

Aspekte der Orchesterarbeit

von Utz Grimminger

Vortrag vom 3. Oktober 2007

Evangelische Akademie Bad Boll

Inhalt

1. Ziel der Orchesterarbeit: Mit dem Konzert das Publikum begeistern
2. Das Konzertprogramm unter ein Motto stellen
3. Literatúrauswahl
 - 3.1 Verlegte Werke, Arrangements, Auftragskompositionen
 - 3.2 Einbindung von Solistinnen und Solisten und Zusatzinstrumenten allgemein
 - 3.3 Einbindung von Jugendorchester, Spielkreisen, Instrumentalschülern
 - 3.4 Einbindung von Ensembles, die nicht zum Orchester gehören
4. Mit musikalischer Darbietung begeistern
 - 4.1 Publikumswirksame musikalische Faktoren
 - 4.2 Aspekte musikalischer Gestaltung
 - 4.3 Rhythmische Training
 - 4.4 Phrasierungstraining
 - 4.5 Registerproben
5. Dramaturgische Gestaltung des Konzertprogramms
6. Informationen zum Konzert: Gestaltung des Programms, Moderation, Begleitheft
7. Kleidung
8. Bühnenordnung

1. Ziel der Orchesterarbeit: Mit dem Konzert das Publikum begeistern

Der folgende Vortrag betrachtet die Arbeit im Zupforchester aus dem Blickwinkel eines bestimmten Ziels: Mit dem Konzert das Publikum zu begeistern. Warum? Wird dieses Ziel erreicht, dann erreichen wir damit auch mehrere Unterziele:

- Ein begeistertes Publikum kommt gerne wieder und bringt beim nächsten Mal evtl. Freunde, Bekannte, Verwandte mit. Das steigert die Konzerteinnahmen.
- Aus den Kreisen eines begeisterten Publikums ist eher mit Nachwuchs für das Orchester zu rechnen.
- Die Mitspieler des Orchesters werden durch kräftigen Applaus eines begeisterten Publikums belohnt. Applaus ist der einzige Lohn, den Mitspieler eines Laienorchesters erhalten – je mehr, desto besser. Ein mit kräftigem Applaus belohntes Orchester wird eher bei der Stange bleiben.

Gleichmaßen muss jedoch vermieden werden, das Orchesterrepertoire über die Maßen zu kommerzialisieren. Das Repertoire muss jederzeit so gestaltet werden, dass die Orchesterspieler Spaß daran haben. Es ist Aufgabe des Orchesterleiters, hier eine tragfähige Mischung zu finden. Es soll auch nicht verschwiegen werden, dass es Konzertverpflichtungen gibt, bei denen andere Dinge im Vordergrund stehen. Wir sprechen hier von Konzerten, die das Orchester selber so veranstaltet, wie es das für gut und richtig erachtet – also das, was bei vielen Orchestern als *Jahreskonzert* bekannt ist.

Im Folgenden werden einige Aspekte behandelt, die dazu beitragen können, das Ziel „Mit dem Konzert das Publikum begeistern“ zu erreichen.

2. Das Konzertprogramm unter ein Motto stellen

Bereits mit dem Titel, dem Motto Ihres Konzerts können Sie Publikum anlocken – oder eben auch nicht. Das potenzielle Publikum braucht eine klare Vorstellung davon, was in dem Konzert zu erwarten ist, und es muss diese Vorstellung attraktiv finden.

Eine Ankündigung der Art *Jahreskonzert des Mandolinenorchesters* wird nur auf Interesse stoßen bei Leuten, die mit dem Zupforchester bereits vertraut sind: Freunde, Bekannte, Verwandte, andere Zupfer. Allgemeines Publikum wird dadurch wenig angesprochen.

Eine Alternative besteht darin, dem Konzert einen attraktiven, griffigen Titel, ein bestimmtes Motto zu geben – wobei natürlich dann das Programm zum Titel passen muss.

Ein gutes Motto kann sich beziehen auf bestimmte Regionen, Länder oder Kontinente (z.B. *Lateinamerikanische Musik, Italienischer Abend*), auf musikalische Epochen (z.B. *Musik aus Shakespeares Zeit*), auf bestimmte Musikgattungen (*Tänze aus fünf Jahrhunderten*) o.ä. Vermeiden Sie zu allgemeine Mottos (*Frühjahrskonzert*) oder Mottos mit Fachbegriffen (*Renaissance-Musik*). Komponisten-Porträts sind diesbezüglich schwierig, wenn der Komponist nur einem Zupfer-Fachpublikum bekannt ist. Oft lässt sich in der lokalen Geschichte oder passend zu aktuellen lokalen „Themen“ ein hervorragendes Konzertmotto

finden. Denken Sie bei der Wahl des Konzertmottos immer auch daran, ob und wie Sie das Motto der Presse schmackhaft machen können.

Überlegen Sie, ob Sie das Konzertmotto auch außermusikalisch umsetzen können, z.B. bei bewirteten Konzerten durch Anpassen des Angebots an das Motto oder durch einen dem Motto angepassten Blumenschmuck statt eines Standard-Blumenschmucks. Seien Sie aber mit Kostümen, Kulissen o.ä. vorsichtig – damit begäben Sie sich in Gefahr, in die Nähe einer Revue zu gelangen.

3. Literatúrauswahl

Die Literatúrauswahl umfasst einerseits die Auswahl der Stücke für das Orchester im engeren Sinne, andererseits aber auch die Frage, ob und wenn ja, welche Solistinnen und Solisten, weitere Ensembles des Vereins oder Ensembles, die nicht zum Orchester gehören, in das Programm eingebunden werden sollen.

3.1 Verlegte Werke, Arrangements, Auftragskompositionen

Nehmen Sie in das Repertoire nur Stücke auf, die zum Konzertmotto passen (Ausnahmen können hier allenfalls die Zugaben sein). Bei der Suche nach geeigneten verlegten Stücken kann ein Anruf beim Notenhändler Ihres Vertrauens (z.B. Trekel) hilfreich sein. Außerdem haben Sie die Möglichkeit, zum Motto passende Stücke zu bearbeiten oder schreiben zu lassen.

Insbesondere Bearbeitungen können durchaus auch von Personen innerhalb des Orchesters (Dirigent, Ausbilder...) gemacht werden. Z.B. haben Absolventen eines BDZ-Ausbilder- bzw. -Dirigentenlehrgangs das nötige theoretische Rüstzeug für vernünftige Bearbeitungen. Zum Einstieg eignen sich vierstimmige Streichersätze und leichte Klaviersätze. Erweist sich eine solche Bearbeitung als problematisch, sollte man sich nicht scheuen, sie gemeinsam nachzubessern oder beiseite zu legen. Schließlich ist auch, was Bearbeitungen anbetrifft, noch kein Meister vom Himmel gefallen. Ohne besondere Genehmigung dürfen in der Regel Werke von Komponisten, die mindestens 70 Jahre tot sind, sowie Volkslieder bearbeitet werden.

Auch Auftragskompositionen müssen nicht unbezahlbar sein. Es kann durchaus lohnend sein, Personen aus der Umgebung, die – z.B. für andere Laienensembles wie Chöre, Blasorchester, Akkordeonorchester o.ä. – schon als Komponisten in Erscheinung getreten sind, zu fragen, ob sie ein Stück für Zupforchester schreiben. Positiver Nebeneffekt: Möglicherweise bringt dieser Komponist zu seiner Uraufführung zusätzliches Publikum mit, das Sie mit einem schönen Konzert zu weiteren Konzertbesuchen animieren können.

Der Umfang des Konzertrepertoires, mit dem in die Probenarbeit gegangen wird, sollte zunächst umfassen: Ausreichend Stücke für das eigentliche Konzert plus Zugaben plus zwei weitere Nummern. Das gibt Ihnen die Gelegenheit, Stücke, die nicht so gut laufen, wieder aus dem Repertoire streichen zu können. Als Faustregel gilt: Ein Stück, bei dem Sie den Satz „Wir spielen das Stück für unser Publikum, weil...“ nicht überzeugend beenden können, kann aus dem Programm gestrichen werden.

3.2 Einbindung von Solistinnen und Solisten und Zusatzinstrumenten allgemein

Oft ist die Einschätzung zu hören, ein ganzes Konzert lang nur Zupforchester sei langweilig, weil von der Instrumentierung nicht abwechslungsreich genug. Diese Einschätzung ist so nicht haltbar, denn dann müsste sie auch für einen Klavierabend gelten. Wahr ist daran aber, dass zusätzliches Instrumentarium Abwechslung bringt. Bewährt hat es sich, ein Werk mit einer Solistin bzw. einem Solisten sowie einige wenige Stück mit Zusatzinstrumentarium wie Schlagwerk in das Programm einzubauen.

3.3 Einbindung von Jugendorchester, Spielkreisen, Instrumentalschülern

Haben Sie in Ihrem Verein ein Jugendorchester oder einen Spielkreis von Instrumentalschülern, dann sollte sie dieses in Ihr Programm einbinden. Das macht das Publikum auf Ihre Nachwuchsarbeit aufmerksam, und einem Nachwuchsensemble hört man auch gern zu, wenn es noch nicht so perfekt spielt. Neben einem kurzen eigenen Beitrag wäre es besonders schön, wenn es die Möglichkeit für ein gemeinsames Stück Hauptorchester + Jugendorchester gäbe.

Auch einzelnen Instrumentalschülern können Sie mit einem kleinen Solo- oder Duostück Platz in Ihrem Konzertprogramm einräumen, z.B. wenn diese Schüler bei Jugend musiziert einen Preis gewonnen haben oder eine erfolgreiche D3-Prüfung absolviert haben. Haben Sie kein Jugendorchester oder einen Spielkreis, dann können Sie die Messlatte auch niedriger ansetzen, um auf Ihre Nachwuchsarbeit hinzuweisen.

3.4 Einbindung von Ensembles, die nicht zum Orchester gehören

Gäste in das Programm einzubinden kann die Attraktivität des Programms steigern. Gastorchester aus dem Ausland sind hier in aller Regel schon aufgrund der „Exotik“ attraktiv, aber auch gegen befreundete Orchester aus dem Inland spricht nichts.

Neben Gast(zupf)orchestern kann man durchaus auch fachfremde Ensembles einladen, sofern das zum Konzertmotto passt. Sie bringen zusätzliche Abwechslung ins Konzertprogramm. Hier einige Beispiele:

- Laienensembles mit anderer Instrumentierung, z.B. Blockflötenorchester oder Chöre.
- Tanzgruppen, z.B. höfische Tänze.
- Band, z.B. Folk, Rock, Jazz.

Ein solches Programm wird in allen Fällen idealerweise so gestaltet, dass das Gastensemble einen Teil des Programms allein bestreitet, das eigene Orchester ebenfalls einen Teil allein bestreitet und einige Stücke gemeinsam aufgeführt werden.

In allen Fällen ist aber zu bedenken, dass die Einbindung nicht zum Orchester gehörender Ensembles der Steigerung der Attraktivität des Programms dient. Prüfen Sie das kritisch, bevor Sie eine Einladung aussprechen, und binden Sie kein Ensemble ein, das die Attraktivität Ihres Programms senkt.

4. Mit musikalischer Darbietung begeistern

Auch wenn wir die Rahmenbedingungen möglichst günstig gestalten sollten, muss es unser Hauptziel sein, mit unserer musikalischen Darbietung das Publikum, das zu uns gefunden hat und gut eingestimmt ist, zu begeistern.

4.1 Publikumswirksame musikalische Faktoren

Folgende Faktoren hinterlassen erfahrungsgemäß beim Publikum einen positiven musikalischen Eindruck:

- Virtuose Darbietung
- Fehlerfreie Darbietung
- Schöner Klang
- Überzeugende musikalische Gestaltung

Virtuose Darbietungen werden vom Publikum erkannt und immer honoriert – allerdings erkennt ein Nicht-Fachpublikum Virtuosität in der Regel nur in großer Geschwindigkeit. Solokonzerte sind immer eine gute Möglichkeit, den Solisten mit Virtuosität glänzen zu lassen. Aber auch im Tutti-Bereich ist es ratsam, das Orchester an geeigneten Stellen an seine Geschwindigkeitsgrenze zu führen. Hier hilft uns ein psychologisches Phänomen, sozusagen den Eindruck von Virtuosität zu vermitteln: Ein Nicht-Fachpublikum erkennt Tempo nicht absolut, nimmt aber sehr wohl wahr, wenn die Spieler an ihrer Geschwindigkeitsgrenze sind. Dann werden auch Ungenauigkeiten verziehen, denn die Stelle ist ja erkennbar „schwer“. Allerdings sollte dies nicht über längere Passagen passieren, denn dann wirkt die Darbietung nur „krampfhaft“.

Eine fehlerfreie Darbietung wird immer angestrebt, ist aber live faktisch nicht zu erlangen, auch von Profis nicht. Trotzdem sind deutlich hörbare Fehler (falsche Töne, Nicht-zusammen-sein, unmotivierte Temposchwankungen usw.) immer störend. In begrenztem Maße machen Fehler die Musiker menschlicher und sympathischer, im Übermaß führen sie dazu, dass das Konzert als schlecht erlebt wird. Sie sollten also das Konzertprogramm bei der Auswahl der Stücke und v.a. bei der Wahl der Tempi so auslegen, dass ein fehlerfreies Durchkommen möglich ist, aber andererseits auch die Tempi nicht etwa aus reinem Sicherheitsdenken über Gebühr zurück nehmen.

Ein angenehmer, schöner Klang ist für Nicht-Fachpublikum wichtig, aber nicht unmittelbar erkennbar. Nicht-Fachpublikum wird vor allem deutliche Störungen des Wohlklangs wahrnehmen und bemängeln, z.B. durch Vergleich mehrerer Orchester in einem Konzert, Vergleich eines Solisten mit dem Orchester, eine deutlich erkennbare Unausgewogenheit des Klangs innerhalb des Orchesters oder dann, wenn die Klangbildung des Orchesters generell in sehr schlechtem Zustand ist. Ob aber jetzt mit diesem oder jenem Plektrum oder mit diesen oder jenen Saiten gespielt wird, erkennt und interessiert nur Fachpublikum. Andererseits gefällt dem Publikum ein schöner Klang immer besser als ein mittelmäßiger Klang, auch wenn es das vielleicht nicht verbalisieren könnte.

Eine überzeugende musikalische Gestaltung in Hinblick auf Dynamik, Phrasierung, Tempowahl, Agogik usw. ist meines Erachtens der wichtigste dieser Faktoren. Eine durchdachte, stimmige, überzeugende Interpretation wird auch von Nicht-Fachpublikum

immer honoriert. Sie ist vor allem deswegen so besonders wichtig, weil wir als Zupforchester hiermit besonders gegenüber der Konkurrenz punkten können. Was uns an Virtuosität und Perfektion vielleicht fehlt, können wir durch musikalische Gestaltung mehr als wett machen. Wir sollten uns also hierauf besonders konzentrieren, ohne die anderen Aspekte aus den Augen zu verlieren.

4.2 Aspekte musikalischer Gestaltung

Eine Grundregel musikalischer Gestaltung aus Sicht eines Orchesterleiters könnte so formuliert werden: Sorgen Sie dafür, dass das Stück als Ganzes, aber auch jede einzelne Phrase, jeder Takt, jeder Ton so klingt, dass es für Sie selber in jeder Sekunde ein Genuss wäre, als unbeteiligtes Publikum zuzuhören.

Um dieses Ziel zu erreichen müssen verschiedene Aspekte musikalischer Gestaltung berücksichtigt werden.

Tempo: Vorgegebene Tempoangaben sind einerseits nie absolut bindend, andererseits aber auch keinesfalls völlig zu vernachlässigen. Ein Stück, das der Komponist als schnellen Satz geschrieben hat, wird nur schnell gut klingen, ein Stück, das als langsamer Satz geschrieben wurde, wird nur langsam gut klingen. Die Faustregel ist also: Schnelle Sätze sind auch tatsächlich schnell zu spielen, langsame Sätze langsam. Können Sie mit Ihrem Orchester das vorgesehene Tempo nicht zumindest annähernd erreichen, werden Sie es nicht schaffen, das Stück musikalisch überzeugend darzubieten – sie sollten es dann streichen.

Es sei noch ein Hinweis auf Tempogestaltung bei mehrsätzigen Werken alter Musik (also bis inkl. Barock) gestattet: Diese Musik wurde so komponiert, dass der Grundschatz („Puls“) bei allen Sätzen gleich sein sollte. Ein Beispiel:

Satz	Taktmaß	Metronomierung
I. Satz, schnell	2/2	Halbe = 70 (Viertel = 140)
II. Satz, langsam	4/4	Viertel = 70
III. Satz, schnell	3/8	Punktierte Viertel = 70 (Achtel = 210)

Es sei aber auch noch darauf hingewiesen, dass insbesondere bei Bearbeitungen Tempoangaben immer mit Vorsicht zu genießen sind. Angaben in MM spiegeln oft eher die Ansicht des Bearbeiters und weniger die des Komponisten wider. In einigen Fällen wurde vom Bearbeiter auch das Taktmaß geändert (z.B. von 2/2 auf 4/4), was es insbesondere bei alter Musik schwierig macht, den eigentlich vorgesehen Grundschatz zu identifizieren. Ziehen Sie im Zweifel nach Möglichkeit Originalquellen zu Rate. Die letzte Instanz in Tempofragen ist aber immer Ihr musikalisches Empfinden. Gehen Sie von den vorgegebenen Tempoangaben aus, und wählen Sie dann das Tempo, in dem Sie das Stück selber gerne hören würden.

Dynamik: Für Dynamik gilt Ähnliches wie für das Tempo: Laute Stellen haben richtig laut zu sein, leise Stellen richtig leise, nur dann kann der Vortrag musikalisch wirkungsvoll und mitreißend sein. Auch hier gilt: Bei Bearbeitungen ist die gedruckte Dynamik oft die Sichtweise des Bearbeiters, nicht des Komponisten, im Zweifelsfall sollten Originalquellen zu Rate gezogen werden. Viel wichtiger ist hier aber: Die gedruckte Dynamik stellt nie das vollständige dynamische Spektrum des Satzes dar. Die dynamischen Aspekte der Phrasengestaltung kommen immer hinzu. Gedruckte Dynamik gibt immer nur die

Lautstärkebasis der Phrasengestaltung vor, oder dynamische Verläufe, die sich nicht aus der Phrasengestaltung erschließen. Allerdings gibt es auch Ausgaben, in denen vom Bearbeiter, Herausgeber oder Komponisten die Phrasengestaltung (andeutungweise) dynamisch ausnotiert wurde. Es obliegt dem Dirigenten, die dynamischen Vorgaben zu interpretieren und durch Phrasengestaltung zu ergänzen. Erneut ist hier Ihr musikalisches Empfinden die letzte Instanz.

Phrasierung: Als Phrase wird eine musikalische Sinneinheit verstanden. Phrasen enden bzw. beginnen in der Regel dort, wo beim Singen geatmet wird. Phrasen haben üblicherweise einen Beginn (ggf. mit Auftakt), einen Höhepunkt und ein Ende. Die dynamische Gestaltung bildet in der Regel diesen Verlauf nach, wobei die konkrete Ausgestaltung von der Position des Höhepunkts in der Phrase abhängt. Der Phrasenhöhepunkt ist oft ein besonders spannungsreicher musikalischer Moment. Die Phrasengestaltung ist ein wesentlicher Aspekt der interpretatorischen Freiheit des Orchesterleiters. Eine ausgeprägte, gut durchdachte Phrasengestaltung macht den Unterschied zwischen einer durchschnittlichen und einer guten musikalischen Darbietung aus. Mit einer guten Phrasengestaltung kann auch ein Laienorchester viele Profis in den Schatten stellen! Auf Phrasierungstraining in der Orchesterarbeit wird an späterer Stelle näher eingegangen.

Agogik: Der Begriff Agogik bezeichnet (kleine) Tempoänderungen eines musikalischen Vortrags (jenseits eingetragener Tempoänderungen wie rit., accel. usw.) im Rahmen der musikalischen Interpretation. Besonders in langsamen Sätzen kann agogische Gestaltung die Wirkung des musikalischen Vortrags deutlich verbessern. Auf Agogik wird im Abschnitt Phrasierungstraining näher eingegangen.

Registrierung: Der Begriff Registrierung bezeichnet Klangfarbenveränderungen wie *metallico*, *sul tasto*, *pizzicato* usw. Registrierung kann an passenden Stellen sehr effektiv und gut sein und sollte dort auch gemacht werden, wird aber oft an problematischen Stellen nur deshalb gemacht, um „etwas anders zu machen“. Typisches Beispiel: Man befürchtet, eine Wiederholung könne langweilen, und spielt sie deshalb *metallico*. Allzu oft ist das Ergebnis dann aber, dass die Wiederholung genauso langweilig ist wie der erste Durchgang und dann zusätzlich noch scheppernd klingt. Wirken Passagen langweilig, dann ist es immer die Aufgabe des Orchesterleiters, über musikalische Gestaltung dafür zu sorgen, dass sie so interessant ist, dass man sie auch zweimal hören möchte. Gelingt das nicht, sollte man die Wiederholung streichen.

4.3 *Rhythmisches Training*

Rhythmisches Training behandelt einen Aspekt des publikumswirksamen musikalischen Faktors *Fehlerfreie Darbietung*, der oft vernachlässigt wird. Als störend wird vom Publikum zu Recht empfunden, wenn das Ensemble nicht „zusammen“ ist, d.h. Töne, die zur selben Zeit erklingen sollten, von den Spielern zeitlich geringfügig versetzt gespielt werden. Dies tritt oft auf bei

- Ritardandi und Accelerandi
- Bei agogischer Gestaltung
- Wenn Teile des Ensembles treiben oder bremsen, besonders bei Crescendi und Decrescendi
- Allgemein bei rhythmisch schwierigen Stellen
- Triolen und Punktierungen

Für die ersten drei Punkte sind Übungen zum Zusammenspiel empfehlenswert. Einige Beispiele:

- Alle spielen einen vorgegebenen Ton in stetigem Rhythmus. Vorgabe ist, dass alle Spieler auf Exaktheit achten. Der Orchesterleiter gibt Rückmeldung über die Exaktheit und bricht ggf. ab.
- Zu dieser Übung kommen Crescendi und Decrescendi hinzu, die vom Orchestereiter vorgegeben werden.
- Zu dieser Übung kommen Ritardandi und Accelerandi nach Vorgabe des Orchesterleiters hinzu.
- Kombination von Ritardandi/Accelerandi und Crescendi/Decrescendi.
- Zusätzlich können Fermaten hinzu kommen.
- Dieselben Übungen, aber mit einer Tonleiter statt einem einzelnen Ton. Als zusätzliche Schwierigkeit können hier Fermaten auf Leittöne gesetzt werden.
- Übungen zum agogischen und gleichzeitig exakten Spiel können mit einzelnen Tönen oder Tonleitern nicht sinnvoll durchgeführt werden, da Agogik immer die Ausgestaltung einer musikalischen Idee ist, die bei Einzeltönen und Tonleitern nicht gegeben ist. Hier kann aber mit z.B. einer einfachen Volksliedmelodie gearbeitet werden, die unisono gespielt wird. Die musikalisch-agogische Gestaltung wird vom Orchesterleiter vorgegeben.

Neben diesen Übungen ist es aber unerlässlich, dass auch bei Probenarbeit am Repertoire ständig auf Exaktheit geachtet und ggf. gefährliche Stellen unter diesem Aspekt separat geprobt werden. Zum Thema *Exaktheit bei agogischer Gestaltung* ist es sinnvoll das Orchester darauf hinzuweisen, welche Stimme das musikalische Material hat, anhand dessen agogisch gearbeitet wird – denn die Spieler müssen dieses melodische Material innerlich mitempfinden, um ihre Stimme rhythmisch exakt dazu spielen zu können.

Etwas anders ist die Herangehensweise beim Üben rhythmisch schwieriger Stellen. Hier ist zunächst notwendig, die Stellen zu isolieren und eine geeignete *Zählhilfe* zu entwickeln.

Isolation der Stelle: Die Stelle wird nur rhythmisch (Schlagzeugnotation ohne Tonhöhen) notiert, z.B. in Form eines Tafelanschriebs.

Zählhilfen: Hier gibt es verschiedene Möglichkeiten:

- „Traditionelle“ Zählweise (1 u. 2 u. 3 u. 4 u.)
- Rhythmus-Mantras nach dem TaKeTiNa-System
- Syllabisierung. Den Rhythmen werden Wörter unterlegt, die im normalen Sprachfluss dieselbe rhythmische Struktur haben, z.B. Panama Panama Kuba.

Die Rhythmen werden dann zuerst ohne Instrumentalspiel geübt, mit Klatschen und/oder Klopfen auf das Instrument. Dann folgt das Spielen der rhythmischen Figur auf einem Ton, schließlich wird die Stelle wie notiert gespielt, wobei das Wiederholen der Stelle in einer Schleife zu empfehlen ist. Dazu kann das Grundmetrum laut gezählt werden, oder ein Teil des Ensembles spielt das Grundmetrum auf einem Ton, während ein anderer Teil die zu übende Rhythmusfigur spielt.

Zum Schluss dieses Abschnitts sei noch auf die Triolen- und Punktierungs-Probleme hingewiesen. Bei Triolen entsteht fehlende Exaktheit oft durch die Unklarheit, ob die Triole als exakte Triole oder als angenäherte Triole in 3-3-2-Unterteilung gespielt werden soll – was

in der Praxis vom restlichen musikalischen Geschehen abhängt und vom Orchesterleiter festzulegen ist. Ähnliches gilt für Punktierungen, bei denen es drei Ausführungsmöglichkeiten gibt: Scharf, exakt oder triolirt. Auch dies ist vom restlichen musikalischen Geschehen abhängig und vom Orchesterleiter festzulegen. In allen Fällen, bei denen die Ausführung von Triolen oder Punktierungen auch nach Ansage durch den Orchesterleiter unklar ist, handelt es sich um eine *rhythmisch schwere Stelle*, die wie andere rhythmisch schwere Stellen zu üben ist.

Es versteht sich von selbst, dass Üben einen Lernerfolg zu Folge hat – explizites Üben führt zu einer Erweiterung des rhythmischen Repertoires, das später mit immer weniger Übeaufwand abgerufen werden kann.

4.4 Phrasierungstraining

Phrasierung (und auch agogische Gestaltung) werden beim Singen einer Melodie meist ganz automatisch richtig gemacht. Die Schwierigkeit für uns besteht im Transfer vom Gesang zum Instrument. Dieser Transfer kann nur gelingen, wenn in der Probenarbeit Gesang zur Demonstration der gewünschten Phrasierung benutzt wird.

Hier ist zunächst der Orchesterleiter in der Pflicht. Zwar ist es hilfreich, Phrasenbeginn, Phrasenhöhepunkt und Phrasenende verbal zu benennen, aber erst das Vorsingen der Phrase durch den Orchesterleiter verdeutlicht seine Vorstellung. Idealerweise sollte er dazu dirigieren. Dadurch erfährt das Orchester unmittelbar, welche musikalische Vorstellung er mit seinem Dirigat ausdrückt. Wichtig ist, dass sich jedes Element der Phrasengestaltung im Dirigat widerspiegelt, also die Dynamik von Phrasenbeginn, Phrasenhöhepunkt und Phrasenende dirigiert wird. Der Orchesterleiter scheue sich also nicht, dem Orchester seine Vorstellung vorzusingen. Auf eine schöne Stimme kommt es nicht an, es reicht völlig, wenn die Melodie einigermaßen erkennbar ist.

Noch besser ist es, wenn der Dirigent das Orchester zusätzlich dazu bewegen kann, die Phrasen, an denen gearbeitet wird, selbst zu singen. Der Übeeffect steigert sich noch, wenn die Spieler auch während des Spielens singen. In aller Regel wird die Phrasengestaltung des Gesangs direkt und unwillkürlich durch die Hände übernommen. Bei Begleitstimmen, aus denen die Phrasengestaltung selber nicht hervorgeht, ist es hilfreich, wenn die Spieler nicht ihre eigene Begleitstimme singen, sondern die Hauptstimme.

Wo das möglich ist, kann der Orchesterleiter auf typische Elemente der Phrasengestaltung (Auftakte, Phrasenenden, Seufzermotive usw.) hinweisen und diese benennen. Das ermöglicht dem Dirigenten, ein Repertoire typischer Phrasenelemente aufzubauen, das später nicht mehr von Grund geübt werden muss – in einer zweiten Phase reicht es, einfach das Phrasierungselement zu benennen und vom Ensemble zu verlangen. In einer dritten Phase werden diese Elemente in Fleisch und Blut übergegangen sein.

Wo sich Phrasen nicht von selber aus dem Notentext erschließen, sollten die Spieler sie in ihre Noten eintragen. Das normale Mittel der Phrasennotation ist der Phrasierungsbogen. Der wird aber einerseits in unserer Musik oft als Tremolo-Notation missbraucht, andererseits wird ein Notenblatt nicht übersichtlicher, wenn dort viele Phrasierungsbögen von Hand eingetragen sind. Als Alternative eignen sich Atemzeichen. Da nach einer (vereinfachten) Definition eine Phrase eine musikalische Einheit ist, die auf einen Atem gesungen werden kann, markiert ein Atemzeichen gleichermaßen das Ende der vorhergehenden und den Beginn

der folgenden Phrase. Eine weitere Möglichkeit zur Phrasennotation besteht in der Verwendung eckiger Klammern.

In diesem Zusammenhang sollte noch erwähnt werden, dass es keinesfalls so ist, dass innerhalb eines Musikstücks ab und zu Phrasen vorkommen. Vielmehr ist es so, dass absolut jeder Ton eines Stücks Bestandteil einer Phrase ist.

4.5 Registerproben

Alles, was mit Instrumentaltechnik zu tun hat – Fingersätze, Anschlagsarten, Tonbildung usw. – hat in einer Orchesterprobe eigentlich nichts verloren. Schon allein deshalb, weil man sich längere Zeit mit einer Stimme intensiv beschäftigen müsste, während die anderen nichts zu tun haben. Solche Arbeit gehört in Registerproben, die auch Stimmproben genannt werden. Fragen instrumentaltechnischer Natur einfach nicht zu behandeln, weil es keine Registerproben gibt, wäre aber der völlig falsche Schluss aus dieser Annahme. Vielmehr sollten Sie regelmäßige Registerproben einführen, falls es sie in Ihrem Orchester noch nicht gibt.

Registerproben werden von den jeweiligen Stimmführern geleitet. Ein Stimmführer sollte dazu mit seinem Instrument so weit vertraut sein, dass er alle aufkommenden technischen Fragen (v.a. Fingersatz linke und rechte Hand) kompetent beantworten kann – das reine „Dienstalter“ darf bei der Wahl des Stimmführers also keine Rolle spielen, obwohl Erfahrung auch eine wichtige Kompetenz des Stimmführers ist.

Zur Vorbereitung der Registerprobe hat einerseits der Orchesterleiter den Stimmführern mitzuteilen, welche technischen Fragen (z.B. Tremolo, Wechselschlag, Abschlag bei Mandolinen, Daumenanschlag vs. Wechselschlag bei Gitarren) er aus musikalischer Sicht festlegt. Andererseits hat der Stimmführer seine Stimme vorzubereiten: Fingersätze machen, ggf. Alternativen erarbeiten, Anschlagsarten festzulegen, sofern vom Orchesterleiter keine Vorgaben gegeben wurden usw.

Ein sinnvoller Ablauf einer Registerprobe ist beispielsweise folgender:

1. Einspielen: Einige Tonleitern oder Kadenzen gemeinsam mit progressivem Tempo
2. Eine Tonbildungseinheit
3. Weitergabe der technischen Anweisungen, die in den Einzelstimmen notiert werden müssen, aber nicht unbedingt geübt werden müssen (z.B. Anschlagsarten, Fingersätze zur Vermeidung leerer Saiten, Lagenvorgaben aus klanglichen Erwägungen). Einmaliges Durchspielen empfiehlt sich trotzdem.
4. Üben schwieriger Stellen. Das beinhaltet zunächst die Identifizierung schwieriger Stellen – nicht immer kann der Stimmführer erraten, welche Stellen Schwierigkeiten bereiten. Dazu wird der zu übende Satz durchgespielt und notiert, wo Probleme auftreten. Dann werden die problematischen Stellen geübt. Dazu hat der Stimmführer zunächst zu identifizieren, wo genau das Problem liegt: Mangelnde Geläufigkeit, unklarer Fingersatz, Problematik mit Lagenspiel, unklarer Anschlag, rhythmische Problematik usw. Bei Problematiken, die mit Fingersatz oder Anschlag zu tun haben, sind dann vom Stimmführer entsprechende Angaben zu machen. Das eigentliche gemeinsame Üben entspricht dem Üben zu Hause: Die zu übende Stelle wird genau festgelegt (idealerweise mit Wiederholungsschleife), es wird in sehr langsamem Tempo begonnen und das Tempo dann sukzessive gesteigert.

Registerproben sind besonders hilfreich zu Beginn der Erarbeitung eines neuen Repertoires. In Registerproben erlernen die Spieler ihre Stimme intensiver und schneller als in Tutti-Proben. Daher sollten Registerproben nach Festlegung eines neuen Programms besonders häufig durchgeführt werden. Haben Sie Bedenken, dass Ihre Spieler bei häufigen Registerproben den Spaß am gemeinsamen Spielen im Orchester verlieren, haben Sie z.B. die Möglichkeit, die erste Probenhälfte als Registerprobe durchzuführen und die zweite Probenhälfte als Tutti-Probe, in der das in der Registerprobe erlernte zusammengeführt wird. Beherrschen Ihre Spieler ihre Stimmen hinreichend, können Sie auf Registerproben weitgehend verzichten und allenfalls sporadisch eine einschieben, wenn neue Probleme aufgetreten sind.

In Registerproben wird fast immer der Bass der Gitarre zugeteilt, was sinnvoll ist, da Bassisten sowieso oft „Einzelkämpfer“ sind und überdies ihre Stimme oft parallel zur Gitarre verläuft. Oft werden auch 1. Mandoline und 2. Mandoline (und manchmal auch die Mandola) zusammengelegt. Das hat Vor- und Nachteile: Natürlich klingen zwei oder drei Stimmen nach „mehr“. Geht es aber darum, Fingersätze zu vermitteln, haben wir wieder den unerwünschten Effekt, dass eine Stimme intensiv beschäftigt ist, während die anderen untätig rumsitzen. Allerdings sind die Anforderungen, was die rechte Hand angeht, hier oft parallel und können problemlos in einer 3-Stimmen-Gruppe behandelt werden. Ideal ist hier eine Flexibilität entsprechend der jeweiligen Inhalte.

5. Dramaturgische Gestaltung des Konzertprogramms

Unter dramaturgischer Gestaltung des Konzertprogramms wird hier die Abfolge der einzelnen Programmpunkte verstanden. Die Abfolge sollte so gestaltet werden, dass sie beim Publikum eine möglichst große positive Wirkung erzielt. Dafür gibt es einen Gradmesser: Die Anzahl der Zugaben, die das Publikum verlangt. Eine Zugabe gibt es eigentlich immer, bei Konzerten, die sehr gut beim Publikum ankommen, kommt es zu zwei Zugaben, und bei Konzerten, die besonders gut ankommen, kommt es zu drei Zugaben. Das empfindet nicht nur das Publikum so, sondern auch die Musiker. Für alle Beteiligten ist es also besonders schön, wenn es zu möglichst vielen Zugaben kommt. Das Konzertprogramm sollte mit diesem Ziel aufgebaut werden.

Ein erstes Kriterium ist die Dauer des regulären Programms inkl. Applaus, Auf- und Abtritten, Umbauten und ggf. Pausen. Dauert das reguläre Programm zu lange, wird das Publikum bereits damit genug haben. Ein Maximalwert ist hier 120 Minuten, wenn es eine Pause gibt. Das entspricht in etwa der Länge, die als „abendfüllend“ gilt – vergleichen Sie das beispielsweise mit der Länge von Kinofilmen, so ist ein Film bis 120 Minuten einer mit Normallänge, über 120 Minuten beginnt die Überlänge.

Die Programmlänge, die das Publikum erwartet (und das sollte unser Kriterium sein) hängt aber auch von der Lage des Konzerterminals bezüglich Uhrzeit und Wochentag ab.

Matinée-Konzerte sollten ohne Zugaben etwa 60 Minuten oder etwas länger dauern.

Abendkonzerte an Freitagen oder Samstagen sollten ohne Zugaben maximal 120 Minuten dauern.

Abendkonzerte an anderen Wochentagen sollten ohne Zugaben etwas kürzer sein.

Für *Nachmittagskonzerte an Sonntagen* gibt es solche Anhaltspunkte nicht; hier ist von *Matinée*-Länge bis 120 Minuten alles möglich.

Die nächste Frage betrifft die Pause. Nach ca. 45 Minuten ist das Publikum in der Regel für eine Pause dankbar. Dauert eine Programmhälfte aber nur 30 Minuten ist damit zu rechnen, dass das Publikum ob der Kürze irritiert ist. Konzerte von Matinée-Länge (ca. 60 – 70 Minuten) sollten daher ohne Pause durchgeführt werden. Ab spätestens 80 Minuten regulärer Programmlänge ist eine Pause unbedingt zu empfehlen. Die Länge der Pause kann mit etwa 20 Minuten geschätzt werden. Daraus ergibt, dass das eigentliche Programm (immer inkl. Applaus, Auf- und Abtritten usw.) maximal 100 Minuten lang sein darf. Hat das Konzert eine Pause, so ist zu empfehlen, dass die erste Hälfte etwas länger sein sollte als die zweite; das Publikum soll zu Ende der zweiten Hälfte ja noch fit genug sein, um kräftig Zugaben fordern zu können. Folgende Tabelle stellt eine bewährte Programmaufteilung bei verschiedenen Programmlängen dar:

Programmlänge inkl. Applaus, Auf- und Abtritten usw.	60 – 70 Minuten	80 Minuten	100 Minuten
1. Programmhälfte	Keine Pause, 60 – 70 Minuten Programm am Stück	45 Minuten	55 Minuten
Pause		20 Minuten	20 Minuten
2. Programmhälfte		35 Minuten	45 Minuten
Gesamtdauer	60 – 70 Minuten	100 Minuten	120 Minuten

Kommen wir jetzt zur Abfolge der einzelnen Programmpunkte. Hier gibt es einige Kriterien, die zu beachten sind:

1. Besondere Programmplätze mit besonders guten Beiträgen belegen. Besondere Programmplätze sind:
 - Das erste Stück des Konzerts. Wie in der zwischenmenschlichen Begegnung zählt auch bei Konzerten der erste Eindruck besonders. Für das Publikum entscheidet dieser erste Eindruck oft bereits darüber, ob es sich mit dem Konzert „wohl fühlt“.
 - Das letzte Stück vor der Pause. In der Pause wird natürlich über das Konzert gesprochen, das letzte Stück ist hier noch am Besten in Erinnerung. Ist das gut gelungen, fällt die „Zwischenkritik“ des Publikums bereits gut aus. (Der Programmplatz entfällt natürlich bei Konzerten ohne Pause.)
 - Das letzte Stück des regulären Programms. Ihm folgt der Applaus, der für die Zugaben ausschlaggebend ist. Hier brauchen wir einen absoluten Reißer.
2. Die publikumswirksamsten Stücke kommen ans Ende des Programms. „Publikumswirksam“ ist hier keinesfalls mit „gut“ gleichzusetzen. „Publikumswirksam“ ist ein Stück dann, wenn es das Publikum zu besonders großem Applaus anregt. Eine gute musikalische Darbietung, die aber nicht unbedingt ein „Reißer“ ist, ist z.B. eine gute Wahl für den Programmplatz „Erstes Stück im Konzert“. Einen „Reißer“ sollten Sie für den Programmplatz „Letztes Stück vor der Pause“ reservieren, die restlichen „Reißer“ kommen in der Reihenfolge ansteigender Applauseffektivität an das Programmende.
3. Faustregel „Ältere Stücke vor neueren Stücken“. Für eine erste Grobsortierung des Programms ist diese Faustregel sehr hilfreich. Von dieser Sortierung nach Entstehungszeitraum kann dann anhand der anderen Kriterien abgewichen werden.
4. Nicht so perfekte Stücke im Programm verstecken. Keinesfalls sollte ein Stück, das selber nicht so toll ist oder bei dem größere Probleme bei der Ausführung zu erwarten sind, auf einen prominenten Programmplatz gestellt werden. Ein besonderes Problem

stellt die Einbindung von Jugendensembles dar, sofern deren objektive Qualität deutlich unter der des restlichen Programms liegt. Hier hat sich der Beginn der zweiten Programmhälfte als geeigneter Programmplatz bewährt – man hat das Publikum mit der ersten Programmhälfte bereits für sich gewonnen, präsentiert jetzt seine Jugendarbeit, und das mitreißende Finale folgt anschließend. Zu bemerken ist, dass eine etwaige geringere objektive musikalische Qualität der Beiträge eines Jugendensembles sich in der Regel nicht negativ auf den Gesamteindruck auswirkt, den das Publikum mit nach Hause nimmt. Vielmehr empfindet das Publikum es meist ausdrücklich positiv, wenn es einen Einblick in die Jugendarbeit des Vereins gewinnt.

5. Für Abwechslung sorgen. Überall dort, wo das Programm eintönig zu werden droht, ist ein guter Programmplatz für Beiträge mit Soli (idealerweise mit Nicht-Zupfinstrumenten) oder für Beiträge von Gastensembles.
6. Die Planung der Zugaben ist Teil Ihrer Programmplanung. Zugaben folgen selber natürlich auch einer Dramaturgie. Ein als Zugabe gespielter „Reißer“ legt es darauf an, dass noch eine weitere Zugabe folgt. Ein ruhiges, gefühlsvolles Stück signalisiert das tatsächliche Ende des Programms, darauf folgen in der Regel keine Zugabenwünsche mehr. Planen Sie also mit drei Zugaben, dann sollten Sie dafür zwei „Reißer“ und eine „Schnulze“ bereit halten. Seien Sie aber flexibel: Merken Sie, dass es zu keiner dritten Zugabe kommen wird, dann ziehen Sie die „Schnulze“ auf den zweiten Zugabenplatz vor. Weiterhin ist zu beachten, dass es vom letzten Programmpunkt zur ersten Zugabe keinen Rückschritt in der Besetzung geben sollte: Wirkt im letzten Programmpunkt ein Solist mit, so sollte der in der ersten Zugabe auch mitwirken. Besonders wirkungsvoll ist es, wenn für ein Zugabenstück alle Beteiligte des Abends – alle Solisten, das Jugendensemble, Gastensembles – gemeinsam musizieren. Dafür wird in der Regel eine eigene Bearbeitung notwendig sein, folkloristische Stücke sind hier besonders geeignet. Der Bearbeitungs-Aufwand wird in der Regel mit einer sehr stimmungsvollen Nummer belohnt.

Diese Tipps werden Sie meist nicht alle gleichzeitig berücksichtigen können – unter Ihren konkreten Begebenheiten wird sich manches gegenseitig ausschließen. Ihr Ziel bei der Planung der Programmfolge sollte immer ein Konzert sein, das Ihnen als Zuhörer selbst Spaß machen sollte. Wenn Sie dieses Ziel erreichen, können Sie die o.g. Faustregeln natürlich immer durchbrechen.

6. Informationen zum Konzert: Gestaltung des Programms, Moderation, Begleitheft

Zur Durchführung eines Konzertes gehört es, dass das Publikum den Programmablauf schriftlich erhält (das *Programm*) sowie ggf. zusätzlich durch das Programm geführt wird, in Form einer *Moderation* oder eines *Begleithefts*.

Das *Programm* kann dabei zu unterschiedlichen Zeitpunkten ausgehändigt werden: Als Konzertwerbung im Vorfeld, mit dem Kauf der Eintrittskarte (oft wird das Programm selber als Eintrittskarte verwendet) oder beim Betreten des Veranstaltungsraums.

Als Information über den Konzertablauf sollte es für jedes Stück Folgendes enthalten:

- Vollständiger Name des Komponisten
- Lebensdaten des Komponisten¹
- Vollständiger Name des Werkes. Dazu gehört ggf. auch die Tonart und die Opuszahl.
- Name des Bearbeiters, sofern es sich um eine Bearbeitung handelt.
- Wenn es sich um ein mehrsätziges Werk handelt: Der Titel jeden Satzes (ggf. Tempoangabe, wenn es keinen eigenständigen Satztitel gibt). Es ist üblich und hilfreich, die Sätze mit lateinischen Zahlen (I., II. usw.) durchzunummerieren.
- Wenn ein oder mehrere Solisten mitwirken: Vollständiger Name des Solisten und das von ihm gespielte Instrument.
- Wenn Gäste mitwirken: Vollständiger Name des Gastensembles und dessen Leiters.

Für das Konzert allgemein sind anzugeben²:

- Vollständiger Name des ausführenden Orchesters.
- Veranstalter (in der Regel das ausführende Orchester) inkl. Hinweis auf BDZ-Mitgliedschaft und BDZ-Mitgliedsnummer
- Vollständiges Datum des Konzertes mit Jahr.
- Ort der Veranstaltung (mit PLZ).
- Veranstaltungsraum.
- Eintrittspreise (bzw. „Eintritt frei“).

Es versteht sich von selber, dass die Stücke in der richtigen Reihenfolge angegeben werden. Findet eine Pause statt, ist sie an der richtigen Stelle des Programms zu vermerken.

Neben diesen Grundlagen gibt es eine ganze Reihe weiterer Dinge, die das Publikum erfahren möchte oder die Sie dem Publikum mitteilen möchten. Dafür gibt es drei Möglichkeiten:

1. Diese Informationen werden mit auf dem *Programm* untergebracht.
2. Das Konzert wird *moderiert*, der Moderator sagt diese Informationen an.
3. Sie erstellen ein *Begleitheft* zum Konzert, das beim Einlass ausgehändigt wird.

Bei einem beidseitig kopierten, auf A5 gefalteten *Programm* ist die erste Seite üblicherweise durch Allgemeines (was, wann, wo) belegt, die Seiten zwei und drei enthalten das eigentliche Programm, die vierte Seite bietet Platz für zusätzliche Informationen.

Wird das Konzert *moderiert*, brauchen Sie zu allererst einen Moderator. Der sollte gut verständlich, flüssig und hinreichend laut reden können. Angenehm ist es, wenn er frei spricht und nicht abliest. Platz für eine Moderation ist vor jedem Stück (wobei man unterschiedlicher Meinungen darüber sein kann, ob es sinnvoll ist, das Konzert mit einer Moderation oder lieber direkt mit Musik zu beginnen). Die Moderationen sollten jeweils möglichst knapp gehalten werden (wenige Sätze bis maximal 90 Sekunden). Da sie als Teil des Programms empfunden werden, sollten die Moderationen selber nach Möglichkeit auch publikumswirksam gehalten werden, z.B. in Form von Anekdoten, Nachdenkliches ist aber auch möglich. Denken Sie daran, die Dauer der Moderationen bei der Planung der Konzertlänge einzubeziehen.

¹ Lebensdaten von Komponisten aus dem Zupforchesterbereich sind auf www.bdz-online.de in der Rubrik „Musik & Musiker“ zu finden.

² Die erforderlichen Angaben für eine GEMA-Abwicklung über den BDZ sind auf www.bdz-online.de/formulare/checkliste_programm.pdf detailliert nachzulesen.

Ein *Begleitheft* bietet im Prinzip unbegrenzten Raum für Zusatzinformationen. Bedenken Sie aber Folgendes: Während das Konzert läuft, kann das Programmheft nicht gelesen werden, in der Pause wird auch kaum Gelegenheit dazu sein, und nach dem Konzert lesen es auch nur noch wenige Leute. Sie müssen das Begleitheft also so dimensionieren, dass es zwischen Einlass und Konzertbeginn durchgelesen werden kann.

Welche Arten von Informationen sind in welchem dieser drei Medien am Besten aufgehoben?

Für Informationen zum Verein (Vita, Kontakt, Ausbildungsangebot) sowie kurze Vitae des Dirigenten und der Solisten ist meist auf der Rückseite des *Programms* hinreichend Platz.

Im Rahmen einer *Moderation* können durchaus punktuell einzelne Fakten zu Komponisten, Werken, Ausführenden oder Verein untergebracht werden.

Für ausführlichere Hintergrundinformationen zu Komponisten und/oder Werken ist ein *Begleitheft* der richtige Ort.

7. Kleidung

Kleider machen Leute – aber auch Orchester. Die Kleidung der ausführenden Musiker weckt beim Publikum eine bestimmte Erwartungshaltung. Einige Beispiele:

- Trachten – wir erwarten Volksmusik oder volkstümlichen Schlager.
- Vereinsuniform – wir erwarten einen Musikverein.
- Schwarzer Anzug, Damen entsprechend – wir erwarten klassische Musik
- Lederklamotten mit Nieten – wir erwarten eine Hardrock-Band.

Mit der Kleidung machen wir also bereits eine Aussage darüber, in welche Musiksparte wir uns einordnen. Passt unsere Kleidung nicht zu unserer Musik, erzeugen wir ein *Image* von uns, dem wir gar nicht entsprechen – wir haben das Publikum auf eine falsche Fährte gelockt, es wird irritiert sein. Das kann in bestimmten Fällen gewollt sein, im Regelfall sollten wir das aber vermeiden. Es lohnt sich also, über die Kleiderordnung des Orchesters nachzudenken. Betrachten wir einige Aspekte der Kleiderordnung näher:

Im **klassischen Bereich** ist für Herren schwarzer Anzug, für Damen entsprechende Kleidung üblich. Noch elegantere Kleidung (Smoking, Frack, Westen, Abendkleid u.ä.) sollte Solisten bzw. Dirigenten vorbehalten bleiben. Auch Fliegen sollten in unserem Bereich nur von Solisten und Dirigenten getragen werden, Orchesterspieler sollten eine Krawatte tragen. Die Spieler sollten auf die besonderen Gegebenheiten (im Sitzen, mit angewinkelten Armen) des Instrumentalspiels achten, z.B. dass auch im Sitzen zwischen Hose und Socken keine Haut zu sehen ist. Damen sollten zu kurze Röcke vermeiden. Eine solche Kleiderordnung ist die richtige für ein Orchester, das sich ernsthaft im klassischen Bereich ansiedelt.

Daneben gibt es einige Varianten, die darauf hinweisen, dass das Ensemble zwar klassisch musiziert, aber sich vom üblichen professionellen Klassik-Betrieb abhebt: Das *Weglassen von Krawatten bzw. Fliegen* (unter Beibehaltung der Jacketts) deutet darauf hin, dass das Orchester eine im Vergleich zur Hochkultur etwas legerere Art pflegt. Schließlich kann auch noch die Variante *ganz schwarz* (ohne Jacketts und Krawatten bzw. Fliegen) im klassischen Bereich angesiedelt werden: Sie deutet ganz allgemein auf einen besonderen intellektuellen Anspruch hin. In unserem Bereich ist die Variante z.B. zu empfehlen für Orchester, die sich viel mit zeitgenössischer Musik beschäftigen.

Weitere Variationen der strengen klassischen Kleiderordnung fallen vom Image her jedoch schon in eine andere Kategorie: die der **Laienmusik**. Sie macht keine Aussage über die gespielte Musik, sondern lediglich darüber, dass der Zuhörer keine musikalischen Leistungen auf dem Niveau eines Profi-Orchesters erwarten kann. Folgende Varianten der strengen klassischen Kleiderordnung fallen hierunter:

- *Schwarz-weiß ohne Jacketts, Damen entsprechend*. Deutet auf Laienmusik gehobenen Anspruchs hin, knapp unter der Grenze zur klassischen Musik. Es ist anzuraten, bei dieser Kleiderordnung auf Krawatten zu verzichten, da das Tragen von Krawatten ohne Jacketts oft mit typischer Arbeitskleidung von Angestellten im mittleren Bereich assoziiert wird.
- *Anzüge in anderen Farben als schwarz* (z.B. dunkelblau, grau, braun). Diese Kleiderordnung weckt Assoziationen an den „Sonntagsanzug“ und in unserem Bereich an Mandolinenorchester aus der Arbeiterbewegung. Für Orchester mit traditioneller Ausrichtung kommt diese Kleiderordnung in Frage.

Daneben gibt es Kleiderordnungen, die auf Laienmusik hinweisen, aber keine Abwandlungen der klassischen Kleiderordnung sind, z.B.:

- *Einheitlich farbige Kleidung* (z.B. blaues Hemd/Bluse, schwarze Hose/Rock): Das Publikum vermutet hinter der Farbkombination eine Bedeutung, z.B. Vereinsfarben oder Farben des Ortswappens, und geht daher von einem Orchester mit traditionellem, ortsverbundenem Vereinsverständnis aus.
- *Kleidung mit einheitlich farbigen Applikationen* (z.B. Krawatten, Tüchern): Oft sieht man Orchester, die ihre einheitlich farbigen Applikationen selber hergestellt (z.B. gebatikt) haben. Die Wirkung auf das Publikum ist die, dass hier das „Selbermachen“ im Vordergrund steht, weniger ein besonders hochwertiges Ergebnis.
- *Vereinheitlichte Alltagskleidung* (z.B. Jeans und weißes Hemd): Diese Kleiderordnung wirkt unterschiedlich bei Kinder-/Jugendorchestern und Orchestern mit überwiegend erwachsenen Spielern. Bei letzteren kann assoziiert werden, dass es bei den Orchesterspielern nicht durchsetzbar war, ggf. ein paar Anschaffungen für eine einheitliche Kleidung zu tätigen. Das wiederum deutet darauf hin, dass das Orchester selber seine Sache nicht besonders ernst nimmt. Bei Kinder- bzw. Jugendorchestern ist diese Kleiderordnung dagegen ratsam: Anzüge bzw. Kleider würden überkandidelt werden, gleichzeitig signalisiert diese Kleiderordnung, dass man sich schon um einheitliches optisches Auftreten bemüht.

Als dritte wesentliche Kategorie bleibt noch **Volksmusik / volkstümliche Musik** zu erwähnen. Jede Kleidung, die an *Trachten* erinnert, wird das Publikum dazu bewegen, das Orchester in der Volksmusik zu verorten. Ähnliches gilt für jede Art von *Vereinsuniformen* – sie sind im musikalischen Bereich hauptsächlich von Blaskapellen bekannt, bei einem Zupforchester vermutet das Publikum, dass ein ähnliches Repertoire zu erwarten ist.

Sie sollten sich also zunächst darüber klar werden, welche Musik mit welchem Anspruch Ihr Orchester üblicherweise spielt. Wählen Sie dann eine Kleiderordnung, die in ihrem Image zu Ihrem musikalischen Repertoire und Ihrem musikalischen Leistungsvermögen passt. Überprüfen Sie aber, ob die von Ihnen ausgesuchte Kleiderordnung auch tatsächlich bei Ihnen den gewünschten Eindruck erzeugt – die von mir hier geschilderten Erfahrungen müssen bei Ihnen vor Ort nicht genauso sein.

8. Bühnenordnung

Unter *Bühnenordnung* versteht man das Verhalten der Musiker auf der Bühne inklusive Auf- und Abgänge. Ziel einer Bühnenordnung ist es, Zeitverzögerungen, Verwirrungen, unprofessionelles Verhalten auf der Bühne zu verhindern. Im Idealfall merkt das Publikum nichts davon, dass eine Bühnenordnung befolgt wird.

Vorbereitung: Vor dem Einlass muss die Bühne bereits so vorbereitet sein, dass einem reibungslosen Auftritt nichts im Wege steht. D.h., alles was benötigt wird, ist bereits an seinem vorgesehenen Platz: Stühle, Notenständer, Noten, Fußbänkchen, Zupftücher, schwer transportable Instrumente (wie Bässe, Cembalo, Klavier, Harfe usw.). Alles, was nicht benötigt wird, ist von der Bühne entfernt, es befinden sich da also keine Instrumentenkoffer, Jacken, Taschen u.ä. mehr.

Auftritt: Der eigentliche Auftritt hängt von den räumlichen Begebenheiten ab. Ziel ist, dass jeder Spieler problemlos an seinen Platz kommt. Die Reihenfolge des Losgehens ist vorher festzulegen. Die Spieler bringen ihre Instrumente (Ausnahme: schwer transportable Instrumente) mit auf die Bühne und sonst nichts! Für Handtaschen u.ä. ist auf der Bühne kein Platz. Verabredet werden muss auch, ob das Orchester aufsteht, wenn der Dirigent auftritt. Wenn ja, gibt der Konzertmeister das Zeichen zum Aufstehen.

Auf der Bühne: Dass auf der Bühne nicht gegähnt, nicht gewunken, sich nicht unterhalten, nicht gegessen und nicht getrunken wird, versteht sich eigentlich von selber. Im Wandel befindlich ist das Prozedere des Nachstimmens. Einige Zeit galt die Verwendung von Stimmgeräten als unprofessionell, daran stört sich heute fast niemand mehr. Heute wird eher die Frage diskutiert, ob Anklemm-Stimmgeräte das Konzert über am Instrument bleiben können oder nicht. Verabreden Sie das vor dem Konzert.

Umbauten: Jeglicher Umbau der Bühne muss im Vorfeld detailliert geklärt sein. Wenn für einen Solisten ein Stuhl, ein Notenständer und Noten benötigt werden, muss exakt klar sein, wo sie sich befinden und vor allem, wer genau was bringt. Bei größeren Umbauten muss sogar besprochen werden, wer wann wo aus dem Weg gehen muss.

Entgegennahme von Applaus: Dieser Punkt ist so wichtig, dass sogar der Begriff *Applausordnung* gebräuchlich ist. In unserem Bereich ist es üblich, dass das Orchester während des kompletten Applauses auf der Bühne bleibt, lediglich Dirigent und Solisten verlassen die Bühne und kommen zurück, um ihren persönlichen Applaus entgegen zu nehmen. Neben diesen Standards ist eine Applausordnung vor allem dann nötig, wenn Jugend- oder Gastensembles mitgewirkt haben, die auch am Schlussapplaus zu beteiligen sind. Zu bedenken ist es hier, dass es vermieden werden sollte, ein Ensemble, das bereits extra für den Applaus auf die Bühne geholt wurde, wieder für eine Zugabe wegzuschicken. Also lässt man Jugend- und Gastensembles zumindest bei der letzten Zugabe mitspielen, auch wenn sich dieses „Mitspielen“ auf Playback beschränkt. Verabredet werden muss auch, wer das Zeichen zum Aufstehen bzw. Setzen gibt. Es spricht einiges dafür, dass der Dirigent das tut.

Abtritt: Idealerweise erfolgt der Abtritt, solange noch applaudiert wird. Er sollte daher möglichst rasch erfolgen. Die Reihenfolge des Abtritts wird nach den räumlichen Begebenheiten vorher vereinbart. Mitgenommen wird nur das Instrument (Ausnahme: schwer transportable Instrumente), alles andere bleibt auf der Bühne und wird aufgeräumt, nachdem das Publikum den Saal verlassen hat.