

Jenseits von „gut“ und „böse“

Meisterlehre im 21. Jahrhundert – Erkenntnisse aus einer Wiener AbsolventInnen-Studie

Magdalena Bork

„Traumberuf Musiker?“ fragte Magdalena Bork AbsolventInnen der Wiener Musikuniversität. Die oft recht ernüchternden Antworten werfen grundsätzliche Fragen nach der Aktualität des Systems der Meisterlehre auf, wie es noch immer an den Musikhochschulen und Konservatorien vorherrschend ist.

Alles hängt eigentlich davon ab, welchem Lehrer man begegnet oder welchen Lehrer man sich wählt. Das ist dann der Weg, wie man im Konzertfach durch das Studium kommt. (Orchestermusikerin, 28, Cello)

Als ich vor einigen Jahren im Rahmen meiner Doktorarbeit an der Wiener Musikuniversität eine qualitative AbsolventInnen-Studie¹ durchführte mit dem Ziel, vor allem den beruflichen Verbleib der ehemals Studierenden zu erforschen, war ich beinahe überwältigt von dem Ausmaß an wertvollem Material zum Thema Meisterlehre, das ich in den 40 Tiefeninterviews quasi nebenbei bekommen habe. Von den meist alles entscheidenden ersten Begegnungen mit Lehrerpersönlichkeiten in der Kindheit (meist Frauen) über die wesentliche Rolle der Förderung des eigenen musikalischen Talents durch engagierte Lehrende in der Jugendzeit (noch immer meist Frauen) bis zum intensivsten Teil der Ausbildung in der Meisterklasse eines anerkannten Musikers an einer Hochschule oder Universität (hier dann fast nur noch Männer!) schien

stets die persönliche Beziehung zum jeweiligen Hauptfachlehrer eine zentrale Bedeutung zu haben: zentral für den Erwerb der tatsächlichen spielerisch-handwerklichen Fähigkeiten wie für die Ausbildung einer eigenen Identität als MusikerIn; zentral aber auch für den Einstieg in den professionellen Arbeitsmarkt nach dem Studium und vielfach auch noch für den später tatsächlich ausgeübten Beruf. Was so einflussreich ist, ist allemal wert, kritisch unter die Lupe genommen zu werden.

Meine Studie „Traumberuf Musiker?“ liefert zunächst Zeugnis über vierzig individuelle Ausbildungs- und Berufslaufbahnen von vierzig unterschiedlichen MusikerInnen, die eines gemeinsam haben: an der Wiener Musikuniversität in den Jahren 1992 bis 2005 ihren Abschluss im künstlerischen Instrumentalfach (damals Konzertfach) absolviert zu haben. Was aber an diesen vielen singulären Lebensgeschichten über den Weg vom Talent zur Meisterschaft und vom Studium in den Beruf für die Forschung besonders faszinierend ist, ist das, was sich in den Interviews über das Feld Musiker intersubjektiv mitge-

teilt hat – also welche Glaubenssätze, Vorstellungen und Bilder hier vorherrschen.² Aus diesen Analysen sollen einige Aspekte betrachtet werden, die Ausgangspunkt für eine Suche nach anderen, neuen pädagogischen Konzepten sein könnten.

PHÄNOMEN MEISTERLEHRE

Im allgemeinen Sprachgebrauch steht der Begriff Meister für jemanden, der ein Fachgebiet in herausragender Weise beherrscht und für seine Verdienste anerkannt wird. In der Ausbildung von MusikerInnen hat der Begriff eine eigene Geschichte. Um das Phänomen Meister rankt sich die aus der Tradition stammende und bis heute das Lehrkonzept der Kunstuniversitäten prägende Meisterlehre. Denn auch wenn sich im Musikumfeld viel ändert, ist das Konzept der Meisterlehre über allen stürmischen Wandel erhaben: Das prägendste Moment in der Ausbildung eines Musikers oder einer Musikerin scheint auch noch am Beginn des 21. Jahrhunderts die Begegnung und die künstlerisch-fachliche Unterweisung durch einen Meister seines Fachs



„Ich denke, wir sind als Lehrer verpflichtet, den Studenten das Rüstzeug zu geben, dass sie nicht hundert Probespiele umsonst machen. Das ist eine schwierige Sache und ich glaube, dass da zusätzliche Dinge wie Improvisation, wie Körperarbeit, wie Feldenkrais, wie Yoga, Meditation, zu sich selbst zu finden etc. sehr wichtig sind und zunehmend wichtiger werden.“ (Wiener Geigenprofessorin)

zu sein. Mit den veränderten Berufsrealitäten, den aufkommenden neuen pädagogischen Konzepten wie etwa Teamteaching, der Erforschung von Konzepten des Lehrens als Mentoring, aber auch der Forderung nach formaler Evaluation der Qualität im Einzelunterricht kommen auf die Meisterlehre jetzt zunehmend neue Herausforderungen zu. Es stellt sich die Frage, ob diese Form des Lehrens und Lernens noch die Effekte hat, die heutzutage von der höchsten Ausbildungsstufe der MusikerInnen erwartet werden. Dieser Beitrag spannt den Bogen von einem kurzen Blick auf die historische Entstehung und Entwicklung der Meisterlehre bis in die

Gegenwart³ über einige Aspekte aus der Studie „Traumberuf Musiker?“ bis zu einem kurzen Input aus meinem aktuellen Forschungsprojekt „Quo vadis, Teufelsgeiger?“, um von dort einen Blick nach vorne in die Zukunft der Meisterlehre zu werfen.

BRÜCHE UND UMBRÜCHE

Die Lernform „learning by doing“ gibt es offensichtlich seit Menschengedenken, die der Imitation ebenso – die Fähigkeit zu imitieren und zu kopieren zählt gar zu den wichtigsten Überlebensprinzipien der Menschheit. KünstlerInnen im Allgemeinen und MusikerInnen

im Speziellen scheinen aber immer schon weite Reisen unternommen zu haben, um von bestimmten Meistern lernen zu können. Irgendwann sehnte sich die Wandermusiker-Zunft aber scheinbar doch nach einer gewissen Sesshaftwerdung und läutete damit die Geburtsstunde des organisierten und strukturierten Lehr- und Lernbetriebs Stadtpipeferei ein. Hier wurden seit dem 13. Jahrhundert MusikerInnen für den Bereich der „musica civilis“ ausgebildet. Praxis und Lehre wurden eng miteinander verbunden und das Berufsverständnis weit gefasst. Die Ausbildung orientierte sich ständig an der musikalischen Praxis ihrer Meister und Lehrlinge. Die klerikale und aristokratische Vormachtstellung, die bis tief ins 18. Jahrhundert das künstlerische Geschehen dominierte, wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts durch den immer selbstbewussteren Bürger abgelöst: Bemüht um klare, ihn neu definierende Ideologien, entwickelte er eine eigene Kultur, die in den neu entstandenen Städten ihre Zentren fand. Die bisherigen Hauptzwecke der Musik wurden hinterfragt, eine neue Form der Darbietung gesucht und in der Entwicklung der

autonomen Kunstmusik auch gefunden. Diese entspricht durch die geforderte kontemplative Rezeptionshaltung viel eher einem nach Erbauung, Bildung und Ästhetik strebenden Ideal des Bürgers.

Infolge dieser Wandlungen kam es um 1750 zu einem weiteren, bis in heutige Zeiten wirkenden Bruch – der kulturgeschichtlich einzigartigen Trennung im Bereich der westlichen Kunstmusik zwischen dem schaffenden Komponisten und dem nachschaffenden Interpreten: dem „musicus executorem“. Dieser neue Musiker-Typus bekam nun vor allem eine Aufgabe – an seinem fachlichen Können und an seiner Künstlerpersönlichkeit zu feilen. Eine Aufgabe, der er sich nun in den europaweit entstehenden und nach dem Vorbild des Conservatoire de Paris institutionalisierten Konservatorien ausführlich widmete, „freilich zumeist immer noch als Abbild und nach dem Vorbild des Meisters selbst“.⁴

[Zuallererst sind es die immanent autoritären Grundstrukturen der Meisterlehre und der oft einseitige Respekt, der tatsächlich allzu leicht und allzu häufig in Angst zu kippen scheint.]

Die gleichzeitig wachsende Hochpreisung der Kunstmusik führte immer mehr zu einem engen Kanon dessen, was an Musik gespielt, komponiert und in Konsequenz auch unterrichtet werden sollte. Und die Konservatorien schafften, bewachten und bewahren bis heute diesen Konsens an „Musik mit Gütesiegel“. Die Bedeutung der Musik als zeitgebundene Sprache, als künstlerischer Ausdruck der jeweiligen Gegenwart wurde in diesen Kanon – mit erheblichen Konsequenzen für die Zukunft – leider nicht aufgenommen. Einer, der 200 Jahre später der *Musik als Klangrede* sein Leben, Können und seine Passion widmen wird, Nikolaus Harnoncourt, äußert sich zu dem „Verlust der lebendigen Gegenwartsmusik“ sehr kritisch: „Diese Revolution in der Musiker- und Musikerausbildung hat man derart radikal durchgeführt, dass innerhalb weniger Jahrzehnte überall in Europa die Musiker nach dem Conservatoire-System ausgebildet wurden. Geradezu grotesk aber erscheint mir, dass dieses System heute noch die Basis unserer Erziehung ist!“⁵ Harnoncourt sieht diesen Bruch als einen politisch bewusst geplanten Akt, als eine „bis

in die letzten Einzelheiten durchkonstruierte Vereinheitlichung des musikalischen Stils“⁶ zum Zwecke der Integration der Musik in das politische Gesamtkonzept. Infolge der Französischen Revolution war dies das neue Ideal der „égalité“: Seitdem ist der Interpret stets darum bemüht, „die rein ästhetische und emotionale Komponente der Musik“ auf die bestmögliche Weise darzustellen, „der übrige Inhalt wird ignoriert“, da dem heutigen Musiker „das natürliche Wissen“ auch tatsächlich fehlt, welches die früheren MusikerInnen, „die ja nur die Musik ihrer Zeitgenossen spielten“, mit der Musik ihrer Zeit stets verband.⁷

ZURÜCK INS HEUTE

Und wie empfinden es MusikerInnen heute: Wie sehen sie ihre Ausbildung? Und wie gelingt es ihnen, eine Verbindung zur Gegenwart herzustellen? Auch wenn einzelne AbsolventInnen mit Freude und Dankbarkeit auf ihre Ausbildung zurückblicken, spricht der Großteil der Befragten der Studie „Traumberuf Musiker?“ insgesamt eine klare Sprache in Bezug auf das Studium: Es hat sie erstens offensichtlich nicht entsprechend auf das Leben als MusikerIn vorbereitet und zweitens auch schlicht zu wenig Musik in ihr Leben als Studierende hereingebracht. Denn die Gründe, weshalb sie damals ein Instrumentalstudium begonnen haben, waren vor allem die große Freude an ihrem überdurchschnittlich hohen instrumentalen Können und eine nicht minder große Lust – gepaart mit Ehrgeiz –, ihre Fähigkeiten einzusetzen und auszubauen, um möglichst viel und intensiv (und so gut sie nur können!) Musik zu machen. Mit dem Bild vor Augen, auf vielen verschiedenen Bühnen miteinander und auch solo zu musizieren und mit dem eigenen Spiel sich selbst und anderen Freude zu bereiten, begaben sie sich vertrauensvoll in die Obhut ihrer zum Teil lang ersehnten TraumlehrerInnen.

Hier lag der Fokus in den allermeisten Fällen jedoch vor allem auf Üben, Technik (vor allem ihrer Umstellung) und dem Erlernen des Solo-Repertoires. Das Freudvolle der Vorstudienzeit – Konzerte, Wettbewerbserfolge, Kammermusik, Jugendorchester, das „Einfach-nur-aus-Freude-Spielen“ – wurde zugunsten der herausfordernd detaillierten Arbeit am Instrument beinahe vollständig in den Hintergrund gedrängt. Die Schlüsselwörter der Befragten aus dieser Zeit sind Einsamkeit, Druck, Konkurrenz, Ehrfurcht, Lam-

penfieber, Perfektionsdrang und Orientierungslosigkeit. Kurz gesagt: statt spielen – üben. Statt musizieren – kämpfen. Statt experimentieren und seine Möglichkeiten ausweiten – sich beweisen müssen und stets versuchen, sich und anderen zu genügen. Das führte – Sie ahnen es oder kennen es sogar selbst – häufig in eine Krise.

Welche Rolle der Meister in diesem Kontext einnimmt, soll im Folgenden geklärt werden – wobei es nicht um die Zurschaustellung einzelner, vielleicht einfach nicht gelungener Lehrer-Schüler-Konstellationen geht, sondern um Phänomene, die jenseits des Subjektiven die Meisterlehre kennzeichnen.

RESPEKT VOR DEM RESPEKT

Zuallererst sind es die immanent autoritären Grundstrukturen der Meisterlehre – die Asymmetrie zwischen dem Lehrenden (als dem anerkannt Wissenden und Erfahrenen und dafür Bewunderten) und seinem Schüler (dem Unerfahrenen, der noch wenig weiß und nicht selten träumt, so zu werden wie der Meister) – und der oft einseitige Respekt, der tatsächlich allzu leicht und allzu häufig in Angst zu kippen scheint. Hinzu kommt die unhinterfragte absolute Entscheidungsmacht der Lehrenden in Bezug auf die künstlerischen und oft auch beruflichen Belange der Studierenden: Das alles fordert und fördert offenbar die sich in solchen Strukturen ausprägenden komplementären Eigenschaften wie Folgsamkeit und Passivität bis hin zur totalen Anpassung – mit dem „Nebeneffekt“ der Selbstentfremdung.

Wenn man sagt, ich komme als Musiker aus einer anderen Welt und ich möchte auch lernen, wie man es in Wien macht, und hier heißt es, ich kann nicht auf mein Empfinden und mein musikalisches Ziel und meine Erkenntnisse hören, sondern ich muss wirklich lernen, wie es hier gemacht wird, dann habe ich mich selber sehr von meiner Persönlichkeit abgegrenzt, was aber später ein Verlust für mich war. Wenn einem das bewusst wird, kommt man wieder zurück und sagt – Moment, wie gefällt mir das, wie mache ich das? Nur solange das nicht bewusst ist, kann es nicht zurückkommen... (Orchestermusikerin, 26, Viola)

Lesen Sie weiter in Ausgabe 3/2012.