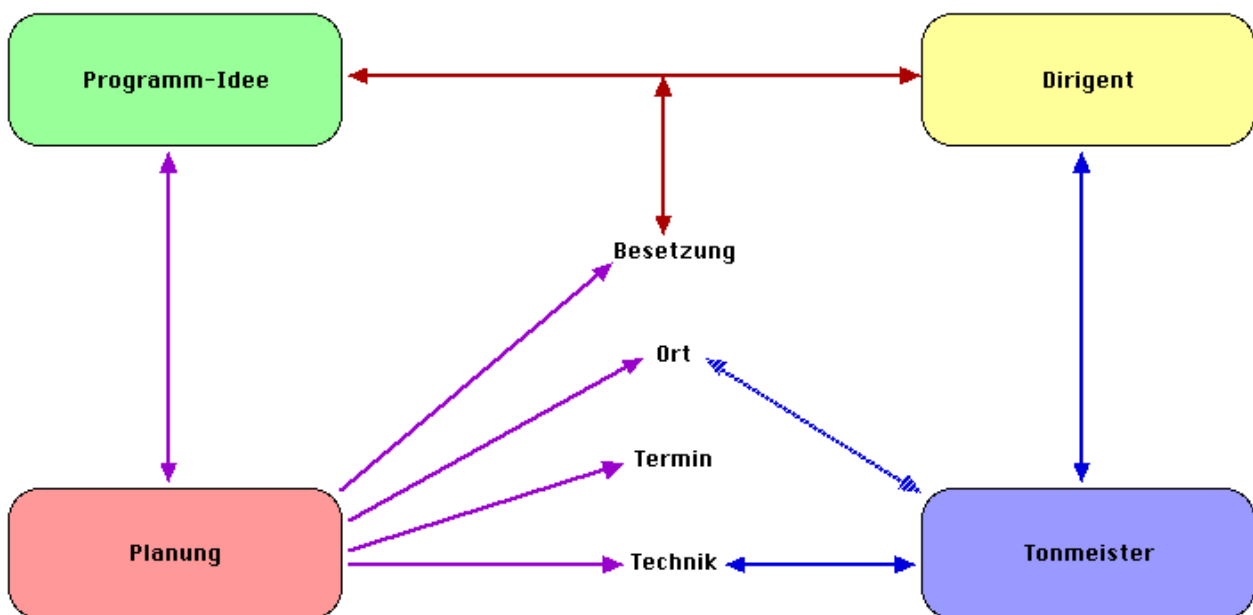


Thema: Große Orchesterproduktionen

Organisation

Im Vergleich zu Kammermusik- oder Liedaufnahmen, dürfte jedem klar sein, daß Orchesterproduktionen einen ganz anderen Organisatorischen Aufwand bedingen. Wir haben es in der Regel mit vielen Musikern, einem Dirigenten und ev. Solisten zu tun, die disponiert werden müssen. Dabei deckt sich die Motivation der Einzelnen leider nicht immer mit der des Dirigenten oder des Aufnahmeleiter, was zur Folge hat, daß der "Klangkörper" schwerfällig und kompromißlos wird (zumindest in dispositiver Hinsicht). Dieses Problem teilen sich aber der Dirigent und der Aufnahmeleiter, beide haben ein unmittelbares Interesse an einer perfekten Aufnahme, beide müssen aus der zur Verfügung stehende Zeit das Beste herausholen.

Man sollte den Orchestermusikern ihre etwas andere Einstellung aber nicht vorwerfen. Sie haben jeweils ihren Teil zum Klang beizutragen und sind oft gar nicht in der Lage, andere Stimmen zu hören oder zu verfolgen. Dies ist auch so gewollt, denn nur wenn jeder seine Konzentration und sein Können ganz seiner Stimme widmet, ist das Gesamtergebnis die Summe der Einzelleistungen und damit weit höher als ein Mensch je schaffen würde. Der Dirigent (und auch der Aufnahmeleiter) ist dabei das Regelglied, daß seinen Vorstellungen entsprechend den Klangkörper steuert.



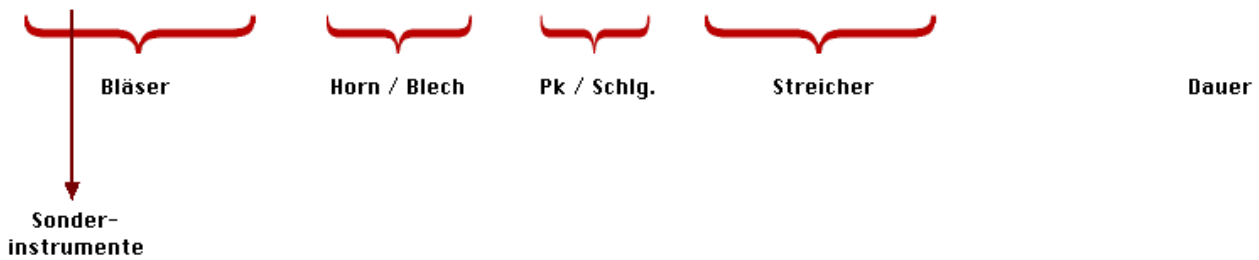
Die Planung einer Orchesterproduktion beginnt im "Orchestermanagement" wie es jetzt bei uns heißt bzw. Produktionsbüro oder der Redaktion. (Schema) Dort werden Dirigent und Werk (und damit Besetzung) festgelegt und auch über Termin und Ort der Produktion entschieden. Auf einer monatlichen Besprechung werden die neuen Planungen dann allen Beteiligten vorgestellt, unter anderem auch der Technik und dem Tonmeister (Aufnahmeleiter). Hier ist zur Not noch Korrektur möglich, wenn z.B. der Tonmeister Bedenken zur Disposition oder zum Raum äußert. Einzelheiten werden i.d.R. mit dem Dirigenten abgesprochen und der Dienstplan der Musiker danach abgestimmt. Im Dienstplan sind neben Termin und Ort auch Werk, Dauer und Besetzung angegeben, diese allerdings in recht kryptischer Weise, wie folgendes Bild verdeutlicht.

Ravel: Rhapsodie espagnole

*4 *3 *3 *4; 4 3 3 1; 1 7 2; 1614121018

D: 17'

Celesta



Kurz vor der Produktion setzen sich Dirigent und Tonmeister zu einer Besprechung zusammen, um Zielsetzung, den Ablauf, Takeeinteilung und Orchesteraufstellung zu erörtern. Dies kann auch direkt vor der Produktion geschehen, dann sind einem aber bei Entscheidungen bereits die Hände gebunden. Wegen der oben erwähnten Unbeweglichkeit ist eine rechtzeitige Planung für ein gutes Ergebnis unabdingbar! Dies gilt natürlich auch für den (hier nicht berücksichtigten) Kontakt mit der Technik.

Die Einteilung der Musiker hat meist finanzielle Gründe: Musiker die nur teilweise im Stück beteiligt sind, versucht man hintereinander einzuteilen, da natürlich auch die Bereitschaftszeit bezahlt werden muß. Es kann aber auch sein, daß man die Musiker schonen will, v.a. bei Produktionen neuer Musik mit hohem FF-Anteil in den Bläsern oder im Schlagzeug. (Als Beispiel sei Rihms "Tutuguri" genannt). Dabei muß man als Aufnahmeleiter auch die Übergänge berücksichtigen - kann man den Übergang am Schnitt blenden oder braucht man die volle Besetzung dafür? Es wäre riskant, sich auf einen Schnitt direkt auf dem Einsatzton zu verlassen, wenn z.B. der vorausgehende Nachhall nicht paßt.

Die Einteilung der Musiker bedingt bereits einige Takegrenzen. Bei Orchesterproduktionen wird in der Regel keine Ganzfassung gemacht, sondern gleich in sinnvollen Abschnitten von ca. 3 bis 5 Minuten Länge produziert (Ausnahmen sind je nach Musik möglich). Innerhalb dieser Abschnitte wird dann oft noch unterteilt oder es werden Korrekturtakes gemacht, geprobt wird aber jeweils vor dem ganzen Abschnitt. Gelegentlich teilt man auch bei Dämpferwechsel oder Blättern auf, um die Geräusche zu minimieren. Apropos: meist gehört eine gewisse Probezeit zur Produktion, so gliedert sich ein Orchesterproduktionstag also z.B. folgendermaßen:

9:30 Uhr	Probe Ziff. A - D + G - J	Tutti Besetzung
10:20 Uhr	vier Takes A - D Ziff. A - B wegen Streicher vor Ziff. C Korrektur Ziff. C - D wegen zus.spiel	
11:30 Uhr	zwei Takes G - J Ziff. G - H wegen Intonation Ziff. H Bläser Intonation vor Ziff. I Korrektur	
12:30 Uhr	Pause / Abhören mit Dir.	
13:00 Uhr	Probe Ziff. D - F Aufnahme von zwei Takes kurze Intonationsprobe Aufnahme dritter Take Korrektur E - F	ohne Schlagzeug / Blech

Als Aufnahmeleiter müssen Sie dann außerhalb der produzierten Abschnitte den Überblick bewahren, um nicht hinterher Lücken zu haben. so fehlt im obigen Beispiel die Strecke F - G. Da die Partitur oft zu aufwändig ist, sollte man sich eine Liste bereitlegen, wo die produzierten Strecken mit zugehörigen Takes notiert sind, sowie ev. offene Stellen die man dem Dirigenten vorspielen oder - wenn Zeit ist - am Schluß noch mal angehen möchte.

Verständigung

Bei der Arbeit mit Orchestern stellt sich immer die Frage der optimalen Verständigung. Dafür gibt es keine allgemein gültige Empfehlung, in der Regel wird bei uns heute über Lautsprecher beschallt, damit das ganze Orchester mithören kann. (zwei oder vier Lautsprecher, je nach Besetzung) Das kann bei manchen Dirigenten zu Mißstimmung führen, vor allem wenn sie der deutschen Sprache nicht ganz mächtig sind. Dann ist es ev. besser nur dem Dirigenten einen kleinen Monitor hinzustellen oder ein Telefon zu verwenden, bei dem niemand mithören kann. Dies gibt dem Dirigenten die Möglichkeit, selbst die Musiker anzusprechen und dem Aufnahmeleiter die Freiheit Musikerprobleme auch beim Namen zu nennen.

Auf der anderen Seite, d.h. in der Regie, arbeiten die meisten Aufnahmeleiter mit Kopfhörer um ohne Kommandodämpfung bidirektional zu kommunizieren. Zusammen mit einem Lautsprecherkommando sind also auch parallele Gespräche möglich, zum Beispiel Dirigent - Orchester und Aufnahmeleiter - Konzertmeister. Der andere Vorteil des Kopfhörers ist, daß der Toningenieur am Mischpult vorhören oder sich mit seinen Technikern besprechen kann, ohne das es den Aufnahmeleiter allzu sehr stört.

Da in den Pausen zwischen den Takes selten Ruhe herrscht, stellt man ein Spion-Mikrofon an den Platz des Dirigenten, das nur auf die Abhörschiene geht, oder - besser - auf einen Vorhörlautsprecher neben dem Platz des Aufnahmeleiter. (Diesen kann man dann selbst auf- und zudrehen, auch während der Proben) Wenn die Disziplin zu schlecht wird, wird allerdings die Arbeit enorm erschwert, heißt dies doch, daß die Autorität des Dirigenten nicht mehr greift. (Bsp. Bloch Produktion mit Yinon) Dann sollte man ev. die Zügel etwas anziehen und selbst das Tempo bestimmen, also Aufnahmeleitung im wahren Sinn des Wortes.

musikalische Arbeit

Eine Produktion fängt in der Regel mit Proben an. Hier gibt es zwischen den Dirigenten vollkommen unterschiedliche Ansätze. Einer kümmert sich vorrangig um die musikalische Umsetzung, der andere berücksichtigt hauptsächlich die spieltechnische Präzision. Der Aufnahmeleiter kann hier ergänzend wirken, indem er auf die fehlenden Parameter achtet. (Das Dirigentenzitat: "Ein Dirigent darf nur dann schlafen, wenn kein anderer schläft" gilt auch für Aufnahmeleiter) Bei stark musikalisch orientierten Persönlichkeiten ist das oft die spieltechnische Präzision. Natürlich darf man auch in gewissem Maße in die Interpretation einwirken, übertreibt man, kann das allerdings Folgen bis hin zur Ablösung haben.

Dennoch stellen viele erfahrene Kollegen die Musikalische Kompetenz ganz oben an. Nur wenn die Kritik berechtigt und begründet ist, wird der Interpret auf einen eingehen wollen. Dazu zwei Zitate:

dann ... zu beurteilen was besser ist, und dann in diesem Urteil so sicher zu werden, daß wenn der Pianist kommt und das überprüft was sie ihm sagen, daß das stimmt. Bei großen Solisten ist das so, wenn sie denen zwei oder dreimal was Falsches sagen sind sie draußen.¹

Mit der Kritik am ersten Take, da bewahrheitet sich eigentlich schon wie der Kontakt zwischen den beiden Partnern ist, ist die Kritik berechtigt, ist sie etwa in der Richtung wie der Künstler auch selber denkt, wird die Zusammenarbeit natürlich dann gut sein und es wird ein Vertrauensverhältnis aufgebaut sein.²

Die Arbeit des Aufnahmeleiter hängt weiter von der lückenlosen "Anwesenheit" beim Dirigent / Orchester ab. Er muß mit seiner Konzentration immer im Aufnahmesaal sein, auch wenn gerade gesprochen oder geprobt wird. Nicht selten kommt es vor, daß man z.B. in einer Probe gefragt wird, ob es denn jetzt besser sei. Oder man mischt sich ein, wenn die Probe in die falsche Richtung zu gehen droht, bzw. schlägt direkt eine Aufnahme vor, bevor die Konzentration wieder nachläßt.

Ebenso sitzt der Aufnahmeleiter mit im Boot wenn es um Druckfehler oder unleserliche Bezeichnungen geht. Er kann manchmal besser erkennen was gespielt wurde, als die Beteiligten und hat ebenso wie der Dirigent Einblick in die Partitur.

Klang

Klangliche Aspekte werden manchmal vom Dirigenten vollkommen ignoriert, was die Arbeit des Toningenieurs erschwert. Wenn die Balance vor dem Mikrofon nicht stimmt, kann man sie nur schwer am Mischpult korrigieren. Ich bevorzuge meist, den Dirigenten in die Klanggestaltung einzubeziehen, indem ich auch aus klanglichen Gründen Korrekturtakes fordere. So sensibilisiert man nebenbei die Musiker, und wegen der sich dynamisch verändernden Klangfarben wird das Ergebnis besser als bei einer Nachmischung.

Es ist unbestritten, daß der Klang die Interpretation beeinflussen kann. Gerade komplexe Orchesterwerke werden erst in einer adäquaten Mischung durchhörbar. Nicht umsonst werden Mahler Sinfonien als Referenz bevorzugt.

Die unglaubliche postume Erfolgsstory des Komponisten Gustav Mahler wäre ohne die moderne Aufnahmetechnik gewiss anders verlaufen. Bereits Ende der sechziger Jahre, als Leonard Bernstein mit seinem ersten Stereo-Zyklus der Sinfonien den ersten großen Popularitätsschub ausgelöst hatte, wies der Wiener Musiksoziologe Kurt Blaukopf dem neuen stereophonen Klangerlebnis die entscheidende Rolle bei der Mahler-Renaissance zu. Denn erst Stereophonie und Multimikrophonie, so Blaukopf in seinem bahnbrechenden Mahler-Buch von 1969, hätten es möglich gemacht, die komplexe polyphone Klangarchitektur seiner Sinfonien in der von Mahler geforderten "Deutlichkeit" durchhörbar zu machen: "Dem Ideal der Deutlichkeit einer Musik, deren Themen von verschiedenen Seiten kommen und die in Rhythmik und Melodik völlig unterschieden sind, vermag heute die auf dem Weg über das Mischpult integrierte Stereoaufnahme besser zu entsprechen als die meisten Live-Aufführungen im Konzertsaal. Die Sinfonien V, VI und VII sind durch die Schallplatte erlöst worden."

Blaukopfs radikale Thesen - damals selbst in "fortschrittlichen" Kreisen sehr umstritten - sind durch die nachfolgende explodierende Mahler-Diskographie längst als vorausblickende Prophetie bestätigt worden, ja sie haben durch die neuesten Entwicklungen wie DSD, Hochbit-PCM, SACD und Mehrkanaltechnik sogar wieder an Aktualität gewonnen. Kaum ein anderer Sinfoniker scheint so geeignet, um die akustischen Vorzüge und Möglichkeiten dieser neuen audiophilen Formate zu verifizieren und zugleich kritisch zu überprüfen: Mahler bleibt also auch in seinen Klangvisionen ein "Zeitgenosse der Zukunft".

Insofern ist es ein wenig verwunderlich, wie zögerlich die bisherigen SACD-Anbieter die offenbar ungebrochene Attraktivität der Mahlerschen Monumentalarchitekturen genutzt haben, um die akustischen Vorzüge ihres Formats ins rechte Licht zu rücken.³

Diesen Artikel habe ich in einer Fachzeitschrift mit dem Untertitel „zweimal die Wiener Philharmoniker, zweimal Rainer Maillard an den Reglern“ gefunden. Deshalb jetzt kein Mahler sondern zwei Anfänge von Bartók's Konzert für Orchester. Achten Sie bei den beiden Interpretationen auf die Balance Streicher / Bläser und die unterschiedliche Dynamik.⁴

Ein anderes Beispiel der Klangbeeinflussung möchte ich noch schildern. Unser RSO machte vier Tage eine Produktion mit einem Gastdirigenten, der in vier Tagen vier verschiedene Werke produzieren sollte. (Das ist zum Kennenlernen und Beurteilen gedacht) So stand am letzten Tag eine Haydn-Sinfonie auf dem Plan, nachdem am Vortag noch Wagners Rienzi-Ouvertüre mit einer 16er Besetzung eingespielt worden war. Beim Abhören des ersten Takes stellte man fest, daß eine kleinere Besetzung viel besser zur Interpretation passte, und reduzierte auf etwa die Hälfte. Die nach Hause geschickten Musiker waren darum nicht böse, war es doch schon Freitag ...

Quellen:

¹ Cord Garben - Interview SWR 1994

² Andreas Priemer - Interview SWR 1994

³ Attila Csampai in Fono Forum 12/03 S. 90

⁴ Aufn. 1 Esa-Pekka Salonen / LA Philharmonic - Sony classical SK 62598

Aufn. 2 Celibidache / Münchner Philharmoniker - EMI 5 56528 2