DER DIRIGENT
KÜNSTLERISCHE FÜHRUNG ODER NUR EPIGONALE PANTOMIME

Ein großer Dirigent und Musiker bedarf keines besonderen Posing.

VON STEFAN FRITZEN

IM SECHSTEN SCHWERPUNKT ÜBER DIE AUFGABEN EINES DIRIGENTEN SOLL VOR ALLEM DEN FRAGEN NACH DER AUSSENWIRKUNG EINES ORCHESTERLEITERS NACHGEGANGEN WERDEN. NOCH VOR WENIGEN JAHRZEHNTEN SAH DAS PUBLIKUM EINEN DIRIGENTEN IM KONZERTSAAL NUR VON HINTEN, UND DIE BEURTEILUNG SEINER KUNST ODER GAR GENIALITÄT ERFOLGTE NAHEZU AUSSCHLIESSLICH ÜBER DAS GEHÖRTE.

Foto: Elnur / Fotolia

Dirigenten wie Victor de Sabata, Fritz Busch oder Wilhelm Furtwängler zählen in Fachkreisen noch heute zu den ganz Großen ihrer Zunft, obwohl kaum ein Verehrer mehr eine Vorstellung ihres Könnens hat. Es gibt noch einige Rundfunkmitschnitte aus ihrer Zeit, aber wie sie ihren Klang führten und ihn zum Leben erweckten, wissen wir kaum mehr.

TRADITION IST NICHT NUR SCHLAMPEREI – FREI NACH GUSTAV MAHLER

Einer der berühmtesten Dirigenten bis zur heutigen Zeit ist der österreichisch-sächsische Ernst von Schuch (1846 bis 1914). Ebenso wie Karl Böhm war auch er zunächst Jurist. Er machte die Dresdner Hofkapelle in den 40 Jahren seines Wirkens zur »Zauberharfe« und hob als »Leibdirigent« von Richard Strauss dessen Werke in Dresden aus der Taufe. Schuchs Weltruhm verbreitete sich ausschließlich aus dem Dunkel des Dresdner Orchestergrabens heraus bis nach Amerika, wohin man ihn gern verpflichtet hätte. Er blieb jedoch in Dresden. Von Ernst von Schuchs »Rosenkavalier« und dem ergreifenden Schlussterzett schwärmen die Dresdner noch heute. Die Tradition seiner Interpretationen wird heiliggehalten, und als junger Orchestermusiker wird man als erstes in spezielle Klanganlagen, das atemberaubende Pianissimo und Artikulationsnuancen eingeführt. Sie sind in Dresden sakrosankt und für jeden Eleven verbindlich!

ÜBERLIEFERUNG DES GUTEN HÖRENS

Nun soll man aber nicht glauben, Musiker und Hörer seien früher weniger kritisch gewesen als heute. Ich möchte eigentlich sogar das Gegenteil behaupten, denn Hörer und Spieler waren viel intensiver mit der individuellen Verlebendigung live gespielter Musik durch die Künstler vertraut, denn man war viel geübter im »hörenden« Hören. Heutzutage sind viele Musikliebhaber mehr »sehende« Hörer; sie lassen sich durch die Medien viel leichter ablenken. Speziell im Fernsehen, dessen Macher auch bei Kunstübertragungen vorrangig auf die Wirkung ihrer Bilder bedacht sind, wird der Hörer selbst bei reinen Konzertübertragungen permanent durch die Bildregie abgelenkt. Hinzu kommt, dass der »bloße« Hörer zu kollektiven Sichtweisen gezwungen wird, die seinen eigenen Hörintentionen sehr oft zuwiderlaufen. Individuelles geistiges Mitinterpretieren wird durch ruckartige Bildwechsel, oft entgegen der eigenen Blickrichtung, erschwert oder gar unmöglich gemacht. So ist der Hörer durch Übertragungstechnik in Bild und Ton gezwungen, zum im Sessel sitzenden Passivhörer zu werden, auf den aus dem Bildschirm alles einprasselt. Als Musikliebhaber muss man im Fernsehen völlig andere, neue Hörleistungen adaptieren.

AUSNAHMEN BESTÄTIGEN DIE REGEL

Aber auch Dirigenten stehen vor der Frage, ob sie sich eine besondere, »telegene« Dirigiertechnik aneignen sollen oder ob das klassische Dirigierhandwerk noch tauglich fürs Fernsehen ist. Bei dieser Frage trennt sich bereits die Spreu vom Weizen. Große Dirigenten wie Andris Nelsons, Alan Gilbert, Gustavo Dudamel oder Daniel Barenboim finden per se eine dirigentische Symbiose zwischen musikalischer Effektivität und Ästhetik. Für sie gilt die uralte Dirigentenregel, dass ihre Bewegungen für Musiker und Publikum gleichermaßen ästhetisch anzuschauen sein müssen.

Diese Dirigenten unterscheiden sich wohltuend von den Fernsehlächlern und »genialen« Augenverdrehern. Typisches Negativbeispiel der letzten Monate war die Übertragung des Eröffnungskonzertes aus der Elbphilharmonie. In dieser Übertragung blieben so ziemlich alle musikalischen Möglichkeiten unbeachtet! Mit Freude hat die Musikwelt registriert, dass ab dem Jahr 2019 Alan Gilbert neuer Chef im NDR-Sinfonieorchester (Elbphilharmonie) sein wird.

»DER KRUG GEHT SO LANGE ZU WASSER, BIS ER ZERBRICHT« (VON KLEISTS DORFRICHTER ADAM)

Bei großen Künstlern verlieren glücklicherweise auch die kritikresistenten Fernsehgötter ihre Allmacht. Der Beweis für meine

These wurde erst unlängst bei der Übertragung der »Aida« unter Ricardo Muti, den Wiener Philharmonikern und einem erlesenen Sängerensemble anlässlich der Salzburger Festspiele erbracht. Einem schönen Bühnenbild stand eine entschleunigte Bildführung gegenüber. Die Sänger konnten, ohne Leitern rauf- oder runterzuhampeln, intensiv gestalten, begleitet vom überragenden Orchester und einem unsichtbaren, jedoch prägend dominanten Dirigenten.

Damit bin ich bei meiner Hauptthese zu unserem Thema: Ein großer Dirigent und Musiker bedarf keines besonderen Posing vor Orchester und Publikum. Zwingende gestalterische Führungsbewegungen reichen immer aus, um zusätzlich fernsehtauglich zu sein.

AUSSENWIRKUNG IST INNENWIRKUNG

Aus dem bisher Ausgeführten ergibt sich, dass sich ein verantwortungsbewusster Dirigent hinsichtlich seiner Außenwirkung nicht von außermusikalischen Kriterien verführen lassen darf. Er muss sich bei seiner eigenen Technik stets von gestalterischen Parametern leiten lassen, die sich im Verlauf der Lebensjahre durchaus verändern können. Dies bedeutet, dass auch eigene schlagtechnische Varianten einer ständigen Überprüfung bedürfen. Ein guter Dirigent wird nie sagen, er habe eine endgültige gestalterische Lösung gefunden und setze sie ein für allemal mit diesen oder jenen Bewegungen um. Interpretation ist immer die Symbiose aus objektiven und subjektiven musikalischen Parametern, die oft auch einem individuellen Reifeprozess unterliegen.

Die Beherrschung des dirigentischen Grundgerüsts muss deshalb perfekt sein, um innerhalb der objektiven, zum schlagtechnischen Regelwerk gehörenden Bewegungsabläufe sein Schlagbild ungeheuer differenziert verändern zu können.

DIRIGIEREN UND BLASMUSIK

Die aufgeführten Parameter gelten in besonderer Weise für Dirigenten von Blasorchestern, die ihr Tun der konzertanten oder sinfonischen Bläsermusik widmen. Das reine klassische Repertoire ist schlagtechnisch relativ einfach zu bewältigen. Bei diesem geht es in besonderer Weise um musikalische Gestaltung (ich denke an Beethoven, Mozart oder Schumann).

Es steht uns Blasmusikern nur in Bearbeitungen zur Verfügung und reizt viele Dirigenten aus verständlichen Gründen nicht unbedingt bei der Programmplanung. Bedeutungsvolle Adaptationen finden wir in der Fülle der Filmmusiken und Musicals, deren Komponisten oft ihre Vorbilder in Wagner, Strauß oder Puccini finden. Die harmonischen, melodiösen und gestalterischen Kriterien der großen Klassiker finden in dieser Musik ihre Entsprechungen. Trotzdem sind diese Musiken durchaus als neu und originell zu bezeichnen. Ich will hier nur John Williams nennen.

KOMPONIEREN UND BLASMUSIK?

Komponisten, die Originalwerke für Bläserorchester schreiben, übernehmen deshalb gern die formalen und harmonischen Kriterien großer Film- und Musical-Komponisten. Ich denke zum Beispiel an Stephen Melillo, Theo Barberan oder David Maslanka. Auch unsere mitteleuropäischen Komponisten greifen gerne in ihren Werken auf stilistische Charakteristika von Film und Musical zurück.

Reizvoll für Komponisten von Bläserorchestern sind aus harmonischen und rhythmischen Gründen auch Komponisten wie Béla Bartók, Igor Strawinsky oder Paul Hindemith. Auch Kurt Weill oder Ernst Krenek haben Einfluss auf viele Komponisten der Blasmusik ausgeübt. James Barnes findet bei seinen sinfonischen Werken in Schostakowitsch ein großes Vorbild.

Der österreichisch-amerikanische Komponist Alexander von Zemlinsky (1874 bis 1942) formulierte in seinem künstlerischen Credo, dass »er seine Musik bis an die äußersten Grenzen tonaler Harmonik vorantreiben wolle. Tonart sei kein absoluter Wert mehr und würde allmählich durch Timbre ersetzt und formaler Zusammenhalt von jeglichem System tonaler Beziehungen befreit…« Dieser Satz ist für Blasmusiker in besonderer Weise bedeutungsvoll. Wir verfügen über eine unübersehbare Fülle an harmonischen Klangkombinationen, die von den Dirigenten oft viel zu wenig ausdeutend genutzt werden. Kompositorische Grundlagen bilden in zeitgenössischen Bläserwerken tatsächlich eine Mischung aus reicher harmonischer Klangspannung und buntschillernder Klangfarbe.

FREE TIME MUSIC

Das formale Bekenntnis Zemlinskys findet auch in den Werken für Blasorchester von dessen Zeitgenossen Percy Aldridge Grainger (1882 bis 1961) seine künstlerische Bestätigung. Beide Komponisten gehörten der gleichen Generation wie Arnold Schönberg und Josef Hauer an, die die weitgehend dissonante Dodekafonie »erfanden«. Der Wiener Hauer hatte 1912 begonnen, aus einer »Bausteintechnik« eine eigene Zwölftonmusik zu entwickeln. Sein »Nomos op. 19« gilt als die erste Zwölfton-

Foto: stokkete / Fotolia

komposition überhaupt. Der große Komponist und Volksliedforscher Percy Grainger vertrat dagegen das Prinzip einer »aufgebrochenen« Harmonik und freien Metrik (free time) ohne Takte.

Im Folgenden möchte ich einige Anmerkungen zur dirigentischen Führung seines »Lincolnshire Posy« machen. Im 5. Satz seines Werks, »War Song« genannt, verwirklicht Grainger viele seiner Ideen einer freien, von musikalischen Regelzwängen losgelösten Form. Es ist interessant, dass er zur selben Zeit nach einer Befreiung und Demokratisierung des musikalischen Materials sucht wie Schönberg und Hauer, jedoch zu ganz anderen Ergebnissen kommt. Weite Strecken außerhalb jedes Taktschemas wechseln mit rhythmischen und metrischen Ungeraden ab, die den Satz letztlich als freie Fantasie erscheinen lassen.

Zu Beginn erklingt ein wuchtiger Klangblock im Blech ohne Takteinteilung, der durch die melodische Oberstimme etwas Struktur erhält. Grainger selbst gibt Dirigieranweisungen und setzt gleichzeitig über jeden Akkord einen Pfeil (↓). Jeder Akkord soll also mit einem vertikalen Schlag markiert werden. Da mir diese Version zu hart und die Akkorde zu sehr vereinzelnd erschienen, wählte ich eine andere dirigiertechnische Variante, in der die vertikalen Schläge zwar Grundlage des Dirigierbildes blieben, wobei durch unterschiedliche Rückfederungsphasen und differenzierte Bewegungsebenen eine verbindende, die Musik vitalisierende Wirkung erzielt werden konnte.

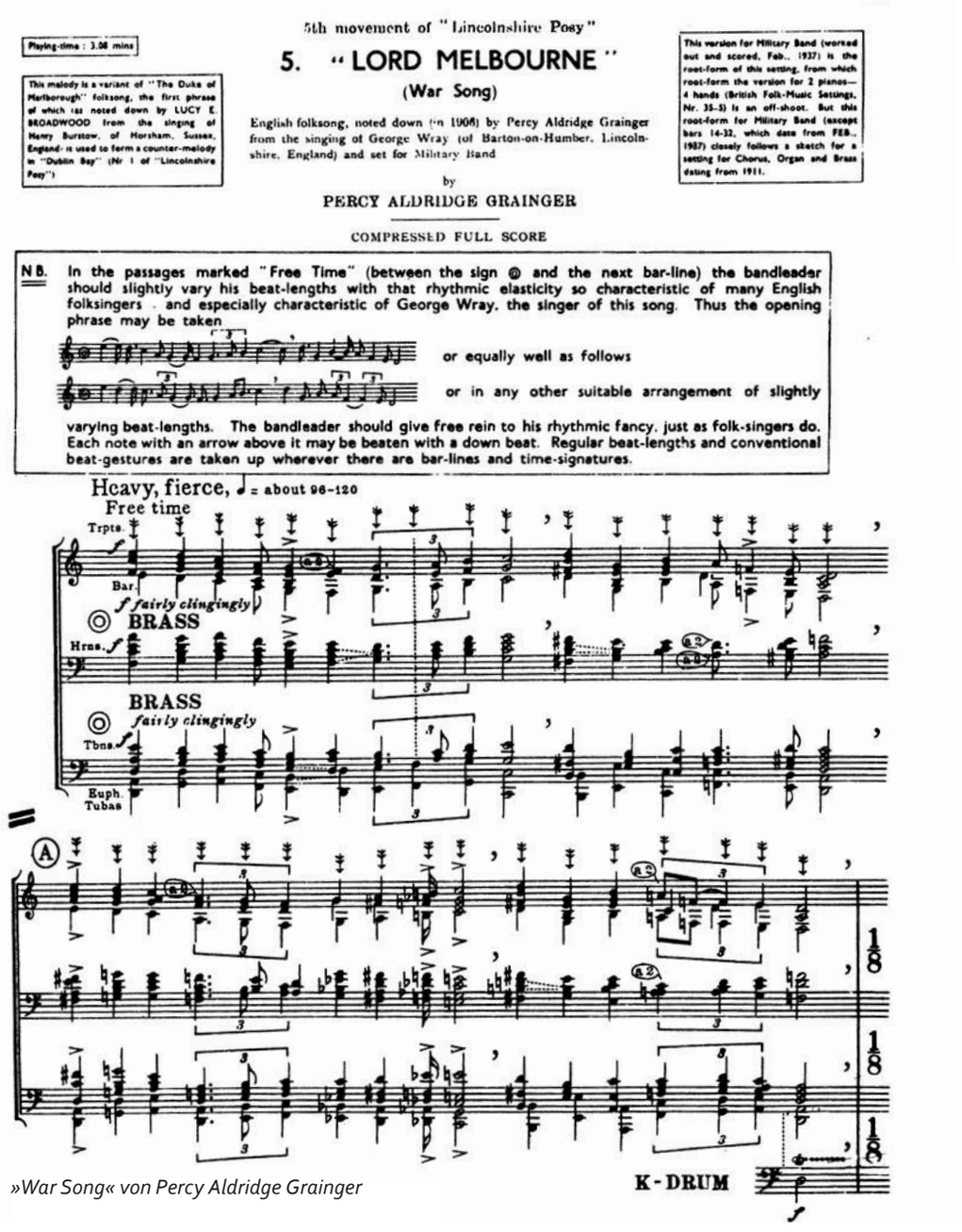
Grainger wählt Volkslieder als Hauptthemen der einzelnen Sätze. Trotzdem ist das Werk in Faktur und Duktus eine in sich abgeschlossene, eigenständige Komposition. Es korrelieren meines Erachtens jedoch Thematik und Titel der einzelnen Sätze nicht unbedingt mit der kompositorischen Verdichtung und musikalischen Tiefe. Dieser Problematik muss sich ein Dirigent bewusst sein, wenn er sich dem Werk zuwendet. Für ihn ergeben sich daraus jedoch auch große Interpretationsspielräume. So unterscheiden sich beispielsweise Tempi und Klanganlage von Simon Rattle fundamental von denen Frederick Fenells, obgleich letzterer bei Blasmusikern als unumstrittene Autorität gilt.

Auch meine Ausdeutungsversion dieses Werks besitzt eine absolute künstlerische Eigenständigkeit, musste ich doch meine Klanganlage einem über 100-köpfigen Orchester anbequemen (CD »Mannheimer Klang«, Mannheimer Bläserphilharmonie).

KUNST IST WISSEN

Blasorchesterdirigenten müssen heutzutage umfassende Kenntnisse sowohl der formalen, dynamischen als auch agogischen Regeln von der Barockzeit bis zur klassischen Moderne besitzen und gleichzeitig rhythmische Variable und Kompositionstechniken bis zur seriellen Musik beherrschen. Dies bedeutet, dass ein Dirigent über die Fähigkeit und Technik verfügen muss, weitschwingende Linien zu führen, um weite Räume klanglich sinnerfüllt zu überbrücken. Gleichzeitig sollte er in der Lage sein, vielfältigste Metren, wie wir sie zum Beispiel aus dem Schlüsselwerk der Moderne, Strawinskys »Sacre du Printemps«, kennen, mühelos schlagtechnisch zu bewältigen.

ES GIBT IMMER NOCH BESSERE UNTER DEN GUTEN

An dieser Stelle sei mir gestattet, Tanja Berthold, eine deutsche Dirigentin (Bläserphilharmonie Werneck), zu nennen, bei der sich diese Parameter zu einer überzeugenden Symbiose vereinen. Tanja Berthold erlebte ich anlässlich eines Wertungsspiels im Frühjahr 2017. Ihr Schlagbild korrelierte ausnahmslos positiv mit dem komplizierten Wertungsprogramm in der Höchst-

5th movement of "Lincolnshire Posy"

5. "LORD MELBOURNE"

(War Song)

Playing-time: 3.08 mins

This melody is a variant of "The Duke of Marlborough" folksong, the first phrase of which was noted down by LUCY E. BROADWOOD from the singing of Henry Burstow, of Horsham, Sussex, England: is used to form a counter-melody in "Dublin Bay" (Nr 1 of "Lincolnshire Posy")

English folksong, noted down (in 1906) by Percy Aldridge Grainger from the singing of George Wray (of Barton-on-Humber, Lincolnshire, England) and set for Military Band

by

PERCY ALDRIDGE GRAINGER

This version for Military Band (worked out and scored, Feb., 1937) is the root-form of this setting, from which root-form the version for 2 pianos—4 hands (British Folk-Music Settings, Nr. 35-3) is an off-shoot. But this root-form for Military Band (except bars 14-32, which date from FEB., 1937) closely follows a sketch for a setting for Chorus, Organ and Brass dating from 1911.

COMPRESSED FULL SCORE

N.B. In the passages marked "Free Time" (between the sign @ and the next bar-line) the bandleader should slightly vary his beat-lengths with that rhythmic elasticity so characteristic of many English folksingers and especially characteristic of George Wray, the singer of this song. Thus the opening phrase may be taken

or equally well as follows

or in any other suitable arrangement of slightly varying beat-lengths. The bandleader should give free rein to his rhythmic fancy, just as folk-singers do. Each note with an arrow above it may be beaten with a down beat. Regular beat-lengths and conventional beat-gestures are taken up wherever there are bar-lines and time-signatures.

Heavy, fierce, ♩ = about 96-120

Free time

Trpts.

Bar.

f fairly clingingly

BRASS

Hrns.

BRASS

fairly clingingly

Tbns.

Euph

Tubas

A

K-DRUM

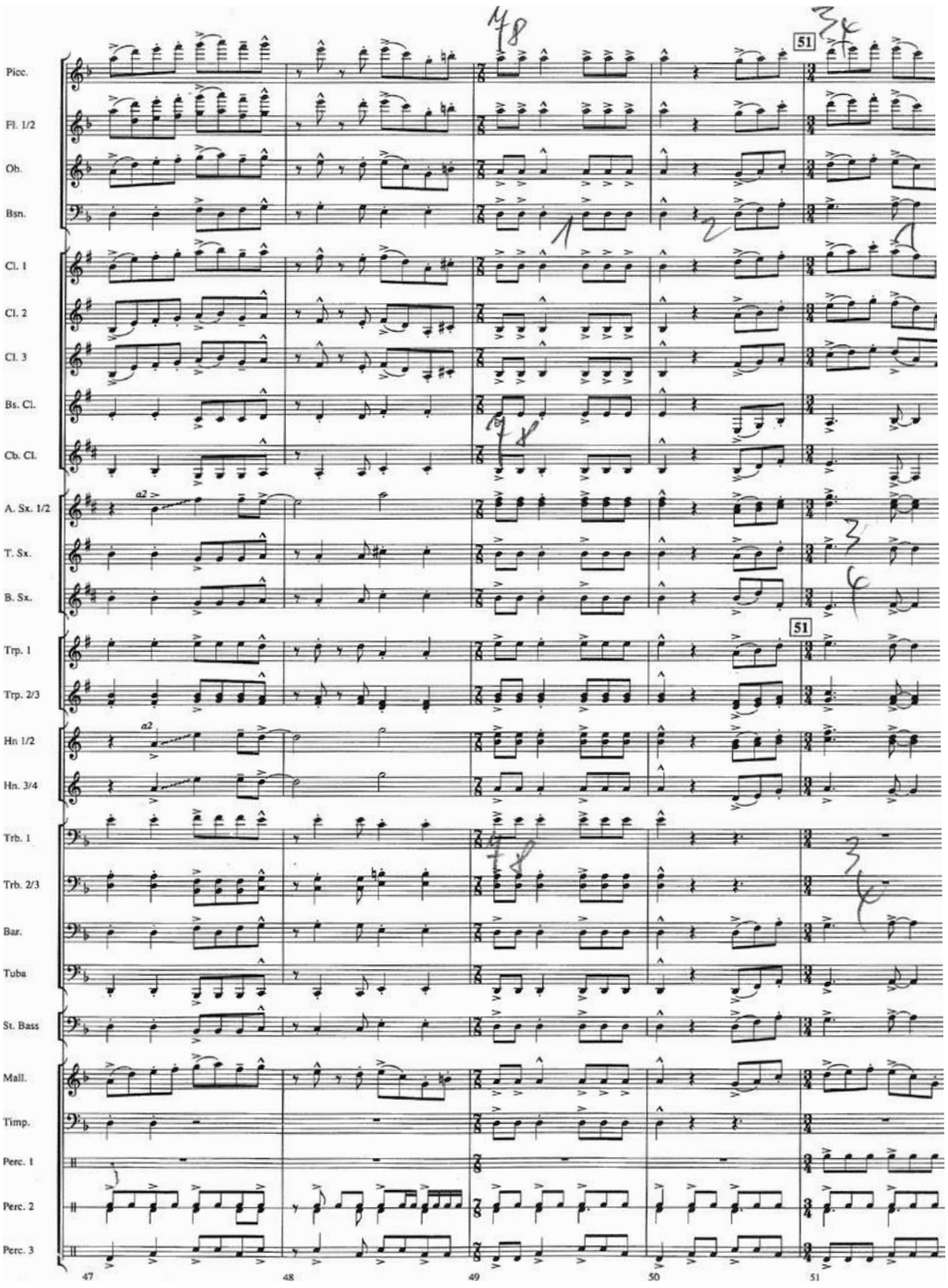
»War Song« von Percy Aldridge Grainger

stufe. Schon das unbewertete Einspielstück war klanglich atemberaubend schön! Sie beherrschte meisterhaft die Kunst, klare rhythmische Impulse zu setzen und trotzdem selbst bei kompliziertesten dirigiertechnischen Aufgaben die große Linie nicht aus den Augen zu verlieren. Damit erreichte sie mit ihrem Vereinsorchester eine Klangtransparenz, wie ich sie sonst nur im sinfonischen Bereich erlebt habe. Die Jury war sich einig im Wunsch, Tanja Berthold auch einmal vor einem Sinfonieorchester mit einer Mozart- oder Brahms-Partitur erleben zu dürfen. Freuen wir uns, dass es noch solche Vorbilder gibt!

DIRIGIERVARIABILITÄT SCHON IN DER GRUNDSTUFE!

Mit eigens für junge Musiker und Schüler komponierten Werken können sich heute bereits die Nachwuchsinstrumentalisten mit variablen Metren und komplizierten Artikulationsforderungen auseinandersetzen. Unser Laien- und Liebhabermusizieren, das zu Recht zum immateriellen Welterbe zählt, fördert in großartiger Weise musikalische Vielfalt. Wollen wir hoffen, dass dies so bleibt und nicht nur noch merkantile »Eventfuzzis« das allgemeine Niveau bestimmen. Nichts ist schlimmer als der Bigband-Verschnitt oder die hüftschwingenden Damen und Herren ab 55+, die im Gottesdienst mit schrillen Stimmen Gospel oder Kirchenrock zelebrieren.

»BY THE RIVERS OF BABYLON« (ED HUCKEBY) – EIN PFLICHTSTÜCK

Anhand dieses Grund-/Mittelstufenwerks möchte ich detaillierter über dirigentische Möglichkeiten sprechen. Leider fand ich das Stück anlässlich eines Wertungsspiels, in dem ich jurierte, nicht einmal annähernd überzeugend realisiert. Der Komponist bezieht sich in seinem Werk auf den 137.

Auszug aus »By the Rivers of Babylon«

Psalm: »An den Wassern von Babylon saßen wir und weinten, wenn wir an Zion dachten. Unsere Harfen hängten wir an die Weiden dort im Lande. Denn die uns gefangen hielten, hießen uns dort singen und in unserm Heulen fröhlich sein: ›Singet uns ein Lied von Zion‹«! Der Komponist hat sich mit diesem tiefklagenden Psalm bereits musikalisch-thematische Fesseln angelegt, aus denen er sich selbst kompositorisch kaum wieder befreien kann. Auch die musikalische Umsetzung wirft trotz aller spieltechnischen Einfachheit nur schwer lösbare Probleme auf.

Ich betrachte hier nur die Takte 47 bis 51. Das Tempo lautet Viertel = 160. Zusätzlich zu den Taktwechseln bringt der Komponist durch Synkopen und unterschiedliche Akzente Schwerpunktverlagerungen in das Werk. Liegende und Dachakzente stehen neben Legato, Staccato und Non legato. Die Grunddynamik der gesamten Kurztonfolgen ist Forte! Die Dirigenten schlugen beim Wertungsspiel den gesamten Allegro-Teil nur mit stereotypen Taktbildern ohne jede Differenzierung. Ihre Grundbewegungen waren durchweg viel zu groß.

Der erste Takt unseres Beispiels muss in einer etwas breiter federnden Eins angegangen werden, um die Staccato-Achtel gegen die Schwerkraft federnd abzufangen; die Drei wird wieder etwas weiter geführt, dann jedoch soll die Vier wegen des Dachakzents und des vorangehenden Non legato scharf und breit nach oben gestrichen werden. Um die nachfolgende Eins-und mit dem Dachakzent scharf zu bekommen, sollte die Vier im Takt 47 etwas höher gezogen werden, um mit einer deutlichen Fallbewegung die folgende Eins zu markieren. Durch die Bewegungen werden die Staccati in den unteren Stimmen federnd und nicht zu kurz und hart. Sie brauchen generell etwas mehr klanglichen Raum und dürfen nicht »fetzen«. Sicher kann und muss man alles auch in den Proben studieren, aber jedes Klangbild verwäscht, wenn der Dirigent auch auf kleinem Raum und kurzen Tonfolgen keine klare Differenzierungsnuancen realisieren kann. Die Musiker können diese bläserischen und dirigentischen Abstufungen nicht früh genug erlernen. Schlimm ist bei jeder Interpretation künstlerische Ignoranz und Liederlichkeit. Die Musiker müssen früh lernen, sich auch in Kurztonfolgen um ein reiches gestalterisches Repertoire zu bemühen. Einem mir befreundeten, vorzüglichen Dirigenten ist von (professionellen) Blasmusikern eine Behandlung in der Psychiatrie anempfohlen worden, nachdem er auf kurzen Noten espressivo haben wollte!

HAB' ICH TIEFES C, SING' ICH TIEFES C (SPRICH C WIE CHE)

Dieser amüsante Ausspruch eines russisch-jüdischen Chorsängers der Städtischen Oper Berlin Anfang der 1930er Jahre, der alles, was möglich war, eine Oktave tiefer sang, steht für das Dilemma vieler Komponisten und Dirigenten von sinfonischer Blasmusik. Die Musiker, die nach ihrem Beruf in die Probe kommen, wollen möglichst immer blasen und nicht mal zehn Minuten Pausen zählen. Leider geht auch in unserer Gesellschaft zunehmend die Fähigkeit verloren, das Denken und Tun anderer zu verfolgen, um darauf dialogisch zu reagieren. Selbst in politischen Gesprächsrunden schreien heute oft alle durcheinander – jeder will der Lauteste sein und Recht haben.

Komponisten wollen aufgeführt werden und haben möglicherweise ein gut bezahltes Auftragswerk geschaffen. Deshalb schreiben sie oft dick vollgepackte Partituren, die sowohl für Musiker als auch fürs Publikum nur eine akustische Belastung darstellen. Permanente Stimmverdopplungen legen über das Werk einen klanglichen Grauschleier, der an das Dämmerlicht eines regnerischen Abends gemahnt. Und über allem rumst ein Rock- und Techno-gestähltes Schlagwerk, das jeden einigermaßen sensibel geblasenen Ton verhässlicht. Ich möchte an dieser Stelle keine Namen nennen, denn oft sind auch die Auftraggeber für überinstrumentierte und überzeichnete Partituren verantwortlich. Immer sollten jedoch kraftvolle klangliche und dynamische Retuschen vorgenommen werden. Darüber hinaus gehört auch zu guter Musikerziehung, den Musikern klarzumachen, dass Musik nicht heißt, immer selbst im Fortissimo zu tönen, sondern andere Musiker mithörend mitzuerleben.

ORCHESTERPRAXIS

Nachdem ich bisher die mehr manuell-technischen, gewissermaßen handwerklichen Grundlagen des Dirigierens behandelt habe, möchte ich noch kurz die geistig-musikalischen und organisatorischen Voraussetzungen des Dirigierens ansprechen, die nötig sind, um mit einem Orchester an einer »vom Geist des Werks zeugenden und durchseelten musikalischen Interpretation« (Bruno Walter) konstruktiv und effektiv arbeiten zu können. Gerade bei Amateurmusikern hängen Motivation des Einzelnen und Qualität des Ensembles entscheidend von den musikerzieherischen Fähigkeiten des Dirigenten ab.

Wichtig für die Arbeit mit Amateuren ist die Fähigkeit des Dirigenten, Musiker unterschiedlichen Alters und geistig-musikalischen Bildungsstandes mit unterschiedlichen individuellen Wertvorstellungen in ihrem künstlerischen Tun auf ein Ziel zu lenken. »Improvisation« in der Probe aus der »Erfahrung« heraus führt gewöhnlich zur Reduzierung der musikalischen Möglichkeiten auf den kleinsten Nenner und zu widersprüchlichen Interpretationsangaben während des gesamten Probenkomplexes. Auch Musiker in Amateurorchestern merken gewöhnlich sehr schnell, ob ihr Dirigent das Werk wirklich beherrscht oder nur an zufälligen Schwierigkeiten »herum bosselt«.

WISSEN + VERANTWORTUNG = FREIHEIT

Zum Abschluss möchte ich noch eine Erkenntnis nachreichen. Einen Salto mortale aus der höchsten Kuppel einer Zirkusmanege heraus kann nur lernen, wer sich als kleiner Bub abgemüht hat, einen Purzelbaum zu schlagen. Wir fangen immer ganz klein an, benötigen aber die individuelle lehrende Zuwendung einer kompetenten Bezugsperson, um den eigenen, besten Weg zu finden. Die Summe des individuellen Könnens schafft eine kollektive Orchesterleistung und nicht umgekehrt.

Deshalb ist auch fragwürdig, was unser derzeitiger Außenminister im Jahr 2013 in einem Interview sagte: »Die Ungerechtigkeit beginnt doch damit, dass Eltern, die Akademiker sind, ihren Kindern bei der höheren Schulbildung einfacher helfen können als Eltern, die nicht studiert haben. Und deswegen will ich, dass das in der Schule stattfindet und nicht im Elternhaus« (zitiert aus Birgit Kelle »Muttertier«). Ich denke, meine sehr verehrten Leserinnen und Leser, wir sollten uns lieber an Matthäus 22,14 halten: »Denn viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt.«

Es wird immer so sein, dass ein Trompeter mühelos c^3 spielt und der andere nur die untere Oktave sicher beherrschen lernt. Grundlage jeder individuellen Förderung ist nicht Gleichartigkeit, sondern Gleichwertigkeit. Wenn wir gerecht sein wollen, müssen wir akzeptieren, dass Kunst von Können kommt. Das darf auch ein Dirigent von Amateurmusikern nie vergessen!

KLEIDER MACHEN

ISABELLE RUF-WEBER ÜBER DEN DRESSCODE

VON KLAUS HÄRTEL

VIELLEICHT IST DEM EIN ODER ANDEREN DIESE FRAGE AUCH SCHON MAL UNTERGEKOMMEN: »DARF EIN DIRIGENT ANZIEHEN, WAS ER WILL?« ES GIBT SCHLIESSLICH AUCH VERHALTENSKODIZES, DIE MAN NUR SCHWER DURCHSCHAUT. WIR HABEN UNS MIT EINER DIRIGENTIN UNTERHALTEN, DIE ZWEIFELLOS IMMER PERFEKT GEKLEIDET IST. NUN, FRAUEN HABEN ES DA JA AUCH LEICHTER… ODER, FRAU RUF-WEBER?

Frau Ruf-Weber, gibt es für Dirigenten einen Dresscode für bestimmte Anlässe?

Für Frauen gibt es meines Wissens keinerlei Vorschriften. Für die Männer ist der Frack immer noch das große Thema. So soll man ja einen Frack niemals vormittags tragen. Auch am Nachmittag ist das noch kritisch. Stilecht ist ein Frack erst am Abend, vorrangig bei Konzerten ab 18 Uhr. Das hat der Kölner Geiger und Instrumentalwissenschaftler Benjamín Ramírez einmal in einem Aufsatz zusammengetragen. Wenn mein Assistent dirigiert – und wir haben auch Nachmittagsvorstellungen um 14 Uhr – kommt dieses Thema immer wieder auf: Frack oder nicht Frack?

Zumeist handelt es sich ja um ungeschriebene Regeln. Der Dirigent muss sich vermutlich seine eigenen Gedanken machen, dass er nicht in Jeans und T-Shirt zum Galakonzert kommt, oder?

Genau. Es ist auch ein Unterschied, ob es sich um ein Open-Air-Konzert handelt oder gar um Marschmusik. In der Schweiz treten viele Orchester zur Marschmusik in ihren Uniformen an, die auch der Dirigent trägt. Im Konzert wird dann meist in einem anderen Anzug musiziert. Ich habe mir als Frau immer herausgenommen, dass ich nie eine Uniform tragen muss. Aber natürlich trage ich keine Turnschuhe, keine Freizeitkleidung. Das kommt für mich überhaupt nicht infrage. Jeden öffentlichen Anlass bestreite ich in einem schwarzen Anzug.

Foto: Archiv

LEUTE?!

Es gibt den Ausspruch »Kleider machen Leute!« Stimmt das? Und ist der Umkehrschluss ebenfalls wahr: Die »falsche« Garderobe lenkt vom Wesentlichen ab?

Auf jeden Fall. Im vergangenen Jahr stand das Lucerne Festival unter dem Motto »Frauen am Dirigentenpult«. Da wurde in einem Workshop auch über die Kleidung gesprochen. Bei einem Konzert konnte man dann eine junge Dirigentin beobachten, die eine tolle Figur hatte und super aussah. Aber sie trug ein ärmelloses Kleid, zudem hinten und vorne ausgeschnitten. Ich habe selbst an mir gemerkt, dass ich immer dorthin schaute. Es sah toll aus, ich war fasziniert. Auch und gerade deshalb aber ist es ein No-Go. Es lenkt schlichtweg ab. Auch kurze Röcke kommen nicht infrage. Für mich persönlich ist es deshalb immer klar: Ich trage einen Anzug. Natürlich muss der auch schön anzusehen sein. Er darf nicht knittern und nicht spannen, er darf gerne die Figur betonen. Männer haben es da ein bisschen einfacher. Die tragen einen passenden Anzug, fertig.

Also würden Sie auch nicht unbedingt sagen, dass es Frauen in der Kleidungswahl leichter haben als Männer?

Frauen haben vor allem noch viel mehr Möglichkeiten. Trage ich einen Rock? Einen Hosenanzug? Nehme ich ein Abendkleid? Mit oder ohne Ärmel…? Diese große Auswahl haben Männer gar nicht. Aber so schwer muss man es sich ja auch nicht machen. Es geht ja nicht darum, beim Konzert optisch zu glänzen. Das ist eine zentrale Einstellung eines Orchesterleiters. Fühlt er sich als Macho-Maestro oder ist er wirklich integriert im Orchester und ein Teil davon?

Eine größere Auswahl haben Frauen. Haben sie auch schlichtweg mehr Geschmack?

Ich kenne auch viele Männer, die einen tollen Geschmack haben. Wenn ich einkaufen gehe, nehme ich oft meinen Bruder mit. Ich glaube, das ist ein Klischee. Das hängt auch vom Typ und vom Interesse ab.

Sie sitzen oft in Jurys. Lenkt die Garderobe bzw. das äußere Erscheinungsbild – positiv wie negativ – ab?

Das ist ein wichtiges und ständiges Thema bei Juryfortbildungen. Oft diskutieren wir darüber, ob es sinnvoller ist, verdeckt oder offen zu jurieren. Bei Brassband-Wettbewerben etwa sitzt die Jury ja hinter einem Vorhang, damit man eben nicht beeinflusst wird von solchen Sachen – vor allem, wenn man den Dirigenten dann noch kennt. Wir Juroren versuchen, das auszublenden und geben unser Bestes. Aber ich würde nicht ausschließen, dass das unbewusst doch eine Rolle spielt. Um die Gefahr zu minimieren, schaut man sich das Orchester einfach einmal an, wenn es sich einspielt. Sobald es losgeht, legt man den Fokus auf die Musik. Ich gebe mir immer Mühe, möglichst nicht hinzuschauen, sondern zu hören. Natürlich schaut man gelegentlich, aber man muss lernen, die visuellen Eindrücke in der Bewertung auszublenden. Was nicht so leicht ist, denn es ist ja wissenschaftlich bewiesen, dass zuerst das Auge wahrnimmt und danach das Ohr. Wenn ich im Orchestergraben dirigiere, nimmt ein Teil des Publikums die Musik nur nebenbei wahr. Oder denken Sie an Filmmusik! Der Fokus liegt zunächst auf dem, was auf der Bühne oder der Leinwand passiert. Und das ist das Gefährliche am Jurieren: dass man sich beeinflussen lässt. Wenn Orchester in Südtirol oder in Deutschland in ihren Trachten auftreten, bin ich auch fasziniert. Solch ein Orchester stellt ja noch einmal ein ganz anderes Bild dar. Da muss ich mich wirklich bemühen wegzusehen, auszublenden. Deshalb bin ich ein Freund des verdeckten Jurierens. Natürlich ist das mühsamer, wenn man den visuellen Eindruck nicht hat, aber es gibt eben keine Ablenkung. Vielleicht ist das dann ein bisschen gerechter.

Wir sprachen über Blasorchester, Brassbands, Oper, Marschmusik – ist das Outfit genreabhängig?

Im sinfonischen Blasorchester haben die meisten Dirigenten in der Regel einen schwarzen Anzug an. Aber auch die Musiker und Schlagzeuger. In der Oper oder den Brassbands ist das überwiegend auch so. Im Unterhaltungsbereich sieht man auch schon mal den Bandleader in weiß gekleidet. Da sind die Regularien, was man anzieht, ein bisschen offener. Ich denke, man sollte dann die Einheit sehen. Eine Gruppierung sollte im Konzert – wie auch immer – gleich angezogen sein, die Kleidung sollte aufeinander abgestimmt sein. Wenn ich die Landwehr aus Fribourg dirigiere, die in rotblau gefärbten historischen Uniformen auftritt, dirigiere ich auch in Schwarz. Das passt zusammen. Und das würde es nicht, wenn ich beispielsweise in rosa auftreten würde.

Kleider machen Leute, klar. Aber was gehört sonst noch zum äußeren Erscheinungsbild eines Dirigenten?

Das Wichtigste ist, dass der Dirigent authentisch ist. Das ist schon schwer genug. Denn es geht nicht darum, irgendeine Show abzuziehen oder irgendwelche Bewegungen einzustudieren, die überhaupt nicht passen. Darüber wird oft diskutiert: Wie geht man auf die Bühne? Wie verbeugt man sich? Wie integriert man das Orchester? Hier sieht man eher den Charakter eines Dirigenten als bei der Kleidung. Kleidung kann immer etwas verbergen, aber wie ich mich auf der Bühne verhalte, kann ich nicht kaschieren. Man erkennt, ob es echt ist, authentisch. Hat der Dirigent einen Bezug zum Publikum? Welchen Bezug hat er zu den Musikern? Wirkt er arrogant? Abgehoben? Dazu gehören ganz banale Dinge wie etwa: Wo verbeugt man sich? Das nämlich tut man meiner Meinung nach nicht auf dem Podest! Und das machen viele! Sie genießen dann den Applaus mit hoch erhobenem Haupte. Aber wenn kein Orchester da ist, kein Publikum? Dann kann ich nichts machen. Ich brauche den Respekt, die Demut, die Bescheidenheit und die Dankbarkeit – gegenüber dem Werk, dem Orchester und dem Publikum.
Wie man das hinbekommt? Ich glaube, da sieht man dann schon die Eigenwilligkeit des Dirigenten. Wenn ich mich verbeuge, gehe ich vom Podest herunter ins Orchester hinein. Ich habe das immer bewundert

bei Sir Simon Rattle oder Claudio Abbado selig. Die gehen ins Orchester hinein, sie drücken die Hand des Stimmführers und mit der linken Hand zeigen sie auf das gesamte Register.

Das Verbeugen ist das eine. Wie sieht es beim Dirigieren aus? Lenkt, ich nenne es mal Exzentrik zu sehr vom Wesentlichen ab?

Das kann schon sein. Wobei man das nicht pauschalisieren kann. Denken Sie an die Bewegungen Gustavo Dudamels. Auch ich bewege mich viel auf dem Podest, weil ich eben mit der Musik mitgehe, musizieren will. Und es gibt Dirigenten, die machen fast gar nichts. Es funktioniert alles und spielt eigentlich keine Rolle. Es darf nur nicht aufgesetzt sein. Dann beginnt es zu nerven. Dudamel aber dirigiert mit seiner Person, mit seinem Kopf so voller Feuer – das stimmt für mich! Es gehört zu ihm. Es kommt von innen. Wenn ich das aber nachmachen würde, fragen alle, was mit mir los ist.

» STEPHAN-JAEGGI-PREIS

Die Direktorin des Stadttheaters Sursee, Isabelle Ruf-Weber, wird mit dem Stephan-Jaeggi-Preis ausgezeichnet. Wie aus Fribourg bekannt wurde, wo sie noch bis Ende dieses Jahres das renommierte Blasorchester der Landwehr dirigiert, hat der Stiftungsrat den Preis der Schweizer Musikanten in memoriam Stephan Jaeggi an Isabelle Ruf-Weber ausgerichtet. Dieser prestigeträchtige Preis ist die höchste Auszeichnung in der schweizerischen Blasmusikszene und ehrt Musiker für herausragende Leistungen in diesem Bereich. Isabelle Ruf-Weber ist die erste weibliche Preisträgerin. Der Preis erinnert an den Schweizer Komponisten Stephan Jaeggi, der zahlreiche Werke geschrieben hat, die auch heute noch sehr bekannt und gefragt sind, unter anderem den brillanten »General-Guisan-Marsch«. Der Preis wird Isabelle Ruf-Weber offiziell am 9. Dezember 2017 anlässlich des Galakonzerts der Landwehr in Fribourg überreicht werden.

Die künstlerische Tätigkeit von Isabelle Ruf-Weber ist geprägt von einer beachtlichen Vielseitigkeit und Offenheit, die in der Leitung verschiedenster Orchester und anspruchsvoller Projekte zum Tragen kommen. Unter anderem dirigierte sie während 25 Jahren das Blasorchester Neuenkirch (1988 bis 2013). Sie leitete das Orchester Sursee (2000 bis 2003) und anschließend den Orchesterverein Malters (2003 bis 2007). Ende 2007 übernahm sie die musikalische Leitung des schweizweit bekannten Blasorchesters Landwehr Fribourg. Während zwölf erfolgreichen Jahren wirkte sie bis 2013 als künstlerische Leiterin des Landesblasorchesters Baden-Württemberg.

Am Stadttheater Sursee übernahm sie 2001 die musikalische Leitung, seit 2013 ist sie dessen künstlerische Direktorin. Im Weiteren wirkt Isabelle Ruf-Weber als Gastdirigentin und Musikpädagogin über die Landesgrenzen hinaus bei verschiedenen Orchesterprojekten mit. Sie engagiert sich in der Aus- und Weiterbildung von Dirigenten und Juroren. In dieser Eigenschaft unterrichtet sie seit 2006 als Gastdozentin an der Bundesakademie in Trossingen. Von 2009 bis 2014 lehrte sie als Dozentin für Blasmusik-Direktion an der Musikhochschule Luzern. An Dirigier- und Musikwettbewerben im In- und Ausland ist sie ein viel gefragtes Jurymitglied.

Foto: Philip Kessler

Und das merkt dann nicht nur das Publikum, sondern auch und vor allem die Musiker, oder?

Genau. Die meisten Musiker merken das innerhalb von wenigen Minuten. Es gibt eine Art Minutenregel bei den Profiorchestern. Dann stufen sie einen Dirigenten ein. Klingt verrückt. Aber es gehört tatsächlich für einen Dirigenten dazu, an sich und seiner Authentizität zu arbeiten. Das äußert sich dann wiederum in der Bewegung und auch im Umgang mit den Musikern und dem Publikum. Das größte Problem vieler Dirigenten ist, dass sie sich viel zu wichtig nehmen. Wichtig ist, dass das Orchester engagiert spielt, dass die Musiker aufeinander hören. Dann wird man automatisch bescheidener. Und man sollte das Publikum nicht für dumm verkaufen. Das Publikum merkt sehr viel: Schwingen da die Wellen? Stimmt das Verhältnis? Ist es authentisch? Kommt etwas rüber? Man sollte als Dirigent eine dem Anlass entsprechende Bühnenpräsentation zeigen. Bei einem Open-Air-Konzert kann ich sicherlich mehr Show machen, das Publikum zum Klatschen bringen etwa. Das käme in einem Kirchenkonzert nicht gut an.

Das beantwortet auch fast schon die Abschlussfrage: Wie muss/sollte/darf sich ein dirigierender Dirigent vom privaten Dirigenten in der Außendarstellung unterscheiden? Sollte ein Dirigent auf der Bühne derselbe sein wie abseits davon?

Genau das! Für mich ist das absolut so. Und das ist die große Kunst! Sich als Dirigent und Mensch mit seiner ganzen Persönlichkeit, unverfärbt, ehrlich, offen in einen musikalischen Gestaltungsprozess im Austausch mit dem Orchester einzulassen. Das finde ich gerade bei den großen Dirigenten so wunderschön. Mariss Jansons, Claudio Abbado, Simon Rattle… Man schaut zu und man spürt, dass das stimmig ist. Man kann gar nicht genau erläutern, warum. Aber die sind so verschmolzen mit der Sache, mit der Musik, mit dem Orchester – und das bringt dann auch diesen Erfolg. Auch wegen der Ausstrahlung sind sie an der Spitze – nicht nur wegen des Fachwissens. Davon bin ich überzeugt. Und wegen der Bescheidenheit, die vielen anderen Dirigenten abgeht. Dirigenten müssen wissen, dass sie nichts Besonderes sind! Auch Dirigenten, die denken, sie seien die Stars, die Maestros, sind Menschen wie alle anderen auch! Und genau so sollten sie sich beim Dirigieren und auch abseits der Bühne verhalten!

THEINERTS THEMA

DIE POSE IST ÜBERFLÜSSIG

VON KLAUS HÄRTEL

GELEGENTLICH SITZT MAN IN KONZERTEN UND DENKT SICH: WAS MACHT DER DIRIGENT DA? UND DANN GIBT ES KONZERTE, IN DENEN ALLES AUF GERADEZU WUNDERSAME WEISE ZUSAMMENPASST. WELCHE ROLLE SPIELT DIE POSE DES DIRIGENTEN? »KEINE!«, LAUTET MARKUS THEINERTS EINFACHE WIE LOGISCHE ANTWORT.

Herr Theinert, ist das Posieren eines Dirigenten tatsächlich eine Gratwanderung zwischen dem »zu viel« und dem »zu wenig«?

Das Posieren ist keine dirigentische Aktivität. Dieser Begriff impliziert ja, dass man sich vor dem Orchester gekünstelt darstellt. Davon sollte der Dirigent aber vollkommen Abstand nehmen. Die Pose selbst hat weder mit dem Klang noch mit dem musikalischen Ausdruck irgendetwas zu tun. Wir sprechen also nicht von »zu viel«, sondern von »vollkommen überflüssig«. Im besten Fall lenkt die Pose von der funktionalen Geste, die dem Klang entspricht, ab. Es besteht also die Gefahr der Verwässerung des Ausdrucks, indem etwas »Aufgesetztes« zwischen dem steht, was Dirigent und Musiker wirklich erleben, und dem, was wir visuell wahrnehmen. Die Pose stellt für mich der Definition nach etwas dar, was ich intentional an den Tag lege. Dabei geht die natürliche und unwillkürliche Reaktion des menschlichen Ausdrucks auf die musikalische Realität des Augenblicks verloren.

Es gibt also kein »zu viel« oder »zu wenig«. Man sollte die Pose schlichtweg vermeiden?

Die Pose hat keinerlei musikalische Funktion und dient zumeist der Selbstdarstellung. Damit hat sie auf dem Podium nichts verloren. Wenn wir allerdings von den echten Gemütsäußerungen sprechen – und das sind die menschlichen Affekte –, dann kann es durchaus sein, dass hier Entsprechungen zum musikalischen Geschehen entstehen. Denn unsere Affektenwelt wird von Intervallen, Harmonien und allen anderen Parametern der musikalischen Struktur genauso bewegt wie von anderen Erlebnissen. Kommt es also beim Dirigenten zu einer quasi nicht vermeidbaren Affektenreaktion auf die klangliche Wirklichkeit, dann kann und soll er das durchaus zeigen, denn das hilft den Musikern unter Umständen, den musikalischen Ausdruck direkter und spontaner zu erfassen. Es gibt hier keinen Widerspruch, sondern Entsprechung. Das ist nicht dasselbe wie die künstliche Pose, aber wir kennen es alle. So gibt es zum Beispiel gewissen Wendungen in einer Kadenz, die uns eher in die Vergangenheit zurückführen und daher nostalgische Gefühle aufkommen lassen, und solche, die aufbrechend in die Zukunft blicken und mehr der Hoffnung entsprechen. All diese Gemütsbewegungen könnten genauso von Emotionen in Gang gesetzt werden. Wenn sie auf dem Gesicht oder in der Gestalt des Dirigenten reflexartig, unwillkürlich zum Vorschein kommen, dann kann das keinen Schaden anrichten. Die Pose per se aber ist etwas, das der Dirigent absichtlich in Szene setzt, vielleicht sogar vor dem Spiegel einübt. Damit ist sie verkünstelt und in keiner Weise authentisch oder ausdrucksstark.

Sollte also körperliche Exzentrik nur dem Zweck – also der Musik – dienen?

Das Exzentrische an Geste oder Pose hat keinen Einfluss darauf, wie effektvoll sie sein kann. Es hängt davon ab, ob der Dirigent zulässt, dass die Musik unmittelbar auf sein Bewusstsein wirken kann – ohne jegliche Interpretation, ohne Veränderung der immanenten Beziehungen, ohne dass irgendetwas Außermusikalisches zwischen Klang und Bewusstsein tritt. Wenn also nichts dazwischensteht, wird er es gar nicht vermeiden können, dass sich auch auf seinem Gesicht oder in seiner Statur Affekte äußern, die unmittelbar durch die Musik, durch den Klang angeregt werden. Damit ist er aber nicht exzentrisch, sondern mittendrin im Geschehen. Wenn er sich aus diesem Zentrum des Erlebens herausbewegt, was ja mit dem Wort exzentrisch angedeutet wird, dann hat er mit dem eigentlichen musikalischen Geschehen nichts mehr gemeinsam. Und damit wird er jeden Beobachter, und in ganz besonderer Weise die Orchestermusiker, von dessen eigener Identifikation mit der klanglichen Realität ablenken.

Also kann es folglich bei der Affektenreaktion kein »zu viel« oder »zu wenig« geben.

Es ist eine Gemütsbewegung, die dem musikalischen Ausdruck entspricht, und nicht einfach »das Salz in der Suppe«! Und so wie jede intentionale Geste im Arm, die dem klanglichen Impuls, dem Tempo, der Dynamik, der Spannungsebene usw. entspricht, so kann auch die Gemütsbewegung, wenngleich auch nicht so dezidiert wie der Arm selbst, durchaus als Attribut oder als Metapher des musikalischen Geschehens verstanden werden. Deshalb gibt es kein »zu viel« oder »zu wenig«, so lange diese Spiegelung in der eigenen Affektenwelt unmittelbar durch den Klang hervorgebracht

Foto: Mannheimer Bläserphilharmonie

wird. Da sind besonders diejenigen am Pult ideale Beispiele, die sich das Instrumentarium von Mimik und Gestik eben gerade nicht so zurechtlegen, sondern die sich dem Moment der klanglichen Wirkung vollkommen hingeben.

Stimmt unter diesem Gesichtspunkt der Ausspruch: »Das Orchester spiegelt den Dirigenten«?

In gewisser Weise schon, und zwar dadurch, dass das Orchester als Ganzes und die einzelnen Musiker am Klanggestaltungsprozess unmittelbar beteiligt sind. Der Klang selbst ist das, was die Gemüter jedes Einzelnen – Dirigent, Musiker und Zuhörer – bewegt. Da nehmen wir direkten Einfluss, mit spezifischen Klängen und vor allem mit den Beziehungen zwischen den Klängen auf die Psyche des Einzelnen einzuwirken. Durch dessen natürliche Aus-

> *»Der Klang selbst ist das, was die Gemüter jedes Einzelnen – Dirigent, Musiker und Zuhörer – bewegt.«*

drucksreaktion wird in gewisser Weise die musikalische Struktur gespiegelt. Das Orchester bedient damit die Psychologie der Affektenwelt wie eine Tastatur.

Im Fußball spricht man von einem guten Schiedsrichter, wenn man ihn kaum wahrgenommen hat. Lässt sich das auf den Dirigenten und sein Orchester übertragen?

Die Wahrnehmung des Dirigenten als von der Musik getrennte Erscheinung würde ihn nicht nur überflüssig machen, sondern zu einem beträchtlichen Störfaktor werden lassen. Ist er aber Teil des Ganzen und Teil der musikalischen Entwicklung, dann hat er auch in der Wahrnehmung seinen Platz und muss nicht aus dieser ausgeschlossen werden. Wenn wir den Dirigenten also nicht als etwas Exklusives getrennt vom Orchester sehen und erleben, sondern als Bestandteil des musikalischen Ganzen, dann gibt es auch hier kein »zu viel« oder »zu wenig«. Dann gäbe es nur ein »dabei sein« oder »draußen bleiben«. Und das stellen wir immer dann fest, wenn ein Dirigent nicht im musikalischen Geschehen involviert ist. Dann haben wir es mit zwei Entitäten zu tun: Das eine ist, was wir sehen, das andere, was wir hören. Wenn die beiden nicht zusammenzubringen sind, wenn sie nicht im Sinne der phänomenologischen Reduktion eins werden in unserer Wahrnehmung, dann bleiben sie getrennte Erlebnisse, zwischen denen mein Bewusstsein beständig hin und her hüpfen müsste.

Das heißt, wenn ich nur noch auf den »herumfuchtelnden« Dirigenten achte, lenkt mich das vom Eigentlichen ab?

Oft werden alle Sinne getrennt definiert, weil wir sie von der biologischen oder sensorischen Natur her beurteilen. Im menschlichen Bewusstsein aber kommen sie alle schlussendlich zusammen. Das Visuelle, das Gehör, der Geruchs-, Geschmacks- und der Tastsinn sind im wahrnehmenden Bewusstsein nicht voneinander zu trennen. Wenn sie aber dennoch getrennte Realitäten vermitteln, dann bekomme ich Schwierigkeiten bei der Kontinuität des Erlebens. Das passiert genau dann, wenn der Dirigent etwas tut, was nicht im Sinne der Musik geschieht. Das Posieren, um auf die Eingangsfrage zurückzukommen, ist ein Bestandteil dessen, was durch den Willen des Dirigenten passiert und nicht durch die zwingende musikalische Wirkung auf unseren menschlichen Geist in Gang gesetzt wird. Der Letzteren nämlich könnten wir uns gar nicht entziehen, würden wir wirklich frei sein von stereotypen Posen. Derjenige, der sich nichts vornimmt, der hat eine Chance, vom Klang unmittelbar stimuliert zu werden. Derjenige aber, der schon eine feste Vorstellung hat, wird Probleme haben, sich dem Klang hinzugeben. Damit wird er – ob er will oder nicht – auch von außen getrennt vom Klang wahrgenommen und nicht mehr im Klang stehend.

Worauf kommt es beim Dirigat eigentlich an? Muss der Dirigent die gesamte Struktur zeigen? Oder reicht es, die Highlights zu dirigieren?

Weder noch. Die Musik wird ja in der Zeit erlebt. Der Dirigent ist die Verkörperung des Moments. Durch das Auftaktprinzip kann er immer eine Pulseinheit im Voraus sein und muss es auch, damit das Orchester darauf reagieren kann. Aber er wird nicht bereits in der Exposition der Sinfonie die Reprise in dem Sinne verkörpern, sondern er wird Bedingungen schaffen, die die Reprise oder auch die Durchführung in Bezug zueinander überhaupt erst ermöglichen. Er wird die Kontraste des Augenblicks derart gestalten, dass er das, was noch kommt, und das, was schon war, miteinander vereinbaren und zusammenbringen kann. Hat er das aber nicht vorher schon im Ganzen erlebt, dann ist natürlich auch die Orientierung des Moments fragwürdig, weil er sich nicht im Sinne der Gesamtstruktur bewegen kann. Die Topografie einer Tageswanderung, die ein solches Stück darstellen könnte, die Topografie der Landschaft muss ihm vollständig bekannt und bewusst sein. Diese Kenntnis erlangt er in der Phase des Partiturstudiums. Dennoch tut er während des Musizierens einen Schritt nach dem anderen und wird sich dementsprechend zielsicher bergauf oder bergab, nach rechts oder links bewegen, weil er eben den Weg schon kennt. Das heißt aber nicht, dass er am Anfang des Tages den Abstieg schon zeigt. Er teilt seine Kräfte ein, damit das Gesamte darstellbar wird. Er muss die Übersicht über die Struktur sehr wohl im Auge behalten. Im Moment der Geste ist er jedoch ganz dem klanglichen Augenblick verhaftet.

Wie viel Platz bleibt für Kreativität seitens der Musiker?

Der einzelne Musiker ist genau so kreativ oder unkreativ wie der Dirigent. Kreativität im Sinne der Gestalt besteht hier jedoch nicht, denn das ist des Komponisten Aufgabe und war des Komponisten Erlebnis

> *»Wenn wir nachdenken müssen, wie wir positiv wirken können, dann haben wir unsere Hauptfunktion schon verfehlt.«*

beim Umsetzen einer Inspiration oder Intention in klangliche Zusammenhänge. Wir haben nun die umgekehrte Aufgabe, die Geschichte aus den notierten Klängen heraus darzustellen. Hierin besteht etwas »Nachschöpferisches«. Die geschaffene Gestalt klanglich zu realisieren, ist eine Form der Kreativität. Aber ich muss mich nicht in dem Sinne darum bemühen, ob ich ein Tal durchschreite oder einen Gipfel besteige. Das hat der Komponist bereits getan. Unsere Kreativität ist die, diesen Weg mit unserem eigenen Bewusstsein nachzugehen und dabei den Absichten des Komponisten zu folgen.

Zum Posieren gehört auch das äußere Erscheinungsbild bzw. die Außendarstellung eines Dirigenten, oder? Wie gibt man als Dirigent ein vorteilhaftes Bild ab?

In der Frage liegt auch schon wieder das Problem! Denn wenn wir darüber nachdenken müssen, wie wir positiv auf das

Publikum wirken können, dann haben wir unsere Hauptfunktion schon verfehlt. Es geht darum, Musik in ihrer innersten Struktur darzustellen und den Klang zu verkörpern, und nicht, wie wir als Person, Persönlichkeit oder Charisma vom Publikum aufgenommen werden. Die Selbstdarstellung ist die größte Bedrohung für die Musik! Der Dirigent, der sich willkürlich damit beschäftigt, wie er von Publikum und Orchester gesehen wird, ist nicht mehr frei im Sinne der klanglichen Wahrnehmung – frei von diesem Gepäck, was die Leute von ihm erwarten, frei davon, wie er von der Presse beurteilt wird, frei davon, was die Kollegen über ihn sagen werden usw. Entscheidend ist, dass wir uns dem Strom des Klangs, der Wirkung der klanglichen Kontraste und Beziehungen auf unser Bewusstsein und damit auf unsere Affektenwelt vollkommen hingeben können.

Besteht denn trotzdem die Gefahr, dass das Publikum durch die Gestik und das äußere Erscheinungsbild des Dirigenten vom Wesentlichen abgelenkt wird?

Solange das, was er tut, vom Klang selbst bestimmt ist und die Entsprechungen zwischen Klang und Bewegung vorhanden sind, gibt es diese Gefahr überhaupt nicht. Denn alles, was ich sehe, höre ich auch. Wenn ich etwas anderes tue, muss es entweder von einem Willensakt oder vom kompletten Verlust meiner Verbindung mit dem Klang herrühren. Es könnte ja sein, dass der Dirigent zwar frei ist, aber vielleicht auch frei von dem, was er gerade hört… Wenn wir nicht zuhören, wenn wir nicht vollkommen in der klanglichen Realität verwurzelt sind, dann spielt es überhaupt keine Rolle, ob ich mich frei bewege oder nicht. Ich habe keine Verbindung zu dem, was ich höre. Damit kann das Publikum und auch das Orchester nichts anfangen. Wenn ich aber höre und dann die Entsprechung im körperlichen Ausdruck mit auf den Weg gebe, dann gibt es auch keine Ablenkung.

> ***»Ich bin, ob ich mich über das Wetter oder den Kopfsatz der Brahms-Sinfonie unterhalte, immer derselbe.«***

Ist es für ständige Dirigenten einfacher als für Gastdirigenten? Denn den einen kennt man ja schon…

Zunächst hat jeder Gastdirigent damit zu kämpfen, dass er gar nicht einschätzen kann, wie das Orchester auf ihn reagiert und wie die Verbindung zwischen Geste und Klang zustande kommt. Natürlich bestehen hier oft langjährige Gewohnheiten, die unter Vorgängern oder Chefdirigenten gewachsen sind. Also muss das Orchester die Formen des körperlichen Ausdrucks erst kennenlernen, denn dieser kann in fundamentaler Weise verschieden sein.

Ist der »dirigierende« Dirigent ein anderer als der »private« Dirigent?

Ich persönlich kenne keinen Grund hierfür, obwohl ich mir habe sagen lassen, dass das in vielen Fällen der Fall ist. Für mich selbst besteht dieser Unterschied nicht, denn als Mensch bin ich, ob ich mich mit einem Kollegen über das Wetter oder den Kopfsatz der Brahms-Sinfonie unterhalte, immer derselbe. Weder für meine Liebe zu den anderen noch für meine Liebe zur Musik und für mein Zuhören spielt es eine Rolle, in welcher Funktion ich mich gerade befinde. Das sind Qualitäten, die für die musikalische Betätigung, aber auch für den zwischenmenschlichen Bereich absolut notwendig sind.

VON INNEN UND AUSSEN

NEUE BÜCHER ZU DEN THEMEN DIRIGENT UND DIRIGIEREN

VON JOACHIM BUCH

ZWEI RENOMMIERTE DEUTSCHSPRACHIGE DIRIGENTEN, BEIDE ETWA AUS DER GLEICHEN GENERATION, HABEN IM VERGANGENEN FRÜHJAHR DEN BUCHMARKT MIT INTERESSANTEN VERÖFFENTLICHUNGEN ZUM EIGENEN BERUFSBILD BEREICHERT: RALF WEIKERT (GEBOREN 1940 IM ÖSTERREICHISCHEN ST. FLORIAN) UND PETER GÜLKE (GEBOREN 1934 IN WEIMAR).

Wer das Dirigieren zum Beruf machen will, wird sich mit den Erklärungen auf der »Berufenet«-Seite der Agentur für Arbeit nur unzureichend informiert fühlen. Einen aufgrund eigener Erfahrung sehr persönlich geprägten Einblick in die Anforderungen, mit denen sich ein professioneller Dirigent im Laufe seines Lebens konfrontiert sieht, hat Ralf Weikert nun in seinem Buch »Beruf Dirigent« gegeben. Mangels Erfahrungen Weikerts in der Sparte »Blasorchester« geht der Autor stets vom Dirigenten eines Sinfonieorchesters aus. Da man aber in der Bläserszene nicht erst seit heute einen möglichst umfassend gebildeten Dirigenten anstrebt, ist das Buch auch für diese Zielgruppe unbedingt empfehlenswert.

RALF WEIKERT: BERUF DIRIGENT

Weikert beschreibt seine Veröffentlichung selbst als »Annäherung an die Musik und an das, was wir Dirigenten Interpretation nennen«. Um im interpretierenden Sinne dirigieren zu können, müsse ein Dirigent laut Weikert über vier Voraussetzungen verfügen: musikalische Begabung, Bildung, Verstand und Geschmack. Zur musikalischen Begabung gehört für ihn ein ausgeprägtes Gehör, das nicht zwingend »absolut« sein müsse. Bildung bezieht sich in seinen Augen auch auf außermusikalische Aspekte. Musikalischer Verstand ist nötig, um beim Studium der Partitur (»Sie ist so etwas wie die Bibel für den Dirigenten.«) diese »ordnend« in den Griff zu bekommen – mit entsprechend positiven Auswirkungen auf die Probenarbeit. Bleibt der gute Geschmack übrig; für Weikert letztendlich ein Synonym für richtiges Stilempfinden.

»Dirigieren ist permanentes Auftaktdirigieren«, zitiert Weikert den nicht nur als Komponisten berühmt gewordenen Richard Strauss. Als Dirigent müsse man über eine klare Vorstellung von dem verfügen, was man hören will. In der Blasmusik nimmt einem so manche Demo-Aufnahme diese Aufgabe ab. Im klassischen Bereich könnte man auf bereits existierende Einspielungen zurückgreifen, wozu Weikert allerdings ausdrücklich nicht ermuntert.

In der praktischen Arbeit selbst müsse ein Dirigent stets auf drei Ebenen handeln, so Weikert. Man müsse
- vor dem Klang genau wissen, was kommen soll
- während des Klangs unmittelbar agieren
- auf das reagieren, was erklungen ist.

Körperliche Exzentrik sei in diesem Zusammenhang bis auf wenige Ausnahmen wie bei Leonard Bernstein kontraproduktiv.

So weit zu den grundlegenden Aspekten. Im weiteren Verlauf seines Buches geht Weikert kapitelweise auf die verschiedensten Aufgaben aus dem Dirigier-Alltag ein, gestützt auf seinen überaus reichen Erfahrungsschatz. Einem Dirigenten, der ausschließlich im Medium Blasorchester aktiv ist (bzw. sein wird), werden sich nicht alle Probleme in gleichem Maße stellen, aber der Blick über den Tellerrand sollte auch hier nicht schaden:
- Dirigieren von Oper und Konzert
- Umgang mit Gesangstimmen und »gesangliches« Spiel
- Akustik und Sitzordnung
- Entwicklung des Berufs und des Repertoires.

Schließlich geht Weikert in den drei letzten Kapiteln auf einige Grundpfeiler des heuti-

gen Opern- und Konzertrepertoires und auf den Umgang damit ein: Mozart, italienischer Belcanto sowie die spätromantischen Titanen Richard Wagner und Richard Strauss. Eine ausführliche Disko- und Videografie zu Weikerts Schaffen bietet die Möglichkeit, ihn auch in der Praxis zu erleben.

PETER GÜLKE: DIRIGENTEN

Nicht nur auf Tonträger, sondern live hat Peter Gülke die meisten der Maestros erlebt, die er in seinem Buch »Dirigenten« vorstellt. Bis auf wenige Ausnahmen sind die Texte bereits vorher in anderem Zusammenhang erschienen. Nach einem »Impromptu über den Dirigenten« als einer Art Vorwort geht der gleichermaßen als Dirigent wie als Musikwissenschaftler bekannte Autor mehr oder weniger chronologisch vor und startet mit Hans von Bülow, der gerne als erster Dirigent im modernen Sinn bezeichnet wird. Wie beim hier ebenfalls behandelten Gustav Mahler fehlen originale Tonaufnahmen, sodass sich Gülke in der Regel auf Aussagen von Zeitzeugen stützt. Arthur Nikisch, unter anderem Bülows Nachfolger als Chef der Berliner Philharmoniker, fehlt allerdings in dieser Zusammenstellung, obwohl es von ihm ein Stummfilm-Dokument sowie eine Gesamtaufnahme einer Beethoven-Sinfonie gibt.

Umso detaillierter geht Gülke in anderen Kapiteln anhand von Tonaufnahmen auf den musikalischen Charakter einzelner Dirigenten ein (zum Beispiel Felix Weingartner), wobei man hier durchaus gerne zumindest die besprochenen Ausschnitte auf einer beiliegenden CD nachgehört hätte. Zwei der größten Dirigenten aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg werden in sehr unterschiedlichem Umfang dargestellt. Während Arturo Toscanini nur sechs Seiten gewidmet sind, nimmt Wilhelm Furtwängler 44 Seiten auf drei Kapiteln in Anspruch: Biografie, sein Dirigieren und sein Verhältnis zum NS-Staat.

Gülke ging es in der Zusammenstellung sicherlich nie um enzyklopädische Vollständigkeit, was das Fehlen dreier ganz großer Dirigenten der Nachkriegszeit erklären mag: Leonard Bernstein, Karl Böhm und Sir Georg Solti. Dafür erinnert er an Orchesterleiter, die man anderswo gerne als »Kapellmeister« oder »musikalische Handwerker« beschrieben haben mag, die aber trotzdem markante Spuren hinterlassen haben. Zu nennen wären hier Eugen Jochum, Rudolf Kempe, Günter Wand oder Kurt Sanderling.

Wie in den meisten anderen biografischen Veröffentlichungen ist auch hier ein bebilderter Mittelteil vorhanden, der die meisten der besprochenen Maestros zusammen mit einem längeren Zitat aus den jeweiligen Kapiteln vorstellt. Wer sich intensiver mit den künstlerischen Ansichten großer Dirigenten vertraut machen will und dabei keine Scheu vor überlangen Satzgebilden hat, dem sei dieses Buch uneingeschränkt empfohlen.

LITERATUR ZUM THEMA (AUSWAHL)

Dirigentenforum (Hrsg.): Vom Dirigieren – Annäherungen an einen Mythos; Heidelberg (Universitätsverlag Winter) 2016

Doss, Thomas: Dimensionen der Ensembleleitung; Hagendorn (De Haske Hal Leonard) 2009*

Gülke, Peter: Dirigenten; Hildesheim (Olms) 2017

Haenchen, Hartmut: Werktreue und Interpretation; Friedberg (Pfau) 2013

Hattinger, Wolfgang: Der Dirigent – Mythos, Macht, Merkwürdigkeiten; Kassel und Stuttgart (Bärenreiter, Metzler) 2013*

Scherchen, Hermann: Lehrbuch des Dirigierens; Mainz (Schott), 2006

Schillings, Alex: Metafoor – Die Sprache des Dirigierens; Eschbach (De Haske Hal Leonard) 2015*

Schöttle, Rupert: Die Weisheit der Götter – Dirigenten im Gespräch; Graz (Styria) 2016

Steinbeck, Anke: Jenseits vom Mythos Maestro – Dirigentinnen für das 21. Jahrhundert; Köln (Dohr) 2010

Stulen, Jan: Das Tao des Dirigierens – Ein anderer Blick auf (musikalische) Führung; Wormerveer (Molenaar) 2013*

Weikert, Ralf: Beruf Dirigent; Wien – Köln – Weimar (Böhlau) 2017

*** erhältlich auf www.blasmusik-shop.de**

PUNKTVERLUSTE

DIESE 10 FEHLER KOSTEN SIE DAS BESTE PRÄDIKAT IM WERTUNGSSPIEL

VON MANUEL EPLI

WERTUNGSSPIELE. EINE THEMATIK, ÜBER DIE IN MUSIKVEREINEN UND KAPELLEN OFT KONTROVERS DISKUTIERT WIRD. ES GEHT UMS »TUN« ODER »LASSEN«, ES GEHT UM DIE VORBEREITUNG, DIE DURCHFÜHRUNG UND DIE ERGEBNISSE. WERTUNGSSPIELE TRAGEN DURCH DIE BEURTEILUNG EINER UNABHÄNGIGEN JURY UND EINER INTENSIVEN VORBEREITUNG SOWIE DURCH DIE AUSEINANDERSETZUNG MIT AUSGEWÄHLTER LITERATUR UND DEM VERGLEICH MIT ANDEREN MUSIZIERGEMEINSCHAFTEN DAZU BEI, DASS DIE LEISTUNGSFÄHIGKEIT IM ORCHESTER VERBESSERT WIRD. EIN NICHT OPTIMALES ERGEBNIS KANN DANN NATÜRLICH DIE LAUNE UND DIE MOTIVATION VERHAGELN. DIESE ZEHN FEHLER KOSTEN SIE DAS BESTE PRÄDIKAT IM WERTUNGSSPIEL.

1

Fehler 1: Sie stimmen das Orchester auf der Bühne ein.

Regelmäßig erlebe ich als Juror, dass es immer noch Dirigenten gibt, die das Orchester auf der Bühne einstimmen. Die Kollegen unter den Dirigenten kennen hier keine Gnade. Jeder Musiker des Orchesters muss einen Ton spielen, der dann vom Dirigenten mit dem Stimmgerät kritisch kontrolliert wird. Trotz meist knapper Bühnenzeit werden Orchester jeder Besetzungsgröße fröhlich durchgestimmt. Von 15-köpfigen Jugendorchestern in der Grundstufe bis hin zu Höchststufenorchestern mit mehr als 70 Musikern. Darauf angesprochen, konnte mir noch keiner einen vernünftigen Grund für dieses Vorgehen nennen. Häufigste Antwort: »Wenn ich im Einspielraum einstimme, dann stimmt es doch auf der Bühne nicht, oder?« Doch, schon. Und zwar ziemlich gut. Es gibt nur zwei Instrumente, die nicht im Einspielraum gestimmt werden: die Tuba und der Kontrabass. Die Instrumente werden frühestmöglich auf die Bühne gebracht, um sich an die Raumtemperatur anzupassen. Dann spielen sich die Musiker auf der Bühne ein (während beispielsweise das restliche Orchester aufbaut) und stimmen die Instrumente auch dort ein.

Meine zweite Frage (»Was denken Sie, wie sich das zehnjährige Mädchen oder der Senior des Orchesters mit seinen 65 Jahren fühlen, wenn sie vor versammeltem Publikum ›vorspielen‹ müssen?«) wird dann oftmals nur ausweichend beantwortet.

Fazit: Stimmen Sie das Orchester im Einspielraum ein und dann geht es auf die Bühne zum Musizieren. Auf das Nachspielen eines Tones durch das ganze Orchester (»stimmen«) können Sie im Laienbereich auch verzichten. Die wenigsten Orchester hinterlassen dabei einen guten Eindruck, da die Grundstimmung aus verschiedens-

Foto: Klaus Härtel

ten Gründen, wie zum Beispiel Nervosität, oftmals nicht ideal ist. Ich habe außerdem auch nur wenige Orchester erlebt, bei denen diese Art des »Stimmens« in dieser Situation den gewünschten Erfolg gebracht hat und die Grundstimmung danach besser war.

2

Fehler 2: Sie spielen sich mit einem Choral ein.

Ja, Choräle sind schön. Es gibt auch zahlreiche andere schöne langsame Werke. Die können Sie auch gerne spielen – nur nicht bei einem Wertungsspiel als Einspielstück. Ein Choral – nehmen wir diesen mal stellvertretend für alle anderen langsamen Stücke her – hat einige »Problemzonen«, über die sich nicht alle Dirigenten im Klaren sind. Das gute Stück muss zusammen losgehen. Also wirklich zusammen. Nicht die Trompeten minimal vor den Klarinetten. Das Timing des Ensembles muss zu 100 Prozent gleich sein. Gerade bei langsamen Werken hört man, ob das Orchester in einem gemeinsamen Tempo fühlt und spielt. Der Quotient aus gespielten Noten pro Schlag ist bei einem Choral minimal klein. Je kleiner er ist, umso mehr hört man Intonationsabweichungen. Letzten Endes ist ein Choral nichts anderes als eine Melodie, die vierstimmig ausgesetzt ist. Also geht es um Gestaltung. Darauf kommen wir später auch noch zu sprechen. Kernfrage: Machen Sie etwas aus der Melodie? Dann, zu guter Letzt, die Paradedisziplin eines jeden sinfonischen Blasorchesters: die chorische Atmung. Manchmal ist es notwendig und musikalisch sinnvoll, dass das Orchester 8, 16, 24 oder auch mehr Takte gar nicht atmet und diesen Abschnitt mit chorischer Atmung spielt. Haben Sie das mit dem Orchester geprobt und einstudiert?

Eine zusätzliche Herausforderung ist die, dass ein Choral vor allem für die Blechbläser des Orchesters meist sehr anstrengend ist. Es wird bläserische Kondition gefordert und mitunter unnötig verbraucht, obwohl sie bei den eigentlichen Werken des Wertungsspiels dringend benötigt würde. Ein weiterer Nachteil aus bläserischer Sicht ist, dass die Zunge nicht richtig aktiviert wird. Das steht im Widerspruch zu dem, was über alle Stufen hinweg in fast allen Wertungsspielstücken gefordert wird: eine schnelle Zunge. Für die Schlagzeuger des Orchesters stellt ein Choral hingegen meistens überhaupt kein Problem dar: Sie haben in vielen Fällen einfach tacet. Wählen Sie einen Choral als Einspielstück, so nehmen Sie den Schlagzeugern die Möglichkeit, sich warmzuspielen. Als Dirigent verlieren Sie zusätzlich die Möglichkeit, die Balance zwischen dem Schlagzeug und den Bläsern zu beurteilen – ein weiterer Grund, der gegen die Verwendung eines Chorals als Einspielstück spricht.

Zu allen oben aufgeführten Punkten kommt noch ein wichtiger Punkt hinzu: Die Juroren haben in keinem Moment des Wertungsspiels so viel Zeit, sich einen Gesamteindruck des Orchesters zu verschaffen, wie beim Einspielstück. Die vorherige Wertung ist abgeschlossen. Die neue, bei der man dann wieder aktiv zuhören, Notizen und Eintragungen in die Partitur machen muss, hat noch nicht begonnen. Also hat man Zeit, um das Orchester im gesamten (grob) zu beurteilen. Natürlich wird das Einspielstück nicht mitbewertet. Das steht so in vielen Wertungsspielordnungen. Stellen Sie sich aber bitte eine Frage: Glauben Sie, dass auch nur ein Juror komplett ausblenden kann, was Sie beim Einspielen auf der Bühne tun? Ich glaube das nicht.

Fazit: Nehmen Sie zum Einspielen etwas Flotteres. Grundtempo: Andante plus. Eine Fanfare. Oder warum auch nicht einen schönen Konzertmarsch?

3

Fehler 3: Sie dirigieren alles gleich.

Ganz klar: Nicht jeder Dirigent eines Blasorchesters muss und kann Dirigieren studiert haben. Aber: Auch Amateurdirigenten sollten in der Lage sein, das, was das Orchester spielen soll, dirigiertechnisch abbilden zu können. Viele Laiendirigenten können das auch, in jedem Fall müssen Sie es als Dirigent aber versuchen.

Ein paar Beispiele:

- Es gibt keinen Grund, eine Fortissimo-Stelle mit der gleichen Amplitude zu dirigieren wie eine Stelle im Piano. Zeigen Sie dynamische Veränderungen an.
- Geben Sie Einsätze. Einen Einsatz der Trompeten im Mezzoforte realisiert man anders als einen der Flöte im Pianissimo.
- Führen Sie bei einer Tempoveränderung klar. Schlagen Sie hier nicht hinter dem her, was das Orchester gerade spielt, sondern leiten Sie die Tempoveränderung künstlerisch wertvoll über die Schlagtechnik an.
- Eine Stelle im schönsten Legato muss man anders schlagen als eine im Staccato. Phrasierung und Artikulation kann man zeigen. Nicht nur das Orchester verbal dazu auffordern, sie zu spielen.

Ich glaube, es ist klar, was ich meine.

Jeder von uns Dirigenten empfindet etwas, wenn er ein Werk dirigiert. Es ist dabei ziemlich gleichgültig, ob es sich um einen Marsch, ein Werk aus dem Bereich der gehobenen Unterhaltungsmusik oder um ein sinfonisches Werk handelt. Zeigen Sie diese Emotionen. Werden Sie zur »Rampensau«. Reißen Sie Ihr Orchester – und auch das Publikum – mit.

Fazit: Bilden Sie alle musikalischen Parameter und das, was Ihnen Ihr Herz sagt, über die Schlagtechnik ab. Noch einmal – ich werde nicht müde, das festzustellen: Es gibt zahlreiche Amateurdirigenten mit einer sehr guten Ausbildung, die einen hervorragenden Job machen. Das mathematische Komplement gibt es aber (leider) auch: Profidirigenten, die unklar schlagen, nicht proben können usw. Also: Schauen Sie, dass Sie zu den »Guten« gehören. Egal ob Laie oder Profi.

4

Fehler 4: Das Schlagzeug ist (viel) zu laut.

Meine Premiere als Juror hatte ich 2010 bei einem Wettbewerb in Kroatien. Seither arbeite ich regelmäßig als Juror. Von der Grundstufe (Kategorie 1) bis zur Höchstklasse (Kategorie 6) habe ich alles bewertet. Die meisten Orchester in der Mittelstufe (Kategorie 3) und in der Oberstufe (Kategorie 4). Klar, die Leistung der Orchester ist eben – wie so vieles im Leben – normal verteilt und entspricht der Gauß'schen Glockenkurve.

Bei den zahlreichen Wertungsspielen und Wettbewerben, bei denen ich gewertet habe, habe ich eines noch nie gehört: einen Schlagzeugsatz, der zu leise gespielt hat. Es war schon alles dabei: Zu laute Snare-Drums, zu laute große Trommeln, zu laute Stabspiele usw. Mit schöner Regelmäßigkeit lernt man – zuvor unbekannte – Konzerte für Becken und Blasorchester kennen. Leider tragen diese Werke nur nie diesen Namen.

Bei den Juroren kommen Fragen auf, wenn auf der Bühne ein Xylofon vorhanden ist, es eine Stimme dafür gibt, das Instrument aber zu keinem Zeitpunkt von einem der sechs Schlagzeuger des Orchesters gespielt wird. Ab der Oberstufe (Kategorie 4, Stufe C) sollten Sie zeigen, dass einer Ihrer Musiker die Mallets gut und ein weiterer diese zumindest ordentlich beherrscht.

Fazit: Bringen Sie Ihren Schlagzeugsatz dazu, leiser zu spielen. Die Schlagzeuger müssen sich als Teil des Orchesters sehen. Ein guter Schlagzeugsatz phrasiert mit dem Orchester. Ja, Schlagzeuger sind auch Musiker! Das Schlagzeug ist »das Salz in der Suppe«. Es kann eine Aufführung köstlich veredeln (inklusive Stabspiele), aber auch gnadenlos versauen.

5

Fehler 5: Sie spielen flach wie ein Brett.

In jeder Wertungsspielordnung gibt es einen Parameter der Bewertung, der sich mit dem Thema »Phrasierung« beschäftigt. Wie er genau heißt, ist egal. Es geht immer um eines: um Ausdruck. Um den Kern und die Essenz von Musik. Um das Auf- und Abbauen von Spannung.

Wie bauen wir nun innerhalb einer Phrase Spannung auf? Über ein Crescendo in Richtung des Höhepunktes der Phrase. Wie realisieren wir eine Entspannung? Über ein Decrescendo in Richtung Phrasenende. Das Crescendo bitte nicht zu früh zu laut und das Decrescendo bitte gleichmäßig und nicht zu früh zu leise. Beides genießen und ausspielen. Zusätzlich können wir uns des Stilmittels der Agogik bedienen, indem wir das Tempo in Richtung des Phrasenhöhepunkts etwas anziehen. Vor dem Phrasenhöhepunkt könnte ein – meist nicht notiertes – Ritardando folgen, mit dem wir den Höhepunkt final vorbereiten. Nach dem Höhepunkt geht es meist in dem Tempo weiter, das wir vor dem Ritardando hatten. Richtung Phrasenende beruhigt sich die Musik und das Tempo, sodass wir wieder das Grundtempo erreicht haben, mit dem wir zum Phrasenbeginn gestartet sind.

Die Ausgestaltung einer Phrase über die Dynamik und das Tempo sind »best practice«-Beispiele. Seit Jahrhunderten üblich und bewährt. Es gibt eine Gemeinheit: Je »besser« die Musik und die Komponisten werden – von einigen Pedanten abgesehen –, umso weniger wird diese Ausgestaltung in der Partitur notiert. Diese Komponisten vertrauen darauf, dass wir Dirigenten das tun. Wir dürfen und müssen uns also überlegen, was wir mit einer Phrase und dem Werk ausdrücken wollen. Dann nehmen wir den Bleistift in die Hand und notieren das in der Partitur und studieren es im nächsten Schritt mit dem Orchester ein. Selbstverständlich nimmt das Orchester diese Eintragungen auch im Notenmaterial vor. Denn entgegen der allgemein verbreiteten Selbsteinschätzung der meisten Orchester (»Wir können uns das merken!«) können es sich die Musiker eben nicht merken.

Fazit: Gestalten Sie. Es wird langweilig, wenn gar nichts passiert. Vielleicht machen Sie mal einen »Fehler« und gestalten nicht so wie es der Komponist sich vorgestellt hat. Mag sein, ist aber nicht schlimm. Lieber überzeugend falsch gestalten als gar nicht.

6

Fehler 6: Sie spielen Werke, die viel zu schwer für Ihr Orchester sind.

Steigen wir mal mit einer – vielleicht etwas übertriebenen – Formulierung ein: 90 Prozent der Orchester im deutschsprachigen Raum spielen zu schwere Stücke. Sie fragen sich jetzt vielleicht: »Warum zu schwer?« Ganz einfach: Weil außer den richtigen Tönen, zur richtigen Zeit gespielt (im Idealfall), oftmals nichts mehr übrig bleibt. Für zu viele Dirigenten ist die Arbeit dann getan, wenn das Orchester die Technik beherrscht und alle Rhythmen so ungefähr stimmen. Fragen auf musikalisch höherer Ebene stellen sich oftmals nicht, da dazu einfach keine Zeit (mehr) ist.

Wie kurz ist ein Staccato in einem bestimmten Kontext? Wie lang ist ein Tenuto wirklich? Wie realisiert man in dem betreffenden Werk das Fortepiano im Detail? Welche Ebenen sind bezüglich der Balance vorhanden? Was ist die Grundklangfarbe des Orchesters? Wie ist die Klangfarbe des Ensembles an einer bestimmten Stelle? Wie werden die einzelnen Phrasen ausgestaltet? Wie ist die Gesamtdramaturgie des Werks? Und so weiter.

Foto: Klaus Härtel

Fazit: Das von Ihnen gewählte Werk darf nur so schwer sein, dass Sie nicht 80 Prozent der Probenzeit für Technik und Rhythmik investieren müssen. Es gibt noch so viele andere Parameter, die ebenfalls alle gut sein müssen. Und zu denen sie alle etwas zu erzählen haben müssen. Ihr Rucksack an Informationen muss auch in den Bereichen Zusammenspiel, Intonation, Artikulation, Ton- und Klangqualität, Phrasierung, Balance, Stilistik und Interpretation randvoll gepackt sein.

Für diejenigen, die sich eingangs fragten, ob es wirklich so viele Orchester sind: Ich weiß es nicht. Es können auch weniger sein. Stellen Sie sich für Ihr Orchester eine Frage: Komme ich in der ersten Leseprobe beim ersten Durchspielen durch das Werk durch? Wenn ja, dann ist das Werk für Ihr Orchester mit allen musikalischen Parametern abbildbar. Wenn nein, suchen Sie sich ein – zumindest technisch – einfacheres Werk.

7

Fehler 7: Sie treten mit Gastmusikern auf, die in nur einer Probe waren.

Ich möchte zu Beginn eines klarstellen: Ich habe kein Problem damit, wenn ein Orchester mit Gastmusikern (sogenannten »Aushilfen«) spielt. Ganz im Gegenteil: Ich vermisse vielfach einen eher globalen Zugang zum Problem »unvollständige Besetzung«. Meiner Wahrnehmung nach wird die Blasorchesterszene im deutschsprachigen Raum »von außen« immer noch – von einigen positiven Ausnahmen abgesehen – belächelt. Das liegt mitunter auch daran, dass bei uns in der Szene in diesem Punkt die Kernfrage nicht ist, wie wir ein Werk im Sinne des Komponisten bestmöglich realisieren. Bei uns steht die Frage im Mittelpunkt, ob vielleicht zwei zusätzliche Hörner auf der Bühne sitzen, die beim Dorffest, zwei Tage nach dem Wertungsspiel, dann nicht auf der Bühne sitzen.

Ich habe noch nie Musiker eines Laiensinfonieorchesters fragen gehört, ob in einem anderen Orchester ein Englischhorn mitspielt, das zwei Tage danach nicht mehr dabei ist. Wenn Beethoven vier Hörner braucht, dann bekommt er sie. Es geht um die Musik, um nichts anderes! Eine Aufgabe der Blasmusikverbände ist es meiner Meinung nach, Regelungen zu finden, die einerseits die Besetzungsentwicklung und andererseits den »Fair play«-Gedanken berücksichtigen. Aber auch, wie wir das Medium Blasmusik in der Wahrnehmung gemeinsam ernsthafter und positiver besetzen können. Einige Verbände haben hier schon gangbare Wege für die Praxis gefunden.

Nach diesem kleinen Exkurs zurück zum eigentlichen Thema: Ich kenne nahezu kein Orchester, das immer eine vollständige Besetzung hat. Jeder holt sich vor dem Wertungsspiel oder einem wichtigen und großen Konzert einige zusätzliche Musiker ins Orchester. Wichtig ist dabei nur eines: Behandeln Sie diese Musiker wie Ihre »eigenen« Musiker. Klar sind diese Musiker oftmals besser als der Rest. Trotzdem sind es Musiker. Sie verspielen sich mal. Sie setzen zu früh ein. Sie wissen nicht – oder können es sich nicht in einer Probe merken – wie an einer Stelle artikuliert wird. Selten phrasieren sie automatisch mit dem Orchester mit. Sie müssen klanglich zum restlichen Orchester passen.

Fazit: Wir sehen, es gibt genügend Aspekte, die wir mit den Gastmusikern erarbeiten müssen. Dazu brauchen wir Zeit. Viel Zeit. Nicht nur eine Probe vor dem Wertungsspiel.

8

Fehler 8: Sie haben keinen Spaß auf der Bühne.

Der World Music Contest (WMC) in Kerkrade ist sicherlich weltweit der beste Wettbewerb für Blasorchester. Im Jahr 2017 gab es eine einschneidende Änderung in der Konzertabteilung, der höchsten Wertungskategorie und Leistungsklasse: Die Zusammensetzung der Jury wurde geändert. Sie bestand aus Eugene Corporon (USA), Douglas Bostock (UK), Jan Van der Roost (B), Steven Mead (UK) und Miranda van Kralingen (NL).

Was ist der Grund für die Berufung von zwei Dirigenten, einem Komponisten, einem Solisten und einer Operndirektorin? Zunächst skeptisch, überzeugte mich Harry Reumkens, der Generalsekretär des WMC, von der Zusammensetzung der Jury und seinem Ansatz: Wir nehmen Musik immer ganzheitlich wahr. Ob eine Aufführung gefällt oder nicht, hängt nicht nur von musikalischen Fragestellungen ab, deren Ursprung im Orchester selbst liegt. Es geht immer auch um Dramaturgie, darum, wie die Aufführung im Gesamten wirkt. Wie sich die Beteiligten auf der Bühne bewegen. Ob Sie und das Orchester Freude an Ihrem musikalischen Schaffen haben. Damit man Freude auf der Bühne haben und eine musikalische Botschaft transportieren kann, muss immer zunächst eine handwerkliche Hürde überwunden werden. Es gilt der alte Spruch »Kunst kommt von Können«.

Fazit: Vermitteln Sie Ihrem Orchester, dass es wichtig ist, Spielfreude zu transportieren. Absolute Freiheit im Ausdruck setzt eine perfekte Beherrschung der Stimme voraus. Konzentrieren Sie sich auf scheinbar einfache Dinge: Kommuniziert zum Beispiel ein solistisches Duett in irgendeiner Form miteinander oder nicht? Lächeln die Musiker auch einmal auf der Bühne? Und: Sieht das Publikum das überhaupt, oder schauen alle Musiker immer nur steif und starr in ihr Pult? Der wichtigste Punkt zum Schluss: Bringen Sie Bewegung auf die Bühne. Es gibt nichts Schlimmeres als ein Orchester, das sich kein bisschen auf der Bühne zur Musik bewegt und wie festgenagelt auf der Bühne sitzt.

9

Fehler 9: Sie präsentieren sich und das Orchester unorganisiert.

Jedes Mal mein persönliches Highlight: Das Orchester tritt auf und nimmt Platz. Dann große Spannung, der Dirigent tritt auf. Das Orchester steht auf, der Dirigent verneigt sich vor dem Publikum (manche halten das auch nicht für nötig), und das Orchester nimmt wieder Platz. Jetzt wird es spannend. Was passiert als nächstes? Genau, das Werk beginnt. Leider nein, nicht immer. Es gibt Kollegen, die in diesem Moment der ultimativen Spannung noch etwas Wichtiges zu tun haben: Das Pult hat noch nicht die richtige Höhe. Also bückt der Kollege sich und sucht nach der Stellschraube. Nach »Murphys Gesetz« lässt sich die Auflagefläche des guten Stücks dann natürlich auch nicht ohne Schwierigkeiten nach oben bringen. So nervig oder lustig sich das hier liest, ist es im Ernstfall für das Publikum (und die Juroren) unprofessionell. Also: Regeln Sie Dinge, die im Vorfeld geregelt werden können auch dann. Nicht während des Auftritts.

Natürlich kann auch das Orchester, für das wir als Dirigenten verantwortlich sind, Fehler machen:

- Es werden Noten zu Hause vergessen.
- Die Fußmaschine des Drum-Sets fehlt.
- Der Schlegel für den Gong wurde vergessen.

- Die Dämpfer fallen heraus und herunter.
- Es wird Wasser in der Generalpause aus dem Tonloch der Klarinette geblasen.
- Das Orchester weiß nicht, wie es einlaufen soll. Der linke Teil sitzt schon, während der rechte Teil noch nicht einmal auf der Bühne ist. Ein Teil des Orchesters bleibt beim Einlaufen stehen, der andere setzt sich hin.
- Der Aufbau dauert ewig. Es bauen drei Schlagzeuger gemütlich alle ihre Instrumente auf.
- Nach dem Auftritt weiß niemand, wann und wie abgetreten werden soll, also wird einfach mal eine Weile gewartet und das Publikum in unklarer Erwartung gehalten.

Nur einige Beispiele. Die Liste ist fast endlos…

Fazit: Überlegen Sie, wie Sie und Ihr Orchester nach außen wirken möchten. Nehmen Sie eines Ihrer Konzert einmal auf Video auf und betreiben Sie eine ehrliche Fehleranalyse. Schreiben Sie auf, was gut ist. Aber natürlich auch, was besser sein muss.

10

Fehler 10: Sie spielen alles so, wie es in den Noten steht.

Über die Phrasierung haben wir schon gesprochen. Das lässt sich noch auf viele weitere Parameter in der Musik übertragen. Nehmen wir einmal die Dynamik. An einer Stelle in der Partitur steht vertikal untereinander überall Forte. Spielen wir das in der Praxis so? Sicher nicht. Die Melodie hat in diesem Moment vielleicht tatsächlich Forte. Bei den Begleitstimmen geht es meistens schon los: Diese sind regelmäßig zu dick instrumentiert, um einem klanglichen »Loch«, das durch eine unvollständige Besetzung entstehen könnte, vorzubeugen. Also doch eher leiser. Vielleicht Mezzoforte. Das variiert bei jedem Orchester immer etwas. Das muss man sich anschauen und auch mal von außen anhören. Die Bassgruppe hat dann auch Forte in den Stimmen stehen. An sich vielleicht in Ordnung. Was aber, wenn das Wertungsspiel in einer Turnhalle mit viel Nachhall stattfindet? Dann wird das zu viel sein. Das Gegenteil gibt es selbstverständlich aber auch: Sitzen die Tuben im hintersten Winkel einer Guckkastenbühne, dann ist Forte sicherlich zu leise, um das Orchester als Bassgruppe zu versorgen.

Viele Komponisten lieben das Piccolo. Ich auch. Ich habe sogar eine Göttin der Höhe in meinem Orchester. Allerdings spielt diese Dame nicht immer das, was in der Stimme steht. Sondern regelmäßig eine Oktave tiefer als in der Stimme notiert ist. Wir haben im Blasorchester oft das Problem, dass uns die »Höhe« und die »Tiefe« fehlt. Klar, wir haben keine zwölf 1. Violinen und keine vier Kontrabässe. Die Lösung dieses Problems ist nur nicht, dass man das Piccolo bis zum c^4 (notiert, klingend c^5) schreibt. Also: lieber eine Oktave tiefer und schön als auch nur einen Ton von der Lage her zu hoch. Für das Piccolo gilt etwas Ähnliches, was auch für das Schlagzeug gilt. Ich habe noch nie einen Kollegen fragen gehört, wo das Piccolo in klanglicher Hinsicht war. Regelmäßig notieren wir Juroren aber, dass das hohe Holz, insbesondere das Piccolo, zu laut war.

Fazit: Hinterfragen Sie das, was in der Partitur steht. Manches gibt keinen Sinn. Legen Sie sich ein Grundwissen im Bereich der Instrumentation an. Das, was man wissen muss, ist nicht viel. Es geht nur um die Fragestellung »Wie schreibe ich für mein Orchester so, dass es nach Orchester klingt?«. In den vielen Jahren, in denen ich als Dirigent arbeite, habe ich noch selten ein Werk so aufgeführt, wie es in der Partitur notiert ist. Im Blasorchesterbereich sind die Besetzungen so unterschiedlich, dass die Komponisten gar nicht »passend« instrumentieren können. Hier sind wir Dirigenten gefragt.

MANUEL EPLI

studierte Dirigieren und Instrumentation am Vorarlberger Landeskonservatorium, der Kunst- und Musikhochschule von Arnheim, Enschede und Zwolle sowie der Musikuniversität Mozarteum Salzburg. Seine Studien schloss er mit dem Master of Arts ab.

Wertvolle Impulse erhielt Epli durch Meisterkurse und Privatstudien bei Prof. Pierre Kuijpers, Andreas Spörri, Prof. Maurice Hamers, Ed de Boer und Johan de Meij. Beim Blasorchesterwettbewerb »Internationales Musikfestival Prag« wurde er 2009 als bester Dirigent des Wettbewerbs ausgezeichnet. Als Juror ist er für die Bundesvereinigung Deutscher Musikverbände, den Bayerischen Blasmusikverband und den Schweizer Blasmusikverband tätig.

Seit 2004 ist Manuel Epli der musikalische Leiter der Bläserphilharmonie der Stadt Blaustein. Beim Deutschen Orchesterwettbewerb 2016 erspielte sich die Bläserphilharmonie unter seiner Leitung in der höchsten Wettbewerbskategorie B1 mit 24,6 von 25 möglichen Punkten den 1. Platz in der Gesamtwertung.

An der Universität Ulm studierte Manuel Epli außerdem die Fächer Mathematik, Informatik, Pädagogik und Psychologie. Nach dem Abschluss seiner Studien mit der zweiten Staatsprüfung unterrichtet er als Studienrat im Schuldienst des Landes Baden-Württemberg.

Foto: privat