

**Charlotte Seither**

## **Begabung – Professionalisierung – kompositorische Persönlichkeit**

### **Welche (neuen) Förderstrukturen brauchen wir in der Komposition?<sup>1</sup>**

ZITAT: Seither, C. (2018). *Begabung – Professionalisierung – kompositorische Persönlichkeit. Welche (neuen) Förderstrukturen brauchen wir in der Komposition?* In: Handreichungen zur Kompositionspädagogik ([www.kompaed.de](http://www.kompaed.de)).

#### Abstract

Musikpädagogik folgt in der Regel der Blickrichtung vom Kind, das musikalisch noch geprägt werden kann, hin zum Erwachsenen, der – in welcher Form auch immer – musikalisch aktiv ist, bis zur/m professionellen Musiker\_in. Vorliegende Betrachtung möchte den Blick nun auf die Frage lenken, was rückwirkend dafür verantwortlich sein kann, dass erfolgreiche Komponist\_innen sich (musikalisch) auch so entwickeln konnten, wie sie sich entwickelt haben. Die Ausgangsfrage lautet also: Welche Strukturen lassen sich (aus musikpädagogischer Sicht) aufzeigen, die das Lernen und Wirken bei auffallend vielen erfolgreichen Komponist\_innen positiv geprägt haben? Was also war hilfreich und hat ihre musikalische Entwicklung von innen heraus unterstützt?<sup>2</sup>

Zwei Beobachtungen möchte ich dazu aufzeigen:

1. Die Entfaltung von Begabung ereignet sich individuell. Jeder Komponist und jede Komponistin, der oder die sich erfolgreich etabliert hat, verfügt also über eine individuelle Lernbiografie, die seiner bzw. ihrer ganz persönlichen „Begabungsphysiognomie“ entspricht.

Entwicklungswege verlaufen vielfältiger, als wir denken. Die Vorstellung, dass sich eine bestimmte Begabung bis zu einem bestimmten Alter manifestiert haben muss, lässt sich also nur bedingt bestätigen, da unter den bedeutenden Komponist\_innen in Geschichte und Gegenwart auffallend viele erst in mittlerer oder späterer Schaffensphase zu besonderen, andere übertreffenden Leistungen vorgedrungen sind. Die Fokussierung unserer Fördersysteme auf Hochbegabungen, bei denen bereits in jungen Jahren „alles da ist“, ist also durchaus plausibel, sie lässt mitunter jedoch außer Acht, dass Komponist\_innen wie etwa Salvatore Sciarrino, Georges Aperghis oder Nikolaus Brass zwar von früh an kompositorisch aktiv waren, in jüngeren Jahren jedoch noch vergleichsweise unspektakulär gearbeitet haben. Erst das langsame Ausreifen, die anhaltende Lebens- und Arbeitserfahrung, die mitunter auch in einem ganz anderen Berufszweig stattgefunden hat (Nikolaus Brass hat langjährig als Arzt gearbeitet), führte Persönlichkeiten wie diese zu musikalischen Ergebnissen, die andere Komponisten (die mitunter schon früher „reif“ waren) bisweilen nie erreicht haben. Musikalisches Potenzial entfaltet sich also nicht (nur) in frühen Jahren. Es gibt Anteile in der Komplexität von kompositorischer Begabung, die sich schon früh offenbaren können (handwerk-

liche Fähigkeiten, die Fähigkeit, bestehende Dinge zu imitieren u. a.), gleichwohl dürfen diese nicht mit dem *Gesamtbild* von Begabungspotenzial verwechselt werden, das Lernfähigkeit, emotionale Eigenständigkeit, eine eigene musikalische Diktion und ihre beständige (auch geistige) Weiterentwicklung mit einschließt.

Dieses Potenzial untersteht bei zahlreichen Komponistenpersönlichkeiten einem dialektischen Prozess von *Erfahrung und Reife*, der Zeit braucht, um sich voll zu entfalten. Die musikalischen Lern- und Reifungskanäle von Komponist\_innen differenzieren sich mitunter also vielschichtiger aus, als wir denken. Auch ein Blick in die Musikgeschichte macht deutlich, dass diejenigen, die sich eher langsam und prozessual entwickelt haben (Beethoven, Wagner, Mahler, Brahms u. a.), unter den Etablierten eine wichtige Gruppe bilden. Wir dürfen uns von der Vorstellung verabschieden, dass Hochbegabung daran zu erkennen ist, dass ein 15-Jähriger bereits eine Oper komponiert hat. Dies *kann* Ausdruck von Hochbegabung sein, *muss* es aber nicht. Zur Vielfalt der kompositorischen Physiognomien gehört – früher wie heute – gerade auch, dass Komponisten wie etwa Aperghis oder Sciarrino über Jahrzehnte hinweg ihre musikalischen Systeme „verdichten“, bis sie dann „reif“ sind und anderes mitunter weit hinter sich lassen.

Fazit: Musikpädagogik braucht Strukturen, welche die *Diversität* von kompositorischen Lebensentfaltungsmustern auf allen Ebenen begleiten. Der (zu frühe) Fokus auf Frühentwickler lässt vergessen, dass Reife mitunter erst nach Jahrzehnten in ihrer vollen Durchschlagkraft zutage tritt – dann nämlich, wenn so manche „Frühentwicklung“ schon wieder erloschen ist.

2. Unter den arrivierten Komponist\_innen finden sich auffallend viele Autodidakten.<sup>3</sup> Es sind also nicht (nur) akademische Strukturen, die Herausragendes hervorbringen, auch der Weg abseits der etablierten Hochschulklassen lohnt einen genauen Blick.

Betrachtet man die heutige Neue-Musik-Szene, so fällt auf, dass viele etablierte Komponist\_innen ihre Kompetenz im Selbststudium erworben haben: Georges Aperghis, Walter Zimmermann, Michael Hirsch oder Nikolaus Brass haben nie einen akademischen Ausbildungsgang (für Komposition) beschritten, sie haben sich gezielt dort weitergebildet, wo Inhalte sie interessiert haben. Andere, wie etwa Aribert Reimann oder Hans Werner Henze, haben eine Hochschule besucht, sie haben diese jedoch auf eigene Initiative hin schon vor dem Abschluss verlassen. Betrachtet man die „innere Biografie“ dieser autodidaktisch wirkenden Komponisten, so lassen sich zwei Beobachtungen aufzeigen:

- a) Für viele dieser Komponist\_innen gab es in der Kindheit eine sog. „Schlüsselperson“, die sie in besonderer Weise (als Mensch) berührt hat. Oft war dies eine Musiklehrerkraft, die ein besonderes Verständnis für das noch unentdeckte Kind entwickeln konnte, bisweilen auch die (musikliebende) Mutter oder ein anderer naher Verwandter oder eine Freundin der Familie.
- b) Viele Komponist\_innen haben bereits in jungen Jahren eine musikalische Sozialisation erfahren, die sie in besonderer Weise mit einem musikalischen Genre verbunden hat. Die Mutter von Aribert Reimann war Sängerin, der junge Reimann hat als begabtes Kind dabei schon früh die Gesangsschüler\_innen seiner Mutter am Klavier begleitet. Die Nähe, die Reimann später dann auch als Komponist zur Gattung Lied und Oper entwickelt hat, geht also auf eine frühe Prägung zurück.

Für die musikpädagogische Diskussion möchte ich hier eine erste These aufstellen:

Die musikalische Genese von Komponist\_innen verläuft nur bedingt in äußerlich steuerbaren Prozessen (Früherziehung, Hochschule etc.). Sie verläuft primär „intrinsisch motiviert“, also dem psychischen Bedürfnismodus der Persönlichkeit entspringend. Damit trägt weitaus mehr zu ihrer Entwicklung bei (oder verhindert diese!) als nur das Musikalisch-Fachliche. Komponist\_innen sind zumeist durch eine besondere psychische Disposition an das Komponieren gebunden. Dieses ist unmittelbarer Lebensausdruck und damit nicht selten: ein Akt der Bewältigung der Angst vor dem Tod. (Im Komponieren wird Todesangst nicht erlebt, die Angst setzt eher umgekehrt ein, sobald mit dem Komponieren aufgehört wird).

In der Folge ergibt sich, dass alle Strukturen, die in der musikpädagogischen Reflexion entwickelt werden, auch der Entwicklung und den besonderen Bedürfnissen einer „intrinsisch motivierten“ Persönlichkeit dienen sollten. Diese Persönlichkeitsstruktur muss stets genährt und gut versorgt werden, sie darf also nicht an mangelndem Input oder sonstiger Unterforderung verkümmern. Umgekehrt muss auch vermieden werden, was die „intrinsisch motivierte“ Persönlichkeit demontiert oder beschädigt (z. B. Machtmissbrauch durch die Lehrkraft u. a.).

Folgende Merkmale lassen sich aus meiner Sicht für die „intrinsisch motivierte“ kompositorische Persönlichkeit konstatieren:

- unbedingter Wille zur Kunst („intrinsische“ Veranlagung)
- hohe Forschungsenergie
- hohe Resilienzfähigkeit
- Fähigkeit, sich emotional von äußeren Werten zu lösen (wenig Interesse an Einkommen, Statussymbolen und Prestige)
- Unterordnung des Privaten

Welche Konsequenzen ergeben sich nun aus diesen Überlegungen für musikpädagogische Förderstrukturen, wo und wie müssen wir den Fokus erweitern oder gar vollständig umdenken, um die Entwicklung von intrinsisch handelnden Komponisten zu fördern?

Ein erster Schritt mag hier die *Aufhebung von Hemmnissen* sein. Auf einige solcher Verhinderungsmechanismen möchte ich hinweisen, die zwar aus nachvollziehbaren Überlegungen resultieren können, die in der Praxis nicht selten jedoch auch in ihr Gegenteil umschlagen (können):

1. Zu konkrete Projektvorgaben. Die Praxis: Komponist\_innen orientieren sich (zwangsweise) an den gegebenen Förderbedingungen, können dabei jedoch nicht einbringen, was sie eigentlich gern weiterentwickeln würden. Förderausschreibungen richten sich oft an spezifische Zielgruppen (Geflüchtete, Grundschulkinder, junge Komponist\_innen etc.), es ist mitunter jedoch schwer, (auch) einer eigenen „intrinsischen“ Schaffenslogik folgen zu können. Förderprogramme, die inhaltlich als auch in ihrer Zielgruppendefinition nicht eingeeignet sind, gibt es (vergleichsweise) wenige.
2. Zu „modisch“ gedachte Projektförderthemen bzw. zu eng definierte Förderzyklen. Die Praxis: Komponist\_innen haben bereits drei begonnene Projekte in der Schublade, die sie gern zu Ende bringen würden. Fördermittel gibt es jedoch nur für den Beginn eines weiteren Projektes, das

wiederum in der gegebenen Förderzeit nicht abgeschlossen werden kann. Auch hier kann hilfreich sein, wenn Förderprogramme die Komponist\_innen nicht „verbiegen“, sondern sie eher dort „abholen“, wo sie stehen.

3. Marktorientierte Auftragsformate. Die Praxis: Ein neues Orchesterstück erhält in der Regel drei Orchesterproben, bis es zur Uraufführung gelangt. Werke, die ungewöhnlich lang, außergewöhnlich besetzt oder überdurchschnittlich schwierig sind, fallen aus den üblichen Auftragsformaten heraus. Für eine „intrinsisch motivierte“ Werklogik, die mit eher ungewöhnlichen Formaten arbeitet, gibt es kaum Fördermöglichkeiten.
4. Zu kurz gedachte Ergebnisevaluation bei Stipendien bzw. Auslandsaufenthalten. Die Praxis: Ein Stipendienggeber wünscht sich ein fertiges Werk nach einem Stipendium oder einen auf andere Weise nachweisbaren „Einfluss“ der Stipendienumgebung. In der Realität gehören jedoch auch wenig attraktive Arbeiten zum Alltag von Komponist\_innen wie etwa, eine Reinschrift zu machen, Werkfassungen zu revidieren, Druckfahnen Korrektur zu lesen, eine Bearbeitung oder Instrumentation einzurichten, Recherchen zu einem bestimmten Thema zu unternehmen etc. Davon unabhängig kann auch das pure „Sich-Inspirieren-Lassen“ von einem Ort oder einer Umgebung – auf lange Sicht – weitaus nachhaltiger sein als dies unmittelbar nach einem Stipendiaufenthalt messbar ist.
5. Liberalität des Marktes. Die Praxis: Junge Komponist\_innen werden mit viel Mühen durch die Phasen der Hochschulausbildung und des Studienanschlusses gefördert. Mit dem 40. Lebensjahr stehen sie plötzlich in in voller Wucht der Liberalität des Marktes gegenüber. Der Markt aber hat seine eigenen Gesetze, die insbesondere für eine „intrinsisch handelnde“ Komponistenpersönlichkeit hoch problematisch werden können. Wichtig sind hier staatliche Fördermaßnahmen, um die Kunst (auch) vor der Liberalität des Marktes schützen zu können. Als Ansatzpunkte hierfür könnten dienen:
  - a) Förderung der Person statt des Werkes (vgl. die positive Praxis der Villa Massimo, die einen Aufenthalt unabhängig vom Projektentwurf, den ein/e Komponist\_in einreicht, fördert)
  - b) Förderung von Kooperationen (als Beispiel sei *Pro Helvetia* genannt, wo Institutionen im Ausland subventioniert werden, wenn sie Komponist\_innen aus der Schweiz spielen)
  - c) Ensembles des Deutschen Musikrats werden mit Komponist\_innen verknüpft (z. B. spielen das Bundesjazzorchester und das Bundesjugendorchester gezielt Auftragswerke von förderungswürdigen Komponist\_innen)
  - d) Institutionen (z. B. Opernhäuser) können Gelder abrufen für Aufträge an einen Komponisten oder eine Komponistin (ein Beispiel ist die Kunststiftung NRW)
  - e) Follow-up-Programme (Komponist\_innen, die etwa durch die EZM gefördert worden sind, erhalten anschließende Follow-up-Förderungen auf anderer Ebene)
  - f) Sendeformate, die eigens Komponist\_innen aus einer bestimmten Region gewidmet sind, die sonst wenig zu hören sind (wie beim Bayrischen Rundfunk)

6. Zu wenig Systemerweiterung. Die Praxis: Mentor\_innen nominieren junge Komponist\_innen für ein Stipendium. Die Idee ist grundsätzlich gut, es muss jedoch möglich sein, dass „Leistung“ vor „Zugehörigkeit“ steht. Wenn Förderprogramme für Komponist\_innen grundsätzlich durchlässig gestaltet sind und eine Eigenbewerbung möglich ist, dann können auch autodidaktisch wirkende Komponist\_innen wie etwa die „jungen Aperghisse“ oder „jungen Sciarrinos“ der Neuen-Musik-Szene früher ins öffentliche Bewusstsein treten.

Ich möchte in einem nächsten Schritt schließlich *positive Impulse* aufzeigen, die sich als Wünsche bzw. Forderungen aus der kompositorischen Praxis an die Musikpädagogik richten:

1. Gehen Sie in die *Provinz!* Wir brauchen flächendeckende Impulse für Regionen, die aus sich heraus (noch) keine nachhaltigen Förderstrukturen entwickeln konnten („Einsammeln“ von Begabungen durch „Jugend komponiert“, Einrichtung von Musikschulklassen für Komposition, Sichtbarmachen bestimmter Wertungskategorien bei „Jugend musiziert“, die der Ausbildung eigener Kreativität oder der Auseinandersetzung mit Neuer Musik dienen).
2. Unsere Fördersysteme müssen an möglichst vielen Stellen *durchlässig* sein. Es muss also möglich sein, von verschiedenen Seiten aus quer in die Systeme einzusteigen. Die „Zugehörigkeit“ zu einem Netzwerk (als Student\_in einer Lehrkraft o.Ä.) darf also nie den eigentlichen Wettbewerb ersetzen, Leistung muss sich auch durchsetzen können. Stipendien und Förderprogramme müssen (soweit dies sinnvoll ist) durch Eigenbewerbung erreichbar sein. Mentorale Systeme (ein/e Mentor\_in benennt seine/n eigene/n Student\_in als Preisträger, weitere Kandidat\_innen gibt es nicht) sollten grundsätzlich hinterfragt werden. Selbstgenerative Systeme müssen aufgebrochen werden. (Hier besteht die Aufgabe, Ausschlusskriterien ausfindig zu machen, die eine solche Durchlässigkeit verhindern.)
3. Autodidaktik wird es immer geben. Unsere Systeme müssen so offen sein, dass auch ein „Enter“ von außen möglich ist (keine Zugangsbeschränkungen durch Gutachten der Lehrkräfte, stattdessen Zugang über das Werk selbst, Anonymität bei Wettbewerben u. a.). Warum sich die *anonyme Werkeinsendung* bei Kompositionswettbewerben in Deutschland noch nicht flächendeckend durchgesetzt hat (in anderen Ländern ist sie weitgehend üblich), müsste hier noch einmal gesondert überdacht werden.
4. Viele Education-Projekte der Neuen Musik ermöglichen eine Erstberührung mit kreativem Denken, das dann jedoch (qualitativ) auf einem primären Status verharrt, sodass typische „Workshop-Kompositionen“ entstehen. Der entscheidende Schritt ins *Weiterdenken* ereignet sich jedoch genau dort, wo eine zweite Ebene ins Abstrakte eröffnet wird. Nicht zu Unrecht fordert Dieter Schnebel ein grundsätzliches „Polyphonie-Denken“ beim Erfinden primärer Klangformen, aus dem sich polyvalente Prozesse dann in größerer Vielschichtigkeit eröffnen können.
5. Das flankierende „A und O“ einer jeden musikalischen Ausbildung ist: *Konzerte* hören. Insbesondere für „intrinsisch motivierte“ Komponisten spielt die äußere Hörwelt eine große Rolle, bevorzugt dort, wo das Gehörte weniger „Anschauungsmaterial“ als „Seelenfutter“ ist.

6. Die Lehrkraft ist immer die entscheidende „Zugangsweiche“ zur Musik. Ihr Einfluss, aber auch ihre zentrale Rolle bei der Vermittlung können gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Eine Lehrkraft vermittelt, wie der „Zugang zur Welt“, aber auch der „Zugang zur Kunst“ funktioniert. Angehende Musiklehrer\_innen auf diese Aufgabe angemessen vorzubereiten, dafür sollen und dürfen uns keine Mühen zu viel sein!

## FAZIT

Noch nie sind so viele junge begabte Menschen als Komponist\_innen in Erscheinung getreten wie heute (auch der Frauenanteil lässt eine erfreuliche Aufwärtstendenz erkennen). Die Praxis zeigt, dass Talente da sind, dass diese also nur gefunden und gefördert werden müssen. Zugleich finden wir uns aber auch in einer sich rasant verändernden digitalen Welt wieder (geprägt durch Youtube, neue digitale Kunstformen der public privacy u. a.), in der der Schutz des bereits Erworbenen umso eindringlicher eingefordert werden muss. Die Bedingungen des liberalen Marktes versetzen junge Komponist\_innen dabei, wenn sie die Förderphase als Nachwuchskomponist\_innen durchlaufen haben, nicht selten in ein „Vakuum“, das sie vorher so nie kennen gelernt haben. Hierfür brauchen wir staatliche Initiativen (wie etwa den Musikfond für Neue Musik u. a.), damit nicht das wirtschaftliche Auskommen, sondern die Authentizität der Kunst im Mittelpunkt stehen darf. Authentizität wurde zu keiner Zeit dringender gebraucht als heute.

Kunst wirkt. Sie wirkt auch dort, wo Menschen vollständig kulturfern sozialisiert sind, da selbst diejenigen, die nie mit ihr in Berührung gekommen sind, auf andere treffen, die von Kunst berührt sind. Menschen verändern sich, darin ist sich die Psychologie weitgehend einig, primär durch die Begegnung mit anderen Menschen. Die Musikpädagogik hat hier ein kostbares Pfund in Händen: Sie möge es nutzen.

## Anmerkungen

1. Vortrag im Rahmen der KOMPÄD-Tagung Köln vom 17. Juni 2017.
2. Dass das Durchsetzungsvermögen von musikalischer Begabung sich nicht nur auf musikpädagogische Leitfragen zurückführen lässt, ist allgemein bekannt. Andere Aspekte, wie etwa die individuelle Karrierekompetenz oder die Vermarktung einer Begabung durch Dritte, seien hier nicht Gegenstand der Betrachtung, weil sie das Kernanliegen der Musikpädagogik, die musikalische Bildung des Individuums, nicht ersetzen können.
3. Als Autodidakten verstehe ich Komponist\_innen, die keine musikalisch-professionelle Hochschulausbildung durchlaufen haben, die sich ihre kompositorische Kompetenz also auf anderen Wegen – durch eigene Studien, Kurse, gelegentlichen Privatunterricht etc. – angeeignet haben.
4. Psychische Erlebnisse können eine „*intrinsisch handelnde*“ Persönlichkeit weitaus stärker beschädigen als der Mangel an inhaltlichem Input, da solche Personen primär aus sich selbst schöpfen und damit weitaus weniger abhängig sind von äußeren Lerninhalten.

*Charlotte Seither ist Komponistin und Mitglied im Präsidium des Deutschen Musikrats.*

## **Handreichungen zur Kompositionspädagogik**

*Herausgegeben von Michael Dartsch, Christian Rolle, Matthias Schlothfeldt, Philipp Vandr  und Julia Weber*

**Copyright:** Jeunesses Musicales Deutschland, Weikersheim