

Hans Erik Deckert

TEAMWORK AUF MUSIKALISCHER GRUNDLAGE

Ein Musikworkshop im DaimlerChrysler-Konzern

Der DaimlerChrysler-Konzern (früher Daimler-Benz) gehört zu den größten Unternehmen mit weltweit über 400.000 Mitarbeitern. In diesem Konzern wird seit Jahren die Frage nach der Integration der oft weit auseinander liegenden Tätigkeitsfelder gestellt. Hier ist es vor allem die Kommunikation von Mensch zu Mensch, die angesichts der fortgeschrittenen Spezialisierung in zahlreichen Arbeitsbereichen zu einem Schwerpunkt für die Entwicklung des Unternehmens geworden ist. Das Motto heißt Zusammenarbeit, Teamwork – eine Herausforderung mit höchster Priorität im zukünftigen Management.

In diesem Zusammenhang hat man einen Tätigkeitsbereich aufgespürt, der ausschließlich auf Teamwork beruht. Es ist die Kammermusik. Diese Gegebenheit war der Anlaß, daß ich im Januar 1998 einen Musikworkshop im Kommunikationszentrum des DaimlerChrysler-Konzerns "Haus Lämmerbuckel" in der Schwäbischen Alb veranstaltete mit dem Thema : "Teamwork am Beispiel der Musik". Es war mein dritter Workshop innerhalb dieses Konzerns. Der Inhalt der bisherigen Arbeit hatte sich auf das aktive Wahrnehmen musikalischer Phänomene bezogen.

Mir ging es diesmal darum, die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik, die in jedem kollektiven Musizieren verankert ist, an einem Meisterwerk der Kammermusik zur Erfahrung werden zu lassen. Für diesen Zweck hatte ich den ersten Satz aus Franz Schuberts Oktett gewählt. Acht Mitarbeiter des Konzerns hatten sich gefunden, die die von Schubert vorgeschriebenen Instrumente spielten: Klarinette, Fagott, Horn, erste Geige, zweite Geige, Bratsche, Cello und Kontrabaß. Es ist keine Schwierigkeit, in einem so großen Konzern Mitarbeiter zu finden, die über z.T. ausgezeichnete musikalische Fähigkeiten verfügen.

In meiner Einleitung wies ich darauf hin, daß es in der Musik weder einen "Konzernchef", einen "Vorstand" noch andere "Etagen" gibt, sondern ausschließlich Mitarbeiter, die auf der gleichen Ebene tätig sind und die sich im totalen Abhängigkeitsverhältnis zueinander befinden. Selbstverständlich mußte ich in diesem Zusammenhang die Rolle des Dirigenten

erwähnen. Es gibt in unserem Musikleben genügend Anlaß, diese Rolle gründlich zu hinterfragen. Es liegt in der Natur der Sache, daß der Dirigent nicht mehr und nicht weniger sein kann als der "Primus inter Pares", der in Devotion vor der Musik verantwortliche Impulsgeber, der Delegat kammermusikalischer Prozesse innerhalb einer Gemeinschaft gleichberechtigter Musiker. Der Dirigent steht nicht im Zentrum, sondern er hat zu "verschwinden", wenn Musik entsteht! Das Gleiche gilt für die Kunst des Unterrichtens. Der Lehrer steht nicht "oben" und der Schüler "unten". Der Lehrer ist "Stellvertreter", ^{der} den Lehrer im Schüler initiiert.

Die Frage war nun, was unter kammermusikalischen Prozessen zu verstehen sei. Ist niemand da, der die Leitung übernimmt? Wer vermittelt denn die Impulse für das gemeinsame Musizieren? Führt Ensemblespiel zur Anonymität? Die Antwort ist, daß jedes Mitglied in einem Ensemble die gleiche Verantwortung trägt. Jeder Teilnehmer muß laufend bereit sein, leiten zu können und geleitet zu werden. Es ist die Kunst des immerwährenden Gebens und Nehmens. Wann ist es ein Geben, wann ist es ein Nehmen? Es sind allein die musikalischen Bedingungen, die die Rollenverteilung und den ständigen Rollenwechsel bestimmen. Es war nun meine Aufgabe, diese musikalischen Bedingungen am Beispiel des Schubert-Satzes vor dem Auditorium unter Beweis zu stellen.

Im Anschluß an diese Einleitung wurde der Schubert-Satz gespielt. Die Zuhörer erlebten zunächst die klangliche Vielfalt der mitwirkenden Instrumente. Daher wurde nun jedes Instrument einzeln vorgestellt. Ich wählte typische Thema-Einsätze aus diesem Satz, die als "Soli" herauszuhören waren, oder Passagen, die für das übrige musikalische Gefüge eine wesentliche Funktion hatten. Auf diese Weise erlebten die Zuhörer eine "Kostprobe" der bezaubernden und charakteristischen Welt der Klarinette, des Fagotts und des Horns. Wir hörten den auffallenden Unterschied der Rolle beider Geigen, der Tendenz zur Brillanz in der ersten Geige und der mehr "begleitenden" aber nicht weniger lebenswichtigen Funktion in der zweiten Geige. Wir hörten den edlen Klang der Bratsche, dieser so wesentlichen Mitte in einem Ensemble, und wir erlebten das Cello mit seinen herzerwärmenden Tönen. Zuletzt präsentierte sich der Kontrabaß, dieses unverzichtbare Fundament aller musikalischer Praxis, das oft zu wenig Beachtung erfährt. Die erstaunliche Verschiedenheit dieser acht Instrumente war beeindruckend. Ein Teamwork mit diesen acht Individualisten konnte keine Selbstverständlichkeit sein. Wie sollte unter diesen Umständen ein Kontakt zwischen

Klarinette und zweite Geige zustande kommen, wie sollte eine Kommunikation zwischen Horn und Kontrabaß möglich sein?

Ich arbeite jetzt mit der Entwicklung eines musikalischen Kollektivs durch konkrete Gegebenheiten des Schubert-Satzes. Diese Arbeit konnte nur skizzenhaft sein. Jedes Meisterwerk der Kammermusik bietet eine überwältigende Fülle der Einstiegsmöglichkeiten zur Bildung musikalischer Gemeinschaften. An vier Beispielen soll hier gezeigt werden, wie differenziert sich dieser Prozeß gestaltete.

Beispiel 1, Takt 1 (siehe 1. Notenbeispiel)

Der Anfangston F verlangte, daß acht verschiedene Klänge zusammenwachsen mußten und somit die eindeutige Intonation dieses Tones gewährleistet war. Zunächst erklang der tiefste Ton, das kontra-F des Kontrabasses. Aufbauend auf diesen Ton folgten Cello (großes F), Fagott/Bratsche (kleines f), Horn/zweite Geige (f^1) sowie Klarinette/erste Geige (f^2). Das Hauptproblem in diesem Prozeß war die überlegene Klangfülle der Bläser, vor allem des Horns, im Vergleich zum Volumen der Streicher. Bereits hier war größtes Einfühlungsvermögen bei allen Mitgliedern des Ensembles gefragt. Die Bläser mußten ihr anfängliches Forte in den Streicherklang integrieren und die Streicher mußten sich in die klare Klangfarbe der Bläser hineinhören – ein gemeinsames F in feinsten Ausgeglichenheit. Keiner durfte ausscheren mit seinem individuellen Klang! Ein vorbildliches Beispiel für die Notwendigkeit des Teamworks!

Beispiel 2, Takt 2-4 (siehe 1. Notenbeispiel)

Der im 1. Takt entstandene Orgelpunkt F der Bläser und des Kontrabasses bildete die Basis für die Vielfalt des harmonischen Erlebens in den folgenden drei Takten. Die Bratsche erhielt die Aufgabe, sich in diesen Orgelpunkt einzureihen (Takt 2-3), die anschliessend durch die zweite Geige übernommen wurde (Takt 4). Die übrigen Streicher entfalteten aus diesem Orgelpunkt heraus das subtile harmonische Geflecht – die hymnische Einleitung eines Schubert-Werks mit sechs Sätzen! Jeder Harmonie-Ton, abhängig von seiner jeweiligen harmonischen Funktion, erhielt seinen Farbton. Wer war im Septimakkord des 2. und 4. Takts der Grundton, wer die Terz, die Quint, die Septim? Wer repräsentierte die Dreiklangstufen im Quartsextakkord des 3. Takts? Im weiteren Verlauf ging es um die Wahrnehmungen der

zahlreichen Leittöne bis zur dramatischen Verdunkelung und sofortigen Aufhellung an der Schwelle zum 5. Takt. Dieses klingende Erlebnis von Finsternis und Licht, das so kennzeichnend ist für die Musik von Schubert, konnte als Spiegelbild allen menschlichen Wirkens empfunden werden: Konflikt – Auflösung, hier verwirklicht im gemeinsamen Tragen, im Teamwork.

Beispiel 3, Takt 19-31 (siehe 2. Notenbeispiel)

Hier, am Anfang des Allegros ging es um das Netz von kammermusikalischen „Verkehrsteilnehmern“. Wer war einer Gruppe zugeordnet, wer spielte zusammen mit wem, wer spielte „gegen“ wen? Wer hatte melodische Funktion, wer bildete Rhythmus, wer repräsentierte das harmonische Fundament? Herausragend waren in diesen Prozessen die Gegenbewegung von Klarinette und Cello/Kontrabaß zum synkopierten Orgelpunkt der zweiten Geige/Bratsche (Takt 23-24 und 27-28) sowie der muntre rhythmische und melodische Dialog mehrerer Gruppen (Takt 30-31). Ein Geben und Nehmen in einem kontinuierlichen Strom – ein „Pingpong“ auf musikalischer Ebene! Wiederum ein Spiegelbild des menschlichen Miteinanders.

Beispiel 4, Takt 183-193 (siehe 3. Notenbeispiel)

In diesem Abschnitt erhielt der Kontrabaß die Rolle des Brückenschlages zurück zur Reprise (Takt 193), dem zentralen Punkt der Wiederkehr der tragenden Elemente des Satzes. Wer hat schon die Motivation, einem Kontrabaß zu folgen? Hier wurde es zur Verpflichtung für die übrigen sieben Mitglieder des Ensembles. Der Kontrabaß betätigte sich in doppelter Weise als leitende Stimme – durch seinen motorischen Rhythmus sowie die durch seine Arpeggien und seine Stimmführung entstehenden harmonischen Leitbilder. Beide musikalischen Phänomene erforderten die nahtlose Einordnung aller anderen Stimmen. Darüber hinaus wirkte der Kontrabaß als übergeordnete Instanz im imitatorischen Dialog zwischen Bläsern und übrigen Streichern. Wieder ein überraschender Aspekt kammermusikalischer Prozesse: erlebte Differenzierung in der Entstehung von Gemeinschaften!

Zum Abschluß dieses Workshops wurde der ganze Satz noch einmal gespielt. Die Zuhörer konnten jetzt erleben, daß an der sozialen Dimension der Musik gearbeitet worden war. Es hätte auch anders gehen können. Das „Resultat“ einer Bemühung erscheint nicht immer

unmittelbar. Aber hier konnte man es glücklicherweise deutlich wahrnehmen. Die Faszination des „öffentlichen“ Kammermusikunterrichts liegt jedoch in der Verlagerung der Gewichte. Der Zuhörer erlebt den Prozeß des Werdens als das entscheidende, weniger das Resultat.

Was ist dieses Werdende? Es ist der **musikalische** Prozeß als solcher, der Prozeß des **Aneignens eindeutiger musikalischer Gesetze in einer Gemeinschaft von Musizierenden und Zuhörenden**, nicht „Interpretationen“. Denn wären es „Interpretationen“, so könnten echte musikalische Gemeinschaften nicht entstehen. Ein Lehrer oder ein Dirigent kann zwar solche Gemeinschaften suggerieren. Doch der Konsens, der durch das musikalische Erleben entstehen kann, beruht allein auf der Freiheit des Einzelnen in der Wahrnehmung musikalischer Phänomene.

Wir können nicht sagen, was Musik ist. Aber wir können erleben, wenn Musik entsteht. Wir können erleben, wenn Töne korreliert werden und ein ewiges Jetzt die Zeitdimension aufhebt. In der Kammermusik können die Mitwirkenden gemeinsam korrelieren, aber ohne sich selbst zu verlieren. Das ist das Wesentliche und gleichzeitig die große Chance, die Musik als Menschenschule zu empfinden.

Der Kammermusikworkshop im DaimlerChrysler-Konzern war ein Versuch, die Kammermusik aus ihrem falsch verstandenen Elitismus zu befreien. Die Akklamation der Zuhörer war überwältigend. Die eigentliche Dimension der Musik konnte wieder erfahren werden. Ein Spruch aus dem 14. Jahrhundert hatte sich neu bestätigt:

Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta

Frei übersetzt: Ohne Musik klappt nichts auf der Welt.

Eine Partitur von Franz Schubert's Oktett ist erschienen im Bärenreiter Verlag unter der Nummer TP 302 (ISMN M-006-20261-4), woraus auch die Notenbeispiele genommen worden sind.

Oktett in F

D 803-op. post. 166

Februar-1. März 1824

Adagio

Clarinetto in Si^b/B

Fagotto

Corno in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Basso

6

pp

cresc.

fp

decresc.

pp

pp

cresc.

fp

decresc.

pp

pp

cresc.

fp

decresc.

pp

pp

cresc.

fp

decresc.

pp

pp

cresc.

fp

decresc.

pp

pp

cresc.

fp

decresc.

pp

pp

cresc.

fp

decresc.

pp

pp

cresc.

fp

decresc.

pp

Franz Schubert: Oktett F-Dur, Einleitung des ersten Satzes (1. Notenbeispiel)

19
Allegro

26

Franz Schubert: Oktett F-Dur, 1. Satz (2. Notenbeispiel)

[illegible]

The musical score for "The Swan" by Charles Ives is presented in a single system. The piano part is written for a grand piano, and the orchestra part is written for a full orchestra. The score includes dynamic markings such as "cresc.", "fp", "ff", and "p". The tempo is marked "Allegretto". The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and consists of 192 measures. The piano part is written for a grand piano, and the orchestra part is written for a full orchestra. The score includes dynamic markings such as "cresc.", "fp", "ff", and "p".

Franz Schubert: Oktett F-Dur, 1. Satz, (3. Notenbeispiel)