Orchesterkongress Dortmund
Fr. 8.5.2001

Christoph Richter

Zu den Aufgaben und zur Ausbildung von Orchestermusikern

und mit steigendem Interesse werden dem Konzertpublikum Einführungen zum besseren Verständnis für die Musik angeboten, die sie hören wollen. Mittlerweile sind verschiedene Formen von Einführungen entstanden. Sie sind Ausdruck verschiedener Auffassungen darüber, welcher Art die Hilfen und die Anregungen sei sollten, die dem Publikum Freude, Genuss und Wissen für den Konzertbesuch verschaffen könnten.

Begonnen hatte das, was heute Musikvermittlung oder Konzertpädagogik genannt wird, mit erläuternden Programmheften und mit jenen Büchern, die den Titel „Führer durch den Konzertsaal" trugen. Der Musikwissenschaftler Hermann Kretzschmar, der um die Wende zum 20. Jahrhundert in mehreren Aufsätzen auch theoretische Grundlagen für seine Musikbeschreibungen dargestellt hatte, formulierte Beschreibungen von Musikwerken in einer Mischung von analytisch-sachlichen Erläuterungen und bildhaften Geschichten. Diese Art der Vermittlung dient noch heute gelegentlich als Muster . [1]

Kretzschmar und seine Nachfolger hatten erkannt, dass das neue und wachsende Konzertpublikum Hör- und Verstehenshilfen gut gebrauchen konnte. Das Interesse nämlich an der Teilnahme des öffentlich gewordenen Konzertlebens beschränkte sich längst nicht mehr auf die fachlich gebildeten Hörer oder auf jene, die selbst musizieren konnten. Das Konzertwesen war längst auch ein wirtschaftliches Unternehmen geworden, bot Abonnementreihen an und finanzierte die Konzerte (jedenfalls teilweise). Einen allgemeinen Musikunterricht an den Schulen gab es damals noch nicht (Gefordert wurde er seit den 20er Jahren; verwirklicht ist er bis heute kaum.)

Zu den Vermittlungsangeboten gehören seitdem - vermehrt und gesteigert durch die Beteiligung der Medien - Programmhefte, Konzertliteratur mit Werkbesprechungen und Musikerbiographien, kürzeren Konzerteinführungen unmittelbar vor den Konzerten oder längere als selbständige Veranstaltungen, Kritiken, Probenteilnahme, Moderationskonzerte, Seminare für Laien über verschiedene Bereiche der Musik. [2]

Die steigende Beliebtheit dieser Vermittlungsveranstaltungen hat sein Gegenstück in neuen Ausbildungsangeboten für den Beruf des Konzertpädagogen. Sie werden als

---

[1] Hermann Kretzschmar Peters Jahrbuch 1902 und 1905 (später auch in einer Aufsatzsammlung zusammengestellt), Leipzig

[2] UdK Berlin, Baden-Baden, ...

Zusatzstudiengänge, als Masterstudiengänge und in anderer Form angeboten und sind meistens mit Angeboten zu praktischen Erfahrungen verbunden. Während bisher die Musikvermittlung für Kinder, Familien und Schüler im Vordergrund standen, widmen sich solche Ausbildungsangebote mehr und mehr der Musikvermittlung für erwachsene Laien. Die Entwicklung zeigt, dass die großen Orchester und die Opernhäuser vermehrt Musikpädagogen anstellen.

Man kann also feststellen, dass die musikalische Bildung des Publikums wächst und dass die Nachfrage nach Vermittlungsveranstaltungen musikalischer Bildung steigt.

Angesichts dieser Entwicklung stellt sich die Frage, wie es mit der musikalischen Bildung jener bestellt ist, die die Musik anbieten - also die Orchestermusiker? Viele Fragen drängen sich auf: Kümmert sich die Musikerausbildung an den Hochschulen, und Konversatorien hinreichend und in der rechten Weise um die ästhetisch-musikalische Bildung ihrer Studierenden? Wie ist die Didaktik der musikalischen Bildung angelegt, wer kümmert sich um sie, wer ist zuständig, nach welchen Curricula, in welchen Fächern wird sie angeboten? Andererseits kann man fragen, ob und wie das Musizieren im Orchester durch musikalische Bildung gestützt wird, oder ob die Musiker nur für das Spielen zuständig sind? Welche sinnvollen Möglichkeiten gibt es, ihnen außer den handwerklich-künstlerischen Grundlagen auch eine musikalische Bildungslehre anzubieten?

Aufgabe und Ausbildung von Orchestermusikern

Eine Orchesterakademie, also eine Institution, die sich über das Studium an den Hochschulen und über die heute zahlreich angebotenen Praktika hinaus dem Musizieren im Orchester widmet, hat sicherlich auch die Aufgabe, sich über das Besondere und über die Entwicklung dieses Berufs Gedanken zu machen. Diese Gedanken können in zwei Richtungen gehen: zu den Erwartungen, die das Publikum auf das Musizieren richtet; und zu dem, was über das Künstlerisch-Handwerkliche Spielen hinausgeht, zugleich aber seine Grundlage bildet.

I

Betrachtet man die Erwartungen des Publikums auf das Konzertleben, so fällt das wachsende Interesse an den vielfältigen Angeboten auf, sich mit der Musikgeschichte, mit den Werken, mit dem Musikleben zu beschäftigen, mit einem Wort: das Interesse an musikalischer

Bildung. Ein großer Teil des Publikums möchte nicht ohne Wissen und Erfahrung am Konzert- und Opernleben teilnehmen. Hierfür stehen - außer den Programmheften und Kritiken - in zunehmenden Masse Einführungen, Moderationskonzerte, Probenteilnahme, Kinder- und Elternkonzerte und auch immer mehr Seminare der Konzertpädagogik bereit. Mittlerweise gibt es Ausbildungsgänge zum Konzertpädagogen und hier und da sogar Angestelle für dieses neue Gebiet. Besonders erfreulich ist das Interesse, das Musiker an dieser pädagogischen Tätigkeit entwickeln. Diesem Interesse widmen sich die folgenden Überlegungen. Ich beginne im Grundsätzlichen und unterscheide drei Qualifikationen eines Orchestermusikers: sein Handwerk, seine Künstlerschaft und seine Vermittlungsaufgabe.

1)

Seine handwerkliche Tätigkeiten zeigen sich z. B. in der zuverlässlichen Spieltechnik, im Erfindungsreichtum bei der Lösung von Spielproblemen, in der Verfügung über Alternativen, in der Voraussicht auf das Kommende und Überraschende, in den vorwegnehmenden Hör- und Gestaltungsvorstellungen, in Anpassungsfähigkeit und Bereitschaft, sich einzufügen.

Man kann danach fragen , ob man diese Qualifikationen in der Ausbildung hinreichend lernt (und in welchen Fächern), oder wo man sie sonst lernen und üben kann. Früher lernte man dieses Handwerk in den großen Kurorchestern, in deren Konzerten (bis vier an einem Tag!) stets einen Mappe mit mehr oder weniger bekannten Musikstücken lag. Lernen kann man es auch beim Vomblattspiel von Kammermusik.

2)

Wie unterscheidet sich nun das handwerklich gekonnte von künstlerisch überzeugendem Spiel? Aristoteles gebrauchte für beides (und außerdem noch für wissenschaftliche Fähigkeiten) dasselbe Wort: „***Techne***"; der Handwerker wie der Künstler waren „***Technites***" [3] .Er leitete das handwerkliche und das künstlerische Können aus einer aufbauenden Reihe von Vermögen ab: Aus der sinnlichen *Wahrnehmung* entsteht durch Wiederholung *Erinnerung*, aus Erinnerung *Erfahrung*, aus wiederholter gefestigter Erfahrung (handwerkliche) *Kunstfertigkeit*, die schließlich außerdem auf *Überlegung, Vorausplanung kritischer Gestaltung* beruht.

Die höchste Stufe des menschlichen Handelns, die das Handeln aus Erfahrung noch übersteigt, nennt Aristoteles *Weisheit*. Die Erfahrung, schreibt er, kann nur das „Dass", aber nicht das „Warum" und die „Ursachen" erkennen. Wer auf dieser Stufe sich befindet, den

[3] Aristoteles, Metaphysik, 981 a/:b

nennt Aristoteles „die leitenden (anleitenden, zur Lehre fähigen) Künstler. (Sie stehen in jedem einzelnen Gebiet in höherer Achtung (...); sie wissen mehr und sind weiser als die Handwerker, weil sie auch die Ursachen kennen)“ [4].

Mit den leitenden Künstlern sind nicht nur etwa Hochschul- oder Meisterklassenprofessoren gemeint, sondern diejenigen, die sich über die Möglichkeiten und Alternativen künstlerischer Gestaltung, Interpretation und Botschaften Gedanken machen. Sie sind es, die anderen (als Ärzten ihren Patienten, als Architekten ihren Hauskäufern,) das anbieten, was sie mit ihrer handwerklichen Kunst gestalten und worin die Weisheit ihres Gestaltens besteht.

(Denn, um etwas Kunst oder das Künstlerische zu nennen, muss das Handwerk vollkommen und souverän hervorgebracht sein,, so dass nicht etwas Gewöhnliches und Übliches, sondern etwas Eigenes und Einmaliges gestaltet wird und bei den anderen ankommt.)

Etwa seit der Zeit der Renaissance hat sich das Menschenbild, und damit auch das Bild vom Handwerker und vom Künstler so verändert, dass wir sagen können, ein Künstler ist jemand, der mit seinem handwerklichen Können (das also auf Wahrnehmung, Erinnerung, Erfahrung, Vorstellung, Ursachenverstehen, Beurteilung und Selbstbegegnung beruht) ein Stück einmaliger und neuer Wirklichkeit hervorbringt, bzw. die Wirklichkeit kritisch und produktiv verdeutlicht und sie neu sehen, hören, erleben und verstehen lässt.

Das gilt auch für den Umgang mit Musik: Ein mit Musik umgehender Künstler ist jemand, der mit seinem handwerklichen Können der Welt der Musik etwas Eigenes hinzufügt.

3)

Damit bin ich unversehens beim Vermitteln angekommen. Das Künstlerische, das ich als Eigenes, als Selbstausdruck beschrieben habe, das über die handwerkliche Qualifikation hinausgeht, ist zugleich ein Angebot an andere, die es zu ihrem Eigentum machen können. In diesem Sinne beschreibt Hilde Domin den Lyriker als einen, der stellvertretende Selbstbegegnung anbietet [5]. Musik findet als ein Gespräch unter drei Instanzen statt - zwischen der Musik (ihrem Komponisten), ihren Darstellenden und dem Hörer, der sie in sein Leben einfügt: Es handelt sich gewissermassen um ein Gespräch unter drei Künstlern.

Nach der theoretischen Betrachtung der Begriffe, um die herum die Aufgabe und die Ausbildung von Orchestermusiker anzulegen sind, ist die Frage zu stellen, was solche Überlegungen mit der nüchternen Wirklichkeit einer Tätigkeit im Orchester zu tun haben.

---

[4] Aristoteles, Metaphysik 981 b

Liegen nicht die künstlerische Gestaltung der Musik und ihre Vermittlung in den Händen des Dirigenten und der Solisten, und haben die Musiker im Orchester nicht genug mit der Aufgabe zu tun, dem Dirigenten das handwerkliche Fundament für seine hohe Kunst und für die Vermittlung seiner Botschaften an das Publikum zu seiner Verfügung zu stellen?

Erfüllt sich nicht die Aufgabe der Orchestermusiker damit, handwerklich gekonnt ‚abzuliefern' und anzubieten, was in ihren Stimmen steht? Ist nicht für die künstlerische Individualität und für die Vermittlung an das Publikum nicht nur kein Platz, sondern würde dieser Anspruch nicht das Wirkungsfeld des Dirigenten stören und behindern?

Ein Blick auf die historische Entwicklung des Musizierens im Orchester und auf die Musikwerke,, die für Orchester seit dem 18. Jahrhundert komponiert wurden, kann vielleicht eine Antwort auf diese Fragen geben.

Seit dem Wandel von den (durch Laien und instrumentale Gilden erweiterten) Hofkapellen zu kommunalen Berufsorchestern, auch seit dem Wandel von den durch Laien unterstützten zu ausschließlich professionell besetzten Orchestern [6], und seit der Entwicklung von mehr modellhaften und für den Tagesgebrauch verfertigten Orchesterkompositionen zu Einzelstücken von bleibendem Wert, gleichsam für die „Ewigkeit" und verstanden als persönliche Bekenntnisse in Tönen - seit dieser Tendenz haben sich auch sowohl das Aufgabenverständnis als auch das künstlerische Selbstbewusstsein der Musiker im Orchester verändert. Ablesen kann man diese Entwicklung u.a. an den Experimenten Joseph Haydns, an den autobiographisch gefärbten Werken Beethovens und an den Bekenntnismusiken der Romantiker.

Diese Veränderungen machen sich an vielen Einzelheiten bemerkbar, die in unserer Zeit und an manchen Orten - also nach bald 200 Jahren - zu einem gewichtigen musikalischen und gesellschaftlichen Selbstverständnis geführt haben.

Die veränderten Ansprüche an die Musik und an das Musizieren zeigen sich u.a. an drei Entwicklungen:

1)

Das Spektrum der handwerklichen Anforderungen hat sich erweitert. Das betrifft den Tonumfang, sie rhythmischen Muster und Strukturen, die harmonischen Wege mit ihren Folgen für die Intonation und Klarheit und die Palette der Klangmöglichkeiten. Das Hören, die Artikulation, die Darstellung des musikalischen Sinnzusammenhangs sind individueller, differenzierter und komplizierter geworden. Das alles schlägt zurück auf die Spieltechnik in

---

[6] Christoph Richter, Artikel „Orchesterausbildung" in „Die Musik in Geschichte und Gegenwart" (MGG), Band 6, Sp. 1016 - 1035, sowie „Handbuch der Musikpädagogik", Band 2, Instrumentalpädagogik (Kapitel „Zum Berufsbild, zum Selbstverständnis und zur Ausbilodung von Orchestermusikern", S. 521 - 564), Kassel 1993

den Trainingsprogrammen und Etüdenwerken, welche das Musizieren ermöglichen, vorbereiten und sichern. Es macht sowohl die Ausbildung als auch das tägliche Bemühen um den Niveauerhalt schwieriger.

Die Lakaien, die Waldarbeiter und die Mitglieder der höfischen Familien an den Adelshöfen, die früher an der zweiten Geige, an der Bratsche, hinter dem vierten Horn saßen oder hinter dem Kontrabass standen, haben in dieser Situation keinen Chancen mehr.

Aber nicht nur die technischen und handwerklichen Ansprüche sind gestiegen. Auch enthält die neuere Orchestermusik viele Schwierigkeiten, die mit künstlerischem Geschmack, mit nuancierter und „weiser" (s.o.) Differenzierung, mit individuellem Audruck „gemeistert" (sic !) werden müssen. Man denke an Übergänge in Mahler-Sinfonien, an Farbwechsel bei Debussy, an Anfänge und Schlüsse, Charakterveränderungen, innermusikalische Kontroversen und andere individuell zu regelnde Situationen. Wer guten Orchestern zuhört, wird merken, dass die Musizierenden nicht (mehr) nur abliefern, was einerseits in den Noten steht und andererseits der Dirigent verlangt, sondern dass die Musizierenden Angebote für die Interpretation machen - durch ihre Art zu spielen. Auf diese Weise wird die Symmetrie der gemeinsamen Arbeit gestärkt und der künstlerische Diskurs (der ständige klangliche Dialog) bekommt mehr Lebendigkeit. Notabene: Aus der alten Herrschaftsfigur des Dirigenten wird - wenn die Beteiligung des Orchesters in dieser Weise an Lebendigkeit und Individualität gewinnt - ein weiser Zuhörer, Partner und Gestalter.

Was entsteht und sich vielerorts schon entstanden ist, zeigt sich als ein Spiel, in dem die Beteiligten zugleich „Henne und Ei" sind. Freilich geht es nicht darum, aus dem Orchester und seiner Arbeit einen Diskutierclub zu machen. Es geht um den musikalisch-klanglich-interpretierenden Diskurs, der gerade in verbaler Enthaltsamkeit besonders spannend geraten kann.

2)

Die zweite Veränderung im Orchesterleben betrifft die Einstellungen zum und die Wünsche an das Musizieren: Aus ihnen entstanden eine große Zahl von neuen Arten, Formen und Konstellationen der Orchesterarbeit. Mehrere Entwicklungen und Bestrebungen lassen sich unterscheiden. Ein wenig verkürzt handelt es sich um eine Art orchesterbezogener Jugendbewegung, ausgelöst aus Kritik an den traditionellen, festgefügten Regularien, um die Zuwendung zu bestimmten musikalischen Spezialgebieten und um neue Strukturen der musikalischen Kommunikation.

Dies hängt zum Teil wohl mit der allgemein-gesellschaftlichen 68er Bewegung zusammen, als ein spezieller Teil der Kritik an manchen überkommenen autoritären Lebens-, Ausbildungs- und Arbeitsstrukturen. Eine weitere Tendenz ist aus der Entdeckung der und der Zuwendung zur wissenschaftlich fundierten Aufführungspraxis zunächst älterer, dann der Musik überhaupt zu erklären, sowie mit den besonderen Anforderungen der Neuen Musik und der Musik anderer Kulturen. Eine dritte Entwicklung zeigte sich in der veränderten und vor allem flexibleren Zusammensetzung der Orchester und Ensembles.

Die Früchte aller dieses Veränderungen waren die Gründung und die Arbeitsweisen von Ensembles wie den Länder- und Bundesjugendorchestern, der jungen deutschen Philharmonie mit ihrem Ableger, dem „Ensemble Modern", dem Mahler-Jugendorchester mitsamt seiner Fortführung im hochberühmten Mahler-Chamber-Orchestra, deren Gründung auf die Initiative von Claudio Abbad zurückgehen, der arabisch-israelischen Jugendorchestergründung von Daniel Barenboim, dem Jugend-Weltorchester, zahlreiche Festspielorchester; ferner auch die Orchester der Protagonisten für Alte Musik, wie sie John Gardiner, Ton Kopman, Thomas Hengelbrock und viele andere gründeten.
Sie alle sind geprägt von bestimmten strukturellen, kommunikativen und musikalischen Grundsätzen:

1)

Eine lange und z.T. erbitterte bis fundamentalistische Diskussion gab und gibt es über mögliche Demokratisierungsverfahren für das Musizieren und für die Organisation der Orchester. Sie betrifft die Beteiligung und die Verantwortung für die Programme, die Stellenbesetzung, die Wahl von Dirigenten und Solisten, von Modellen für Proben und Aufführungen, organisatorische Zuständigkeiten. Dies alles sind Fragen, an deren Lösung traditionelle Orchester weniger beteiligt oder von ihnen behelligt waren.

2)

Eine andere Veränderung betrifft die Zugehörigkeit. Für sie gibt es verschiedene Modelle und Versuche - Vollmitgliedschaft (mit Stimmrecht in vielen Fragen), teilweise Mitgliedschaft, ständige Aushilfe, Gastmitgliedschaft ... In manchen Orchestern kann man nur für begrenzte Zeit oder bei bestimmten Projekten mitspielen. Vorteile solcher flexibler Modelle sind eine ständige Erneuerung und Belebung, das Engagement bestimmter Musikerinnen und Musiker für bestimmte Aufgaben, der Wechsel von Aufgaben innerhalb des Orchesters. Die Nachteile

liegen im Verzicht auf eine beständige Klanglichkeit, auf abgestimmte Spielweisen, auf Vertrautheit und Verlässlichkeit, auch au soziale Sicherheit.
Die Flexibilisierung der Orchesterzusammensetzung bringt es mit sich, dass viele junge Musiker aus vielen Ländern sich kennenlernen, freundschaftlich miteinander umgehen, musikalische und spieltechnische Gestaltungsmöglicheiten, aber auch allgemeine Lebensgewohnheiten von einander lernen. Es ist in vielen Fällen so etwas wie ein globales Zusammengehörigkeitsgefühl als Basis der gemeinsamen Tätigkeit entstanden.
Es kommt vor, dass Musiker mehreren Orchestern angehören, dass andererseits andere eine reduzierte Mitwirkung vorziehen, weil sie für ihre Familie da sein wollen oder auf andere Tätigkeiten nicht verzichten wollen - Kammermusik, Unterricht, Dirigieren, Komponieren...

Die Flexibilisierung und Offenheit der Orchesterarbeit trägt zweifellos zu Innovation für das Musizieren im Orchester und zu Lebendigkeit des Musizierens der einzelnen Musiker bei. Bestimmte Dirigentinnen, Dirigenten und Solisten prägen diese Art des Musizierens zusätzlich. Das gilt vor allem dann, wenn sie die neuen Arbeitsweisen fördern und antreiben, wie das der Autor in der Probenarbeit mit Claudio Abbado, mit Daniel Harding, mit Ton Kopman, mit Christian Tetzlaff, mit Janina Jansen und anderen erlebt hat.

3)

Ein weiteres, immer intensiver ausgeprägtes Feld des Musizierens ist die Kammermusik, der sich viele Orchestermitglieder der genannten Ensembles widmen. Dieses Interesse ist gerade ein Grund, sich nicht voll und für immer an ein Orchester zu binden. Es erweist sich als für die Praxis beider Musizierweisen äußerst gewinnbringend. Das wissen nicht nur die Philharmoniker in Berlin.

4)

Die neuen Orchesterformen und Musizierweisen zeichnen sich durch die Arbeit in Projekten und durch Konzertreisen oder Festivalbeteiligungen aus. Hinzu kommt die internationale Zusammensetzung der Ensembles, die sowohl für das Musizieren als auch für das (partielle) Zusammenleben eine Bereicherung und einen intensiven Austausch von Lebensweisen, Einstellung, Weisen des Erlebens und Denkens bescheren. Überhaupt lässt sich beobachten, dass die veränderten äußeren und inneren Strukturen des Musizierens im Orchester auch Veränderungen in den zwischenmenschlichen Beziehungen und Lebensweisen zur Folge haben. Sie betreffen den freundschaftlichen, hilfsbereiten Umgang, die gegenseitige Achtung

und Anerkennung und das Interesse an den anderen. Nicht zuletzt begründet auch die gemeinsame Beschäftigung mit speziellen Interessen, z. B, an alter oder experimenteller Musik gilt, eine eigene Musizierwelt.

Die Charakteristika der sich verändernden Musik- und Musizierlandschaft wirken nicht nur auf das Leben in den genannten „Sonder-Orchestern". Ihre Gewohnheiten und Arbeitsformen dringen längst in traditionelle Orchester ein. Es ist zu wünschen, dass die angedeuteten Strömungen zunehmen, weil durch sie nicht zuletzt auch für das Publikum ein neues Bild und eine neues Verständnis der Musik entstehen kann. Das gilt vor allem dann, wenn die „Sonderwelt" Musizieren im Orchester sich dem Publikum öffnet, durch persönliche Kontakte, durch eine neue Salonkultur, durch Teilnahme des Publikums an der Arbeit der Orchester, wie es z.B. die Medien anbieten.

Da liegt es nahe, sich mit der Frage zu beschäftigen, wieviel und was Orchestermusiker über die Musik wissen sollten , die sie spielen? Was brauchen sie für ihr technischesw und gestalterisches Musizieren?

Genauer gefragt: Welche Aspekte oder Möglichkeiten der Beschäftigung mit Musik - über das instrumentale Spielen hinaus - kann oder sollte man Orchestermusikern empfehlen und bereits in ihrer Ausbildung anlegen?

Ich nenne und unterscheide im folgenden sechs Zugänge zu Musikalischer Bildung. Sie können in Kombinationen oder vereinzelt betrieben werden.

(hier von S. 4)

1)

Das Hören im Orchester; das Hören von Orchestermusik

Manche sagen, man könne, wenn man im Orchester sitzt und mitspielt, nicht alles hören, was die anderen tun. Das scheint zu stimmen. Umso nützlicher ist es, das Hören - horizontal wie vertikal - zu üben, sich Zusammenhänge klar zu machen und hörend auf Übersicht aus zu sein. Das betrifft, die Wege durch Tonarten ebenso wie Klangentwicklungen, wie das akustische Verfolgen der Spannung und Auflösungen, das Voraushören von Veränderungen und anderes mehr. Hierfür ist das Studium von Partituren zu empfehlen.

2)

Die spieltechnische und klanglich-interpretierene Erschließung von Musik

Hierbei geht es darum, jene Mittel zu wählen, zu erproben und zu nutzen, die den musikalischen „Sinn" verdeutlichen (nach Hans Heinrich Eggebrecht - die Konstruktion und Formung einer Musik) - also den Aufbau und den Verlauf zu inszenieren, auch die harmonischen Wege, die wechselnde Charakteristik, die Unterschiede der Teile, die klanglichen Nuancen, die innermusikalischen Dialoge und Spannungen. Hierfür (im Studium) Skizzen und detaillierte Beschreibungen heran zu ziehen, ist eine nützliche Methode.

3)

Musikgeschichte

Ein anderer Aspekt musikalischer Bildung und Aufklärung über eine Musik, die gespielt werden soll, ist ihre musikgeschichtliche Einordnung: Was das Besondere an einer Melodie aus dem späten 19. Jahrhundert ausmacht, verlangt eine andere Farb- und Tongebung, eine andere Gliederung, andere Tonerzeugung und rhythmische Akzentuierung als die Musik einer frühen Haydn-Sinfonie, eines barocken Konzerts oder einer Komposition von Bernstein.

4)

Musiktheorie

Ein vierter Aspekt innermusikalischer Bildung ist das Verständnis der musiktheoretischen Hintergründe der Musik. Das kann die zeitgeschichtliche Intonation betreffen, die Besonderheiten von Modulationswegen, das Betonen oder herausstellen besonderer Töne im Gesamtklang und die Nuancen der motivisch-thematischer Arbeit. Auch der Unterschied zwischen mehr homophon und mehr polyphon gestalteter Musik legt verschiedene Spielweisen nahe.

5)

Klanglichkeit

Ein fünfter Aspekt ist das Verständnis und die Beschäftigung mit der Klanglichkeit. Hier wäre es gut, wenn möglichst alle Beteiligten wissen, darauf hören und darauf achten, wie der Aspekt der Klanglichkeit gedacht ist, sich im Verlauf des Stückes entwickelt, und wie jede und jeder seinen Teil zur Klangarchitektur beiträgt: Klangblöcke sind gegeneinander zu setzen; ein einzelnes Instrument hebt sich aus der Klangfülle heraus und versteckt ich wieder, einzelne Instrumente übergeben den Klang oder setzen Kontraste. Solistische Partien

wechseln mit Klangmassen ab. Auch ist zu bedenken, welche der unzähligen Möglichkeiten der verfügbaren Farbpalette gewählt werden sollen.

5)

Verkörperung der Musik und des Musizierens

Ein vielleicht ungewöhnlicher, aber hilfreicher Aspekt, eine Musik zu verstehen und sinnvoll zu gestalten, bietet seine körperliche Vorstellung an. Hier gibt es mehrere Möglichkeiten. Man kann, wenn man Mut hat und alleine ist, Musik „tanzen" oder sich ausdrucksmäßig zu ihr bewegen - Melodien, Begleitungen, Rhythmen, Dialoge, Tempowechsel. Man kann meditative Bewegungen von locker-tänzerischen unterscheiden. Man kann Musik auch dirigieren, weniger taktschlagend (aber Takt- und Tempowechsel verändernd) und mehr den Ausdruck der Musik darstellend.

Man kann sich die Körperlichkeit, etwa eine Bewegungschoreographie, vorstellen. In vielen Fällen wird die Verkörperung einer Musik mehr von ihr erzählen und verdeutlichen als noch so schöne und schlaue Worte.

6)

Kulturgeschichtliche und kulturanthropologische Betrachtung

Einen um fassenden Beitrag zu musikalischer Bildung - und vor allem einen über die Musik ins Allgemeinästhetische, ins Allgemeingeschichtliche und ins Anthropologische hinausgehenden - leistet die kulturgeschichtliche Beschäftigung mit Musik. Viele Fragen schließen das Verständnis von Musik in dieser Weise auf:

- Was ist das Besondere an einer historischen Epoche oder Stilrichtung? Was suchten und erwarteten die Menschen dieser Zeiten?
- Was drückt Musik aus, die religiösen Zwecken dient?
- Welche Funktion und Wirkung hat Virtuosität?
- Was treibt Menschen zum Singen und Musizieren?
- Was erhoffen Menschen sich von einem Konzertbesuch?
- Was bietet ihnen z.B. eine Sinfonie von Gustav Mahler an?
- Was drückt musikalische Kommunikation aus?

Die Sammlung von Aspekten der musikalischen Bildung und über sie hinaus könnte fortgesetzt werden., Wendet sich man ihnen zu, so wird deutlich, dass die Musikvermittlung

und Konzertpädagogik sich - mehr oder weniger ausführlich - mit denselben Fragen beschäftigt. Warum also sollten die Musiker über sie nicht nachdenken und Bescheid wissen?

Zu fragen ist jedoch, ob die Behandlung der meisten dieser Aspekte nicht in den Aufgabenbereich der Dirigenten gehört. Wenn das heutige Bild vom Musizieren im Orchester und vom Orchestermusiker, das sich in den letzten Jahren verändert hat, gelten und sich weiter entwickeln soll, dann sollte die Entwicklung sich auf eine partnerschaftliche Zusammenarbeit richten, deren Grundlage jene musikalische Bildung ist, dien ich in einigen Aspekten aufgezählt habe und die den Wünschen derer entspricht, die nach Musikvermittlung fragen. Dann entsteht nicht nur eine Partnerschaft zwischen den Musikern und den Dirigenten, sondern auch eine zwischen den Musikern und dem Publikum.

Bezieht man die genannten Aspekte oder Teilfächer auf das Musizieren im Orchester, so wird deutlich, dass die bisherigen Zielsetzung, Methodik und Inhaltlichkeit der sogenannten Nebenfächer für die Ausbildung zum Orchestermusiker falsch angelegt ist, weil sie auf die Besonderheiten des wahrhaft schwierigen Berufs nicht eingeht. Um nur eines anzudeuten: Zukünftige Orchestermusiker sollten lernen, die Musik, die sie für andere spielen, dem musikalischen wie dem kulturgeschichtlichen und dem individuellen ästhetischen Verstehen zu erschließen.

-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-

Seit geraumer Zeit besucht das Konzertpublikum - von den kleinen Kindern und Familien über Jugendliche bis zu den treuen Hörerstamm der Senioren - mit reger Anteilnahme die Angebote der Musikvermittlung oder Konzertpädagogik. Solche A ngebte gibt es mittlerweile aller Orten und in vielen Formen. Sie gibt es als Einführungen direkt vor dem Konzert oder als selbständige Veranstaltung getrennt vor ihm; als Rundfunk- und Fernsehsendung, als Kinder- und Familienkonzert, als Moderationsveranstaltung und als Probenteilnahme, als schulisch vorbereitetes Konzert und als eigenständiges Musik-Seminar für Laien. Es gibt mittlerweile auch Ausbildungsangebote zum Konzert- oder Musiktheaterpädagogen; und an größeren Konzert- und Opernhäusern gibt es auch Spezialisten und Einrichtungen für Musikvermittlung.

Eine kleine private Rundfrage unter den Teilnehmern der Laienseminare, die ich seit mehreren Jahren anbiete, ergab folgende Wünsche und Interessen des Publikums: Sie

wünschen sich Hörhilfen für den Mitvollzug und das Verfolgen auch von längerer Musik. Sie fragen nach verstehbaren Einzelheiten der Kompositionslehre und Musiktheorie. Sie sind interessiert an Singen und leichter rhythmischer Arbeit. Auch für Möglichkeiten der Bewegung zu Musik konnten sie gewonnen werden. Ein interessanter Bereich ist die Musikgeschichte - als Biographie, als Epochen- und Gattungslehre, als Stillehre, als Einsichten in die Entstehungsgeschichte von Musik, als Interesse an der Geschichte der Konzertsäle, der Konzertarten und der Entwicklung des Konzertpublikums.
Ein praktischer, die Zuhörer einbeziehender Umgang mit Musik ist vor allem bei Kinder- und Familienkonzerten beliebt und lange geübte Praxis; ebenso die Einbeziehung der Musik in Handlungen und Geschichten (siehe die Erfolgsgeschichte des „Concertino Piccolo" an der Musikhochschule in Detmold mit Ablegern in halb Europa).
Von besonderem Interesse für die erwachsenen Laien ist die Einbettung der Musik in allgemeingeschichtliche, philosophische, geisteswissenschaftliche Zusammenhänge. Die Zusammensetzung der Gruppen vor allem bei Seminaren bereichert diesen Aspekt oft in hohem Maße-

Es gibt zwei Gründe, danach zu fragen und zu überlegen, , ob und in welchen Formen, mit welchen Themen und Fragen heute auch Orchestermusiker in die Aufgaben und Möglichkeiten der Konzertpädagogik einbezogen werden können und sollten.
Der eine Grund liegt in der Antwort auf die Frage, was ein vorwiegend auf die Musizierpraxis hin ausgebildeter Musiker von und über Musik wissen und bedenken sollte, an deren klanglicher Interpretation er ja entscheidenden Anteil hat. Wenn schon das Publikum verstärkt nach Wissen, Verstehen und Hörenkönnen fragt, liegt es nahe, auch die Musiker in einen soliden Stand umfassender musikalischer Bildung zu versetzen. Auf einer solchen Basis könnte sich in ihre Tätigkeit jenen doppelten Anspruch erfüllen, den Aristoteles mit dem Begriff „***Techné***" und „***technites***" zusammen fasste: als Handwerk und als Meisterschaft, die einen Künstler und Weisen zum Vermittelten seiner Kunst befähigt. Mit anderen Worten: In einem Masterstudium für die Ausbildung zum Orchestermusiker sollten neben dem exzellenten Musizieren auch Fähigkeiten gelernt und erworben werden, mit denen man eine Musik nicht nur klanglich, sondern auch geistig, geschichtlich und als Beziehung zum Spieler und Hörer verstehen und das Verständnis weitergeben kann.

Der zweite Grund ist eine Folge des ersten. Zu den Menschen, die dafür besonders geeignet sind, dem Publikum Möglichkeiten der Musikvermittlung (der Konzertpädagogik) anzubieten,

gehören die gebildeten Musiker. Üblicherweise besetzen Musikwissenschaftler das Feld der Musikvermittlung - mit dem Nachteil, mehr von der Musikwissenschaft als von der Musik zu reden, vom Stand der historischen Forschung, von den Modellen der Kompositionen, vor allem von der Formenlehre. Chancen, eine Beziehung zwischen Musik und Menschen aufzubauen, werden vielfach versäumt. Gelegentlich übernehmen auch Musikpädagogen die Musiikvermittlung. Zwar haben bei ihnen zwar Beziehungen, konkrete Möglichkeiten des Hörens und Verstehens Bedeutung. Mir ist jedoch leider aufgefallen, dass sie (wie übrigens auch viele Musikwissenschaftler) die Musik nicht gut genug kennen, um ihre Besonderheiten nahe zu bringen.

Es liegt eine Chance darin, die genannten Unzulänglichkeiten zu lindern, wenn ein Masterstudiengang „Orchestermusiker" den interessierten Musikern Voraussetzungen böte, als Konzertpädagogen tätig zu werden. Sie müssten während des Studiums - vielleicht nach dem Vorbild des Masterstudiengangs an der Musikhochschule in Detmold - bestimmte Kurse belegen, um wenigstens einen Einstieg in diesen zwar nicht leichten, aber erfreulichen Beruf zu gewinnen.

Mit folgenden Gebiete oder Fächern müsste sich eine solche Ausbildung beschäftigen:

1) **Hörhilfen** für konkrete Stücke geben geben - z. B. einprägsame Motive oder Melodien, rhythmisch prägende Figuren, kürzere oder längere Formen, unterschiedliche musikalische Charaktere ... Sie sollten oft gehört, gesungen, geschrieben, in Noten entdeckt, gelesen werden.
2) Einfache Sachverhalte der **Musiklehre** (Musiktheorie) zeigen und üben - Akkordlehre, Skalen, Stufen-Sprünge, hohe und tiefe Lagen, Frage und Antwort, Arten von Anfängen, von Schlüssen, von Überleitungen, Klangfarben - als ganz einfach, immer an Beispielen, immer wiederholen und üben (hören. singen, lesen) ...
3) Modelle für den Verlauf von Musik - erzählen, skizzieren, hören - Wiederholung, Kontrast, Veränderung, Erweiterung, Verkürzung, schneller und langsamer ...
4) Alles, was möglich ist, singen, klopfen...
5) Sich zu Musik bewegen
6) Gemeinsam Gespräche über das Gehörte führen - voneinander lernen - mit Vergleichen (Metaphern) Einzelheiten entdecken und entfalten
7) Verschiedene Aspekte der Musikgeschichte behandeln: Biographien, Gattungs- und Epochengeschichte, Stile, Formengeschichte ...

8) Kulturgeschichtliche Einbettung: Beziehung zu den anderen Künsten, zur Politik, zur Ethnologie, zur Philosophie und Religion ... kulturelle Weltbilder aufbauen
9) An den zu spielenden Musikwerken arbeiten!
10) Das Wichtigste: immer wider hören!