

Archiv für Musikwissenschaft

69. Jahrgang · 2012

Franz Steiner Verlag



HERAUSGEGEBEN VON
Albrecht Riethmüller

IN VERBINDUNG MIT
Ludwig Finscher
Frank Hentschel
Hans-Joachim Hinrichsen
Birgit Lodes
Anne C. Shreffler
Wolfram Steinbeck

Zur Geschichte der musikalischen Zukunft*

von

FRIEDRICH GEIGER

Predictions about the future of music have a long tradition. Depending on the era, they forecast either a diagnosis of decay, attempt to control and monitor, or seek to usher in a utopia. Since the middle of the nineteenth century, Richard Wagner's Zurich writings offered the idea of artistic production as a new and extremely influential mode of prediction, which has since been a determining factor for the avant-garde identity. By contrast, in the postmodern age, the statistical prognosis is more often dominant.

Im Sommer 1961 betrat der Komponist György Ligeti, damals noch recht unbekannt, das Podium des Europäischen Forums im idyllischen Alpbach. Die Veranstalter hatten ihn eingeladen, einen Vortrag über *Die Zukunft der Musik* zu halten. Bei der Vorbereitung waren ihm jedoch Bedenken gekommen, denn, so Ligeti rückblickend, „was kann man schon über die Zukunft aussagen? Gleichgültig, was man verkünden würde, nur eines ist gewiß, nämlich daß die Zukunft vollkommen anders geartet sein wird, als es in der Prophezeiung heißt. Um also keine Unwahrheiten mitzuteilen, entschloß ich mich, nichts zu sagen“¹.

Das hielt der Komponist auch tapfer einige Minuten durch, obgleich sich im Saal zunehmend Protest bemerkbar machte. Schließlich eskalierte die Situation, ein Tumult entstand, den Ligeti unter dem Titel *Die Zukunft der Musik. Eine kollektive Komposition* detailliert bis zum bitteren Ende beschrieben hat: „Mehrere Herren [...] brüllten [...] ,hinaus mit dem Verrückten‘. [...] In der achten Minute näherten sich einige dieser Herren bedrohlich dem Rednerpult und zogen mich hinunter“².

Von der musikalischen Zukunft zu schweigen, da man darüber nicht sinnvoll sprechen könne – mit dieser wittgensteinschen Haltung steht György Ligeti zwar durchaus nicht allein. Hans Heinrich Eggebrecht nahm Ende der 1980er Jahre eine ähnliche Position ein, indem er bündig formulierte: „Wohin gehst du, Musik? – Antwort: Niemand weiß

* Der Text geht zu weiten Teilen auf einen Vortrag zurück, den der Verfasser auf Einladung von Albrecht Riehmüller und Michael Custodis bei der Tagung *Zukunft der Klassischen Musik* (14.-15. September 2009) im Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin gehalten hat.

¹ *Die Zukunft der Musik. Eine kollektive Komposition*, in: György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, hg. von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz [u. a.] 2007, S. 175.

² Ebd., S. 178.

das. – Ende des Votrags“³. Und schon 1919 hatte Erwin Schulhoff das Schweigen über die Zukunft musikalisch umgesetzt, als er das Klavierstück *In futurum* aus Pausen und Fermaten zusammenfügte, ohne dass ein einziger Ton erklänge.

Doch diejenigen, die meinen, dass man über die Zukunft der Musik sehr wohl reden könne, wenn nicht müsse, befinden sich weit in der Überzahl, wie auch die vehemente Reaktion von Ligetis Zuhörern zeigt. Daher herrscht kein Mangel an Quellen zu diesem Thema. Voraussagen über die Musik haben eine lange Geschichte, und zumindest über diese lässt sich also sprechen. Dabei soll es weniger um die detaillierte Darstellung von Entwicklungen gehen, sondern eher darum, das weiträumige, gleichwohl wenig bestellte Gebiet in einem systematischen Überblick zu erschließen.

I.

Generell kann man Aussagen über die Zukunft nach Intention, Form und Methode unterscheiden. Das Spektrum der Intentionen ist äußerst vielfältig und reicht von der mystischen Weissagung über die kommerzielle Hellseherei bis zur Prognose mit wissenschaftlichem Anspruch. Es enthält als Formen die Utopie, die eine ideale Zukunft entwirft, und ihr negatives Gegenstück, die Dystopie, als Szenario des Schreckens und des Untergangs. Ferner existieren das Programm, das eine bestimmte Entwicklung vor-schreiben soll; die Prophezeiung, die etwas verheißt; das Manifest, das Ziele und Absichten verkündet und etliche mehr. Historisch betrachtet, treten bestimmte Modi der Voraussage in bestimmten Epochen besonders hervor. Mit Georges Minois, der eine umfassende Kulturgeschichte der Zukunftsschau vorgelegt hat⁴, lassen sich – stark vereinfacht – fünf Zeitalter unterscheiden: Erstens das Altertum und die griechisch-römische Antike als das „Zeitalter der Orakel“, in dem die „Wahrsagung im Dienst des individuellen Schicksals und der Politik“ stand; zweitens das „Zeitalter der Prophezeiungen“ im Mittelalter, das von „apokalyptischen und millenaristischen Verheißungen“ geprägt war; drittens das „Zeitalter der Astrologie“ vom 15. bis ins 17. Jahrhundert; viertens das „Zeitalter der Utopien“, das Ende des 17. Jahrhunderts mit der Emanation der klassischen Ideale begann und im 19. Jahrhundert in den „Optimismus der sozialistischen Utopien“ mündete; schließlich das 20. Jahrhundert als das „Zeitalter der wissenschaftlichen Vorhersagen“, das von „Propheten der Dekadenz“ wie Oswald Spengler, Autoren der „Gegenutopie“ wie Jewgenij Samjatin, Aldous Huxley oder George Orwell und schließlich durch Wahrscheinlichkeitsrechnung und Astrophysik geprägt war.

Für fast alle diese Modi der Vorhersage lassen sich auch in der spezialisierten Diskursgeschichte der Musik Beispiele finden. Allerdings stellt sich heraus, dass bestimmte Formen, von der Zukunft zu sprechen, deutlich bevorzugt werden, wenn es um Musik

³ Hans Heinrich Eggebrecht, *Quo vadis musica? Wußte man in früheren Zeiten, wohin die Musik geht?*, in: *Quo vadis musica? Bericht über das Symposium der Alexander von Humboldt-Stiftung Bonn – Bad Godesberg 1988*, hg. von Detlef Gojowy, Kassel [u.a.] 1990, S. 9.

⁴ Georges Minois, *Geschichte der Zukunft. Orakel, Prophezeiungen, Utopien, Prognosen*, Düsseldorf und Zürich 1998; die folgenden Zitate geben Kapitelüberschriften wieder.

geht. So ist die Verknüpfung von Weissagung und Musik zwar bereits seit der Antike üblich – was sich unter anderem daran zeigt, dass die Griechen beide Bereiche demselben Gott, nämlich Apollon, zuordneten –, doch besitzt die Musik dabei eher eine kultisch begleitende Funktion, als dass sie selbst zum Gegenstand von Voraussagen würde. Dies ist verstärkt erst seit dem späten Mittelalter der Fall, und dann unter deutlich negativen Vorzeichen – gewissermaßen nach dem Motto: Die Zukunft der Musik ist auch nicht mehr das, was sie war. Es werde, so der Tenor von Theoretikern wie Jacobus von Lüttich im 14. Jahrhundert⁵, mit der Musik ein schlimmes Ende nehmen, wenn es so weitergehe wie bisher. Spätestens aus der Kontroverse um die *Ars nova* entsprang diese Tradition der musikbezogenen Dekadenzprophetie, die sich seither nahtlos fortgesetzt hat. Als markantes Beispiel aus neuerer Zeit sei Arthur Honegger zitiert, der sich 1952 düster vernehmen ließ: „Der Verfall lauert, er hat uns schon erfaßt [...]. Unsere Kunst verläßt uns, sie entschwindet [...]. Ich fürchte, daß die Musik als erste uns verlassen wird. [...] Dem Ende unserer Musik-Kultur [...] muß man mit klarem Auge, so wie dem Tode, entgegensehen“⁶. Auch das 1968 publizierte Buch *Die Zukunft der Musik* des Bonner Musikwissenschaftlers Martin Vogel gehört in diesen Zusammenhang. Gleich zu Beginn wird konstatiert, „daß die Avantgarde richtungslos geworden ist und sich in Sackgassen verrannt hat“⁷, wogegen Vogel als probates Mittel die Rückkehr zur reinen Stimmung empfiehlt. Als Untergangsapostel unserer Tage hat sich fest Klaus Miehling etabliert, der in umfänglichen Traktaten den „Werteverfall“ der populären Musik anprangert⁸.

Ebenfalls weit in die Musikgeschichte zurück reichen Versuche, die Zukunft der Musik gezielt auf ein bestimmtes Ziel hin zu lenken⁹. Solche Steuerungen, arrangierte Eingriffe in die musikalische Entwicklung, sind mit dem Dekadenzdiskurs eng verflochten und ziehen gewissermaßen die Konsequenzen aus diesem. Steuerungen gingen bis in das 20. Jahrhundert hinein vor allem von kirchlichen beziehungsweise staatskirchlichen Instanzen aus; seit dem Ende des Ersten Weltkriegs dann in erster Linie von der Kulturpolitik der diktatorischen Regime. Einschlägige Beispiele für gezielte Steuerungen reichen von der musikgeschichtlich äußerst folgenreichen Vereinheitlichung des liturgischen Gesangs im karolingischen 8. und 9. Jahrhundert über die gegen die moderne Musik gerichtete Bulle *Docta sanctorum patrum* des Papstes Johannes XXII. aus dem frühen 14. Jahrhundert¹⁰ und die habsburgische Zensurpraxis bis zur Eskalation der Musikpolitik unter Mussolini, Hitler und Stalin. So gravierend sich diese Beispiele im Einzelnen hinsichtlich ihrer Motive, Vorgehensweisen und Konsequenzen unterscheiden, so eint sie doch das Anliegen, bestimmte musikalische Zukunftstendenzen rigoros zu unterbinden und den Gang der Dinge im eigenen Interesse zu beeinflussen.

⁵ F. Joseph Smith, *Jacques de Liège's criticism of the notational innovations of the Ars nova*, in: *The Journal of Musicological Research*, 4/1983, S. 267-313.

⁶ Arthur Honegger, *Beruf und Handwerk des Komponisten. Illusionslose Gespräche, Kritiken, Aufsätze*, hg. von Eberhard Klemm, Leipzig 1980, S. 201.

⁷ Martin Vogel, *Die Zukunft der Musik*, Düsseldorf 1968, S. 7.

⁸ Zuletzt hierzu von diesem Autor: *Gewaltmusik. Populäre Musik und Werteverfall*, Berlin 2010.

⁹ Vgl. zu diesem Punkt Eggebrecht, *Quo vadis musica?*, S. 12.

¹⁰ Hierzu neuerdings Franz Kördle, *Die Bulle „Docta sanctorum patrum“: Überlieferung, Textgestalt und Wirkung*, in: *Die Musikforschung* 63/2010, S. 147-165.

Auch die Verbindung von Musik und Utopie lässt sich bis in die griechische Antike zurückverfolgen. Sie etablierte sich dauerhaft jedoch erst, nachdem Thomas Morus 1516 mit *Utopia* die neue Gattung des utopischen Romans begründet hatte. Von Anfang an spielte Musik in den darin erträumten Gemeinwesen eine bedeutende Rolle¹¹. Ob man jedoch *La Città del Sole* von Tommaso Campanella aus dem Jahr 1602, *Die Insel* von Friedrich Leopold Graf zu Stolberg aus dem Jahr 1788 oder Burrhus Frederic Skinners *Walden Two* aus dem Jahr 1948 zur Hand nimmt, stets fällt auf, dass die Autoren nicht eine neuartige Musik, sondern lediglich einen idealisierten Umgang mit Musik schildern, etwa neuartige Aufführungsformen oder einen überall verbreiteten Musikenthusiasmus. Was jedoch gespielt und gesungen wird, klingt ernüchternd unfuturistisch: Psalmen bei Campanella, pietistische Wechselgesänge nach Art der Herrnhuter Brüdergemeinde bei Graf zu Stolberg, bachsche Kantaten und das *Wohltemperierte Klavier* bei Skinner. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht bildet, soweit ich sehe, nur Francis Bacon, dessen Fragment gebliebenes *New Atlantis* von 1627 erstaunlich treffsicher von der zukünftigen Musik zu berichten weiß – zum Beispiel über „akustische Werkstätten, in denen mit neuen Tönen experimentiert werde“. Dort würden Harmonien „durch Viertelöne erweitert, Sprach- und Naturlaute nachgeahmt. Es gäbe Klangeffekte (Echo) sowie Mittel, Töne durch Röhren und andere Hohlräume zu leiten“¹².

Fest in dieser Tradition der literarischen Utopie steht auch die wohl detaillierteste Fiktion eines idealen musikalischen Gemeinwesens, nämlich der deutschen Kleinstadt Euphonia im Jahre 2344, „am Abhänge des Harzes gelegen“¹³. Ihr Autor ist Hector Berlioz, und seine Schilderung zeigt exemplarisch, dass sich Utopien aus der Verzweiflung über gegenwärtige Zustände zu speisen pflegen. Berlioz beschreibt eine Stadt, deren Einwohner sich sämtlich und ausschließlich mit Musik beschäftigen und von Kindesbeinen an eine ebenso breite wie intensive Ausbildung durchlaufen. Ihre Häuser verteilen sich nach Stimmgattungen und Instrumenten über die verschiedenen Viertel, in denen es somit Sopranstraßen, Flötenstraßen oder Violinstraßen gibt. Geben die Euphonier Konzerte, werden die Zuhörer unter der übrigen deutschen Bevölkerung nach strengen Kriterien ausgewählt: „ein wegen mangelnder Fähigkeiten notorisch Unwürdiger“, so Berlioz, könne „unter keinen Umständen als Zuhörer Einlaß finden“¹⁴. Wie die akribischen, von tiefem Verständnis für die Intentionen des Komponisten getragenen Chor- und Orchesterproben der Euphonier geschildert werden, gibt – exakt spiegelverkehrt – die Frustrationen wieder, die Berlioz als Dirigent bei der Einstudierung eigener Werke erduldet. Besonders bemerkenswert ist schließlich die Idee einer Reihe von „Konzerte[n] für schlechte Musik. Da hören die Euphonier“, so Berlioz, „zu gewissen

¹¹ Vgl. allgemein Thomas Schölderle, *Geschichte der Utopie*, Köln [u. a.] 2012, speziell zur Musik: Wolfgang Schoenke, *Zum Verhältnis von Musik und Utopie. Ein Beitrag zur Systematisierung*, Hamburg 1990, S. 25-44.

¹² Schoenke, *Zum Verhältnis von Musik und Utopie*, S. 31.

¹³ Hector Berlioz, *Beschreibung von Euphonia*, in: *Abendunterhaltungen im Orchester*, Leipzig 1909 (= Literarische Werke, Bd. 8), S. 344-351.

¹⁴ Ebd., S. 345.

Zeiten des Jahres, jene Ungeheuerlichkeiten, welche Jahrhunderte hindurch von ganz Europa bewundert, ja sogar an französischen, deutschen und italienischen Konservatorien als Kompositionsgegenstände gelehrt worden sind, und welche sie nun studieren sollen, um sich darüber klar zu werden, was für Fehler am sorgfältigsten zu vermeiden sind. Dazu gehören die meisten Kavatinen und Finali der italienischen Schule des neunzehnten Jahrhunderts und die vokalisiert Fugen aus den mehr oder minder religiösen Werken der Epochen vor dem zwanzigsten Jahrhundert“¹⁵.

II.

Die bisher skizzierten Modi der musikalischen Voraussage – Dekadenz, Steuerung und Utopie – haben, wie gesehen, eine lange Geschichte und zeitigten, besonders im Fall der Steuerung, mitunter weit reichende Konsequenzen. Aus produktionsästhetischer Sicht sind sie jedoch meist weniger interessant, da sie über die Beschaffenheit zukünftiger Musik nicht viel Konkretes enthalten. In der Regel argumentieren sie ex negativo oder beschränken sich, wie die meisten Utopien, auf die Strukturen des Musiklebens. Dies ändert sich jedoch fundamental im 19. Jahrhundert. Erst damals kam ein „musikalisches Zukunftsdenken“¹⁶ in der Form auf, wie es aus heutiger Sicht zentral erscheint, nämlich als Prognose – wörtlich Vor-Erkenntnis – des weiteren Entwicklungsganges der Musik. Die wirkungsmächtigste Spielart ist dabei das produktionsästhetische Programm, das Voraus-Schreiben des eigenen Komponierens im Dienst der künstlerischen Selbstlegitimation. Den Grundstein für dieses Genre legte Richard Wagner zwischen 1849 und 1851 mit seinen Schriften *Das Kunstwerk der Zukunft* sowie *Oper und Drama*. Diese Texte bringen, zu einem späten Zeitpunkt der Musikgeschichte, die älteren Modi der musikalischen Vorhersage zur Synthese, indem sie von der Dekadenz der gegenwärtigen Musik ausgehen, die weitere Entwicklung gezielt lenken wollen und die Utopie einer Vereinigung der Künste entwerfen.

Doch in drei wesentlichen Punkten geht Wagner über das Bisherige hinaus. Erstens beschreibt er, vor allem in *Oper und Drama*, detailliert die Grundsätze, an denen sich sein Komponieren in Zukunft orientieren wird. Gab es Auskünfte über den gegenwärtigen Stand des Schaffens auch schon zuvor, so war diese Form der projizierten, im konkreten Werk erst einzuholenden Produktionsästhetik für die Musik etwas genuin Neues – so neu, dass das Jahr 1850, in dem *Das Kunstwerk der Zukunft* erschien, nicht ohne Plausibilität als Geburtsjahr der musikalischen Avantgarde bezeichnet worden ist¹⁷. Zweitens werden diese Grundsätze von Wagner nicht einfach hingestellt, sondern mit erheblichem Aufwand aus der Geschichte hergeleitet. Unschwer lässt sich darin der Einfluss des „im 19. Jahrhundert mächtig aufkommenden Geschichtsbewußtsein[s]“¹⁸

¹⁵ Ebd., S. 349.

¹⁶ Eggebrecht, *Quo vadis musica?*, S. 13.

¹⁷ Vgl. John Williamson, *Progress, modernity and the concept of avant-garde*, in: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, hg. von Jim Samson, Cambridge 2002, S. 287-317.

¹⁸ Eggebrecht, *Quo vadis musica?*, S. 13.

erkennen, des Historismus, der, wie Hans Heinrich Eggebrecht gesehen hat, die entscheidenden Voraussetzungen für jene neue Art des musikalischen Zukunftsdenkens lieferte: „Man erforschte die geschichtliche Vergangenheit auch der Musik, knüpfte die Entwicklungsfäden, sah in allem, was man sehen konnte [...] – nachträglich – etwas, das man als folgerichtig, entwicklungslogisch, zwangsläufig verstand: ‚So mußte es kommen‘. Und so lag es nahe, diese Logik auch nach vorn zu projizieren: ‚So [...] wird es kommen“¹⁹.

Das musikalische Zukunftsdenken wagnerschen Typs präsentiert sich demnach als ein gewissermaßen an der Achse der Gegenwart gespiegelter Historismus. Dieser ist jedoch, so der dritte innovative Aspekt von Wagners Zukunftsschriften, alles andere als neutral. Vielmehr wird die historistische Entwicklungslogik von Wagner insofern instrumentalisiert, als er die bisherige Geschichte der Musik folgerichtig auf sich selbst zulaufen lässt. Er interpretierte sie, so nochmals Eggebrecht, „als Entwicklung, die in ihren – von ihm aus gesehen – höchsten und wahrsten Ereignissen fortschrittlich zu ihm hin führt, in ihn hinein und: durch ihn hindurch; und so sah er sich als den Vollstrecker der Geschichte, die, indem sie durch ihn hindurchgeht, zugleich von ihm ausgehen wird im *Kunstwerk der Zukunft*“²⁰.

Alles in allem handelt sich also um einen neuartigen, strategischen Modus der musikalischen Zukunftsschau, bei dem aus dem historischen Rückblick eine Entwicklungslogik abgeleitet wird, nach der die eigenen künstlerischen Vorhaben mit dem notwendigen Fortschreiten der Musikgeschichte identisch sind. Damit hatte Wagner ein Modell kompositorischer Verlautbarung etabliert, das eine eminente Nachwirkung entfaltete²¹. Allein über den Tenor und die Struktur der Proklamationen und Manifeste ließe sich eine zeitlich wie geographisch weit ausgreifende Linie der Wagner-Rezeption konstruieren, auf der die Zweite Wiener Schule ebenso anzusiedeln wäre wie die italienischen und russischen Spielarten des Futurismus, John Cages „Credo“ *The Future of Music* von 1937²² und Karlheinz Stockhausens Kommentare zu eigenen Werken²³. Umgekehrt distanzieren sich künstlerische Programme wie Ferruccio Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* von 1907 schon dadurch von der Tradition Wagners, dass sie nicht entwicklungslogisch argumentieren. Gleichwohl kann es nicht darum gehen, die auf Wagner rekurrierende Haltung zu bewerten, sondern vielmehr darum, in ihr ein wesentliches Movens der Kompositionsgeschichte der Moderne zu identifizieren. Denn so skeptisch man der so genannten Postmoderne als musikgeschichtlicher Epochengrenze gegenüberstehen mag, so unstrittig wie signifikant ist andererseits, dass spätestens um die Mitte der 1970er Jahre produktionsästhetische Zukunftsentwürfe merklich verebten.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. hierzu auch Gertraud Cerha, *Zur Zukunft der Musik*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 62/2007, S. 8.

²² In: John Cage, *Silence. Lectures and writings*, London 1968, S. 3-6.

²³ Vgl. hierzu auch Eggebrecht, *Quo vadis musica?*, S. 13f.

Stattdessen verlagerte sich die Deutungshoheit über die musikalische Zukunft in den Bereich der wissenschaftlichen Prognose. Teils aus musiksoziologischem Erkenntnisinteresse, vor allem jedoch im Auftrag der Musik- und Medienindustrie und neuerdings auch der Politik entstanden in den letzten dreißig Jahren zahlreiche, meist empirisch gestützte Untersuchungen und Veröffentlichungen zur zukünftigen Entwicklung des Musiklebens und des Musikmarktes – Tendenz weiterhin steigend. Allein im letzten Jahrzehnt lassen sich rund ein Dutzend selbstständige Publikationen zu verschiedenen Aspekten der musikalischen Zukunft nachweisen²⁴, darunter die politisch einflussreiche Studie *Der Takt der Zukunft – Hamburg setzt auf Musik*, die den Senat der Hansestadt nachhaltig von dem ökonomischen Potential einer florierenden Musikkultur überzeugt hat²⁵.

III.

Hält man abschließend die hier in aller Kürze skizzierte Geschichte der musikbezogenen Voraussage gegen die Geschichte des allgemeinen Zukunftsdiskurses, so kann man zwei Beobachtungen festhalten. Zum einen vollzieht sich das Sprechen über das, was musikalisch geschehen wird oder geschehen soll, in stark vorgeformter Weise. Verhältnismäßig wenige Arten der Voraussage spielen eine Rolle, wenn es um Musik geht, und diese bilden rasch bestimmte Stereotype aus, die sich über teilweise sehr lange Zeiträume verfolgen lassen. Insofern sind die geschichtlichen Phasen des musikalischen Zukunftsdiskurses gerade nicht deckungsgleich mit denen des allgemeinen, wie sie von Minois und anderen beschrieben worden sind, sondern ragen jeweils weit in die nachfolgenden Phasen hinein. Hier sind dieselben Beharrungskräfte am Werk, die auch in anderen Bereichen das Sprechen über Musik prägen. Solche Überständigkeit darf jedoch nicht mit Eigenständigkeit verwechselt werden. Denn ebenso gewiss ist, dass die wesentlichen inhaltlichen Impulse, die den musikalischen Zukunftsdiskurs prägten, stets aus dem allgemeinen Diskurs übernommen wurden, wie das Beispiel von Wagners aus dem Historismus gespeister Vorausschau deutlich zeigt. Somit präsentiert sich die Musikgeschichte auch in ihrer projizierten Variante keineswegs autonom, sondern auf das engste mit ihrer jeweiligen Gegenwart verflochten.

Adresse des Autors: Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg, Neue Rabenstr. 13, 20354 Hamburg

²⁴ Z. B. Bettina Knauer und Peter Krause, *Von der Zukunft einer unmöglichen Kunst: 21 Perspektiven zum Musiktheater*, Bielefeld 2006; Christine Mast und Catherine Milliken, *Zukunft@Bphil: Die Education-Projekte der Berliner Philharmoniker*, Mainz 2008; Olaf Zimmermann und Gabriele Schulz, *Zukunft Kulturwirtschaft. Zwischen Künstlertum und Kreativwirtschaft*, Essen 2009.

²⁵ Norbert Kriedel und Silvia Stiller, *Haspa Musikstudie: Der Takt der Zukunft – Hamburg setzt auf Musik*, Hamburg 2009 (<http://epub.sub.uni-hamburg.de/epub/volltexte/2012/12529> am 12.09.2012).