

Hermann Regner

Von Hörnern, Hornisten und ihrer Musik

Geschichte und Verwendung eines vielseitigen Instruments

Der Text beruht auf einem Vortrag, den der Autor im Oktober 1999 in Meran im Rahmen des Festivals der Ersten Gesamttiroler Hornengesellschaft hielt.

Es ist keine leichte Aufgabe, vor so vielen Hornisten und Hornfreunden über das Instrument und seine Musik zu sprechen. Sie, liebe Zuhörer, können in diesen Tagen neue und alte, kleine und große Hörner hören und sehen. Ich brauche Ihnen also nicht zu sagen, welches Fabrikat das beste ist, ob Hörner aus Glas oder Kunststoff auch so gut sind wie die aus Messing, ob ich für Doppel-, Tripel- oder »Quadrupelhörner« schwärme und es für notwendig halte, bald einmal Chips einzubauen, auf denen besonders schwierige und schnelle Griffkombinationen vorprogrammiert werden können. Auch über die Erfindung eines Sonderventils zur Vermeidung des letzten Kickers weiß ich nichts Neues zu berichten. Sicher können Sie auch Mundstücke ausprobieren. Und Sie werden sehen und hören, dass es noch immer mehr der Mund ist, der über Charakter, Farbe und

Artikulation entscheidet, als das Mundstück.

»Phantasielose Maschinenhörner«

Es ist spannend nachzulesen, wie sich unsere Instrumente entwickelt haben. Oft waren es die Komponisten oder die Spieler, die von den Instrumentenbauern etwas Neues, etwas Anderes verlangt haben. Oft haben die Pioniere des Instrumentenbaus etwas angeboten, das alle bisherigen Möglichkeiten übertroffen hat, das plötzlich ganz andere musikalische Horizonte öffnete. An bestimmten Punkten der geschichtlichen Entwicklung sind sogar Verzögerungen zu beobachten. Ich denke an Carl Maria von Weber, der nicht so schnell zu begeistern war von den – wie er es nannte – »phantasielosen Maschinenhörnern«. Trotzdem, oder vielleicht gerade deswegen hat uns Carl Maria von Weber für das Horn unvergessliche Melodien hinterlassen.

Es ist offensichtlich gar nicht der »Fortschritt um jeden Preis«, der uns nach vorne bringt. Es sind gar nicht die

technologischen Spitzenzonen, in denen Kunst gestern, heute und morgen gedeiht. Es stimmt sicher, was Richard Strauss einmal gesagt haben soll: »Wenn's heut nicht geht, geht's vielleicht morgen... übermorgen werden's Ihre Schüler bestimmt großartig schaffen...«. Viele heute für unmöglich gehaltene Aufgaben, die Komponisten unserer Tage stellen, werden morgen Pensum für die Abschlussprüfungen – und übermorgen für die Aufnahmeprüfungen sein.

Interesse an Naturhorn-Musik

Trotzdem: 170 Jahre sind es her, seit wir Hörner mit drei Ventilen spielen können. Und wenn ich das richtig sehe, gibt es ein steigendes Interesse, Naturhorn-Musik zu hören und auf echten Naturhörnern zu spielen. Entwicklung scheint also tatsächlich in zwei Richtungen zu verlaufen. Wir werden in Trab gehalten, alle »Fortschritte« mitzuvollziehen, alle technischen Angebote auszuschöpfen. Und in der anderen Richtung wächst un-

ser Bedürfnis nach dem Einfachen, nach dem Elementaren, nach Instrumenten, deren Wirkungsweise wir durchschauen und uns erklären können, nach Ergebnissen unseres Handelns, die wir verantworten können.

Ich möchte deshalb an das Wort Horn erinnern, an die Herkunft der Bezeichnung für das Instrument, das in diesen Tagen im Mittelpunkt steht. Richtig: Bis heute ist Horn jener Körperteil mancher Tiere, der dem Schutz, der Verteidigung dient, der – so scheint es wenigstens mir – mit einem gewissen Stolz getragen wird. Ich denke an die armen Kühe, denen schon als Kälbchen die Hörner entfernt werden, um in Freiläufen gehalten zu werden. Und ich denke an die Büffel, die ich in den Flussläufen Thailands tief im Wasser stehen gesehen habe, gerade noch ihre wundervoll geschwungenen Hörner zeigend. Solche Hörner sind die Ahnen unseres Instruments. Schlichte Töne, durch Atem und Lippenspannung auf diesen Geschenken der Natur erzeugt, sind der Grund, auf dem sich eine Jahrtausende währende Entwicklung vollzogen hat.

Der Ruf, die Mitteilung an andere Menschen, ist der Ursprung unserer Musik. Wenn das Rufen mit der menschlichen Stimme die Distanz nicht mehr überbrücken kann oder wenn es Mächte sind, die menschliche Stimme und menschliche Sprache nicht verstehen, Götter und Dämonen, dann nutze ich die Kraft eines Instrumentes, um meine Nachricht verschlüsselt zu übermitteln. Da war zuerst einmal der Melktrichter, den Sennerinnen und Senner gebraucht haben, um wie ein Megafon, vor den Mund gehalten, dem Nachbarn auf der Alm gegenüber einen Morgengruß zuzurufen. Dann wurde es ein junges, am Abhang gewachsenes Bäumchen, das, auseinander-gesägt, ausgehöhlt und wie-



der zusammengeleimt und -gebunden, einen oder sogar mehrere Töne von sich gab, wenn man hineinblies. Es erwies sich, dass solche Instrumente in der Lage waren, Unheil von Mensch, Vieh und Natur abzuhalten. Aber eben nur so weit der Schall gehört wurde. Selbst wenn es leider wahr ist, was ein jüngst er-

Priestern, Rittern, geistlichen und weltlichen Würdenträgern vorbehalten war. Und wie es so geht bei uns Menschen: Die Würdenträger haben die Macht des Instruments nicht immer nur zu geheiligten Zwecken verwendet, sie haben auch

schichte nicht zu Ende. Was Béla Bartók, Igor Strawinsky, Paul Hindemith, Arnold Schönberg, Dmitrij Schostakowitsch und viele andere Komponisten unseres Jahrhunderts dem Horn – ich

sage das in der doppelten Wortbedeutung – »zugemutet« haben, ist eine Auszeichnung für Hornisten.

Wenn ich vom Orchester sprach und denke, wie sich die Hörner von Tutti-Instrumenten, die vor allem Fortestellen markiert haben, vom »Pedal des Orchesters«, bei dem Töne wie bei einem Orgelpunkt in Oktaven gehalten wurden, zu charakteristischen Persönlichkeiten emanzi-

piert haben, muss ich auch einige Sätze über das Horn im Blasorchester sagen. Leider sind wir da erst am Anfang einer Entwicklung, die gegenüber dem Sinfonieorchester 100 Jahre Verspätung hat. Noch in meiner Jugend habe ich vor allem die armseligen Es-Hörner kennengelernt. Hat ja auch gereicht, um den Anforderungen der Literatur zu genügen! Einmal war ein Nachschlag, und manchmal waren zwei Nachschläge zu spielen, je nachdem es ein Marsch oder ein Walzer war. Und dann kam der Spengler Mayer in unsere Kapelle – und der spielte Waldhorn – und das war alles im 20. Jahrhundert! Plötzlich war da ein ganz anderer Klang zu hören. Alle jungen Hornisten wollten nun noch so ein Waldhorn spielen. Auf die Gefahr hin, dass nicht jeder Ton so kam, wie er hätte kommen sollen. Und ich erinnere mich genau, dass in der allerersten Komposition, die ich für Blasorchester schrieb, mehrere Stellen vorkamen, in denen die Hörner auf 1 und nicht erst auf 2 und 4 spielen durften, in denen in den

Hornstimmen Viertel-, Achtel- und halbe Noten vorkamen. Und sie durften ein Stückchen Melodie »singen«. Das ist nun 50 Jahre her. Inzwischen hat sich viel getan. Die Es-Hörner sind ausgestorben. Die Waldhornisten in unseren Kapellen werden immer mehr. Die Literatur wird anspruchsvoller.

Das Horn im Orchester – hoffentlich auch bald im Blasorchester – ist dabei, »eine Persönlichkeit« zu werden, nicht nur ein Mitspieler, ein Diener. Hörner, richtig eingesetzt, sind ein Register mit vielen Farben. Vom lyrischen Pianissimo bis zum strahlenden, schmetternden Fortissimo, vom dunklen Raunen bis zum klaren, scharfen, entschiedenen Klangzeichen reicht die Spannweite.

Bei manchen dieser neuen Aufgaben im Orchester und in der Kammermusik erinnern wir uns der Kraft und Macht der Hörner aus der Urzeit, deren Klang nicht nur Menschen und Tiere erreicht hat, sondern der den Weg zu überirdischen Mächten gefunden hat.

Wir sind skeptisch geworden heutzutage. Viele glauben nur, was sie sehen. Ist aber jener Priester, der vor Jahrtausenden in sein Muschelhorn geblasen hat, um Regen und Fruchtbarkeit herbeizuholen, dumm gewesen? Vielleicht hat er an Wunder geglaubt. Dürfen wir das nicht? Haben unsere Gebete keine Adresse mehr? Ich denke bei solchen Fragen an einen Komponisten unseres Jahrhunderts, der sicherlich ein aufgeklärter Intellektueller war, an Igor Strawinsky. Er dachte über Musik und musikalisches Schaffen nach und beendet seine »Musikalische Poetik« mit dem Satz: »Und deshalb erscheint uns die Musik als ein Element, das eine Vereinigung mit unserem Nächsten schafft – und mit dem höchsten Wesen.«²

Musik zielt nicht nur in eine Richtung, vom Spieler weg. Musik bestätigt sich im Echo, in der Antwort vom »höchsten Wesen« und den Mitmenschen. Den Zuhörer



Foto: Joachim Buch

Hornregister der Militärmusik Kärnten

schienenes Buch über das Alphorn bereits im Untertitel behauptet, dass es nämlich eine Entwicklung gebe »vom Ruf zum Rockinstrument«, so meine ich doch, daran erinnern zu müssen, dass es auch einen »Fortschritt zum Ursprung«¹ gibt, dass es Zeit ist, andere Richtungen einzuschlagen, die nicht nur in neue Bereiche weisen, sondern die die inhaltliche, künstlerische Erfüllung jener Urbedeutung allen Musizierens aus dem Geist unserer Zeit einfordern.

Nicht nur weil es von Natur aus konisch und gebogen war, sondern auch weil das Horn als besonderes Symbol eines Tieres gegolten hat, hat die Stimme des Horns »etwas zu sagen« gehabt, hat diese Stimme etwas bedeutet. Auch der Stoßzahn eines Elefanten ist etwas Wertvolles, etwas Besonderes. Kein Wunder, dass ein »Naturhorn«, aber auch eine Nachbildung aus Metall

zum Streit, zum Kampf, zum Krieg geblasen. Und das haben sie natürlich nicht selbst getan, sondern ihren Hornisten übertragen. Kein Wunder, dass das Horn zum Instrument von Jägern, Postillionen, Nachtwächtern geworden ist. Beides also: Musik als Mitteilung an Götter und Dämonen, Chiffre für in Worte nicht Übersetzbares, aber auch Nachricht an Menschen, Vorsicht walten zu lassen, Mut zu zeigen und zum Angriff überzugehen.

Rolle im Orchester

Wer die Musikkultur kennt und im großen Orchester den Hörnern zugehört hat, weiß, dass es immer wieder Komponisten gegeben hat, die den ernstesten, man möchte sagen »sakralen« Charakter der Hörner genutzt haben. Verdi gehört dazu, Puccini, Dvořák, Tschaikowsky, Bruckner, und vor allem Richard Wagner, Gustav Mahler und Richard Strauss. Und damit ist die Musikge-



soll unser Musizieren freuen. Mit »freuen« meine ich nicht allein die Gaudi. Musik soll unsere Zuhörer bewegen, sie ergreifen, aufwecken und beruhigen, ärgern und trösten, ihre Sinne, ihr Gemüt und ihren Geist ansprechen. Die Musik soll unseren Zuhörern gut tun. Ich sage das bewusst, denn es gibt auch Musik, die nicht gut tut, die stört und verstört, die krank macht. Es gibt ja auch Institutionen, die es darauf anlegen, ihre Hörer durch eine besondere Art von Musik zu verblöden. Meistens merkt man das erst später, oft sogar zu spät.

Musik lieben lernen

Wirkung von Musik zu beurteilen ist nicht einfach. Musik, die mir Ruhe und Frieden vermittelt, regt meinen Nachbarn vielleicht auf. Und Musik, die er zur Entspannung braucht und auf der Heimfahrt von der Arbeit sein Auto vor der Ampel in hüpfende Bewegung versetzt, treibt mich in die Flucht. Es ist also nicht nur die Musik, ihre Struktur, ihr Wesen, sondern es ist das Zusammenspiel mit dem Menschen, der zuhört, also die Wirkung auf jeden von uns. Und die ist tatsächlich von Mensch zu Mensch verschieden.

Wenn ich genauer nachdenke, kann ich entdecken, dass nicht einmal bei mir selbst die Wirkung immer gleich ist. Zuneigungen wechseln, Neuentdeckungen sind jederzeit möglich: was mir gestern abend gefallen hat, überzeugt mich heute morgen nicht mehr. Noch eins: Je mehr ich von der Musik »verstehe« – das ist zwar ein schlechtes Wort –, je mehr ich gehört und gelesen habe über den Komponisten, über seine Art, Musik zu erfinden, seinen kulturellen und sozialen Hintergrund, je öfter ich Gelegenheit hatte, das gleiche Werk in unterschiedlichen Interpretationen zu hören, um so näher rückt es mir. Natürlich gibt es auch in der Begegnung mit Musik die »Liebe auf den ersten Blick«. Oft aber ist es ein spannendes Abenteuer, nach und nach verschiedene Schichten freizulegen, Verständnis für ein

Werk nicht einfach zu erwarten, sondern sich zu erarbeiten. Auf diese Weise entdeckte Musik ist einem dann nicht nur verständlicher (als vom Verstand her besser erfasst), sondern sie ist einem auch lieber.

Darauf kommt es letztlich an, ob wir die Musik lieben. Das spürt man bei jedem Konzert: ob die Musiker mögen, was sie spielen, oder ob sie nur vom Chef gezwungen werden, vom Programmgestalter. Nun könnte man sagen, »das mag ich einfach nicht, es ist mein gutes Recht, diese Musik nicht zu mögen. Geschmack ist Privatsache.« »Ja«, müssten wir antworten, »zum Teil ist das richtig. Wenn du aber anderen Menschen etwas vorspielst, dann musst du selbst davon überzeugt sein, dann musst du den Inhalt, die Gestalt deiner Mitteilung mögen.« Sie werden mir zustimmen, dass das bei einem Solo so ist. Da ist es leicht, eine Auswahl zu treffen, die ich selbst verantworten kann. Aber im Ensemble? Im Orchester? Oft helfen da Unvoreingenommenheit, Offenheit, Geduld. Mir ist es oft so ergangen, dass während des Studiums die Zuneigung erwacht ist. Ich habe ein Buch darüber geschrieben und behauptet, dass man lernen kann, Musik zu lieben. Ein wichtiges Rezept ist – ich sage das, auch wenn viele von uns hier dafür zu spät dran sind – früh anfangen! Spätestens neun Monate vor der Geburt. Und ein anderes: nicht Musik um jeden Preis, auf keinen Fall zu viel Musik! Wenig, ausgewählte Musik, gemeinsam gehört, in vollem Umfang wahrgenommen. Nicht nebenbei, sondern gelassen, aber aufmerksam. Das gilt auch für uns ältere Menschen: Radio, Platten von früh bis spät, da lernt man nur das Weghören. Der Musikfreund wählt aus, weiß was ihn bei dieser Gelegenheit, hier und jetzt besonders interessiert, was ihn in geistige und seelische (manchmal auch körperliche) Bewegung versetzt. Dazu braucht er die Stille davor und danach, die Ruhe, die jede Uhrzeit außer

Kraft setzt, Aufmerksamkeit und Gelassenheit, einfach die richtige Verfassung. Dann wird das Musikhören zum Erlebnis.³

Vielleicht sollten auch die Berufsmusiker unter uns weniger und dafür intensiver arbeiten. Ist es nicht das, was wirklich große Meister uns vorleben? Dass sie Programme machen, die Sinn haben, die wohlüberlegt sind, die ganz der eigenen Neigung entsprechen – und dass diese Musik dann so vorgespielt wird, dass sie klingt wie eigene. Denn interpretieren heißt mehr als »vortragen« oder »darstellen«; wir verstehen darunter einen Vorgang, der dem Interpreten, demjenigen, der da zwischen dem Komponisten und dem Hörer arbeitet, einen wichtigen Anteil am Gelingen des Kommunikationsvorganges zumisst. Er muss sich den Notentext, die Intention und die Gestalt der Musik zu eigen machen, um sie dann in

jede Gelegenheit zum Zusammenspiel mit anderen Instrumenten suchen. Die Ensemblemusik für Hörner ist allerdings etwas Besonderes. Vor allem in unserem Jahrhundert wurden Duos, Trios, Quartette, Stücke für sechs, acht, zwölf oder sechzehn Hörner geschrieben, die weit mehr sind als Übungsstücke für Gruppenunterricht. Auch in der Kammermusik für Hörner gibt es jene ernsten, an die sakrale Urbedeutung des Instruments erinnernden Stücke, und da gibt es die konkreten Rufe und Signale, von Fürst-Pless-Hörnern oder von Parforchörnern gespielt. Nebenbei gesagt: Es ist eine besondere Kunst, aus diesen Rufen und Signalen Musik werden zu lassen, sie singen und schwingen zu lassen. Bei unserer Ensemblemusik gibt es sogar – und das ist für die Neue Musik absolut untypisch – da gibt es sogar einige, die Humor zeigen. Denn auch das kann ein Horn: Es kann sich über sich selbst lustig machen, kann stolzieren,



Waldhorn in B mit Wiener Ventilen, Ventilhorn in D mit Wiener Ventilen, Waldhorn in A mit Drehventilen und Obligat-Althorn in Es
Foto: Herbert Wittal

seiner eigenen Fassung dem Hörer nahe zu bringen.

Musik für Hörner ist nicht irgendeine Sonderklasse. Alle allgemeinen Bemerkungen treffen auch auf unsere Musik zu. Wir können sogar viel lernen vom Gesang, von einem Streichquartett und unseren Kollegen, die Klarinette oder Oboe, Gitarre oder Klavier spielen. Und wir werden

bis es stolpert, sentimental schmachten und gefühllos schmettern.

Sind wir nicht einseitig geworden, wenn wir beim Klang der Hörner nur noch an den Wald, Sage und Poesie denken? Die Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts für das Horn als Soloinstru-



ment, als Register im Orchester und in der Kammermusik, zeigt uns die Vielseitigkeit, die Spannweite klanglicher und künstlerischer Möglichkeiten. Sie fordert vom Hornisten technisches Können, unvoreingenommene Offenheit und die Fähigkeit, sich mit dieser Musik zu identifizieren. Auch vom Hörer wird einiges verlangt: er muss bereit sein, sich einzuhören, muss in Neuland vordringen wollen und Freude an Überraschungen haben.

Christian Friedrich Daniel Schubart hat schon 1784 diese Sätze niedergeschrieben: »Im Concert- und Opersaal ist der Waldhornist in unzähligen Ausdrücken zu gebrauchen. Er wirkt in der Ferne wie in der Nähe.« Mit den »unzähligen Ausdrücken« meint Schubart eben jene Vielseitigkeit des

Instruments. In einem 1732 in Schwäbisch Hall erschienenen Buch von Friedrich Bernhard Caspar Majer lobt der Autor die Hörner »weil sie theils nicht so rude von Natur sind, als die Trompeten, theils auch, weil sie mit mehr Facilité können tractirt werden«. Lange vor der Erfindung der Ventile haben das Musikschriftsteller notiert. Wenn sie die »facilité«, die Leichtigkeit, mit der wir jeden chromatischen Ton über viele Oktaven hinweg intonieren können, kennengelernt hätten? Was hätten sie dann erst geschrieben?

Anmerkungen

¹ Das ist der Titel eines Buches von Peter Berglar, Salzburg 1978

² Igor Strawinsky, Musikalische Poetik. Mainz 1949, S. 80

³ Hermann Regner, Musik lieben lernen. Mainz 1988 ■

Hermann Regner

geboren 1928 in Markt- oberdorf im Allgäu, studierte am Leopold-Mozart-Konservatorium Augsburg Dirigieren und Komposition und an der Ludwig-Maximilian-Universität München Musik- und Zeitungswissenschaften sowie Volkskunde und promovierte zum Dr. phil. Von 1958 bis 1964 war er Dozent an der Hochschule für Musik in Trossingen und von 1964 bis zur Emeritierung 1993 Professor für Musikerziehung am Orff-Institut der Hochschule für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum« in Salzburg. 1994 wurde ihm die goldene Ehrenmedaille dieser Hochschule verliehen.

Als Komponist schrieb er für Klavier, Bläser, Schlagwerk, Chor und gemischte Besetzungen sowie für Blasorchester. Sein pädagogisches Ziel war immer, »allen Schülern einen lebenslang motivierenden Zugang zur Musik der Geschichte und Gegenwart zu vermitteln und ihnen Mut zu machen, in ständig



wechselnden, der Aufgabe und dem Schüler angepassten Verfahren Musikmachen, Musikhören und Musikdenken an Kinder, Jugendliche und Laien weiterzugeben«. Regner versuchte, seinen Schülern das Bewusstsein zu vermitteln, dass Musikerziehung den wechselnden Bedingungen der Gesellschaft und der Kunst aufgeschlossen bleiben und daher auch eine Relativierung der Methoden jederzeit möglich sein muss. Seine Lehrtätigkeit führte ihn in fast alle Länder Europas und darüber hinaus nach Japan, Australien, USA, Kanada, Südamerika und Afrika.