DER DIRIGENT –

Ein Dirigent kann sich bei einem Orchester zusätzlich auf das musikalische Können der Ausführenden verlassen.

Foto: Japonikus - istock

EIN STUMMER KLANGMAGIER?

KLANG – KLANGAUSGLEICH – KLANGANGLEICH

VON STEFAN FRITZEN

IM AKTUELLEN THEMA SOLL ES UM DIE REICHEN KLANGMÖGLICHKEITEN AUF EINEM INSTRUMENT GEHEN – UND EIN ORCHESTER IST EIN INSTRUMENT! MAN KANN ES MIT EINER BESEELTEN ORGEL VERGLEICHEN. DIESES BILD WEIST DARAUF HIN, DASS ES DER DIRIGENT IN DER HAND HAT, VIELFÄLTIGEN KLANG ZU FORMEN.

»Klang ist Leben!« – Dieser Satz von Daniel Barenboim umschreibt die lebensprägende Bedeutung von Musik, die alle Bereiche des menschlichen Lebens formend umfassen kann. Er stimmt allerdings nur zur Hälfte, da für jeden Komponisten, jeden Interpreten Klang zunächst im Kopf entsteht, bevor er auf einem Instrument für Dritte hörbar gemacht werden kann. Deshalb möchte ich ergänzend zu Barenboims Metapher hinzufügen: »Klang ist Erleben.«

VOM SKELETT ZUM ORGANISMUS

Zunächst müssen die formalen Strukturen und der inhaltliche Reichtum einer Komposition vom Dirigenten aus dem Notentext heraus erkannt werden, ehe er die klanglichen Umsetzungsmöglichkeiten erhört und plant.

Diese Formenanalyse einschließlich der Bestimmung des Charakters eines Stücks (zum Beispiel mehrteilig oder Variationsform; homophone oder polyphone Strukturen; harmonischer, atonaler oder polytonaler Ablauf; inhaltliche Kategorien wie heiter, dramatisch-düster, tänzerisch und vieles mehr) gibt dem Dirigenten Aufschluss über den kompositorischen Aufbau eines Werks.

Auf diese Weise wirkt eine Komposition auf den Interpreten scheinbar sachlich und in allen Details festgelegt, und nach deren Studium meint er häufig, das Werk jetzt zu kennen. Dieser Adaptationsprozess darf durchaus auch starke emotionale Bezüge mit beinhalten, da der Reichtum vertikaler und linearer Strukturen auch den Dirigenten packen muss, um ihn den Ausführenden mit Leidenschaft vermitteln zu können. Wenn der Dirigent diese Parameter erkannt und für sich erarbeitet hat, wird er allerdings bald feststellen müssen, dass die gewonnenen Erkenntnisse bei der Planung seiner Interpretation nur mehr den äußeren Rahmen des zu gestaltenden Werks umfassen.

ES GEHT DOCH AUCH SO

Grundsätzlich könnte er mit diesem Wissen bereits eine Komposition aufführen, wenn er sie zum Beispiel selbst auf dem Klavier spielen würde; sie bliebe jedoch etwas stereotyp und spröde. Bei einem Orchester kann er sich zusätzlich auf das musikalische Können der Ausführenden verlassen, die ihrerseits bereits gängige gestalterische Aspekte einbringen, ansonsten jedoch brav ihre Noten spielen ohne Höhen und Tiefen, also in einer musikalischen Tiefebene bequem ihren Weg ziehen.

Selbst Dirigenten großer Orchester wählen diesen einfachen Weg des geringsten Widerstandes und die Musiker freuen sich: »Der lässt uns wenigstens spielen!« Dieses interpretatorische Vorgehen wird durch die oft viel zu geringe Probenzeit zusätzlich begünstigt.

DER GRIFF ZU DEN STERNEN

Bei großen Musikern, großen Dirigenten fängt an diesem Punkt die eigentliche Arbeit an der Verlebendigung eines Werks erst an. Neben den Bemühungen um klangliche Abschattierung sollten zunächst agogische Möglichkeiten in das Zentrum der Interpretationsplanung rücken.

AGOGIK – WAS IST DAS?

Dieser musikalische Begriff, 1884 vom Leipziger Musikwissenschaftler Hugo Riemann (1849 bis 1919) auf dem Höhepunkt deutscher Orchesterentwicklung eingeführt, umfasst die kleinen interpretatorischen Schwankungen in Tempo, Rhythmus und Dynamik innerhalb des vom Komponisten notierten Rahmens. Die agogischen Modifikationen lassen sich nicht notieren. Das müssen sie auch nicht, denn sie sind weitestgehend von musikalischer Begabung und Intelligenz der Ausführenden und deren Fantasie abhängig. Sie sind eigentlich unsagbar, können jedoch trotzdem vom Dirigenten und allen anderen an einer Interpretation Beteiligten genau geplant werden.

»Aber bei mir steht hier Fortissimo…« – eine empfindliche Störung der Probenarbeit.

Die agogischen Abweichungen vom bloßen Notentext erfordern eine souveräne Flexibilität der ausführenden Instrumentalisten in artikulatorischer und klanglicher Hinsicht. Hans Diestel beschreibt die Aufgabe des Dirigenten in seiner Broschüre »Ein Orchestermusiker über das Dirigieren« so: »Zur Darstellung des Kunstwerks bedarf es grundsätzlich nur der Kenntlichmachung der Linie.« Und weiter: »Unter wahrer Dirigiertechnik sollte man das Vermögen verstehen, die Qualitäten des Aufführungskörpers sich frei entfalten zu lassen.«

HERZBLUT? – JA, HERZBLUT!

Diese Idealforderung setzt allerdings nicht nur einen überragenden Dirigenten voraus, der die Fähigkeit besitzt, kleinste Tempomodifikationen in die Zählzeiten verbindenden Schwingungsweiten seines Schlagbildes zu integrieren, sondern auch ein Orchester, das in der Realisierung der vertikalen Strukturen einer Partitur perfekt ist und dessen Mitglieder darüber hinaus in langjähriger Zusammenarbeit nahezu wortlos zu einem geistigen Gleichklang finden.

Riemann wollte noch agogische Möglichkeiten nur einzelnen Instrumentalisten zusprechen; im Orchester fordern wir heute jedoch eine gruppenagogische Homogenität, die, ähnlich wie bei der in der Soziologie beschriebenen gruppendynamischen Symbiose, feinste Nuancierungen in den Instrumentalgruppen zulässt, ohne dass der Einzelne seine Individualität aufzugeben gezwungen ist.

Da in der Praxis orchestraler Bläsermusik selbst bei den hochgelobten Auswahlorchestern diese Qualitäten nicht immer zusammentreffen, müssen sich Musiker und Dirigenten zu einem Arbeitsstil zusammenfinden, der oft mühsam und langwierig ist und allen Beteiligten viel Geduld abverlangt.

Aufgrund meiner Erfahrungen bei Dirigierseminaren und der Arbeit mit verschiedensten Orchestern möchte ich sogar die These wagen, dass viele Orchester nur deshalb in ihren musikalischen Leistungen unbefriedigend bleiben, weil ihre Dirigenten nicht den Mut (vielleicht auch nicht die Fähigkeiten!?) haben, intensiv und detailliert in den Proben zu arbeiten.

KLANGFARBEN UND INSTRUMENTALKOMBINATIONEN

Ein nahezu unerschöpfliches Betätigungsfeld auf der Suche nach lebendigem, dem Werk und dem Publikum gerecht werdenden Klang bietet der Klangfarbenreichtum eines üppig besetzten Blasorchesters, der sich aus der Klangvariabilität einzelner Instrumente und der Zusammenführung verschiedener und oft scheinbar heterogener Instrumentalregister zusammensetzt. Ein kleines Notenbeispiel soll dies verdeutlichen.

RAVEL UND BLASORCHESTER

Ein ungemein reizvolles Werk, das auch vielfach für Blasorchester bearbeitet wurde, ist die »Pavane pour une infante défunte« (Pavane auf den Tod einer Infantin) von Maurice Ravel (1875 bis 1937). Da mir die bereits vorliegenden Übertragungen – auf typische Blasorchesterbearbeitungen bezogen – zu klischeehaft erschienen, bat ich den Dresdner Komponisten und Arrangeur Frank van Nooy (geboren 1960), eine bunt schillernde, dem Charakter des Werks besser entsprechende Bearbeitung vorzunehmen. Van Nooy ist Solo-Bassposaunist der Sächsischen Staatskapelle Dresden und hat seine Karriere in einem renommierten Militärblasorchester in Berlin begonnen. Er ist also mit der Spezifik von Blasorchestern bestens vertraut und gleichzeitig ein profunder Kenner klassischer Musik.

Wir besetzten neben der Harfe vier Celli und zwei Bässe. Sie brachten in die unteren Lagen ein zusätzliches klangliches Schweben und verhinderten, dass die Tuben im Pianissimo zu sehr »rumpelten«.

Die nahezu gläsern-zerbrechliche Achtelbegleitung der träumerisch-melancholischen Melodie im Englischhorn und Altsaxofon ließ ich in der Endfassung von Klarinetten, Trompeten und zwei Celli musizieren. Klarinetten führten das Staccato mehr zum Portamento hin aus, Trompeten bliesen mit Dämpfer (harmon mute!) in einer weich federnden, aber deutlich klanglichen Auflockerung, die Celli musizierten in weichem Pizzicato. Die Achtel in den Altsaxofonen sind nur alternativ aufgeführt.

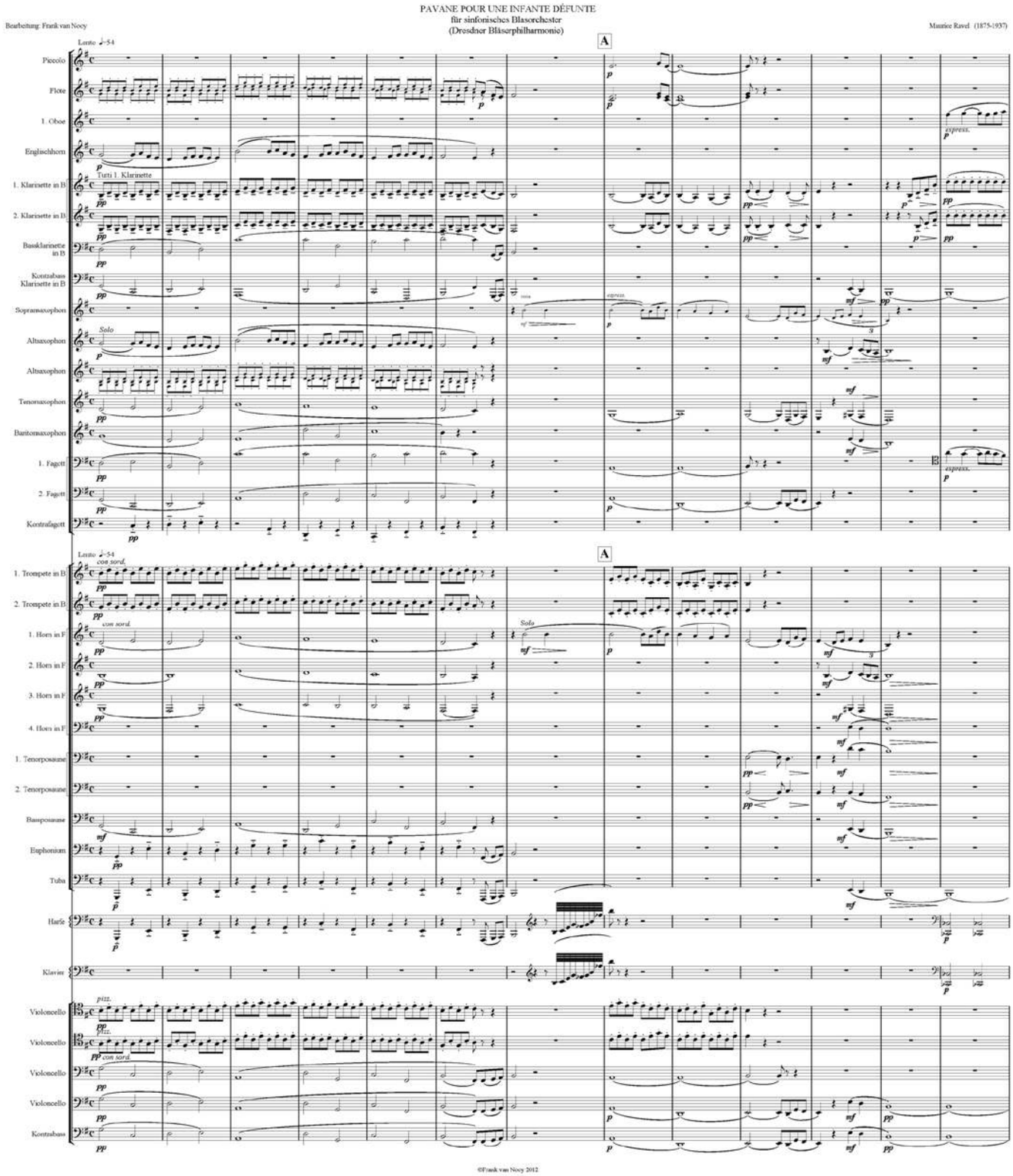
Der Effekt war verblüffend! Es entwickelte sich ein nahezu sphärischer Klang, der die »geistige Lebendigkeit« einer verstorbenen Prinzessin nach dem Motto »Tot sind nur, die vergessen sind« in beeindruckender Weise traf. Dieses kleine Beispiel soll zeigen, wie man auf der Suche nach adäquater werkgerechter Interpretation vielfältige, nicht ausgetretene Klangpfade gehen kann, die jede Interpretation zu einer spannenden Entdeckungsreise in unbekannte Gefilde machen.

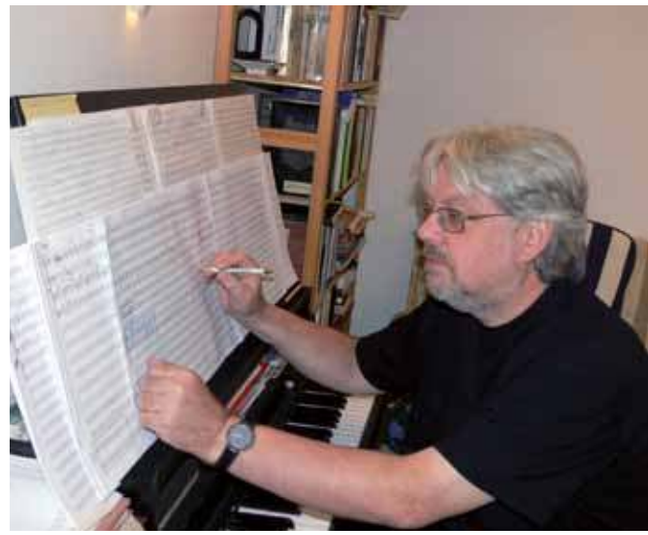
Foto: Nikolaev - istock

RETUSCHEN SIND LEGITIM

Während des Selbststudiums eines neuen Werks muss der Dirigent sich bereits einen genauen Überblick von Stimmführung, Stimmverdopplungen und instrumentatorischen Besonderheiten verschaffen. Häufig sind bei Auftragswerken Stimmverteilungsfragen vom Komponisten bereits als Zugeständnis an unvollkommene Besetzungen der Orchester oder erhebliche Leistungsdivergenzen der Ausführenden konzipiert. Dadurch wird ein einheitlicher, die Klangmöglichkeiten eines Blasorchesters nivellierender Orchesterklang erzeugt. Große Klangmagier sind zum Beispiel James Barnes (»Paganini-Variationen«) oder Rolf Rudin (»Bis ins Unendliche«). Beide nutzen sämtliche Möglichkeiten eines opulent besetzten Orchesters für großartige, dem Geist ihrer Werke gerecht werdende Instrumentationskunst.

Grundsätzlich könnte ein Komponist über 30 Stimmen in einer Partitur unterbringen, mehr als in einem Sinfonieorchester. In-





Klangmagier: James Barnes, John Barnes Chance und Rolf Rudin (von links)

strumentale Klangvariationen sind dadurch nahezu unendlich. Sie werden gewöhnlich viel zu wenig genutzt. Selbst bei relativ reduzierter Satztechnik ist ein unglaublicher Klangreichtum möglich.

REDUKTION IN DER FÜLLE

John Barnes Chance (1932 bis 1972) bleibt in seinem Werk »Incantation and Dance« weitgehend dreistimmig, bringt aber Farben durch Instrumentalkombinationen und dramatische Impulse in so reicher Fülle in das Orchester, dass dieses vehemente Stück, ich nenne es immer den kleinen »Sacre du Printemps«, einen nahezu suggestiven und archaischen Sog entfaltet.

MAN SIEHT DAS GOLD VOR LAUTER GOLD NICHT

Oft trifft der Dirigent auf Partituren, die vom Komponisten nach den scheinbar richtigen Regeln der Blasorchesterinstrumentation konzipiert sind. Einschlägige Kompendien geben uns auch Anleitungen an die Hand, wie eine Partitur aufgebaut sein sollte. Saxofone alternieren mit den Hörnern oder Tenorhörnern/Eufonien. Klarinetten werden ständig in die 3. Oktave hinauf »gejagt«, parallel zu Flöten. Pikkoloflöte und Es-Klarinette setzen noch eins drauf und lösen damit blankes Entsetzen aus, da die Intonation gruselig ist und der Gesamtklang, geprägt durch die Dominanz der Sopranlagen, obertonarm verhässlicht wird. Er bleibt »kopflastig«.

Oboen und Fagotten traut der Komponist oft gar nichts zu, sie werden zur »Füllmasse« degradiert. Tenorhörner/Eufonien spielen ebenso wie Posaunen weitestgehend längere Töne und wandern irgendwann aus Langeweile in die Brassband ab. Die 1. Trompete unterstützt die hohen Holzbläser bei kantablen Passagen im Fortissimo, ansonsten sind sie nur für das dramatisch steigernde »Schnedderedeng« zuständig.

> ***» Beim orchestralen Hören sollen auch die individuellen Hörperspektiven besprochen werden. «***

Zugegeben, dies ist etwas überspitzt formuliert; man kann jedoch nicht verhehlen, dass es der gängigen Instrumentierpraxis schon relativ nahe kommt. Leider werden diese Einheitsinstrumentationen schon in Orchestern der Unterstufe und Mittelstufe präferiert, sodass sich bei den jungen Musikern kaum differenzierte Klangbilder und Hörbedürfnisse entwickeln können.

MUT ZUR VIELFALT

Um ein transparentes Klangbild zu erhalten, sollte der Dirigent sich nicht scheuen, klangliche Modifikationen vorzunehmen. Die Frage lautet: »Müssen wirklich immer alle spielen?« Ich persönlich bin oft relativ großzügig bei instrumentatorischen »Eingriffen« zugunsten eines reichen variablen Klangs. Allerdings setze ich mich bei größeren Abweichungen vom gedruckten Material immer mit dem Komponisten auseinander. Im Regelfall ist dieser sogar dankbar, wenn er Klangvarianten vorgeschlagen bekommt, die sein Werk nicht wirkungsloser machen, sondern die musikalische Aussage steigern.

TRAGFÄHIGKEIT VERSUS LAUTSTÄRKE

Bei Wettbewerben oder Wertungsspielen erlebe ich als Juror immer wieder, dass die Orchester kaum wirklich abgestuft und viel zu laut spielen und dass Artikulation (musikalische Aussprache) und Phrasierung (musikalische Sinngliederung) mehr zufällig erfolgen. Die Gesamtinterpretation bleibt weitgehend verwaschen und punktuell auf kleinen Raum reduziert.

Jeder Dirigent sollte immer wieder seine Musiker ermahnen, sämtliche Artikulationsformen zu üben und konsequent zu realisieren, um musikalisch immer in großen Bögen zu denken. Dies auch dann, wenn die eigene Stimme nur mit wenigen Tönen an der Phrase beteiligt wird.

TON ODER TONZWISCHENRAUM – DAS IST HIER DIE FRAGE

Die musikalische Logik und interpretatorische Effizienz ergeben sich aus der Tonverbindung und dem weiterführenden Abphrasieren. Herbert von Karajan drückte es so aus: »Bei jeder Interpretation ist nicht der Ton wichtig, sondern der Tonzwischenraum, also das Intervall.« Aus der Beachtung dieser Regel ergibt sich eine musikalische Verbindlichkeit, bei der das kleinste Detail mit dem Ganzen korreliert. Darüber hinaus sollten sich die Ausführenden immer Gedanken über die jeweilige klangliche Timbrierung machen, da sie jeden Ton

Fotos: Klaus Härtel (2), Archiv

im Gleichklang mit dem musikalischen Umfeld gestalten müssen, wenn die Interpretationsanlage nicht im Zufälligen steckenbleiben soll.

WIE SAGE ICH ES MEINEN LEUTEN?

Bei der Klanganlage sollten die Interpreten immer vom dichtesten Legato und dem größtmöglichen Pianissimo ausgehen. Beide Parameter sind erfahrungsgemäß schwer zu realisieren und werden von den Musikern deshalb oft vernachlässigt. Leider gewöhnen sich alle Ausführenden schnell an einen undifferenzierten Einheitsklang.

MUSIKANTENREGELN

Einige kleine Regeln möchte ich hier einfügen, die für mich in meiner Arbeit immer bestimmend sind:

- Die Tiefe bringt die Höhe
- Pianissimo bringt Fortissimo
- Je leiser, desto mehr Atem und immer mit der Luft am Ton bleiben
- Aufwärtsbindungen ermöglichen Abwärtsbindungen
- Lange Töne führen zu federndem Staccato

KLANGFÄCHER

Ein Orchester muss immer gut durchhörbar sein; diese Regel gilt selbst bei großem Fortissimo. Die orchestrale Transparenz in jeder dynamischen Stufe lässt sich eigentlich am besten durch die Auffächerung des Klangs aus den Alt- und Mittellagen heraus erreichen. Diese müssen hörbar gemacht werden, zumal sie auch den Satzaufbau verdeutlichen. Ich ermahne meine Musiker immer, dass sie versuchen sollten, 2. Flöten, 2. Altsaxofon oder 3. Klarinetten zu hören, wenn sie selbst spielen. Oft hole ich mir auch mittlere Register, wie zum Beispiel 3. Klarinetten und untere Trompeten oder Tenorsaxofone, hinter das Dirigentenpult, damit diese sich als vollwertige Interpreten begreifen und nicht nur Füllmasse oder »Herdenvieh« bleiben. Beim orchestralen Hören sollen immer auch die individuellen Hörperspektiven besprochen werden, die jedem Ausführenden von seinem Platz aus akustisch verdeutlicht werden müssen, um eine Klangbalance selbstständig herzustellen.

»MUSIKALISCHE DEMOKRATIE«

Eine der dümmsten Interventionen eines Musikers ist der Satz: »Aber bei mir steht hier Fortissimo«, wenn der Dirigent gerade daran arbeitet, einen tragfähigen und runden Orchesterklang zu realisieren, der dann durch einzelne aufdringliche Selbstverwirklicher empfindlich gestört wird! Die gründliche Arbeit an der Bedeutungshaftigkeit jeder Stimme kann aber auch die Motivation der ausführenden Instrumentalisten enorm beflügeln, da sie plötzlich erfahren, wie wichtig und klangprägend auch eine 3. Stimme sein kann, auch dann, wenn man zu laut oder zu leise war.

> ***» Zusätzliche Klangfarben erhöhen die Aussagekraft der musikalischen Deutung. «***

»ER HAT ABER EINEN SCHÖNEN TON«

Wenn ein Musiker dieses Argument als Rechtfertigung für fehlende Musikalität bringt, gebe ich gewöhnlich zur Antwort: »Schönheit allein reicht im Leben nicht!« Leider werden unsere Musiker vorrangig auf Perfektion und das gerade vom jeweiligen instrumentalen Superstar bevorzugte Klangideal »gedrillt« oder aber die Eleven imitieren ihre Lehrer, die selbst nie in einem Orchester gesessen haben und den Klang ihrer Schüler auf die ca. 12 Quadratmeter ihres Unterrichtsraumes zu schönen versuchen. Da die meisten Blasmusiker wenig oder nie klassische Musik hören, kennen sie gewöhnlich auch die blastechnischen Möglichkeiten einer flexiblen Klangfarbenregulierung auf ihrem Instrument nicht, die uns durch die stilistische Vielfalt unterschiedlichster Werke abverlangt wird.

»WIE SOLL ICH DAS NUN BLASEN?«

Um die Musiker der Dresdner Bläserphilharmonie mit der Vielfalt klassischer Klangnuancierung und Gestaltung vertraut zu machen, bat ich den bereits erwähnten Frank van Nooy, ein kleines Werk mit klassischen Zitaten zu komponieren, das nicht nur eine »Zitatenschlacht« im Sinne eines Potpourris sein sollte. Er schuf ein wunderbar durchkomponiertes, humorvolles Stück, das trotzdem sein ungewöhnliches Formbewusstsein dokumentiert. Der Komponist nannte sein Stück »Vier plus eins – musikalische Paraphrase eines Orchestermusikers«. Er wählte Themen von Verdi aus »Rigoletto«, »Falstaff« und »Nabucco«, von Wagner aus »Der Ring des Nibelungen«, »Lohengrin«, von Strauss »Alpensinfonie«, »Arabella«, »Ariadne auf Naxos«, »Elektra«, »Frau ohne Schatten«, »Rosenkavalier«, »Salome« und »Heldenleben«, von Brahms die 1. Symphonie und von Bruckner die 4. und 8. Symphonie. Alle Werke sind nahezu komplett in den Dresdner Orchestern zu hören!

Den Musikern machte es großen Spaß, an den Werken vergleichend mit den Originalen zu arbeiten, und unser 1. Trompeter kaufte sich sogar eine deutsche Konzerttrompete eigens für das Konzert. Ich kann Ihnen, meine verehrten Leser, dieses Stück wärmstens empfehlen, zumal es auch vom Publikum begeistert aufgenommen wurde!

OBERTONREIHE UND KLANGPLANUNG

Zum Abschluss der Betrachtungen über Klangvariabilität im Blasorchester möchte ich noch auf ein Phänomen verweisen, das ich schon in meiner Arbeit über »Akustik« angesprochen habe. Die Klangcharakteristik eines Instruments ergibt sich aus seinen Ober- oder Teiltönen. Über einem Grundton schwingen mehr oder weniger hörbar Obertöne mit. Nun kann man über jedem Ton im Satz eine neue Obertonreihe aufbauen. Diese Töne, Differenztöne genannt, schwingen im Gesamtorchesterklang mit und können sogar stärker als der eigentliche Grundton sein.

Ein sensibler, akribisch hörender Musiker wird die sich daraus ergebenden zusätzlichen Klangfarben nutzen, um die Aussagekraft seiner musikalischen Deutung zu erhöhen. Dies setzt Wissen und Detailarbeit voraus, und kein Dirigent sollte sich durch zu viele Programme unter Druck setzen lassen, der zu Oberflächlichkeit führt. Immer wieder erlebe ich, dass Orchestermusiker von Klangfarbenänderungen fasziniert sind, nachdem ich im vertikalen Aufbau des Werks kleine dynamische Klangkorrekturen vorgenommen habe, die die Vermischung von Obertönen begünstigen.

EHRFURCHT VOR DER MUSIK

Zum Abschluss möchte ich nochmals auf den Barenboim'schen Satz zurückkommen: »Klang ist Leben«. So wie die Vielfalt des uns umgebenden Lebens uns staunend vor der Schöpfung stehen lässt, so ehrfurchtsvoll sollten wir uns der Musik nähern, die uns stets mit der gleichen Vielfalt entgegentritt. Es gibt viel zu entdecken!

DER KOMPROMISS ALS TOD DER MUSIK?

VON KLAUS HÄRTEL

EINIGEN SICH ZWEI PARTEIEN AUF EINEN KOMPROMISS, HAT ALLEIN DAS WORT »KOMPROMISS« IMMER EINEN POSITIVEN WIE EINEN NEGATIVEN BEIGESCHMACK. EIN KOMPROMISS IST ZWAR EINERSEITS DIE LÖSUNG EINES KONFLIKTS DURCH GEGENSEITIGE FREIWILLIGE ÜBEREINKUNFT, BEDEUTET JEDOCH ANDERERSEITS AUCH EINEN VERZICHT AUF TEILE DER JEWEILS GESTELLTEN FORDERUNGEN.

Das »Lied vom Kompromiß« von Kurt Tucholsky (die Musik stammt von Hanns Eisler) kennt derweil eher die negative Seite der Medaille, das Jahr 1919 belegt, warum. Der Ausdruck »compromissum« stammt aus der lateinischen Rechtssprache und ist schon bei Cicero belegt. Damals bedeutete dieser, dass streitende Parteien gemeinsam versprechen, sich dem Schiedsspruch eines zuvor als Schiedsrichter angerufenen Dritten zu unterwerfen. Auch heutzutage haben Kompromisse immer auch einen leicht faden Beigeschmack – denn oftmals rückt man von den eigentlichen Wahlprogrammen ab.

So weit die Politik. Doch wie ist das in der Musik? Gibt es da Kompromisse? Muss es gar welche geben? Sind Kompromisse gut? Oder eher schlecht? Wie sehen Kompromisse aus? Wir haben uns mit zwei Dirigenten über dieses Thema unterhalten: mit **Thomas Clamor** (Dirigent der Sächsischen Bläserphilharmonie und ehemaliger Trompeter der Berliner Philharmoniker) sowie **Christoph Altstaedt** (Kapellmeister an der Deutschen Oper am Rhein; im Sommer hatte Altstaedt die musikalische Leitung der *jungen norddeutschen philharmonie* inne).

> *Manche tanzen manchmal wohl ein Tänzchen*
> *immer um den heißen Brei herum,*
> *kleine Schweine mit dem Ringelschwänzchen,*
> *Bullen mit erschrecklichem Gebrumm.*
> *...*
> *Schließen wir nen kleinen Kompromiß!*
> *Davon hat man keine Kümmernis.*
>
> *Das Lied vom Kompromiß (1919)*
> *Text: Kurt Tucholsky; Musik: Hanns Eisler*

Fotos: phildate - istock, jnp

INWIEWEIT DARF/MUSS ICH ALS DIRIGENT KOMPROMISSE IN DER MUSIK EINGEHEN?

Christoph Altstaedt klingt erst einmal pragmatisch: »Man hat ja oft gar nicht die Wahl. Natürlich geht man Kompromisse ein.« Wobei der junge Dirigent dies nicht einmal negativ sieht. Denn »wenn Sie als Gastdirigent zu einem Orchester kommen, dann finden Sie ein Orchester mit einem eigenen Charakter vor. Ein Orchester hat eine gewisse Art, bringt eine Philosophie des Spielens mit.« Wenn man dann diese neuen Gesichter kennenlerne, begebe man sich in einen Dialog. Das Orchester bietet etwas an, ebenso der Dirigent. »Und man ist als Dirigent nicht derjenige, der seinen Partner von Grund auf umkrempeln sollte. Denn das wird nicht funktionieren.«

Thomas Clamor denkt, dass der Mensch in Konflikten »grundsätzlich kompromissbereit sein muss« – wenngleich es durchaus Menschen gebe, die Kompromisse als Scheitern ansähen. Der Verzicht könne jedoch ein erster Schritt zur Konfliktlösung sein. »Man muss sich Dinge anhören, muss auf Probleme eingehen und sie bewerten. Dabei muss ein Dirigent dann sehen, inwieweit diese kompatibel sind zur kompositorischen Idee, zur musikalischen Vorstellung und zu den Möglichkeiten in der Umsetzung.«

Handelt es sich bei der Zusammenarbeit zwischen Dirigent und Orchester um eine jahrzehntelange, dann ist womöglich eine Symbiose entstanden. Dann weiß das Orchester sehr genau, welche Klangvorstellung der Chef hat, eine gemeinsame Klangvorstellung kann entwickelt werden. Das aber ist heutzutage kaum noch der Fall, weil die meisten Dirigenten nach fünf bis zehn Jahren ihres Weges gehen. Außerdem sind viele Dirigenten als Gastdirigenten unterwegs und wenig vor Ort. »Wenn man nur die Hälfte oder ein Drittel der Konzerte des Orchesters dirigiert, kommt es eben auch nicht zum unverwechselbaren Klang«, findet Christoph Altstaedt. »Allerdings schaffen es viele Orchester, ihren Klang zu bewahren. Wenn man beispielsweise die

Dresdner Staatskapelle oder die Wiener Philharmoniker hört, dann erkennt man die sofort. Hier muss man dann als Dirigent sogar eher aufpassen, dass man nicht zerstört, was organisch gewachsen ist.«

»Gott sei Dank gibt es den ›Mythos Maestro‹ nicht mehr«, meint Thomas Clamor. »Ich glaube, dass es als Dirigent ganz wichtig ist, mit Musikern zusammenzuarbeiten. Es gibt immer wieder Bereiche, in denen es sinnvoll ist, sich abzustimmen, nach Lösungen zu suchen.« Mit Herbert von Karajan oder Karl Böhm habe sicherlich niemand diskutiert, inwieweit man ein Tempo, eine Dynamik oder eine Phrase anders gestalten kann. »Heute aber kann man mit fast jedem über alles sprechen.«

Die Kompromisse ergeben sich auch aus der Personalsituation. Altstaedt: »Das kann negativ sein, wenn beispielsweise an wichtigen Positionen Leute sitzen, die den Zenit ihres Spiels überschritten haben. Dann würde etwa ein wunderschönes Bläsersolo nie so kommen, wie es Ihnen vorschwebt. Es kann aber auch das Gegenteil eintreten: Es sitzt dort jemand, der so herzergreifend schön spielt, wie Sie das in Ihren kühnsten Träumen nicht erwartet hätten. Das ist ja auch eine Form von Kompromiss.«

Thomas Clamor bezeichnet sich als »praktizierenden Teamworker«. Ihm sei es wichtig, Reaktionen zu bekommen. »Ich möchte nicht das musikalische Ergebnis hören, sondern möchte Dinge gemeinsam erarbeiten.« Und von den Musikern kommen oft gute Vorschläge, die man akzeptiert, die manchmal sogar notwendig sind. »Ein Beispiel: Wir stellen ein Werk vor mit einer gewissen Geschwindigkeit, das aber technisch so herausfordernd ist, dass es hier und da die Möglichkeiten des ein oder anderen Musikers übersteigt. Und da stellt sich dann die Frage: Mache ich es langsamer? Hat es dann noch dieselbe musikalische Aussage, die ich mir vorgestellt habe? Oder aber lasse ich es lieber gleich ganz sein?« Letztendlich muss der Dirigent entscheiden, ob ein bestimmter Kompromiss tragbar ist oder nicht.

UNTERGRÄBT DER KOMPROMISS DIE AUTORITÄT DES DIRIGENTEN?

»Nein«, findet Christoph Altstaedt. Warum nicht? »Die Autorität des Dirigenten leidet nicht darunter, wenn die Orchestermusiker das Gefühl haben, dass sie mit im Boot sind.« Genau so sieht es Thomas Clamor: »Die Autorität des Dirigenten wird doch nicht untergraben, weil er kompromissfähig oder kompromissbereit ist. Im Gegenteil: Ich halte dies eher für eine ganz wichtige Eigenschaft. Das bedeutet ja auch Offenheit.« Andernfalls sei man Absolutist. Solch ein Verhalten kann dann eher zu Problemen und Eskalationen führen. Altstaedt fügt an, dass man aber schon konsequent bleiben müsse: »Ein Dirigent muss das, was er einfordert, auch bis zum Schluss durchhalten und darf keine Beliebigkeit suggerieren.« Dann nämlich würde die Autorität leiden.

WO LIEGT DIE GRENZE DER KOMPROMISSBEREITSCHAFT?

»Als Dirigent muss ich gewisse Dinge und Details einfordern, die mir sehr wichtig sind und an denen man arbeiten muss«, meint Christoph Altstaedt. »Wenn man etwas will, muss man das auch durchziehen. Andernfalls kommt ganz schnell der Verdacht auf, dass es willkürlich ist.« Es ist auf der anderen Seite natürlich auch die Aufgabe als Musiker, der Idee des Dirigenten zu folgen. Wenn jeder Musiker im Orchester anfängt, seine Ideen einzubringen, wird es schwierig. Kompromissbereitschaft kann ein Drahtseilakt sein. Und natürlich kann es auch Konflikte geben. Manchmal müssen die sogar sein, vor allem wenn der Dirigent das Gefühl hat, die Musiker machen etwas nicht, weil sie es nicht können, sondern weil sie keine Lust haben zu arbeiten. »Dann erreicht man einen Punkt, an dem man nicht mehr bereit ist, Kompromisse einzugehen«, meinen die Dirigenten unisono. Beide Dirigenten sind sich darin einig, dass ein Dirigent sehr konkrete Vorstellungen haben muss. »Der Dirigent ist in einer Position«, weiß Clamor, »die definitive Entscheidungen verlangt. Irgendwann müssen sie getroffen werden.« Grenzwertig wird es, wenn die Kompromisse letztlich nichts mehr mit der Vorgabe des Komponisten oder der Idee des Dirigenten zu tun haben. Die Bereitschaft zum Kompromiss sollte immer vorhanden sein, doch an dieser Stelle müsse man dann auch mal kompromisslos sein.

BEDEUTEN KOMPROMISSE DEN »TOD DER MUSIK«?

»Bequemlichkeit bedeutet den Tod der Musik!« Christoph Altstaedt wird vehement. Wenn Kompromisse entstehen, weil sich beide Seiten mit Leib und Seele einbringen, dann kann daraus ein toller Dialog werden. »Dann ist Musik genau das, was sie sein soll: ein lebendiger Austausch. Dann ist der Kompromiss sehr belebend.« Wenn Notlösungen aus einer laxen Haltung, aus einer schlechten Arbeitsmoral heraus oder wegen einer mangelnden Vorstellung des Dirigenten entstehen, ist es natürlich tödlich für die Musik. Thomas Clamor kann dem nur zustimmen: »Kein Dirigent, der seine Aufgabe und Verantwortung ernst nimmt, darf nach solch einer Maxime ar-

» CHRISTOPH ALTSTAEDT

studierte Klavier und Dirigieren an den Musikhochschulen in Detmold und Hannover sowie an der Hochschule Hanns Eisler in Berlin. 2006/2007 war er am Staatstheater am Gärtnerplatz engagiert. Gastdirigate führten ihn unter anderem zum Oslo Philharmonic, an die Opera de Marseille und zum SWR Sinfonieorchester Stuttgart. Das von ihm 2003 gegründete Junge Klangforum Mitte Europa, das Musiker aus Deutschland, Tschechien und Polen vereint, wurde vielfach ausgezeichnet. Von 2011 bis 2013 war Christoph Altstaedt interimistisch Chefdirigent des Tiroler Symphonieorchesters Innsbruck; seit der Spielzeit 2010/11 ist er als Kapellmeister an der Deutschen Oper am Rhein engagiert. Im Sommer 2014 übernahm Altstaedt die musikalische Leitung der *jungen norddeutschen philharmonie*.
Die *junge norddeutsche philharmonie* (*jnp*) ist ein professionell arbeitendes Netzwerk, das Musikstudierende und junge Talente des norddeutschen Raums vereint und einen Beitrag zur Förderung des musikalischen Spitzennachwuchses leistet. 2009 riefen engagierte und hochmotivierte, junge Musiker das Orchester ins Leben. Zu den Partnern des Orchesters zählen der Norddeutsche Rundfunk, das Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur und die ZEIT-Stiftung.

www.junge-norddeutsche.de

» THOMAS CLAMOR

ist Chefdirigent der Sächsischen Bläserphilharmonie und künstlerischer Leiter der Deutschen Bläserakademie. Er absolvierte sein Instrumentalstudium an der Nordwestdeutschen Musikakademie/Hochschule für Musik Detmold. 1986 wurde er als jüngstes Mitglied von den Berliner Philharmonikern und Herbert von Karajan engagiert. 1987 begannen seine Lehrtätigkeiten und Gastprofessuren an deutschen Musikhochschulen (Detmold, Weimar, Berlin) und an der Herbert-von-Karajan-Stiftung. Bis heute gibt Thomas Clamor internationale Meisterkurse für Ensemble/Kammermusik und ist Professor h.c. der Musikhochschule Shanghai. Ein Höhepunkt seines pädagogischen Schaffens als Dirigent ist das inzwischen legendäre »El Sistema« von Venezuela. Hier entsteht unter seiner Mitwirkung die erste lateinamerikanische Brassakademie, an deren Spitze das von ihm gegründete »Venezuelan Brass Ensemble« steht. Mit diesem Ensemble findet er seit vielen Jahren bei Publikum und Presse auf der ganzen Welt begeisterte Resonanz. Thomas Clamor gilt weltweit als einer der erfolgreichsten Dirigenten für Bläserensemble und Kammermusik. 2010 wurde von ihm das Große Europäische Blechbläserensemble gegründet. Wie bei vielen seiner Projekte ist auch hier eines der Ziele, kulturellen Austausch auf höchstem musikalischem Niveau zu erreichen.

saechsische-blaeserphilharmonie.de

beiten. Wenn wir versuchen, auf eine bequeme Art und Weise irgendetwas hinzubekommen – gerade im Bereich der Musik, wo Ideen, Gedanken, Kreativität eine große Rolle spielen –, dann ist die Musik, die kompositorische Idee zum Sterben verurteilt.« Thomas Clamor merkt einen anderen Aspekt an und zieht den Umkehrschluss: »Wenn ich nicht kompromissbereit bin, riskiere ich auch den Tod der Musik.«

WIE KÖNNEN »LEBENDIGE« KOMPROMISSE AUSSEHEN?

Christoph Altstaedt gibt ein Beispiel: »Sie kommen zu einem Orchester und merken, dass es ein bestimmtes Repertoire selten spielt. Dann muss man sehr genau darauf achten, wie weit man gehen kann. Denn am Ende des Tages wird es nur dann ein gutes Konzert, wenn alle Beteiligten hochmotiviert hinter dem Ergebnis stehen. Wenn ich als Dirigent meine Details bekomme, die Musiker davon aber nicht überzeugt sind, leidet das Gesamtergebnis viel mehr, als wenn man über das ein oder andere Detail hinwegieht, dafür aber ein beseeltes Musizieren hat. Wichtig ist, dass man den Geist der Musik trifft. Da kann man durchaus Kompromisse machen.«

Der Dirigent kommt mit seiner interpretatorischen Idee und versucht, diese zu bewerben und die Musiker dafür zu gewinnen. »Ich lege ihnen meine Gedanken und Empfindungen dar«, erklärt Thomas Clamor. »Es ist wichtig, dass wir kommunizieren. ›Liebe Holzbläser, ich brauche hier ein anderes Crescendo, eine andere dynamische Stufe…‹ Und wenn dann beispielsweise der Oboist antwortet, er könne kein tiefes C pianissimo so butterweich einspielen, muss ich eben nach einem Kompromiss suchen. Entweder hebe ich die Dynamik ein wenig an, um etwas zu helfen, oder ich mache mir Gedanken darüber, inwieweit der Musiker daran feilen kann. Aber man braucht eine Lösung.« Solche Dinge bedürfen der Kommunikation. Die Kompromisse bei grundsätzlichen Dingen – Spiele ich etwas kurz oder breit? Muss die Phrase länger oder kürzer sein? Tempo, Instrumentierung usw. – müssen sinnvoll sein und man sollte darüber sprechen.

In der Regel ergeben sich Kompromisse im Laufe der Probenarbeit. »Es ist ein gewisses Abtasten«, beschreibt Christoph Altstaedt. »Sie merken in der Probe, wie weit Sie gehen können. Manchmal geht man zu weit, bis die Stimmung kippt. Und manchmal kann man bei einem sehr aufgeschlossenen Orchester viel weiter gehen als man dachte. Das ist wirklich die hohe Kunst des Probierens – im Moment zu entscheiden: Was kann ich probieren und was muss ich probieren?«

IST ES EIN UNTERSCHIED, OB PROFIS ODER AMATEURE SPIELEN?

Schon innerhalb der Profiorchester seien die Unterschiede immens groß, weiß Altstaedt. Es gebe Orchester, die bräuchten eigentlich einen Mediator, weil die Musiker sich selbst nicht mehr grün sind. Und es gebe Orchester, in denen eine dermaßen kollegiale Atmosphäre herrscht, die man sich sonst nur erträumt. »Amateurorchester«, weiß Clamor, »verbringen ihre Freizeit mit einem der schönsten Hobbys, die es gibt. Man ist nach einem Arbeitstag auch schon mal müde. Wenn dann vorne ein Dirigent steht, der mich nur triezt und mir den Spaß nimmt, gehe ich frustriert nach Hause. Ein Dirigent muss die richtigen Worte wählen, um etwas zu vermitteln. Er muss den Ehrgeiz der Musiker entfachen.« Das sei der Unterschied.

Beide Dirigenten heben die Arbeit mit Auswahlorchestern hervor. »Für die Musiker des European Brass Ensembles, alles Musikstudenten, muss ich die Latte extrem hoch legen. Die wollen unbedingt gefordert werden«, erzählt der Leiter der Sächsischen Bläserphilharmonie. Und der Kapellmeister der Deutschen Oper am Rhein bestätigt das aus seiner Arbeit mit der *jungen norddeutschen philharmonie*: »Die Musiker mögen noch ohne Anstellung sein, aber sie stehen an der Schwelle zu den Probespielen und sind vermutlich auf dem Zenit ihres musikalischen Könnens. Der Mangel an Erfahrung wird durch hohes instrumentales Niveau, durch immensen Ehrgeiz und Engagement wettgemacht.«

Prinzipiell seien »junge aufstrebende« Musiker nicht zwingend kompromissbereiter als »alteingesessene«. »Vielleicht bringt es der Segen der Jugend mit sich, dass man etwas aufgeschlossener ist«, spekuliert Christoph Altstaedt. Da seien die Meinungen vielleicht nicht ganz so vorgefertigt. Doch es gebe auch hier Musiker, die eine sehr, sehr konkrete Vorstellung davon haben, wie zum Beispiel in Schuberts »Unvollendeter« ein Bläsersolo zu klingen habe.

»Kompromisse muss man vor allem gut kommunizieren«, findet Thomas Clamor. »Man darf die Musiker in ihrer Frustration nicht alleinlassen, man muss alle mitnehmen. Es gibt große Kompromisse, es gibt kleine – aber ganz ohne wird man nicht auskommen. Ich darf und ich muss fordern. Der Weg ist nicht immer einfach, aber ich muss ihn finden. Das gehört zu den Aufgaben eines Dirigenten.« ■

Foto: Archiv

WIE WIRD MAN DIRIGENT?

ZEHN RATSCHLÄGE VON ESA-PEKKA SALONEN

LIEBEN SIE DIE MUSIK!
Ich glaube, dass Leidenschaft am wichtigsten ist. Sie müssen die Musik wirklich lieben, mehr als sich selbst. Ich habe als Kind nie groß vom Dirigieren geträumt, habe aber immer die Musik geliebt. Gegenüber Dirigenten hatte ich damals großes Misstrauen: Leute, die mit ihren Frisuren und irrealen Kleidern Aufsehen erregten. Aber als ich mit dem Dirigieren begann, erschien mir alles sehr natürlich und ich entdeckte, dass ich Spaß daran hatte. Es war also kein Kindertraum, der schließlich wahr wurde. Stattdessen spielten mehrere scheinbar zufällige Ereignisse eine Rolle.

BESUCHEN SIE PROBEN!
Sind Sie einmal Dirigent, dann müssen Sie stets in Übung bleiben. Besuchen Sie eine Dirigierklasse an einer Hochschule. Bevor Sie dies tun, ist der beste Unterricht für einen angehenden Dirigenten, sich in eine Probe zu setzen. Dort lernen Sie am meisten. Ein Konzert ist nur ein Konzert. Dort liefern wir nur das ab, was wir in den Proben erreicht haben. Um zu diesem Punkt zu gelangen, müssen Sie diesen Prozess miterleben.

LERNEN SIE, EIN INSTRUMENT ZU BEHERRSCHEN!
Die meisten Menschen beginnen sehr früh, ein Instrument zu erlernen. Es ist unvorstellbar, ein Dirigent zu sein, ohne zumindest ein Instrument gut spielen zu können. Dabei spielt es keine Rolle, welches Instrument das ist, ob Klavier oder Dudelsack, aber sie müssen wissen, was es bedeutet, das Instrument gut zu spielen. Andernfalls werden Sie nicht in der moralischen, mentalen oder ethischen Position sein, um vom Orchester das Gleiche zu verlangen. Dies ist wirklich wichtig.

AKZEPTIEREN SIE, DASS SIE NUR EIN KELLNER SIND!
Der Komponist ist der Koch und die Dirigenten sind die Kellner. Beides sind ehrenwerte Berufe, aber als Dirigent habe ich zu akzeptieren, dass ich, wenn ich ein Stück von Beethoven dirigiere, nur ein Kellner bin. Vielleicht bin ich der Oberkellner, aber auch der trägt dafür Verantwortung, dass das Essen rechtzeitig und in gutem Zustand serviert wird.

STOSSEN SIE IHR DICKES FELL AB UND VERGRAULEN SIE NIEMANDEN!
Schimpfen, toben und jeden zu erschrecken funktioniert nicht. Ein Dirigent muss nicht mehr die Rolle eines Löwenbändigers, Polizisten, Erziehers oder Priesters spielen. Er muss in der Lage sein, die Gedanken und Ideen einer großen Gruppe zusammenfassen und diese in die Lage zu versetzen, das gewünschte künstlerische Resultat zu erzielen. Ich glaube nicht, dass ein dickes Fell in dieser Position sinnvoll ist: Man sollte eher sensibel und in der Lage sein, die Schwingungen zu spüren, die von einem Orchester ausgehen und zu merken, was schiefläuft.

BLEIBEN SIE IN FORM!
Dirigieren kann eine recht anstrengende Arbeit sein. Die meisten Leute sind nicht daran gewöhnt, zwei Stunden zu stehen mit den Armen über Schulterhöhe und werden dann irgendwann ohnmächtig. Wir gehen nach den Konzerten in der Regel sehr spät noch essen und dann verfällt man leicht der Völlerei. Ich versuche, meine Figur zu halten und jogge deshalb. Dies ist für mich eine mentale Übung und meine eigene Zeit. Manchmal merken Sie nach ein oder zwei Wochen, dass Sie sozial total ausgebrannt sind, und dann ist es gut, beim Aufladen der Akkus ganz alleine zu sein. Es kostet viel Energie, ständig die Aufmerksamkeit einer großen Gruppe von Menschen auf sich zu ziehen.

BESORGEN SIE SICH EINEN GUTEN STAB!
Ich besorge mir meine Dirigierstäbe in (Harry Potters) Diagon Alley. Nicht wirklich! Alle meine Stäbe werden von einem in dritter Generation arbeitenden Familienbetrieb in Tokio hergestellt. Schon der Firmengründer hat große Dirigenten beliefert. Daran ist nichts Magisches, es ist einfach nur Holz. Aber wenn Sie dieses Holzstück Stunden um Stunden über Jahre hinweg in der Hand halten, dann wissen Sie, wie es sich anfühlen muss. Es wird ein Teil von Ihnen. Ich reiste nach Tokio, um Herrn Moriotso zu treffen. Im Laden waren riesige Regale mit kleinen Truhen, darin die Stäbe. Meine waren so weit oben gelagert, dass er eine Leiter benötigte. Ich bestellte gleich drei Boxen auf einmal.

VERLASSEN SIE TÄGLICH EINMAL IHRE WOHLFÜHLZONE!
Die größte Gefahr für junge Leute besteht darin, zu früh zu viel zu machen. Verlassen Sie einmal täglich oder zumindest einmal wöchentlich Ihre Wohlfühlzone, denn sonst werden Sie stagnieren und das wäre ein Fehler. Finden Sie den Ausgleich zwischen Sicherheit und Gefahr. In der Gefahrenzone können Sie auf Dauer nicht existieren, aber Sie sollten sich auch nicht immer in der Sicherheitszone aufhalten. Dies gilt ohne Ausnahmen. Es ist in Ordnung, wenn Sie sich Zeit nehmen. Bei uns Finnen geht vieles sehr langsam. Ich habe sieben Jahre gebraucht, um meine spätere Frau zum ersten Mal anzusprechen. Inzwischen sind wir 22 Jahre verheiratet und man kann sagen, dass sich das Warten gelohnt hat.

KOMMUNIZIEREN SIE!
Es ist wichtig, sich in all diesen Dingen zu engagieren. Warum unterscheidet sich unsere Tätigkeit so von anderen künstlerischen Aktivitäten? Warum sollten wir uns nicht dem Publikum zuwenden? Das ist eines der Probleme der klassischen Musik: Wir denken, dass wir der Berg seien, zu dem die Leute zu kommen haben. Ich kann mir nicht vorstellen, warum Menschen von selbst zu einem Konzert kommen sollen und Musik hören, die vielleicht vor 200 Jahren entstanden ist, aufgeführt von Leuten mit einer Garderobe aus den 1880er Jahren, dirigiert von einer Person mit rituellen Bewegungen, die nur vage mit dem zu tun haben, was sich auf der Bühne abspielt. Es ist unsere Pflicht, mit der Welt zu kommunizieren und den Leuten von unseren Aktivitäten zu erzählen. Es ist ein arroganter und dummer Gedanke, zu glauben, dass klassische Musik irgendwie in einer Luftblase existiert.

SEIEN SIE JUNGE ODER MÄDCHEN!
Das Geschlecht eines Dirigenten ist heute nicht mehr wichtig. Die Musikwelt ist für Dirigentinnen vollständig offen. Es gibt keinen Grund für Mädchen, nicht ebenfalls diesen Beruf zu ergreifen. Die Szene ist befreit und ich weiß aus meiner Erfahrung, dass weibliche Dirigenten genauso gut, wenn nicht noch besser sein können als männliche. Wir sind bereit.

Aus dem Englischen von Joachim Buch. Esa-Pekka Salonen ist seit 2008 Chefdirigent des Philharmonia Orchestra London. Seine internationale Karriere begann, als er 1983 bei diesem Orchester kurzfristig für einen erkrankten Kollegen einsprang.

NEUGIERIG SEIN!

PROFESSOR JOHANN MÖSENBICHLER ÜBER NEUE MUSIK

VON KLAUS HÄRTEL

NEUE MUSIK! DA ZUCKT MANCH EINER UNWILLKÜRLICH ZUSAMMEN. WARUM EIGENTLICH? WAS IST SO FURCHTEINFLÖSSEND? SIND ES DIE »ANDERSARTIGEN« KLÄNGE, DAS UNBEKANNTE TERRAIN? DOCH WO MAN ZUSAMMENZUCKT, DA IST JA AUCH SPANNUNG NICHT WEIT. WIR SPRACHEN MIT PROFESSOR JOHANN MÖSENBICHLER, DER APPELLIERT: »KEINE ANGST VOR NEUER MUSIK!«

Foto: Mid Europe / Herbert Raffalt

Neue Musik für Blasorchester machen Sie ja nicht erst seit heute. Wie und wann haben Sie das Faible dafür entdeckt?

Schon während des Studiums. Ich hatte mir damals vorgenommen, jährlich ein Werk uraufzuführen. Allerdings habe ich das letztendlich nicht konsequent durchgehalten. Denn etwas uraufzuführen, um es zu tun, ist zwar nobel, doch es geht ja um die künstlerische Begleitung und die künstlerische Idee dahinter. In den letzten Jahren hat es sich wieder vermehrt ergeben – was auch mit meinem Wechsel nach München zu tun hat. Es haben sich Projekte ergeben mit Moritz Eggert, mit der Staatsoper, mit Hubert Hoche, mit Christoph Wünsch, mit den Hochschulen in München und Würzburg. Neue Werke sind reizvoll, wir brauchen neue Wege, um offen zu sein.

Ist die Neue Musik für die Blasmusik immer noch ein Stiefkind?

Wir spielen viel neue Musik – neu komponierte Musik. Sie ist oft durch Stilmittel aus der Filmmusik oder der Spätromantik geprägt. Oder sie ist so neu, dass alle Beteiligten den Wechsel von dem, was bekannt ist, nicht schrittweise weitererleben können. Man kann eben keine großen Sprünge machen, sondern muss Stufe für Stufe gehen. Gerade in der Neuen Musik ist das sehr wichtig. Wenn ein Musiker oder ein Dirigent den Sprachschatz des spätromantischen Genres beherrschen – egal ob das vor zwei Wochen oder vor 200 Jahren komponiert wurde – und jetzt liegt plötzlich etwas Atonales auf dem Tisch, ergibt sich eine Kluft dazwischen, die man einfach nicht überspringen kann. Es ist wie bei den Sprachen: Wenn ich Grammatik und Vokabular näher kenne, wird die Sprache interessanter. Wenn ich davon nichts kenne, verstehe ich auch nichts.

Was reizt Sie denn überhaupt an Neuer Musik? Die Herausforderung?

Ob es eine Herausforderung ist, hängt einerseits davon ab, wie technisch schwierig das Werk ist. Das ist bei vielen Werken gar nicht mal der Fall. Die Herausforderung liegt andererseits darin, Neues zu entdecken. Wenn man noch nie in Alaska war, dann ist Alaska für jemanden, der etwas Neues kennenlernen möchte, eine Herausforderung und spannend. Dasselbe ist es für mich in der Musik. Es ist eine Reise in eine andere Klangwelt, die uns nicht so nahe ist wie das, was täglich aus den Lautsprechern tönt. Allein dieser Weg, in diese andersgeartete Klangwelt einzutauchen, ist unwahrscheinlich spannend. Da gibt es Klangnuancierungen, Effekte, rhythmische Aussagen, die einfach berührend und fantastisch sind – wenn ich es nicht von vornherein ablehne!

Ich muss also eine Offenheit an den Tag legen und »es« geschehen lassen?

Offenheit ist sogar zu wenig. Die Neugierde ist das Entscheidende: Was gibt's denn da noch außer einem Dreiklang? Was gibt's denn noch außer einem Major Sept-Akkord? Was gibt's denn noch außer, außer, außer…?

Und die Partitur liest sich dann wie ein Krimi: »Was passiert als nächstes?«

Es ist in der Tat wie beim Lesen. Lese ich ein Buch, das nicht in Deutsch geschrieben ist, muss ich manchmal ein Wörterbuch zu Hilfe nehmen. In der Musik brauche ich manchmal das Klavier, um mir die Töne akustisch vorzusprechen – um die Sprache zu verstehen. Rein lesetechnisch ist es nicht anders, die 5. Beethovens oder den Radetzky-Marsch zu lesen. Nur beim Radetzky-Marsch schaue ich einmal hin und höre die Musik sofort. Je geübter ich bin, desto besser höre ich auch andere Klänge.

Der entscheidende Schritt ist dann, das Werk auf das Orchester zu übertragen. Ist das die eigentliche Herausforderung?

Das ist immer eine Herausforderung – egal ob neue oder alte Musik. Musik gemeinsam zu erarbeiten, ist eine pädagogische, soziale, musikalische und kommunikationstechnische Herausforderung. Immer. Es kommt nun sehr genau darauf an, mein Orchester zu kennen. Ich muss wissen, mit wem ich es

zu tun habe. Dann muss ich einfach sehr dosiert den Einstieg auswählen. Es ist wichtig, nicht mit dem Vorschlaghammer kommen: »Jetzt machen wir ganz was Verrücktes!« Das funktioniert nicht. Bei einem eingesessenen Dorforchester ist die Herausforderung größer als bei einem zusammengewürfelten Jugendorchester, dessen Mitglieder von Grund auf neugieriger sind.

Ist Neue Musik schwieriger zu vermitteln?

Es ist nicht schwieriger. Es ist anders. Man muss überlegen, welches die Motivationsknöpfe für mein Orchester sind. Worauf springt mein Orchester an? Wo sind die Stärken? Dann muss ich eine Stelle heraussuchen, die in der Umsetzbarkeit mit den Stärken eines Orchesters einhergeht. Damit erreiche ich schon erste Ergebnisse. Auf denen kann ich dann aufbauen und das Werk Stufe für Stufe erarbeiten. Aber in Wahrheit ist das ja auch so, wenn ich einen Haase-Altendorf spiele… Natürlich beginnt man auch einmal, wenn es einfach zu verstehen ist, von vorne. Normalerweise überlege ich aber vor jeder Probe ganz genau, wie ich das Werk, das am Anfang nur aus schwarzen Punkten besteht, lebendig mache. Wie nehme ich die Menschen mit, die das ja tun müssen, auf diesen Prozess neugierig zu sein?

Gibt es denn unter den Musikern anfänglich auch Skepsis?

So vielfältig Menschen sind, so vielfältig sind auch deren Reaktionen. Es ist nur völlig normal, dass da auch skeptische Reaktionen kommen. Das liegt auch daran, dass man die Sprache noch nicht spricht, weil das Vokabular und die Grammatik fehlen. Da ist auch Unsicherheit dabei. Diese Unsicherheit, ja Angst, muss man den Musikern erst einmal nehmen.

Gibt es da denn einen Unterschied zwischen Profis und Amateuren?

Natürlich geht ein Profimusiker damit anders um. Der Job eines Profis besteht darin, alles das, was ihm vorgelegt wird, so gut wie möglich umzusetzen. Das persönliche Gefallen dabei, der individuelle Geschmack ist »flexibler«. Das ist ein Unterschied. Im Amateurorchester muss man die Leute motiviert halten, dieses individuelle Animo schaffen, damit sie auch zur Probe kommen. Vielleicht geht es bei den Profis ein bisschen schneller, aber ansonsten kann ich keinen Unterschied erkennen. Ich muss hier wie dort arbeiten.

Wie sehen die Erfahrungen speziell beim Polizeiorchester Bayern aus?

Die Geschmäcker sind nun einmal verschieden. Das ist beim Programm nicht anders. Die einen finden es super, dass wir so was auch machen, und die anderen spielen es eben – auch wenn es nicht ihr Musikgeschmack ist. Das aber kann bei jedem anderen Werk genauso sein. Es gibt doch kein Werk der Musikgeschichte, bei dem alle sagen: »Das ist meins!« Es wird immer Menschen geben, denen es gefällt, und jene, denen es nicht gefällt.

Und das Publikum? Muss man das bei Neuer Musik besonders »vorbereiten«?

Eines ist klar: In ein Konzert, in dem ausschließlich Neue Musik gespielt wird, gehen nur die, die Neue Musik hören wollen. Das Festival »UNerHÖRTes« zeigt: Wenn man die Kinder, die Betreuer, die Dirigenten hinführt, dann ist das Ergebnis der Wahnsinn! Bei Neuem, bei Unbekanntem muss man die Menschen mitnehmen, um ihnen neue Perspektiven, neue Erlebnisse zu ermöglichen. Wenn das gelingt, ist es unglaublich, wie bereitwillig das Publikum etwas Neues hört. In der Pause wird dann nur über das eine Werk gesprochen. Ob das jedem gefällt, ist gar nicht so wichtig. Es wird darüber gesprochen, man setzt sich damit auseinander. Das ist fantastisch!

Unterschätzen manche Dirigenten ihr Publikum?

Manchmal traut man dem Publikum zu wenig zu. Natürlich: In einem dörflichen Musikverein würde ich nie ein ganzes Konzert nur Neue Musik machen. Das würde ebensowenig passen wie andersherum: Nur Polkas etwa wäre doch auch langweilig. Und trotzdem darf ich Neue Musik spielen.

Also macht's die Mischung?

Es ist doch immer so, wenn ich den Menschen etwas servieren möchte. Wenn ich beim Essen etwas lieblos hingeknallt bekomme, schmeckt das beste Essen nicht so gut wie etwas Neues, das toll angerichtet ist, wenn es erläutert und charmant dargeboten wird. Dann probiert man das gerne. Diese Neugierde gilt es zu wecken. Ich kann mich noch erinnern, als Florian Bramböck 1989 den »Umweltmarsch« geschrieben hat. Das ist wirklich ein Marsch, der mit dem, was man sich unter »Marsch« vorstellt, überhaupt nichts zu tun hat. Dieser Marsch ist ein Abbild dessen, was wir unserer eigenen Erde antun. Es war unglaublich, wie positiv das ankam. Nicht, weil der Marsch »so schöne Melodien« hat, sondern weil es ein tief bewegendes und berührendes Werk ist. Noch Wochen danach wurde darüber gesprochen. Irgendwann wird man dann gefragt, was es in diesem Jahr wieder Besonderes gebe. Dahin zu kommen, dauert natürlich.

Sich darauf einzulassen, hat also weniger mit Intellekt zu tun, sondern vielmehr mit Emotion?

Man muss bereit sein, zuzuhören. Ich brauche keine besonderen Vorkenntnisse. Ich muss entspannt, offen und neugierig sein.

Beim Festival UNerHÖRTes geben Sie einen Workshop mit dem Titel »Keine Angst vor Neuer Musik«. Ist das der Knackpunkt?

Ich erlebe es häufiger, dass die Angst wirklich beim Dirigenten und den Verantwortlichen liegt. Wenn ich diese Landkarte Musik nicht lesen kann, weil ich das Vokabular nicht verstehe, ist es auch schwer, sich mit dieser Musik zurechtzufinden. Diese Angst möchte ich den Dirigenten nehmen. Ich glaube, dass viele Kolleginnen und Kollegen zu schnell eine ablehnende Haltung an den Tag legen. Natürlich ist es mit ein bisschen Mühe verbunden. Aber es lohnt sich!

Sind Sie optimistisch, was die Zukunft Neuer Musik im Bereich der Blasmusik angeht?

Ich bin immer optimistisch. Keinesfalls möchte ich jemandem vorschreiben, was er machen soll. Das liegt mit absolut fern. Ich meine nur, dass es im Sinne einer gesamtheitlichen musikalischen Weiterentwicklung eines jeden Einzelnen und auch einer gesamten Bewegung gesund wäre, die eigenen Pfade, die schon ewig vorgetreten sind, zu verlassen. Dann werde ich auch manches, was ich gespielt habe, anders bewerten. Wenn ich einen größeren Überblick habe, kann ich auch andere Dinge beurteilen. Was will ich sein – Maus oder Adler? Eine Maus am Boden kann eine Hügelkette nicht erkennt, weil sie zu nah dran ist. Ein Adler, der hoch in der Luft fliegt, hat einen Überblick. Ich würde mir schon wünschen, dass mehr Leute den Mut haben, den Überblick zu bekommen. Die eigenen Gefilde mal zu verlassen, ist nicht verstörend – das ist spannend!

www.musikakademie-hammelburg.de

QUELL DER INSPIRATION

DIRIGENTEN UND IHRE VORBILDER

VON CORNELIA HÄRTL

DIRIGENTEN HABEN EINE GANZ BESONDERE AUFGABE: SIE SIND ZUSTÄNDIG FÜR DIE INTERPRETATION EINES WERKS UND DAMIT FÜR DIE CHARAKTERISTISCHE UMSETZUNG AUF DER BÜHNE. ES HEISST SOGAR, DASS DIRIGENTEN DEN KLANG EINES GESAMTEN ORCHESTERS BEEINFLUSSEN. WORAN ABER ORIENTIEREN SICH DIRIGENTEN BEI IHRER KÜNSTLERISCHEN ARBEIT? WELCHE GROSSEN MEISTER AUS VERGANGENHEIT UND GEGENWART INSPIRIEREN DIE DIRIGENTEN HEUTE? WIR HABEN BEI EINIGEN MUSIKALISCHEN LEITERN IN DER DEUTSCHEN BLASMUSIKLANDSCHAFT EINMAL NACHGEFRAGT...

» S. LAWTON

Scott Lawton, Polizeiorchester Nordrhein-Westfalen: Ein klares Vorbild und eine richtige Inspiration habe ich vor Jahren bei der Art zu musizieren von **Claudio Abbado** gefunden. Bei Proben und Aufführungen, die ich Anfang der 90er Jahre in Wien besuchen durfte, begeisterten mich seine Dirigate von Opern und großen sinfonischen Werken. Er war stets ein musikalischer Leiter von großer Autorität, wirkte aber auch immer als »primus inter pares«, wunderbar selbstlos, bescheiden und kollegial. In den letzten Jahren wurden seine Dirigate dazu immer extremer und mutiger hinsichtlich Tempowahl und Klangvorstellung.

Dabei stellt sich zunächst einmal die Frage: Wofür brauchen wir überhaupt Vorbilder? Man kann fast sagen, dass es sich dabei um ein menschliches Grundbedürfnis handelt. Vorbilder dienen uns von klein auf als Orientierungspunkte. Wir erwerben mit ihrer Hilfe sowohl grundlegende Verhaltensmuster und lernen anhand ihres Modells verschiedene Praktiken wie zum Beispiel Sportarten und Sprachen.

IMITATION ALS LERNMODELL VON KINDESBEINEN AN

Schon als Kinder lernen wir vor allem durch Imitation: Angefangen beim Laufen und Sprechen übernehmen wir mit der Zeit auch komplexes Sozialverhalten von den Menschen in unserem direkten Umfeld. Vor allem im Kindesalter sind die Eltern noch prägend – Kinder lernen sozusagen am Modell der Eltern neue Verhaltensweisen. Während anfangs die Eltern noch eher unbewusst als Vorbilder nachgeahmt werden, entscheiden sich Jugendliche dagegen schon bewusst für bestimmte Vorbilder.

Das können natürlich immer noch die Eltern oder andere ihnen nahestehende Personen aus dem sozialen Umfeld sein; oft handelt es sich dabei aber um Men-

Fotos: Paul de Heuck, Courtesy of The Leonard Bernstein Office, Inc.; privat

» C. SCHEIBLING

Christoph Scheibling, Musikkorps der Bundeswehr:

Mein Vorbild als Dirigent ist **Claudio Abbado** (1933 bis 2014), weil er es meines Erachtens wie kaum ein anderer verstand, das Orchester zu begeistern, zu entfesseln und jeden Einzelnen persönlich erreichte und dabei beflügelte, seine Bestleistung abzurufen.

schen, die besonders erfolgreich in den Medien präsent sind, also beispielsweise Profi-Sportler, Popstars oder auch Politiker. Durch die Orientierung an Vorbildern können bereits vorhandene Verhaltensmuster ge- oder enthemmt werden – auch bewusste Vorbilder haben also Einfluss auf das Sozialverhalten. Dabei handelt es sich meist um erstrebenswerte Ideale, Wegweiser oder sogar Mutmacher. Jeder Mensch muss zwar seinen eigenen Weg finden, als soziales Wesen braucht er dafür aber in manchen Situationen Orientierung und Bestärkung. Zu diesem Zweck werden Mitmenschen als Inspiration herangezogen, die als besonders erfolgreich in einem bestimmten Bereich gelten.

Dass es alles andere als einfach ist, vollkommen ohne Orientierungspunkte zu agieren, zeigt auch ein Zitat des Schweizer Komponisten und Intendanten Rolf Liebermann: »Die Schwierigkeiten, ein zeitgenössisches Werk uraufzuführen, liegen hauptsächlich darin, dass man sich auf keine Vorbilder stützen kann.«

WO FINDEN WIR UNSERE VORBILDER?

Vorbilder sind keine universellen Konstrukte, sondern beziehen sich auf bestimmte Aspekte, für die jemand steht oder die jemanden besonders auszeichnen. In der Regel haben wir für verschiedene Lebensbereiche – also zum Beispiel Beruf, Hobby oder Familie – auch verschiedene Vorbilder. In diesem Zusammenhang spielen die Medien eine wichtige Rolle: Würde man auf irgendeinem Fußballplatz eine Umfrage nach den größten Vorbildern der Spieler machen, könnten mit Sicherheit schon die Kleinsten den Namen eines Profi-Fußballers nennen. Auch Stars aus dem Rock- und Popmusik-Bereich werden vor allem von Jugendlichen oft als Vorbilder genannt.

» T. O. CHADIK

Timor Oliver Chadik, Luftwaffenmusikkorps Münster (ab 1. Januar Bigband der Bundeswehr):

Seit meiner Jugend bin ich ein sehr großer Bewunderer des amerikanischen Dirigenten **Leonard Bernstein**. Leider war es mir persönlich nicht vergönnt, »Lennie« einmal live zu erleben. Aber die vielen Konzert- und Probenmitschnitte zeigen seine unglaubliche Präsenz, sein Charisma und seine exorbitante Musikalität beim Dirigieren. Fasziniert bin ich vor allem durch seine emotionale Tiefe beim Dirigieren. Dies ist insbesondere in seinen Interpretationen der Musik von Gustav Mahler zu spüren, dem er sich so eng verbunden fühlte. Gerade bei seinem letzten Mahler-Zyklus, bei dem ausschließlich Liveaufnahmen der ganz großen Orchester verwendet wurden, ist dies deutlich wahrzunehmen. Dieses Verschmelzen mit der Musik und dem Augenblick war und ist für mich immer wieder bewundernswert.

» M. HAMERS

Maurice Hamers, Professur für Blasorchesterleitung an der Uni Augsburg:

In meiner dirigentischen Laufbahn hatten zwei Vorbilder einen entscheidenden Einfluss auf meine persönliche Entwicklung. Von meinem Professor **Sef Pijpers** (Hochschule für Musik Maastricht) lernte ich, wie man den Klang eines sinfonischen Blasorchesters entwickeln und gestalten kann. Von **Enrique Garcia Asensio** lernte ich seine besondere Schlagtechnik (von Sergiu Celibidache). Diese hat mir in komplizierten Partituren oft sehr geholfen. Diese beiden und auch viele andere haben mich mit ihrem Wissen bereichert. Dafür bin ich sehr dankbar. Die dirigentische Ausbildung hört nie auf. Wichtig ist es, den richtigen Meistern zu begegnen und bereit zu sein, dafür Opfer zu bringen.

Diese gesellschaftlichen Gruppen sind in den Medien stark vertreten und dementsprechend groß ist auch ihre Vorbildfunktion. Eher selten dagegen werden bei der Frage nach den Vorbildern Wissenschaftler, Juristen oder auch Handwerker genannt – in der öffentlichen Wahrnehmung sind diese einfach weniger präsent.

Die Wahl eines Vorbilds hängt also auch mit dem Lebensbereich, dem Entwicklungsstand und den persönlichen Neigungen jedes Einzelnen ab. Je nachdem, wie intensiv man sich mit bestimmten Themen oder Lebensbereichen beschäftigt, kennt man mehr oder weniger Vertreter, die für den entsprechenden Rahmen als Vorbild dienen können.

DIE »STARS« DER BLASMUSIK

Wie sieht es nun aber in der Blasmusik – und im speziellen mit den Interpreten eben dieser, also den Dirigenten – aus? Auch musikalische Leiter arbeiten nicht isoliert voneinander, sondern orientieren sich bei ihrer Arbeit an anderen. Welche Eigenschaften oder Arbeitsweisen sind dabei entscheidend und machen einen Dirigenten mit Vorbildfunktion aus? So einfach scheint sich diese Frage gar nicht beantworten zu lassen: »Da das Dirigierfeld ein sehr vielschichtiges ist, finde ich es schwierig, sich auf einen Dirigenten als Vorbild festzulegen. Hinzu kommt, dass man ja in der Regel immer nur einzelne Aspekte eines Dirigenten überhaupt kennt, ohne zu wissen, wie die Person in anderen Belangen arbeitet oder ist«, so Dominik M. Koch, Dirigent des Landesblasorchesters Hessen. Dennoch scheint es aber auch unter den Dirigenten Vertreter zu geben, die aus der Menge herausragen und einen besonderen Eindruck hinterlassen haben.

» B. BUS

Björn Bus, Landesblasorchester Baden-Württemberg:

Ich glaube, dass man als junger Dirigent mehrere Vorbilder hat. Es gibt viele Dirigenten, die eine inspirierende Wirkung auf meine Arbeit haben. Es fällt mir darum schwer, nur ein Vorbild zu benennen. Dazu gehört mit Sicherheit **Carlos Kleiber** aufgrund seiner Art, mit dem Orchester zu kommunizieren. Ich glaube, er war einer der wenigen seiner Generation, der den einzelnen Musikern mehr Freiheit gegeben hat und so eine andere Form von Kontrolle über das Orchester entwickelt hat. Natürlich gibt es mehrere Dirigenten, die auf diese Weise ein Orchester führten oder führen. **Claudio Abbado** zum Beispiel und heute sicher auch **Simon Rattle**. Sie alle haben die Kunst verstanden, als Dirigent die Rahmenbedingungen zu schaffen, in denen die Musiker optimal musizieren können.

» E. OESTREICHER

Ernst Oestreicher, Nordbayerisches Jugendblasorchester:

Im Studium und die ersten Jahre danach war im Bereich der Sinfonik vor allem **Leonard Bernstein** ein Vorbild als Dirigent, Komponist und Musikpädagoge. Seine schwungvolle Art zu dirigieren, sein Verständnis von Musik und seine lebendige, unkonventionelle Lebensgestaltung begeisterten mich. Im Bereich der Chormusik hatte **Helmuth Rilling** einen großen Einfluss auf mein Dirigieren. Meine Sichtweise auf die Blasorchesterleitung hat sich in über 25 Jahren entwickelt, hier habe ich keine direkten Vorbilder. Die vielen Gespräche, Hospitationen und Prüfungen in dieser Zeit führten zu einer permanenten Auseinandersetzung mit der Materie.

» D. M. KOCH

Dominik M. Koch, Sinfonisches Landesblasorchester des Hessischen Turnverbandes:

Da ich selbst als Dirigent die Musik im Vordergrund sehe und diese interpretieren, lebendig machen und gestalten möchte, ist für mich **Carlos Kleiber** ein tolles Vorbild. Ich finde es faszinierend, wie er bei zahlreichen Konzertaufnahmen die Musik lebendig darstellt und wie sein Charisma und seine Natürlichkeit die Musiker begeistert. Jede Note wird bei ihm Musik und ebenso versucht er es darzustellen und seinen Musikern im Moment des Konzerts etwas zu geben, sie in anderen Momenten allerdings auch nur zu begleiten, indem er ihnen ein Nicken oder Lächeln schenkt. Diese Art vor dem Orchester imponiert mir sehr. Ähnliches gilt für **Leonard Bernstein**. Bei beiden wirken Interpretationen für mich nicht nur aufgesetzt oder erdacht, sondern sehr detailverliebt und doch natürlich, authentisch und lebendig. Wenn es nicht nur ums Musikalische geht, ist sicher auch **Sir Simon Rattle** ein Vorbild. Ich finde seine Intensität vor dem Orchester und seinen Ausdruck, den er als Dirigent vermitteln kann, faszinierend. Ich glaube, er gibt den Musikern viel und lebt die Musik. Besonders sind bei Rattle aber auch seine Bestrebungen jenseits des Dirigentenalltags. Er beschäftigt sich viel mit Projekten für Kinder und Jugendliche – siehe das »Education«-Programm der Berliner Philharmoniker, das er 2002 ins Leben gerufen hat. Es ist ihm eine Herzensangelegenheit, solche Projekte für alle Menschen, ganz gleich welcher Herkunft oder welcher Bildungsvoraussetzung, durchzuführen. Ich nehme ihm diese Überzeugung ab, auch weil er sich nicht zu schade ist, selbst dabei aktiv zu sein. Dieses Engagement als Dirigent ist sicher beispielhaft und gilt für mich als Vorbild.

MEHR ALS »NUR« EIN MARSCH-KOMPONIST

DIRIGENT JOHN PHILIP SOUSA

VON JOACHIM BUCH

JOHN PHILIP SOUSAS RUHM LIEGT NICHT NUR IN SEINEN EINZIGARTIGEN MÄRSCHEN BEGRÜNDET. AUCH ALS DIRIGENT LEISTETE ER BEISPIELHAFTES. SO SORGTE ER FÜR EINE WEITERENTWICKLUNG DES REPERTOIRES UND DES INSTRUMENTARIUMS DER ÜBER ZWÖLF JAHRE VON IHM GELEITETEN US MARINE BAND. MIT DEN ZAHLLOSEN KONZERTEN SEINER SOUSA BAND (IN KNAPP VIER JAHRZEHNTEN IM DURCHSCHNITT MEHR ALS EIN KONZERT PRO TAG) TRUG ER DARÜBER HINAUS MASSGEBLICH ZUR MUSIKALISCHEN BILDUNG SEINES PUBLIKUMS IN ALLER WELT BEI – OHNE DASS DESHALB DAS »ENTERTAINMENT« ZU KURZ KAM.

Foto: Archiv

Die Redensart von den USA als »Schmelztiegel der Nationen« mag heutzutage etwas abgedroschen klingen. In Sousas Umfeld – im Jahr seiner Geburt feierte die Nation gerade mal ihren 78. Geburtstag – war sie jedoch sehr präsent. Der Vater John Antonio Sousa stammte aus Portugal, die Mutter Maria Elisabeth Trinkaus aus Fränkisch-Crumbach, östlich von Darmstadt. Auch einige der berühmtesten Musiker aus der Sousa-Band waren Einwanderer aus Europa, beispielsweise der Bremer Herman Bellstedt (Kornett) oder der Sizilianer Simone Mantia (Eufonium).

John Philip Sousa wurde in Washington geboren, in unmittelbarer Nähe der Marine Barracks, wo sein Vater in der US Marine Band spielte. Nachdem der Sohn mit sieben Jahren seinen ersten Musikunterricht erhalten hatte, führte ihn der Vater bereits mit 13 Jahren als »Lehrling« (engl. apprentice) ins Orchester ein. Parallel dazu erhielt er weiteren Musikunterricht auf verschiedenen Blasinstrumenten, auf der Geige, in Harmonielehre und Komposition. Mit 20 Jahren verließ er das Orchester und trat als Geiger und Dirigent in verschiedenen Orchestern im Großraum Washington/Philadelphia auf. So spielte er 1876 unter anderem unter Leitung von Jacques Offenbach während dessen – leider nicht besonders erfolgreicher – USA-Tournee.

1880 hatte Sousa sich erste Meriten als Komponist und Dirigent erworben und kehrte als musikalischer Leiter zur US Marine Band zurück. In dieser Position blieb er bis 1892 und es gelang ihm in diesen zwölf Jahren, die Marine Band zu einer der besten Militärkapellen der Welt zu formen. Die Proben unter Sousa wurden straffer organisiert, das Instrumentarium wurde erweitert und mit der ersten USA-Tournee 1891 eine Tradition begründet, die bis heute im Orchester fortgeführt wird. In seiner Zeit bei der Marine Band entstand unter anderem sein bis heute nach »The Stars and Stripes Forever« zweitberühmtester Marsch »The Washington Post«, der langfristig ein Welterfolg wurde. Ein britischer Musikjournalist, begeistert von dieser Komposition, sagte damals: »Wenn Johann Strauß der Walzerkönig ist, dann ist Sousa der Marschkönig.« Allerdings verkaufte der wirtschaftlich damals noch unerfahrene Sousa alle Rechte an diesem Werk für nur 35 Dollar.

Unabhängig von seinen ohnehin aufgeführten Märschen – der 1888 entstandene »Semper fidelis« ist bis heute der offizielle Marsch des US Marine Corps – und Konzertsuiten nahm er regelmäßig auch klassische Bearbeitungen ins Repertoire der Marine Band auf. Zwei Jahrzehnte zuvor wäre dies in den USA noch undenkbar gewesen, wie Neil Harris in seinem Aufsatz »John Philip Sousa and the Culture of Reassurance« schreibt: »Vor dem amerikanischen Bürgerkrieg gab es nur wenige Ensembles,

»Sousa war ein Mann mit beachtlicher Selbstdisziplin und außergewöhnlicher Begabung. Ihm gelang alles, was er unternahm. Dabei war er bescheiden, zugänglich und tolerant. Er war bekannt als ein Mensch mit sehr hohen moralischen Standards. Von seiner Kindheit an war er zielstrebig und fleißig und ausgestattet mit einem großen Optimismus, sodass ihm nichts unmöglich erschien. In erster Linie dachte er daran, wie er am besten sein Publikum erfreuen konnte.«

Paul E. Bierley, Sousa-Biograph

die in der Lage waren, größere sinfonische Werke aufzuführen, obwohl bereits mehrere Sinfonieorchester gegründet wurden.«

Sousa stand dem Medium Schallplatte zwar eher skeptisch gegenüber, nahm mit der Marine Band aber die ersten Stücke auf Phonograph auf. Im Herbst 1890 wurden insgesamt 60 Aufnahmen veröffentlicht. Auch mit dem Radio konnte sich Sousa zunächst nicht anfreunden, denn er hatte Bedenken, dass aufgrund des fehlenden persönlichen Kontakts seine Musik das Publikum nicht erreichen würde. Kurz nach seiner Rundfunk-Premiere am 6. Mai 1929 war er jedoch schnell »bekehrt«, als ihn zahllose Glückwünsche erreichten, unter anderem auch vom Kommandeur einer Südpol-Expedition.

Nach der zweiten Tournee 1892 schlug sein Manager David Blakely vor, dass Sousa ein eigenes ziviles Blasorchester gründen solle. Sousa kündigte zum Ende des Monats Juli desselben Jahres. Bei seinem Abschiedskonzert vor dem Weißen Haus erhielt er vom Orchester einen handgefertigten Taktstock als Zeichen des Respekts und der Wertschätzung. Sousas Töchter gaben diesen 1953 der Marine Band zurück und er wird seither traditionsgemäß an den jeweils neuen Chefdirigenten weitergereicht. Unmittelbar nach dem Ausscheiden bei der Marine Band realisierte Sousa dann den Vorschlag seines Managers. Mit der Sousa Band, die er bis kurz vor seinem Tod leitete, war er regelmäßig auf Tournee: zweimal pro Jahr durch die USA, fünfmal in Europa und einmal auf Welt-Tournee (1910/11). Schätzungen besagen, dass das Orchester im Laufe der Jahre fast 2 Millionen Kilometer zurückgelegt habe. Innerhalb der USA, wo man in nahezu jeder Stadt aufgetreten ist, war dabei die Eisenbahn das bevorzugte Verkehrsmittel. Das Flugzeug war noch nicht weit genug entwickelt – die ersten Flugversuche der Brüder Wright fanden schließlich erst elf Jahre nach Gründung der Sousa Band statt – und ebensowenig das Auto. Von einem Highway-Netz wie heute war man in den USA noch weit entfernt. Entsprechend großzügig bemessen war der zeitliche Rahmen der erwähnten Welt-Tournee:

- 24. Dezember 1910: Abfahrt in New York
- 9. Januar bis 3. März 1911: Irland und England
- 24. März bis 21. April 1911: Südafrika
- 12. Mai bis 23. August 1911: Tasmanien, Australien, Neuseeland
- 10. September bis 15. Oktober 1911: Hawaii, westliches Kanada, westliche USA
- 23. Oktober bis 1. Dezember 1911: Süden und Mittlerer Westen der USA
- 4. bis 10. Dezember 1911: New York

Sousa hatte als Leiter der Marine Band bereits einige Reputation erlangt, sodass er keine großen Probleme hatte, Musiker für seine Band zu finden. Hinzu kam, dass kurz nach Gründung der Sousa Band zwei der berühmtesten Figuren der amerikanischen Musikszene starben: Patrick Gilmore und Carlo Alberto Cappa. Einige Musiker aus deren Bands kamen problemlos bei Sousa unter. Nach einigen anfangs reservierten Reaktionen in der Presse häuften sich dann aber doch anerkennende Kommentare. Der »Philadelphia Enquirer« bezeichnete die Sousa Band als einen Kompromiss zwischen Sinfonieorchester und Marschkapelle. Sousas Fähigkeiten als Dirigent

» ZEITTAFEL

1854: geboren am 6. November in Washington, D.C.

1861: erster Musikunterricht

1868 bis 1871 und 1872 bis 1874: Mitglied der US Marine Band

1873: erste veröffentlichte Kompositionen »The Review March« und »The Cuckoo Galop«

1874 bis 1880: Dirigent und Musiker in verschiedenen Opernhäusern und Tournee-Orchestern

1879: Heirat mit Jane van Middlesworth

1880 bis 1892: Dirigent der US Marine Band während der Amtszeit von fünf Präsidenten (Hayes, Garfield, Arthur, Cleveland, Harrison)

1891: erste USA-Tournee der US Marine Band

1892 bis 1931: jährliche Tourneen der Sousa Band mit insgesamt über 15 000 Konzerten

1895: Fertigstellung der Operette »El Capitan«

1896: Fertigstellung des Klavierauszugs von »The Stars and Stripes Forever«

1897: Premiere der Operette »The Bride Elect«

1900: Sousa Band ist offizielles Orchester der USA bei der Weltausstellung in Paris, parallel dazu Europa-Tournee von Mai bis September

1903: Tournee der Sousa Band durch Großbritannien

1910/11: Welt-Tournee der Sousa Band

1917: Sousa tritt mit 62 Jahren in die US Navy ein und formiert im Great Lakes Naval Training Center in der Nähe von Chicago die 300-köpfige »Jackie«-Band

1922: Tournee der Sousa Band durch Kuba

1929: erste Rundfunk-Übertragung der Sousa Band auf NBC

1931: Sousas letzter veröffentlichter Marsch »The Circumnavigators Club«

1932: Sousa stirbt am 6. März in Reading, PA

Foto: Archiv

wurden im »Worcester Telegram« gelobt: »Ein simpler Wimpernschlag oder die Bewegung seines kleinen Fingers reichten aus, um die richtigen Melodien aus einem der besten Klangkörper der Welt herauszuholen.« Der »Saginaw Globe« hebt die Ökonomie von Sousas Gestik hervor. Er halte seine Musiker »wie unter einem Zauberbann«. Jede Bewegung seines Taktstocks erzeuge eine Antwort. »Anders als der große Gilmore fällt er nicht durch energische Gesten auf, sondern er ist ruhig und bescheiden. Das Resultat ist aber das gleiche.«

Das Repertoire der Sousa Band bestand zu einem großen Teil natürlich auf Kompositionen des Dirigenten (neben den Märschen unter anderem auch die Konzertsuiten oder einige Gesangsnummern), aus zahlreichen populären Liedern, aber auch aus klassischen Bearbeitungen aus der Feder des Dirigenten. Dies erzeugte immer wieder Diskussionen, vor allem in der Presse: ob die letztgenannte Werkgruppe das Programm zu »schwer« mache, ob das Publikum nicht mehr genügend »unterhalten« werde? Ein Kritiker des »Duluth Daily Commonwealth« gab zu, dass dem Publikum die Tanznummern und Heilsarmee-Parodien gefallen hätten, dass die tausend Zuhörer aber auch mit Freude der Ouvertüre zu »Der Fliegende Holländer« oder der »Ungarischen Rhapsodie« zugehört hätten. »Ein Dirigent soll dem Publikum so viel gute Musik geben, wie es vertragen kann – und das Publikum in Duluth ist aufnahmefähiger als Herr Sousa annimmt.« In zahlreichen Interviews plädierte Sousa für eine ausgewogene Programmgestaltung. Es sei närrisch, über die Köpfe seiner Zuhörer hinweg zu spielen. Eine Vorreiterrolle spielte Sousa mit seiner Band allemal, denn er hatte Musik von Richard Wagner bereits im Programm, als diese noch nicht in der New Yorker Carnegie Hall erklungen war.

Neu war durchaus auch sein Selbstverständnis als Dirigent. In musikalischen Dingen war er einerseits streng und kompromisslos, aber wenn ein Musiker einmal eine Stelle falsch gespielt hat und bei der Wiederholung sich selbst verbesserte, legte er die Hand aufs Herz und lächelte den Musiker an. Da er – gerade aufgrund der vielen Tourneen – viel länger mit seinen Musikern zusammen war als es heute üblich ist, kümmerte er sich auch um zwischenmenschliche Belange. So wurden bei Bewerbern neben den musikalischen Fähigkeiten immer auch die sozialen Kompetenzen in Augenschein genommen. Auch nahm er Rücksicht auf die religiösen Gefühle seiner Musiker und versuchte daher, sonntags keine Konzerttermine anzunehmen. Wenn es einmal gar nicht anders ging, wurden solche Auftritte dann als »geistliche Konzerte« verkauft.

Religiöse Toleranz war in der Sousa Band selbstverständlich und wenn einmal dagegen verstoßen wurde, dann konnte der Chef unerbittlich sein. So bestellte er einen Musiker zu sich, der einen Kollegen als »Drecksjude« beschimpft haben soll. Als der Musiker dies zugab, wurde er fristlos entlassen mit der Auflage, sich nie wieder bei der Sousa Band zu bewerben. Damit der Musiker nicht ganz mittellos war, zahlte er ihm immerhin drei Wochengehälter als Abfindung.

Sousa war mit seinem Engagement das, was man heute als »Arbeitstier« oder »Workaholic« bezeichnen würde. »Wenn Sie hören, Sousa sei in Rente gegangen«, sagte er einst, »dann heißt dies, dass Sousa tot ist.« Entsprechend plötzlich kam sein Tod im März 1932 in Reading/Pennsylvania. Am Abend zuvor hatte er sich als Gastdirigent der Ringgold Band noch auf ein Konzert vorbereitet, als ihn am frühen Morgen in seinem Hotelzimmer ein Herzanfall ereilte.