



DER DIRIGENT

WIE WIRD BEWEGUNG

VON STEFAN FRITZEN

BEREITS IN DREI BEITRÄGEN FÜR DIE ZEITSCHRIFT CLARINO KONNTE ICH IHNEN, MEINE VEREHRTEN LESER, ÜBER DIE GEHEIMNISSE GUTEN DIRIGATS BERICHTEN. HEUTE MÖCHTE ICH ÜBER DAS WUNDERBARE EINES RHYTHMISCH PRÄZISEN DIRIGIERBILDS NACHDENKEN, DAS NEBEN RHYTHMISCH VERBINDLICHEN BEWEGUNGSABLÄUFEN MUSIKALISCHE INTERPRETATION EINSCHLIESST.



ZU MUSIK?

JUNGER MANN, WAS STRICKEN SIE DENN DA? (MUSIKERFRAGE AN DEN BLUTJUNGEN KARAJAN)

Wie oft musste ich in meinem künstlerischen Leben Dirigenten ertragen, deren Bewegungen entweder diffusen Kurvenbildungen glichen oder dem zackigen Winkeralphabet (Semaphore), der mit Fähnchen kommunizierenden Matrosen zwischen zwei Schiffen zu gleichen schienen!

Erstere »grapschen« mit Vorliebe ohne Taktstock in den musikalischen Linien einzelner Instrumente oder Gruppen herum; die zweiten stehen oft als Zuchtmeister vor dem Orchester und reduzieren ihr interpretatorisches Innenleben auf hackende Impulse. Selbst

Fotos: Archiv

bei Talent blieb dieses im Innenleben der Maestros verborgen. Mittelmäßige Dirigenten möchte ich allerdings hier nicht namentlich nennen.

HOHE SCHULE DES DIRIGIERENS – ALLA BREVE (ALOIS MELICHAR)

Einer der größten Dirigenten war der Komponist Richard Strauss, der in alten Filmaufnahmen noch zu sehen ist. Er führte das Orchester nahezu ausschließlich über die rechte Hand und realisierte dabei insbesondere im Alla breve Tempomodifikationen und Lautstärkegrade, die ein zwingendes Maß an Verbindlichkeit aufwiesen. Mein Berliner Lehrer, der noch unter Strauss musizieren durfte, schwärmte mir oft über die absolute rhythmische Verlässlichkeit und musikalische Lesbarkeit seiner Dirigierkunst vor. Auch heutzutage gibt es noch wirkliche Dirigenten, die auch großen Weltorchestern ihre Intentionen deutlich machen können und sich nicht nur an das Orchester »dranhängen«. Mariss Jansons oder Daniel Barenboim sind ebenso zu nennen wie Claudio Abbado oder Wolfgang Sawallisch. Wir erleben gegenwärtig in Dresden mit Christian Thielemann musikalische Sternstunden vor allem mit Werken von Brahms oder Wagner, die das Publikum live in der digital »verseuchten« Medienmusik so nicht mehr für möglich gehalten hätte.

DER ERSTE MENSCH? – ICH!

Was zeichnet diese und andere Dirigenten aus? Zunächst eine überdurchschnittliche Musikalität. Dann ein überragendes Formbewusstsein gepaart mit umfassenden Kenntnissen der instrumentalen Möglichkeiten. Sie verlangen von den Musikern zum Beispiel dynamische Abstufungen, die das Musizieren sehr unbequem machen können. Thielemann, aber auch Daniele Gatti erzielen bei Wagner ein atemberaubendes, blutvolles Pianissimo, das den Musikern den kalten Schweiß auf die Stirn treibt und das Publikum in atemlose Bewunderung versetzt.

Erfahrungsgemäß wollen Orchestermusiker möglichst »in Ruhe« gelassen werden. Deshalb müssen große Klangmagier glänzende Psychologen sein und darüber hinaus über einen gewissen »künstlerischen Despotismus« verfügen. Sergiu Celibidache war ein solcher Dirigent! Diese Meister werden allerdings gern von halbwissenden, überheblichen Instrumentalisten als Vertreter einer »Old School« abgetan, da man in Zeiten unreflektierter individualistischer Autonomie glaubt, selbst alles lösen und leisten zu können.

»CHEESE!«

Dabei sind andauernd in das Orchester »hineinlächelnde« Dirigenten den Musikern auch bald ein »Graus«. Leider erleben wir heute sehr oft nur jetsetzende Fixdirigenten, die drei Proben und ein Konzert »runterlächeln«, die Musiker nicht stören und schnell wieder an den nächsten Ort reisen, um ihre »Duftmarken« zu setzen. Nur ein langjähriger Chefdirigent, bei dem das Orchester jeden Augenaufschlag kennt und ihn trotzdem liebt, kann wirklich dauerhaft

künstlerische Höchstleistungen erzielen, die auch beim Publikum einen langen Nachhall auslösen. Für die Berliner Philharmoniker ist diese Erkenntnis eine Selbstverständlichkeit.

Bedauerlicherweise wird es auch im Blasmusikwesen und in der Amateurmusik immer öfter üblich, sich mit Gastdirigenten die »höheren Weihen« zu geben. Diese sind dann die kompetenten Stars, und die Achtung vor kontinuierlicher musikerzieherischer und künstlerischer Arbeit vor Ort verliert ihren Wert, da oft der Prophet im eigenen Land nichts mehr gilt. Dabei ist erst die tägliche musikalische »Ochsentour« der eigentliche Garant für die Vermittlung fundierter künstlerischer Kenntnisse und Fähigkeiten. Deshalb benötigen die vielen Vereinsdirigenten vor allem selbst eine gediegene dirigiertechnische Ausbildung, die nicht nur auf das Blasorchesterdirigat beschränkt bleiben sollte.

RICHTIG ODER FALSCH – DAS IST HIER DIE FRAGE

Im Folgenden möchte ich auf die technischen Fragestellungen und deren Erlernbarkeit beim Dirigieren näher eingehen. Seit sich das Dirigieren eines Orchesters und die koordinierende Interpretation eines Werks als eigenständige Disziplin im Rahmen des Musiklebens entwickelt haben, prallen unterschiedlichste Auffassungen über die beste Methode, das eigentlich Unsagbare der musikalischen Ausdeutung eines Werks in Worten und Gesten zu sublimieren, aufeinander.

Viele namhafte Dirigenten haben ihre Erfahrungen und Überzeugungen in Lehrbüchern begründet und dem Dirigieren damit generell das Attribut der Erlernbarkeit gegeben.

Über der Fülle verschiedenster Kompetenzen vergisst man allerdings leicht, dass diese Lehrbücher über das Dirigieren immer nur eine Sichtweise widerspiegeln,

nämlich die des Autors. Jeder muss für sich seinen ganz eigenen Weg finden, mit der Problematik des Dirigierens umzugehen. Dass dieser Weg durchaus verallgemeinerbare Kriterien beinhaltet, habe ich an anderer Stelle schon mehrfach betont. Zwei Kernsätze aus dem empfehlenswerten Lehrbuch »Das Tao des Dirigierens« von Jan Stulen (übersetzt von Joachim Buch) halte ich für fundamental beim Erlernen des Dirigierhandwerks:

»Es gibt ein richtiges Moment für jedes Wort und jede Geste.«

»Jedes Kunstwerk, also auch jedes Musikstück, ist ein in sich geschlossenes Ganzes, ein Universum, in dem jede Note, jedes Vortragszeichen, Teil des Ganzen ist.«

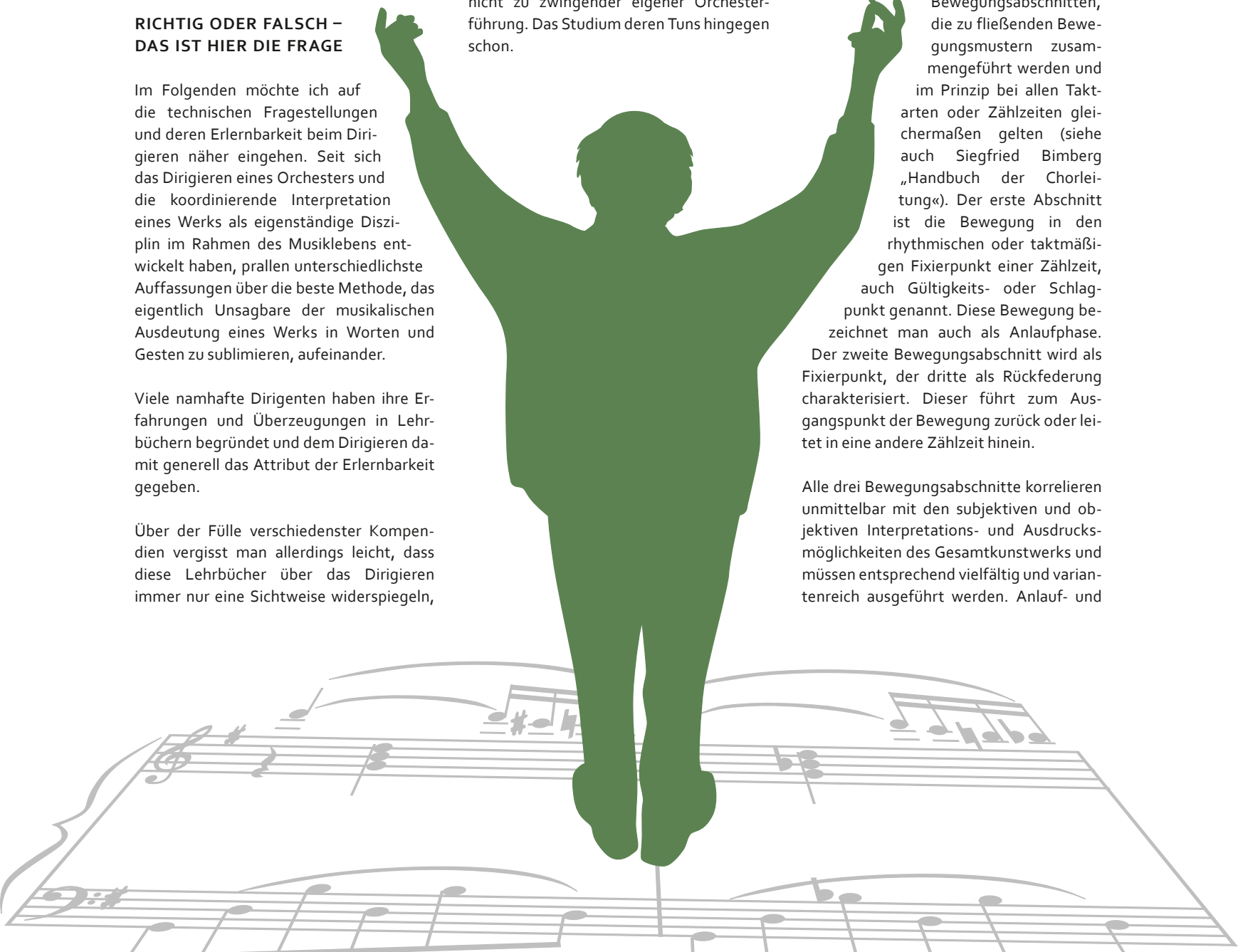
Jeder Dirigent muss seinen individuell körperabhängigen Bewegungsraum, in dem er auf das Orchester einwirkt, erkennen. Das Imitat großer Vorbilder führt im Regelfall nicht zu zwingender eigener Orchesterführung. Das Studium deren Tuns hingegen schon.

WAS ICH NICHT IM KOPF HABE, HABE ICH AUCH NICHT IN DEN ARMEN

Um ein Optimum an Differenzierung und Intensität zu erzielen, sollte der Dirigent immer von kleinen Bewegungen ausgehen und seine Musiker erziehen, auf kleine und außerordentlich differenzierte Dirigierbewegungen zu reagieren. Grundregel bei der Planung von werkbezogenen Dirigierbewegungen in sämtlichen Tempi, dynamischen und sonstigen Abstufungen ist die Beachtung der »Kongruenz (= Übereinstimmung, Deckungsgleichheit) von (Bewegungs-)Raum und Zeit« (Hans Diestel). Nur bei klarer Logik und Verständlichkeit der raumzeitlichen dirigentischen Bewegungen kann der Musiker diese Kongruenz durch vielfältigen Klang ergänzen.

Komplexe Dirigierbewegungen bestehen aus der Verschmelzung von drei verschiedenen Bewegungsabschnitten, die zu fließenden Bewegungsmustern zusammengeführt werden und im Prinzip bei allen Taktarten oder Zählzeiten gleichermaßen gelten (siehe auch Siegfried Bimberg »Handbuch der Chorleitung«). Der erste Abschnitt ist die Bewegung in den rhythmischen oder taktmäßigen Fixierpunkt einer Zählzeit, auch Gültigkeits- oder Schlagpunkt genannt. Diese Bewegung bezeichnet man auch als Anlaufphase. Der zweite Bewegungsabschnitt wird als Fixierpunkt, der dritte als Rückfederung charakterisiert. Dieser führt zum Ausgangspunkt der Bewegung zurück oder leitet in eine andere Zählzeit hinein.

Alle drei Bewegungsabschnitte korrelieren unmittelbar mit den subjektiven und objektiven Interpretations- und Ausdrucksmöglichkeiten des Gesamtkunstwerks und müssen entsprechend vielfältig und variantenreich ausgeführt werden. Anlauf- und



Rückfederungsphase können im Allegro oder Adagio, im Staccato oder Portamento, im Stringendo oder Ritardando und der Fixierpunkt in sämtlichen Intensitätsstufen von weicher bis harter Markierung ausgeführt werden. Die Bewegungen in einen Fixierpunkt hinein werden je nach Markierungsgrad auch als Schlag oder Fall bezeichnet.

Auf eine zusätzliche Besonderheit bei der Verbindung von Fixierpunkten möchte ich noch eingehen: Bei kurzen Auftakten fällt die Anlaufphase weg. Der Dirigent nutzt die Möglichkeit eines Sprungs. Die Hand steht in einem gedachten Fixierpunkt und federt im gewünschten Tempo nach oben oder in die nachfolgende Zählzeit, um den Einsatz der Spieler zu steuern.

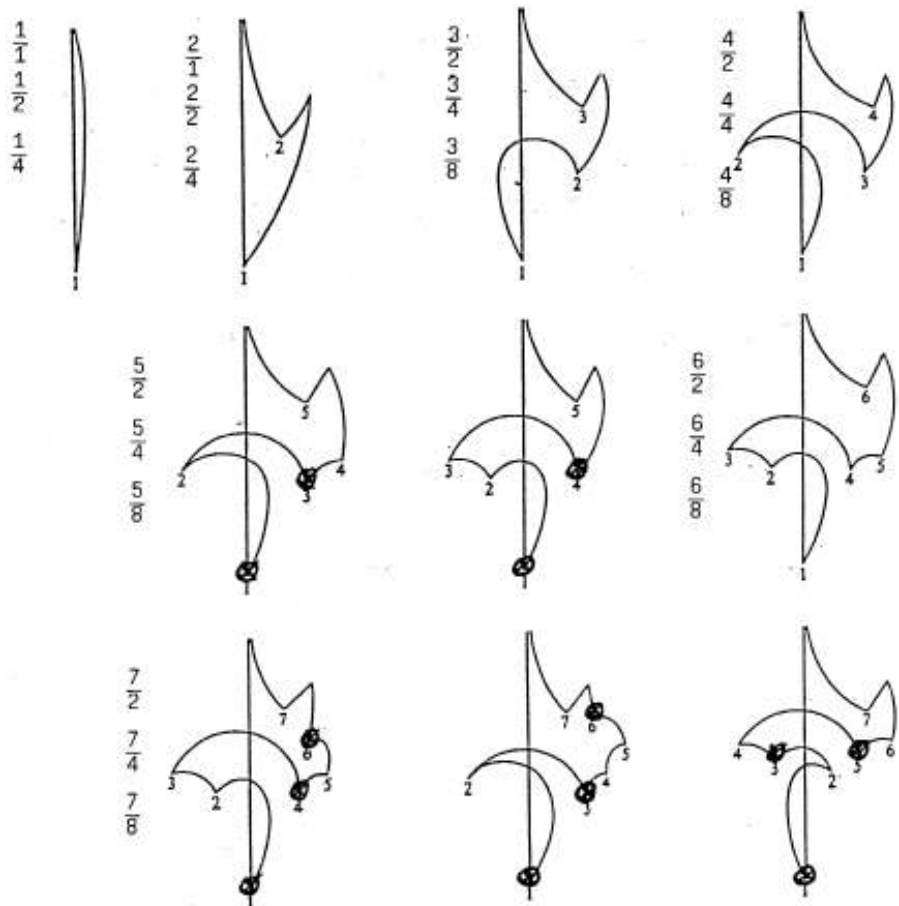
WIE SAG ICH ES MEINEM KÖRPER?

Jeder Dirigent muss, ausgehend vom rhythmischen Gebäude, der Faktur und dem Duktus eines Werks, dem innerlich Gehörten und geistigen Gehalt des Kunstwerks immer wieder werkorientiert am nahezu perfekten Differenzierungsgrad seiner Bewegungen feilen, um den zeitlichen Ablauf eines Musikstücks in seiner Länge (linear) und Breite (vertikal) in führende Bewegungen umzusetzen.

Speziell bei der Arbeit mit Amateuren sind diese Gedanken und Erkenntnisse von fundamentaler Bedeutung. In einer Atmosphäre geistiger Gespanntheit und ungeteilter Aufmerksamkeit auf das Kunstwerk können so selbst schwierigste Partituren sinnerfüllt zum Klingen gebracht und die Musiker am innovativen künstlerischen Streben beteiligt werden. Während der Probenphasen an komplizierten Werken konnte ich mir selbst oben genannte Überzeugungen immer wieder bestätigen.

IM IRRGARTEN DER GRUNDBILDER

Unterschiedliche Taktarten werden durch Grundbilder verdeutlicht. Sie entstehen durch die Verbindung mehrerer Fixierpunkte innerhalb eines Taktes. Allen Taktarten ist gemeinsam, dass die schwerste Zählzeit, die Eins, vertikal nach unten und die zweitschwerste immer nach außen führt. Dies ist die Zwei im $\frac{3}{8}$ -, $\frac{3}{4}$ - und $\frac{3}{2}$ -Takt, die Drei im $\frac{4}{8}$ -, $\frac{4}{4}$ - und $\frac{4}{2}$ -Takt und die Vier im $\frac{6}{8}$ -, $\frac{6}{4}$ - und $\frac{6}{2}$ -Takt. Bei ungeraden Taktarten, beispielsweise beim $\frac{5}{8}$ -, $\frac{5}{4}$ - und $\frac{5}{2}$ -Takt, gilt die gleiche Regel; wird die Drei betont, führt sie nach außen, wird die Vier betont, führt diese nach außen. Die



zweite bzw. zweite und dritte Zählzeit werden in diesen Fällen nach innen geführt.

Eine Abweichung von diesen Grundregeln ergibt sich lediglich beim $\frac{7}{8}$ -, $\frac{7}{4}$ - und $\frac{7}{2}$ -Takt. Innerhalb dieser Taktarten gibt es im Allgemeinen drei Betonungsvarianten durch die engere musikalische Zusammengehörigkeit einzelner Zählzeiten. Folgende Varianten sind möglich: einmal 3 und zweimal 2; einmal 2, einmal 3 und einmal 2; zweimal 2 und einmal 3. (In den abgebildeten Grundbildern – siehe Abbildung oben – sind sämtliche Varianten dargestellt.)

Die letzte Zählzeit eines Taktes führt immer nach oben zum Ausgangspunkt des Bewegungsaufbaus zurück!

ORDNUNG ALS GRUNDLAGE DER FREIHEIT

Diese (auch internationale) Einheitlichkeit der Grundbilder ist notwendig, damit von jedem Musiker aus jeder Sitzposition Zählzeiten verlässlich erkannt werden können. Sie helfen ihm, sich bei seinem einstimmigen Tun in der Vielfältigkeit von linearen und vertikalen Parametern eines Werks sehend und hörend zu orientieren und er-

leichtern ihm das Spielen der eigenen Stimme. Bei der Nachzeichnung der Grundbilder aller Taktarten gilt, dass die Eins immer der tiefste Punkt und die nachfolgenden Zählzeiten ein wenig nach oben abgesetzt werden. Diese leichte Rückung nach oben nennt man Bewegungsebenen innerhalb eines Taktes. Sie sollen helfen, diffuse Kurven zugunsten von Klarheit und Deutlichkeit zu vermeiden und können auch innerhalb größerer Phrasen und Taktgruppen Anwendung finden.

ÜBEN, ÜBEN, ÜBEN!

Jeder Dirigieranfänger sollte diese Grundbilder, zunächst links und rechts getrennt, dann beidhändig langsam üben. Er lernt dabei, die Permanenz eines Metrums in einer Hand zu stabilisieren. Linkshändern empfehle ich, den Taktstock in die linke Hand zu nehmen; bei ihnen wird die musikalische Führung des Orchesters links immer überzeugender und sicherer bleiben. Wenn die Grundbilder hinsichtlich ihrer Bewegungsrichtungen beherrscht werden, kann der Übende, noch immer ohne Klangvorlage, also gewissermaßen »trocken«, seine gestische Ausdrucksskala systematisch erweitern.

SCHWERPUNKTTHEMA

Diese reicht von Pianissimo bis Fortissimo, also von weich fließenden bis zu scharf akzentuierten Bewegungen.

GROSSE SCHRITTE, KLEINE SCHRITTE – GLEICHER WEG

Innerhalb von dynamischen Entwicklungen vergrößern oder verringern sich die Schwingungswerten zwischen den Fixierpunkten. Der Dirigent darf dabei nicht außer Acht lassen, dass bei weiter auseinander liegenden Fixierpunkten (Fortissimo) die verbindenden Bewegungen bei einem stabilen Grundmetrum schneller werden. Damit die Musiker nicht dem Irrtum eines gleichzeitigen Stringendo erliegen, müssen die Fixierpunkte deutlich bleiben. Dies gilt ebenso bei kleiner werdenden Schwingungswerten. Musiker erliegen dabei oft dem Irrtum, dass auch das Tempo sich verlangsamt.

Um ihren Bewegungsraum zu erkennen und kontinuierliche Bewegungsveränderungen innerhalb gedachter dynamischer Entwicklungen durchzuführen, empfehle ich jungen Dirigenten, sich auf einem Blatt Papier Taktgruppen zu notieren, die dann nach Metronom in unterschiedlichen Tempi vom Pianissimo bis Fortissimo (dies auch im Wechsel) geübt werden. Zwischen den Fixierpunkten dürfen keine Stillstände sein (zu schnelle Bewegungen!) und der Übende muss das Gefühl haben, auch bei größten Lautstärkegraden nicht am Ende seiner physischen Bewegungsmöglichkeiten angekommen zu sein bzw. über keine Bewegungsraumreserven mehr zu verfügen.

Als nächster Übungsschritt folgt die Abkoppelung beider Hände voneinander. Bei Rechtshändern bleibt die rechte Hand die eigentliche Führungshand, mit der die Grundbilder in sämtlichen musikalischen Modifikationen des linearen Bereichs genau ausgezogen werden. Um nichts an Deutlichkeit und Führungsverbindlichkeit zu verlieren, ist es ratsam, die rechte Hand in ihren Bewegungen etwas vor der linken Hand zu halten. Die linke Hand hat nun vor allem im musikalisch-dramaturgischen Bereich mehr unterstützenden Charakter.

ZUSAMMENFASSUNGEN

Vor allem bei schnellen Tempi ist der Dirigent gezwungen, einzelne Zählzeiten innerhalb eines Taktes zu einer Bewegung zusammenzufassen, weil ein Ausziehen aller Zählzeiten bewegungstechnisch nicht

d		d		d		d	
d		d.			d.		
d.			d		d.		
d.			d.			d	

auf Vier

auf Drei

auf Drei

auf drei

d.			d.			d.	
d.			d		d		d
d		d.			d		d
d		d		d.			d
d		d		d		d.	

auf Drei

auf Vier

auf Vier

auf Vier

auf Vier

d		d		d.		d		d	
d		d		d		d.		d	
d		d		d.			d.		
d		d.			d		d.		
d		d.			d.			d	
d.			d.			d		d	
d.			d		d.			d	
d.			d		d		d.		

auf Fünf (5a)

auf Fünf (5b)

auf Vier

auf Vier

auf Vier

auf Vier

auf Vier

auf Vier

d		d.			d.			d.	
d.			d		d.			d.	
d.			d.			d		d.	
d.			d.			d.			d
d.			d		d		d		d
d		d.			d		d		d
d		d		d.			d		d
d		d		d		d.			d
d		d		d		d		d.	

auf Vier

auf Vier

auf Vier

auf Vier

auf Fünf (5a)

auf Fünf (5a)

auf Fünf (5b)

auf Fünf (5b)

auf Fünf (5b)

d.			d.			d.			d.	
d.			d.		d		d		d	
d		d.			d.			d		d
d		d		d.			d.		d	
d		d		d		d		d		d
d.			d		d.			d		d
d.			d		d		d.		d	
d.			d		d		d		d.	
d		d.			d		d		d.	
d		d		d.			d		d.	
d		d.			d		d.		d	

auf Vier

auf Fünf (5a)

auf Fünf (5b)

auf Fünf (5b)

auf Fünf (5b)

auf Sechs

auf Fünf (5b)

auf Fünf (5b)

auf Fünf (5b)

auf Fünf (5a)

auf Fünf (5b)

auf Fünf (5b)

mehr möglich wäre, ohne bei den Ausführenden Verwirrung zu stiften. Die Grundbilder sind dabei Ausgangspunkt für die zusammenfassenden Dirigierbewegungen.

Grundbild 1 wird bei schnellen Zweier-, Dreier- und sehr schnellen (Presto) Vierertakten angewandt.

Grundbild 2 ist die Grundlage für schnelle Vierer-, Fünfer- und Sechsertakte.

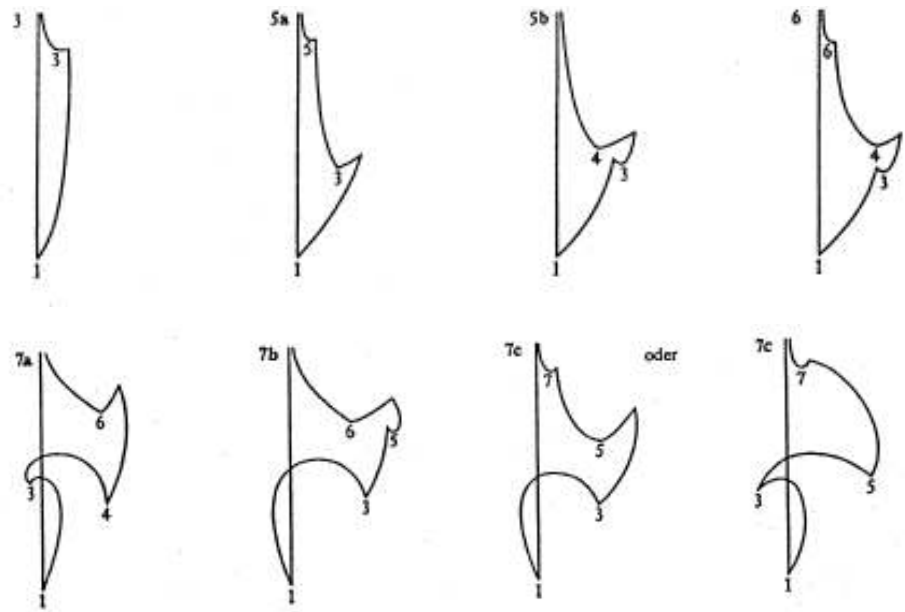
Grundbild 3 dient zum Kennlichmachen schneller Siebener-, Achter- und Neuntertakte (wenn letztere aus drei Dreiergruppen bestehen).

Grundbild 4 wird bei schnellen Achter-, Neuner-, Zehner-, Elfer- und Zwölfertakten dirigiert, wenn die musikalisch-rhythmischen Strukturen dies zulassen und erforderlich machen. Für schnelle Zehner-, Elfer- und Zwölfertakte kann auch unter bestimmten rhythmischen Voraussetzungen das Grundbild 5a und 5b benutzt werden. Auf den Abbildungen (links) sind die wichtigsten Möglichkeiten von Zählzeitzusammenfassungen dargestellt.

TEILZUSAMMENFASSUNGEN

Ein weiteres dirigertechnisches Problem stellen sogenannte Teilzusammenfassungen dar. Sie werden in mittelschnellen Tempi oder bei allmählichem Ritardando vor allem bei ungeraden Taktarten eingesetzt.

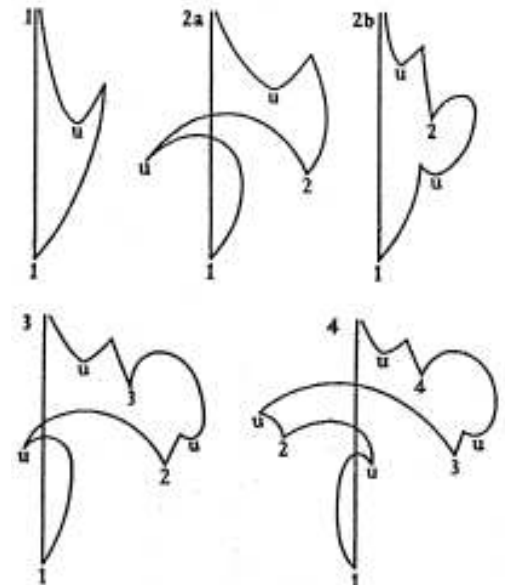
Die Grundregel lautet, dass der Dirigent nicht mehr als zwei Zählzeiten zusammenfassen soll und die dritte durch eine neue kleine Bewegung aus dem Handgelenk andeutet. Bei schnellen Dreiertakten zum Beispiel folgt auf eine längere, zwei Zählzeiten umfassende Bewegung eine kleine auf der Drei am Ende der Rückfederung. Da diese Schlagbilder leicht zu »unrunden« Dirigierbewegungen führen und die austaktierten Zählzeiten insbesondere von Amateurdirigenten häufig verschleppt werden, sollte jeder Dirigent genau abwägen, wann er Teilzusammenfassungen einsetzt. So habe ich einen Dirigenten erlebt, der einen Walzer durchgängig in Teilzusammenfassungen dirigierte. Die ersten beiden Zählzeiten führte er zusammen und die dritte gab er isoliert. Nach kurzer Zeit war sein Schlagbild so verwaschen, dass er einen Zweiertakt, also Duolen, außerhalb des Walzermetrums »dirigierte«. Mir blieb unklar, wie er das durchhalten konnte. Dass das Orchester trotzdem brav seinen Walzer zu Ende musizierte, war ausschließlich der Qualität der Musiker geschuldet.



UNTERTEILUNGEN

Bei langsamen und sehr langsamen Tempi (Largo, Adagio) und bei großen Ritardandi am Ende eines Werks, aber auch bei Einsätzen, die gegen das Grundmetrum gehen oder bei Auftakten auf Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln im langsamen Tempo, ist es nötig, die Grundbilder zu unterteilen. Es werden in die Bewegungen der Grundbilder auf den Nebenzählzeiten weniger betonte zusätzliche Zwischenbewegungen oder Fixierpunkte eingefügt. Dirigent und Musiker können diese Unterteilungen durch das Hilfswort »und« bzw. die Hilfssilbe »de« denken oder sprechen, also »eins-und-zwei-und« oder »eins-und-de-zwei-und-de«, um sich die klingende Zeiteilung zu verdeutlichen (siehe Abbildung rechts).

Will ein Dirigent die Präzision der Ausführenden fördern, so sollte die Unterteilung in einem kurzen Stillstand in der Mitte der Rückfederung der Hauptzählzeit bestehen und danach mit einem gewissen »Trampolineffekt« in den Fixierpunkt der nächsten Zählzeit hineinleiten. Dient eine Unterteilung der Vertiefung und Verdichtung eines musikalischen Zusammenhangs oder einer Phrase, sind weiche und runde Bewegungen zu empfehlen, um speziell im Sostenuo den Orchestermusikern dichte Tonverbindungen zu ermöglichen. Unterteilungen dienen darüber hinaus auch dazu, ungerade oder zusammengesetzte Taktarten auszuführen; insbesondere Achter-, Neuner-, Zehner-, Elfer- und Zwölfertakte lassen sich durch Unterteilungen gut darstellen. Ausgangspunkt aller



Unterteilungen auch bei komplizierten Taktarten bleiben immer die dargestellten Grundbilder (oben).

Jeder Dirigent muss genau prüfen, wann er Unterteilungen dirigiert. Auf gar keinen Fall darf er Unterteilungen als eigene »Balancierstange« missbrauchen, um zu schnelle Bewegungen insbesondere in den Rückfederungsphasen zu kaschieren. Dieser Fehler ist häufig zu beobachten. Ein unerfahrener Dirigent ist in der verbindenden Ausziehung des Abstandes zwischen zwei Fixierpunkten oft viel zu früh fertig. Intuitiv fügt er unvermittelt zu seiner Grundbewegung Unterteilungen hinzu, die keinerlei Bezug zur Linie oder dem vertikalen Aufbau des Werks besitzen. Täte er dies nicht, hätte er am Ende der zu schnellen Bewegung einen Stillstand oder er wäre

gezwungen, die nachfolgende Zählzeit vor dem Grundmetrum zu schlagen. Permanent vorausdirigierende Orchesterleiter sind jedem aufmerksamen Orchestermusiker »ein Gräuël«!

Ebenfalls sollte sich der Dirigent davor hüten, Unterteilungen dazu zu nutzen, um die musikalische Grammatik, also rhythmische Strukturen, oder die Artikulation zu dirigieren. Häufig beobachtet man das bei Dirigenten in Fernsehübertragungen, die vor allem beim Fernsehpublikum dadurch scheinbar den Eindruck besonderer Intensität und Spannung zu erwecken versuchen. Ein normale Konzerthörer kann dem Dirigenten weder ins Gesicht noch aus nächster Nähe auf die Hände zu schauen; er darf sich aufs nur Gehörte verlassen.

MEIN RHYTHMUS »GEHÖRT« MIR!

Das musikalische Detail gehört immer in den Kompetenzbereich der Ausführenden! Dirigierbewegungen, die darauf abzielen, sich selbst im Labyrinth der Strukturen zu orientieren, bleiben im Allgemeinen nur Showeffekte, weil bei aller Differenzierung des Schlagbildes die gestischen Möglichkeiten bei der Darstellung von Musik immer begrenzt bleiben.

Mit einer Begebenheit aus meiner eigenen Orchesterpraxis möchte ich diese Erkenntnis erhärten: Zum Entsetzen der ausführenden Musiker musste das Orchester, in

dem ich damals musizierte, erleben, wie ein berühmter Dirigent den herrlichen langsamen Satz aus der 7. Symphonie von Anton Bruckner auf Achtel buchstäblich »zerknüppelte«. Den Wagnertuben und letztlich dem gesamten Orchester war es dadurch nicht mehr vergönnt, dieses grandiose Kunstwerk in weiten Bögen ungestört in seinen sakralen Kontext zu setzen und zu gestalten. Der vorsichtige Versuch, den Dirigenten auf übergeordnete Bögen zu verpflichten, scheiterte, da er sich als unfähig erwies, die Kongruenz von Raum und Zeit bewegungstechnisch umzusetzen. Das Orchester hakte Dirigent und Konzert mit den Worten ab, man habe die 7. Bruckner »heruntergezuckt«.

IM ZWEIFELSFALL DIE GROSSE LINIE

Bei der Frage, ob Unterteilungen dirigiert werden müssen oder nicht, sollte sich der Dirigent immer für die große Linie und den übergeordneten Spannungsbogen, also die Phrasierung, entscheiden. Innerhalb dieser Bögen schaffen dann einfache oder mehrfache Unterteilungen, sparsam angewandt, ungeheure Möglichkeiten, das Kunstwerk differenziert und spannungsvoll zu führen.

Dem Leser mögen Teile dieser Arbeit zunächst sehr theoretisch vorkommen. Leider ist es im Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich, einzelne Schlagbilder an musikalischen Beispielen zu verdeutlichen.

Man darf jedoch bei der Lektüre nicht vergessen, dass insbesondere Dirigenten von Blasorchestern, die sich mit konzertanter Bläsermusik auseinandersetzen, oft vor dirigiertechischen Aufgaben und Problemen stehen, die eine sichere Beherrschung aller denkbaren Dirigiervarianten erfordern und ausgesprochen knifflig zu realisieren sind. Blasorchester zu dirigieren ist häufig ein schweres Brot – denken Sie beispielsweise an »Traveler« von David Maslanka.

ISMEN SIND DIE SCHUBLADEN DER DUMMEN (DER MALER OTTO DIX)

Meine verehrten Leserinnen und Leser, »ein Musikstück ist erst dann vollständig, wenn es zum Erklingen gebracht wird, wenn die »tote Partitur« gemäß den Vorschriften des Komponisten entsprechend in lebendige Klänge umgesetzt wird.« (Jan Stulen)

Diese »Vorschriften« bieten wegen der Begrenztheit der Notensprache den Interpreten ein reichhaltiges Reservoir an eigenen Vorstellungen. Dabei erscheint mir in dem Satz von Stulen das Wörtchen »lebendig« wichtig, denn »Klang ist Leben« (Barenboim) und Musik in ihrer Planung und Durchführung ist »Erleben« (Fritzen). Hüten wir uns also vor ideologisch vorgetragenen Interpretationsregeln außerhalb der Notentexte. Nur was der Komponist vorgegeschrieben hat gilt; alles Weitere hängt vom Können, der Bildung und der Fantasie der Ausführenden ab. Da selbst in Spitzenorchestern die individuellen Niveauanforderungen unterschiedlich sind, sind überzeugende und vitale Dirigenten absolut unabdingbar, um aus der unendlichen musikalischen Vielfalt ein gesteigertes Ganzes zu formen. Stulen sagt: »Ich dirigiere, also bin ich.«

Wo allerdings finden aufstrebende Dirigieranfänger Gelegenheit, ausführlich mit einem wohlmeinenden Spitzenorchester intensiv zu arbeiten?! Deshalb bietet die Dresdner Bläserphilharmonie Musikstudenten unter meiner Leitung und der einiger Hochschulkollegen an, Register-, Teil- und Gesamtproben im Rahmen unserer langfristigen Arbeitsphasen durchzuführen. Jeder Interessent erhält Gelegenheit pro Semester mindestens zwei Stunden mit dem Orchester zu arbeiten. Bedingung ist, dass sie im Orchester mitmusizieren. Die Studenten greifen dieses Angebot dankbar auf und geben ihrer eigenen Entwicklung dadurch breiteren Raum. ■



Foto: Klaus Härrel

THEINERTS THEMA

DER DIRIGENT ALS »VEREINHEITLICHER«

VON KLAUS HÄRTEL

DIE GESPRÄCHE MIT MARKUS THEINERT SIND STETS AUCH FÜR DEN FRAGESTELLER LEHRREICH. UND ÜBER-RASCHEND. AUF DIE FESTSTELLUNG »DIRIGIEREN KANN MAN LERNEN...« ENTGEGNET ER WIE AUS DER PISTOLE GESCHOSSEN: »NEIN!« DOCH LESEN SIE SELBST, WAS MARKUS THEINERT ZUM THEMA ZU SAGEN HAT.



Herr Theinert, das Schwerpunktthema lautet »Der Dirigent«. Was ist eigentlich der Dirigent? Was ist seine Hauptaufgabe?

Der Dirigent hat hauptsächlich die Funktion, die Vielfalt im Klang und die unterschiedlichen Strukturen zu vereinheitlichen. Er ist eine zentrale Figur, die sowohl von seiner Position im Raum als auch von der konzentrierten, an der aktiven Klanggebung nicht beteiligten Wahrnehmung her alle am musikalischen Geschehen Beteiligten in dieselbe Richtung führt. Individuelle Phrasierung, individuelle Artikulation und Dynamik der einzelnen Orchestermusiker benötigt diese Vereinheitlichung und braucht damit auch ein Referenzsystem im Raum, auf das sich jeder Einzelne beziehen kann. Genau darin besteht die Hauptaufgabe des Dirigenten.

Dabei geht es natürlich nicht nur ums Taktieren. Was ist der Unterschied zum Dirigieren?

Beim Taktieren alleine wird auch etwas vereinheitlicht. Nämlich das rein physikalische Tempo und im besten Falle noch das rhythmische Zusammenspiel. Wir achten lediglich darauf, dass das Orchester zusammenbleibt. Dies wäre eine Vereinheitlichung auf einem relativ primitiven Niveau. Die meisten Orchestermusiker merken ja ohnehin, ob sie hinterher oder voraus sind. Der Taktschläger hat auch den Anspruch, alle zusammenzuhalten. Aber das ist eben nur eine Ebene der symphonischen Einheit. Alle anderen Parameter der musikalischen

Form, der strukturellen Richtung werden bei dieser Art und Weise des Dirigierens ignoriert. Über das reine Tempo, die Metrik und den Rhythmus hinaus sind eben auch die Phrasierung der Melodie wichtig, die Priorität der einzelnen Stimmen, die Balance im Klang, die Art und Weise, wie Harmonien im Verhältnis zueinander empfunden werden usw. Auf all diesen Ebenen muss das Orchester zusammenkommen und zu einer Einheit finden, die einer musikalischen Gestalt entspricht. Andernfalls bekomme ich vom Orchester 70 oder 80 Einzelaussagen. Bei einer solchen Art der individuellen Gestaltung im Orchester neutralisiert sich vieles. Der eine geht in der Melodie nach oben im Sinne der Spannung, der andere rundet sie vielleicht etwas früher ab. Die verschiedenen individuellen Tendenzen gleichen sich so aus, dass wir als Resultat beim Taktieren nichts anderes bekommen als ein Mezzoforte-Mischmasch, das aber relativ stramm und gleichmäßig durch die Zeit marschiert. Das kann nicht das Ziel eines musikalisch empfindsamen Dirigenten sein.

Sind denn dann diese einzelnen Komponenten genau die Schwierigkeit, die der Dirigent beim Vereinheitlichen hat?

Zunächst einmal muss der Dirigent eine Vorstellung davon haben, auch welche Einheit das musikalische Geschehen hinausmöchte. Wie wirken die Klänge, die vom Komponisten zusammengestellt wurden, auf das menschliche Bewusstsein? Wie wirkt diese oder jene Phrase im Sinne der Richtung? Öffnet oder schließt sie sich?

Führt sie im Verlaufe des Stücks zu mehr Spannung oder eher vom Höhepunkt weg? Wo ist die Position innerhalb der formalen Struktur des Stücks anzusiedeln? Wenn der Dirigent das beim Studium der Partitur noch nicht verstanden hat, dann kann er gar nicht – selbst mit einem sehr guten Ohr – auf eine Vereinheitlichung hinwirken. Denn die Vereinheitlichung erfordert zunächst einmal das Kennenlernen der Richtung. Ich muss wissen, auf welche Einheit wir hinauswollen. Das ist die Herausforderung bei der Vorbereitung. Wenn wir in die Probenarbeit einsteigen, reagieren wir natürlich ständig auf das, was im lebendigen, realen Klang passiert. Vom Orchester erfahre ich erst dann, welche Phänomene, welche Bestandteile des Klangs im Wege stehen. Wo muss ich zurücknehmen? Wo muss ich ermutigen? Welche Stimme muss besser herausgeholt werden? Wo ist die Artikulation undeutlich? Und so weiter. Das ist dann die Arbeit des Gehörs. Hier ist die reine Denkarbeit, also das Verstehen der Partitur, zunächst zu einem Abschluss gekommen. Jetzt verlassen wir uns vollkommen auf die innere Wahrnehmung.

Ist dann die Denkarbeit im Vorfeld einer Probe wichtiger als die des Hörens in der Probe?

Beim Erarbeiten steht sicherlich das Denken im Vordergrund. Wir können die Partitur nicht einmal lesen, ohne zu denken. Das Deciffrieren eines jeden Notentextes ist eine Arbeit des Intellekts. Was dann im inneren Ohr passiert, wie der Klang in der Vorstellung – zumindest ansatzweise – im

Bewusstsein Gestalt annehmen kann, führt dann unter Umständen schon zum Erleben. Wenn ich mir aber nicht vorstellen kann, wie etwa b-Moll in Bezug auf A-Dur klingt, werde ich kaum zur Struktur des Stücks finden. Insofern ist beides – Denken und Erleben – schon beim Partiturstudium vonnöten. Aber auch in der Probe selbst denkt man beständig. Wir werden permanent aus dem musikalischen Fluss herausgerissen – durch einen zu frühen Einsatz, durch eine zu laute Posaune, durch einen ungleichmäßigen Rhythmus im Schlagzeug. Alles, was nicht in die Einheit des Stücks hineinpasst, wirft uns aus der Spur. Und dann fange ich an zu denken: Was ist passiert? Was müssen wir anders machen? Wo ist die Korrektur anzusetzen? So lange wir noch nicht zu dieser Einheit gefunden haben, ist das Denken ständig präsent.

Ohne Vorbereitung, also ohne nachgedacht zu haben, wird aber eine Probe kein zufriedenstellendes Ergebnis bringen, oder?

Ich will diese Möglichkeit nicht vollständig ausschließen. Es gibt Musiker, die sich so sehr auf die eigene Intuition verlassen können, dass sie nach sehr langer Probenzeit eventuell auch ohne Vorbereitung zu einem musikalischen Ergebnis kommen können. Sie können sich aber vorstellen, wie viel Zeit das braucht, um alle Möglichkeiten durchzuprobieren, bis dann schließlich eine weiterführt. Ich muss zunächst einmal etwas passieren lassen, um dann sagen zu können: »Ach, vielleicht sind wir jetzt ein wenig zu weit gegangen und die Phrase endet doch eine Viertel früher« oder »Unter Umständen ist der Wendepunkt dieser Phrase erst im zweiten Takt anzusiedeln«. Durch Probieren wird man auch zu einem Ergebnis kommen, aber effizient im Sinne der Probenarbeit ist das sicherlich nicht. Je besser der Dirigent vorbereitet ist, desto effektiver sind die Proben.

Muss der Dirigent neben dieser Zusammenführung der Stimmen auch eine Art Integrationsfigur für das gesamte Orchester sein?

In seiner Funktion als »Vereinheitlicher« nimmt er die Rolle einer zentralen Bezugsperson bereits ein. Ohne den visuellen Kontakt und die Gestik habe ich kaum die Möglichkeit, mich mit der Wahrnehmung des Dirigenten zu identifizieren. Meine eigene Position als Musiker im Orchester ist durch ganz andere Parameter beeinflusst. Da ist zunächst einmal die Nähe zu den benach-

barten Instrumentengruppen, die für mich akustisch gesehen im Vordergrund stehen. Den Gesamtklang des Orchesters kann ich von dieser Position ja kaum beurteilen. Ich bin auf jemanden angewiesen, der diesen Gesamtklang aus der zentralen Perspektive in seiner Vollständigkeit wahrnehmen kann. Aber auch von der Entfernung her gesehen – große Orchester haben eine Diagonale von 13 Metern oder sogar mehr – spielt die rhythmische Einheit und die Temporelation eine große Rolle, weil ich diese Form der Gleichzeitigkeit aus dem Orchester heraus anders wahrnehme.

»» **Der Dirigent muss kompromisslos bleiben in all den Aspekten, die die Musik betreffen.** ««

Schließt diese Zusammenführung der Stimmen als Hauptaufgabe etwa die organisatorische Arbeit aus? Weil sie ja keine rein musikalische Aufgabe ist?

In dem Moment sicherlich. Der Dirigent hat speziell in der Zusammenarbeit mit einem Blasorchester sehr, sehr viele Aufgaben und Verantwortlichkeiten. Die liegen in der Struktur des Vereins, in der Programmauswahl, in den Absprachen mit dem Orchestervorstand, im zwischenmenschlichen Bereich, in der Motivation, der Planung der Konzertauftritte über das Jahr und so weiter. Aber im Moment des Musizierens, also auch im Moment der Probe, darf das in seinem Bewusstsein keine Rolle mehr spielen, denn sonst kann er sich nicht lösen von Gedanken, die dem musikalischen Erleben im Wege stehen. Alles was man an intellektuellem Gepäck dabei hat – und dazu gehören etwa die Gedanken an die noch ausstehende Probenplanung oder die Nachwehen einer Auseinandersetzung in der letzten Vorstandssitzung – trägt nicht dazu bei, dass wir im Sinne der klanglichen Wahrnehmung frei sind. Daher werden wir nicht in der Lage sein, unsere Rolle im Blick auf die formale Einheit eines Werks zu erfüllen.

Ist dann der Dirigent in dem Augenblick, in dem er sich um organisatorische Dinge kümmert, nicht mehr Dirigent im eigentlichen Sinne?

Aus praktischen Gesichtspunkten heraus wäre es wunderbar, wenn wir uns vollkommen von der organisatorischen Verantwortung lösen könnten. Dann kämen wir also

gar nicht erst in die Lage, diesen Teil der Zusammenarbeit mit dem Orchester im Konzert oder in der Probe ignorieren zu müssen. Wir wissen jedoch, dass sich viele Dinge nicht im Sinne der für die künstlerische Arbeit notwendigen Rahmenbedingungen entwickeln werden, wenn wir uns nicht einbringen, wenn wir nicht aktiv mitgestalten. Eine Vereinsorganisation muss sich eben auch auf viele andere Bereiche konzentrieren: die praktische Probendisposition, die finanzielle Situation, die kommunalpolitischen Gegebenheiten. Da gibt es einige Befindlichkeiten, die den Dirigenten irgendwann betreffen, spätestens dann, wenn er die Arbeitsbedingungen für seine musikalische Tätigkeit nicht mehr vorfindet. Ohne sich selbst einzubringen, kann er nicht erwarten, dass alles so läuft, wie er das für eine fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Orchester benötigt. Daher hat er also die Verpflichtung zur aktiven Mitarbeit, um das eigentliche Ziel seiner kreativen Mission nicht aufs Spiel zu setzen.

Gibt es Strategien, wie der Dirigent diese vielfältigen organisatorischen Aufgaben eines Dirigenten von den künstlerischen trennt?

Er muss kompromisslos bleiben in all den Aspekten, die die Musik betreffen. Über alles andere kann man reden. Wo es um die Substanz geht, sind Kompromisse jedoch nicht akzeptabel. Die Technik des Überredens oder Überzeugens ist sicherlich vom Charisma und der Persönlichkeit des Einzelnen abhängig. Das Ziel jedoch ist bei allen das gleiche. Wenn es ums Kaffeekochen geht, muss ich wissen: Ich brauche heißes Wasser und gemahlene Kaffeebohnen. Kaffeebohnen sind durch nichts anderes zu ersetzen und auch das Wasser ist obligatorisch. Keine Kompromisse! Darüber, wo die Kaffeemaschine steht oder ob ich kolumbianischen oder ecuadorianischen Kaffee auswähle, kann man sich unterhalten. Auch ein Dirigent muss seine musikalischen Visionen kompromisslos durchsetzen und in die Diskussion einbringen. Andernfalls besteht die Gefahr, dass er am Ende mit allem unzufrieden ist und nichts so gekommen ist, wie er es sich vorgestellt hat. Wie er überzeugt? Mit fundierter Rhetorik, Überzeugungskraft und Klarheit. Man darf nicht diplomatisch denken und sprechen, sondern muss eindeutige Aussagen treffen und dabei bleiben.

Wie ist der Satz zu verstehen: »Das Orchester spiegelt den Dirigenten«?

Ich wüsste nicht, wie diese Aussage zu rechtfertigen wäre. Denn das Orchester ist doch viel mehr als der Dirigent. Das Orchester ist nicht nur klanglich und musikalisch gesehen eine komplexe Organisationsstruktur, vor allem besteht es aus vielen einzigartigen Individuen. Diese Menschen sind wesentlich mehr als eine Spiegelung des Dirigenten oder ein Abbild seiner musikalischen Gestaltung. Im Grunde genommen betrachte ich die Zusammenarbeit zwischen Dirigent und Orchester eher andersherum. Der Dirigent steht für nichts anderes als das, was sein Orchester für ihn musiziert. Der Klang wird immer vom Orchester kommen. Alles, was wir hören, jeder beglückende Moment im Konzert kommt von den Musikern im Orchester. Da ist genaugenommen überhaupt nichts von dem dabei, was der Dirigent aktiv dazu beitragen würde. Er greift lediglich dort ein, wo eine Begleitung zu vordergründig wird, ermutigt da, wo sich die Hauptstimme versteckt... Er führt subtil, ohne aktiv ins klangliche Geschehen einzugreifen zu können. Das Entstehenlassen, das Loslassen vom eigenen Willen, das bedingungslose Zuhören sind doch eher Eigenschaften, die einem Spiegel zugeschrieben werden. Im Grunde genommen ist der Dirigent ein Spiegel dessen, was im Orchester vor sich geht. In seinen Armbewegungen, in seiner Mimik spiegelt sich das, was musikalisch passiert. Aber auch nur dann, wenn der Dirigent und seine Gestik mit dem Klang im Einklang stehen.

Aber ist es nicht so, dass der Dirigent seine Ideen auf das Orchester projiziert?

Nein, er muss jeden Musiker dazu bringen, sich ins Gesamtgeschehen einzufügen. Er muss mit jedem Einzelnen, mit dem Register, mit der Gruppe darauf hinarbeiten, dass sie sich aktiv einbringen. Er muss im Verlaufe der Orchesterarbeit seine Musiker zu »Mitdirigenten« erziehen. Jeder im Orchester ist verantwortlich für die Vereinheitlichung. Der Dirigent kann dieses »zu wenig, zu viel«, »zu schnell, zu langsam« oder »zu hoch, zu tief« gar nicht auf das Orchester projizieren. Er kann nur dem einzelnen Musiker Rückmeldung geben, damit dieser selbst reagieren kann. Er kann lediglich kommunizieren, ob das, was an seinem eigenen Platz zu hören ist, mit seiner Vorstellung von der Struktur im Stück etwas zu tun hat. Der Dirigent ist aber machtlos, wenn es ihm nicht gelingt, die Orchestermusiker an seiner Perspektive teilhaben zu lassen. Die Projektion erfolgt also andersherum: Das Orchester projiziert den Klang

auf die Wahrnehmung des Dirigenten. In dieser Wahrnehmung kommen die Klänge im Sinne der formalen Einheit der Komposition entweder zusammen oder nicht. Im ersten Fall braucht der Dirigent nur noch zu genießen, im zweiten muss er eingreifen. Aber die Veränderung der Klanggebung findet beim Musiker statt und nicht beim Dirigenten.

»» *Dirigieren ist nicht erlernbar.* ««

Dirigieren kann man ja lernen...

Nein! Dirigieren ist nicht erlernbar. Dirigieren kann auch nicht unterrichtet werden. Ich habe noch niemanden getroffen, der Dirigenten ausbildet und Dirigieren beibringt. Was wir unterrichten können sind Techniken, die mit dem Dirigieren zu tun haben. Schlagtechnik zum Beispiel lässt sich unterrichten und erlernen wie jede andere Technik auch – vorausgesetzt eine gewisse körperliche Begabung und ein freier Arm sind vorhanden. Auch Techniken des Partiturstudiums sind erlernbar. Wir können über den Klang etwas erfahren, wir können Phänomenologie unterrichten, die das Wirken des Klangs auf das menschliche Bewusstsein untersucht. Im Volksmund nennt man das alles dann gerne »Dirigierunterricht«. Aber das Dirigieren selbst, die Funktion des Dirigenten lässt sich nicht erlernen. Das ist ein spontaner menschlicher Akt der Kreativität, den das Individuum selbst zustande bringt. Ich kann Sie ja auch nicht darin unterrichten, wie Sie Ihren Sommerurlaub genießen sollen. Es ist entweder etwas, das sie erfüllt, wenn Sie am Strand im Sonnenuntergang spazieren gehen – oder nicht. Die Techniken, ein Hotel zu buchen und nach Italien zu fahren, kann man erlernen. Aber ich kann Ihnen nicht beibringen, was Sie bei der Betrachtung des wunderbaren Sonnenuntergangs zu empfinden haben und wie Sie darauf reagieren müssen.

Hat Dirigierenlernen dann mit der Erfahrung, mit dem Alter zu tun?

Das trifft nicht für alle alternden Dirigenten zu. Bei vielen führt die Anhäufung von Erfahrung zu unreflektierter Routine. Wenn die Erfahrung lediglich auf Gewohnheiten beruht, dann ist es für den Dirigenten von keinerlei Vorteil, älter zu werden. Erst wenn es mir mit dem Älterwerden zunehmend gelingt, von meinem Denken loszukommen und zum Erleben zu finden,

bringt mich das weiter. Die Routine steht uns im Wege, wenn wir älter werden. Der erfahrene Dirigent muss sich viel vehementer gegen seine eigene Routine stemmen, um wieder zu der spielerischen Spontaneität eines neugierigen Kindes zu finden, welche unbedingte Voraussetzung für jede authentische musikalische Aktivität ist.

Wenn man Dirigieren nicht lernen kann – was muss man denn mitbringen, um einer zu werden?

Die wichtigste Qualität für den Dirigenten ist sicherlich ein exzellentes Gehör. Aber nicht nur in dem Sinne, dass er alle Funktionen und den Reichtum im Klang heraus hören kann. Er muss sich vor allem in der Vielfalt des Klangs so orientieren können, dass er eine Vorstellung dafür entwickelt, wie eine solche Vielfalt zu vereinheitlichen ist. Daneben benötigt er die spezielle körperliche Begabung. Denn das Wedeln in der Luft hat ja mit dem Klang nichts zu tun. Erst wenn die Schwerkraft auf den Arm wirken kann und wir diese Wirkung auch im Raum erleben können, gibt es eine Verbindung zwischen Gestik und Klang. Dafür muss der Dirigent körperlich in der Lage sein, sich von allen Verspannungen im Arm zu befreien. Darüber hinaus ist die Klarheit und Eindeutigkeit in der Artikulation wichtig. Dies gilt sowohl für die verbale als auch für die gestische Aussage. Außerdem muss ein Dirigent willens und fähig sein, sich zu veräußern und das eigene Ego fallen zu lassen, spätestens dann, wenn er mit dem Klang konfrontiert wird. Wenn er da nicht vollkommen im Dienste des Komponisten und seiner Partitur steht, ist er am falschen Platz.

Ist genau dieser letzte Punkt der, den man nicht erlernen kann?

Absolut. Denn es gibt auch für die Liebe und die Leidenschaft keine Schule. Wir haben alle ein archaisches Bedürfnis danach und die meisten Menschen spüren das auch. Man kann das nicht unterrichten oder lernen – man merkt es. Das Loslassen ist dafür eine Voraussetzung, nicht das Anzueignen und Abschauen. Ich habe keine Ahnung, wie das geht – ich muss mich darauf einlassen, wohin mich der Klang trägt. Sich gehenzulassen, wie man einen Fluss nicht stromaufwärts schwimmt, sondern sich ihm hingibt und sich von ihm tragen lässt. Es geht nicht darum, gegen den Strom zu schwimmen oder genau zu wissen, wo man hin möchte. Es gibt eine größere Kraft in der Musik, die uns mitnimmt. ■

WIR MÜSSEN REDEN!

EINE UNTERHALTUNG ÜBER DIE ROLLE DES DIRIGENTEN



ZUERSTENMAL ERWÄHNT HEINZ KÜPPER IN SEINEM »ILLUSTRIERTEN LEXIKON DER DEUTSCHEN UMGANGSSPRACHE« DIE »EIERLEGENDE WOLLMILCHSAU« IN DEN 1970ER JAHREN. BETRACHTET MAN DIE STELLENANZEIGEN FÜR DIRIGENTEN UNSERER BLASORCHESTER, KÖNNTE MAN DAS GEFÜHL BEKOMMEN, EIN DIRIGENT EINES BLASORCHESTERS SOLLTE DIESES POSSIERLICHE TIERCHEN AUF MUSIKALISCHER EBENE VERKÖRPERN! SCHERZ BEISEITE! WAS IST EIN DIRIGENT EINES BLASORCHESTERS EIGENTLICH? HANDWERKER ODER KÜNSTLER, ERZIEHER, VERMITTLER ODER LEHRER? ODER EBEN ALLES GLEICHZEITIG? KANN MAN DAS LERNEN ODER LEHREN? WIR MÜSSEN REDEN...

Günter Martin Korst: Gerade sitze ich an der Vorbereitung zu einem großen Konzert. Partituren studieren und gegebenenfalls meinem Orchester anpassen, Proben planen und zeitliche Abläufe koordinieren. Betrachte ich die Werke, vom Marsch über eine Beethoven-Transkription und Originalwerken für Blasorchester hin zu Bearbeitungen von Bigband- und Poptiteln, stelle ich mir wieder die Frage: Kann ich das alles? Hattest du auch schon mal solche Zweifel und zeigt sich dabei nicht auch ein bisschen unser Dilemma, in allen Genres nur etwas zu Hause zu sein? Was zeichnet, deiner Meinung nach, einen guten Blasorchesterdirigenten aus?

Jörg Murschinski: Das sind aber viele Fragen auf einmal... Fangen wir vorne an: Ja, natürlich habe ich manchmal Zweifel, ob ich allen Stilarten gerecht werden kann, die

heutzutage im Blasorchester vorkommen und übers Jahr auch benötigt werden. Denn zu dem, was du genannt hast, kommt ja noch der gesamte volkstümliche Bereich dazu, außerdem die Musik vor 1700, die insbesondere in einem Kirchenkonzert – mit dem ich mich gerade beschäftige – von Bedeutung ist. Es ist eine Menge Unterschiedliches, was ein Blasorchesterdirigent heutzutage abdecken muss, da hast du schon Recht. Und natürlich wird einem Dirigenten die eine Stilrichtung eher liegen als eine andere. Ich glaube nicht, dass es der Weisheit letzter Schluss ist, sich zu spezialisieren und beispielsweise nur auf die sogenannte sinfonische Blasmusik zu konzentrieren. Das können sich nur wenige Orchester und dementsprechend auch wenige Dirigenten leisten. Ich persönlich wollte das auch gar nicht. Es ist die Vielfalt der musikalischen Stilarten, die mich an der

Aufgabe besonders reizt. Das Streben, möglichst viele Genres mit meinen Orchestern so gut wie möglich umzusetzen – immer natürlich im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten, das gebietet schon der Respekt vor dem Werk – und die Stilsicherheit weiterzuentwickeln. Dabei kann man seinen Musikern eine wichtige Erkenntnis vermitteln: Dass gute und auch schlechte Musik genreübergreifend sind und nicht eine Stilrichtung a priori höher- oder minderwertiger einzuschätzen ist als eine andere.

Die große Gefahr besteht meiner Meinung nach darin, sich in manchen Stilarten ein trügerisches Halbwissen anzueignen und plötzlich zu meinen, man wisse und könne alles. Daher muss man sich selbst immer wieder hinterfragen und seine eigene Position neu bewerten. Das verstehe ich unter Zweifel.

GMK: Da fällt mir ein Bonmot von Franz-Josef Strauß ein: »Wer nach allen Seiten offen ist, ist nicht ganz dicht!« Übertragen auf uns Dirigenten könnte man annehmen, dass genau diese Stilvielfalt, in der wir uns bewegen müssen, dazu führen kann, dass wir immer der Gefahr des Halbwissens ausgesetzt sind. Trotzdem sollten unsere Interpretationen aber immer durchaus auch vor den kritischen Ohren eines Experten Bestand haben. Hier sehe ich das Problem, das ich angesprochen habe: Zu jeder musikalischen Stilistik sollte man ein fundiertes Wissen mitbringen. Kann man das schaffen? Nikolaus Harnoncourt ist ja auch nicht für seine Gershwin-Interpretationen so bekannt und geachtet worden, sondern eben für seine Leistungen hinsichtlich der historisch-informierten Aufführungspraxis. Ich bin also schon ein Stück weit der Meinung, dass auch Dirigenten von Blasorchestern durchaus Schwerpunkte in ihrer Arbeit haben und dafür auch von Orchestern ausgesucht werden sollten. Das entbindet einen Dirigenten natürlich nicht, sich trotzdem in nicht persönlich bevorzugten Genres auszubilden. Doch sind die Ausbildungsmöglichkeiten wirklich vorhanden? Der Schwerpunkt der C- und B-Lehrgänge und das Studium zum Blasorchesterdirigenten liegen doch eindeutig auf der sinfonischen Blasmusik. Bei Absolventen der C3-Lehrgänge, die ich als Mentor betreut habe, standen weder ein Marsch noch eine Polka oder ein Poparrangement auf dem Lehrplan. Diesen Schwerpunkt finde ich auch

durchaus richtig, doch sollten nicht auch in der Ausbildungsphase Interessen und Neugier auf anderes geweckt werden?

JM: Spätestens da, aber besser schon früher. Und hier sind wieder die Orchesterleiter gefragt, die ihre Musiker auch als potenzielle Dirigenten von morgen mit guter Musik aus allen Stilrichtungen konfrontieren sollten. Aber dafür muss man selbst breit aufgestellt sein. Als Blasorchesterdirigent kann man es sich meiner Meinung nach nicht leisten, sich einer oder mehreren Stilarten komplett zu verschließen. Allerdings gebe ich dir insofern recht, als

» **Man kann kein Profi in jeder Stilrichtung und in jedem musikalischen Genre sein.**
Jörg Murschinski «

die gegenwärtigen Ausbildungsmaßnahmen darauf kaum Rücksicht nehmen. Das ist wahrscheinlich auch gar nicht möglich, denn die Zeit bei der Dirigentenausbildung ist knapp und die Schwierigkeiten vielfältig. Auch nicht im Studium, wobei hier die Schwerpunkte, wie du ja selbst sagst, ohnehin eindeutig auf der sinfonischen Blasmusik liegen. Das ist nachvollziehbar, ich empfinde das jedoch als einen Mangel. Nur wie der sinnvoll behoben werden sollte, weiß ich selbst nicht. Crashkurse in Swing- und Popmusik sowie Polka, Marsch und Walzer sind sicherlich nicht der Weisheit letzter Schluss. Aber es sollte den Studenten und den Dozenten auch klar sein, dass man diese Themen auf Dauer nicht komplett ausblenden kann. Das wäre zumindest in Deutschland realitätsfremd. Denn diese gehören zum Tagesgeschäft eines Blasorchesterdirigenten. So viele Orchester, die sich nur der sinfonischen Blasmusik verschreiben, gibt es hierzulande einfach nicht. Und ob man alleine davon leben kann, eines dieser wenigen Orchester zu leiten, wage ich auch zu bezweifeln. Um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, wird man sich also ein zweites oder gar drittes Orchester suchen müssen, und irgendwann muss man hierbei auch in die Niederungen der Unterhaltungsmusik hinabsteigen. Wohl dem, der darauf vorbereitet ist oder diese Musik vielleicht sogar gerne macht. Harnoncourt konnte sich auch nur auf die historisch-informierte Aufführungspraxis konzentrieren, weil er es sich leisten konnte. Wäre er ein Kapellmeister an einem Provinztheater gewesen, hätte er dirigieren müssen, was dem Publikum gefällt und es mehrheitstauglich einstudieren müssen.

Um es nochmal klar zu sagen, man kann kein Profi in jeder Stilrichtung und in jedem musikalischen Genre sein. Aber man sollte die Grundzüge kennen und in der Lage sein, zu erkennen, woran es liegt, wenn es nicht so klingt wie es soll. Inwieweit man sein Orchester zu einer guten Bigband, Rockgruppe oder Egerländerformation erziehen kann, hängt natürlich auch von den äußeren Bedingungen – wie etwa der Besetzung – sowie vom Talent und dem Potenzial der Musiker ab. Natürlich kann man in seiner Arbeit versuchen, das ein oder andere allzu ungeliebte Genre auszuklammern. Und wenn das Orchester diese Entscheidung mitträgt, umso besser. Aber in der Realität wird dies nur in den seltensten Fällen ohne Murren oder schlimmere Kollateralschäden möglich sein. Meinst du nicht?

GMK: Da bin ich ganz deiner Meinung! Das spiegelt die Realität bei den allermeisten Blasorchestern in Deutschland wider. Abgesehen von einigen wenigen Vereins- und natürlich Auswahlorchestern müssen Blasorchester und damit ihre Dirigenten den Spagat zwischen vielen Genres aushalten und bewältigen. Gerade deshalb finde ich es so wichtig, dass der zukünftige Dirigent eines Blasorchesters offen und interessiert an die verschiedenen stilistischen Anforderungen herangeht. Sei es in der nebenberuflichen Ausbildung oder gar im akademischen Studium. Ich wollte überspitzen, um klarzumachen: Das Ausklammern eines oder mehrerer Genres in einem Blasorchester wird nicht gehen. Hierfür gibt es eben die von dir genannten Gründe. Dabei muss es in der Ausbildung vielleicht nicht mal darum gehen, in einem Crashkurs Themen abzuhandeln. Sondern das Wecken der Lust an der Vielfalt der Bläsermusik. Ich selber habe als junger Dirigent in einem Orchester mit vielen »alten Hasen« lernen dürfen, wie viel Freude es bereiten kann, gute Märsche und Polkas einzustudieren und diese adäquat zu interpretieren. Das hat mich jetzt nicht zu einem Egerländer-Fan der ersten Reihe gemacht. Trotzdem habe ich gelernt, aus meinem selbstverordneten Elfenbeinturm herabzusteigen und anzuerkennen: es kann in allen Bereichen gute, wertvolle Musik geben. Was braucht also ein Blasorchesterdirigent? Er sollte ein guter Handwerker sein. Eine gute Schlagtechnik, deutliche Zeichengebung und eine verständliche Körpersprache sind besonders in der Arbeit mit Laienmusikern unerlässlich. Weiterhin sollte er ein guter Pädagoge sein, der die Mitglieder seines Ensembles leitet, weiterentwickelt, überzeugen

» **JÖRG MURSCHINSKI**



Jahrgang 1973, studierte Musikwissenschaft und Anglistik. Er ist freiberuflich als Dirigent, Lehrer, Arrangeur und Autor hauptsächlich im Bereich der Blasmusik aktiv. Sein

Tätigkeitsfeld umfasst unter anderem mehrere Workshops zu den Themen Programmgestaltung, Repertoirekunde und Blasorchesterarrangement an der Musikhochschule Trossingen im Rahmen des dortigen Studiengangs für Blasorchesterdirigenten. Er war zehn Jahre Dirigent der Concert Band der Universität Hohenheim und leitet heute zwei Musikvereine in Südbaden.

Fotos: Lazi & Lazi, privat

kann und in seiner Arbeit die Freude am Musizieren und die Vielfalt der Genres vermitteln kann. Damit kann er hoffentlich eine Begeisterung für gute Musik in allen Richtungen wecken. Der Blasorchesterdirigent sollte aber eben auf jeden Fall auch Künstler sein, der sich seine Neugier auf Neues bewahrt. Er muss bereit sein, sich neuen Herausforderungen zu stellen, um der Verantwortung gegenüber den gespielten Werken – egal welchem Genre – gerecht zu werden. Letztlich wäre man schlecht beraten, wenn man aufhört, sich zu entwickeln. Also muss er es doch sein: die »eierlegende Wollmilchsau«?

JM: Ich denke ja. Wobei man womöglich einen ebenso treffenden, aber weniger abwertenden Begriff verwenden sollte. »Universalgelehrter« vielleicht? Spaß beiseite. Der Aufgabenbereich eines Blasorchesterdirigenten insbesondere bei den Amateuren ist sehr facettenreich, wie du es ja gerade beschrieben hast. Daher wäre es wünschenswert, wenn in der Ausbildung irgendwann mal auf diese Vielfalt eingegangen würde. Erste Schritte in diese Richtung sind durchaus zu bemerken, aber es dauert wohl noch eine ganze Weile, bis die geeigneten Strukturen dafür geschaffen wurden. Dazu gehört sicher auch, dass sich das Studium der Blasorchesterleitung sowie die entsprechenden anderen umfangreicheren Ausbildungskurse in Deutschland von den Vorbildern aus den Benelux- und anderen Ländern emanzipiert und auf die besonderen Bedürfnisse hierzulande zugeschnitten wird. Jedes Land hat eine eigene Blasorchesterszene und natürlich nähern sich diese auf hohem und höchstem Niveau einander stark an. Aber eben nicht an der Basis. Warum soll ich in Deutschland über die Fanfare-Band Bescheid wissen, wenn ich Blasorchesterdirigent werden will? Auch dem Brassband-Hype stehe ich eher kritisch gegenüber, weil ich glaube, dass dort mehr Instrumentalsport betrieben als Musik gemacht wird. Ausnahmen bestätigen wie immer die Regel! Man sollte sich vielmehr auf eine praxis- und realitätsnahe Ausbildung besinnen. Das ist jedoch leichter gesagt als getan. Die musikalische Wirklichkeit im Blasorchester ist von der klassischen Harmonie- und Formenlehre zwar meilenweit entfernt, dennoch brauche ich beides, um mir ausgehend davon und darauf aufbauend das nötige Rüstzeug zum Begreifen einer aktuellen Blasorchesterkomposition zu verschaffen. Denn die Tonsprache hat sich stetig weiterentwickelt und gewandelt. Diese Entwicklung theoretisch nachzuzeichnen ist jedoch in

einem normalen Dirigentenkurs wie etwa dem C3 realistischweise nicht zu leisten. Was aber über die Jahrhunderte gleichgeblieben ist, sind gewisse musikalische Prinzipien, die sozusagen unsere Naturgesetze darstellen. Dazu gehören beispielsweise die Kadenz und ihre Varianten, die die Musik mehr oder minder stark gliedern und so formale Zusammenhänge schaffen. Oder gewisse Formschemata, die Tanz- und Liedformen seit der Renaissance bis in die aktuellste Popmusik bestimmen. Wenn diese Prinzipien erklärt, verstanden und angewandt werden, kommt man dem Wesen einer Komposition häufig näher, als wenn man ein Etikett an einen besonders schrägen Akkord kleben kann. Zumal man dann auch in der Lage ist, Abweichungen von der Norm zu erkennen, was sowohl als Qualitätsmerkmal – etwa bei der Suche nach neuen Werken – als auch beim Partiturstudium von unschätzbarem Wert sein kann. Ähnliches ist für den großen, fast unüberschaubaren Bereich der Instrumentation zu sagen. Man kann aus der Musikgeschichte vieles lernen, was heute noch Gültigkeit hat und was einem beispielsweise hilft, ein gutes von einem schlecht instrumentierten Stück zu unterscheiden oder klangliche Strukturen und Texturen zu erkennen und in den Proben herauszuarbeiten.

» **Der Dirigent ist damit also Handwerker, Pädagoge, Künstler und eben auch Musikwissenschaftler.**

Günter Martin Korst «

Diese Form der praxisnahen theoretischen Ausbildung findet – soweit ich das überblicken kann – aber noch kaum oder gar keine Anwendung. Sie setzt natürlich auch ein nicht unbeträchtliches musiktheoretisches und musikgeschichtliches Grundwissen sowie eine gewisse Kenntnis des klassischen Werkkanons voraus. Gerade Letzteres halte ich aber für zwingend notwendig. Musik ist immer ein historischer Gegenstand, eine Komposition ein Stadium der musikalischen Entwicklung in einem dichten, oft genre- und epochenübergreifenden Beziehungsgeflecht zu anderen Werken. Die Blasmusik oder gar ein einzelnes Stück isoliert zu betrachten, wäre gleichermaßen unprofessionell wie gefährlich.

GMK: Der Dirigent ist damit also Handwerker, Pädagoge, Künstler und wünschenswerterweise eben auch Musikwissenschaftler. In unserem letzten Gespräch

» GÜNTER MARTIN KORST

Jahrgang 1972, Studium der Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Didaktik der Musik sowie Neuere Geschichte. Er unterrichtet Klarinette, Saxofon und Kammermusik an der Jugendmusikschule Schorndorf und Umgebung. Jurymitglied bei verschiedenen Musikpreisen und bei »Jugend musiziert«. Seit 1996 dirigiert Korst Blasorchester verschiedener Leistungsstufen. Derzeit dirigiert er mit den Orchestern der Musikvereine Ebersbach/Fils und SHW Bergkapelle Wasseralfingen Orchester der Leistungsstufen 3, 4 und 5.



über Programmgestaltung haben wir ja schon bemerkt, wie essenziell wichtig die von dir genannten Fähigkeiten sind, die einem Dirigenten zur Verfügung stehen müssen, damit er den Wert eines musikalischen Werks beurteilen kann. Deine Aufzählung ist dabei unstrittig. Ausgehend von meiner Grundfrage muss man also annehmen: Zweifel sind immer angebracht, denn sind alle Leiter unserer Blasorchester wirklich diese »Universalgelehrten«? Dennoch gilt es nicht zu verzweifeln. Wir können die Zweifel als Anlass zur Selbstreflexion nutzen, uns die Frage stellen, wo unsere Defizite, aber auch unsere Stärken liegen. Als Dirigent ist man eben auch eines: ein ständig Lernender. Suchen wir nach den Möglichkeiten der Fortbildung in den Stilarten, die uns fremd sind und bieten wir Hilfe dort an, wo wir unsere Qualitäten sehen. Diejenigen, die sich um die Ausbildung des Nachwuchses kümmern, sei es auf akademische Weise oder in dem breiten Spektrum der vielfältigen Fortbildungsmaßnahmen eigener Verbände, sollten gerade die Realitäten und Bedürfnisse im eigenen Umfeld nicht aus dem Blick verlieren. Letztendlich trägt der Dirigent die Verantwortung für die Auswahl der Werke, deren Interpretation und Vermittlung an seine Ensemblemitglieder und dem Publikum gleichermaßen. Deshalb sollte er wissbegierig bleiben und mit offenen Ohren, Augen und Geist seinen Aufgaben nachgehen. Damit schafft er beste Voraussetzungen, seine Arbeit am Pult gewissenhaft und gewinnbringend zu leisten. ■

DIRIGENTENAUSBILDUNG EINST UND JETZT

ZWEI VATER/SOHN-PAARE GEBEN AUSKUNFT

VON JOACHIM BUCH

DIE VERZÄHNUNG ZWISCHEN AMATEUR- UND BERUFSMUSIKERN IST IM LAUFE DER JAHRE IMMER ENGER GEWORDEN, WAS NATÜRLICH AUCH DER BLASMUSIK ZUGUTE KOMMT. HATTE MAN NICHT GERADE EINEN MILITÄRMUSIKER AM PULT STEHEN, DANN WAR ES LANGE NOCH ÜBLICH, DEN BESTEN MUSIKER AUS DEN EIGENEN REIHEN AUSZUWÄHLEN, AUCH WENN GUTE MUSIKER NICHT AUTOMATISCH AUCH GUTE ORCHESTERLEITER SEIN MÜSSEN.

In der Dirigentenausbildung für Blasorchester hat sich inzwischen viel getan, von der Vermittlung erster schlagtechnischer Grundkenntnisse im Lehrgang für Registerführer bis zur Möglichkeit, das Fach Blasorchesterleitung zu studieren. Zwei Dirigenten und deren ebenfalls dirigierende Söhne haben im Gespräch mit CLARINO über ihre Erfahrungen berichtet:

- Gottfried Veit (geb. 1943), langjähriger Bundeskapellmeister des Verbandes Südtiroler Musikkapellen (VSM), Komponist und international aktiver Wertungsrichter
- Alexander Veit (geb. 1970), unter anderem Leiter des Auswahlorchesters Sym-

phonic Winds, der Stadtkapelle Bozen und Direktor der Musikschule Meran/Passeier

- Klaus Reggel (geb. 1956), erfolgreicher Dirigent verschiedener Oberstufenorchester im Ostallgäu, Wertungsrichter im Allgäu-Schwäbischen Musikbund (ASM)

- Stefan Reggel (geb. 1986), Klarinettenlehrer an der Musikschule Füssen, Dirigent der Stadtkapelle Buchloe, des Musikvereins Dösing und des Kreisblasorchesters Ostallgäu

Erste Orchesterpraxis haben die Söhne jeweils unter Leitung ihrer Väter erworben, die Väter hingegen bei regional berühmten »Honoratioren« wie Josef Silbernagl (Süd-

tirol) und Eugen Stich (Ostallgäu), beides keine Profis, aber mit natürlicher Musikalität ausgestattet. Berufsmusiker seien damals eigentlich kaum in den örtlichen Kapellen im Einsatz gewesen, erinnern sich alle übereinstimmend. Als eine der wenigen Ausnahmen wird der langjährige Marktoberdorfer Gregor Przybilla genannt, der große Pionierarbeit geleistet und auch gute Literatur ausgewählt habe.

Trotz des ein oder anderen wenig motivierenden Erlebnisses ließ man sich nicht aus der Bahn werfen, wie Stefan Reggel erzählt. »Ich habe mich bei »An der schönen blauen Donau« verloren gefühlt. Den Anfang habe ich noch mitgezählt und den ersten Einsatz halblaut mitgespielt. Dann war aber die Verwirrung zu groß. Verschiedene Walzer-Tempi, Übergänge, Kopf und Coda.« Nach diesem spannenden Moment sei der Ansporn aber so groß gewesen, dass er bis zur nächsten Probe alles gut hinkommen wollte.

Alexander Veits Berufswunsch hat sich schnell in Richtung Dirigieren entwickelt. »So wie mir bereits sehr früh klar war, dass



Klaus Reggel



Gottfried Veit

ich wohl niemals komponieren möchte, wusste ich im Umkehrschluss, dass das Dirigieren, Gestalten von Musikstücken, Führen von Menschen, Konzipieren von Programmen, Entwickeln von Formaten auf mich einen besonderen Reiz ausübt.« Schon mit 16 hat er erste musikalische Verantwortung übernommen, im gleichen Alter wie sein Vater.

Stefan Reggels erstes Dirigiererlebnis war die Deutsche Messe von Schubert, nachdem ihm sein Vater bei einer Probe spontan den Taktstock in die Hand gedrückt hatte. »Ich merkte sofort, dass man als guter Klarinetist nicht so einfach auch dirigieren kann: mehrere Stimmen gleichzeitig lesen, Einsätze geben etc. Ich habe mich durchgekämpft. Und danach hat sich die Idee entwickelt, dass ich das Dirigieren auf jeden Fall ›richtig‹ lernen sollte.«

Das Dirigieren »richtig« gelernt haben alle vier: Gottfried Veit am Mozarteum Salzburg, Alexander Veit im drei Jahre dauernden Kapellmeisterlehrgang des VSM (»Glücklicherweise durfte ich da schon mit 15 mitmachen«), Klaus Reggel als »Staatlich anerkannter Dirigent« an der Musikakademie Hammelburg. Stefan Reggel schwärmt von seinem ersten professionellen Unterricht bei Thomas Ludescher im Rahmen des Studiums in Augsburg. »Diese Art zu Dirigieren enthält viel von der Schlagtechnik von Sergiu Celibidache. Bis heute profitiere ich davon. Egal ob Chor, Sinfonieorchester, Brassband oder Blasorchester: Ich kann damit jede Orchesterform ohne Probleme dirigieren.« Alexander Veit hebt hervor, dass man in der glücklichen Lage gewesen sei, mit einem Korrepetitor zu arbeiten. »Möglicherweise

wurden gerade dadurch die Fähigkeiten, musikalisch zu führen, in besonderem Maße gefördert.« Die erste von ihm selbst geleitete Probe, bei der er spontan seinen kurzfristig verhinderten Vater bei der Musikkapelle Zwölfmalgreien vertreten musste, bezeichnet er im Rückblick als »aufregendes Unterfangen«.

Ins erste Konzert sei er damals mit einer gewissen Anspannung, aber auch mit einem gesunden Selbstbewusstsein gegangen, so Klaus Reggel. Schon drei Jahre später wurde sein Auftritt beim Internationalen Blasmusiktreffen in Brünn mit dem Sonderpreis »bester Dirigent« belohnt.

Fragen der Psychologie und Menschenführung gehören heute unabdingbar zur Dirigentenausbildung. In den 1950er und 60er Jahren hätten psychologische Fragen noch keinen Platz in den Lehrgängen gehabt, so Gottfried Veit. »Aber bei den zahlreichen Lehrproben floss natürlich bewusst oder unbewusst vieles ein, das heute ein eigenes Fach in der Dirigentenausbildung darstellt.«

Als großen Wendepunkt in Deutschland sieht Klaus Reggel die Einrichtung des Studiengangs Blasorchesterleitung im Jahr 2000 in Augsburg. »Es ist ein Glücksfall, dass Lothar Uth sich damals nicht davon abbringen ließ, für diesen Lehrstuhl zu kämpfen.« Trotz aller positiven Entwicklungen sehen die vier keine Gründe, sich auf den jetzigen Lorbeeren auszuruhen. Stefan Reggel mahnt eine bessere Dirigentenausbildung an den Musikschulen an. »In Füssen hat es ein Kollege in Eigeninitiative versucht und ist dabei auf ganz große Resonanz gestoßen.«

In den Augen von Gottfried Veit kommen die Fragen der Menschen- und Vereinsführung noch etwas zu kurz. Auch würde er verstärkte Angebote im Bereich Literaturkunde befürworten. »Heute ist es gar nicht so einfach, die sprichwörtliche Spreu vom Weizen zu trennen.« Alexander Veit appelliert dagegen mehr an die Eigeninitiative der Dirigenten. Jeder müsse sich fragen, ob er die bestehenden Angebote wahrnehmen und sich weiterbilden wolle, ob ihm der Leistungsstand seiner Kapelle ausreiche oder nicht. »Es gibt grundsätzlich keine schlechten Musiker, sondern nur schlechte Dirigenten.«

Klaus Reggel glaubt, dass die heutigen Dirigenten kaum aufgrund mangelnder Fachkenntnisse scheitern. »Ich glaube, dass Fächer mit psychologischem Hintergrund zunehmend an Bedeutung gewinnen. Durch ihr verstärktes Einbeziehen in die Lehrpläne können Dirigenten befähigt werden, Vereine und Blasorchester zielgerichtet nicht nur musikalisch, sondern auch mit einer hohen Sozialkompetenz zu führen.«

Reggel junior erinnert zum Abschluss der Runde daran, dass trotz professioneller Ausbildung und der Arbeit mit professionellen Orchestern die Basis nicht vergessen werden dürfe. »Mir scheint, dass das Studium manchmal die künftige Zielgruppe vergisst: die normalen Dorfvereine. Die Studenten und ihre Dozenten müssten häufiger in die Region hinausfahren und Proben im Dorfverein abhalten. Nicht nur mit Profis, sondern auch mit Laien arbeiten. Das bringt für alle etwas.«



Alexander Veit



Stefan Reggel