

# MUSIK IM FREIEN

## VOM REIGEN BIS ZUM GOTTESDIENST

Von Stefan Fritzen

**Musik ist eine Kunstform, die Töne und Klänge zu organisierten Klangabläufen zusammensetzt. Menschen entwickelten konstruierte Schallgeschehnisse aus Naturgeräuschen und Tierlauten. Besonders die Vielfalt von Vogelstimmen regte zur Nachahmung und Klangordnung an. Rhythmische Schläge und kurze Töne dienten den frühen Menschen zur Koordination kollektiver Arbeitsgänge und kultischer Tänze.**

Ursprünglich wurde Musik generell im Freien ausgeübt. Wir wissen durch die archäologische und paläontologische Forschung, dass bereits Urvölker Musik machten. Älteste Funde sind Knochenflöten, die schon tonale Stufen besaßen. Die Musik dieser alten Gesellschaften diente der Beschwörung, dem Kult und den transzendenten Bedürfnissen und Handlungen früher Menschengruppen. Noch heute erhält man beim Studium alter Völker, zum Beispiel im Inneren Südamerikas, eine Ahnung von den gesellschaftlichen und kulturellen Lebensformen steinzeitlicher Menschen.

### Musik und Kultur als Wurzel urbaner Strukturen

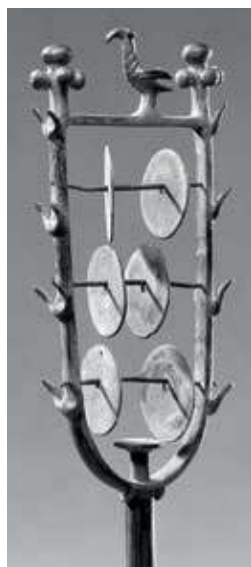
Mit der Entwicklung von Stadt, Schrift und Handel erhielten Musik und Dichtung, Hymnus und Ritus auch in frühen urbanen Gesellschaften zunehmende Bedeutung. Eine der ältesten Großkulturen neben den Ägyptern bildeten die in Anatolien siedelnden Hethiter. Man nennt sie heute das »Volk der tausend Götter«. Wir kennen sie aus der Bibel und von altägyptischen Aufzeichnungen.

Dabei bildeten sie ein Großreich und besaßen neben städtischen Siedlungen sowie der eigenen Schrift auch eine große Zahl von Musikinstrumenten, die auf einen be-

deutenden musikalischen Klangreichtum schließen lassen. Sie musizierten auf Leiern, Lauten und Harfen, Zimbeln, Trommeln und Rasseln, Hörnern und Holzblasinstrumenten sowie Klatschen und Lanzen, zu denen gleichzeitig gesungen wurde. Das Klatschen war zugleich ein psalmodierendes Rezitieren von rituellen Texten mit rhythmischem Händeklatschen, das die Textdeutung unterstrich. Musik wurde zu den vielfältigsten Anlässen gespielt, stand jedoch stets im Dienst ritueller Handlungen oder hymnischer Gesänge.

### Israel als früher Hort großer Musik

Im alttestamentlichen Israel erfuhr die Musik eine große Blüte. Über den Reichtum altjüdischer Instrumente habe ich an anderer Stelle schon geschrieben. Eine schöne Geschichte ist von König David überliefert: Talmudisten berichten, dass die Davidsharfe, der Kinnor, um Mitternacht, wenn der Nordwind seine Saiten berührte, angefangen habe zu klingen. Wir alle kennen heute die Äolsharfe und andere Windinstrumente, die in einem Luftzug selbst ertönen. Früher hielt man dieses Phänomen für göttliche Inspiration und im Mittelalter für Hexerei, die es zu verfolgen galt. Klänge im Freien faszinierten Men-



*Hethitisches Sistrum aus Horoztepe, 3. Jahrhundert vor Christus*

## »KURZ & KNAPP

- Ursprünglich wurde Musik generell im Freien ausgeübt.
- Ein absoluter Höhepunkt und Hort europäischer Kunst im Freien war das griechische Amphitheater.
- Religiöse und weltliche Musik fand im Freien statt.
- Große Musik ist für Herrscherhöfe entstanden. Man denke nur an Händels »Feuerwerksmusik« oder »Wassermusik«.
- Durch die Übertragungstechniken können heute filigranste Konzerte im Freien gespielt werden.

schen schon vor Jahrtausenden und bis heute haben sie nichts von ihrer Faszination verloren.

### »Wer zählt die Völker, nennt die Namen...« (Schiller »Die Kraniche des Ibykus«)

Ein absoluter Höhepunkt und Hort europäischer Kunst im Freien war das griechische Amphitheater. In riesigen Arenen wurden die Werke der großen Dichter aufgeführt, die das Attribut »Gesamtkunstwerk« verdienten, das Richard Wagner im 19. Jahrhundert als Vollendung künstlerischer Komplexität wiederbelebte.

### Vom Kult zur Tragödie

Die Geschichte des griechischen Theaters umfasst einen Zeitraum von annähernd 1000 Jahren. Urformen hatten kultischen Hintergrund und bestanden aus Liedern und Tänzen. Der stets anwesende Chor besaß dabei eine überaus wichtige Funktion. Er entwickelte sich aus dem Kulttanz zu Ehren verschiedener Gottheiten. Eine wichtige Ausdrucksform war der Gesang zu Ehren der Götter und Helden. Der Chor kommentierte die Rahmenhandlung zur

besseren Verständlichkeit der Texte. Er verkörperte gewissermaßen die »Ansicht der breiten Masse« (des Publikums) zum Ablauf des Geschehens. Da die griechischen Theaterstücke meist lyrische Dichtungen von Tragödien oder Komödien waren, bedurfte es der Chöre, um Hintergründe des Geschehens zu verdeutlichen. Große Dichter waren unter anderen Aristophanes, Euripides, Aischylos oder Sophokles. Sophokles brauchte den Chor als »allwissenden« Kommentator und moralische Instanz. Dieser gab sittliche Wertmaßstäbe vor und beurteilte die moralischen Haltungen der handelnden Protagonisten. Der Chor hatte gewissermaßen die heutige Funktion eines Nachrichtenkommentators, der Triebfedern der Handelnden beleuchtete und Hintergründe aufdeckte. Gewöhnlich wurden Hymnen gesungen, aber auch einzelne Sätze im unisono rezitiert.

Verschiedenste Musikinstrumente begleiteten die Theateraufführungen. Den Instrumentalgruppen ist durchaus die Funktion eines Orchesters zuzusprechen. Aus dieser Instrumentenvielfalt möchte ich nur einige nennen: Aulos und Doppelaulos, die Syrinx (oder Panflöte), verschiedene Formen der Leier, zum Beispiel die Kithara, Harfe, Laute, Wasserorgel (Hydraulis), Zimbeln, Trommeln, Klanghölzer und viele mehr.

### Theater (griechisch) oder Schaustätte

Das griechische Theater besticht selbst in Ruinenform noch heute durch seine sinnvolle Raumaufteilung und riesige Publikumskapazität. Es bot so tausenden Menschen die Möglichkeit, an den Aufführungen teilzunehmen.



Ein anschauliches Bild liefert uns eine Zeichnung des Dionysos-Theaters in Athen aus dem Jahr 1891. So kann man sich ein funktionsfähiges Amphitheater vorstellen. Vorne befinden sich die Spielfläche der Akteure, etwas erhöht die Musiker und der Chor und dahinter ragten Aufbauten bzw. Gebäude auf, die den Klang bündelten und nach vorn abstrahlten. Das Publikum saß halbkreisartig um die Spielfläche, konnte sehr gut sehen und noch besser hören. Die Akustik in den griechischen und römischen Theatern war phänomenal. Anlässlich der jährlichen Operaufführungen im Veroneser Amphitheater kann man noch heute einen Eindruck von der Qualität antiker Aufführungen gewinnen.

Ein Theaterchor bestand gewöhnlich aus 12 bis 25 Sängerinnen und Sängern, die aus der Bürgerschaft stammten und als Laien bei den Aufführungen mitwirkten. Sie mussten relativ laut singen, setzten zur besseren Hörbarkeit Echowellen und Synchronisationstechniken ein, wie sie heute eigentlich nur noch durch Hightech-Apparate zu erzeugen sind.

### Musik im frühen Christentum

Frühchristliche Musiktraditionen sind nur wenig überliefert. Gründe dafür liegen in der Christenverfolgung, die die Gläubigen zwang, sich zu Gottesdiensten an geheime Orte zu begeben. Auch das Neue Testament gibt nur spärliche Hinweise auf musikalische Traditionen. Ein Passus im Epheser-Brief (5,19) des Paulus lautet: »Sprecht einander in Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern zu; singt und jubelt dem Herrn in euren Herzen.«

### Die heilige Cecilia – Patronin der Kirchenmusik

Mitten in der Zeit der Christenverfolgung lebte in Rom die junge Frau Cecilia. Sie wurde als gläubige Christin um 230 öffentlich grausam hingerichtet. Überliefert wird, dass sie bis zum Tode voller Freude gesungen habe und Gotteslob verkündet hätte. Seit dieser Zeit wird sie als Patronin der Kirchenmusik verehrt; ihr Gedenktag ist der 22. November.

### Vielvölkerstaat Rom

Der universale Anspruch des Christentums, seine Wurzeln im Judentum, das auch in der Diaspora weiterblühte, und die frühen Bekehrungen des Heidenapostels Paulus führten zu relativ unterschiedlichen musikalischen Traditionen, in die die Psalmen, Hymnen und Lieder gegossen wurden. Nicht zuletzt wurde der psalmodierende Gesang durch das frühe Mönchtum gepflegt, der im Freien bei Prozessionen intoniert wurde. Die Psalmodie unterliegt bestimmten melodischen Formeln, deren Ursprung alte Kirchentönenarten und jüdische Gesänge waren. An dieser Stelle meiner Arbeit wäre noch einiges zur Gregorianik und zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit ab dem 9. Jahrhundert zu sagen. Aber wir wollen ja mehr über die Musik im Freien erfahren. Über die prächtigen Trompeterzünfte und Landsknechtsmusiken im Mittelalter habe ich in CLARINO schon mehrfach geschrieben.

### Wie aber musizierte das einfache Volk?

Über die volkstümliche Musik im Mittelalter gibt es nur wenige Überlieferungen. Bilder zum Beispiel von Pieter Brueghel oder Hieronymus Bosch geben uns einen

*Das Dionysostheater am Fuße der Akropolis – unten in einer historischen Rekonstruktion in »Pierers Konversationslexikon« von 1891.*





In der Manessischen Handschrift (Codex Manesse) aus dem 14. Jahrhundert kann man die musikalische Vielfalt erahnen.

Eindruck von derb-fröhlichen Feiern auf den Dörfern. Die Musiker spielten mit Fiedeln, Dudelsack, Zinken, Schalmeien, Krummhörnern und frühen Posaunen »aus dem Hut« zum Tanz auf, waren Teil der ausgelassenen Fröhlichkeit und Trinkfreude der Gastgeber und zogen als Wandermusiker von Fest zu Fest. Ihr Ansehen war gering; man traute ihnen nicht über den Weg. Ein bis heute überlieferter Spruch lautet: »Leute, nehmt die Wäsche ab, die Musikanter kommen.« Schausteller und Wandermusiker nannte man das »fahrende Volk«. Die Musiker stammten aus Böhmen, waren entlaufene Mönche, Zigeuner oder Juden, also Menschen, die nur geringes Ansehen genossen. Nichtsdestotrotz pflegten und entwickelten sie neben der Kirchenmusik die europäische Musik, die bis zum heutigen Tag zur großen Menschheitsleistung gehört.

### Minnesang und Meistersang

Große Bedeutung im Mittelalter hatte der Minnesang. Die frühmittelalterlichen Troubadoure zogen von Hof zu Hof. Bis heute können wir große Dichtungen aus dieser Zeit bewundern, und ihr Duktus war sprachbildend. Die höfische Musik des Minnesangs wurde von den bürgerlichen Kreisen der Handwerker und Kaufleute übernommen. Der zunftmäßig organisierte Meistersang fand große Verbreitung und beflügelte auch die Entwicklung der Instrumental- und Tanzmusik. Richard Wagner liefert uns in seinen »Meistersingern« ein imponierendes Beispiel einer Festwiese mit Wertungsgesang, Volksfest, Tanz und Musik. Besonders in ländlichen Gegenden können wir auch heute noch solche großen Feste erleben, bei denen die Musik immer eine große Rolle spielt.

### Klingender Prunk an Königshöfen

Bedeutende Komponisten verfassten große Musik für Feste an den Höfen Frankreichs oder Englands. Man erfand die Form des Divertimentos, eines mehrsätzigen, unterhaltenden Werks, das entweder als Tafelmusik oder im Freien aufgeführt wurde. Man aß, tanzte und unterhielt sich während der musikalischen Darbietung. Auch Haydn und Mozart komponierten Divertimenti.

Berühmt bis heute sind die »Feuerwerksmusik« und die »Wassermusik« von Georg Friedrich Händel. Sie sind für den englischen Königshof geschrieben worden. Händel kann durch seine Werke in England durchaus zu den »Superstars« gezählt werden.

### »Singe, wem Gesang gegeben« (Ludwig Uhland)

Singe, wem Gesang gegeben,  
in dem deutschen Dichterwald!  
Das ist Freude, das ist Leben,  
wenn's von allen Zweigen schallt.  
Nicht an wenig stolze Namen  
ist die Liederkunst gebannt:  
ausgestreuet ist der Samen  
über alles deutsche Land.

Im 19. Jahrhundert war der Laiengesang sehr weit verbreitet. Man sang in den Familien und auch bei Wanderungen im Freien. Es war die Zeit der Naturrückbesinnung, der Wandervögel und der Flucht vor der frühen Industrialisierung. Die Volkschorbewegung mit den vielen Singvereinen hatte einen großen Bedarf an sangbaren Chorliedern.

Dichter wie Joseph von Eichendorff oder Musiker wie Felix Mendelssohn Bartholdy bereicherten das deutsche Liedgut in wunderbarer Weise. Mendelssohn schuf die »Lieder im Freien zu singen«, die heute noch zumindest in bürgerlichen Kreisen oft und gern gesungen werden. Wir haben zu unserer Gymnasialzeit diese Lieder und andere mit Hingabe gesungen und später mit Blechbläsern zu allen möglichen Anlässen vierstimmig musiziert.

### Die Philharmonie des kleinen Mannes

Auch im 19. Jahrhundert bildeten sich vor allem in Mitteleuropa (Tschechien, Sachsen, Thüringen, Österreich und Süddeutschland) die Blaskapellen heraus, die noch heute Tausende zählen und deren Tun

echte volkskünstlerische Aktivitäten zu grundeliegen. Diese Musiker spielten mit Begeisterung Bearbeitungen des klassischen Repertoires und Volkslieder bzw. -tänze. Gemütvolle Texte und die Terzenseligkeit der Melodien kamen den musikalischen Bedürfnissen der vielen Zuhörer entgegen. Die Arrangements waren relativ dick instrumentiert, da man natürlich nach einem geschlossenen Klangbild suchte, das auch bei Nebengeräuschen und Vogelzwitschern gut durchhörbar blieb. Die damals gefundenen Bearbeitungsregeln werden zum Teil noch heute bei Bearbeitungen angewandt. Es spielen oft alle Musiker und die großen Klanglinien werden über Blechbläser und besonders Flügelhörner entwickelt.

Musiksnobs rümpfen zu Unrecht heutzutage die Nase über die Volksmusik und vergessen dabei, dass ein Volksgeschmack nicht unbedingt weniger wertvoll ist als die Anbetung großer Kunst. Auch hier gilt: »Wo man singt, da lass dich ruhig nieder, böse Menschen kennen keine Lieder.« Es handelt sich hier um die erste und letzte Zeile eines Liedes des sächsischen Dichters Johann Gottfried Seume (1763 bis 1810) mit dem Titel »Die Gesänge«.

#### Freiluftmusik heute

Durch die Möglichkeiten moderner Übertragungstechniken können heute auch filigranste Sinfoniekonzerte im Freien gespielt werden. Sie erfreuen sich bei hunderttausenden Zuhörern allergrößter Beliebtheit und werden auch von den Ausführenden nicht mehr als »Unterwasser-

konzerte« diffamiert. Gesamteuropäisch kann man heutzutage seinen Sommerurlaub mit dem Besuch der verschiedensten Freiluftfestivals von Bregenz über Aix-en-Provence und der Insel Rügen nach St. Petersburg und von da nach Maastricht, Purmerend oder Zürich verbringen. Auf dem Weg zu den großen Events können Musikfreunde die vielen kleinen Herrensitze in Sachsen, im Rheinland oder im Rheingau »mitnehmen«, in denen ebenfalls viele Freiluftkonzerte mit wunderbaren Künstlern stattfinden.

»» **Ein Volksgeschmack ist nicht weniger wertvoll als die Anbetung großer Kunst.** ««

Wir stehen heute vor dem Problem, dass in unserer Kultur vorwiegend nur die Alten Beethoven lieben; wir reden von einer Jugendkultur, die sich oft an der Spracharmut unserer retardierten heutigen deutschen oder mitgebrachten Sprache orientiert. Trotzdem wird in christlichen Jugendgruppen aus tiefem Herzen im Freien zur Gitarre gesungen, und auch weltliche Gruppen singen die Lieder der Beatles oder sogar noch alte Schlager.

Lassen Sie mich abschließend noch zwei Liedbeispiele nennen, die die romantische Sehnsucht auch heutiger junger Menschen durchaus zu stillen in der Lage sind. Wir haben sie mit Begeisterung als 15/16-Jährige zur Gitarre gesungen und sie später mit Bläsern in vielfältigen Bearbeitungen aufgeführt.

Die »Kilima Hawaiians« waren eine Schlagband aus den Niederlanden, die in Deutschland 1953 mit dem Lied »Es hängt ein Pferdehalfter an der Wand« einen Nummer-1-Hit hatte.

Es hängt ein Pferdehalfter an der Wand  
Und der Sattel liegt gleich nebenan  
Fragt ihr mich, warum ich traurig bin  
Schau' ich nur zum Pferdehalfter hin  
Ich seh' das Eisen, das mein Pony trug  
Dieses Eisen, das ich selbst ihm schlug  
Sein Zaumzeug rostet jetzt im Stall  
Doch ich seh' mein Pony überall...

Das zweite ist »Ännchen von Tharau«, aus dem Niederdeutschen von Johann Gottfried Herder übertragen:

Ännchen von Tharau ist's, die mir gefällt,  
sie ist mein Leben, mein Gut  
und mein Geld.  
Ännchen von Tharau hat wieder ihr Herz  
auf mich gerichtet in Lieb'  
und in Schmerz.  
Ännchen von Tharau, mein Reichtum,  
mein Gut,  
Du meine Seele, mein Fleisch  
und mein Blut!  
Käm alles Wetter gleich auf uns zu  
schlahn,  
Wir sind gesinnt, beieinander zu stahn. ...

Wenn der Dresdner Kreuzchor auf dem Altmarkt in Dresden schöne alte deutsche oder internationale Volkslieder singt, kommen Abertausende, um andächtig zu lauschen. ■



# REEDMASTER

TUNED FOR PERFECTION

## Ihre Ohren werden Augen machen!

Nur das Beste für Ihr Instrument

Unsere nahezu „berührungslosen“ Ligaturen für Klarinette und Saxophon überzeugen durch eine revolutionäre Blattaufnahme. Testen Sie unsere Ligaturen kostenlos.

[www.reedmaster.de](http://www.reedmaster.de)



# THEINERTS THEMA

## FREILUFTMUSIK

Von Klaus Härtel

Open-Air-Konzerte sind unglaublich beliebt beim Publikum. Die Atmosphäre ist locker, die Stimmung gut. Musiker und vor allem Dirigenten sehen das bisweilen mit gemischten Gefühlen. Warum? Markus Theinert klärt uns auf.



**Herr Theinert, musizieren Dirigenten eigentlich gerne draußen oder bevorzugen sie die relative Sicherheit von vier Wänden?**

Ich kann nicht für die Dirigenten in der ganzen Welt sprechen, aber persönlich habe ich natürlich eine ganz bestimmte Wahrnehmung für diese Situation. Die Akustik unter freiem Himmel ist in der Regel nicht

### » KURZ & KNAPP

- Die Akustik unter freiem Himmel ist in der Regel nicht dazu geeignet, Musik zu machen. Das hat mit Resonanzen und Nebengeräuschen zu tun.
- Aber es gibt durchaus gangbare Varianten für gelungene Open-Air-Konzerte.
- Probbar sind Open-Air-Konzerte nicht, denn man kann die akustischen Bedingungen nicht planen.
- Das Programm ist unterhaltsam geprägt, weil einfach strukturierte Kompositionen im Freien besser darzustellen sind.
- Die Temperatur liegt idealerweise über 16 und unter 29 Grad.

dazu geeignet, das Orchester als Klangkörper zusammenzuhalten bzw. zusammenzubringen. Das hat nicht nur mit den Reflexionen und Resonanzen eines geschlossenen Raumes zu tun, sondern auch mit den Nebengeräuschen, die im Freien fast unvermeidlich sind. Von musikalischer Seite ist das nicht nur einfach eine Herausforderung, sondern ein großes Problem: Im Freien besteht kaum die Möglichkeit der musikalischen Gestaltung. Man kann das Orchester lediglich metrisch zusammenhalten. Es gibt sicherlich Ausnahmen, wenn man etwa nicht vollkommen im Freien musiziert, sondern eine Konzertschale oder ein Pavillon zur Verfügung steht, damit zumindest für das Orchester akustische Rahmenbedingungen geschaffen werden können, die denen eines Konzertsaals ähnlich sind. Auch in Burgruinen kann musiziert werden, wenn zumindest noch die Mauer steht.

**Wenn man also draußen musiziert, muss man sich noch mehr auf die Umgebung einstellen, als das in einem Konzertsaal der Fall wäre?**

Auf die Umgebung muss ich mich immer einstellen, auch im Konzertsaal. Die Situation ist jedes Mal einzigartig. Ich würde also nicht sagen, dass man sich draußen mehr bemühen muss. Es fehlen einfach nur die Grundbedingungen, unter denen Musik

überhaupt möglich wird. Um mit einem Klangkörper musizieren zu können, muss auch der individuelle Orchestermusiker vom Gesamtklang etwas haben. Er muss, selbst wenn er auf der diametral gegenüberliegenden Seite des Klangkörpers sitzt, die Möglichkeit haben, von den anderen Registern das mitzubekommen, was für die Gestaltung der eigenen Stimme und die Klanggebung notwendig ist. Das aber geht nur über Reflexion und Zusammenklang und braucht daher einen geschlossenen Raum. Im Freien aber verfliegt der Klang quasi in der Luft und wir haben – außer in unserer direkten Umgebung – kaum etwas vom Rest des Orchesters. Wenn wir uns also die Extremsituation anschauen, in der das Orchester wirklich unter freiem Himmel musiziert und keinerlei architektonische Grenzen vorhanden sind, dann ist das Zusammenspiel im musikalischen Sinne nicht mehr möglich. Wir können uns zwar alle auf den Dirigenten einstellen, der den Takt schlägt, und uns auf das metrische Zusammenspiel konzentrieren. Aber was die Gestaltung und die Priorität der einzelnen Stimmen angeht, gibt es gar keine Möglichkeit, darauf noch zu reagieren. Musik im echten Sinne wird nicht entstehen.

**Und das gilt generell überall, wo keine räumliche Begrenzung die Resonanz ermöglicht?**

Man muss es sogar generalisieren! Wenn es nämlich bei ideal schönem Wetter, wo kein Wind weht, schon nicht geht, dann kann man sich vorstellen, was passiert, wenn die Luft sich bewegt und die Töne im echten Sinne des Wortes hinausgeblasen werden. Dann wird das, was an sich schon unmöglich ist, noch weiter erschwert.

Aber wie gesagt, es gibt eben doch Ausnahmen von der Regel: Wenn es sich zum Beispiel um kein reines Open Air mehr handelt, da vielleicht die Örtlichkeit zwar nicht überdacht ist, aber von einer architektonischen Barriere eingegrenzt wird. Ich habe selbst an solchen Orten musizieren können, an denen das absolut möglich ist. Zum Beispiel die griechische Arena in Taormina auf Sizilien. So wie diese Arena an der Küste in den Berg hineingebaut ist, existieren Bedingungen, die Konzerte ermöglichen. Das Publikum sitzt in einem Amphitheater – im Grunde ist das ein Konzertsaal ohne Dach. Was in Taormina auch nicht wichtig ist, weil es dort so gut wie nie regnet. Auch in meiner früheren Heimatstadt München hat das Odeon als ehemaliger Konzertsaal kein Dach mehr. Doch der architektonische Rahmen des Mauerwerks steht uns noch zur Verfügung. Auch hier ist es möglich, zu musizieren, weil man über die Geometrie des Raumes den Klang wieder zusammenführt und dementsprechend auch die Vielfalt der Nebenerscheinungen erhält. Denn kein Orchesterinstrument besitzt so viel Eigenresonanz, dass es ohne die Akustik der Umgebung auskommt.

**Die Bedingungen müssen also stimmen, um musizieren zu können. Macht denn der Dirigent auch etwas »anders«, sobald er kein Dach mehr über dem Kopf hat?**

Der Dirigent hat seine Grenzen. Er kann nur solche Resultate erzielen, die vom Saal oder von jeder anderen Lokalität unterstützt werden. Seine Verantwortlichkeit besteht also dementsprechend zunächst darin, die Örtlichkeit so auszuwählen, dass Musik möglich wird. Wir alle wissen natürlich, dass das gerade im Bereich der Blasmusik nicht immer akzeptiert wird. Manche Veranstalter schätzen eben die Atmosphäre mehr als die musikalischen Ergebnisse. Es gibt ja sehr schöne Szenerien und Örtlichkeiten, die vor allem vom Publikum bei schönem Wetter immer gern angenommen werden.

Und da gibt es gerade in der Geschichte der Blasmusik prominente Beispiele, wenn wir an zwei repräsentative Vertreter auf beiden Seiten des Atlantiks denken: Der eine ist Wilhelm Wieprecht in Preußen und der

andere John Philip Sousa in Amerika. Beide haben ganz hervorragende Blasmusikorchester zusammengestellt und der Öffentlichkeit präsentiert, und beide haben einen großen Teil ihrer Karriere natürlich unter freiem Himmel musiziert. Zumeist standen ihnen ganz raffiniert konzipierte Bühnen zur Verfügung. Oft waren solche Konzertmuscheln vielseitig nutzbar. Die Bühne hatte zwei Seiten. Die eine ging nach draußen in den Park und konnte bei Bedarf geschlossen werden, die andere war Teil eines überdachten Konzertsaals. Man war also immer auf der sicheren Seite, weil man bei entsprechender Witterung in den Saal ausweichen konnte.

» **Wieprecht und Sousa haben einen großen Teil ihrer Karriere natürlich unter freiem Himmel musiziert.** «

Ja, es gibt durchaus gangbare Varianten. Natürlich darf ich das Publikum nicht einen halben Kilometer weit wegsetzen und trotzdem noch von Musik sprechen wollen. Aber in der direkten Umgebung einer gut gebauten Konzertmuschel etwa kann ich mir das gut vorstellen. Wenn man einmal davon absieht, dass Luft- und Straßenverkehr oder sogar das liebliche Vogelgezwitscher nicht unbedingt zum rein musikalischen Genuss beitragen.

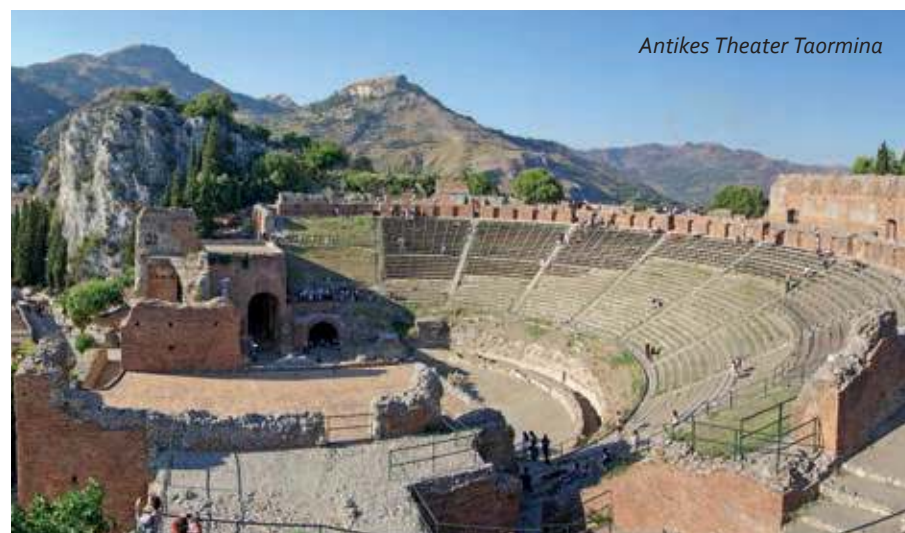
**Inwiefern kann oder muss der Dirigent denn solche »Störgeräusche« in seine Dirigier Vorbereitungen mit einfließen lassen?**

Er kann im Grunde genommen gar nichts tun, außer zu hoffen, dass man sich so daran gewöhnt, dass es einen nicht mehr

rausbringt. Am Anfang mag das schwieriger sein als in der zweiten Konzerthälfte etwa oder im Laufe einer Konzertreihe. Man nimmt manches dann nicht mehr bewusst wahr. Aber wir alle wissen doch, dass Musik mit äußerster Sensibilität zu tun hat und dass wir für die Feinheiten im differenzierten Klang unser Gehör von anderen Einflüssen freihalten müssen. Je genauer und aktiver man hinhört, desto mehr wird man natürlich auch von Umgebungsgeräuschen in Beschlag genommen und entsprechend abgelenkt. Ich kann nicht einfach sagen: »So, jetzt bin ich bei der Musik und alles andere spielt keine Rolle mehr.« Die Erfahrung zeigt, dass Menschen, die in der Nähe einer Straßenbahnlinie leben, von den Geräuschen einer vorbeifahrenden Tram bewusst oft gar nichts mehr mitbekommen. Es gibt da eine Gewohnheit, die aber keinen musikalischen Wert hat – die sorgt nur dafür, dass man nicht mehr ganz aus der Sache herausgeworfen wird, wenn etwas außermusikalisches passiert.

**Probt man vor vor Open-Air-Konzerten anders als vor Saalkonzerten?**

Ich wüsste nicht wie. Das ist nicht probbar, man kann die akustischen Bedingungen nicht vorausplanen. Sie wissen ja nicht, wie sich die Akustik schon durch sachte Luftbewegungen verändert. Eine leichte Brise, die über die Bühne weht, kann schon alles verändern. Im Grunde genommen kann der Dirigent gar nichts tun. Er muss sich ausschließlich darauf einlassen, was von der Bühne aus auf seinem Platz passiert. Eine andere Möglichkeit hat er gar nicht. Er kann in der Probe natürlich jemanden aus den Zuhörerreihen heraus hören lassen, ob die Flöte durchkommt oder die Hörner ver-



Antikes Theater Taormina

deckt sind. Aber das nützt im Konzert überhaupt nichts, weil er ja nur statisch und aus dem Gedächtnis heraus reagieren kann und nicht basierend auf seiner eigenen Wahrnehmung. Er muss die klangliche Materie so gestalten, wie sie bei ihm ankommt und hoffen, dass es für das Publikum ähnlich klingt. Wenn wir überhaupt eine Chance haben, dann ist es die, dass wir vielleicht doch irgendwie auf die veränderten akustischen Bedingungen reagieren können, weil wir die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Partien in einem Saal einstudiert haben. Aber je weiter wir uns akustisch vom Probenraum entfernt haben, desto mehr Zeit müssen wir investieren, um uns auf die neuen Bedingungen einzustellen und auch die Tempi anzupassen, die sich aufgrund fehlender Tragfähigkeit, fehlender Resonanz und fehlenden Klangreichtums durchaus ändern werden.

» Grundsätzlich kann man alles tun, was der Musik hilft. «

**Erscheint unter Umständen die Änderung der Sitzordnung sinnvoll?**

Grundsätzlich kann man alles tun, was der Musik hilft. Nur habe ich die Erfahrung gemacht, dass ein Musiker, der aus seiner gewohnten Umgebung herausgerissen wird, zwar neue Dinge hören und unter Umständen auch ganz überraschende Erlebnisse haben kann. Zunächst aber verliert er die Möglichkeit, sein eigenes Spiel so zu dosieren, dass es auf der Grundlage seiner eigenen klanglichen Erfahrung sinnvoll erscheint. Denn nur in vielen Proben kann zum Beispiel ein Klarinettenist in der dritten Reihe mit der Zeit herausfinden, wie viel er geben muss, um klanglich beim Konzertmeister zu bleiben, wie weit er zurückgehen muss, um der Flöte zu erlauben, sich mit seinem Klarinettenklang zu mischen. Das sind alles Erfahrungswerte, die erst aufgrund von Probenarbeit und langjährigem Zusammenspiel entstehen. Wenn wir herausgerissen werden – nicht nur aus der alltäglichen Probenraumumgebung, sondern auch noch aus der gewohnten Sitzordnung –, dann ist gar keine Referenz mehr da, dann sind keine Konstanten mehr im Spiel, die uns in irgendeiner Form erlauben würden, noch auf das zu reagieren, was musikalisch passiert.

**Spielt die Literatur eine Rolle? Gibt es typische Freiluftmusik?**

Aber selbstverständlich. Die Freiluftauftritte der schon erwähnten Ikonen der Blasmusik, Wieprecht und Sousa, bestanden sicherlich zu 50 Prozent aus Konzertmärschen. Dann gab es noch ein paar Overtüren und sinfonische Arrangements. Im Wesentlichen war das Programm doch im unterhaltenden Sinne geprägt. Das hat sicherlich nicht nur den Hintergrund, dass das Konzertpublikum, welches zuvor im Park promenierte und dann zum Konzert dazustieß, ein allgemeines, eher durchschnittliches Publikum war und man es nicht überfordern wollte. Das hatte auch damit zu tun, dass eine einfach strukturierte Komposition im Freien besser darzustellen ist. Wenn wir tief empfundene musikalische Beziehungen in der Partitur vorfinden, lassen sich diese auch nur unter sehr delikaten akustischen Bedingungen umsetzen. Ein empfindsamer Dirigent wird sich bei der Stückauswahl natürlich darum bemühen, dass die musikalische Struktur im Freien tragfähig ist. Das wird zum Beispiel mit dem langsamen Satz einer Bruckner-Sinfonie nicht mehr funktionieren, weil wir die entsprechende Tiefe und den Reichtum der Obertöne und Nebenerscheinungen im Freien überhaupt nicht mehr vorfinden.

**Es hat also durchaus praktische Gründe, warum man die eine Musik draußen und die andere drinnen spielt – und nicht nur »atmosphärische«?**

Das mag für manchen eine Rolle spielen – für mich nicht unbedingt. Ich habe einem im weitesten Sinne unterhaltenden Werk, einem Werk mit einer eher einfachen Struktur immer die gleiche Aufmerksamkeit geschenkt, wie sogenannten seriösen Kompositionen. Jedes Stück verdient es, dass wir ihm unsere volle Konzentration und Aufmerksamkeit schenken und auch alles tun, damit die ursprüngliche Idee der Komposition wiedererschaffen wird. Ich glaube nicht, dass man da Abstriche machen sollte. Aber natürlich sind die Regeln im Freien etwas lockerer und man wird nur wenige Gelegenheiten erleben, bei denen sich das Publikum ähnlich wie in einem Konzertsaal ausschließlich auf das Bühnengeschehen konzentriert und jede Ablenkung außerhalb der Musik vermeidet.

**Sprechen wir übers Wetter. Klar, bei Gewitter, Regen und Sturm wird draußen nicht mehr musiziert. Dies alles einmal ausgeschlossen: Gibt es eine Temperatur, bei der Sie nicht mehr spielen mögen bei einem Freiluftkonzert?**

Da spielen zwei Gesichtspunkte eine Rolle. Der eine davon ist der ökonomische Aspekt: Wir müssen natürlich auch das Instrumentarium schützen, das bei bestimmten Bedingungen Schaden nimmt. Das betrifft vor allem das Holz. Klarinetten, Oboen, Fagotte oder auch ein Rosenholz-Xylofon sind empfindlicher als das Blech. Da gibt es nicht nur Temperaturgrenzen in beide Richtungen, sondern auch Feuchtigkeitsgrenzen, bei denen diese Instrumente einfach so leiden, dass man sie unter Umständen vollständig ersetzen muss. Es entsteht also ökonomischer Schaden.

» Temperatur und klimatische Bedingungen haben nicht nur für das Publikum eine Auswirkung. «

Der zweite Aspekt sind die Musiker selbst, die man gesunderhalten muss. Wenn sie in einer kalten Umgebung zwei Stunden lang auf der Bühne sitzen und stillhalten müssen, ist das einfach nicht zumutbar. Ganz abgesehen davon, dass auch von der Intonation her Probleme entstehen, wenn es kälter ist als 16 Grad oder wärmer als 29 Grad – selbst in einem Blasorchester, in dem keine Streicher spielen. Wenn wir Saiteninstrumente – also auch Klavier oder Harfe – und Bläser mischen, ist diese Grenze noch viel enger gefasst. Für die Doppelrohrinstrumente wird es abseits dieses Temperaturbereichs extrem schwer, sich noch anzupassen. Die Temperatur und die klimatischen Bedingungen haben also nicht nur für das Publikum eine Auswirkung. Wenn die Regenschirme aufgeklappt sind, sitzen die Zuhörer wenigstens im Trockenen.

Die Rahmenbedingungen für ein Orchester müssen im Grunde genommen ideal sein. Und solche Bedingungen sind eben nur sehr selten anzutreffen. Es muss trocken sein, die Temperatur muss in einem gewissen Bereich liegen, die Luft sollte sich nicht zu sehr bewegen und so weiter... Man kann sich vorstellen, dass wir in 90 Prozent der Fälle auf eine Indoor-Alternative ausweichen müssten. In der Praxis sehen die Veranstalter das leider anders. Die wollen natürlich, dass ihr Freiluftkonzert wie geplant stattfindet. Ich habe das in meiner eigenen Praxis aber selten erlebt. Im Gegenteil: Wir haben fast immer auf den Ausweichsaal zurückgreifen müssen und nur wenige Gelegenheiten gehabt, in denen die als Open Air geplante Konzertveranstaltung auch wirklich unter freiem Himmel stattgefunden hat. ■



# MARSCHIERVERBOT?

## WAS BLASMUSIK MIT DER STVO ZU TUN HAT

Von Martin Hommer

**Mal Hand aufs Herz: Kennen Sie die Straßenverkehrsordnung? Richtig, das ist der Teil der Gesetze, in denen geregelt ist, wie schnell man bei welchen Verkehrszeichen fahren darf, wo geparkt werden darf und wie man sich überhaupt im Straßenverkehr zu verhalten hat. Die Regelungen wurden und werden jedem Führerschein-Kandidaten im Theorieunterricht »eingetrichtert« – und kurz nach der Prüfung in weiten Teilen wieder vergessen. Was die Straßenverkehrsordnung mit Musik zu tun hat? Mehr als die meisten wahrscheinlich denken...**

Wer hin und wieder mit seiner Musikkapelle an einem Festzug teilnimmt, wird sich möglicherweise noch nie Gedanken darüber gemacht haben, dass auch Musikkapellen Verkehrsteilnehmer sind. Zugegeben: Festzüge finden meist auf abgesperrten Straßen statt, sodass auf diesen Straßen kein Verkehr im eigentlichen Sinne stattfindet. Würde diese Kapelle aber nach dem Umzug auf der Straße nach Hause marschieren, wäre sie genau genommen ein Verkehrsteilnehmer und damit an die Straßenverkehrsordnung gebunden. »Na und?«, fragt jetzt vielleicht der eine oder andere Leser. Als »geschlossener Verband«, wie die korrekte Bezeichnung lau-

ten würde, hätte diese Musikkapelle beispielsweise dafür zu sorgen, dass sie bei schlechten Sichtverhältnissen (geregelt in Paragraph 17, Absatz 1) gesehen werden kann – mittels einer geeigneten Beleuchtung! Genau genommen hätte der Dirigent oder Stabführer, der nach Paragraph 27, Absatz 5 StVO, den Verband führt, »dafür zu sorgen, dass die für geschlossene Verbände geltenden Vorschriften befolgt werden. Denjenigen Dirigenten und Stabführern, denen jetzt langsam abwechselnd heiß und kalt wird, sei das Studium der Straßenverkehrsordnung ans Herz gelegt. Paragraph 27.

In Absatz 6 dieses Paragraphen, der sich mit Verbänden beschäftigt, wird übrigens explizit darauf hingewiesen, dass auf Brücken nicht im Gleichschritt marschiert werden darf. Bei »Gleichschritt« und »Brücke« erinnert sich der eine oder andere möglicherweise an den eigenen, viele Jahre zurückliegenden Physikunterricht und das Kapitel über Schwingung. Marschierende Soldaten, so hieß es damals, könnten eine Brücke durch ihren Gleichschritt zum Einsturz bringen.

Im Jahr 1831 stürzte in England tatsächlich eine Brücke ein, während Soldaten über die Brücke marschierten. Bis heute ist allerdings strittig, ob der Gleichschritt der Soldaten oder Baumängel die Brücke zum Einsturz brachten. Die »Millennium Bridge« in London, die im Jahr 2000 eröffnet wurde, wurde schon zwei Tage nach ihrer Eröff-

nung wieder geschlossen, weil sie bereits im ersten Betrieb unkontrolliert zu schwan- ken begonnen hatte.

Das Problem ist hier die drohende Resonanzkatastrophe, ein physikalisches Phänomen, bei dem es (rein theoretisch) möglich ist, durch entsprechende Anregung dieses Bauwerks in seiner Eigenfrequenz dieses Bauwerk zum Einsturz zu bringen. Man kennt das von entsprechenden Versuchen, mithilfe von Schallwellen Weingläser zum Bersten zu bringen – was auch funktioniert. Ein 2011 eigens durchgeführtes Experiment mit einer Gruppe von Soldaten und einer Fußgängerbrücke zeigte aber, dass es gar nicht so einfach ist, eine Brücke in Schwingung zu versetzen. Da muss schon einiges zusammenpassen. Zudem sind heute in (relevanten) Brücken meist Schwingungstilger eingebaut, um genau diese unkontrollierten Schwingungen zu vermeiden bzw. zu absorbieren.

In der Realität dürfte für ein Brückenbauwerk die vielfach marode Bausubstanz ein viel größeres Problem darstellen als der Gleichschritt einer Musikkapelle. Aber man weiß ja nie. Zur Sicherheit sollten Musikkapellen, die über eine Brücke marschieren, auf jeden Fall die Warnblinkanlage anschalten, das nur so als Tipp. Immerhin dürften die meisten Kapellen keine Probleme mit Geschwindigkeitsbegrenzungen haben – Schrittgeschwindigkeit ist schließlich überall erlaubt. ■

# TRADITION UND MODERNE

## WELCHES SIND DIE BELIEBTESTEN MÄRSCHE?

Von Alexandra Link

Warum lieben wir Märsche? Eine gute Frage, die nicht so einfach zu beantworten ist. Einen Marsch zu spielen macht Spaß. Einen Marsch zu hören bringt dem Publikum Freude. In der überwiegenden Zahl der Blasmusikkonzerte wird mindestens ein Marsch gespielt – sowohl im Konzertsaal als auch im Sommerprogramm. Mit einem Marsch wird logischerweise auch marschiert. Ein Festumzug ohne Blasmusik wäre vermutlich eine ziemlich traurige Angelegenheit. Zum Sehen gehört das Hören. Aber die Funktionsweise des Marschs als Unterstützung beim Marschieren von Kolonnen von Soldaten in der Nazizeit ist uns als Bild ebenfalls immer vor Augen.

Was ist trotz allem das Besondere an Märschen? Eine Facebook-Umfrage von blas-musikblog.com erbrachte zwar nicht die eine Antwort auf die Frage, förderte aber sehr unterschiedliche Meinungen zum Thema Marschmusik und Marschieren zutage. Sehr spontan kam von einem Musikverlags-Chef, der sich eher mit anderen

### » KURZ & KNAPP

- Märsche erfreuen sich nach wie vor großer Beliebtheit.
- Bei jedem Marsch ist die Herkunft wichtig. Dabei sollte man sich auch mit seiner Vergangenheit auseinandersetzen.
- Der Marsch lädt zu Bewegung ein. Damit hat er die gleiche Funktion wie verschiedene Tänze.
- Mit Märschen können Parameter wie Phrasierung, Balance und vieles mehr vermitteln werden.



*Der Musikverein Trachtenkapelle Oberprechtal mit seinem Dirigenten Rainer Bär beim Festumzug.*

Gattungen der Musik beschäftigt, die Antwort: »seine Tradition«.

Genau. Denken wir an unsere Traditionsmärsche: »Hoch Heidecksburg«, »Alte Kameraden«, »Unter dem Doppeladler« und wie sie alle heißen. Eine weitere – verständliche – Reaktion war: Märsche seien »traditionell, doch eher auch problembehaftet, oder?« Märsche sind einerseits eine Gattung, auf die wir stolz sein können, die andererseits aber auch die Gedanken an Krieg, Soldaten und den Nationalsozialismus hervorrufen. Das Thema »Marsch« ist kein leichtes für die Deutschen. Nennen wir einen dieser »problembehafteten« Märsche ruhig beim Namen: »Badonviller Marsch«, den Lieblingsmarsch Hitlers. Spielen? Nicht spielen? Eine Frage, die jeder für sich selbst beantworten muss. Nicht gespielt wird er in den Reihen der Bundeswehr und der Polizei.

Im weiteren Diskussionsverlauf war vom Marsch als »Gebrauchsmusik« die Rede. Es wurde auch hervorgehoben, dass es viele unterschiedliche Arten von Märschen gibt. Es gibt sogar Märsche, zu denen marschieren unmöglich ist: die sogenannten »Konzertmärsche«. Zu nennen wären hier etwa »Pomp and Circumstance«, der Slow-

March »Orion« oder »Navigation Inn« – wengleich Letzterer von Philip Sparke für die »Whit Friday«-Marschwettbewerb in England geschrieben wurde.

Die Unterschiedlichkeit der Märsche zeigt sich auch in ihrer Herkunft. Es gibt typisch englische Märsche. Auch die amerikanischen Märsche eines John Philip Sousa haben ihr eigenes Gesicht, und italienische Märsche haben ihren besonderen Stil. Im Facebook-Post wurden weiter die unterschiedlichen Tempi der Märsche aus Bulgarien oder generell aus dem Osten Europas genannt.

Zum Thema Vielseitigkeit des Marschs schreibt zum Beispiel der Dirigent Gunnar Merkert: »Das Genre Marsch ist so vielfältig! Es gibt tolle Traditionsmärsche und schöne Konzertmärsche – bei jedem Stück muss man berücksichtigen, woher es kommt. Ich kann etwa einen österreichischen Marsch nicht spielen wie einen preußischen oder amerikanischen Marsch. Für mich ist ein Marsch etwas ganz Besonderes und gehört in jedes Konzertprogramm. Man muss hier auch endlich die Vergangenheit ad acta legen. Musik von Franz Liszt oder Richard Wagner wurde auch missbraucht.«

Foto: Alexandra Link

Der Schweizer Dirigent Sandro Blank sieht eine weitere Funktion des Marschs für die Blasorchester: »Ich mag es, ab und zu an guten Märschen zu arbeiten. In einer sehr überschaubaren Textur können hier grundsätzliche Problemstellungen in Phrasierung, Balance und vielem mehr ganz easy vermittelt werden.« Was ein guter Marsch sei, sei ein genauso unendliches Thema wie die generelle Frage »Was ist gute Musik?«

Martin Schlömer knüpft an die lange Geschichte des Genres »Marsch« an: »Tatsächlich glaube ich, dass die Märsche zur ›Urliteratur‹ für Blasorchester gehören, denn diese Gattung dürfte die erste gewesen sein, die durchgängig für diese Besetzung geschrieben worden ist. Eine einfache und klare Formensprache (die nicht immer simpel sein muss) zeichnet den typischen Marsch aus. Damit eignet er sich auch gut für unvollständige Besetzungen und für musikalische Anfänger. Aber ich sehe den Marsch auch als eine Kunstform an, für deren Interpretation man sich gern mal ins Zeug legen darf.«

Der Komponist Jacob de Haan fasst schlüssig zusammen: »Der Marsch lädt zu Bewegung ein und hat damit die gleiche Funktion wie verschiedene Tänze. Alle diese Stilformen fördern zum Beispiel bereits die motorischen Fähigkeiten bei Kindern, da sie fast automatisch dazu getrieben werden, sich zu bewegen, wenn sie einen Marsch hören. Diese Unschuld bleibt auch bei Erwachsenen bestehen, obwohl sie nicht automatisch in sichtbaren Bewegungen dargestellt wird, sondern oft auch innen. Die Melodien laden häufig zum Mitsingen ein. Das sind die besten Märsche. Die Trios von Märschen wie ›The Stars and Stripes forever‹ zum Beispiel sind unwiderstehlich. Gute Märsche klingen erkennbar. Wenn ein Orchester durch die Straße marschiert, passiert etwas im inneren Zustand der Menschen, die das erleben. Etwas wie eine Kombination aus Nostalgie und Glück, die sich kaum beschreiben lässt. Dennoch müssen wir uns bewusst bleiben, dass der Marsch seine Unschuld verliert, wenn er als Propagandainstrument für den Krieg eingesetzt wird. So ist der Marsch immer noch ein Symbol für Machtmissbrauch in verschiedenen Ländern der Welt.«

Die Musikerin Jutta Mettig ergänzt: »Für uns im Musikverein mit eher traditioneller Ausrichtung gehören Märsche immer zum regulären Auftrittsprogramm. Wichtig dabei finde ich, dass Märsche nicht ›latschig«

## »TOP TEN

**Platz 1** teilen sich mit gleicher Stimmenzahl der »Florentiner Marsch« von Julius Fučík und »Die Sonne geht auf« von Rudi Fischer

**Platz 3:** »Arsenal« / Jan Van der Roost

**Platz 4:** »Kaiserin Sissi« / Timo Dellweg

**Platz 5:** »Mars der Medici« / Johann Wichers

**Platz 6:** »Abel Tasman« / Alexander Pfluger

**Platz 7:** »Alte Kameraden« / Carl Teike

**Platz 8:** »Dem Land Tirol die Treue« / Florian Pedarnig

**Platz 9:** »Deutschmeister Regimentsmarsch« / Wilhelm August Jurek

**Platz 10:** »Hoch Heidecksburg« / Rudolf Herzer

Insgesamt wurden 158 verschiedene Märsche genannt.

[blasmusikblog.com](http://blasmusikblog.com)

gespielt werden. Ein Marsch hat so viele Gestaltungsmöglichkeiten und ist je nach Herkunft anders zu spielen und zu interpretieren. Für mich hat ein Marsch auch immer die Grundformen musikalischer Gestaltung, an denen auch junge Musiker viel für weitere Stücke und musikalische Elemente erlernen; ebenso ist dies bei Polka und Walzer der Fall. Wenn ich einen guten und klaren Marschrhythmus spielen kann, dann fällt mir auch ein Swing oder ein anderer Rhythmus leichter.«

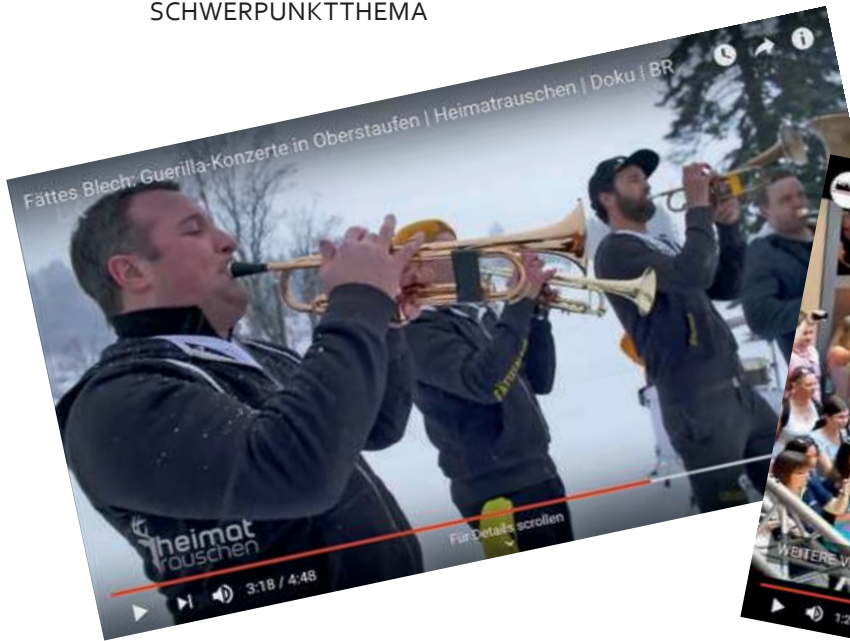
Und weiter meint sie zur Historie im Allgemeinen: »Ich finde, wir sollten immer beides betrachten. Die Musik, die komponiert wurde und den Zweck, für den sie geschrieben wurde. So sind etwa klassische Shanty-Lieder häufig als Arbeitslieder auf den Segelschiffen entstanden. Auch klassische Sinfonien, Oratorien und Opern wurden zur Demonstration von Macht und Reichtum geschrieben. Das ›Dettinger Te Deum‹ von Händel entstand etwa für den Dankgottesdienst anlässlich des Sieges des österreichisch-britischen Militärs über die französischen Truppen in der Schlacht bei Dettingen am 27. Juni 1743. Fragt jemand danach, wenn es aufgeführt wird? Ja, es gibt Werke, die einen ganz besonderen Bezug zur Geschichte haben, weil sie leider missbraucht wurden. Sie jedoch pauschal

zu verurteilen oder zu meiden, fände ich in einer aufgeklärten Gesellschaft gänzlich falsch. Vielmehr gilt es doch, sich dann damit konkret und konsequent auseinanderzusetzen.«

Das Thema »Marschwettbewerb« war Bestandteil eines Gesprächs mit Franco Cesarini. In der Schweiz nämlich war es lange üblich, dass bei den kantonalen und eidgenössischen Musikfesten die Teilnahme am Marschwettbewerb zusätzlich zur Konzertwertung obligatorisch war. Das hatte oft zur Folge, dass Höchstklassenvereine, die in der Konzertwertung oben mitspielten, bei der Marschwertung am Ende der Punkteliste standen. Franco Cesarini zeigte sich sehr erleichtert, dass diese Regel nun aufgehoben wurde. Er ist der Meinung: Die Vereine, die mit Leidenschaft marschieren und präsentieren (Kleidung, Akkuratess, Gleichmäßigkeit), sollen das auch tun. Und den Vereinen, die ihren Schwerpunkt auf den Konzertwettbewerb legen, sollte etwas, das ihnen nicht liegt, nicht aufgezungen werden.

In Deutschland tut man sich mit »Musik in Bewegung« manchmal ziemlich schwer – abgesehen von den Spielleuten. In Österreich hingegen sind marschierende, in Formation laufende Kapellen häufig anzutreffen. Es gibt geeignete Fortbildungsmaßnahmen des Österreichischen Blasmusikverbandes und somit auch eine große Förderung des Themas. Am 3. August 2019 veranstaltet auch der Verband Südtiroler Musikkapellen (VSM) in Latsch/Südtirol einen Marschmusikwettbewerb »Musik in Bewegung«. Auf der Website des VSM ist dazu zu lesen: »Die Musik in Bewegung hat in den vergangenen Jahrzehnten in Südtirol einen enormen Aufschwung erlebt. Dank intensiver Aufbauarbeit auf Landesebene kann man getrost behaupten, dass heute alle Kapellen über gute Marschierkenntnisse und -fähigkeiten verfügen.«

Dieser Artikel ist im Zusammenhang mit einer Umfrage auf [blasmusikblog.com](http://blasmusikblog.com) entstanden. Dort wurde im März gefragt: »Welches sind die beliebtesten Märsche?« Die dazugehörige Top Ten birgt zwar nicht sehr viele Überraschungen, bemerkenswert ist aber doch, dass es weder ein Sousa- noch ein King-Marsch in die Top Ten geschafft hat. Es dominieren tatsächlich die heimischen Traditionsmärsche sowie moderne Märsche aus den Benelux-Staaten und dem deutschsprachigen Europa. ■



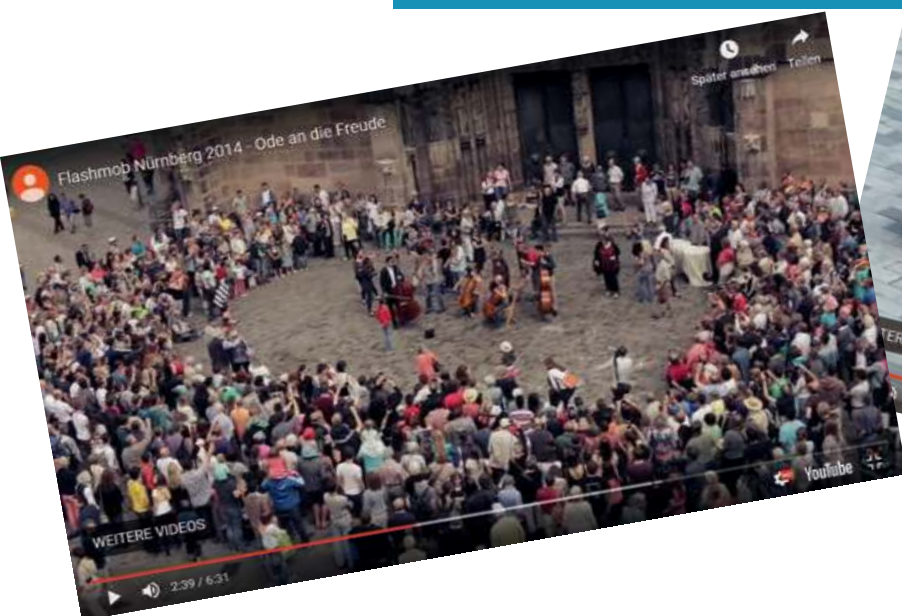
Von Klaus Härtel

Sind die Beatles, nachdem sie die Geschichte der Popmusik zu einem großen Teil mitgestaltet und quasi nebenbei den Videoclip erfunden haben, auch die Mitbegründer des Flashmobs oder der Guerilla-Konzerte? Das kann gut sein. Auf jeden Fall gaben die Beatles am 30. Januar 1969 einen völlig unangekündigten Auftritt auf dem Dach der Apple Studios in London. Sie spielten einige Takes ihrer neuesten Songs, als die Passanten auf der Straße verwirrt aufblickten und ein Verkehrschaos entstand. Nach »Get Back« beendete die Polizei das Spontankonzert.



# ALLES MUSS RAUS!

## VON FLASHMOBS UND GUERILLA-KONZERTEN



Zwei Hauptelemente zeichnen den Guerilla-Auftritt aus. Im ersten Augenblick gleicht das Konzert einem Flashmob, bei dem eine Band oder ein Künstler in einer unerwarteten, oft unangekündigten Umgebung auftritt, die normalerweise nicht für Live-Musik ausgelegt zu sein scheint: in einem Bus, einer U-Bahn, in einer Fußgängerzone, in der Lobby eines Gebäudes.

Der Begriff Flashmob stammt aus dem Englischen und setzt sich aus flash – für »Blitz« – und mob – aus dem Lateinischen mobile vulgus »reizbare Volksmenge« abgeleitet – zusammen. Er bezeichnet einen kurzen, scheinbar spontanen Menschenauflauf auf öffentlichen Plätzen, bei dem sich die Teilnehmer persönlich nicht kennen und ungewöhnliche Dinge tun. Vor allem in der Cybergesellschaft, in der neue Medien wie Mobiltelefone und Internet benutzt werden, haben Flashmobs ihre Ausprägung. Obwohl die Idee ursprünglich unpolitisch war, gibt es mittlerweile auch als Flashmob bezeichnete Aktionen mit politischem oder wirtschaftlichem Hintergrund. Für zielgerichtete Aktionen wird oft die Bezeichnung »Smart Mob« verwendet.

Das zweite Merkmal der Guerilla-Konzerte besteht darin, dass sie sehr schnell und ohne die typischen Prozesse der Werbung oder des Vorverkaufs von Tickets arrangiert werden. Sie werden in der Regel über verschiedene Internetschaltflächen sowie durch Textnachrichten und gegebenenfalls Last-Minute-Flyer angekündigt.

Im World Wide Web kursieren unzählige Beispiele gelungener Guerilla-Konzerte oder Flashmobs. Letztere haben natürlich nicht immer mit Musik zu tun. Einer der erfolgreichsten Flashmobs fand am 31. Januar 2008 statt, als etwa 200 Menschen im Grand Central Terminal in New York City für eine Dauer von fünf Minuten erstarrten. Die Filmaufnahmen wurden auf YouTube fast 40 Millionen Mal abgerufen.

Musikalische Flashmobs haben den großen Vorteil, dass sie unglaublich emotional auf die überraschten Passanten wirken können. Ob in der Hamburger Europapassage gesungen wird, in Nürnberg vor der Lorenzkirche die »Ode an die Freude« gegeben wird, oder die Banda Simfónica d'Algemés aus Spanien den »Bolero« spielt – die Musik berührt.

Mit akustischen Instrumenten ist man hier natürlich im Vorteil: Kein großer Aufbau ist vonnöten. Die Idee dahinter ist oft, dass

man mit klassischen Instrumenten und ohne elektronische Unterstützung Menschen für einen kurzen Moment auf eine musikalische Reise mitnehmen kann. »Fättes Blech«, bestehend aus bayerischen und baden-württembergischen Musikanten, beweist in Oberstaufen, wie das geht. Wir sprachen mit Arrangeur, Bandleader und Posaunist Andreas Joos.

### Woher kommt die Idee, Guerilla-Konzerte durchzuführen?

**Andreas Joos:** In erster Linie kommt die Idee daher, dass wir unsere Musik zu den Menschen bringen wollen. Unmittelbar, direkt, echt. Vor Publikum macht es einfach am meisten Spaß, Musik zu machen, vor allem wenn die Leute nicht wissen, was sie erwartet.

### Welche ungewöhnlichen Orte hat sich »Fättes Blech« schon ausgesucht und welche stehen vielleicht noch an?

Grundsätzlich finden Guerilla-Konzerte meistens auf öffentlichen Plätzen statt. Ein ganz spezielles Erlebnis war aber sicher ein Konzert auf der Skipiste. Wir spielten mit unserem normalen Bühnenoutfit (kurze Hosen, T-Shirt...). Das waren wirklich Extrembedingungen für uns, vor allem für unsere Instrumente. Auch in Zukunft werden wir immer nach neuen Orten und Plätzen suchen, die wir mit unseren Konzerten unsicher machen. Vielleicht ein Schiff?!

### Wie ist die Vorgehensweise bei den Konzerten?

Guerilla-Konzerte werden meist sehr spontan durchgeführt. Wir brauchen dazu keinen Strom oder Ähnliches. Jeder hat sein Instrument und ist sofort spielbereit. Es wird spontan entschieden, wo ein geeigneter Ort ist. Danach spielen wir dort für etwa 30 Minuten und ziehen dann an den nächsten Ort.

### Stehen im Vorfeld Planung und Proben ganz oben auf der Agenda oder regiert vor Ort die Spontaneität?

Ein Guerilla-Konzert kann man glaube ich nicht planen. »Fättes Blech« ist eine Band, die sehr spontan auf jede Situation eingehen kann. Man weiß nie, wie die Menschen auf die Musik reagieren und was dabei entsteht.

### Übt man das für den »Ernstfall«? Wie viel kann man überhaupt vorausplanen?

Wir üben natürlich davor die einzelnen Musikstücke, jedoch kann man den »Ernstfall« nicht wirklich trainieren. Wir wissen nicht, wie viele Menschen uns erwarten, welches Alter sie haben und ob es den Zuhörern überhaupt gefällt. Eine Hip-Pop-Brassband steht ja nicht alle Tage in der Fußgängerzone oder auf der Skipiste.

### Müssen bestimmte Regeln und Pflichten beachtet werden?

Natürlich müssen wir einige Regeln beachten. Da wir mit sieben Blechbläsern und einem Schlagzeug nicht zu überhören sind, klären wir meistens direkt vor Ort ab, ob wir dabei jemanden stören. Jedoch spielen wir auch einfach ohne zu fragen und warten die ersten Reaktionen ab – die aber meistens positiv ausfallen.

### Haben Guerilla-Konzerte Botschaften? Sozialkritischer, vielleicht sogar politischer Art?

Für uns ist es wichtig, Live-Musik zu den Menschen zu bringen. Dort wird sie gebraucht! Mittlerweile wissen viele Menschen gar nicht mehr, dass Musik von Menschen gemacht wird und nicht von Computer und Co. Mit lauten Blechblasinstrumenten bekommt man natürlich schneller Aufmerksamkeit als mit Gitarren oder Ähnlichem. In erster Linie haben wir keine politische Botschaft. Wir wollen den Menschen Freude und Spaß vermitteln. Am besten geht das mit »handgemachter« Musik!

### Sind diese Konzerte schlicht auch Marketing für »normale« Konzerte bzw. für die Band an sich?

Natürlich gewinnt man dadurch auch neue Fans. Die Leute sind sehr nah bei den Musikern und es gibt keine Hürde wie die Bühne oder Ähnliches, um mit den Musikern in Kontakt zu kommen. Daraufhin besuchen sie uns dann auch auf unseren Live-Konzerten.

### Wie reagiert das Publikum, das ja unvorbereitet »da hineingerät«?

Im ersten Moment sind die meisten Leute ein wenig überfordert und schüchtern. Das legt sich aber schnell. Nach nur wenigen Minuten beginnen die ersten Leute zu tanzen und zu klatschen. Jung und Alt feiern zusammen. Da tanzt plötzlich der Opa mit 75 Jahren zu Hip-Hop- und Pop-Musik, gespielt mit Blasinstrumenten. Das ist einfach schön! ■

# HERAUSFORDERUNG

## MICHAEL F.P. HUBER IM GESPRÄCH

Von Klaus Härtel

Eine der renommiertesten und musikalisch bemerkenswertesten Veranstaltungen »unter freiem Himmel« sind die Innsbrucker Promenadenkonzerte, die in diesem Jahr zum 25. Mal stattfinden. Aus diesem Anlass hat der musikalische Leiter Alois Schöpf nun eine Auftragskomposition vergeben. Das Werk wird am 23. Juli vom Musikkorps der Bundeswehr uraufgeführt. Wir sprachen mit dem Komponisten Michael F.P. Huber.

Wie ist es zu dem Auftrag durch die Innsbrucker Promenadenkonzerte gekommen?

Soweit ich weiß, ist der künstlerische Leiter der Innsbrucker Promenadenkonzerte ein fleißiger Besucher der Sinfoniekonzerte unseres Orchesters in Innsbruck. Bei dieser Gelegenheit hat er mein Paukenkonzert gehört und war, wie er mir erzählte, begeistert, weil ich mich, obgleich unzweideutig ein zeitgenössischer Komponist, einer Tonsprache bediene, die von einem breiten, aber doch gebildeten Publikum verstanden werden kann. Mein Paukenkonzert wurde tatsächlich hervorragend aufgenommen. Zudem habe ich das Glück, dass viele meiner Werke, die von Karlheinz Siessl und seinem Orchester der Akademie St. Blasius uraufgeführt wurden, auf CD dokumentiert sind. Einige dieser CDs, vor allem einige meiner Sinfonien, hat Herr Schöpf offenbar gehört, bevor er mit seiner Idee, zum 25-Jahre-Jubiläum der Innsbrucker Promenadenkonzerte eine Bläsesinfonie zu schreiben, an mich herantrat.

Wo verorten Sie sich als Komponist zwischen subventionierter Avantgarde, die keiner hören will, und gemäßigter Moderne, auf die der Zeitgeist herabschaut?

Eine gefährliche Frage, die ich kaum beantworten kann, aber kommentieren möchte. Meine erste Gegenfrage lautet: Stimmt es



denn, dass die subventionierte Avantgarde keiner hören will? Ich verstehe natürlich den provokanten Unterton dieser Frage, die bereits endlose Diskussionen ausgelöst hat, immer wieder auslösen wird und mindestens ein Dutzend weiterer Fragen aufwirft, wie zum Beispiel »Wo verbirgt sich die eigentliche, wirkliche Avantgarde?« Ebenso könnte man fragen, welche Eigenschaften eine »gemäßigte Moderne« haben muss, um zu ihrer wenig schmeichelhaften Bezeichnung zu kommen?

Je nach Publikum habe ich auch schon die verschiedensten Reaktionen auf meine Musik erlebt. Welches Publikum suche ich mir als Komponist also aus? Es werden fast immer Personen im Publikum sitzen, die noch besser zu wissen glauben, was »Avantgarde« ist und jede ihnen vertraut vorkommende musikalische Äußerung sofort als »veraltet, konservativ« oder – sehr beliebt in letzter Zeit – als »retro« abstempeln, ohne auf den weiteren musikalischen Zusammenhang zu achten. Das Neue einer Komposition ist nicht immer sofort auszumachen, auch mit scheinbar vertrauten Klängen und Formen sollte man sich öfter beschäftigen. Komponisten, die beim Komponieren NICHT an den Zu-

### » MICHAEL F.P. HUBER

geboren 1971 in Innsbruck, studierte ab 1992 in Wien Komposition bei Iván Eröd und Kurt Schwertsik, Medienkomposition und Filmmusik bei Klaus-Peter Sattler sowie Jazztheorie und Arrangement bei Christian Mühlbacher. Bereits während des Studiums war er mehrfacher Stipendiat der Filmwerkstatt Essen, wo er unter anderem bei Klaus Doldinger und Niki Reiser Kurse besuchte.

Er komponiert Orchesterwerke (unter anderem fünf Sinfonien), Kammermusik, Vokalmusik, Sololiteratur und Musik für Schüler und Studierende. Auch fünf Solokonzerte (unter anderem Paukenkonzert, Harfenkonzert) für herausragende Solisten finden sich in seinem Werkverzeichnis. 2015 erhielt er den Tiroler Landespreis für Zeitgenössische Musik, 2016 das »Hilde Zach-Kompositionsstipendium« der Stadt Innsbruck.

Seine Werke sind auf mehreren CDs dokumentiert (Label »Musikmuseum«, Ferdinandeum Innsbruck).

Foto: Peter Unterthurner

hörer, sondern vielleicht nur an Subventionen verteilende Fachjürs denken, mag es einige geben – ich bin zumindest keiner von ihnen! Für mich ist Musik noch immer eines der unmittelbarsten Kommunikationsmittel – und jemand, der kommuniziert, will verstanden werden. Ob es dem »Zeitgeist« zusteht, auf Musik, die mit dieser Einstellung geschrieben wurde, herabzuschauen, zweifle ich stark an. Klar ist, dass es Festivals und Veranstalter gibt, bei denen Komponisten meiner Natur unerwünscht sind. Damit kann und muss ich leben!

### Haben Sie unter den Zeitgenossen Vorbilder?

»Vorbilder« inzwischen nicht mehr. Als Schüler und Student hatte ich das. Inzwischen würde ich es so formulieren: Es gibt Komponisten, die ich sehr schätze und die vorbildliche Arbeit leisten, von denen man lernen kann.

### Haben Sie unter den Komponisten der Vergangenheit Vorbilder?

Hatte ich immer; als Kind und Jugendlicher wollte ich Klaviermusik wie Beethoven, Schumann und Chopin komponieren können. Fast gleichzeitig bildete sich eine große Vorliebe für alles Sinfonische bzw. die sinfonische Tradition ab Haydn, Mozart und Beethoven heraus – irgendwann landet man bei Bruckner (nicht Brahms, den ich erst viel später entdeckte) und Mahler sowie den Komponisten des 20. Jahrhunderts – hier hatte ich und habe ich noch immer eine ausgeprägte Vorliebe für die russische Sinfonik. Abgesehen von den allseits bekannten Namen wie Prokofjew und Schostakowitsch finde ich Alfred Schnittke und Boris Tischtschenko äußerst anregend! Einer der für mich wichtigsten und prägendsten Sinfoniker des 20. Jahrhunderts war der Münchner Komponist Karl Amadeus Hartmann.

### Haben Sie schon öfter Werke für Bläserensembles oder Bläserorchester geschrieben?

Für diverse Bläserensembles habe ich schon einige Werke geschrieben, für Bläserorchester noch nicht.

### Was reizt sie am Medium eines Bläserorchesters?

Die Möglichkeit, eine große Anzahl von Blasinstrumenten zu verwenden, die im

The image shows a page of a musical score for a brass ensemble. The score is written for various instruments including Piccolo, Flutes (1.2.Fl.), Oboe (2.Oh.), English Horn (Englhn.), Clarinets (1.2.Klar.), Bassoons (1.2.Bass.), Trumpets (1.2.3.4.Tp.), Trombones (1.2.3.4.Tbn.), Tuba (Tub.), Snare Drum (Paok.), Tambourine (Tamb.), Xylophone (Xyl.), and Cymbals (Cs.). The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines for each instrument. The title '3. Satz: Das Innsbruck-Lied wird zur Fuge verarbeitet.' is visible at the bottom of the page.

### 3. Satz: Das Innsbruck-Lied wird zur Fuge verarbeitet.

»durchschnittlichen Sinfonieorchester« so gut wie gar nicht vorkommen! Und auch der Verzicht auf Streichinstrumente – was ganz andere Klangmöglichkeiten bietet, aber auch eine besondere Sorgfalt beim Instrumentieren verlangt. Und vor allem die Möglichkeit, ein Werk zu komponieren, das nicht an traditionelle Blasmusik erinnern soll!

### Hatten Sie bei der Beauftragung Bedenken, da das Image der sogenannten Blasmusik im Hinblick auf Hochkultur sehr schlecht ist?

Ja, diese Bedenken hatte ich kurz; aber genau deshalb muss man einen solchen Auftrag annehmen – Berührungsängste habe ich keine und vielleicht kann ich auch Zuhörer überraschen und jemanden dazu bringen, Vorurteile abzubauen. Oder be-

stätigt zu bekommen! »Blasmusik« klingt außerdem in meinen Ohren um einiges ordinärer als »sinfonisches Bläserorchester«, für das ich letztendlich den Auftrag angenommen habe.

### Haben Sie mit dem Musikkorps der Bundeswehr und seinem Dirigenten Christoph Scheibling, die ihre Sinfonie uraufführen werden, über gewisse Rahmenbedingungen gesprochen?

Nachdem ich das Musikkorps in einem Konzert gehört hatte, konnte ich mich von der herausragenden Qualität des Ensembles überzeugen. Wir haben eigentlich nur über die Besetzung und die Dauer verhandelt und ich bekam ein paar hilfreiche Tipps sowie eine Partitur von Guido Rennert, dem hauseigenen Arrangeur und Komponisten des Klangkörpers.



Schauplatz der Uraufführung ist der Innenhof der Kaiserlichen Hofburg in Innsbruck.

**Glauben Sie, dass ein Blesorchester von den Ausdrucksmöglichkeiten her einem Sinfonieorchester vergleichbar ist?**

Durch das Fehlen der Streichinstrumente ist so ein Vergleich sehr gewagt. Auch die flinksten und besten Klarinettenisten können kein Streichorchester ersetzen – müssen sie aber auch nicht, denn das Blesorchester ist ein individueller Klangkörper mit großer Ausdruckskraft, den man allerdings mit großer Vorsicht behandeln sollte, da sich der Klang bei unsachgemäßer Verwendung vermutlich schnell abnützt! Gute Abwechslung in den einzelnen Registern ist sehr wichtig sowie (aber das gilt natürlich auch für alle sinfonischen Ensembles) eine sparsame bzw. sinnvolle Verwendung des Schlagwerks!

**Von welchen grundsätzlichen Ideen sind Sie bei Ihrer Sinfonie »Maximilianus« ausgegangen?**

Meine grundsätzliche Idee war, aus dem berühmten Lied »Innsbruck, ich muss dich lassen« von Heinrich Isaac, der Hofkomponist bei Maximilian I. war, sämtliche Themen der Sinfonie zu formen. Und zwar so, dass Teile des Liedes immer wieder erkennbar sind, der Großteil des Werks aber nicht danach klingen sollte! Die schöne Melodie Isaacs dient sozusagen als Keimzelle für das ganze Werk – die meiste Zeit sogar nur der Anfang der Melodie, der mit verschiedenen kompositorischen Techniken ver-

wandelt und variiert wird. Unter anderem auch in einer Fuge. Die Sinfonie sollte zudem nicht eine protzige Huldigung an den berühmten Kaiser sein, sondern auch dessen menschliche und manchmal allzu menschliche Seite aufzeigen. Vielleicht hört man das gleich im kurzen ersten Satz »Intrada a la battaglia«, der einen sehr bedrohlichen Unterton hat und mit einem großen Fragezeichen ohne Unterbrechung in den nächsten Satz übergeht; dieser wiederum hat recht zynische und auch sarkastische Untertöne – Maximilian wird von

allen Seiten beleuchtet und auch infrage gestellt. Dass er möglicherweise auch ein Mensch mit Humor gewesen sein könnte, soll auch im zweiten Satz zur Sprache kommen. Der dritte Satz besteht aus mehreren Teilen, einer langsamen Einleitung in Form einer Passacaglia, eher eine etwas besinnliche, langsame und auch ausweglose Musik, die nach einiger Zeit an Tempo zulegt und wieder den scherzhaften Charakter des zweiten Satzes annimmt, bevor sich die bereits erwähnte Fuge voller Spielfreude ihren Weg bahnt. Am Höhepunkt dieser Fuge setzt dann doch so etwas wie eine »Apotheose« des Maximilian ein, nicht ohne die kritischen Untertöne zu verlieren. Mit Pomp und Prunk klingt die Sinfonie aus. Oder doch nicht?

**Wie würden Sie den Schwierigkeitsgrad für die ausführenden Musiker einstufen?**

Ich glaube – und habe es von Seiten des Orchesters bereits bestätigt bekommen –, es handelt sich um eine echte Herausforderung!

**Wie ist das Erlebnis für einen Komponisten, wenn er das innerlich Erdachte und Erhörte plötzlich in der Realität durch die Aufführung seines Werks wiederfindet?**

Wenn wir davon ausgehen, dass die Aufführung gut ist und ausreichend geprobt wurde: unbeschreiblich schön und letztendlich der Grund dafür, sich immer wieder an die doch meistens recht mühsame Arbeit einer neuen Komposition zu wagen! ■



Dirigent Christoph Scheibling

Fotos: Innsbrucker Promenadenkonzerte

