

Entwicklung eines digitalen Musiziermodells in Zeiten der COVID-19-Pandemie

Ein Praxisbericht

Nicholas Reed

Zusammenfassung

Aufgrund der Maßnahmen zur Eindämmung der Covid-19-Pandemie wurde der regelmäßige, in Präsenz durchgeführte Probenbetrieb aller Amateurvereine eingestellt. Als Dirigent der Stadtkapelle Lahr e. V. und Autor dieses Praxisberichts entwickelte ich mehrere in sich geschlossene digitale Musiziermodelle. Mit Hilfe dieser Formate sollte während der Lockdowns und Probenpausen die Motivation der Mitglieder des Lahrer Jugendorchesters aufrechterhalten und deren individuelle musikalische Entwicklung gefördert werden. Im vorliegenden Praxisbericht wird exemplarisch der Inhalt sowie die Arbeitsschritte und Umsetzung eines dieser digitalen Musiziermodelle vorgestellt. An diesem Beispiel wird zudem die zentrale Motivation und Zielsetzung für die Entwicklung digitaler Musizierformate thematisiert. Inhaltlich basiert das untersuchte Modell auf dem vierstimmigen Satz eines geistlichen Liedes des englischen Pfarrers John Bacchus Dykes. Das Empfinden von Schönheit in Verschwommenheit, im Nicht-Zusammensein, in rhythmischer und harmonischer Imperfektion bildete einen wesentlichen Aspekt der Probenarbeit. Ein kurzer Bericht über eine Variation des Konzeptes sowie Einblicke in konkrete Erfahrungen der Musiker:innen des Jugendorchesters mit dem Modell runden diesen Praxisbericht ab.

1. Einleitung

Gelingende Zusammenarbeit zwischen Laienorchestern und ihren Dirigent:innen hängt mit vielen sozialen, menschlichen und musikalischen Phänomenen zusammen. So spielt beispielsweise die Routine eines regelmäßigen Probentermins eine wichtige Rolle. Durch die pandemiebedingten Einschränkungen war eine regelmäßige Probenarbeit in Präsenz nicht mehr möglich. Dies stellte die musikalischen Leiter:innen vor eine herausfordernde Fragestellung: „Wie kann ich ein regelmäßiges Probenangebot in digitaler Form durchführen, das den musikalischen Ansprüchen an die bisherige Probenarbeit möglichst nahekommt, die Musiker:innen motiviert und deren individuelle persönliche musikalische Entwicklung fördert?“ Als Leiter der Stadtkapelle Lahr e.V. führte mich die intensive Auseinandersetzung mit dieser Leitfrage zur Konzeption mehrerer in sich geschlossener, in digitaler Form durchzuführender Musiziermodelle. Im Rahmen dieses Beitrags werde ich eines dieser Modelle im Sinne eines Best-Practice-Beispiels vorstellen.

2. Hintergrund

Die Stadtkapelle in Lahr, einer großen Kreisstadt mit etwa 47.000 Einwohnern im Westen Baden-Württembergs, wurde im Jahr 1871 gegründet. Dieser eingetragene Musikverein besteht zum Zeitpunkt dieser Berichtverfassung aus circa 220 aktiven und passiven Mitgliedern und verfügt über drei aufeinander aufbauende Ensembleangebote (Vor-, Jugend- und Hauptorchester) sowie über eine vereinsinterne Instrumental- und Ausbildung. Eine enge Kooperationsarbeit mit zwei örtlichen Musikschulen rundet den Ausbildungsbereich ab. Ich habe sowohl die Leitung des Hauptorchesters als auch des Jugendorchesters inne. Das im Folgenden beschriebene Musiziermodell habe ich für das Jugendorchester der Stadtkapelle Lahr entwickelt. Zu Beginn der Pandemie im Frühjahr 2020 spielten im Jugendorchester ca. 25 junge Blech- und Holzbläser:innen sowie Schlagzeuger:innen im Alter von 14 bis 20 Jahren.

Aufgrund der Maßnahmen zur Eindämmung der Covid-19-Pandemie und insbesondere auch in Folge der eingeschränkten Möglichkeiten des persönlichen Kontakts durchlebten Lehr- und Lernmethoden in fast allen pädagogischen Bereichen einen massiven Umbruch, der sich auch in der musikalischen Arbeit mit Musikvereinen niederschlägt. Auf die vielfältigen digitalen sowie hybriden Kommunikationsformen, die Einzug in den (Musikvereins-)Alltag hielten, sei hier nur verwiesen. Die digitale Probearbeit mit der Stadtkapelle Lahr fand schließlich unter den folgenden technischen und räumlichen Bedingungen statt:

- Die digitalen Proben wurden mit der Videokonferenz-Software des US-amerikanischen Unternehmens „Zoom Video Communications“ durchgeführt.
- Alle Probenteilnehmer:innen befanden sich in ihrem eigenen privaten Umfeld und verfügten über ihr Instrument, das entsprechende Zusatzmaterial (Notentext, schriftliche Anleitungen) und ein digitales Endgerät mitsamt Mikrofon und Webkamera.
- Eine unberechenbare Latenz im Ton zwischen allen Parteien der Konferenz verhinderte jegliche Art des Synchronspiels. Diese zentrale Problemstellung stellte den Ausgangspunkt für die Entwicklung des hier vorgestellten Musiziermodells dar.

Zunächst werde ich die Ausgangslage schildern, die mich zur Entwicklung des hier vorgestellten digitalen Musiziermodells veranlasste. Daran anschließend werde ich den Weg zu ebendiesem Musiziermodell beschreiben, wobei ich auf meine Motivation und Zielsetzungen, die Umsetzung des Modells und auch auf eine Möglichkeit zur Variation eingehen werde. Abschließend werde ich mein digitales Probenkonzept reflektieren, und zwar auch vor dem Hintergrund des erfolgten Neustarts nach der Corona-bedingten Probenpause.

3. Erste Phase: Ausgangspunkte und Durchführung digitaler Musiziermodelle

Das Musizieren im Ensemble steht für körperliche und klangliche Kommunikation und zeichnet sich durch ein „gleichberechtigtes, dialogisches Miteinander“ aus (Nimczik & Rüdiger, 1997, S. 10). Die kommunikativen Kompetenzen des sowohl in sich Hineinhörens als auch Aufeinanderhörens kreieren einen Rahmen für geteilte Musiziererfahrungen. Bereits die allerersten Erfahrungen des Ensemblespiels bauen auf körperlichen Grundhaltungen auf: Atmung, Haltung, Bewegung und eine „vielseitige Gestik der Zuwendung und des ausdrucksvollen Miteinanders“ (Nimczik & Rüdiger, 1997, S. 11). Dass diese grundlegenden Prinzipien nicht nur eines geistigen, sondern auch eines physischen Miteinanders im Raum bedürfen, ist bisher eine Selbstverständlichkeit gewesen. Was geschieht aber, wenn die Bedingungen der bereits skizzierten angeordneten Sozialform diese musikalisch-gesellschaftlichen Gewohnheiten nicht zulassen?

Das frühzeitige Erkennen, dass die Körperlichkeit des traditionellen Ensemblespiels nicht mehr den Hauptfokus meiner künstlerisch-pädagogischen Arbeit bilden konnte, war der Ausgangspunkt des kreativen Planungsprozesses. Die Suche nach einer alternativen, für die Teilhabenden *brandneuen* Art des *Miteinanders in Musik* musste aufgenommen werden. Eine sofortige Akzeptanz dieser Tatsache stellte sich in der Retrospektive als entscheidendes Momentum heraus, um Raum für freies, fantasievolles Denken zu schaffen.

Bei den ersten Versuchen des digitalen Probenangebotes standen die Entwicklung und das Aufrechterhalten instrumentalmusikalischer Fertig- und Fähigkeiten, eine Vertiefung des musiktheoretischen Wissens sowie die sozialen Aspekte der Vereinszugehörigkeit im Vordergrund (z. B. Trivia- oder Quizrunden). Offene Gespräche über soziohistorische Themen des ausgewählten Repertoires (z. B. über die Ursprünge des Blues oder des lateinamerikanischen Clave-Rhythmus) ermöglichten Austausch auf neuen Ebenen. Das etablierte Ritual des Hörbereitschaft-Weckens wurde so gut wie möglich von den Präsenzproben direkt übertragen, denn „jeder Probe-, Übe- und Lernprozess sollte von einer bewusst erlebten Ruhe ausgehen“ (Stecher, 2001, S. 323). Hier geht es hauptsächlich um die bewusste Ausübung und gemeinsame Wahrnehmung der Spannung, die einen jeden Anfangsklang umrahmt, sowie Atmungsübungen. Durch eine Reihe von Bewegungs- und Körperübungen¹ konnten u. a. Koordinationsfähigkeiten sowie die Empfindung und Verkörperung verschiedenster Haupt- und Nebenpulse verstärkt werden: Das Gehen in verschiedenen Tempi kombiniert mit Klopfen, Sprechen und Singen einer Reihe von metrischen Unterteilungen dienen hierfür als Beispiele. Kanonische sowie *Call and Response*-Spiele² dienten als Plattform für eine praktische Auseinandersetzung mit Phrasierung, Intonation und Artikulation, während diverse Sprachübungen Rhythmisches zum Vorschein brachten.

1 Z. B. von Edwin Gordon, Almuth Süberkrüb, Nicholas Reed.

2 Hauptsächlich in Zusammenhang mit meiner Stimme.

Bei all diesen didaktischen Handlungsmethoden muss auf Grund des latenzbedingten Asynchronseins von den folgenden Hörbedingungen ausgegangen werden:

„Ich (Dirigent) höre mich (analog) und keine weiteren Stimmen. Die Orchestermitglieder hören ihren eigenen Klang (analog), mich (digital) und keine weiteren Stimmen.“

Durch meine Rolle als Metrum- und Pulsgeber gelang es, an aktuellen Repertoirestücken zu arbeiten. Diese Art des Probens bezeichne ich inzwischen als *betreutes Üben*: *Üben*, weil es hierbei um die individuelle Auseinandersetzung mit dem Repertoire geht (schließlich spielt jede:r zunächst einmal zu Hause für sich), und *betreut*, weil trotz dieser Isolation der einzelnen Musiker:innen eben doch eine Anleitung geboten wird.

3.1 Zentrale Motivation und Zielsetzung für der Entwicklung des Musiziermodells

Das oben beschriebene Vorgehen schaffte uns zu Beginn der Covid-Pandemie Musizierbedingungen, die – trotz ihres hohen Grades an Realisierbarkeit und Aufrechterhaltung von Probenroutine – zu einem zunehmenden Gefühl von Isolation bei den einzelnen Musiker:innen führten. Auch wenn auf einer visuellen Ebene die Erfahrung von Gemeinschaft entstehen konnte, trug die mangelnde klangliche Korrelation dieser Empfindung Wesentliches bei. Daraufhin veränderte ich die Ziele meines digitalen Musiziermodells, indem ich die Nachteile des digitalen Probenformates in Vorteile umwandelte mit dem Ziel, eine neue Art des „Miteinanders“ entstehen zu lassen.

Dieses übergeordnete Ziel lässt sich in folgende Zielsetzungen untergliedern:

- die Erweiterung des musikalischen Horizontes der einzelnen Orchestermitglieder durch die Förderung *genrefremder* musikalischer Begegnungen
- Förderung der Kreativität der Mitglieder

Der unfreiwillige Verzicht auf jegliche Art von synchronem Zusammenspiel wurde zu meinem ersten Hauptreflexionsanstoß. Mein Fokus lag hauptsächlich auf der Fragestellung, inwiefern dieser Verzicht zu einem intrinsischen Bestandteil einer wertvollen Probenarbeit werden könnte. Einige Konzepte und Werke der abendländischen Kunstmusik, bei welchen eine rhythmische Präzision nicht zu den kompositorischen Grundprinzipien gehört, wurden vorgestellt, angehört und diskutiert.³ Auch konnte eine praktische Auseinandersetzung mit Werken dieser Art stattfinden, unter anderem mit dem konzeptuellen Werk „Treffpunkt“⁴ von Karlheinz Stockhausen⁵. Dadurch konnte die bisher nur als frustrierend empfundene Latenz in ein *positives* Licht gestellt

3 Dadurch sind einige „genrefremde“ Begegnungen entstanden.

4 Karlheinz Stockhausen: „Aus den sieben Tagen. 15 Textkompositionen für intuitive Musik“ (1968).

5 1928–2007.

werden, als etwas *Wundersames* mit vielerlei neuen Gestaltungsmöglichkeiten. Dies war ein wesentlicher Faktor, der zu einer schnellen Akzeptanz der Beschränkungen des digitalen Rahmens unter den Teilnehmer:innen führte. Daraus sind eine merkbare Freude sowie die Motivation, weiterhin an der digitalen Probe teilzunehmen, entstanden. Das in diesem Text untersuchte Konzept nutzt die zunächst als frustrierend empfundene Latenz zu seinem Vorteil und platziert sie ins Herz seines Konstruktes.

4. Zweite Phase: Materie, Arbeitsschritte und Umsetzung der ersten Fassung

Im folgenden Absatz werde ich eine wichtige Inspirationsquelle für das Musiziermodell erläutern, meine Arbeitsschritte und die praktische Umsetzung der ersten Fassung vorstellen.

Am Beginn meiner Überlegungen für ein Musiziermodell stand die Erinnerung an eine Begegnung mit dem Werk „Immortal Bach“⁶ des norwegischen Komponisten Knut Nystedt⁷. Dieses Werk beruht auf einer Bearbeitung des Choralsatzes „Komm süßer Tod“⁸ und spielt mit Asynchronität: In einem eindrucksvollen Raumkonzept umkreisen die in fünf Gruppen geteilten Sänger:innen das Publikum und tragen die erste Zeile des Choralsatzes in unterschiedlichen Tempi vor, woraus „merkwürdig verschwommene“ (Blaich, 2017) Ton- und Klang-Cluster entstehen. Die drei Phrasenenden agieren als Treffpunkte, bei welchen die Töne bis zu dem Moment des erneuten Zusammenkommens ausgehalten werden. In diesem Werk bzw. in der eben beschriebenen strukturellen Gestaltungsform liegt die Quintessenz dessen, was ich mit den jungen Orchestermitgliedern erforschen und erleben wollte: das Empfinden von Schönheit in Verschwommenheit, im *Nicht-Zusammensein*, in rhythmischer und harmonischer Imperfektion, das Erfahren einer ihnen bisher unbekannten Art von *Miteinander in Musik*.

Ich entschied mich dafür, die strukturellen Grundzüge des Nystedt-Werkes mehr oder weniger direkt zu übernehmen. So sollten choralartige Phrasen in einem eigenen (relativ getragenen) Tempo gespielt werden, wobei ausgehaltene Töne an den Schlusskadenzen klangliche Treffpunkte bilden. Die Tonmaterie leitete ich von dem vierstimmigen Satz eines geistlichen Liedes⁹ des englischen Pfarrers John Bacchus Dykes¹⁰ ab, welches, zusammen mit einem Text von William Whiting¹¹, am Höhepunkt

6 1988.

7 1915–2014.

8 Johann Sebastian Bach (1685–1750).

9 Melita (1861).

10 1823–1876.

11 1825–1878.

der im Jahr 1957 von Benjamin Britten¹² komponierten Kantate „Noye’s Fludde“¹³ vom Chor und Publikum gesungen wird. Durch diese Publikumsbeteiligung erschließt sich ein weiterer, zufälliger, aber doch sehr passender Verbund im Bereich von gesellschaftlicher Musizierpraxis. Mein erstes Ziel bei der Erstellung des Notenmaterials war es, die Tonreihen von ihrer ursprünglichen Taktstruktur zu entkoppeln. Es war mir ein großes Anliegen, die Freiheit der Tempogestaltung nicht nur mittels einer schriftlichen oder mündlichen Anleitung festzuhalten, sondern auch für die Aufführenden optisch darzustellen. So entstand Stimmmaterial, bei welchem die drei Hauptphrasen des Liedes klar zu erkennen und dennoch von jeglicher takt- oder metrumbezogener Einteilung befreit sind.

Trompete in B

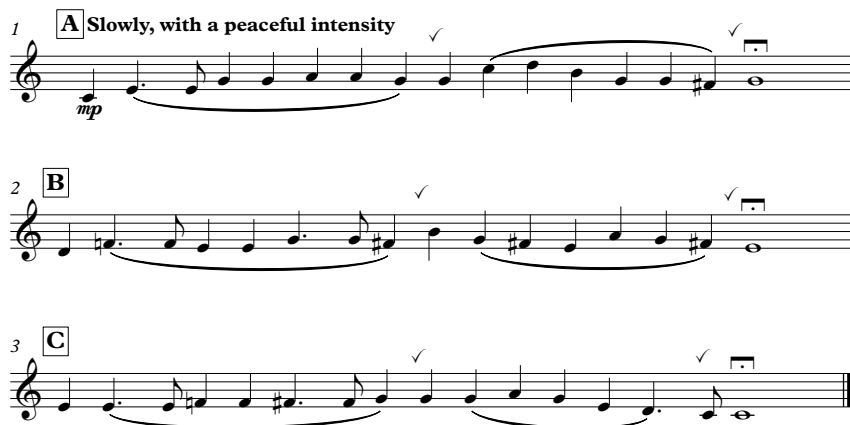


Fig. 1

Den Schlagzeuger:innen, die über kein Stabspielinstrument verfügten, wies ich eine weitere Aufgabe zu: Weingläser sollten so gefüllt werden, dass eine auf dem Grundton *B* basierende leere Quinte entstand. Diese Aufgabe diente in erster Linie als reizvolle Gehörbildungsübung, an welcher sich – durch geänderte Mikrofon- und Lautsprechereinstellungen – alle Orchestermitglieder beteiligen konnten. Diese Begegnung mit einer der typischen Orchesterpraxis fremden Art der Klangerzeugung sowie die Ergänzung der zur Verfügung stehenden Klangfarben stellten sich schnell als zusätzliche Vorteile heraus.

¹² 1913–1976.

¹³ Deutscher Titel: Noahs Flut.

Die Aufforderungen lauteten wie folgt:

1. Die Aufführung beginnt mit der geriebenen Bordun-Quinte der Gläser. Hiermit wird der Raum geöffnet und eine *hörbare Leinwand* für die gemeinsame Klangmalerei dargestellt.
2. Eine vorher ernannte Person gibt mit einer deutlichen Geste einen Einsatz. Hiermit beginnen alle Spieler:innen die erste Phrase des Liedes im eigenen Tempo zu spielen.
3. Beim Erreichen des ersten Fermate-Zeichens wird der entsprechende Ton so lange gehalten, bis alle an der gleichen Stelle angekommen sind. Dieser Akkord wird noch einige Sekunden zusammen gehalten.
4. Nach einem weiteren Einsatz werden die folgenden Phrasen auf gleiche Weise aufgeführt.
5. Die Aufführung endet mit einem gemeinsamen *diminuendo al niente* auf dem final ausgehaltenen Akkord.
6. Die Aufführung sollte von Stille umrahmt werden.

5. Variation des Konzepts (zweite Fassung)

Nach einigen Durchführungen äußerten die Mitglieder den Wunsch, das Konzept in Form einer Aufnahme festzuhalten. Hierbei sah ich die Möglichkeit, weitere Themen zu vertiefen, und entschied mich deshalb gegen ein einfaches Aufzeichnen eines Durchlaufs.

Zunächst war es mir wichtig, neue Wege zu finden, die Orchestermitglieder weiterhin zu einem effektiven, sensiblen Hören anzuleiten. Die unübliche geographische Verteilung der einzelnen Orchestermitglieder barg eine spannende Grundlage, da jedes Mitglied von einer individuellen Klanglandschaft umgeben war. In seinen „Anstiftungen zum Hören“ strebte der kanadische Komponist, Musikpädagoge und Begründer der Soundscape-Idee R. Murray Schafer¹⁴ eine „Zunahme der Sensibilität für die Qualitäten der Klangumwelt“ (Schafer, 2002, S. 9) an. Daraufhin sammelten die Orchestermitglieder eine Reihe von dauerhaften¹⁵, flächigen Klängen¹⁶ aus ihrer Umgebung und hielten sie mittels Handyaufnahmen in einer Art *Field-Recording* fest. Diese Klangteppiche sollten die inzwischen aufgenommenen Bordun-Quinten ergänzen. Eine Technik, die ich in meiner schriftlichen Anleitung mit den Farbschichten

14 1933–2021.

15 In „Anstiftung zum Hören I“ werden Klänge in drei Gruppen verteilt: dauerhaft, wiederholt und einmalig.

16 Unter anderem Regen, Vogelgesang, laufendes Wasser, gestrichene Töne eines Violoncellos, Kirchenglocken, Wind in den Bäumen.

des US-amerikanischen Künstlers Mark Rothko¹⁷ verglich. Dieselben Phrasen des Kirchenliedes wurden auch per Handy aufgenommen, wobei die Schlussakkorde entsprechend lang gehalten wurden, um ein Zusammentreffen an den Enden der Phrasen sicherzustellen. Diese wurden mit den Bordun-Quinten und Umgebungsklängen mit Hilfe einer passenden Software übereinander gelagert, um ein stimmiges, in sich geschlossenes Klanggemälde zu kreieren.

6. Offenlegung der konkreten Erfahrungen

Im Kern meiner Selbstreflexion steht die Zielsetzung meines Vorhabens (siehe *Motivation und Zielsetzung*), wobei das Anregen zum Denken über eine neue Art des *Miteinanders in Musik* als Meta-Ziel dienen sollte. Durch die Erschaffung differenzierter Gestaltungsanleitungen ist es mir gelungen, die Nachteile der Latenz zum ästhetischen Herzstück eines klanglich reizvollen Konzeptes zu machen. Begegnungen mit Werken der Komponisten Benjamin Britten und Knut Nystedt, sowie der eigenartigen Klangphilosophie Schafers und den Gemälden Mark Rothkos sorgten für das Kennenlernen von musikkulturellen Ansätzen und Werken, die im Musikvereinsleben in der Regel nicht vertreten sind. Bis heute ist eine erhöhte Offenheit gegenüber genre-untypischen Begegnungen bei den Teilnehmer:innen deutlich zu spüren. Neue Denkräume sind geöffnet worden, die Teilnehmer:innen sind in ihrem Umgang mit Musik im Allgemeinen viel sensibler und reflektierter. Eine Auseinandersetzung mit der eigenen Klanglandschaft, gekoppelt mit der Suche nach Teppichklängen forderte die Kreativität der Orchestermitglieder („hear the world as music“, Oliveros, 2013, S. 65) und führte hin zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit im Rahmen des Ensemblesmusizierens. Ein weiteres Indiz dafür, dass das digitale Probenkonzept als erfolgreich gelten kann, sehe ich in der Beobachtung, dass das Jugendorchester der Stadtkapelle Lahr e. V. keine Mitgliederverluste verzeichnen musste. Auch die Klangqualität des Ensembles in den ersten Proben in Präsenzform wies daraufhin, dass die Probenarbeit auf dieser Art und Weise eine wichtige Rolle in der Aufrechterhaltung der Spielfähigkeiten einnahm. Die aussagekräftigste Form des Feedbacks erhielt ich in der Fragestellung, ob eine Fortsetzung dieses Konzeptes mit Einbau in ein Präsenzkonzert möglich sei.

17 1903-1970.

Literatur

- Blaich, D. (2017). *Bach durch den Klangvorhang*. <https://www.swr.de/swr2/musik-klassik/musikstueck-der-woche/article-swr-18066.html> [22.12.2022].
- Nimczik, O & Rüdiger, W. (1997). *Instrumentales Ensemblespiel. Übungen und Improvisationen – klassische und neue Modelle. Materialband*. ConBrio Verlagsgesellschaft.
- Nystedt, K. (1988). *Immortal Bach*. Norsk Musikforlag A/S.
- Oliveros, P. (2013). *Anthology of Text Scores*. Deep Listening Publications.
- Schafer, R M. (2011). *Anstiftungen zum Hören* (deutsche Ausgabe). Breitkopf & Härtel.
- Stecher, M. (2001). *Probenpädagogik. Ein Buch für Querdenker*. De Haske / Hal Leonard.

