

## KOMPONIST und KONZERTORGANISATOR

– der personifizierte Widerspruch?

Der Geiger Christian Altenburger schreibt in seinem Einführungstext zum Konzert am 5. Februar 2004 für das Programmheft der Welser Abonnementkonzerte:

*Unabhängig von solchen dramaturgischen Überlegungen versuchen wir eigentlich auch immer, Programme sozusagen zu „komponieren“.*

Und was liegt näher als das Komponieren von Programmen den Komponisten zu übertragen, denn schon die Berufsbezeichnung „Komponist“ heißt übersetzt ja nichts anderes als *zusammenstellen* (= *componere*) bzw. ist die *compositio* = *das Zusammengesetzte*.

Wirklich Interessantes aber bringt erst die genauere Betrachtung der möglichen sprachgeschichtlichen Ursprünge des zweiten Hauptbegriffs im Titel zum Vorschein: „KONZERTorganisator“. Es gibt hier beim Begriff „Konzert“ zwei Herleitungen: *Konzert* [aus lat. „*concertare*“ = *wetteifern*“ oder „*conserere*“ = *zusammenfügen*].

Also ist *componere* und *conserere* eigentlich eine nahezu identische Tätigkeit – und warum soll sie dann nicht von ein und derselben Person ausgeübt werden?

Ich will Sie nicht weiter mit etymologischen Spitzfindigkeiten langweilen, aber wie Sie sehen, findet sich alles – nur kein Widerspruch!

Woher also rührt der vermeintliche und angeblich personifizierte Widerspruch im Titel meines Vortrages, der ja nicht völlig aus der Luft gegriffen ist, sondern durchaus sehr viel Realitätsgehalt abseits und entgegen sprachgeschichtlicher Forschungsergebnisse enthält?

Zwei mögliche Ansätze von einsetzendem Widerspruch, die mir persönlich wichtig erscheinen, will ich im Folgenden näher ausführen.

Etwas sehr überspitzt könnte man stellvertretend für den ersten Ansatz die Frage stellen: „Gibt es oder gab es außer mir, dem Konzerte programmierenden Komponisten XY noch andere Komponisten, die es wert sind aufgeführt zu werden? Wenn ja: warum? wie viele? und wer weiß noch davon?“

Anders herum gefragt:

Ist Selbstbeschränkung eine Tugend oder ein schwerwiegender Fehler?

Verbrennt man nicht längerfristig den Sessel auf dem man sitzt, wenn man seine Kerze ständig unter seinen Scheffel stellt?

Das ist zugegebenermaßen mehr eine moralische denn eine künstlerische Fragestellung: wie gehe ich mit den mir übertragenen Gestaltungsmöglichkeiten um. Es ist eine Frage des persönlichen Gewissens, die jeder Konzertveranstalter der gleichzeitig auch Komponist ist, mit sich selber ausmachen muss.

Manche „Überträger von Gestaltungsmöglichkeiten“, also Institutionen, die Komponisten als Programmacher anstellen und bezahlen, haben naturgemäß wenig Vertrauen in das Gewissen der Komponisten und lassen es sich gerne schriftlich geben, dass der Komponist keine eigenen Werke programmieren darf. Unter dem Motto: Vertrauen ist gut – Verpflichtung ist besser.

Die andere und für mich als Konzertorganisator viel wichtigere Frage, die zum vermuteten Widerspruch berechtigt, ist: Verdienen unsere Konzertprogramme heute überhaupt das im wörtlichen Sinne ehrenvolle Adjektiv „komponiert“? Oder sind sie nicht viel mehr die bunt zusammen gewürfelte Schnittmenge aus dem, was der Briefträger täglich auf unseren Schreibtischen ablädt und dem was ich mir als Veranstalter glaube gerade noch leisten zu können? (oder besser: gerade nicht mehr leisten kann, sonst wird mein Budget für die folgende Spielzeit um das mühsam Ersparte reduziert.) Und glauben Sie mir, neben dem Glauben können nur Briefträger so schnell „Berge“ versetzen.

Woher aber kommt es jetzt, dass Komponisten immer wieder in die Lage kommen, sich dem Interessenskonflikt „Komponist – Programmacher“ überhaupt zu stellen? Diese Frage betrifft ja nicht nur mich, sondern die Liste der viel berühmteren Komponistenkollegen ist lang: *Thomas Daniel Schlee* (Musikdirektor im Linzer Brucknerhaus von 1990 bis 1998; ab 1999 Stellvertreter des Intendanten der Internationalen Beethovenfeste Bonn und jetzt Intendant des Carinthischen Sommers), *Peter Ruzicka* (Intendant der Salzburger Festspiele), *Gerhard Wimberger*, der übrigens mein erster Kompositionslehrer am Mozarteum in Salzburg war (Mitglied des Direktoriums der Salzburger Festspiele von 1971 – 1991) um nur einige zu nennen.

Ich glaube, dass ein kurzer historischer Rückblick ein wenig Licht in diese Frage des „Woher kommt es ...!“ bringen kann.

*Wie und wann genau das Konzertunternehmertum als selbstständige Disziplin entstanden ist, lässt sich schwer sagen. Den aktuellen Forschungen zu Folge kam diese Entwicklung im 18. Jahrhundert aus England und ersetzte die Form des von ausübenden Künstlern auch wirtschaftlich selbst verantworteten Konzerts. (Quelle: Honegger, Massenkeil; Bd. IV, S. 418)*

Gemeinsam mit dem Gambisten Carl Friedrich Abel als Konzertmeister gründete der Komponist Johann Christian Bach, der zu seiner Zeit eigentlich „berühmte“ Bach und einer der Söhne des „alten“ Bach, 1764 die Bach-Abel-Konzerte, die dann ab 1775 in den Hanover Square Rooms in London stattfanden. In diesen Konzerten führte er neben eigenen Werken erstmals auch Sinfonien von Joseph Haydn auf und trat erstmalig öffentlich auch als Pianist in Erscheinung.

Diese „Bach-Abel-Konzerte“, die schon als Abonnementkonzerte organisiert waren, und in denen der „Intendant“ natürlich seine Werke aufführen ließ, zählen zu den Anfängen des öffentlichen Konzertwesens.

Wir befinden uns hier geschichtlich gesehen überhaupt noch in einer Zeit der Personalunion aus Komponist, Interpret und Veranstalter bzw. Organisator, wo diese noch von Vorwürfen frei nicht nur ausgeübt sondern selbstverständlich vorgelebt und sogar erwartet wurde – und wie sie zum Teil heute wieder oder noch immer erwartet wird. Wenn Herr Beethoven in Wien zu seiner ersten eigenen Akademie am späten Nachmittag des 2. April 1800 ins Hofburgtheater einlud, dann wollten die Besucher natürlich in erster Linie Beethoven hören und sehen. In dieser berühmten Akademie stand die Uraufführung seiner 1. Sinfonie, seines 1. Klavierkonzerts natürlich mit Beethoven als Solisten und die Uraufführung seines berühmten Septetts op. 20 neben einer Symphonie von Mozart und Teilen aus Haydns Schöpfung auf dem Programm.

Wollten wir die Programmanteile quantifizieren, dann müssten wir sagen:  
100% zeitgenössische Musik  
70% eigene Musik des Veranstalters  
30% Musik von befreundeten, verehrten und persönlich geschätzten Komponisten.

Wenn Sie heute wissen, dass zum Beispiel der vorhin angesprochene Geiger Christian Altenburger gemeinsam mit seiner Frau Julia Stemberger die künstlerische Leitung der „Musiktage Mondsee“ innehat wären Sie wahrscheinlich enttäuscht, würde er nicht selbst auch einmal spielen und würde sie nicht lesen. Genauso wäre es für das Publikum unverständlich, wenn der künstlerische Leiter des „Internationalen Musikfestes des Brahmsmuseums in Mürzzuschlag“, der Pianist Claus Christian Schuster, dort kein einziges Mal als Pianist in Erscheinung tritt. Oder denken Sie an den Pianisten Stefan Vladar oder an seinen Vorgänger, den Pianisten des Haydn Trios Heinz Medjimorec und die Oberösterreichischen Stiftskonzerte.

Alle genannten Beispiele von Personalunion als Künstler und Programmacher aus der österreichischen Gegenwart sind allerdings ausübende Musiker und keine Komponisten. Ob das deswegen widerspruchsfrei abläuft, kann ich nicht beurteilen, wage es aber zu bezweifeln.

Aber zurück zur Geschichte. Es kam der 11. März 1829: die Wiederaufführung der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach unter niemand geringerem als dem damals nahezu unbekanntem 20jährigen Felix Mendelssohn Bartholdy in der Berliner Singakademie – und dadurch initiiert der Beginn einer nahezu beispiellosen Bachrenaissance.

Mendelssohn übernahm dann 1833 erfolgreich die Leitung des Niederrheinischen Musikfestes im Sommer und wurde ab der nächsten Spielzeit Musikdirektor in Düsseldorf. 1835 wurde er zum Musikdirektor der Gewandhauskonzerte in Leipzig berufen, eine Funktion, die er bis zu seinem Tod 1847 innehatte.

Also auch hier sehen Sie noch ganz selbstverständlich das neben- und miteinander von Komponist, Interpret und Programmacher. Allerdings mit einer beginnenden leichten Akzentverschiebung: die Verschiebung des 100% Anteils zeitgenössischer Musik zugunsten „älterer“ Musik setzt ein.

Bis jetzt haben wir immer von Kombinationen gesprochen, in denen Komponisten berufen wurden oder sich selber berufen gefühlt haben, mit dem Ziel der „medialen Multiplikation“ (so würde man das heute wohl formulieren) ihres Namens und damit ihres Werkes sich dem, was man damals als freien Markt bezeichnen konnte auszusetzen. Und dabei waren sie mehr oder weniger erfolgreich.

Aber ich will Ihnen auch noch ein nahezu diametral entgegengesetztes historisches Beispiel zur Veranschaulichung der Bandbreite liefern, wo Komponisten selbst als Veranstalter aktiv wurden, und zwar nicht „auf Gewinn gerichtet“, sondern um endlich und gesichert ihre extrem hohen künstlerischen Ansprüche gewährleistet zu sehen – um der möglichen „Korruption durch externe Zwänge“, wie sie Veranstalter normalerweise ausgeliefert sein können, zu entkommen. Unter der hübschen Umschreibung „Korruption durch externe Zwänge“ verstehe ich Faktoren wie Besucherzahlen, Aboverkauf und Auslastungsprozente.

Am 23. November 1918 wurde in Mödling der „Verein für musikalische Privataufführungen“ gegründet. Präsident und Vorsitzender dieser Vereinigung auf unbegrenzte Dauer war der Komponist Arnold Schönberg, ein Vorstand, gebildet aus Personen seines Freundes- und Schülerkreises stand ihm zur Seite.

Folgender Satz aus den Statuten interessiert uns hier besonders: *„Die Aufführungen müssen dem korrumpierenden Einfluss der Öffentlichkeit entzogen werden, das heißt, sie dürfen nicht auf Wettbewerb gerichtet und müssen unabhängig sein von Beifall und Missfallen.“*

Der Verein gab sich unter anderem noch folgende Spielregeln:

*Die Dauer eines Programms sollte 90 Minuten nicht übersteigen.*

*Es wurden keine Vorankündigungen der einzelnen Konzertprogramme veröffentlicht, damit Mitglieder nicht das eine oder andere Programm vorziehen könnten.*

*Die gespielten Werke wurden möglichst mehrmals wiederholt.*

*Es gab das Verbot von Beifalls- oder Missfallenskundgebungen, um dem Zuhörer eine genaue Kenntnis des Werkes zu verschaffen.*

*Die Konzerte waren nicht öffentlich - nur für Mitglieder zugänglich.*

Trotzdem musste man schon bald wegen des großen Ansturms der Zuhörer von der Schwarzwaldschule und dem Kaufmännischen Verein in die kleinen Säle des Musikvereins und des Konzerthauses wechseln. Oder hätte ich nicht richtiger sagen sollen „gerade deswegen“?

Interessant ist zusätzlich die Konsequenz, mit der der mächtige, diktatorische und auf unbestimmte Zeit ernannte Präsident Arnold Schönberg keine Wiedergabe eigener Werke bis gegen Ende der zweiten Saison zuließ.

Und damit sind wir praktisch bei der Gegenwart angelangt. Ich will skizzieren, wie ich persönlich versuche, diese spannende Aufgabe im Rahmen meiner Funktion als Intendant der Welser Abonnementkonzerte zu lösen.

In Wels haben sich drei bis jetzt mehr oder weniger unabhängig von einander agierende Konzertveranstalter (Stadt Wels, Kulturring, Musica ex tempore) mit unterschiedlichen Programmlinien (Orchesterkonzerte, klassische Kammermusik, zeitgenössische Kammermusik) zusammengeschlossen - gleichsam eine Art vorbildliche „Flurbereinigung“ im lokalen Konzertgeschehen. Alle drei Organisationen aber haben dabei ihre rechtliche Eigenständigkeit bewahrt.

Drei Ziele, die wir mit dieser Kooperation erreichen wollen, stehen dabei im Vordergrund:

1.) in Summe weniger Konzerte als vorher, aber durchgehend bessere Qualität

2.) endlich zeitlich koordiniert - und nicht konkurriert

und

3.) inhaltlich abgestimmt, eben „komponiert“ im Sinne von „absichtlich und überlegt zusammengestellt“

Als weitere Schwerpunkte habe ich ein WAHLABO (das sich beim Theater bestens verkauft) und ein eigenes JUGENDABO zum echten Sensationspreis (6 Konzerte inklusive 2 Orchesterkonzerte um in Summe 16 Euro) eingeführt. Die Zusammenstellung dieses Jugendabos wurde auf meine Einladung hin von den Musiklehrern an Welser Schulen vorgenommen.

Ein ähnlicher „Interessenskonflikt“ begleitet natürlich auch latent meine Mitsprache bei der Programmierung der Reihe TREFFPUNKT NEUE MUSIK in Linz, die von mir in meiner Funktion als Sprecher der Landesgruppe Oberösterreich des Österreichischen Komponistenbundes zusammen mit dem ORF OÖ ins Leben gerufen wurde.

Die Reihe TREFFPUNKT NEUE MUSIK findet in enger Kooperation zwischen dem ÖKB und ORF OÖ im ORF Landesstudio in Linz statt, wird vom Land Oberösterreich unterstützt und von der Erdgas OÖ im Rahmen einer vorbildlichen Kulturpartnerschaft mit dem ORF gesponsert. Sie ermöglicht uns Komponisten eine einzigartige mediale Breitenwirkung und erlaubt uns dadurch auch wieder verstärkt, in den von Alice Ertlbauer-Camerer moderierten Gesprächen zwischen unseren Werken unsere Anliegen einer breiteren Öffentlichkeit gegenüber zu artikulieren.

Wie hoch sensibel in diesem Fall, wo alle aufgeführten Komponisten in der Regel noch leben und jeder ein ausgeprägter Individualist ist, die Programm„komposition“ sein kann, brauche ich nicht extra zu erwähnen. Allerdings sind dafür die Ergebnisse auch an inhaltlich programmatischer Spannung kaum zu überbieten.

Der Widerspruch oder Nichtwiderspruch, über den ich hier bis jetzt gesprochen habe und der Thema des Vortrags ist, ist schwerpunktmäßig jener, der zwischen Komponist und Konzertorganisator im Sinne von „künstlerisch Verantwortlichem“, also von Programmacher auftritt.

Es gibt aber noch eine weitere Facette, die ich zumindest ansprechen will: was ich mindestens so unangenehm und im Alltagsgeschäft eigentlich noch viel belastender erlebe – und da weiß ich mich mit vielen Kollegen im gleichen Boot – ist der Platz zwischen den Stühlen des ehemaligen Musikers, der ich ja auch lange Zeit war, und des Veranstalters, der auch - meistens schwerpunktmäßig - die finanzielle Seite im Auge zu behalten hat. Ganz vereinfacht dargestellt läuft es darauf hinaus, dass Musiker zu Recht möglichst viel Geld verdienen und Veranstalter aus verständlichen Gründen möglichst wenig dafür ausgeben wollen – und ich sitze dazwischen. Also versuche ich für mich jedes Mal aufs Neue eine Lösung zu finden bzw. manchmal auch zu erfinden, die es mir erlaubt, mich am nächsten Tag in der Früh noch in den Spiegel schauen zu können und die es meinen Vertragspartnern ermöglicht, mich am nächsten Tag ohne das dumpfe Gefühl zu grüßen, über den Tisch gezogen und ausgenutzt worden zu sein.

Jetzt stellen Sie sich wahrscheinlich zu Recht die Frage: Warum lässt man sich als Komponist überhaupt auf eine Aufgabe ein, die soviel „Interessenskonfliktpotential“ beinhaltet?

Zwei Antworten:

Wenn ich als Komponist mit den Aufführungsmöglichkeiten für Werke lebender und den Programmzusammenstellungen mit Werken verstorbener Komponisten unzufrieden bin – und das bin ich – dann kann ich mich zwar mehr oder weniger lautstark beschweren, aber das wird nichts oder nur sehr wenig ändern. Also muss ich selber die Chance suchen und wenn sie sich bietet sie auch ergreifen, interessantere, „zeitgerechtere“ und anspruchsvollere Programme nach meinen Vorstellungen zu „komponieren“ - und mich dann natürlich auch den Folgen meiner Entscheidungen stellen.

*„Es ist besser, ein kleines Licht anzuzünden als über die Finsternis zu schimpfen“  
(Konfuzius)*

Und wie viel „Schmidinger“ dabei vorkommt würde ich vereinfacht so formulieren: Es ist eine Frage der Verhältnismäßigkeit – und es sollten daher in der Regel nicht mehr aber auch nicht weniger Stücke als von anderen Komponisten sein. Also auf keinen Fall ein völliger Verzicht.

Mein oben schon erwähnter Lehrer Gerhard Wimberger beschreibt die zweite Antwort in seinem Buch „...nicht nur Musik“ sehr treffend, wenn er über seine Zeit als Mitglied des Direktoriums der Salzburger Festspiele meint:

*„Man weiß nach solcher Zeit mehr über Kunst und Künstler, Kunstbetrieb und Kunstbetriebsamkeit, Sachzwänge und Künstlerzwänge, Kunstpolitik und Politik, Notwendigkeiten und Unnotwendigkeiten, man weiß mehr von Utopien und Realitäten, von Begeisterungen und Skepsis, vom Gewicht von Siegen und Niederlagen, von der unwägbaren und undurchschaubaren Verhältnisbeziehung von Kunst und Leben, und man erfährt mehr über den Menschen.“*

*(Dieser Textbeitrag ist die leicht geänderte Form meines Vortrages vom 18. September 2003 beim Rotaryclub Linz Altstadt.)*