

Wandel als Herausforderung

Thesen zur Musikausbildung, zu Ursprung und Praxis der Orchester

Ekkehard Klemm



Ein Konzert vor 150 Jahren unterschied sich eklatant von einem unserer Zeit: Es wurde ausschließlich zeitgenössische Musik gespielt und die Musiker waren meist direkt im Ensemble ausgebildet. Dagegen mutet unser Konzertleben wenig aufregend und rückwärtsgewandt an. Doch ist es so auch für die Herausforderungen der Zukunft gewappnet? Ekkehard Klemm hat zu dieser Frage zehn Thesen aufgestellt und bietet Lösungsansätze an.

Das StegreifOrchester versucht althergebrachte Gepflogenheiten aufzubrechen



1. Ursprung Ensemble

Orchestermusik ist aus dem Geist des Musizierens im Barock-Ensemble entstanden. Agieren und reagieren, Individualität und Kommunikation sind die Basis eines direkten und lebendigen Kontakts im Ensemble – mit dem Drang zur Größe steigt die Gefahr der Verkümmern dieser Grundtugenden des Ensembles musizierens: Standen ursprünglich partnerschaftliches Musizieren und Aufeinander-Hören im Mittelpunkt, gelingt Mahlers Achte nur in Gefolgschaft auf die streng ordnende Hand und das Charisma einer Dirigentin oder eines Dirigenten. Die Vitalität des Ensembles steht dem Korsett des Riesenorchesters gegenüber.

2. Einheit von komponierendem und ausübendem Musicus

Der Spiritus rector des barocken Ensembles war ein Primus inter pares, war gleichzeitig Schöpfer und ausübender Musicus, daneben auch Musikvermittler, Pädagoge, Theoretiker, Intendant und Impresario in einer Person. Hinzu kamen oft genug philosophische, theologische und literarische Kompetenzen. Die Vielschichtigkeit der Tätigkeit und die kommunikativen Qualifikationen weiteten den geistigen und musikalischen Horizont und sind die Ursache einer musikalischen Lebendigkeit, die zum Spezialistentum diametral entgegengesetzt stehen.

3. Musizieren in Zeitgenossenschaft

Das Musizieren in der Zeit der Entstehung des bürgerlichen Konzerts, der Singvereine und Musikfeste war ein Musizieren fast ausschließlich zeitgenössischer Musik. Sie schloss Professionelle ebenso ein wie Laien. Die Neugier auf das neue Werk, die Reflexion darüber in Briefen, Rezensionen und dem direkten Austausch waren die prägenden Elemente eines Musikbetriebs von Singakademien, Philharmonischen Gesellschaften und Opernhäusern.

4. Ausbildung in die Zeitgenossenschaft hinein

Wurden in der Zeit des Barock Musiker in die musikalische Praxis als Chorknaben und später Instrumentalisten direkt *einbezogen* und damit in die jeweilige Praxis hinein auch *erzogen*, waren die ursprünglichen Ideen von Konservatorien und musikalischen Aus-

Kommunikation und Flexibilität: die Orchester von früher hatten vieles, was heute für die Herausforderungen der Zukunft wappnen könnte („Die Kantaten-Probe“, unbekannter Meister, 1775)



© akgrimages

bildungsinstituten direkt mit den Ensembles vor Ort verbunden. Teilhabe an zeitgenössischer und damit authentischer Musikpraxis waren die Garanten einer erfolgreichen Ausbildung.

5. Wandlung zur Tradition

Aus Neugier ist Rückschau geworden, aus Zeitgenossenschaft Tradition, aus lebendiger Praxis Denkmalschutz. Das zeitgenössische Werk ist die Ausnahme, die Neugier richtet sich allein auf die Virtuosität und Interpretationsvarianten eines Werks, das alle zu kennen glauben. Mit der Vitalität eines Musiklebens im ursprünglichen Sinne hat dies nichts zu tun: Der „ästhetische Apparat“ (Helmut Lachenmann) ist zur Verwaltung des Gestern, das lebendige Musizieren zum musealen Hüten einer Tradition geworden, von der niemand weiß, wie sie wirklich geklungen hat.

6. Soziale Sicherheit vs. Geist des Aufbruchs

Die Errungenschaften eines professionellen Berufsstandes von Musikerinnen und Musikern haben Institutionen der Absicherung hervorgebracht, die völlig zu Recht dazu dienen, die Abhängigkeit von – einstmals höfischen, jetzt staatlichen – Anstellungen durch soziale Sicherheit zu ersetzen. Indessen birgt diese auch das Risiko der Bequemlichkeit, der Lethargie und des Leistungsschwunds. Musiker:innen mit nachlassender Leistungskraft und Motivation belasten das künstlerische Gesamtergebnis und damit auch das soziale Gefüge eines funktionierenden Orchesters.

7. Chancen und Risiken der Demokratisierung

Strukturen des bürgerlichen Konzerts, der medialen Vermarktung und neuerdings auch der digitalen Verbreitung – ursprünglich alle ein Fortschritt des sich demokratisierenden Musiklebens – haben ein System etabliert, das auch kontraproduktiv wirken kann: Die Met im Kino, die Digital Concert Hall, Top-Klassifizierungen oder Hitlisten gefährden das lebendige, regionale kulturelle Engagement. Die Wiederholung des Bekannten und die mediale Vergötterung internationaler Stars dominieren und lähmen die Kreativität vor Ort.

8. Gleichberechtigung und Diversität

Die Frau am Pult, der Musiker mit Migrationshintergrund im europäischen Orchester, Komponistinnen im Programm oder Musik fremder Kulturen werden noch immer als Einzelfälle, Besonderheiten oder gar Bedrohung wahrgenommen. Kulturelle Identität, wertgeschätzte und wertzuschätzende Tradition werden gegen Selbstverständlichkeiten einer globalisierten Welt in Stellung gebracht. Handys aus China und Korea sind unsere täglichen Begleiter, die asiatischen Studierenden jedoch eine Gefahr für die europäische Hochkultur (zu technisch, zu perfekt – so das Vorurteil – für europäische Orchester...)?

9. Chancen der Kreativen

Die wirklich Kreativen – die „Soloselbstständigen“ – werden im Krisenfall in prekäre Verhältnisse gebracht, wiewohl sie doch jene sind, die das Kultur- und Musikleben ungleich stärker beleben. Risikobereitschaft, täglicher Kampf um Honorare, Anträge, das Leben mit der Unsicherheit stehen dem „Dienst“ in den etablierten Institutionen gegenüber – oft genug diametral. Dennoch nimmt die Gesellschaft den 20. Beethoven-Zyklus dankbarer auf als das ungewöhnliche Projekt, das ein Scheitern einschließt.

10. Die Frage der Systemrelevanz

Corona hat existenzielle Fragen nach oben gespült: Die Kunst wird von der Gesellschaft als nicht systemrelevant wahrgenommen. Ministerpräsident:innen raten offen, vorerst darauf zu verzichten. Der Protest gegen solche Argumente der Politik könnte sich jedoch als wohlfeil erweisen: Eine Kunst, die nicht als existenziell wahrgenommen wird, hat auch selbst etwas falsch gemacht. Sie ist nicht am Puls ihrer Zeit und wird deshalb in die zweite oder gar dritte Reihe dessen verbannt, was Menschen zum Leben wichtig ist.

Fazit: Änderung beginnen

Wenn wir einige dieser – zugegeben zugespitzt formulierten Thesen – mit Ja beantworten, müssen wir selbst aktiv etwas ändern, müssen

- das Ensemblemusizieren stärken,
- die Ausbildung von Spezialist:innen durch eine umfassende musikalische, philosophische und theoretische Bildung ersetzen,
- die Brücke zu unseren Zeitgenoss:innen als das Zentrum musikalischen Tuns begreifen,
- die Ausbildung in die Tradition durch eine Ausbildung in unsere Zeit hinein ersetzen,
- den „ästhetischen Apparat“ aus der Verwaltung des Gestern in die Vitalität der Gegenwart führen,
- Neugier und Kreativität vor die Absicherung von Verträgen stellen bzw. Modelle finden, mit denen solches gelingen kann,
- die Kunst in den Regionen, musikalische und kulturelle Bildung in Kitas, Schulen und im Jugendbereich massiv stärken,
- Gleichberechtigung und Diversität einfordern,
- die kreativen Potenziale der Freiberufler:innen und Kreativen fördern und ihnen ebensolche soziale Absicherung gewähren wie fest Angestellten,
- Kunst und Musik zu einem systemrelevanten Bestandteil des Lebens machen.

Ensemble und Orchester können dabei Modelle gelingender Demokratie sein – sie als solche erlebbar zu machen, sollte unser aller Anliegen sein. Vor diesem Hintergrund stellen sich folgende Fragen:

- Wie entwickelt sich die Ensemble- und Orchesterkultur in den kommenden Jahrzehnten generell im Spannungsfeld zwischen Masse und Individualität?
- Wie können Ensemble- und Orchesterspiel Modelle gelingender Demokratie sein?
- Welche Prozesse unseres Konzertbetriebs gelten als überholt, welche als wertvoll, welche müssen grundlegend neu überdacht werden?

► Wie gelingt eine neue Balance zwischen Ausbildung „in die Tradition“ und Ausbildung „in unsere Zeit“ hinein, wie kann die Tradition dabei behilflich sein?

► Wie gelingt die rechte Balance zwischen Solospiel, Kammermusik und Orchesterausbildung? Sind „Probepiele“ in den Orchestern neu zu überdenken?

► Welche zusätzlichen Inhalte von Musikermedizin bis Musikvermittlung sind relevant?

► Welche Ausbildung ist nötig, um den neuen Anforderungen gerecht zu werden?

► Welche Ideen haben Ensembles, Orchester und Hochschulen und wie kommunizieren sie diese wirkungsvoll miteinander?

Diese und viele weitere Themen standen im Mittelpunkt der Fachkonferenz „Zukunft(s)orchester“ – und sie bleiben aktuell. Die vielbeschworene Tradition hatte uns eines voraus: Sie war viel dichter an ihrer Gegenwart dran! Ein Konzert nur mit Werken, die 150 Jahre alt und älter sind, war zu Zeiten Mozarts, Beethovens und Mendelssohns undenkbar. Zeitgenossenschaft und Ausbildung griffen eng ineinander und prägten auch die Ideen zu den ersten Musikhochschulen, wie sie u. a. in Leipzig und Dresden entstanden. Diesen Prozess mit neuem Leben, visionären Ideen und auch ganz praktischen Vorschlägen zu füllen, ist unser Anliegen. ◀



Zukunft(s)orchester

Perspektiven für Musikerausbildung und Orchesterpraxis

hg. von Frauke Adrians



Unter dem Titel „Zukunft(s)orchester“ ist im Juni in der Edition das Orchester ein Buch erschienen, das sich in 15 Beiträgen den Perspektiven für Musikerausbildung und Orchesterpraxis widmet. Der Band erinnert zugleich an eine Fachkonferenz gleichen Namens, bei der 2020 Ekkehard Klemm, Professor für Dirigieren und Chefdirigent der Elbland-Philharmonie Sachsen, mit den hier abgedruckten Thesen den Auftakt zur Tagung gab.

Schott, Mainz 2022, Edition das Orchester

96 Seiten, 19,95 Euro

ORCH 5007, ISBN 978-3-7957-2433-7