

Zeitschrift: Nebelspalter : das Humor- und Satire-Magazin
Band: 94 (1968)
Heft: 16

Artikel: Standesregeln für Orchester-Musiker
Autor: Blaukopf, Kurt
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-507693>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Kurt Blaukopf

Standesregeln für Orchester- Musiker

Eine Geschichte, die sich jüngst in Oslo ereignet hat, bietet den Anlaß, über den Einfluß der Standesregeln des Orchestermusikers auf den Stil der Musik unserer Zeit nachzudenken. Das Problem scheint der zünftigen Musikwissenschaft bisher entgangen zu sein.

In Oslo, so entnehmen wir Pressemeldungen, mußte ein Konzert in letzter Minute abgesagt werden, weil sich die Orchestermusiker weigerten, das zu tun, was ihnen die Noten eines zeitgenössischen Komponisten vorschrieben. Was dieser Komponist verlangte, hatte allerdings tatsächlich seine besondere Note. Und diese schien das Standes-

gefühl der Musiker zu verletzen. Man bedenke: Da genießt ein Geiger lange Jahre hindurch seine Ausbildung, erlernt klaglose Grifftechnik, gute Bogenführung und schönen Ton, um eines Tages mit einem Notenblatt konfrontiert zu werden, das ganz und gar unschickliche Dinge fordert. Er soll mit den Fingern auf das Holz der Geige klopfen! Oder er soll gar vergessen, daß er mit Herrn Oistrach zumindest das Instrument gemein hat und soll im dritten Viertel von Takt 35 einen Brummtton von sich geben. Bitte, einen Brummtton, mit dem Mund, obwohl er doch gar nicht Singen gelernt hat!

Man kann die Empörung begreifen. Solche Praktiken könnten eines Tages dazu führen, daß ein Tenor, der keine Ahnung vom Geigenspiel hat, ein Recital veranstaltet, bei dem er uns ein Schubert-Lied vorgeigt. Ich gebe zu, daß Schubert solches nicht vorgesehen hat, doch wird sich gewiß noch ein moderner Schubert finden, der einmal ein Lied komponiert, das vom Sänger die Ausführung eines atonalen Posthornsolos fordert oder ihn gar zum Einbruch in die Domäne des Ballett-Tänzers verpflichtet, indem er das Wandern, welches bekanntlich des singenden Müllers Lust ist, auf dem Podium szenisch darstellt. Damit kämen wir zwanglos in die Nähe jenes Gesamtkunstwerks, von dem Genies nur zu träumen gewagt haben.

Die Konsequenzen wären unabsehbar, zumal sie auch gewerkschaftlicher Natur sind. Wer ist dann eigentlich qualifiziert, in ein Orchester aufgenommen zu werden? Das Probespiel, welches ein streichender, blasender oder schlagender Kandidat zu bestehen hat, um im Orchester seine Anstellung zu finden, könnte dort, wo die Werke zeitgenössischer Produktion gepflegt werden, auf schönen Ton verzichten. Gute Brummer (wo werden die eigentlich ausgebildet?) könnten an den Geigenpulten Platz finden und ein taktfester, aber nicht sehr intonationssicherer Hornist, der bei

den beliebten Probepassagen aus dem 'Till Eulenspiegel' von Strauß oder bei Siegfrieds Hornruf falsche Töne erzeugt, ließe sich als Geigenklopfer immer noch gut einsetzen.

Nicht nur das Gehalts- und Anstellungsschema für Orchestermusiker ginge aus den Fugen – auch die Ausbildung der Musiker müßte reformiert werden. Bei einem Konzert, das neueste Musik bot, sah ich jüngst einen Schlagwerker, der mit einem besonderen Effekt befaßt war: er mußte einen Teller, auf dem sich Glasscherben befanden, in einen metallenen Eimer schütten. Ein Blick in die Partitur belehrte mich darüber, daß er seine Aufgabe sehr dilettantisch ausführte. Gewiß, er hielt sich an die Noten, die vor ihm lagen, und er befolgte zudem auch das Zeichen zum Schütt-Einsatz, welches ihm der Dirigent gab. Doch eben das war grundfalsch, denn er neigte seinen Teller genau auf diesen Einsatz hin und es dauerte in dem vorherrschenden Allegro-Tempo noch zwei Viertel lang bis die Glasscherben auf den Boden des Eimers klirrten. Dadurch entstand eine empörende Dissonanz mit dem Klopftton, welchen der Pianist auf dem Klavierdeckel erzeugte und der eigentlich – wenn ich die Partitur ganz genau nehme – als harmonische Auflösung des Scherbenakkordes gedacht war, der nun wirklich 'im Eimer' landete. Neue Musik hatte es – wenn wir



den Spaß einen Augenblick beiseite lassen – immer schwer. Schon der im 19. Jahrhundert entwickelte «collegno-Effekt» (das Streichen der Saite mit dem Holz an Stelle des Streichens mit den Haaren des Bogens) muß die Orchestermusiker ebenso schockiert haben wie die Hörer. Heute hat man sich daran längst gewöhnt. Es gibt jedoch einen Punkt in der Geschichte unserer Musik, wo die Sache kritisch wird. Diesen Punkt scheinen wir erreicht zu haben. Die Angst davor, banal zu wirken, läßt die Komponisten immer wieder auf die Suche nach Neuem gehen. Originalität, so belehrt uns die Informationstheorie, sei die Abweichung von dem regelhaft zu Erwartenden. Sind einmal alle Regeln aufgehoben, dann wird es schwer, Unerwartetes zu bieten, das originell wirken könnte. «In dieser Situation» so belehrte mich einmal ein sehr offener junger Komponist, «bleibt uns nichts übrig, als die Musiker eben auf unvermutete Weise zu beschäftigen. Jeder erwartet, daß man auf einem Klavier die Tasten betätigt. Also lassen wir den Pianisten auf den Klavierdeckel schlagen. Jeder Konzertbesucher wird annehmen, daß der Geiger geigen will, also lassen wir ihn brummen oder murmeln.»

Diese Theorie läßt uns schönsten hoffen. Denn sobald wir uns alle daran gewöhnt haben werden, daß

der Hornist singt, der Geiger grunzt, der Pianist trommelt und die Harfenistin einen Luftballon platzen läßt – sobald all das also endlich zur langweiligen Regel geworden sein wird, mag eines Tages wieder ein Komponist sich melden, der von jedem Musiker das fordert, wozu er ausgebildet wurde. Für die Leute, die heute zur Avantgarde gehören und die morgen schon die geschlossene Front konservativer Musikgesinnungsbildern werden, wird das ein schwerer Schock sein.

Doch so weit sind wir noch lange nicht. Einstweilen blockieren die Standesregeln den Weg zur allgemeinen Verbreitung eines Stils, der sich erst durchsetzen soll. Man kann die Bedenken fixbesoldeter Orchestermusiker verstehen. Sie haben auch an ihre eigenen Interessen zu denken. Kein kluger Komponist wird diese außer acht lassen. Er braucht die Musiker als Bundesgenossen, wenn er sein Werk zum Erfolg führen will. Er sollte sich also beim Komponieren immer auch schon fragen, was er tun muß, um die Sympathie des Orchestermusikers zu gewinnen.

Ich vermag hiefür keine Rezepte anzugeben. Immerhin kann man mit dem Ergebnis einer Umfrage antworten, die kürzlich in der Stadt W. bei den Mitgliedern des führenden Orchesters angestellt worden ist. Eine der Fragen, die man an die Musiker richtete, hatte folgen-



den Wortlaut: «Welches Werk des zwanzigsten Jahrhunderts ist Ihnen persönlich am liebsten?» Die sorgfältige statistische Auswertung ergab, daß auf Strawinskys «Psalmensymphonie» die meisten Stimmen entfielen. Eine gründliche Analyse brachte zutage, daß diese für Strawinskys Psalmensymphonie entstandene Mehrheit sich vornehmlich aus Klarinetten, Geigern und Bratschisten zusammensetzte. Einige Sozialpsychologen wittern in dieser Feststellung schon einen bemerkenswerten Hinweis auf den musikalischen Geschmack bestimmter Musikergruppen, bis endlich ein findiger Kopf auf die Idee kam, daß gerade Klarinetten, Geiger und Bratschisten gar keine berufliche Beziehung zu diesem Werk haben konnten. Strawinsky hat nämlich dieses Werk für ein Orchester ohne Klarinetten, Geigen und Bratschen geschrieben.

Die Beliebtheit des Werkes bei den genannten Musikergruppen erklärt sich also einfach durch die Tatsache, daß sie immer, wenn dieses Werk auf dem Programm steht, ihren dienstfreien Abend haben. Man kann das Raffinement, mit dem Strawinsky um die Gunst ganzer Gruppen des Orchesters zu werben verstand, nicht genug bewundern. Jüngeren Komponisten unserer Zeit ist das Verfahren durchaus zu empfehlen. Standesregeln mögen es dem Orchestermusiker schwer machen, einer Vorschrift

Folge zu leisten, die seiner Reputation zuwiderläuft oder irgendeine Tätigkeit erfordert, welche an keinem Konservatorium der Welt unterrichtet wird. Der Musiker hat aber sicherlich nichts dagegen einzuwenden, wenn man ihm ein Notenblatt auf sein Pult legt, das aus einer einzigen Generalpause besteht. Darüber kann man sogar als Vortragsbezeichnung schreiben: dolce far niente.

Stilkritisch wäre hiezu noch anzumerken, daß auch ein solches «Konzert der Stille» überraschenden Effekt auf das Publikum machen wird. Es wäre auch überflüssig, die Musiker auf das Podium zu bemühen. Das Erscheinen des Publikums bliebe allerdings erforderlich, denn wer sollte dem Komponisten sonst Beifall spenden?

PS. Ein sehr kluger deutscher Kulturkritiker meinte einmal, in den Werken von Anton Webern sei «der leere Saal schon mitkomponiert». Unser Vorschlag zielt auf einen ausverkauften Konzertsaal ab, in dem nur das Podium leer bleibt. Voraussetzung hiefür ist jedoch die Existenz von Partituren, die eine solche «Besetzung» des Podiums verlangen, nicht aber – wie kulturfeindliche Banausen glauben könnten – die Auflösung der Orchester, die man ja wieder brauchen wird, wenn einmal Luftballons und Glasscherben aus der Mode gekommen sein werden.