



Foto: mrr - stock.adobe.com



Von Matias Piñeira und Ulrich Haider

Wird über Hierarchie in Orchestergruppen nachgedacht, herrscht gängig die Meinung, dass diese ausschließlich durch die im Stellenplan beschriebene Funktion des jeweiligen Gruppenmitglieds vorgegeben sei. Der Solist oder gegebenenfalls sein Stellvertreter haben das Sagen, die anderen haben sich unterzuordnen, zu folgen und alles so auszuführen, wie es vom jeweiligen Gruppenchef vorgegeben oder gewünscht wird. In der Wirklichkeit ist Hierarchie viel differenzierter zu betrachten und durchaus mit der in einem Wolfsrudel vergleichbar.

WIE EIN RUDEL WÖLFE

BETRACHTUNGEN ZUR HIERARCHIE EINER HORNGRUPPE



Die Autoren dieses Beitrags sind beide Hornisten, deshalb wird im Nachfolgenden speziell auf hierarchische Aspekte einer Horngruppe eingegangen. Bei anderen Bläsergruppen und den Schlagzeugern gibt es andere Organisationsformen musikalischer Zusammenarbeit. Vor allem in der Hierarchie von Streichergruppen dürfte es erhebliche Abweichungen zu uns Hornisten geben. Bestimmt wäre es interessant, hier einen Vergleich mit dem Verhalten von Schwarmtieren wie Vögeln oder Fischen in Betracht zu ziehen.

Allen Gruppen ist aber gemeinsam, dass es zwei große Bereiche gibt, die ausschlaggebend dafür sind, ob und wie eine Gruppe funktioniert. Das ist zum einen der musikalische, zum anderen der des sozialen Zusammenlebens.

Betrachten wir als erstes die Interaktion beim Musizieren, also bei Proben und Konzerten. Diese ähnelt sehr der Jagdsituation eines Wolfsrudels. Das Alpha-Tier ist Anführer. Es entscheidet, welches Beutetier

aus einer Herde ausgewählt wird, bestimmt den Zeitpunkt des eigentlichen Jagdbeginns, also des Hetzens des Tieres, und bewegt sich meist an der Spitze der Jagdgruppe. Gelegentlich kann ein anderer Wolf in den Vordergrund treten, beispielsweise ein jüngerer, schnellerer. Bestimmend bleibt aber immer das Alpha-Tier. Dies ist übrigens nicht zwingend ein Männchen, geführt wird ein Rudel fast immer von einem Paar, bestehend aus Alpha-Männchen und Alpha-Weibchen. Für eine Jagd ist Ausdauer erforderlich, sie kann physisch sehr anstrengend sein. Lässt die Souveränität des Alpha-Tieres nach, wird es keine Beute und somit keine Nahrung geben.

In Bezug auf alle diese Aspekte ist das Musizieren in der Konzertsituation vergleichbar. Hier führt der Solohornist die Gruppe an – auch wenn vereinzelt andere Musiker der Gruppe in den Vordergrund rücken können. Wie bei den Anführern eines Wolfsrudels sind vom »Alpha-Hornisten« Persönlichkeit, Ausdauer, Geschick und

Stabilität gefordert. Sein Spiel hat den größten Einfluss auf das Spiel der gesamten Gruppe. Stabilität dürfte dabei eine der wichtigsten Grundlagen sein, denn sie beinhaltet Ausdauer, Geschick und technische Fertigkeiten. Nur wenn hier die Voraussetzungen stimmen, wird sich eine Gruppe als stabile Gesamtheit entwickeln können. Selbstverständlich ist es erfahrenen Tuttlisten möglich, vereinzelt Unsicherheiten aufzufangen. Sich häufende oder dauerhafte Schwächen des Solohornisten führen aber unweigerlich dazu, dass eine Gruppe sich nicht in musikalischer Freiheit bewegen kann.

Hauptaufgabe von Tuttlbläsern ist in erster Linie das intuitive Reagieren auf alles, was vom Solohornisten angeboten wird. Dieser steht in stetigem Kontakt zum Konzertmeister, den Stimmführern der Streicher- und Bläsergruppen und zum Dirigenten. Natürlich müssen auch die Tuttlisten stets ein Ohr zum Gesamtapparat offen halten – sonst ist gemeinsames Musizieren in großen Klangkörpern gar nicht möglich –, wichtigster Bezugspunkt ist und bleibt aber der Solohornist.

Auch wenn der folgende Satz paradox erscheinen mag, gilt: Eine Stimmgruppe klingt nur gut, wenn sie in sich geschlossen spielt, mit größtmöglicher Offenheit nach außen.

Was ist unter intuitivem Reagieren zu verstehen?

Musik bewegt sich immer im »Jetzt«, also im unmittelbaren Erleben. Aus diesem Grund kann eine rationale Ebene nur beim Erlernen eines Instruments und im Erarbeiten von Literatur eine Rolle spielen. Der Idealfall eines Konzerts lässt diese Komponente in den Hintergrund rücken. Da es viel zu lange dauert, erst dann auf Impulse von außen zu reagieren, wenn sie wahrgenommen werden, ist es im Zusammenspiel notwendig, die aus Erfahrung gespeiste Intuition einzusetzen. Dies gilt für die Balance in Akkordfolgen ebenso wie in der Wahrnehmung der musikalischen Ideen desjenigen, mit dem gerade gespielt wird.

Da Musik aus dem Augenblick entsteht, müssen vor allem Tutti-Bläser erahnen und erfüllen können, wie der Stimmführer seine Phrasen gestalten wird. Auch wenn der Solohornist Temposchwankungen anderer Musiker, anderer Gruppen oder des Dirigenten übernimmt, gilt es, unmittelbar, also intuitiv, darauf zu reagieren.

In Bezug auf die musikalische Ausdruckskraft ist der Vergleich zu der Situation sehr passend, in der die Wölfe ein Beutetier anfallen. Hier braucht es Mut, denn ein großes, starkes Tier wird sich wehren, was durchaus tödlich für die Angreifer enden kann. Im Vergleich zu einer kleinen, schwachen Beute ist die Nahrungsquelle aber größer. Die Bereitschaft, musikalisches Empfinden im Spiel auszudrücken, braucht ebenfalls Mut. Gerade bei uns Hörnern ist das mit Risiko verbunden. Auf das Publikum wird aber nur dann ein hohes Maß an Energie übertragen werden, wenn eben dieser Mut vorhanden ist.

In der Betrachtung der musikalischen Ebene ist also eine eindeutige Hierarchie erkennbar. Interessant ist, dass diese Hierarchie nichts mit »Macht« zu tun hat. Denn trotzdem es um Organisation geht, nämlich die Organisation des Zusammenspiels, wird hier durch die Unmittelbarkeit im musikalischen Spiel eine einzigartige Vernetzung geschaffen. Vom einzelnen Spieler über die Gruppe hin zum gesamten Orchester und dem Dirigenten. Auch bei Wölfen ist es nicht die »Macht«, die zählt, hier geht es ebenfalls um Organisation, Struktur, Vernetzung, Persönlichkeit und Erfahrung. Gibt es dort Schwachpunkte, wird ein Rudel nicht überleben können.

Nun zum zweiten großen Punkt, dem sozialen Gefüge. Bei Wölfen wird das Zusammenleben im Rudel von der Erfahrung einzelner Tiere geprägt. Alpha-Tier zu sein geht nur, wenn ein großer Erfahrungsschatz in jeder Richtung vorhanden ist, nur dann wird das Rudel überleben können. Aber auch die den Alpha-Tieren untergeordneten, aber erfahrenen Wölfe sind wichtig. Sie sorgen für den Nachwuchs, achten darauf, dass er nicht zu übermütig wird und teilen durch ihre Präsenz ihre Lebenserfahrung. Trotz allem bleibt die Gesamtverantwortung beim Alpha-Tier. Ein schönes Beispiel dafür ist die Betrachtung eines umherziehenden Wolfsrudels. Hier laufen die Schwachen, also alte, verletzte und junge Wölfe ganz vorne. Die Alpha-Tiere sind ganz am Ende zu finden und haben somit das gesamte Rudel im Blick. Droht von einer Seite Gefahr, können sie sofort reagieren.

Auch in Horngruppen wird das soziale Zusammenleben einer Gruppe maßgeblich von den erfahrenen Mitgliedern geprägt. Natürlich ist es so, dass Solisten aufgrund ihres Selbstbewusstseins – ohne das sie gar nicht in der Lage wären, so exponiert in Er-

scheinung zu treten, wie es im Orchester der Fall ist – eine Alpha-Funktion übernehmen. Trotzdem strukturiert sich eine Gruppe eher in Beziehung zum Erfahrungsschatz der Mitglieder und die Bereitschaft, diese Erfahrung zu teilen. Das bedeutet nicht, dass neue Impulse jüngerer Kollegen keine Rolle spielen, ganz im Gegenteil. Neue Impulse sind wichtig, damit eine Gruppe nicht statisch bleibt und sich weiter entwickeln kann. Trotzdem bringt Erfahrung viele Vorteile, die es erleichtern, im beruflichen Umfeld sein Standing zu finden. Genauso wie Wölfe, die an vielen Jagden beteiligt waren, wissen, wie sie ihre Kraft einteilen oder auf bestimmte Ausnahmesituationen reagieren, können Musiker, die oft und immer wiederkehrend bestimmte Werke gespielt haben, mit erheblich weniger Aufwand durch einen Konzertabend »gehen«.

Nicht anders als im Wolfsrudel ist in einer Horngruppe wichtig, für schwächere oder kranke Mitglieder zu sorgen. Das heißt nicht, dass man immer sofort aktiv werden muss, vielmehr gilt es, dann Hilfe zu leisten, wenn sie gewünscht wird. In einer Orchestergruppe verbringt man oft 30 bis 40 gemeinsame Jahre, da bleibt es nicht aus, dass es Höhen und Tiefen gibt. Die Sensibilität, die für musikalischen Ausdruck nötig ist, lässt persönliche Probleme sehr schnell ans Tageslicht treten und auch physische Probleme können Einfluss auf die Spielqualität nehmen.

In solchen Fällen muss die Gruppe nicht sofort reagieren, häufig reicht es, dem Kollegen Zeit zu geben, sich wieder zu finden oder sich zu regenerieren. Hilfestellung kann geleistet werden, indem man beispielsweise heikle Töne übernimmt oder etwas aktiver musiziert, wenn die Energie des Kollegen nachlässt. Der »Alpha-Hornist« als Gruppenführer kann den betroffenen Kollegen auch nach außen schützen, also bei etwaigen »Angriffen« von Dirigenten. Im Idealfall leistet jedes Gruppenmitglied seinen Beitrag, den »verletzten« Kollegen zu unterstützen und die Gruppe als Ganzes funktionsfähig zu halten. Vergessen werden darf aber nicht, dass ein »verletztes« Gruppenmitglied ebenfalls Verantwortung trägt. Sind physische Probleme vorhanden, gilt es, sich dieser anzunehmen. In psychischer Hinsicht ist das nicht anders, wobei eine differenziertere Betrachtung notwendig ist. Kleinere Probleme, die im Laufe eines Lebens normal sind, werden sich in vielen Fällen von selbst lösen. Bei schwerwiegenden Krisen, bei-

spielsweise andauernder Auftrittsangst, steht der betroffene Musiker selbst in der Verantwortung, nach Lösungen zu suchen und Hilfe in Anspruch zu nehmen. Die Zeit, die solche Lösungen brauchen, wird eine Gruppe, in der man sich gegenseitig respektiert, diesem Mitglied gerne zur Verfügung stellen. Konflikte entstehen dann, wenn persönliche Probleme auf dem Rücken der Gruppe ausgetragen werden. Fast immer wirkt sich das auf die Qualität des gesamten Systems aus. Bei Wolfsrudeln wird ein solches Mitglied ausgestoßen. In einer Horngruppe ist das weder möglich noch wünschenswert. Im Gegensatz zu Wölfen sind wir Menschen aber in der Lage, unser Verhalten zu reflektieren. Vor allem Offenheit gegenüber den Kollegen ist ein sehr wirksames Mittel, gemeinsam nach Lösungen zu suchen. Hier haben wir Menschen gegenüber den Wölfen eindeutig einen Vorteil. Wir sollten ihn nutzen. ■

»» DIE AUTOREN

Matias Piñeira wurde in Chile geboren und erhielt seinen ersten Horn-Unterricht im Alter von sieben Jahren. Er studierte Horn an der »Pontificia Universidad Católica de Chile« und besuchte Meisterkurse unter anderem bei German Brass und Ignacio García, dem Solo-Hornisten der Staatskapelle Berlin. Mit 19 Jahren gewann Matias Piñeira die Stelle als Solo-Hornist beim Orquesta Sinfónica de Chile. 2014 wurde er Mitglied der Orchesterakademie der Staatskapelle Berlin, bevor er im September 2015 die Stelle als Solo-Hornist der Münchner Philharmoniker antrat.

Ulrich Haider spielt seit 1993 bei den Münchner Philharmonikern. Studiert hat er an der Münchner Musikhochschule bei Prof. Otto Schmitz und Wolfgang Gaag. Die CD »Ehrensache«, bei der die »Blasmusik der Münchner Philharmoniker« unter der Leitung von Lorin Maazel und Zubin Mehta Märsche einspielte, ist ebenso auf seine Initiative hin entstanden wie die Kooperation mit dem Musikbund von Ober- und Niederbayern. Haider war wesentlich an der Entwicklung des neuen Leitbildes und der Gründung des Orchesterrates beteiligt. Im April 2018 erschien sein Buch »Neue Wege im Instrumentalunterricht – Lehr- und Prüfungsverfahren asiatischer Kampfsportarten in der Musik«.

THEINERTS THEMA

HIERARCHIE IM ORCHESTER

Von Klaus Härtel

Hierarchie im Orchester – eigentlich ist die doch klar, oder? Der Dirigent vor dem Ensemble gibt den Takt vor und alles »tanzt nach seiner Pfeife«. Doch natürlich ist das alles ganz anders, aber gar nicht so viel komplizierter. Mit Markus Theinert sprachen wir darüber, ob »besser« und »schlechter« hierarchische Kriterien sind – und warum die 3. Stimme immer von den Schwachen gespielt wird...



Einem Außenstehenden erschließt sich die Hierarchie im Orchester nicht wirklich – außer, dass »da vorne« ein Dirigent steht, der offensichtlich den Takt vorgibt. Wie aber ist die Hierarchie im Orchester wirklich geregelt?

Die Hierarchie wird optisch tatsächlich so gesehen, als würde der Dirigent das Sagen haben und die anderen würden seinen Anweisungen und seiner Gestik einfach folgen. Allerdings muss man hier doch ein bisschen in die Tiefe gehen, um zu verstehen, was Hierarchie im eigentlichen Sinne bedeutet.

In der Geschäftswelt bestehen Unternehmenshierarchien darin, dass es Manager gibt und solche, die gemanagt werden; solche, die das Sagen haben, und andere, welche die Anweisungen ausführen. In der musikalischen Struktur allerdings sind die Zusammenhänge komplexer, denn hier geht es ja nicht um die Hierarchie vom Dirigenten zum einzelnen Musiker oder von einer Anweisung zur entsprechenden Ausführung. Die Anleitung, der wir im Orchester folgen, kommt vom Komponisten – und nicht vom Dirigenten. Insofern sind die Prioritäten ganz anders: Der Komponist und sein Werk haben absoluten Vorrang. Denn mit der Partitur gibt er den Text vor, um den es in den Proben und im Konzert gehen soll. Wenn man das verstanden hat, dann ist der Dirigent nur ein Teil des Ge-

schehens. Hier ist er mit anderen Funktionen im Orchester gleichgestellt. Wir haben eigentlich keine Prioritäten auf der persönlichen Ebene – auch wenn es von außen so erscheint. Der Dirigent muss sich selbst ja nicht mit der Klangerzeugung beschäftigen und befindet sich außerdem an einem Platz, an dem der Orchesterklang als Ganzes zusammenkommen kann. Nur deshalb ist er in der Lage, von dort aus das Geschehen mit zu lenken.

» **Hauptstimme, die Nebenstimmen und die Begleitung: es gibt hier klare Hierarchien.** «

Ich verstehe Hierarchie nicht »vom Dirigenten zum Stimmführer und vom Stimmführer zu den Tuttimusikern«. Die Hierarchie muss im musikalischen Gewebe selbst entdeckt werden. Wenn wir uns die jeweilige Hauptstimme, die Nebenstimmen und die Begleitung anschauen, dann gibt es hier klare Hierarchien. Die wiederum hat der Komponist vorgegeben und nicht wir. Hier sind melodisch-führende Elemente oder harmonisch-modulierende Stimmen am Werk, die jeweils das Sagen haben, und die wir entsprechend freilegen müssen, damit sie zur Geltung kommen können. Im musikalischen Geschehen sind Hierarchien also durch Stimmführung und die formale Wei-

terentwicklung festgelegt, welche die Bedeutung der einzelnen Instrumentenpartien beständig verändert.

Heißt das dann letztlich, dass es prinzipiell zwei Arten von Hierarchie im Orchester gibt? Eine organisatorische und eine musikalische, die der Komponist festlegt?

Genau richtig. Wenn wir von dem sozialen Aspekt der Zusammenarbeit sprechen möchten, dann muss hier natürlich eine gewisse Disziplin etabliert werden. Wir müssen zuhören können. Tatsächlich muss dann der Dirigent sein Feedback an die Musiker zurückgeben, wie es »draußen« bei ihm ankommt. Der einzelne im Orchester hat ja in seiner Funktion zwei entscheidende Nachteile, was eine solche Einschätzung von seiner Perspektive wesentlich erschwert. In den meisten Fällen kennt er nicht die gesamte Partitur, sondern nur seinen eigenen Part. Und zum anderen befindet er sich mittendrin im Geschehen. Er kann sich nicht herauslösen und die anderen Stimmen in ihrem Zusammenwirken, in ihrem Klang so erleben und so hören, wie dies dem Dirigenten vor dem Orchester möglich ist. Als Orchestermusiker hat man nicht deshalb die »schlechteren Karten«, weil man nicht das Sagen hat, sondern die Aufgabe im Zusammenwirken ist aufgrund der Position und der Funktion

eben eine andere. Diese disziplinarische Hierarchie im Probenablauf, die sich organisatorisch vom Dirigenten in das Orchester hinein richtet, existiert im musikalischen Gewebe nicht. Da entsteht eine andere Hierarchie, und das ist die viel wichtigere. Dort geht es um die Bedeutung der jeweiligen Semantik und des Notentextes, und wie wir der Struktur des Stücks auf den Leib rücken. Und deswegen müssen wir die Stimmen und die einzelnen Teile der Komposition entsprechend ihrer Prioritäten gestalten.

» **Spielregeln sind zu befolgen, wenn man überhaupt zusammen etwas erreichen möchte.** «

Wer bestimmt diese organisatorische Hierarchie? Wer bestimmt, wer zum Beispiel Registerführer ist?

Wie in anderen Lebensbereichen müssen wir gewissen Spielregeln folgen. Die könnten vom Orchestervorstand aufgestellt werden oder aus dem Orchester heraus. Sie müssen keinesfalls vom Dirigenten etabliert werden. Aber solche Spielregeln sind zu befolgen, wenn man überhaupt zusammen etwas erreichen möchte. Das hat aber nichts mit der Musik selbst oder den Proben zu tun, sondern damit, wie man Probenzeiten, Abläufe und dergleichen plant und entscheidet.

Die Sonderstellung des Dirigenten kommt hingegen aus der Kenntnis der Partitur. Im Idealfall würde ich mir natürlich wünschen, dass jeder einzelne Orchestermusiker vor der Probenphase die Gelegenheit bekommt, die Partitur vollständig studieren zu können oder wenigstens während der Proben unter Anleitung des Dirigenten kennenzulernen. Dann wäre es tatsächlich möglich, dass der Dirigent seine Vorrangstellung auf diesem Gebiet wieder verlieren könnte. Es wäre ja sogar wünschenswert, dass er nicht der einzige ist, der den Überblick hat. Aber so weit kommen wir in der Praxis nur selten. Das hat natürlich auch damit zu tun, dass die Musiker mit der technischen Ausführung ihrer Partie beschäftigt sind und hohe instrumentale Herausforderungen zu bewältigen haben. Von den Stimmführern und Konzertmeistern einmal abgesehen, haben die Musiker in der Regel nicht diesen detaillierten Einblick in die Partitur, wenn die Probenarbeit beginnt.

Wenn es darum geht, wie das Orchester

aufgestellt wird und wer für welche Partie die beste Begabung hat – das ist die Auswahl der Stimmführer, die Besetzung innerhalb der Gruppe usw. – sind das Kriterien, die weit darüber hinausgehen, wie gut der Einzelne sein Instrument beherrscht. Es geht nicht nur darum, den technisch besten Klarinettenisten an die Solo-Position zu setzen, sondern es ist mindestens genauso wichtig, dass man an der dritten Stimme Musiker platziert, die in der unteren Oktave eine entsprechende Sonorität zur Verfügung haben, um diesen Raum im Gewebe klanglich auszufüllen. Das ist auf der Klarinette gar nicht so leicht. Da gibt es nur wenige, die diese Fähigkeit besitzen. Es geht darum, zu verstehen, warum der eine Spieler an der 3., der andere an der 1. und jener an der 2. sitzt. Das hat mit der individuellen Begabung zu tun. Hier ist einer, der gut zuhören kann, dort einer, der klanglich flexibel ist und so weiter. Ist das Wesen des Musikers eher die Anpassungsfähigkeit als die Führungsqualität, dann ist er in der 2. Klarinette wunderbar zu Hause. Kann er die untere Oktave mit Wärme und Obertonreichtum füllen wie kein anderer, dann muss man ihn fast schon an die 3. Klarinette setzen, weil diese Qualitäten selten zu finden sind. Und dann natürlich: Wenn einer nicht nur technisch versiert ist, sondern auch thematisch gut gestalten kann und eine entsprechende Führungspersönlichkeit besitzt – ja, dann würden wir ihn als Konzertmeister in Erwägung ziehen. Aber diese Entscheidung ist nicht notwendigerweise von der hierarchischen Position des Dirigenten abhängig. Man müsste sie eigentlich mit gesundem Menschenverstand und musikalischem Verständnis von der jeweiligen Anforderung der Position treffen können.

Das beantwortet eigentlich schon meine nächste, überspitzt formulierte Frage: Was macht die 3. Stimme so unwichtig, dass sie nur von den Schwachen gespielt wird?

Das ist ein großes Problem, das übrigens nicht nur in Blasorchestern besteht, sondern zum Teil auch in den professionellen Ensembles, wo es auch solch einen Abstiegsmechanismus gibt: Wenn einer nicht mehr gut genug ist für die 1. Stimme, dann geht er in die 2. Genau das führt zu einer Unausgewogenheit der Talente im Orchester und in der Folge zu fatalen Löchern in der Klangstruktur. Vor allen Dingen erkennen wir nicht die individuellen Herausforderungen jeder einzelnen Stimme. Es gibt für die 3. Klarinette Herausforderungen, die nicht jeder Klarinettenist beherrscht. Und darauf muss ich achten. Es ist sicherlich manchmal schwierig, das dem Einzelnen zu vermitteln und auch diese Wertschätzung der Position zu kommunizieren. Ich habe das in persönlichen Erfahrungen immer wieder erlebt. Es stellte sich in Probespielen immer wieder als problematischer heraus, geeignete 3. Klarinettenisten zu finden, als gute Kandidaten für die 1. Für die letztere haben sich alle angestrengt und jeder konnte sein Weber-Concertino oder das Mozart-Konzert rauf und runter spielen und war technisch entsprechend ausgebildet. Aber wenn es dann um die Klanglichkeit und das Fundamentale im Obertonreichtum der unteren Oktave ging, war oftmals nichts zu holen. Da besteht ein kleineres Angebot unter den Musikern. Für mich lag die Priorität im Probespiel also auf der Evaluierung der tiefen Lage. Dementsprechend habe ich dafür auch mehr Zeit gebraucht.



Ist es aber auch ein Problem, dass die Musiker, die diese 3. Stimme spielen sollen, gar nicht überreißen, wie wichtig diese Stimme ist?

Absolut. Aber das ist teilweise auch der Ignoranz der Dirigenten geschuldet, die darauf gar nicht achten. Die sehen die Mittelstimmen lediglich als klangliches Füllmaterial, weil die Melodie eine unglaubliche Anziehungskraft besitzt. Natürlich ist die Hauptstimme das, was die meisten – auch Nicht-Dirigenten – sofort heraus hören. Wenn man als Dirigent nicht in die Tiefe hört und nicht auf alle Bestandteile der harmonischen Struktur achtet, dann fühlen sich die Musiker und die gesamte Gruppe nicht ernstgenommen. Deswegen ist es oft nicht nachzuvollziehen, warum wir gerade dort fantastische Musiker benötigen. Und das gilt nicht nur für die 3. Klarinette. Das gilt für alle Mittelstimmen, das gilt auch für das Schlagzeug und alle in den hinteren Reihen. Eine Ausnahme bildet vielleicht der Bass, denn er hat eine herausragende Position inne und stellt das Fundament dar, auf das doch einige Dirigenten achten. Für Alt und Tenor aber herrscht oft Ignoranz vor.

»Die Stimmpräsenz in den Mittelstimmen fehlt, wenn wir hier nicht auch versierte Spieler einsetzen.«

»Die Hierarchie ist ein Abbild des Könnens im Orchester«. Richtig oder falsch?

Falsch. In den meisten Kombinationen habe ich erlebt, dass die musikalische Begabung unter den Musikern weit größer war als die der jeweiligen Dirigenten. Auch innerhalb des Registers ist diese Behauptung nicht richtig. Wir würden ja gar keine Stimmpräsenz in den Mittelstimmen bekommen, wenn wir nicht auch starke und versierte Spieler in diesen Positionen einsetzen würden. Der Talentpool sollte sich also mindestens ausgewogen auf die einzelnen Rollen im Orchester verteilen. Die Bedeutung innerhalb der musikalischen Hierarchie ist nicht davon abhängig, wie gut einer spielt, sondern welchen Einfluss einer auf das Geschehen-Lassen oder auch auf das Verhindern von Musik ausübt. Hier können Sie sich leicht ausmalen, wie eine falsch platzierte drittrangige Stimme zur Verhinderung von musikalischem Erleben führen kann. Und damit gewinnt sie weit mehr Bedeutung als das positive Ausführen einer

schwierigen Solostimme. Ich habe meinen Musikern oftmals die Frage gestellt: »Welches ist das wichtigste Instrument im Blasorchester?« Natürlich kamen viele Antworten wie etwa Soloklarinette oder Solotrompete. Meine Antwort lautete: »Es ist die große Trommel – denn die kann alles zerstören!« Die Basstrommel hat das Potenzial und das entsprechende Klangvolumen, alles kaputtzuschlagen. Wenn sich dort kein sensibler Musiker betätigt, der auf die Feinheit in der Musik reagiert, auf die Phrasierung, dann kann alles kaputtgehen. Auf einmal gewinnt die Basstrommel eine Bedeutung, die man ihr von der Stimme her gar nicht zugetraut hätte. Diese Betrachtungsweise gilt natürlich nicht nur für die Trommel, sondern für jeden Musiker im Orchester, der sich in Abhängigkeit einer anderen Funktion befindet.

Wenn man zum Thema »Hierarchie« Vergleiche zum Sport ziehen möchte, kommen einem Mannschaftssportarten wie Fußball in den Sinn und nicht etwa Formel 1, bei der ja jeder für sich auf Kommando losrast.

Bei der Formel 1 steht jeder auf der gleichen Ebene, jeder hat das gleiche Werkzeug, jeder kämpft für sich. In einem Team sport wie dem Fußball gibt es – ähnlich wie im Orchester – unterschiedliche Funktionen. Es gibt Spieler in der Defensive oder in der Offensive, die jeweils abhängig von ihrer Platzierung im Team eine andere Qualität benötigen und deswegen im echten Sinne des Wortes einander zuspieren können müssen. Nicht jede Funktion kann notwendigerweise von allen Teammitgliedern gleich gut ausgeführt werden – auch wenn wir uns das manchmal wünschen. Doch das bleibt lediglich eine Idealvorstellung. Im echten Leben ist jeder von uns unterschiedlich begabt. Man kann dies nicht im Sinne einer hierarchischen Abstufung bewerten, sondern schlicht als Unterschiedlichkeit in der Begabung. Ich bin vielleicht jemand, der besser zuhören kann. Oder ich bin einer, der besser führen kann. Oder ich bin derjenige, der einen integrativen Klang besitzt, in dem sich andere im Orchester wiederfinden können. Und so weiter. Ich kann für jeden Musiker im Orchester einen bestimmten Platz im Gewebe finden. Das muss man nicht bewerten im Sinne von »besser« oder »schwächer«, sondern im Sinne von »anders«. Und da wird es mit dem traditionell hierarchischen Bild sehr schwer. Denn das ist viel zu einfach gestrickt, um diese Realität zu reflektieren.

»Das Schwierigste ist, das Ego hinten an zu stellen.«

Gibt es da einen Unterschied zwischen Profi- und Laienorchestern? Bei den Profis bewirbt sich der Musiker auf eine bestimmte Stelle im Orchester. Bei den Laien ist dieses Korsett ja nicht so starr, oder? Sollten auch die Profis mal durchwechseln?

Als Übung kann das unter Umständen Sinn machen. Allerdings ist es auch problematisch, weil die Qualitäten, die einer haben muss, um seinen berechtigten Platz zu finden, oft einfach zu unterschiedlich sind. Ich kann nicht erwarten, dass ein Musiker, der plötzlich eine andere Rolle spielt, diese Fähigkeiten sofort erlernt. Als Übung ja, aber ich werde keine Orchesterausbildung an den Punkt bringen können, an dem jeder an jeder beliebigen Stimme seine Berechtigung hat und die erforderliche spezifische Begabung dazu besitzt. Im Profiorchester kommt hier noch die Motivation für eine Stimmführerposition dazu, die leider oftmals aus der entsprechenden Bezahlung kommt. Solobläser und Konzertmeister bekommen ein ganz anderes Salär. Jeder weiß, wenn er in diese Rolle schlüpft, verdient er mehr. Im Laienorchester ist natürlich jeder ein Freiwilliger – da möchte man gerne auch mal an der 1. Stimme sitzen. Aber diese Sehnsucht entsteht oftmals aus der Tatsache, dass die 3. Klarinetten nicht erfahren dürfen, wie wichtig ihre Stimme ist. Wenn man aber mit dem Orchester in einer Art und Weise arbeitet, die der musikalischen Struktur zugutekommt, dann hat jeder seinen einmaligen Platz und keiner fühlt sich vernachlässigt oder besonders herausgehoben. Ein Rotationsprinzip hat als pädagogische Maßnahme durchaus seine Berechtigung. Doch während des Konzerts oder einer heißen Probenphase führt das Prinzip eher zur Verwirrung und zur Verwischung der Strukturen im Orchester – und das dient in keinem Falle der Musik.

Und letztlich sollte ja alles, was man tut, der Musik dienen.

Das Schwierigste für uns alle ist es nun einmal, das Ego an die zweite, oder besser noch an die letzte Stelle zu bringen. Aber das wäre die Voraussetzung. Und da müssen wir wie immer beim Dirigenten anfangen, denn er hat eine exemplarische Stellung inne. Wenn der Dirigent sein Ego nicht zurücknimmt, dann wird es auch den Solisten und den Stimmführern im Orchester nicht gelingen. ■

»JEDER IST GLEICH WICHTIG!«

THOMAS LUDESCHER IM NEUEN CLARINO-PODCAST

Von Klaus Härtel

Der Dirigent hat das Sagen und alle anderen folgen. So ist das! Ist das so? Thomas Ludescher bestätigt, dass es eine Hierarchie gibt. »Grundsätzlich muss man das Thema differenziert betrachten«, meint er. Die alten Strukturen »Ich hier oben und ihr da unten« gebe es so nicht mehr. »Die Zeit ist vorbei und die Zeit muss auch vorbei sein!«

Oftmals aber sind Orchester so – hierarchisch – strukturiert: Von oben nach unten. Der österreichische Dirigent und Pädagoge Thomas Ludescher unterscheidet im Gespräch deutlich zwischen struktureller und künstlerischer Hierarchie. Eine strukturelle sei unbedingt notwendig, um einen geordneten Ablauf zu gewährleisten. Im Künstlerischen sei die Hierarchie flacher – »der Dirigent aber muss die letzte Entscheidung fällen«. Wichtig aber ist: Hierar-

chie hat seiner Meinung nach nie etwas mit »besser« oder »schlechter« zu tun. Fachwissen, Akzeptanz, Charakter spielen dabei die wichtigere Rolle.

Eine organisatorische Hierarchie brauche es ähnlich der Hierarchie in der Arbeitswelt. Die Aufgabenverteilung müsse klar geregelt sein. »Das aber ist ein Manko in der Blasmusik«, findet Ludescher. Geordnete Strukturen würden die Arbeit des Dirigenten erleichtern – »und je mehr involviert sind, desto besser funktioniert das Miteinander«.

In der künstlerischen Hierarchie »muss der Dirigent am Ende entscheiden«. Natürlich solle man hier das Team, also die Musiker, in Interpretationsfragen einbeziehen. Von einer Hierarchie wie im strukturellen Bereich würde Ludescher hier nicht sprechen. Die Besetzung der Stellen sei nicht so einfach. Der Registerführer etwa müsse akzeptiert sein. »Er muss fachlich gut sein – aber es ist nicht zwingend der fachlich Beste auch akzeptiert...«

»Was macht die 3. Stimme so unwichtig, dass sie nur von den Schwachen gespielt wird?« Eigentlich sollte man diese Frage nicht stellen müssen, denn der Komponist dürfte sich in der Regel etwas dabei gedacht haben, als er diese 3. Stimme in die Partitur schrieb. Und seine Gedanken dürften nicht bei »den Schwachen« gewesen sein. Zwar müsse man vielleicht bei manchen Stimmen »in der Höhe nicht so ausgebildet sein, wie der Solo-Bläser«, aber generell gelte: »Je besser meine 3. Klarinetten klingen, desto besser klingt mein Orchester!« Ludescher sagt: »Jeder Musiker ist gleich wichtig!«

Hören Sie mal rein: podcast.clarino.de

Thomas Ludescher ist Musikpädagoge, Direktor einer Musikschule in Vorarlberg und in der Dirigentenausbildung – unter anderem an den Konservatorien in Feldkirch und Innsbruck – tätig. Er ist als Dirigent, Juror und Dozent tätig und ist Chefdirigent des Sinfonischen Blasorchesters Vorarlberg.



» WAS BISHER GESCHAH

Folgende Ausgaben des CLARINO-Podcasts sind bereits online:

»Wettbewerbe sind für Pferde, nicht Künstler...«: Das hat Béla Bartók mal gesagt. Heiko Schulze findet das ein »wunderbares Zitat!« Schulze ist in seiner Funktion als Bundesmusikdirektor der BDMV »pro Wettbewerbe« eingestellt. Natürlich weiß er auch, dass es in der Musik kein »höher, schneller, weiter« gibt.

Der Dirigent – mehr als ein bloßer Taktgeber: Wir unterhalten uns mit Matthias Prock, dem Leiter des Heeresmusikkorps Ulm. Was bedeutet es für ihn überhaupt, Dirigent zu sein? Denn »Dirigieren« bedeutet mehr als das bloße »Taktgeben«. Was kann man als Dirigent lernen? Was nicht? Welche Voraussetzungen muss man mitbringen, um Dirigent zu werden?

Lampenfieber und Auftrittsangst: Was kann ich dagegen tun? Zum Gespräch bitten wir Daniel Gregor Schmidt und Maximilian Höcherl. Ist Lampenfieber wirklich ein Problem? Wie äußert sich das und muss man sich nicht einfach mal zusammenreißen? Welche Möglichkeiten gibt es und vor allem: Was bringt Hypnose wirklich?

podcast.clarino.de



HIERARCHIE IN DER MUSIK

ZWISCHEN KONKURRENZ UND FREUDE AM MUSIZIEREN



Von Stefan Fritzen

Das Thema Hierarchie wird allgemein unterschiedlich bewertet. Viele Musiker lehnen Unterstellungsverhältnisse generell ab, meinen sie doch, sie hätten, wie jeder Mitspieler oder Dirigent, auch Musik studiert und könnten dadurch alles sinnerfüllt interpretieren. Andere Musiker vertreten gut begründet die Ansicht, die Musik böte so viele Interpretationsansätze, dass – um sämtliche Meinungen und Überzeugungen zu koordinieren – eine orchestrale Hierarchie vonnöten sei.

Bevor ich auf künstlerische Fragestellungen näher eingehe, möchte ich den Begriff »Hierarchie« aus dem allgemeinen Sprachgebrauch heraus erläutern. Im Duden liest man zu diesem Begriff: 1. Pyramidenförmige Rangfolge, Rangordnung. 2. Gesamtheit der in einer Rangfolge Stehenden.

Folgende ergänzende Synonyme gibt der Duden dem Leser noch an die Hand: Rangfolge, Rangordnung, Stufenleiter, Stufenordnung; Hühnerhofpsychologie (aus der Verhaltensforschung stammend), Hackabstand und Hackordnung.

Etymologie des Begriffs

Das Wort »Hierarchie« stammt aus dem Griechischen »hieros (heilig)« und »archē (Führung, Herrschaft)«. Ursprünglich bezog sich der Begriff nur auf die Religion und bezeichnete die Zugehörigkeit zu den verschiedenen Priesterrängen. Die Priester waren in 24 sogenannte Klassen eingeteilt, die für unterschiedliche Dienste verantwortlich waren. Es galt jedoch bei der Klassifizierung bereits im 6. Jahrhundert nach Christus noch eine demokratische Auswahl



in die jeweiligen Klassen, da die Priester durch Losentscheid in die jeweilige Kategorie aufgenommen wurden.

Hierarchie und Gesellschaft

Hierarchie strukturiert pyramidal oder stufenmäßig generell die Regularien im Zusammenleben einer Gesellschaft. Sie soll jedem Einzelnen seine Rolle zuweisen, den Aufstieg oder Abstieg begründen oder vornehmen und für innergesellschaftlichen Frieden sorgen. Sie schafft Überordnung und Unterordnung beziehungsweise Herrschaft und Unterwerfung und sichert dadurch eine bestehende Herrschaftsform unabhängig davon, ob es sich um eine Diktatur oder eine parlamentarische Demokratie handelt. In einer hierarchischen Ordnung muss man immer auch zwischen Ordnungsmacht und Kompetenz

(Sachverstand) unterscheiden. Letztere ist Voraussetzung für erstere. Oft erleben wir es auch in der Musik anders.

Leider wird mit der hierarchischen Klassifizierung immer auch eine Wertigkeit impliziert, obwohl diese weder durch die Position noch durch die Kompetenz begründet wäre. Eine wertende Rangordnung widerspricht meiner Ansicht nach jedoch unserem christlichen Weltbild von der Gleichwertigkeit eines jeden Menschen – unabhängig von seiner Position in der Gesellschaft.

Die Urform hierarchischer Verhältnisse finden wir bereits in den Urgesellschaften, in denen entweder das Matriarchat herrschte, in denen die Frau und Mutter den höchsten gesellschaftlichen Rang einnahm oder im Patriarchat, in dem das Vaterrecht oder die Männerherrschaft galt.

Foto: Martin Hommer

In modernen Gesellschaften lassen sich Hierarchien nicht sofort erkennen; sie müssen oft durch Namen und Symbole sichtbar gemacht werden. Dies trifft beim Militär zu und wird auch in zivilen Gesellschaften durch Titel und Berufsbezeichnungen vorgenommen. Heutzutage werden Rangfolgen unabhängig vom Geschlecht nach Dienststellung und Qualifikation geregelt. Rechtlich darf in unserer Gesellschaft eine hierarchische Ordnung nicht mehr nach Geschlecht bestimmt werden.

Die Musik verträgt keine Götzen (zitiert nach dem Pianisten Alphonse Sauer)

In unserer merkantilen Welt werden leider immer öfter sogenannte Stars vor die eigentlichen künstlerischen Inhalte gestellt. Schauen Sie sich ein gewöhnliches Konzertplakat an. In großen Lettern werden die Namen der Ausführenden genannt, etwas kleiner erscheint das Orchester, und die Namen der Komponisten und ihre Werke werden oft nicht einmal vollständig erwähnt. Es heißt dann nur: Es erklingen Werke von Grieg, Liszt und Brahms.

Unser Musikbetrieb wird durch knüppelharte Konkurrenz geprägt und durch Verbindungen zu den Agenturen. David Garrett oder Anne Sophie Mutter stehen in der Künstlerhierarchie ganz oben und werden in ihrem Alltag weitgehend fremdbestimmt. Ob künstlerischer Ruhm und die Tatsache, das Brahms-Konzert oder die Jahreszeiten (Vivaldi) zum 300. Male zu musizieren, weil die Hörer in Manila diese Weltstars auch live erleben wollen, wirklich lebenserfüllend sein kann, muss man eigentlich getrost bezweifeln. Irgendwann hat sich der Weltstar an seine Ruhmeslorbeeren gewöhnt und kann eigentlich mit ihnen sein »Lebensgericht« nicht mehr schmackhaft würzen, sondern sehnt sich nach Ruhe. Unsere Fußballspieler haben uns in diesem Sommer vorgemacht, dass man sich fürs Gewesene nichts kaufen kann.

Nur noch auf inhaltlich-künstlerische und materielle »Ersparnisse« zurückzugreifen, führt auf Dauer zur geistigen Leere und zur inneren Vereinsamung. Dabei drängen von unten Künstler nach und versuchen, den Etablierten ihren Rang zusätzlich streitig zu machen. Zum Glück bieten unsere großen Komponisten mit ihren Werken so viel interpretatorischen Reichtum, dass künstlerische Sichtweisen zum Beispiel von Daniel Hope oder David Oistrach auf der Plattform des obersten Ranges durchaus

noch Platz bieten, um ihre verdiente Anerkennung zu behalten und andere neben sich zu dulden.

»Vorteil ist Nachteil und Nachteil ist Vorteil!« (japanisches Sprichwort)

Im Musikbetrieb hat es immer große Künstler gegeben, die sich trotz Weltruhm, Geld und Anerkennung dem zermürbenden Konzertalltag entzogen haben. Sie erkannten sehr bald, dass Kunst immer ein lebendiger Prozess ist und man als Interpret nicht nur vom Eingemachten leben kann. Insofern braucht jeder Künstler ein hohes Maß an individueller Freiheit, um sich im »Raubtierkäfig« miteinander konkurrierender Kolleginnen und Kollegen langfristig behaupten zu können. Viele große Musiker haben sich ihren Rang und ihren Weltruhm durch weise Zurückhaltung im Konzertkarussell erhalten und gesichert. Für sie gilt das wunderbare Goethewort aus dem Gedicht »Adler und Taube« (Göttinger Musenalmanach, 1774): »O Freund, das wahre Glück ist die Genügsamkeit!«

Lassen Sie mich einige Namen von großen Künstlern nennen, die zu den besten ihrer Zeit gehörten und sich trotzdem im Konzertbetrieb rarmachten. Da wären der Pianist Glenn Gould zu nennen, der Bach oder Schönberg wie kein anderer spielte oder der 1956 geborene polnische Pianist Krystian Zimerman, dessen Brahms-Interpretationen unübertroffen bleiben. Auch Swjatoslaw Richter, der eigentlich der letzte komplexe große russische Pianist war und wirklich alles konnte, war ein launischer »Spielverweigerer«. Von ihm hieß es immer: »Ob er kommt, ob er kommt... ob er spielt, ob er spielt?«

Die Dirigenten Herbert von Karajan oder Sergiu Celibidache waren keine Jetsetter, sondern sie hatten ihre Orchester, und Gastspielreisen beliebten relativ spartanisch. Ein kategorischer Verweigerer des kommerziellen Konzertbetriebes war auch der große Dirigent Carlos Kleiber. Seine wenigen Aufnahmen und Konzertmitschnitte gehören zu ganz herrlichen Sternstunden der Interpretationsgeschichte. Selbst bei den Wiener Philharmonikern war er ein besessener Klang- und Gestaltungs- ausdeuter und erst zufrieden, wenn er das Gefühl der individuellen Vollkommenheit hatte. Zwischen einzelnen Konzerten oder Opernabenden zog er sich monatelang zurück, um mit sich und der Partitur allein zu sein.

Der legendäre Cellist Pablo Casals spielte nach Jahrzehnten der internationalen Konzerttätigkeit mit den größten Künstlern seiner Zeit überhaupt nicht mehr gern öffentliche Konzerte. Er hatte in Prades, den französischen Pyrenäen, ein Anwesen, wohin die Musikenthusiasten aus der ganzen Welt pilgerten, um an den stets öffentlichen Proben teilzunehmen. Casals litt unter großem Lampenfieber und sagte, seine Kunst sei in dieser Form am vollkommensten. Casals übte mit 93 Jahren jedoch noch drei bis vier Stunden täglich!

Diese und viele andere Künstler stehen noch heute in der Hierarchie der Interpreten ganz oben, wenngleich sie sich dem lähmenden Druck der Impresarios und Konzertvermittler und einem Leben in Hotelzimmern virtuos entzogen.

Hierarchie in den Kulturorchestern

Klare Rangstufen gibt es in Deutschland sowohl bei den städtischen oder staatlichen Kulturorchestern als auch innerhalb dieser Orchester. Von den großen Spitzenorchestern bis zu kleineren Orchestervereinigungen werden jedoch die einzelnen Klassifikationen durch deren personelle Stärke und ihre Gehaltsstrukturen bestimmt.

Die großen Traditionsorchester aus Leipzig, Dresden, Berlin, München oder Hamburg bestehen seit Jahrhunderten und waren erst abhängig von der finanziellen Potenz der Höfe oder Städte. Nach 1918 sahen verantwortungsvolle demokratische Bürgerschaften, die ihre Kultur erhalten und verbessern wollten, die Musikförderung als »heilige« Aufgabe an. Leistungsbestimmende Komponenten wurden letztlich vom Reichtum eines Fürstenhofes, einer Stadt oder einer Region festgelegt. Innerorchestrals Auswahl richtete sich also zunächst nach dem »Stadtsäckel«. Die phänomenalen Leistungen unserer Spitzenorchester wurden also letztlich auch über das Geld einer Kommune oder eines Landes geregelt.

Singe, wem Gesang gegeben

Innerhalb der Orchester werden Hierarchien und damit Leistungsanforderungen durch die Dienststellen geregelt. Es gibt Konzertmeister, Solobläser, deren Stellvertreter und Musiker mit Sonderinstrumenten wie Piccoloflöte oder Englischhorn. Musiker ohne Sonderaufgaben gehören zum sogenannten Tutti. Die Inhaber sämt-



licher Positionen im Orchester werden durch Probespiele ermittelt und ihre Position ist an ein fest geregeltes Gehalt gebunden.

Trotzdem herrscht in den Orchestern immer eine gewisse kollegiale Unruhe, da Spielweisen oder Leistungen immer von allen diskutiert werden, wodurch, mehr oder weniger gewollt, ein großer Leistungsdruck aufgebaut wird, dem ein »Führungsspieler« erst einmal gewachsen sein muss. Es wird oft in den Orchestern »von hinten nachgedrängt«.

Gute Leute und schlechte Musikanten (aus E.T.A. Hoffmann, »Kater Murr«)

Die leistungsbezogene Hierarchie im Orchester wird gern »auf den Kopf gestellt«, wenn die Musiker ihre Bewertung selbst vornehmen. Dies soll mit einer kleinen Anekdote aus dem praktischen Musikeralltag begründet werden, die der wunderbare Dirigent Fritz Busch in seinen Lebenserinnerungen erzählt.

Der Dirigent Karl Muck (1859 bis 1940) kam nach langjährigem künstlerischem Aufenthalt in Amerika nach Deutschland zurück und wurde wieder nach Bayreuth geholt. Busch, der als junger Generalmusikdirektor Dresdens über den aktuellen Leistungsstand der deutschen Orchestermusiker bestens Bescheid wusste, bot Muck an, ihm bei der Zusammenstellung des Festspielorchesters zu helfen. Dieser lehnte enttäuscht ab, hielt er sich doch nach seiner Abwesenheit für kompetent genug, eine optimale Orchesteraufstellung allein zu

schaffen. Die Musiker stellten sich also weitgehend selbst auf und Busch schreibt, dass es so wie immer im Leben sei, die Mittelmäßlinge drängten sich an die führenden Positionen, die wirklich Guten wollten sich nicht streiten und setzten sich weiter nach hinten ins Orchester. Busch duldet dies nicht und stellte das Orchester für seine Proben und Aufführungen genau nach seinen Vorstellungen um. Als Muck in einer Probe von Busch das Orchester hörte, regte er sich auf, dass man ihm als dem berühmten Muck ein schlechteres Ensemble hingesetzt habe. Nach dem Einwand, dass dies die gleichen Musiker seien, jedoch nach Leistung eingeteilt wurden, wollte Muck jetzt das Busch-Orchester in seinen Aufführungen haben! Die Musiker gingen nun, von den Weltverbesserern gedrängt, »auf die Barrikaden« und sprachen beiden Dirigenten ihr Misstrauen aus. Da Muck und Busch sich jedoch nun einig waren, konnten die immer meckern den Selbstüberschätzer nichts ausrichten. Das Fazit Fritz Buschs war, dass man leistungsbezogene Hierarchien in Orchestern nicht unbedingt ausschließlich den Musikern überlassen sollte, da wirklich gute Künstler gewöhnlich weder Zeit noch Lust hätten, sich um Posten und Geltung zu streiten.

Hierarchie und Amateurmusik

Gewisse hierarchische Strukturen gibt es natürlich auch im Laien- und Liebhaber-musizieren. Insbesondere bei hohen Leistungsanforderungen müssen in den verschiedenen Stimmen Musiker sitzen, die weit genug sind, ihre Partie zu bewältigen.

Es darf jedoch nie vergessen werden, dass die Musiker in erster Linie aus Freude am Musizieren Woche für Woche in die Proben kommen und viel Zeit in ihr Hobby investieren. In der Amateurmusik scheint mir ein leistungsorientierter Verdrängungskampf widersinnig. Deshalb stehe ich auch den sogenannten Auswahlorchestern skeptisch gegenüber. Die Leiter dieser Orchester pflücken immer nur die reifen Früchte aus Nachbars Garten. Die pädagogische Basisarbeit machen andere, die bereit sind, die künstlerische Ochsentour zu gehen und immer präsent zu sein.

Natürlich machen sowohl Orchestermusiker als auch Dirigenten gern auf hohem Niveau Musik. Aber es gibt keine menschliche Gesellschaft gleich schöner, gleich alter und gleich leistungsfähiger Mitglieder. So wie der Kantor den 90-jährigen Brummer im Chor ertragen muss, weil er zur Gemeinde gehört, so sollten wir in der Amateurmusik immer auch einen menschlichen Altruismus einfordern und pflegen. Ohne diesen ist menschliche Gemeinschaft nicht möglich! Auch hier möchte ich mit einem Beispiel aufwarten. Obwohl die Dresdner Bläserphilharmonie heute zu den besten deutschen Bläserorchestern zu zählen ist, mache ich grundsätzlich keine Probespiele. Jeder soll mitspielen dürfen!

Für mich ist ein ganz entscheidendes Bewertungskriterium die individuelle Entwicklungsdynamik, die Zuverlässigkeit und die Bereitschaft, tiefe musikalische Gedanken zu adaptieren und mit Ausdruck zu erfüllen. Und wenn ein Musiker den Anforderungen gar nicht gerecht wird, trennt er sich allein von uns. Das Geschenk dieser Einstellung ist eine wunderbare soziale Gemeinschaft, die die Generationen eint und Freundschaften fördert.

Mein allgemeines Bildungsziel erschöpft sich nicht darin, dem Einzelnen seine Vollkommenheit zu bestätigen, sondern ein leistungsdeterminiertes Wir-Gefühl zu schaffen, das letztlich unser Orchester in seinen Strukturen stabil macht und vom Publikum als komplexe, erlesene Musiziergemeinschaft wahrgenommen wird. Das Orchester steht insgesamt in einer musikalischen Hierarchie, der alle Musiker gerecht werden sollten und die ihr Streben anspornt.

Mit einem Epigramm von Horaz möchte ich meinen Artikel beenden: »Semper homo bonus tiro est – ein guter Mensch bleibt immer ein Anfänger!«

Uhu's  Weisheiten

Bei uns im Satz
wird alles demokratisch
entschieden, stimmt's Freunde?



WAS MACHT EIN

DIE WAHREN HELDEN DES BIGBAND-JAZZ

Von Hans-Jürgen Schaal

Dass Marshall Royal ein besonderes Talent zum Satzführer besaß, zeigte sich schon früh. »Die erste Band, in der ich spielte, hieß Curtis Moseby's Blue Blowers. Ich ging noch zur Highschool, ich war wohl 16 Jahre alt. Ich begann als zweiter Altist, aber innerhalb von ein paar Monaten machte man mich zum Leadspieler. Seitdem habe ich immer Lead-Alto gespielt.«

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg hatten es die Bigbands schwer – die Swingmusik war out. Count Basie, einer der erfolgreichsten Bigband-Leiter der 1930er Jahre, löste damals sein Orchester auf und arbeitete nur noch mit einer Septettbesetzung. Als er dafür 1950 einen neuen Klarinettisten brauchte, kam ein gewisser Marshall Royal (1912 bis 1995) ins Spiel. Als Basie zwei Jahre später wieder eine Bigband gründete, übernahm dieser Marshall Royal auch die Führung des Saxofonsatzes und wurde der künstlerische Leiter des ganzen Orchesters. Diesen Job behielt er fast 20 Jahre lang bei. Viele sehen in Marshall Royal den ersten modernen Satzführer. Er pflegte auf seinem Alt nicht einfach nur die erste Stimme zu spielen, sondern er gestaltete sie wie ein Solist – sein Vorbild war offenbar Johnny Hodges von der Konkurrenzband von Duke Ellington. Marshall Royals Ausgestaltung der Führungsstimme bildete das Muster für den ganzen Saxofonsatz, der dadurch eine sehr eigene Stilistik, Dynamik, Phrasierung und Intonation bekam. Die von Marshall Royal geführten Saxofonsätze wurden ein prägendes Element in Basies Nachkriegs-Orchester, dem sogenannten »Second Testament«.

Mann im Hintergrund: Marshall Royal

Schon 1940 hatte Marshall Royal mitgeholfen, die erste Bigband von Lionel Hampton auf die Beine zu stellen – Hampton war gerade bei Benny Goodman zum Star gewor-

den. »Diese Band war mein Baby«, sagte Royal 1964 in einem Interview. »Ich half Lionel bei der Organisation. Keiner von uns [außer dem Bandleader] war schon 30 Jahre alt, ich war 27, Dexter Gordon war der Jüngste mit 16 – auch er war irgendwie mein Baby.« Dexter Gordon und andere Solisten der Hampton-Band wurden berühmt. Marshall Royal dagegen blieb im Hintergrund, aber er trug die Verantwortung für den Saxofonsatz. Genauso wie später in der Basie-Band, bei der er sogar die kompletten Orchesterproben leitete.

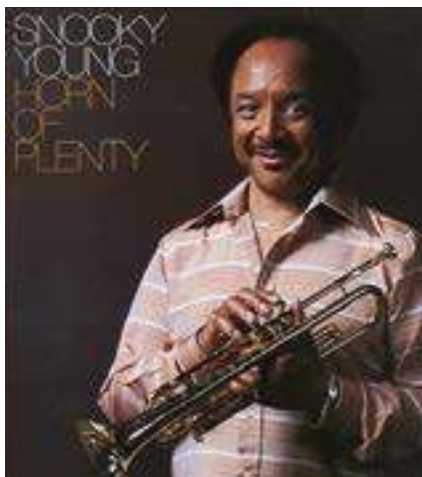
»Es war mein Job bei Basie, die Musik so einzuüben, wie sie meiner Meinung nach am besten klang. Die meisten Arrangeure geben mir die Noten und lassen mich machen.« Der Tenorsaxofonist Frank Foster zum Beispiel schrieb um 1960 häufig für Basies Bigband und gehörte selbst zum Saxofonsatz. »Ich frage Frank bei seinen Arrangements nach dem Tempo, das ist alles. Er ist ja ohnehin bei den Proben immer dabei.« Der bekannte Basie-Arrangeur Neal Hefti ließ seine Parts einfach ins Studio schicken – mit Fußnoten versehen wie: »Marshall, das sollte in etwa das Tempo haben wie beim Stück XY. Entscheide nach bestem Ermessen.« Marshall Royal meinte: »Meist kann ich schon an der Notation erkennen, welches Tempo gewünscht ist. Aber es gibt auch bestimmte Dinge, die

man nicht notieren kann, etwa die exakte Phrasierung. Das muss sich dann die Band erarbeiten.«

Wie leitet man den Saxofonsatz und wie führt man ihn zu den gewünschten Ergebnissen? Auch darüber hat sich Marshall Royal Gedanken gemacht. »Ich würde sagen, ein Satzführer muss in gewisser Weise energisch und fordernd sein. Und ein wenig erfindungsreich. Er sollte genug Persönlichkeit haben, um die Musik selbst überzeugend interpretieren zu können. Er sollte fähig sein, mit den anderen Spielern gut zu verschmelzen und sie mitzunehmen. Da sollte ein Funke überspringen, ohne dass man alles aussprechen muss. Die anderen sollten dein Gefühl für die Musik teilen. Man muss als Lead-Altist aber auch sensibel sein. Man darf nicht zu extrovertiert agieren. Manchmal würdest du gerne noch einen Schritt weitergehen, im Klang oder im Ausdruck, aber dann musst du dich bremsen und dir sagen: Wir spielen das ja zu fünft! Gewöhnlich sind die Extrovertierten die anderen – die um dich herum. Wenn die Leute im Satz dich respektieren, dann kommt deine Persönlichkeit in der Section rüber und in der ganzen Band. Wenn der Respekt aber fehlt, macht jeder, was er will. Überall gibt es ein paar Selbstdarsteller, die meinen, Komödie spielen zu müssen.«

Der nette Leadtrompeter: Snooky Young

Rund fünf Jahre lang hatte Marshall Royal in der Basie-Band einen besonderen Kollegen: Snooky Young (1919 bis 2011), den geborenen Leadtrompeter. Snooky Young erfüllte diese Funktion nicht nur bei Basie, sondern auch bei Lionel Hampton, Benny Goodman, Gerald Wilson und vielen anderen Bandleadern. Er spielte Leadtrompete auch im modernen Thad Jones / Mel Lewis Orchestra, zu dessen Gründungsmitgliedern er 1966 gehörte. Er spielte Leadtrompete in der Band der »Tonight Show« – und das 30 Jahre lang. Er spielte Leadtrompete im Clayton-Hamilton Orchestra – selbst



Snooky Young

SATZFÜHRER?



Dexter Gordon (links) und Benny Bailey

noch mit über 80 Jahren. Schon mit 19 war er Leadtrompeter in der Band von Chic Carter gewesen – und hatte es gar nicht richtig mitbekommen. »Ich kapierte es erst, als ich zu Jimmie Lunceford kam und sofort erster Trompeter war. Als ich zu Basie ging, gaben sie mir dort auch die Führungsstimme. Dabei waren diese beiden Bands wie Nacht und Tag. Luncefords Band spielte Twobeat, mit Basies Band fing der Swing an.«

Snooky Young sah keineswegs aus wie ein Leadtrompeter. Er war nicht groß, kräftig und muskulös, sondern ein zierlich und feingliedrig gebauter Mann, dem man die Power seiner Leadtrompete kaum zutrauen mochte. Doch die hohen Töne fielen ihm leicht. »Er war ein Mordstrompeter«, sagte der Kollege Buck Clayton anerkennend. Der Bassist John Clayton nannte ihn einen »Trompeter der Trompeter« – einen, dessen Können vor allem die Mit-Trompeter zu erkennen und zu schätzen wussten. Was Snooky Young außer seinem Können noch zum Satzführer qualifizierte, das war seine charmant-freundliche Art. Count Basie fand ihn ausgesprochen sympathisch und verlässlich. Auch andere beschrieben ihn als Gentleman und wunderbaren Menschen. Wäre der kleine Wundertrompeter nicht so herzlich und bescheiden gewesen, dann hätte so mancher Kollege ihn wahrscheinlich als unschlagbaren Konkurrenten fürchten müssen.

»In meiner Anfangszeit versuchte jeder Trompeter, Louis Armstrong zu imitieren«, erzählte Snooky Young einmal. »Damals

galt das hohe C als eine hohe Note für Trompeter. Louis Armstrong aber spielte Es, E, F – und wir jungen Kerle wollten es ihm alle nachtun. Früher hatte man in den Bands einen Leadtrompeter, einen Growl-Spezialisten und einen Spezialisten für die High Notes. Heute dagegen spielen wir so viel in den oberen Lagen, dass der Leadpart auch mal wechseln muss. Man macht sich sonst die Lippen kaputt.« Auf nahezu 600 Alben soll Snooky Young zu hören sein – aber nur drei Alben machte er unter eigenem Namen, eines davon in einer Combo zusammen mit Marshall Royal. Beide waren als Satzführer so begehrt, dass ihnen für eine Solokarriere keine Zeit blieb. »In der Bigband hast du drei Sections, geleitet vom Leadtrompeter, vom Lead-Alto und vom Lead-Posaunisten. Wenn diese drei sämtliche Musiker der Band in dieselbe Richtung führen, dann ist alles okay. Du musst versuchen zu fühlen, was der Arrangeur fühlte. Denn wenn du es nicht fühlst, kannst du es nicht spielen.«

Zwei Satzführer der Clarke-Boland Big Band

Eine ungewöhnliche Karriere machte der Trompeter Benny Bailey (1925 bis 2005). Er spielte unter anderem in den Bigbands von Dizzy Gillespie und Quincy Jones – beide Trompeter schätzten den Kollegen für seine perfekte Technik, aber auch für seinen Humor, seine Warmherzigkeit und Hipness. Quincy Jones komponierte ihm ein wunderbares Stück mit dem Titel »Meet Benny Bailey«. Doch anstatt sich im ameri-

kanischen Bebop und Hardbop einen Namen zu machen, zog es Benny Bailey schon 1953 nach Europa. Er arbeitete in zahlreichen Radio-Bigbands in Schweden, Deutschland, Österreich, der Schweiz, auch bei Max Greger und George Gruntz. 1961 entstand in Köln – quasi aus der Retorte – die Clarke-Boland Big Band (CBBB), ein All-Star-Jazz-Orchester aus Europäern und Exil-Amerikanern. Benny Bailey mit seiner großen Bigband-Erfahrung war ein Jahrzehnt lang der brillante Leadtrompeter dieser Formation, die zeitweise als die »beste Bigband der Welt« galt. Auf insgesamt mehr als 200 Alben ist Benny Bailey zu hören – aber in den USA blieb er weitgehend unbekannt.

Wie wichtig ein Satzführer für den Zusammenhalt und die Seele einer Band sein kann, zeigte das Schicksal des Engländers Derek Humble (1931 bis 1971). Er führte den legendären Saxofonsatz der CBBB, für den Francy Boland ganze Chorusse schrieb (»Sax no End«), und erhielt für seine Führungsarbeit viel Bewunderung. »Derek war der Steuermann«, sagte der Satzkollege Ronnie Scott. 1968 geriet Derek Humble in Köln in eine Straßenschlägerei und trug schwere Verletzungen davon. Er fiel längere Zeit aus und starb 1971 an den Spätfolgen. »Die Band ging mit Dereks Tod zugrunde«, sagte Kenny Clarke. »Manchmal wird man sich der Wichtigkeit eines Menschen erst bewusst, wenn er gegangen ist. Mit Derek war es so – er spielte nicht nur hervorragend, sondern war auch eine große Persönlichkeit. Er war der Leader.« ■