



Mut zum Abseits! *Repertoire im Wandel der Zeiten, Zwänge und Entdeckungen*¹

Kolja Lessing

Unser musikalisches Repertoire ist riesig – und doch ist nur ein kleiner Teil davon im Unterricht und Konzertsaal lebendig. Wie hat sich das Repertoire in den vergangenen beiden Jahrhunderten entwickelt? Welche einengende Rolle kommt Probespielen und Wettbewerben zu und wie lässt sich ein selbstbestimmtes Repertoire finden?

„Raritäten der Klaviermusik“, „Komponistinnen und ihr Werk“, „Verfolgung und Wiederentdeckung“ – ja, es gibt sie: Konzertreihen, die so eminent wichtige, unser kulturelles Gedächtnis belebende Ausbrüche aus dem repetitiven Hamsterrad des klassischen Musikbetriebs wagen. Die heute oft beklemmende Einengung auf ein limitiertes Repertoire vermeintlicher Standardwerke ist umso erstaunlicher in einer Zeit, in der Kompositionen aller Epochen so leicht wie nie zuvor sowohl als Notentext wie auch als Aufnahme über digitale Medien verfügbar sind. Wie ist es zu dieser Entwicklung gekommen? Wo liegen die Ursachen – und welche Wege könnten aus der Sackgasse herausführen?

Meine Betrachtungen resultieren aus einer vier Jahrzehnte umspannenden Konzerttätigkeit als forschender Geiger und Pianist. Sie wurzeln in einer fast ebenso langen Erfahrung als Hochschullehrer und Gastdozent an zahlreichen Institutionen für Musikausbildung im In- und Ausland. So gelten diese Exkurse zuvörderst der professionellen Ausübung abendländischer Kunstmusik, wie sie an europäischen Musikhochschulen gelehrt und im Konzertleben praktiziert wird. Die Fokussierung auf die mitteleuropäische Situation schließt indessen keineswegs den Blick auf außereuropäische musikalische Ent-

¹ Zuerst erschienen in *üben & musizieren*, 2/2023.

wicklungen aus, deren Kenntnis für den Aufbau und die Erweiterung eines individuellen instrument- bzw. ensemblespezifischen Repertoires faszinierende neue Perspektiven eröffnet. Nicht wenige der im Folgenden erörterten Aspekte einer vielseitig orientierten, von unermüdlicher Neugier geleiteten Gestaltung des Repertoires gewinnen bereits in der Musikschulpraxis prägende Bedeutung. Hier können erste grundlegende, inspirierende Erfahrungen mit Werken auch jenseits des Alltäglichen vermittelt werden. Dies wäre ein erfrischender Ausbruch aus der drohenden Wiederholung einer kleinen Anzahl von Stücken, die dann beispielsweise bei „Jugend musiziert“ ein lähmendes Konkurrenzgefühl aufkommen lassen...

Historisch orientiertes Repertoire

Bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde ausschließlich zeitgenössische Musik aufgeführt – im höfischen Rahmen ebenso wie im sakralen Raum. Musik entstand gleichsam für den Tagesbedarf, noch gab es keine Trennung zwischen Komponist und Interpret. Mit der Rückbesinnung der Romantik auf vergangene Epochen, insbesondere mit der ab 1830 langsam einsetzenden Wiederentdeckung der Werke Johann Sebastian Bachs und nicht weniger seiner Zeitgenossen, erweitert sich schlagartig das musikgeschichtliche Bewusstsein, mithin das Repertoire der sich als eigenen Berufsstand etablierenden reisenden Virtuosen.

Dieser Berufsstand bleibt zunächst eine Männerdomäne, aus der einzelne Künstlerinnen wie die Geigerin Regina Strinasacchi, die Harfenistin Dorette Spohr und vor allem die in späteren Jahren Repertoire bestimmende Pianistin Clara Schumann herausragen. Mit der Etablierung der ersten professionellen Musikausbildungsinstitute erfolgt zwangsläufig eine erste Kanonisierung von Werken, zugleich eine erste editorische Erschließung Alter Musik und die Entstehung pädagogischer bzw. instruktiver Musik zum Gebrauch an den Konservatorien – als Vorläufer der heutigen Musikhochschulen.

Auffallend ist, dass eine bis heute nachwirkende Kanonisierung von speziellem Repertoire für einzelne Instrumente bereits im späten 19. Jahrhundert durch künstlerisch wie pädagogisch gleichermaßen exponierte Persönlichkeiten geprägt wurde: im Bereich der Klaviermusik durch Clara Schumann, in geigerischer Hinsicht ebenso wie in Hinblick auf die Gattung Streichquartett durch Joseph Joachim, dessen virtuose, stilistisch jedoch anachronistische Mozart-Kadenzen bei manchem Orchester noch heute *conditio sine qua non* für Probespiele darstellen! Im Bereich des Klarinettenrepertoires setzte der legendäre Meininger Klarinettist Richard Mühlfeld lange nachwirkende Akzente.

Mit dem enormen Anwachsen des Repertoires gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch ein ebenso zeitgenössisch wie auch historisch orientiertes Konzertleben erfolgte zwangsläufig eine Selektion nach den Bedürfnissen des Zeitgeschmacks. Manche der Komponisten, deren höchster Rang heute unbestritten ist, blieben im Konzertleben lange marginal und wurden letztlich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kanonisiert – das

gilt für Joseph Haydn und Franz Schubert, im Bereich der Barockmusik besonders für Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi und Jan Dismas Zelenka.

Ausgrenzungen ab 1933

Bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein war die Ausprägung des Instrumentalrepertoires sowohl durch individuelle Präferenzen prominenter Künstlerpersönlichkeiten als auch durch gewisse Modeströmungen bestimmt. Die Konzertprogramme spiegelten das unterschiedliche Profil der Künstlerpersönlichkeiten mit ihren jeweiligen Vorlieben für anspruchsvolle Werke bzw. Werkzyklen oder für eher leichtes, unterhaltsames Repertoire – zu einer Zeit, als die kategorische Trennung zwischen sogenannter E- und U-Musik noch ebenso wenig existierte wie die zwischen zeitgenössischer und historischer Musik.

Nach heutigen Maßstäben neigten die meisten damaligen Programme zur Überlänge. Abbildung 1 zeigt das Programm eines Klavierabends von Arthur Rubinstein von 1948. In seiner außerordentlichen Länge und musikalischen Vielfalt reflektiert es noch den Geist des frühen 20. Jahrhunderts; Werke von Zeitgenossen Rubinsteins eröffnen in der zweiten Programmhälfte ein ebenso selbstverständliches wie abwechslungsreiches Panorama neuerer Klaviermusik.

Nur in Ausnahmefällen erklangen Werke von Komponistinnen, es sei denn, sie traten in Personalunion auch als Pianistinnen mit ihrer Musik an die Öffentlichkeit wie Clara Schumann, Cécile Chaminade, Marie Jaëll oder Ilse Fromm-Michaels. Indessen blieb der Reichtum des Repertoires in vielen Facetten lebendig, bis die 1920er Jahre mit der Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) und vielen ihrer lokalen Sektionen eine neue Separation des Konzertrepertoires mit sich brachten.

Programme				
Toccata en do majeur	BACH
Prélude - Largo - Fugue arr. Busoni				
Sonate Appassionata op. 57	BEETHOVEN
Allegro Assai Andante ma non troppo Finale				
Ballade en sol mineur	}	CHOPIN
2 Mazurkas				
Berceuse				
Polonaise en la bémol				
<hr/> <u>ENTR'ACTE</u> <hr/>				
Napoli	POULENC
Barcarolle - Nocturne Caprice italien				
Ondine	DEBUSSY
La Maja y el Ruisenor	GRANADOS
(Goyescas)				
Petrouchka	STRAWINSKY
(dédié à Arthur Rubinstein)				
Danse Russe Chez Petrouchka Semaine grasse				

Abb. 1: Programm eines Klavierabends
von Arthur Rubinstein 1948

Radikal änderte sich die Situation in Deutschland ab 1933, praktisch zeitgleich auch in der stalinistischen Sowjetunion: Erstmals griffen politisch-ideologisch bzw. rassistisch motivierte Ausgrenzungsmechanismen, die in aller Brutalität eine extreme Amputation des Kulturlebens, mithin des musikalischen Repertoires bewirkten. Unter dem diffamierenden Etikett der „entarteten Musik“ wurden nicht nur Werke von Komponistinnen und Komponisten jüdischer Herkunft, sondern gleichermaßen Werke jedweder Progressivität und unangepasster Originalität aus dem kulturellen Bewusstsein eliminiert. Haben die deutschen und österreichischen Musikhochschulen in den Jahrzehnten nach 1945 auf diesen immensen Verlust vielfältigen Repertoires aus der Feder der einst Verfolgten, Exilierten und Ermordeten reagiert?² Haben die vielen internationalen Wettbewerbe dieser Verantwortung um ein gewaltsam ausgeradiertes Repertoire jemals Rechnung getragen?

Die musikalische Entwicklung der Nachkriegsjahrzehnte hat in ihrer rigiden, gleichsam zentralistischen Propagierung des Serialismus und ihrer ideologischen Verbannung etlicher Strömungen der Musik vor 1933 eine pluralistische Ausrichtung des Repertoires kaum begünstigt. Sie hat vielmehr im allgemeinen Musikleben zu einer immer stärkeren Fokussierung auf Standardwerke vergangener Epochen geführt – neben der ein kleines Ghetto der sogenannten Avantgarde allein einem handverlesenen Spezialistenkreis zugänglich blieb.

Wege jenseits des Mainstreams

Wo stehen wir heute als InterpretInnen und Lehrende angehender Musikerinnen und Musiker angesichts dieses riesigen künstlerischen Vermächtnisses aus mehreren Jahrhunderten, angesichts einer überschaubaren Zahl von scheinbar unerlässlichen Standardwerken und einer unüberschaubaren Zahl oft zu Unrecht vergessener, vernachlässigter oder gar gewaltsam verdrängter Kompositionen? Wie können wir unseren Studierenden bei einer sinnvollen, individuellen Repertoireauswahl helfen?

Ich habe den Aufbau und die Gestaltung des Repertoires von Studierenden stets als kaleidoskopartigen Einblick in das kulturelle, mithin auch politisch-soziale Erbe der unterschiedlichen Epochen verstanden, deren Zeitgeist sich facettenreich offenbart. Dabei scheint es mir besonders wichtig, den Studierenden vom Beginn der gemeinsamen Arbeit an die schier unendliche Vielfalt erarbeitenswerter kompositorischer Zeugnisse einer Epoche zu vermitteln: namentlich in thematisch orientierten Klassenkonzerten, die Bekanntes und Unbekanntes in Gegenüberstellung präsentieren, ebenso wie in regel-

² Als Beispiel für eine lange versäumte Aufarbeitung einst verfemter Musik auch durch Lehrende an Musikhochschulen sei folgende Erinnerung erwähnt: Während meiner Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik Würzburg erlebte ich im Frühjahr 1991, dass meine Anregung, den Schüler des Komponisten Franz Schreker Ignace Strasfogel (1909-1994) für einen Dirigier- und Interpretationskurs zum Schaffen Schrekers an die Hochschule einzuladen, vom damaligen Leiter der Dirigierklasse Günter Wich mit der Begründung abgelehnt wurde, seine Projekte gelten in den kommenden Jahren ausschließlich den vorrangigen sinfonischen Werken von Beethoven und Bruckner. Somit blieb die einmalige Chance eines authentischen Brückenschlags zur Generation der einst verfemten Komponisten ungenutzt.

mäßigen theoretischen wie klingenden Exkursen in die Literaturgeschichte des eigenen Instruments (bzw. der eigenen Kammermusikformation).

Studierende sind durchaus empfänglich, ja dankbar für Impulse, die sie in diesem faszinierenden Kosmos ungeahnte Schätze aufspüren lassen – im Idealfall begeben sich Studierende, motiviert durch ein spannendes thematisches Klassenprojekt, selbst auf Entdeckungsreise und werden fündig. Dabei bedarf es eines gut entwickelten Bewusstseins für die Qualität einer Komposition, eines Bewusstseins für das Zeittypische ebenso wie für die Originalität eines Werks, für dessen formale, harmonische, rhythmische oder klangliche Besonderheiten. Diese grundlegende Sensibilisierung für die Qualitäten eines Musikstücks vollzieht sich selbstverständlich auch in der Auseinandersetzung mit den Gipfelwerken³ des Repertoires, die – ungeachtet ihrer oft drohenden Unentrinnbarkeit bei Examina, Probespielen oder Wettbewerben – in ihrer Einzigartigkeit erhellt und in Beziehung zu anderen vergleichbaren Werken gesetzt werden sollten.

Gerade die Erfahrung mit zeit- bzw. gattungsgleichen Werken jenseits des zumeist erdrückenden Mainstreams kann zu interpretatorischer Kreativität, stilistischen Einsichten und tiefer lotender Identifizierung mit der jeweiligen Musik führen. So ließe sich anstelle der permanent aufgeführten Klaviersonaten Beethovens eine der viel weniger verbrauchten, nicht minder originellen Klaviersonaten Joseph Haydns oder Muzio Clementis wählen; statt einer der populären Soloviolinsonaten (1923/24) von Eugène Ysaÿe könnte das ebenfalls virtuose, geradezu visionäre *Preludio e Presto* (1927/28) von Carl Nielsen oder die frühe, einen ersten individuellen Ausbruch aus der Spätromantik markierende Soloviolinsonate g-Moll op. 11 Nr. 6 (1917/18) von Paul Hindemith eine lohnende Alternative darstellen. Statt der berühmten Dante-Sonate oder der h-Moll-Sonate von Franz Liszt ließen sich in Julius Reubkes ebenfalls einsätziger, titanischer b-Moll-Sonate oder in der großen es-Moll-Sonate von Paul Dukas kompositorisch wie pianistisch großartige Klavierwerke der Hoch- bzw. Spätromantik entdecken.

Auch im kammermusikalischen Bereich ist es reizvoll, ausgetretene Repertoirepfade gleichsam investigativ zu verlassen. Alternativ zu einem Streichquartett von Dmitri Schostakowitsch könnte ein Streichquartett von Berthold Goldschmidt oder von Ursula Mamlok erklingen; um die omnipräsenten Klarinettenquintette von Mozart und Brahms zu umgehen, ließen sich faszinierende Werke derselben Besetzung aufführen: beispielsweise *Musica larga* von Ilse Fromm-Michaels oder Günter Raphaels Quintett op. 4.

³ In meinem Verständnis stellen Gipfelwerke absolute Höhepunkte einer Gattung innerhalb einer Epoche dar – im Gegensatz zu Standardwerken, die in steter Wiederholung die meisten Konzert- und Wettbewerbsprogramme bestimmen, ungeachtet ihrer Originalität, visionären Fantasie und kompositorischen Vollendung. Im Idealfall sind Gipfelwerke zu Standardwerken geworden wie z. B. die *Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato* von Johann Sebastian Bach, Robert Schumanns *Kreisleriana* und das Klavierkonzert G-Dur von Maurice Ravel. Indessen können beispielsweise Julius Reubkes Klaviersonate b-Moll und Alexander Skrjabin 10. Klaviersonate op. 70 durchaus den Rang als Gipfelwerke beanspruchen, ohne jemals zu Standardwerken gezählt zu werden.

Probespiele und Wettbewerbe

Probespiele und Wettbewerbe tragen in ihrer unerschütterlichen Fokussierung auf eine allwiederkehrend geforderte Anzahl von Standardwerken vom Barock bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts – zu denen oft ein eigens für den Wettbewerb komponiertes Pflichtstück als Tribut an die Gegenwart hinzukommt – nicht unwesentlich zu einer Einengung des Repertoires bei. Denn der mit diesen Mechanismen verbundene enorme Leistungsdruck führt zumeist zu einer alleinig wettbewerbskonformen Auseinandersetzung mit einem strikt vorgegebenen Kanon, der durch die ihm zugewiesene Funktion gleichsam als Türöffner für beruflichen Erfolg seiner eigentlichen Bedeutung mehr und mehr verlustig geht: musikalische Meisterwerke nicht als staunenswerte, einzigartige Zeitzeugnisse im interpretatorischen Spiegel ihrer Originalität und unverbrauchten Aktualität, sondern als beliebig abrufbare, wiederholbare perfektionsgerechte Zugangskarten zu den großen Konzertsälen einer globalisierten Welt. Wäre es nicht an der Zeit, die erstarrten Probespielrituale ebenso wie die Repertoirelisten vieler Wettbewerbe einer grundlegenden Revision zu unterziehen?

Folgendes dreiteiliges Modell für Probespiele stelle ich zur Diskussion:

1. Zunächst wäre die Fähigkeit, sich den jeweiligen Instrumentalpart eines komplexen sinfonischen bzw. musikdramatischen Werks auch in knapp bemessener Zeit anzueignen, durch kurzfristige Vergabe entsprechender Partien sinnvoll fokussiert.
2. Nicht minder aussagekräftig wäre die Präsentation einer vorbereiteten Stimme innerhalb einer Kammermusikgruppe in Hinblick auf die musikalische und persönliche Integration in ein bereits bestehendes Ensemble.
3. Ein selbst gewähltes instrumentales Solostück – jenseits der Anonymität einer ad hoc gespielten Klavierbegleitung ohne vorherige Verständigung – könnte über diese orchesterpraxis-orientierten Aspekte hinaus das individuelle künstlerische Profil der jeweiligen Kandidatinnen bzw. Kandidaten präsentieren. In seiner musikalistischen Auswahl erweist es sich zugleich als persönliches Statement eigener Präferenzen.

Dieses Modell könnte im Idealfall eine Abkehr vom sinnentleerenden Missbrauch der ersten Sätze (oft nur von deren Exposition) einiger Instrumentalkonzerte der Klassik und Romantik einleiten. Studierende empfinden bei diesen Standardwerken oft den Leistungsdruck einer durch die Unzahl jederzeit abrufbarer Aufnahmen potenzierten Erwartungshaltung sich selbst wie einer Jury gegenüber als einengend und lähmend. Indessen gelangen Studierende bei musikalisch wie technisch nicht minder anspruchsvollen Werken jenseits des gängigen Repertoires viel schneller, viel unmittelbarer zu persönlichen Lösungen und einer unvorbelasteten Freiheit der individuellen Interpretation.

Nicht zu unterschätzen ist zudem die Tatsache, dass die meisten InstrumentalistInnen, die sich in einer Reihe von Wettbewerben über Jahre hinweg zu profilieren suchen, wertvolle Zeit der persönlich bestimmten Erweiterung ihres Repertoires durch stetes

Wiederholen des erforderlichen Wettbewerbskanons versäumen. So drehen sie sich gleichsam im Kreis um ein sich selbst abnutzendes Kernrepertoire und verlieren dabei den Blick auf eine bereichernde Vielfalt musikalischer Werke unterschiedlichster stilistischer Prägung.

Wege zum selbstbestimmten Repertoire

Wie finde ich nun interessantes Repertoire, wie kann ich Studierenden einen weit gefassten Überblick auf die Literatur ihres jeweiligen Instruments vermitteln? Aus eigener Erfahrung möchte ich einige Buchempfehlungen geben, die sich bei meiner Arbeit als forschender Interpret als wahre Fundgruben entpuppt haben.

Für alle Besetzungen wird man fündig in:

- Altmann, Wilhelm: *Kammermusik-Katalog. Ein Verzeichnis von seit 1841 veröffentlichten Kammermusikwerken*, Friedrich Hofmeister, Leipzig 61945.

In Bezug auf Klaviermusik lohnen sich folgende Publikationen:

- Hollfelder, Peter: *Die Klaviermusik*, Nikol, Hamburg 1999.
- Teichmüller, Robert/Herrmann, Kurt: *Internationale moderne Klaviermusik. Ein Wegweiser und Berater*, Hug & Co., Leipzig 1927.

Besonders interessant in Hinblick auf Solorepertoire für Violine oder Violoncello sind folgende Kompendien:

- Edlund, Harry: *Music for solo violin unaccompanied. A catalogue of published and unpublished works from the seventeenth century to 1989*, Peter Marcan Publications, High Wycombe/Bucks 1989.
- Markevitch, Dimitry: *The Solo Cello. A Bibliography of the Unaccompanied Violoncello Literature*, Fallen Leaf Press, Berkeley 1989 (vgl. Abbildung 2).

Immer wieder habe ich bei der Lektüre historischer Verlagskataloge und Musikzeitschriften sowie beim stundenlangen Stöbern in Musikantiquariaten erstaunliche Entdeckungen gemacht, die zur Erweiterung des Repertoires hinsichtlich meiner eigenen Konzerttätigkeit wie auch möglicher thematischer Klassenprojekte beigetragen haben – stets nach der Devise: Der Neugier sind keine Grenzen gesetzt!

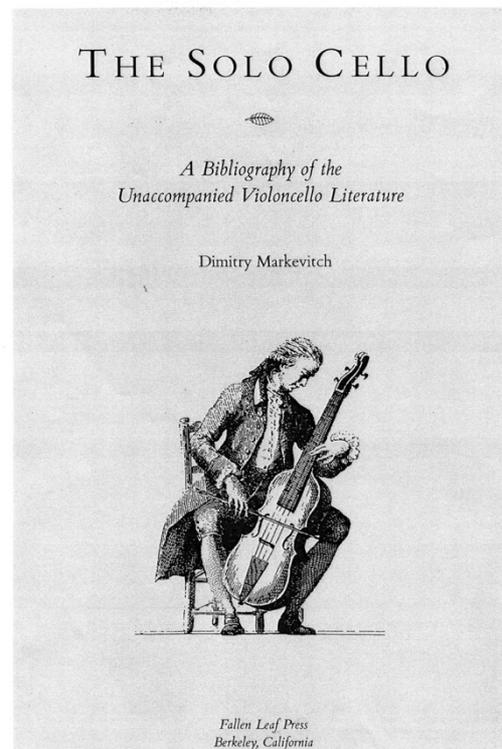


Abb. 2: *The Solo Cello* –
Dimitry Markevitch

Spiegel des kulturellen Gedächtnisses

Jedes Repertoire kann die Vielfalt eines kulturellen Lebens spiegeln. Mit diesem Bewusstsein sollten wir als Lehrende von Anfang an unseren Studierenden den unendlichen Reichtum musikalischer Werke und unterschiedlicher Personalstile jeder Epoche erlebbar machen. Jede Komposition ist auf ihre eigene Weise mit der Zeit ihrer Entstehung, ihrem literarischen, architektonischen, sozialen und politischen Umfeld verbunden – für eine Scarlatti-Sonate und ein Fauré-Nocturne gilt das ebenso wie für ein Oboensolo von Tzvi Avni oder Isang Yun. Wir sollten unsere Studierenden auf dem Weg zu entdeckungsfreudigen, kritisch analysierenden und reflektierenden MusikerInnen begleiten, die sich ihr persönliches Repertoire in Begeisterung für Neues, Unbekanntes und im besten Wissen um die eigenen spieltechnisch-musikalischen Stärken und Schwächen aufbauen. Dabei können und sollen auch Standardwerke je nach persönlicher Vorliebe durchaus einen prominenten Rang einnehmen, nicht in zwanghafter Routine, sondern in einer wahrhaft staunenswerten Annäherung an musikalische Aussagen verschiedenster Epochen von ungebrochener Aktualität.