

Frank Elbert

PROBENPÄDAGOGIK



Basisinformation zu Grundlagen der Musizierpraxis

HERAUSGEBER

Bayerische Landeskoordinierungsstelle Musik
c/o ISB, Schellingstraße 155
80797 München

Redaktion: Christiane Franke
Oktober 2023

Die BLKM ist eine Arbeitsgemeinschaft von vier Partnern:
Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus
Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst
Bayerisches Staatsministerium für Familie, Arbeit und Soziales
Bayerischer Musikrat e.V.



Frank Elbert Probenpädagogik

Basisinformation für Schüler*innen, Lehrer*innen, Ensemble- und Orchesterleiter*innen

INHALTSVERZEICHNIS

Zur Einführung: Was versteht man unter Probenpädagogik?	4
1. Vor der Probe	5
1.1. Literatur-Auswahl	5
1.2. Literaturerarbeitung für den Dirigenten	5
2. 3 Phasen der Probenarbeit	6
Aufbau einer Probe in der Übersicht	6
2.1. Phase 1: Proben-Einstieg – Verschiedene Methoden und Varianten	6
2.1.1. Einstieg ohne Instrument	7
2.1.2. Einstieg mit Instrument	12
2.2. Phase 2: Erarbeitung	16
2.2.1. Technische Probleme	17
2.2.2. Zusammenspiel	19
2.2.3. Intonation	19
2.2.4. Klang/Dynamik	19
2.2.5. Phrasierung/Artikulation	21
2.2.6. Rhythmik	21
2.2.7. Tempo/Agogik	21
2.3. Phase 3: Ergebnissicherung	22
2.3.1. Feedback und Kommunikation	22
2.3.2. Musikalische Feedbacks	24
2.3.3. Organisatorische und disziplinarische Feedbacks	24
2.3.4. Menschliche Feedbacks	24
3. Probennachbereitung oder: Nach der Probe ist vor der Probe	26
4. Auf der Suche nach geeigneter Literatur	27
4.1. Anlass	27
4.2. Programm-Schema	27
4.3. Zielsetzung	28
4.4. Dauer	28
4.5. Konzert mit Motto: Ja oder Nein	29
5. Beispiele für gelungene Konzert-Programme	30
6. Über den Autor	34

Zur Einführung: Was versteht man unter Probenpädagogik?

Probenpädagogik ist eine Zusammensetzung von zwei Worten, deren Bedeutungen zunächst getrennt betrachtet werden, um die unterschiedliche Zielrichtung herauszustellen.

Eine Probe ist die gemeinsame Vorbereitung zu einer Aufführung, einem Auftritt oder einer anderen Darbietung. Sie dient zur Einübung von Stücken und Werken.

Pädagogik bzw. Erziehungswissenschaft ist die Wissenschaft, die Prozesse der Erziehung, Bildung, des Lernens und der Sozialisation wissenschaftlich beobachtet, interpretiert, erklärt, die Auswirkungen dieser Prozesse vorhersagt und somit allen hieran beteiligten Personen der pädagogischen Praxis Handlungswissen zur Verfügung stellt.“¹

Beide Definitionen beinhalten verschiedene Aspekte, die im Kompositum „Proben-Pädagogik“ einen tieferen Sinn ergeben:

- Eine Probe hat ein Ziel. Die Probe ist der Weg dorthin.
- Pädagogik ist ein sinnvoll strukturiertes Vorgehen mit Aktionen und Reaktionen sowohl des musikalischen Leiters als auch der Musiker*innen.

Das bedeutet

- Proben sind planbar.
- Probenpläne machen Sinn.
- Probenpläne sind Voraussetzung dafür, dass eine Probe gut gelingt.

Mit dem Plan für eine Probe setzt der Planer diverse Schwerpunkte wie z. B. auf das Zusammenspiel, die Intonation, die Klangbalance. Diese Schwerpunkte können im Zuge einer Probenplanung umgesetzt werden, ohne die während der Probe auftauchenden Probleme bzw. Problemfelder außer Acht zu lassen. Wenn es die Situation erfordert, ist ein Verlassen des ausgearbeiteten Probeplans unumgänglich. Dadurch sind die Erkenntnisse und Methoden, die im Zuge einer Probenplanung entstehen und gefasst werden, nicht aufgehoben.

Im Zuge der Probenplanung macht sich der Planer eine Vielfalt möglicher Methoden zur Erarbeitung einer Stelle bewusst und findet Alternativen, die zum Ziel führen können. Er verschafft sich damit eine Methodenvielfalt und Sicherheit im Handeln. Dies setzt Kreativität voraus, die Bereitschaft, neue Wege zu gehen, Außergewöhnliches zu probieren, sich mit Kollegen auszutauschen, bei anderen Dirigenten zu hospitieren, sowie zu steter Fortbildung im Alleinstudium oder gemeinsam mit anderen.

Die in den nachfolgenden Kapiteln ausgeführten Bereiche der Probenpädagogik sollen ermuntern, eingefahrene Wege und Gewohnheiten zu verlassen. Anhand von Bildern, Noten- und Videobeispielen werden Anregungen zu einzelnen Phasen einer Probe gegeben. Dabei handelt es sich um eine Auswahl, die nicht voraussetzt, dass sie zwingend mit jedem Orchester umgesetzt werden kann.

¹ Stein, Margit: Allgemeine Pädagogik, 2017, S. 13, Ernst Reinhardt Verlag

1. Vor der Probe

1.1. Literatúrauswahl

Die Vorbereitung auf eine Probe beginnt mit der Literatursuche (siehe Punkt 6).

Es gestaltet sich immer schwierig, Werke zu finden, die mehrere Anforderungen erfüllen sollen:

- Passend zu den Erwartungen und Möglichkeiten der Musiker*innen
- Fordernd und fördernd für die Entwicklung des Orchesters
- Werke, die beim Publikum ankommen

Eine Orientierung bei der Suche nach geeigneter Literatur bietet die Selbstwahlliste für Blasorchester, herausgegeben von der Bundesvereinigung Deutscher Musikverbände (BDMV).



1.2. Literaturerarbeitung für den Dirigenten

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, sich ein neues Werk als Dirigent anzueignen.

Der einfachste, zeitsparendste und bequemste Weg ist der Griff zu Einspielungen von professionellen Orchestern. Hier ist zu bedenken, dass durch das reine Hören eine Erarbeitung der Partitur nur oberflächlich gelingt. Ferner liegt die Gefahr nahe, dass eigene Vorstellungen bezüglich einer Interpretation beeinflusst werden oder erst gar keine eigenen Vorstellungen entstehen.

Die tiefere Methode zur Erarbeitung eines neuen Werkes aus Dirigentensicht ist ein Partitur-Studium am Klavier. Dabei ist es unerheblich, wie schnell und geschickt die einzelnen vertikalen und horizontalen Linien gespielt werden können. Wichtig ist die intensive Auseinandersetzung mit dem Notenmaterial. Alternativ zum Klavier kann die gründliche Beschäftigung mit der Partitur auch mit dem eigenen Instrument durch das Spielen einzelner Stimmen oder rein theoretisch am Schreibtisch erfolgen.

Arbeitsschritte beim Partiturstudium:

- Struktur ausfindig machen
- Einzeichnungen machen (Einsätze, Dynamik, Besonderheiten, etc.)
- Höhepunkte herausarbeiten
- Musikalische Linien kenntlich machen
- Agogik
- Klangfarben
- Adjektive finden, mit Bildern arbeiten, um konkrete Vorstellungen zu generieren
- Den Umfang der Probenarbeit je nach Schwierigkeitsgrad ermessen und eine entsprechende Probenplanung erstellen.

Nur auf der Basis dieser grundlegenden Erarbeitung der Partitur kann man eigene Vorstellungen zur Interpretation entwickeln und durch Erklärungen, bildliche Darstellungen, Adjektive oder Beschreibungen im programmatischen Sinne Hilfestellungen zum Verständnis des Stückes geben.

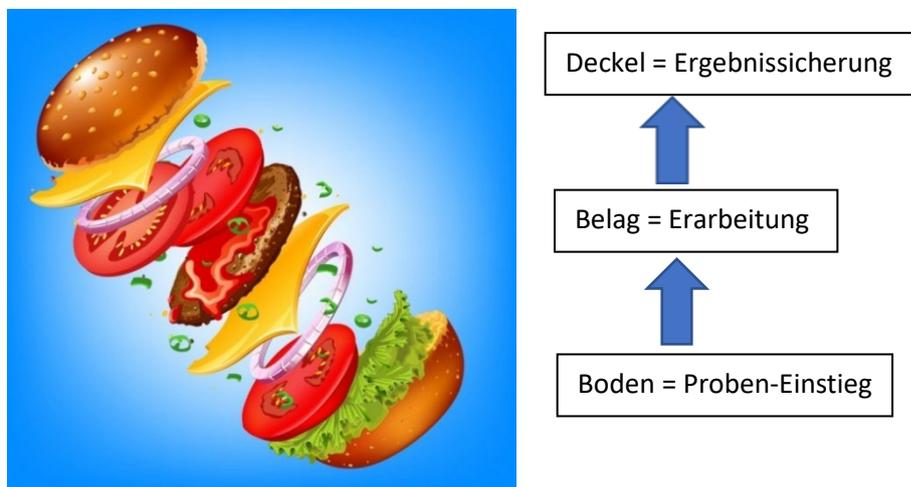
2. 3 Phasen der Probenarbeit

Die Probe steht für die gemeinsame Einstudierung eines Werkes beispielsweise in einem Orchester mit dem Ziel, ein Zusammenspiel zu erreichen, das bestmöglich gelingt und jederzeit abrufbar ist. Um dies zu schaffen, sind mehrere Bedingungen bezüglich der Planung, Organisation und Durchführung von Proben zu erfüllen.

Aufbau einer Probe in der Übersicht

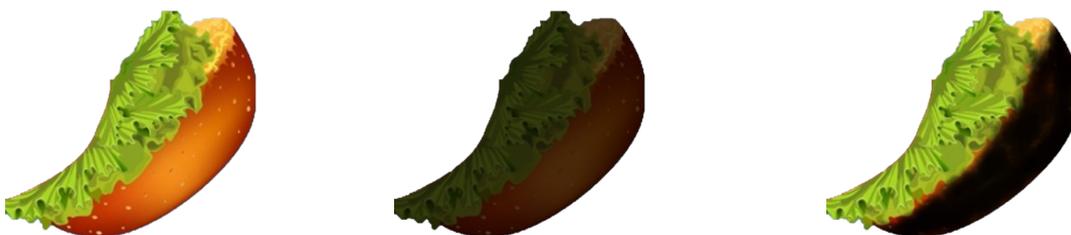
Zu jeder Probe gehört eine entsprechende Probenstruktur, die aus verschiedenen Phasen besteht: Einstieg, Erarbeitung und Ergebnissicherung.

Am Beispiel eines „Burger“ kann man dies gut veranschaulichen.



2.1. Phase 1: Der Proben-Einstieg - Verschiedene Methoden und Varianten

Ein häufig praktizierter und in allen Varianten ausgebauter Proben-Einstieg ist eine klingende B_b -Dur-Tonleiter. Wie das Bild vom Brötchenboden veranschaulicht, gibt es darüber hinaus viele Möglichkeiten des Probeneinstiegs.



Aufgabe

Sammeln Sie brainstormartig Ideen zum Probeneinstieg und notieren Sie diese.

Ein immer gleicher Probeneinstieg sorgt für Vertrautheit. Man weiß, was kommt. Für diejenigen, die Routine brauchen, ist dieser Einstieg richtig.

Die Praxis zeigt allerdings, dass der Großteil der Instrumentalist*innen die stete Wiederholung als „eingefahren“ bezeichnet und schnell Langeweile mit allen damit verbundenen Konsequenzen erlebt. Demgegenüber zeigt es sich immer wieder, dass Routiniers sich von Neuem mitreißen lassen.

Probenpädagogisch und didaktisch ist ein Routine-Beginn selten zielführend.

Die Probe sollte immer einen roten Faden haben und in Beziehung zum Gesamtergebnis (siehe Burger-Modell) stehen. Der Probeneinstieg sollte also auf die nachfolgenden Proben-Phasen abgestimmt sein.

Entscheidend für die Auswahl und Methode des Probeneinstiegs sollten demnach immer ein oder mehrere Ziele sein mit dem Blick auf ein Teil- oder Endergebnis eines Lernfeldes wie beispielsweise Technik, Intonation, Zusammenspiel, Klang oder Ähnliches.

Diese Lernfelder können am konkreten Stück oder mit verschiedenen Übungen bearbeitet werden. Hilfreich bei der Auswahl ist der Blick auf das Gesamtergebnis, das im Laufe der Probe erreicht werden soll.

Praxisteil

Die folgenden Einstiegsmöglichkeiten sind als Anregungen zu verstehen und als Ideengeber zum Ausprobieren.

Nähere Angaben zu einzelnen Beispielen dienen als Hilfen zur praktischen Umsetzung.

Für alle Beispiele gilt: Nicht jede Einstiegsmöglichkeit passt für jede Probe, für jedes Orchestermittglied oder für jeden Verein.

2.1.1. Einstieg ohne Instrument

► Body Percussion

↓Notenbeispiel 1a: Grundbeat

Schnipsen (mit rechts)

rechte Hand auf linke Brust Klatschen

Dun *Tschigg* *Dagg*

↓Notenbeispiel 1b: erweiterte Form des Grundbeats

Dun Tschigg Dagg Dun Dun Tschigg Dagg

Aufgabe

- Grundbeat bzw. erweiterter Grundbeat je nach Fähigkeiten der einzelnen Musiker*innen wählen.
- Grundbeat/erweiterter Grundbeat + einzelne Spieler improvisieren.

↓Notenbeispiel 2: mehrstimmige Body Percussion

Schnipsen Klatschen
Fuß Schnipsen Fuß Klatschen
Knie

Stirn Klatschen
Stirn Knie
Fuß Fuß Knie

Erläuterung

- Knie: Handflächen auf das Knie schlagen.
- Fuß: Mit dem Fuß stampfen.
- Schnipsen: Mit Daumen/Mittelfinger schnipsen.
- Stirn: Handflächen an die Stirn klatschen/schlagen.
- Klatschen: Mit den Händen klatschen.

Aufgabe

- Jeden Rhythmus durch Vor- und Nachmachen einstudieren.
- Beim Zusammenspiel zunächst das Stück in 4 + 2 + 4 Takte zerlegen. Als Variante bietet es sich an, diese 4 + 2 + 4 Takte auf 3 Gruppen zu verteilen. Liegt den Spielern dieses Body Percussion Stück als Noten vor, kann es auch nach Stimmen getrennt von allen „abgespielt“ werden.

► Klatschübungen im fortlaufenden Beat

↓ Notenbeispiel 3

Klatschübung

The image shows a musical score for a clapping exercise titled "Klatschübung". It consists of five staves, labeled "1. Stimme" through "5. Stimme". Each staff begins with a double bar line and a repeat sign. The notes are as follows:

- 1. Stimme:** Four eighth notes, a quarter rest, a quarter note, and two eighth notes.
- 2. Stimme:** A quarter rest, followed by two eighth notes, a quarter note, and two eighth notes.
- 3. Stimme:** A quarter note, two eighth notes, a quarter rest, and two eighth notes.
- 4. Stimme:** A quarter rest, followed by two eighth notes, a quarter note, two eighth notes, and a quarter note.
- 5. Stimme:** A quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter note.

Aufgabe

- Jede Rhythmuszeile durch Vor- und Nachmachen einstudieren.
- Das Zusammenspiel aufbauend organisieren. Erst Stimme 1 + 2, dann Stimme 1+2+3 etc. Diese Kombination kann auch variabel gestaltet werden.

► Klatsch-Spiel mit einem verbotenen Rhythmus

Zunächst wird ein Rhythmus bestimmt, der nicht nachgeklatscht werden darf. Das ist der verbotene Rhythmus. Dann beginnt das Spiel. Ein „Vorklatscher“ gibt alle möglichen Rhythmus-Varianten vor, die von allen nachgeklatscht werden. Wenn der Vorklatscher den verbotenen Rhythmus klatscht, darf diesen niemand nachklatschen.

► Vocussion – kurz für vocal percussion

↓ Notenbeispiel 4

Mir ist schlecht

The image shows a musical score for a piece titled "Mir ist schlecht". It consists of eight staves, each representing a different voice. The lyrics are written below the notes. The score is divided into two measures. The first measure contains the lyrics: "Co - ca - Co - la", "Li - mo", "Milch", "mir ist", "An - a nas", "Erd - beer - eis mit Schlag - sah - ne drauf", "Ba - na - ne", and "Pres - sack - weck". The second measure contains the lyrics: "Co-ca-Co-la", "Li - mo", "Milch", "schlecht", "An-a nas", "Erd - beer - eis mit Schlag sah - ne drauf", "Ba - na - ne", and "Pressackweck". The notes are written in a simple, rhythmic style, with some triplets indicated by a '3' over the notes.

Anleitung

- Grundtempo durch „Laufen auf der Stelle“, „Links tipp, rechts tipp“ oder Ähnliches proben – das Tempo gemeinsam spüren.
- Silben vorsprechen und nachsprechen.
- Zu den gesprochenen Silben klatschen.
- Variante: Sprache im Laufe der Zeit weglassen.

► Singen

- Z.B. mit Klavier Phrasen aus aktuellen Stücken vorspielen - nachsingen, Dreiklänge, Intervalle, Lieder, etc..
- Kanon singen.
- Einfache Lieder singen.

► Lockerungsübungen

- Von 10 abwärts zählen; man beginnt mit dem ausgestreckten rechten Arm, zählt von 10 abwärts und schüttelt die Hand/den Arm aus, danach folgt der linke Arm, dann das rechte Bein und schließlich das linke Bein jeweils von 10 nach unten zählend. In der nächsten, direkt folgenden Runde wird von 9 abwärts gezählt, bis die Gliedmaßen am Ende jeweils nur noch einmal geschüttelt werden.

- Hände ausschütteln.
- Massage (z. B. Gesicht, Schultern), Muskel abklopfen.

► Entspannungsübungen

- Im Sitzen und idealerweise bei geschlossenen Augen werden nach und nach verschiedene Muskeln angespannt, um die Spannung anschließend zu lösen. Auf diese Weise wird ein entspannter Gesamtzustand erreicht.
- Qui Gong
- Autogenes Training

► Atemübungen

- Taschentuch gegen die Wand pusten. Tipp: Nur eine Lage eines Papiertaschentuchs nehmen, da das Taschentuch sonst zu schwer ist.
- „Den Atem im Sitzen wahrnehmen“
 - Auf der vorderen Stuhlkante sitzen, beide Füße stehen flach auf dem Boden. Der Oberkörper ist aufrecht und berührt nicht die Stuhllehne.
 - Eine Hand auf den Bauch legen und beobachten, wie der Bauch beim Einatmen nach außen, beim Ausatmen nach innen geht. Eine Möglichkeit die Flanken zu spüren, besteht darin, dass man auf einem Stuhl sitzt und den Oberkörper nach vorne beugt. Anschließend legt man die Hände auf die Flanken und atmet bewusst in die Flankengegend. Die Ausdehnung der Flanken ist hierbei sehr gut spürbar.
- Ballonübung, evtl. in Kombination mit dem Mundstück seines Instrumentes.
- „Fliegender Luftballon“
 - Beim Aufblasen ist darauf zu achten, dass man keine „dicken Backen“ macht. Wenn man es geschafft hat, kann man den Luftballon fliegen lassen.
- Zunächst ausatmen, einen kleinen Moment warten und die Luft einströmen lassen. Der Bauch wölbt sich ein wenig nach außen und die Luft wird mit einem „tsssssssss“ herausgeblasen. Danach erfolgt wieder die Atmung in den Bauch. Die Abfolge „tsssss“ – „Bauchatmung“ kann einige Male wiederholt werden. Anschließend kann die Atemübung auf das Instrument übertragen werden: Dabei werden lange Töne ausgehalten und danach bewusst in den Bauch geatmet.
- Auf den Rücken legen, Beine angewinkelt, um ein Hohlkreuz zu vermeiden. Ruhig atmen, Bauch spüren, Gegenstand auf den Bauch legen und beobachten.

► Koordinationsspiele

- Nase, Ohr. Man greift mit der linken Hand an die Nasenspitze und mit der rechten Hand gleichzeitig an das linke Ohr, danach erfolgt ein Wechsel. Dabei kann das Tempo stetig erhöht werden.
- Kreis, Rechteck. Eine Hand malt einen Kreis in die Luft, während die andere ein Rechteck malt.

► Bewegungsspiele

- Auf der Stelle warmlaufen.
- Hampelmann

► Akustischer Einstieg

- Das neue Werk vorspielen.
- Vorstellung von Liedern, um die Stilistik zu erläutern etc..

► **Visueller Einstieg**

- Ein ausdrucksstarkes Bild, eine Skizze. Beispiel: Wenn ein Piratenstück einstudiert wird, kann man das Bild eines Piratenschiffs als visuellen Einstieg nutzen.
- Ein Film zum Konzertthema, eignet sich z.B. bei Filmmusik.

► **Musiktheoretische Aspekte**

- Hinweise auf musiktheoretische Aspekte im Stück, das zur Probe einstudiert werden soll, z. B. auf bestimmte Akkordfolgen, Besonderheiten wie Medianten oder Ähnliches.

2.1.2. Einstieg mit Instrumenten

► **Einspielübungen**

- Nummernchoral: Jede Zahl entspricht der Position in einer bestimmten Tonleiter, beispielsweise 2 = Sekunde von B_b-Dur also c.

↓ **Notenbeispiel 5: Nummernchoral auf der Akkordfolge von Pachelbels „Kanon in D-Dur“**

1. Stimme	8	7	6	5	4	3	2	1
2. Stimme	5	5	5	3	1	1	1	3
3. Stimme	10	9	8	7	6	5	5	5
4. Stimme	8	5	6	3	4	1	5	1

↓ **Notenbeispiel 5 transponiert**

Flöte in C

Klarinette in B

Altsaxophon in Es

Tuba in C

↓ Notenbeispiel 5 klingend für 4 fiktive Instrumente

Musical score for four voices (Stimme 1-4) in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of a descending chromatic line of half notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The notes are distributed across the four staves as follows: Stimme 1 (G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3), Stimme 2 (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3), Stimme 3 (E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3), and Stimme 4 (D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3).

↓ Notenbeispiel 6: Nummernchoral Quintfallsequenz

1. Stimme	10	10	9	9	8	8	7	8
2. Stimme	8	8	7	7	6	6	5	5
3. Stimme	5	6	6	5	5	4	4	3
4. Stimme	8	4	7	3	6	2	5	1

↓ Notenbeispiel 6 transponiert

Musical score for four instruments (Flöte in C, Klarinette in B, Altsaxophon in Es, Tuba in C) in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of a descending chromatic line of half notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The notes are distributed across the four staves as follows: Flöte in C (G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3), Klarinette in B (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3), Altsaxophon in Es (E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3), and Tuba in C (D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3).

↓ Notenbeispiel 6 klingend für 4 fiktive Instrumente

The image shows a musical score for four voices, labeled Stimme 1 through Stimme 4. The music is in 4/4 time and features a sequence of chords: G major, D major, E minor, F major, G major, D major, E minor, and F major. The notes are distributed across the four staves as follows:

Stimme	1	2	3	4				
Stimme 1	G4	A4	B4	C5	D5	E5	F5	G5
Stimme 2	B3	C4	D4	E4	F4	G4	A4	B4
Stimme 3	D3	E3	F3	G3	A3	B3	C4	D4
Stimme 4	F2	G2	A2	B2	C3	D3	E3	F3

Tipp! Nummernchoräle selbst erstellen, indem man die Akkorde eines Chorals oder eines Stücks separiert und die Zahlen entsprechend verteilt. Der große Vorteil dieser Choräle besteht darin, dass man sie an die Tonart anpassen kann, in welcher das Stück steht, das in der Probe erarbeitet werden soll. Rhythmisiert klingen diese Choräle auch gut und können der Erarbeitungsphase vorgreifen bzw. auf sie vorbereiten. Hierbei kann man zudem Intonation und Klangbalance einüben.

► Stummer Impuls

- Arbeitsanweisung durch Tafelanschrift oder Schild geben, um ein freies Einspielen anzuzeigen, evtl. mit Vorgabe eines bestimmten Tonvorrats.
- Arbeitsanweisung durch Gestik mit Fingern, Armen, etc..

► Weitere Einspiel-Ideen mit dem Instrument

- Einfacher Choral
- Tonleiterübungen
- Vom-Blatt-Spiel-Stücke, z.B. leichteres Stück aus dem Repertoire
- Vorspielen – nachspielen oder auf Handzeichen (z.B. Zahlen, Solmisationszeichen) hin spielen
- Spiel „Ich packe meinen Koffer mit Tönen“ - hören, nachspielen
- Intonationsübungen
- Übungen am Instrument – Intervalle (8, 5, 4, ...)
- Erst singen, dann spielen
- Improvisationsübungen, z. B. mit einem Ostinato und vorgegebenem Tonvorrat
- Gehörbildungsübung
- Kreative Ideen, um die Spiellust in Kombination mit dem Ausbildungsziel zu fördern



Ein guter, auf die Erarbeitungsphase vorbereitender Einstieg sollte bei einer zweistündigen Probe nicht länger als 10 bis 15 Minuten dauern.

Bedeutung, Art und Zeitpunkt zum Einstimmen der Instrumente

Eine einheitliche Grundstimmung ist die Basis für ein gelingendes Zusammenspiel und unverzichtbar, wenn mehrere Instrumentalisten gemeinsam musizieren. Die Grundstimmung wird durch die Abstimmung auf einen bestimmten Ton je Instrument bzw. Instrumentengruppe erzielt. Wichtig ist dabei, dass die Instrumente vor dem gemeinsamen Einstimmen zunächst von jedem einzelnen Spieler und jeder einzelnen Spielerin eingespielt werden müssen. Beim gemeinsamen Einstimmen gibt in der Regel die erste Klarinette oder Oboe einen stabilen Ton an, ein klingendes B_b auf 442 oder 443 Hertz, sowie ein klingendes A auf der gleichen Frequenz.

In einer gesunden Lautstärke mit genügend Luft und in aufrechter Sitzhaltung stimmen die Spieler*innen zunächst einzeln, anschließend registerweise und schließlich im Orchesterverband ein. Nach dieser Dreistufen-Methode erzielt man einen homogenen, intonatorisch ausgeglichenen Klang.

Alternativ zu dieser Methode bietet sich ein Stimmgerät an. Empfehlenswert ist in diesem Fall, dass das Einstimmen mit Stimmgerät von einem Mitspieler vorgenommen wird, um zu vermeiden, dass der Spieler zu schnell auf die richtige Tonhöhe korrigiert und damit keine objektive Korrektur seines Stimmtones zur Einstimmung erhält. Übernimmt der Dirigent das Einstimmen, sollte er den Spielern Hilfestellungen bezüglich der Haltung, Luftführung oder Präsenz geben. Zur Überprüfung der Intonation bietet es sich an, einzelne Stellen im unisono zu spielen.

2.2. Phase 2: Die Erarbeitung

Für eine zielführende, effektive und motivierende Probenarbeit ist es wichtig, dass jede Probe Ziele oder Teilziele hat, die erreicht werden wollen. Dafür ist eine vorbereitende Planung einer Probe unverzichtbar.

Ein Beispiel für einen vorgeplanten Probenplan:

Abschnitt	Besetzung	Inhalte, Details, Hilfestellungen, Methoden	Zeit in Min.
Einstieg Einspielen	Tutti	Nummernchoral auf cue – Klangbalance, Fläche, Intonation Nummernchoral rhythmisiert – Präzision, Zusammenspiel, Intonation	0 – 10
Erarbeitung T 392-Ende	Tutti	Kennenlernen des Werks (3. Teil) durch Spielen, danach kurze Information zum Inhalt	11 – 14
T 392-408	Tutti	Vorbereitung auf Choral, dichter Klang mit viel Linie, 8-taktige Phrasen (4+4), Intensität, keine Lücken bei Instrumentenwechsel Klangbalance/-ausgleich Auf Intonation aufmerksam machen.	14 – 15 15 – 16

... oder blanko für Notizen während/nach der Probe:

Abschnitt	Besetzung	Inhalte, Details, Hilfestellungen, Methoden	Zeit in Min.

In der Realität kommt es häufig vor, dass der Dirigent von seinem Fahrplan abweicht, um auf Schwierigkeiten eingehen zu können, die unerwartet auftreten. Dabei gilt der Grundsatz: Wenn man an einer Stelle abbricht, muss der Grund dafür benannt werden. Ohne Verbesserungswünsche die Stelle noch einmal zu spielen, hat keinen Trainingseffekt und ergibt daher keinen Sinn.

Es muss konkret angesagt werden, was wie zu verbessern ist. Wenn anschließend die einzeln geprobt Stellen in einen größeren Zusammenhang gebracht werden und die Effekte der Probenarbeit zu hören sind, ist die Probe sowohl für Dirigent*innen als auch für Musiker*innen motivierend.

Ferner ist das Einbinden und Spielen einzeln geprobter Stellen in einem größeren Zusammenhang für den Spielfluss wichtig, der durch ein ständiges Unterbrechen verloren geht.

Folgende musikalische Parameter können mit dem Ziel einer effektiven und motivierenden Probenarbeit im Fokus stehen:

1. Technische Probleme
2. Zusammenspiel
3. Intonation
4. Klang/Dynamik
5. Phrasierung/Artikulation
6. Rhythmik
7. Tempo/Agogik

2.2.1. Technische Probleme

Vor allem in Werken höherer Kategorien gibt es Herausforderungen wie z. B. Läufe, die technisch einwandfrei gespielt werden müssen. Musiker*innen, die Werke höherer Kategorien spielen, sind Leistungsträger, die wissen, wie man problematische Stellen zuhause möglichst zeitsparend und effektiv übt. Dirigent*innen können darüber hinaus Hilfestellungen zum gezielten Üben schwieriger Stellen geben.

Beispiel: Der Dirigent spricht schwierige Stellen an, die gesondert geübt werden müssen, und gibt entsprechende Hinweise zum Vorgehen, wie man an die Stelle herangehen kann. Die Musiker*innen bekommen so eine Vorstellung davon, wie man mit wenig Zeitaufwand zu einem guten Übe-Ergebnis kommt.

Bei allem gilt: Gerade beim Einüben komplizierter oder grifflig ungelenker Stellen existieren verschiedene Meinungen, wie man am besten vorgehen kann. Für den Erfolg entscheidend ist die Vermittlungsfähigkeit des Dirigenten in Abstimmung auf die Auffassungsgabe und das Verständnis der Musiker*innen.

► **Langsam üben**

Es herrscht die Meinung vor, dass ein langsames Einüben von technisch komplizierten Stellen die sinnvollste Variante darstellt. Man versucht Fehler zu vermeiden und Sicherheit zu erlangen, indem man in einem „sicheren“ Tempo anfängt und dann dieses behutsam steigert. Dieser Weg scheint der gängigste und für viele der einzige Weg zu sein, technische Sicherheit zu erlangen. Diese Methode hat aber ihre Grenzen, die nur durch Übevariationen überwunden werden können.

► Übevariationen für mehr technische Sicherheit

- Einzelne Passagen punktieren, gegenpunktieren und weitere Varianten dieser Art finden.

↓ Notenbeispiel 7



- Läufe vorwärts und rückwärts spielen.

↓ Notenbeispiel 8



- Musikalische Parameter wie Dynamik, Artikulation usw. variieren.
- Abschnittsweises vorgehen, um nicht von der Menge der Noten „eingeschüchtert“ zu werden.
- Greifen ohne Ton, um sich nicht auch noch auf den Ansatz/die Tonhöhe konzentrieren zu müssen.
- Töne/Rhythmik sprechen
- Stelle daraufhin analysieren, ob es bestimmte Strukturen wie Tonleiterabschnitte/Skalen, Terzen, Dreiklangsbrechungen oder ähnliches gibt, auf die man sich beziehen kann.
- Schwerpunkte und Zieltöne herausgreifen: Wo sind die Zieltöne? Wo muss ich hinspielen? Gibt es Höhepunkte?
- Stelle auf Hilfsgriffe oder Griffvarianten prüfen.

Diese Methoden können die Musiker*innen zuhause weiter vertiefen. Wichtig ist, dass auch Dirigent*innen diese Methoden kennen und zielgerichtet am aktuellen Stück vermitteln.



In der gemeinsamen Probe bleibt häufig nicht die Zeit, jede Woche auf die technischen Ungereimtheiten einzugehen. Man kann durch langsames oder gar tonweises Spielen im Register oder im Tutti einzelne Falschtöne eliminieren. Dies ersetzt nicht das häusliche Üben, sondern regt nur dazu an, sich mit dem Notenmaterial intensiv auseinanderzusetzen.

2.2.2. Zusammenspiel

Gelingt es, die technischen Passagen so zu bewältigen, ohne dass zu viele Musiker*innen aussteigen, kann man den Fokus auf das Zusammenspiel legen.

Rhythmik, Artikulation und Agogik spielen hierbei eine große Rolle. Als Einstieg in das Zusammenspiel eignet sich das Sprechen, Klopfen und Klatschen der eigenen Stimme im langsamen Tempo.

Das Sprechen bringt einige Vorteile vor allem bei einem Blasinstrument: Man kann durch die Sprache den Gestus der Musik, die Artikulation, die Linie und die Zunge gleich mittrainieren. Außerdem hat man die Hände frei, um die einzelnen Töne mitzugreifen.

Ebenso zielführend ist das Zusammenspiel der Stimmgruppen. Hier kann verdeutlicht werden, wer zusammenspielt und was in den Vorder-/Hintergrund gehört.

Bei komplizierten rhythmischen Stellen sollten Striche in die Noten eingezeichnet werden, um den Rhythmus zu gliedern. Man muss außerdem beachten, dass manche Instrumente wie beispielsweise die Tuba akustisch später „reagieren“. Gemeinsames Einatmen und eine gemeinsame Bewegung helfen dabei, punktgenau und sauber einzusetzen, sowie eine Phrase musikalisch zu gestalten.

2.2.3. Intonation

Neben der Grundstimmung (siehe Seite 15) spielt die Intonation eine entscheidende Rolle. Ein gängiger Irrtum ist, zu glauben, dass die Töne nicht schlecht sein können, wenn der Grundton beim Einstimmen im grünen Bereich ist.

Der Dirigent muss für die Akkorde ein Bewusstsein bei den Spielern entwickeln und den einzelnen Spieler für seinen Ton im Akkord sensibilisieren.

Je nach Funktion im Akkord – Grundton, Terz, Quinte, Septime, Leitton oder anderes - muss der Ton in seiner Intonation und gegebenenfalls in seiner Farbe variiert werden. Dur-Terzen sind in der Regel anders zu intonieren als Moll-Terzen und je nach Klangeigenschaft (aggressiv oder weich) sind diese in einem Akkord dynamisch anders zu gewichten.

Ebenfalls für die Intonation entscheidend ist die Lautstärke. Jedes Instrument reagiert anders auf die geforderte Lautstärke. Manche Instrumente werden bei einer größeren Lautstärke höher, andere wiederum tiefer. Deshalb ist es für die Musiker*innen wichtig, ihr Instrument zu kennen, zu wissen, wo die problematischen Töne sind, welche Hilfsgriffe funktionieren und wie Töne gegebenenfalls auszugleichen sind.

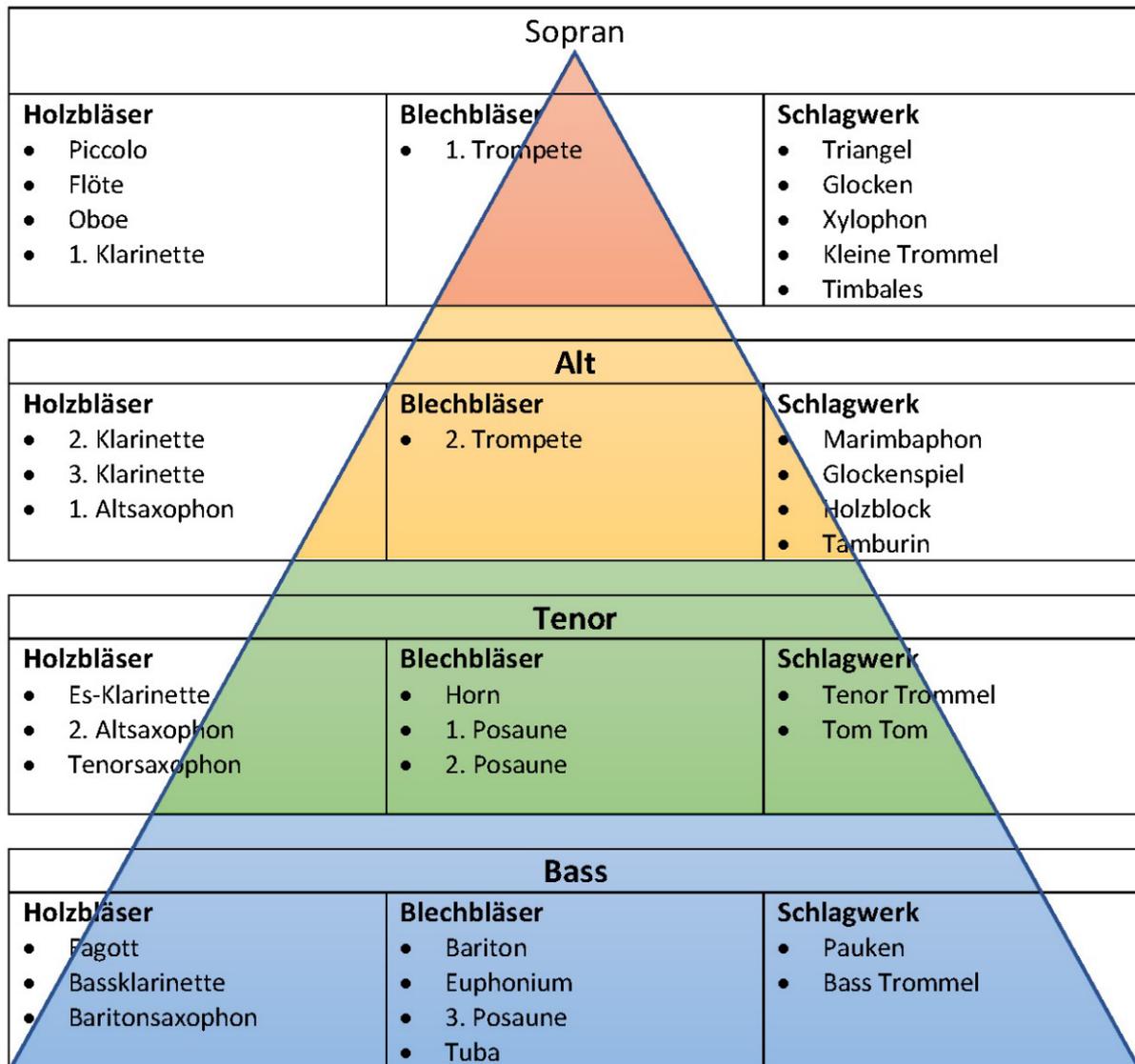
Die richtige Atmung und ein guter Ansatz sind weitere Grundvoraussetzungen für eine stimmige Intonation.

2.2.4. Klang/Dynamik

Beim Thema Klang/Dynamik ist das Bewusstsein von Phrasen essenziell. Wohin gehen die einzelnen Linien? Wo ist der Zielton?

Ein Dirigent kann Linien und Zieltöne durch Vorsingen oder durch Gesten verdeutlichen. Man kann diese auch verbalisieren und durch Einzeichnungen kenntlich machen. Zuvor gelungene ähnliche Passagen oder eine Hörprobe, die als Referenz dienen können, sind hilfreich.

Eine Klangpyramide (siehe folgende Abbildung) kann dabei helfen die richtige Balance zu finden. Es gilt, dass die tiefen Bassinstrumente die Basis bilden und somit am lautesten sein dürfen, gefolgt von den Tenor- und Altinstrumenten. Die Sopraninstrumente hingegen sind am leisesten.



©BLKM



Ein crescendo beispielsweise sollte nicht unbedingt gleichförmig verlaufen, sondern erst gegen Ende aufgemacht werden. Eine Stelle im piano darf mehr in die Extreme gehen, um Kontraste zu verdeutlichen. Letztlich muss man differieren zwischen Transparenz und Klangbrei, zwischen Begleit- und Melodiefunktion.

2.2.5. Phrasierung/Artikulation

Einheitliches Artikulieren und Phrasieren sind wesentliche Bestandteile gut klingender Musik. Dabei können Vorsingen oder Vorspielen wichtige Hilfsmittel sein. Die Unterschiede zwischen einem staccato, portato oder tenuto müssen klar herausgestellt werden. Eine konsequente Luftführung ist wichtig und nicht zu vergessen: ein gemeinsames Empfinden, wo die einzelnen Höhepunkte der Passage/des Stückes sind. Neben den Musiker*innen muss auch der Dirigent wissen, wo die Schwierigkeiten einzelner Instrumente im Allgemeinen und bei der Bewältigung ihrer Artikulation liegen.

Der BBMV hat 2020/21 eine umfassende Artikel-Serie zum Thema „Instrumentenkunde für die Praxis“ gestartet.



<https://www.bbm-online.de/service-center/instrumentenkunde>)

2.2.6. Rhythmik

In jedem Stück gibt es rhythmisch knifflige Stellen, die durch Singen, Klatschen oder Sprechen behoben werden können. Dazu kann man Wörter als Hilfsmittel verwenden wie beispielsweise Teekanne, Apfelbaum oder Ähnliches, um die rhythmischen Schwierigkeiten auszumerzen. Bindungen, die den Rhythmus erschweren, können zunächst weggelassen werden damit man den Rhythmus besser unterteilen kann. Außerdem kann das Schlagzeug als Metronom dienen.

2.2.7. Tempo/Agogik

Erst Tempo, dann Agogik. In dieser Abfolge lassen sich agogische Maßnahmen (z.B. leichte Veränderungen des Tempos) reibungslos umsetzen. Der Begriff Agogik umfasst nahezu alle Nuancen, um einen musikalischen Vortrag wirkungsvoller zu gestalten. Denn wie schon Gustav Mahler sagte: „Das Beste in der Musik steht nicht in den Noten.“

2.3. Phase 3: Ergebnissicherung

Wir haben wieder das Bild des Burgers vor Augen. Jetzt geht es um den Deckel – die Ergebnissicherung. Die Ergebnisse einer Probe sind so zu sichern, dass sie nachhaltig sind, um in der nächsten Probe bzw. beim Konzert ohne Vorarbeit abgerufen werden zu können. Dazu sollten die erarbeiteten Stellen in den Zusammenhang gebracht werden, indem Teile des Stückes oder das ganze Stück am Ende noch einmal vom gesamten Orchester gespielt werden. Abschließend sollte der Dirigent ein Feedback geben, das eine objektive Einschätzung der Spieler*innen erlaubt.

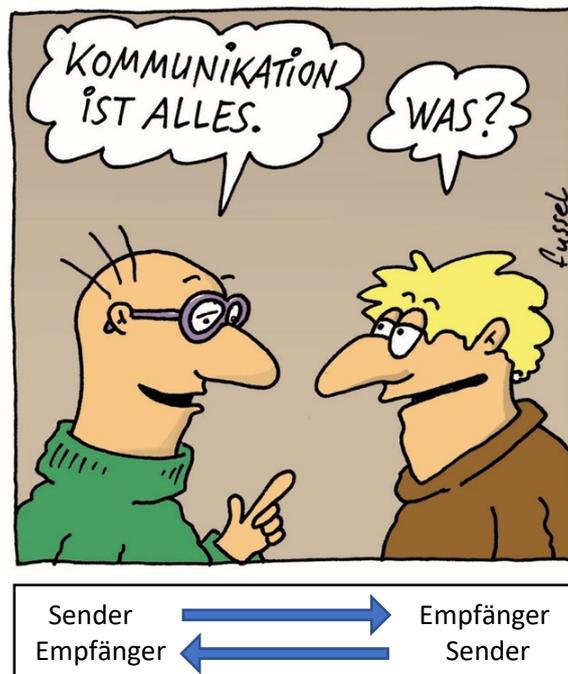
2.3.1. Feedback und Kommunikation

Es gibt verschiedene Sachverhalte, die in einem Feedback angesprochen werden können. Es kann sich um:

- Musikalische
- Organisatorische
- Disziplinarische
- Menschliche

Rückmeldungen an die Musiker*innen handeln. Dabei müssen, egal in welchem Bereich ein Feedback erfolgt, grundlegende Dinge der Kommunikation befolgt werden.

► Was heißt Kommunikation?



Kommunikation bedeutet zwischenmenschliches Verhalten. Nicht nur Worte, sondern auch nonverbale Signale wie beispielsweise Körpersprache, Körperhaltung, Gestik, Mimik usw. üben Einfluss auf den bzw. die anderen Teilnehmer aus. Ausgelöst durch die Reaktion eines Empfängers auf eine

Information läuft eine Kommunikation kreisförmig. Das Verhalten des Senders führt zu einem Verhalten des Empfängers und dieses zu einem Verhalten des Senders usw..

► Über die Unmöglichkeit nicht zu kommunizieren

„Man kann nicht nicht kommunizieren.“ Das ist eines der Axiome nach Paul Watzlawick.

Axiome bezeichnen Grundsätze, die unmittelbar einleuchten und nicht weiter zu begründen sind. Es geht also um Aussagen, die weder beweisbar sind noch eines Beweises bedürfen.

Nach Paul Watzlawick ist demnach jegliches Verhalten, beispielsweise die Körperhaltung, das Verziehen des Gesichts, das Starren auf den Boden und paralinguistische Phänomene wie z. B. Tonfall, Schnelligkeit oder Langsamkeit der Sprache, Pausen, Lachen und Seufzen Kommunikation.



Abb.: www.sofatutor.com

Empfehlungen zur Vertiefung:

Sender-Empfänger-Modell – Kommunikation

<https://www.youtube.com/watch?v=VkGtMz8ZA0U>

5 Axiome – Kommunikation nach Paul Watzlawick

<https://www.youtube.com/watch?v=GydVGIDyEQ0>

Körpersprache & nonverbale Kommunikation

<https://www.sofatutor.com/biologie/videos/koerpersprache-und-nonverbale-kommunikation>

Der Dirigent muss sich bewusst machen, dass er es mit Individuen zu tun hat, die unterschiedlich auf die Ansprachen des Dirigenten reagieren. Formulierungen sollten so gewählt werden, dass niemand verletzt wird und sich jeder respektvoll behandelt fühlt. Ein bewährtes Mittel sind sogenannte „Ich-Botschaften“ wie beispielsweise „Ich habe den Eindruck, dass...“ oder „Ich habe das Gefühl, dass ...“.

Ein respektvoller Umgang bedeutet aber nicht, dass man keine Kritik im Sinn von Hinweisen auf Fehler äußern darf. Ganz im Gegenteil. Wichtig ist, dass sie ruhig und sachlich ausgesprochen werden. Cholerisch ausgesprochene Kritik wirkt demgegenüber unsachlich, persönlich und wird im Extremfall sogar ungerecht empfunden.

2.3.2. Musikalische Feedbacks

Die musikalischen Feedbacks (z.B. eine Passage im Stück betreffend) sollten, wenn möglich, so gestaltet sein, dass sie für die Zukunft motivierend sind und zur Weiterentwicklung eines jeden Einzelnen und des Orchesters beitragen.

Grundsätzlich gilt:

- Feedbacks sind kurz, prägnant, informativ, konkret
- Feedbacks werden gefiltert und dosiert gegeben

Feedback Schritt 1: Positive Rückmeldung. Man macht deutlich, was man schon erreicht hat.

Feedback Schritt 2: Motivation. Man zeigt auf, welche Ziele zukünftig verfolgt werden. Wichtig ist hierbei, dass die genannten Ziele auch erreichbar sind.

Konkrete Hinweise erfolgen nach dem Abbrechen der Passage, sobald das Orchester ruhig ist und die notwendige Aufmerksamkeit aufbringt. Dabei ist es wichtig, die betreffende Gruppe anzuschauen.

2.3.3. Organisatorische und disziplinarische Feedbacks

Zu den organisatorischen Feedbacks zählen unter anderem Anmerkungen rund um die Proben- bzw. Auftrittsbeteiligung.

Disziplinarische Feedbacks sind beispielsweise notwendig, wenn es um die konzentrierte Probenarbeit geht, die z.B. durch die Aufmerksamkeit auf das Handy beeinträchtigt wird. Das Weglegen oder Ausschalten des Handys kann für alle vereinbart werden. Dadurch wird vermieden, Einzelne darauf hinzuweisen, sie damit vor dem Orchester bloßzustellen. Bei Entscheidungen für alle ist zudem die Akzeptanz deutlich höher. Grundsätzlich gilt, dass mit disziplinarischen Feedbacks alle Faktoren angesprochen werden, die die Konzentration auf die Probe und den Auftritt beeinträchtigen.

2.3.4. Menschliche Feedbacks

Menschliche Rückmeldungen sind immer persönlicher Ausprägung und bedürfen eines geschützten Raumes abseits der Gruppe. In der Regel betreffen sie eine Person oder einzelne Personen. Entsprechend gezielt sollten die Rückmeldungen im Zweiergespräch oder mit dem betroffenen Personenkreis in einem Raum außerhalb der Gruppe erfolgen.



Jegliches Feedback erfordert Sensibilität und Einfühlungsvermögen, ein Gespür für den richtigen Zeitpunkt und die passenden Worte. Mit einem guten Feedback kann ein Orchester vorangebracht bzw. eine Probe abgerundet werden.

Wenn alle Burgerteile aufeinander abgestimmt sind, ergibt die Probe ein Gesamtbild. Wenn der Burger auch noch schmeckt, bekommt man Lust auf mehr.

Abb.: Quelle.

<https://pixabay.com/de/illustrations/burger-hamburger-essen-lecker-2041192/>



Tipp

Es können auch mehrere Burger in einer Probe „verputzt“ werden, indem beispielsweise mehrere Stücke mit unterschiedlichen Schwerpunkten erarbeitet werden. So können beispielsweise Spiel- und Sicherungsphasen zwischendurch stattfinden. Dadurch wird Monotonie verhindert. Bei allem entscheidend ist die Reaktionsfähigkeit von Dirigent*innen auf die Gegebenheiten im Augenblick der Probe.

3. Probennachbereitung oder: Nach der Probe ist vor der Probe

Bereits während der Probe kann sich ein Dirigent Notizen machen, mit welchen Schwerpunkten man in der nächsten Probe ansetzen muss, um schwierige Stellen zu erarbeiten. Zusätzlich sollte sich ein Dirigent im Anschluss an eine Probe folgende Fragen stellen:

- welche Ziele habe ich auf welche Art und Weise erreicht?
- waren die verwendeten Mittel effektiv?
- konnte jede*r Musiker*in Verbesserungen spüren? Wurden diese durch ein geeignetes Feedback verbalisiert?
- wurden alle Musiker*innen in die Probenarbeit einbezogen? Waren Binnendifferenzierungsmaßnahmen notwendig?
- sind die gewählten Stücke vom Schwierigkeitsgrad angemessen? Kommen diese bei den Musiker*innen an?
- Können die Musiker*innen mit meinen Erklärungen etwas anfangen?
- Treffe ich die Intention des Komponisten?
- Wurden meine eigenen Stückvorstellungen umgesetzt?
- Sind die Musiker*innen nach der Probe motiviert die Stücke/Stellen auch zu Hause zu üben?
- Konnte ich Begeisterung vermitteln?

4. Auf der Suche nach geeigneter Literatur

Kaum ist ein Konzert erfolgreich gemeistert, muss man sich Gedanken darüber machen, welche Stücke als nächstes gespielt werden können.

Die zur Verfügung stehenden Ressourcen zum Finden von Literatur scheinen endlos zu sein. Man wird von Verlagsangeboten postalisch oder via Mail überflutet, bekommt Empfehlungen der eigenen Musiker*innen, was sie unbedingt einmal spielen wollen, und Anregungen vom Publikum, den einen oder anderen vermeintlichen Klassiker wieder oder jetzt aufzulegen.

Für die Suche eignen sich

- Das eigene Archiv
- Notendatenbanken
- Verlagsseiten
- Konzertprogramme anderer Orchester
- Seite der Bundesvereinigung Deutscher Musikverbände
https://www.bdmv.de/de/selbstwahlliste_blasorchester/

Neben Auswahlkriterien wie Anforderungen und Erwartungen (siehe Kapitel 1.1.) gibt es weitere Punkte, die es im Rahmen der Konzertplanung zu beachten gilt, zur Struktur in einem Programm beitragen bzw. die Auswahl erleichtern.

4.1. Anlass

Die erste Überlegung, die die Suche nach geeigneter Literatur eingrenzt, ist der Anlass bzw. die Art des Konzertes:

- Jahreskonzert
- Weihnachtskonzert
- geistliches Konzert
- Benefizkonzert
- Open Air, Serenade
- Gemeinschaftskonzert

Durch die Verbindung mit einem konkreten Anlass ist die Auswahl geeigneter Stücke zumindest teilweise vor-„programmiert“. Zum Beispiel lassen bestimmte Räume wie Kirchen aufgrund ihrer akustischen Gegebenheiten keine schnellen Stücke zu. Bei einem Open Air oder anderen Anlässen im Freien sind kammermusikalische Passagen nicht gut hörbar bzw. umsetzbar.

4.2. Programm-Schema

Der klassische Aufbau eines sinfonischen Blasorchester-Konzertes folgt einer immer gleichen Regel:

- Eröffnungswerk - Ouvertüre
- Zentrales Werk oder aneinandergereihte kürzere Einzel-Werke, gegebenenfalls Solo-Werk, sofern geeignete Solist*innen verfügbar sind
- Abschlussstück

4.3. Zielsetzung

Dirigent*innen, die ihr Orchester fortentwickeln wollen, nennen im Zuge der Frage nach ihren Zielen immer drei Aspekte:

1. Welche Stücke spielt das Orchester gerne? Solche Stücke erhöhen die Motivation der Musiker*innen.
2. Welche Stücke bringen das Orchester musikalisch nach vorne? Ein neues Stück kann als Herausforderung für die Musiker*innen gesehen werden.
3. Welche Stücke kommen beim Publikum gut an? Nicht nur bekannte Stücke, auch Stücke, die das Publikum noch nie gehört hat, können begeistern und verweisen darauf, dass die Musiker*innen Neuem gegenüber aufgeschlossen sind.

Stücke, die alle drei Erwartungen erfüllen, sind für ein Konzert bestens geeignet.

4.4. Dauer

Die Art des Konzerts bestimmt auch die Länge. Bei einem Gemeinschaftskonzert mit einem anderen Verein, einem anderen oder einem weiteren vereinseigenen Ensemble ist das eigene Programm zeitlich limitiert. Bei einem traditionellen Jahreskonzert nur mit dem eigenen Verein kann sich dieser zeitlich entfalten. Doch auch hier greift eine Limitierung.

Unabhängig von der Art gilt als Faustregel für die Dauer des Konzerts, dass dieses inklusive der Pause nicht länger als zwei Stunden gehen sollte.

Das Publikum dankt es in mehrfacher Hinsicht. Es ist vorteilhafter, zu hören, dass das Publikum es bedauert, dass das Konzert „schon“ zu Ende ist und man gerne noch weitere Stücke gehört hätte, als dass die ersten schon aufstehen und fluchtartig den Saal verlassen bzw. sagen, dass es ein ziemlich langes Konzert war.

Die anvisierte Dauer von zwei Stunden hat noch weitere Vorteile. Das Orchester kann sich konzentrierter und intensiver auf das kürzere Programm vorbereiten und ist in der Regel mit sich und seiner erbrachten Leistung zufriedener.

Es ist also ratsam, schon bei der Programmauswahl zu reduzieren und sich auf die vermeintlich „besseren“ Stücke zu fokussieren.



Im Rahmen eines Konzertes nehmen verschiedene Aktivitäten zusätzlich zur Dauer der Stücke Zeit in Anspruch, z. B. Aufmarsch, Einrichten des Platzes, Auf- und Abgang des Dirigenten, Moderation, evtl. noch Ehrungen, die Pause und ähnliches. Für die Stückeauswahl ist demnach die Netto-Spielzeit entscheidend, d. h. die reine Spielzeit des Orchesters. Bei einem zweistündigen Konzert sind 50 bis 60 Minuten reine Spielzeit/Netto-Zeit ideal.

4.5. Konzert mit Motto: Ja oder Nein

Es gibt Vereine/Dirigenten, die ein Konzert bevorzugt unter ein Thema/Motto stellen. Dadurch ergibt sich ein roter Faden.

Gleichzeitig ergeben sich bei themenbezogenen Konzerten im Vergleich zu Konzerten mit thematisch unabhängigen Stücken zahlreiche Vorteile:

- Nachvollziehbarkeit der Literaturoauswahl, Plakatgestaltung, Werbung und Dekoration
- Spannungsaufbau durch den roten Faden, den sich die Moderation zu Nutze machen kann.

*„Ich persönlich bin ein Freund von Motto-Konzerten. Dabei gehe ich nicht immer von einer fixen Thematik und einem bereits vorformulierten, unumstößlichen Motto aus, sondern lasse mich von einem Stück leiten, das ich in das Zentrum meiner Überlegungen stelle. Das kann ein Stück sein, das ich schon immer mal spielen wollte, ich vielleicht schon irgendwo anders gehört habe, das mir von Musiker*innen oder Kolleg*innen empfohlen wurde, das als Pflichtstück bei einem Wertungsspiel oder Wettbewerb aufgelegt werden kann oder das in einer Zeitschrift rezensiert wurde und mein Interesse geweckt hat. Keine Frage - das Stück muss zu meinem Orchester passen, darf das Orchester nicht unter- bzw. maßlos überfordern und es darf auch allen Spaß machen. Wenn ich dieses „zentrale“ Stück gefunden habe, überlege ich, welche Thematik mit diesem Stück in Verbindung gebracht werden kann, nur grob. Eine genaue Formulierung würde die Kreativität in der weiteren Stückauswahl nur einschränken.“*

Dr. Frank Elbert

5. Beispiele für gelungene Konzert-Programme

Im Folgenden sind beispielhafte Motto-Programme dargestellt, die das Jugendverbandsorchester Vorspessart (JVO) zwischen 2010 und 2020 erfolgreich umsetzte.

Das JVO ist ein Auswahlorchester für ambitionierte Musiker*innen im Einzugsgebiet des Blasmusikverbands Vorspessart e.V..

Konzertprogramm JVO 2010



Olympic Spirit
John Williams, Arr.: Roland Smeets

Wilhelm Tell
Giacomo Rossini, Arr.: Max Hempel

Juana de Arco
Ferrer Ferran

Spartacus
Jan van der Roost

Pause

Superman
John Williams, Arr.: Bob Lowden

Batman
Danny Elfman, Prince, Arr.: Toshiko Sahashi

Lord of the rings
Howard Shore, Arr.: Harald Kullmann

Legend of the Ancient Hero
Benjamin Yeo

Die Ausstatter von Bläserklassen im Blasmusikverband Vorspessart

Lothar Kunkel Meisterwerkstatt für Metallblasinstrumente

Herstellung, Reparatur, Verkauf
Trompete, Kornett, Flügelhorn

Spessartstraße 62
63946 Laufach
Tel.: 06093/93114
Fax.: 06093/93115
E-mail: post@lotharkunkel.de

Öffnungszeiten
Mo-Fr 14:00-19:00Uhr
Samstag geschlossen

• NEUBAU • UMBAU • REPARATUR • VERKAUF • FACHBERATUNG •

Wo Service noch im Vordergrund steht!



**Stefan Hofmann
Meisterwerkstätte für Holzblasinstrumente**

Hellg-Geis-Str. 4 • 63776 Mömbris – Dirmsteinbach • tel/fax: 0640 29 59 43 99
e-mail: stefan@holzblas.de • internet: www.holzblas.de



jvo
JUGENDVERBANDSORCHESTER VORPESPART
Leitung: Verbandsdirigent Frank Elbert

ECHTE HELDEN



Sonntag
10.01.2010

Konzert in der
Priscoßhalle
in Alzenau

Beginn: 17 Uhr

Moderation:
Ann-Cathrin Büttner

PROGRAMMHEFT

Wir danken allen, die uns finanziell und mit helfenden Händen vor und hinter den Kulissen in unserer Orchesterarbeit und bei unseren Auftritten unterstützen. Die Orchestermitglieder, Verbandsdirigent Frank Elbert sowie der Blasmusikverband Vorspessart wünschen allen Konzertbesuchern ein glückliches und gesundes neues Jahr!

Konzertprogramm 2011

Leichte Kavallerie
Franz von Suppé, Arr.: G. Royer

Jericho
Bert Appermont

Pilatus, Mountain of Dragons
Steven Reineke

Highlights from "The Rock"
Pascal Devoye

Pause

Kyrrill
Oto M. Schwarz

Godzilla eats Las Vegas
Eric Whitacre

Arcadia
Hiroe Hayato

Goddess of Fire
Steven Reineke



Die Ausstatter von Bläserklassen im Blasmusikverband Vorspessart

Lothar Kunkel Meisterwerkstatt für Metallblasinstrumente

Herstellung, Reparatur, Verkauf
Trompete, Kornett, Flügelhorn

Spessartstraße 62
63946 Laufach
Tel.: 06093/93114
Fax.: 06093/93115
E-mail: post@lotharkunkel.de

Öffnungszeiten
Mo-Fr 14:00-19:00Uhr
Samstag geschlossen

• NEUBAU • UMBAU • REPARATUR • VERKAUF • FACHBERATUNG •

Wo Service noch im Vordergrund steht!



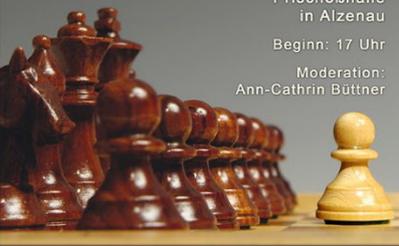
**Stefan Hofmann
Meisterwerkstätte für Holzblasinstrumente**

Hellg-Geis-Str. 4 • 63776 Mömbris – Dirmsteinbach • tel/fax: 0640 29 59 43 99
e-mail: stefan@holzblas.de • internet: www.holzblas.de



jvo
JUGENDVERBANDSORCHESTER VORPESPART
Leitung: Verbandsdirigent Frank Elbert

Widerstand Zwecklos?!



So 9.01.2011

Konzert in der
Priscoßhalle
in Alzenau

Beginn: 17 Uhr

Moderation:
Ann-Cathrin Büttner

Programmheft

Wir danken allen, die uns finanziell und mit helfenden Händen vor und hinter den Kulissen in unserer Orchesterarbeit und bei unseren Auftritten unterstützen. Die Orchestermitglieder, Verbandsdirigent Frank Elbert sowie der Blasmusikverband Vorspessart wünschen allen Konzertbesuchern ein glückliches und gesundes neues Jahr!

BESETZUNG

QUERFLÖTE/PICCOLO
MIRIAM HUBMANN
LISA WUST
ANNE KEHRWINKEL
JULIA REIS

KLARINETTE
TERESA ALBERT
LARA BRITTINGER
ALINA ENGLERT
SEBASTIAN HEPP
LISA KUNDEL
VERONIKA PALLACH
SOPHIE PEAR
LISA PUSSE
MAGDALENA SCHRETT
ARIANA WUST

BASSKLARINETTE
NILS VOGT

SAXOPHON
LARA DOMANIG
ISABELLE EBERT
MARIUS FELD
CARLA FRANK
NICO HEININGER
MARIUS HUCK
STEPHAN VÖLKL

TROMPETE
LUKAS GERHART
OLIVER HEIN
CHRISTIAN WESSLER
CONSTANTIN MIERAU
STEFAN NIKOLEI
MARCEL SCHULZEIS

WALDHORN
MICHAEL GABEL
MICHAEL HOFMANN
JULIUS JUNG
NIKOLAUS STÜRMER

POSAUNE
CHRISTOPH GÄRTNER
PAUL HOFMANN
JOSCHA HOFER

TENORHORN
THOMAS RITZEL
TILMAN WUST

TUBA
DOMINIK BIEDERMANN
MELISSA LANG
AXEL REINSCHMIDT
SEBASTIAN SCHMITTNER

SCHLAGWERK
NICO BENEDEKT
BENEDIKT BORN
JANNIS REUSING
CHRISTIAN SCHMITTNER
PETER SEBOLD

KONTRABASS
JULIAN WIENAND

GESANG
LARISSA WITZMANN
STREICHQUARTETT
LA FINESSE

BAND „THE FVVELS“
PETER HUCK (E-BASS)
STEFAN MEYER (SCHLAGWERK)
JOHANNES WIGRAM (POMMESGESANG)
ANDREAS BREHM (E-GITARRE)
SILVIA LEHMANN (GESANG)

PROGRAMM

SYMPHONIC ROCK (GILBERT TINNER)
NOTHING ELSE MATTERS (HETFIELD/ULRICH, ARR.: ROB BALFOORT)
ZYMPHONIC ZEPPELIN (ARR.: PETER SEBOLD)
KING OF POP (ARR.: ROBERT KUCKERTZ)
MICHAEL JACKSON IN CONCERT

- PAUSE -

FRABAYA (DIRK MATTES)
URAUFFÜHRUNG DER AUFTRAGS-HYMNE FÜR DAS 12. BAYERISCHE LANDESMUSIKFEST
ABBA CADABRA (ARR.: JOHAN DE MELJ)
TOTO IN CONCERT (ARR.: THOMAS ASANIGER)
NOVEMBER RAIN (GUNS'N'ROSES, ARR.: AD LAMERIGTS)
EARTH, WIND, CHICAGO & CO. (ARR.: ROBERT KUCKERTZ)

Programm 2016

Orchester & Chor

ABGESTIMMT

Orchester trifft Chor

Carmina Burana – O Fortuna
Carl Orff, arr.: Juan Vicente Mas Quiles

Tannhäuser – Einzug der Gäste auf der Wartburg
Richard Wagner, arr.: Andreas Schöner

1492 – The Conquest of Paradise
Vangelis, arr.: John Glenesk Mortimer

Hymn to the Fallen
John Williams, arr.: Paul Lavender

Moment for Morricone
Ennio Morricone, arr.: Johan de Meij

Pause

The Phantom of the Opera
Andrew Lloyd Webber, arr.: Johan de Meij

The Power of the Dream
Babyface, arr.: Bob Krostad, John Moss

Chroniken von Narnia
Prince Caspian – Gregson-Williams, arr.: Bruce Bernstein

Gabriella's Song
Stefan Nilsson, arr.: Kurt Gäble

Chöre
VocalEase
SomeSingingElse mit Leitung Elisabeth Neyses
Musicalchor des Spessartgymnasiums Alzenau mit Leitung Heiko Fiedler

Querflöte
Huth Lisa
Krahwinkel Arne
Reis Julia
Hubmann Monja

Tenorhorn
Ritzel Thomas
Duzak Franziska
Wust Tobias

Posaune
Gärtner Christoph
Glaab Paul
Honfi Joshua

Waldhorn
Gabel Michael
Hofmann Michael
Jung Julius

Klarinette
Albert Teresa
Fecher Lena
Hepp Sebastian
Kuhn Franziska
Kunkel Lisa
Pallach Veronika
Piarr Sophie
Posse Lisa
Schildge Elias
Vogt Nils
Wüst Ariana

Tuba
Biedermann Dominik
Lang Melissa
Reinhardt Axel
Schmittner Sebastian

Saxophon
Domaniig Laura
Ebert Isabell
Feld Markus
Frank Carla
Heininger Nico
Koch Gianna
Heim Christine

Schlagwerk
Born Benedikt
Giegerich Maximilian
Reising Manuel
Reusing Jannis
Sebold Peter

Trompete/Flügelhorn
Albert Michael
Caspers Philipp
Gerhart Lukas
Hein Oliver
Heßler Christian
Mierau Constantin
Nikolei Stefan
Wust Marcel

Jugendlingsorchester Vorspeisart
17. Januar 2016 - 17.00 Uhr
Konzert in der Rauschberghalle Hörstein

Leitung: Frank Elbert
Vorverkauf: jvo@blasmusikverband-vorspeisart.de

Programm 2017

Orchesterbesetzung

jvo Jugendlingsorchester Vorspeisart

A Fairy Tale
Ferrer Ferran

About Reynard the Fox
Kevin Houben

Schneewittchen
Thomas Doss

I. Es war einmal...
II. Die sieben Zwerge
III. Der gläserne Sarg
IV. Schneewittchen's Erlösung und Hochzeit

Pause

Hänsel und Gretel
Engelbert Humperdinck, Arr.: Matthias Hofert

Pinocchio
Alex Pöhlman

Infinity
Matthias Wehr

Little Mermaid Medley
Alan Menken

Querflöte
Birkholz Emily
Hubmann Monja
Huth Lisa
Reis Julia

Tenorhorn
Duzak Franziska
Ritzel Thomas
Wust Tobias

Posaune
Gärtner Christoph
Glaab Paul
Honfi Joshua
Setzer Julius

Waldhorn
Gabel Michael
Hofmann Michael
Jung Julius

Klarinette
Albert Teresa
Fecher Lena
Hepp Sebastian
Kuhn Franziska
Kunkel Lisa
Piarr Sophie
Posse Lisa
Wüst Ariana

Tuba
Biedermann Dominik
Lang Melissa
Reinhardt Axel
Schmittner Sebastian

Saxophon
Domaniig Laura
Ebert Isabell
Feld Markus
Frank Carla
Heininger Nico
Koch Gianna

Schlagwerk
Born Benedikt
Giegerich Maximilian
Reising Manuel
Schmittner Christian
Sebold Peter

Trompete/Flügelhorn
Albert Michael
Bernhard Katharina
Domaniig Emma
Gerhart Lukas
Hofmann Lukas
Lorenz Lisa
Nikolei Stefan

Märchenhaft
22. Januar 2017 - 17.00 Uhr
Konzert in der Rauschberghalle Hörstein

Leitung: Frank Elbert
Vorverkauf: jvo@blasmusikverband-vorspeisart.de Eintritt: 9€ Ermäßig: 7€

Programm 2018

Orchesterbesetzung

God's Country
Rossano Galante

Fate of the Gods
Steven Reinke

Poseidon: God of the Seas
Jonathan McBride

Lexicon of the Gods
Rossano Galante

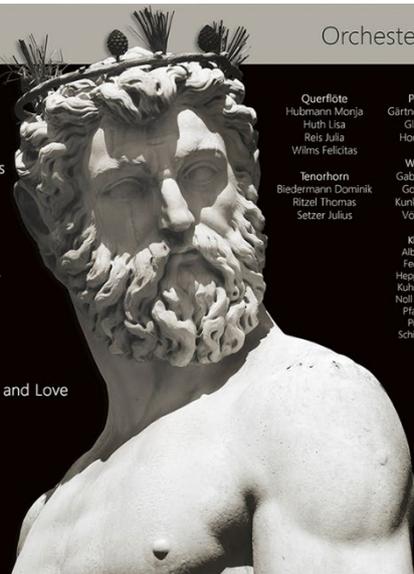
- I. Perseus: Slayer of Medusa
- II. Penthos: The Spirit of Grief
- III. Zeus: God of Sky and Thunder

Pause

Goddess of Jeju Island
Jacob de Haan

Freyja: Goddess of Beauty and Love
Robert W. Smith

Zeus: King of the Gods
Rob Romeyn



Querflöte
Hubmann Morija
Huth Lisa
Reis Julia
Wilms Felicitas

Tenorhorn
Biedermann Dominik
Ritzel Thomas
Setzer Julius

Posaune
Gärtner Christoph
Glaab Paul
Honfi Joshua

Waldhorn
Gabel Michael
Golla Niklas
Kunkel Annelie
Völker Luca

Klarinette
Albert Teresa
Fecher Lena
Hepp Sebastian
Kuhn Franziska
Noll Nina-Maria
Pfarr Sophie
Pöge Lisa
Schickling Lara

Tuba
Lang Melissa
Reinschmidt Axel
Schmittner Sebastian

Saxophon
Biedermann Laura
Ebert Isabell
Frank Carla
Heininger Nico
Koch Gianna
Roth Angelina
Seither Niklas

Schlagwerk
Berchenbreiter Oliver
Born Benedikt
Domanig Niklas
Glaab Max
Reising Manuel
Schmittner Christian

Trompete/Flügelhorn
Albert Michael
Domanig Emma
Dieckmann Philipp
Gehring Julia
Heininger Nico
Lorenz Lina
Nikolei Stefan

jvo Jugendverbandsorchester Vorspeisart

DIE GÖTTER MÜSSEN VERRÜCKT SEIN

KONZERT
21. JANUAR 2018

RÄUSCHBERGHALLE
IN HÖRSTEIN

17.00 UHR

Leitung: Frank Elbert
Vorverkauf: jvo@blasmusikverband-vorspeisart.de
Eintritt: 9€ Ermäßig: 7€



Programm 2019

Orchesterbesetzung

jvo Jugendverbandsorchester Vorspeisart

Der fliegende Holländer
Richard Wagner (Arr: John Glenesk Mortimer)

The Rise of the Blackjack
Gerald Oswald

The Seafarer
Haydn Wood

The Legend of Maracaibo
José Alberto Pina

Pause

Die große Seefahrt 1492
Pavel Stanek

Das Boot
Klaus Doldinger (Arr: Walter Patzek)

Fluch der Karibik
Hans Zimmer/Klaus Badelt



Querflöte
Huth-Ritzel Lisa
Kunkel Lisa
Reis Julia
Wilms Felicitas

Oboe
Harmeister Isabell
Stahlmann Sonja

Tenorhorn
Biedermann Dominik
Ritzel Thomas

Posaune
Gärtner Christoph
Glaab Paul
Glebe Wiebke
Honfi Joshua

Waldhorn
Gabel Michael
Golla Niklas
Maier Janina
Völker Luca

Klarinette
Albert Teresa
Fecher Lena
Hepp Sebastian
Kuhn Franziska
Noll Nina-Maria
Pfarr Sophie
Pöge Lisa
Schickling Lara
Staab Anna-Lena
Wüst Nils

Tuba
Reinschmidt Axel
Schmittner Sebastian

Saxophon
Ebert Isabell
Feld Markus
Frank Carla
Heininger Nico
Koch Gianna
Kuhn Lukas
Roth Angelina
Seither Niklas

Schlagwerk
Born Benedikt
Domanig Niklas
Glaab Max
Reising Manuel
Schmittner Christian
Wenk Louis

Trompete/Flügelhorn
Bernard Katharina
Domanig Emma
Grasser Philipp
Heininger Nico
Hofmann Lukas
Lorenz Lina
Nikolei Stefan

AUF HOHER SEE

Konzert
20. Januar 2019

Räuschberghalle
63755 Hörstein

17.00 Uhr

Leitung: Frank Elbert
Vorverkauf: jvo@blasmusikverband-vorspeisart.de
Eintritt: 9€ Ermäßig: 7€



PROGRAMM 2020

ORCHESTERBESETZUNG

jvo Jugendverbandsorchester Vorspeisart

Schwanensee
Björk Björk Tchaikovsky (Arr: John Glenesk Mortimer)

The Last Giant
Otto M. Schwarz

Tanz der Vampire
Jim Steinman (Arr: Wolfgang Wössner)

Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1
John Williams und Alexandre Desplat (Arr: Jerry Brubaker)

Pause

Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2
Alexandre Desplat (Arr: Jack Bullock)

The Golden Gryphon
Tom De Haes (Gastdirigentin: Hannah Karfittter)

Cry of the Last Unicorn
Rossano Galante

How To Train Your Dragon
John Powell (Arr: Bertrand Mores)



Querflöte
Daub Ronja
Kunkel Lisa
Kemmner Josepha
Wilms Silvan

Oboe
Stahlmann Sonja

Klarinette
Reising Teresa
Fecher Lena
Hepp Sebastian
Kuhn Franziska
Noll Nina-Maria
Pfarr Sophie
Pöge Lisa
Schickling Lara
Staab Anna-Lena
Wüst Ariana

Bassklarinette
Sebesta Katharina
Vogt Nils

Saxophon
Ebert Isabell
Feld Markus
Frank Carla
Heininger Nico
Koch Gianna
Roth Angelina
Seither Niklas

Tuba
Feld Daniel
Lang Melissa
Reinschmidt Axel

Trompete/Flügelhorn
Domanig Emma
Heininger Nico
Hofmann Lukas
Lorenz Lina
Nikolei Stefan
Pfrang Judith
Regler Lukas

Posaune
Gärtner Christoph
Glaab Paul
Glebe Wiebke
Honfi Joshua

Schlagwerk
Born Benedikt
Domanig Niklas
Glaab Max
Reising Manuel
Schmittner Christian
Sebold Peter

FABELHAFT

KONZERT AM 19. JANUAR 2020

Räuschberghalle, 63755 Hörstein
Beginn: 17.00 Uhr

Leitung: Frank Elbert
Vorverkauf: jvo@blasmusikverband-vorspeisart.de - Eintritt: 9€ Ermäßig: 7€



PROGRAMM

ADVENTURE TALE OF PROFESSOR ALEX
Daisuke Shimizu

THE ADVENTURES OF BARON MUNCHHAUSEN
Bert Appermont

FLIGHT
Bergamin Yeo

THE ISLAND OF LIGHT
Jose Alberto Pina

HOOK
John Williams, Arr.: Hans van der Heide

LEITUNG
Frank Elbert

ORCHESTERBESETZUNG

Querflöte
Daub Ronja
Scheich Lisa
Wilms Silvan

Oboe
Stahlmann Sonja

Klarinette
Fecher Lena
Hils Lioba
Pfarr Sophie
Reising Teresa
Rogg Leah
Schickling Lara
Wüst Ariana

Bassklarinette
Neff Sebastian

Saxophon
Ebert Isabell
Feld Markus
Frank Carla
Heininger Nico
Koch Gianna
Nagenborg Mauro
Roth Angelina

Waldhorn
Gabel Michael
Golla Niklas
Maier Janina
Polleichtner Moritz
Völker Luca

Trompete/Flügelhorn
Albert Michael
Drenkard Philipp
Gabel Philipp
Grünbauer Larissa
Nikolei Stefan

Tenorhorn
Kravet Tiffany
Ritzel Thomas
Strecker Hannes

Posaune
Glebe Wiebke
Honfi Joshua
Unkauf Florian

Tuba
Feld Daniel
Lang Melissa
Reinschmidt Axel

Schlagwerk
Born Benedikt
Domanig Niklas
Glawion David
Schmittner Christian
Sebold Peter

jvo Jugendverbandsorchester Vorspessart
ABENTEUER

Konzert
23. Januar 2022

Räuschberghalle
in 63755 Hörstein
Beginn: 17:00 Uhr

Leitung: Frank Elbert

Programmheft

6. Über den Autor



Musikdirektor Dr. Frank Elbert hat an der Hochschule für Musik in Würzburg die Studiengänge Diplommusik (KA) und Diplommusiklehrer (IP) mit Hauptfach Saxophon sowie die Fortbildungsklasse erfolgreich mit dem Konzertexamen abgeschlossen. Nach seinem Gymnasial-Lehramtsstudium und dem Referendariat unterrichtet er seit 2008 als OStR am Spessartgymnasium in Alzenau. 2018 schloss er die Promotion zum Dr. phil. an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz mit dem Thema „Bläserklasse in der Grundschule – Untersuchungen zu Einstiegsalter, instrumental-didaktischen Vorgehensweisen und Auswirkungen“ ab.

Seit 2006 ist er Lehrbeauftragter für "Fachmethodik, Didaktik und Lehrpraxis Saxophon" und "Literaturkunde Saxophon" an der Hochschule für Musik in Würzburg, seit 2014 zusätzlich in den Fächern „Blasorchesterpraxis“ und „Probenmethodik“ im Masterstudiengang Blasorchesterleitung sowie Dirigieren. An der Julius-Maximilian-Universität Würzburg wurde ihm 2009 der Lehrauftrag für Saxophon erteilt. Zudem hielt er Vorlesungen im Bereich „Musikpädagogik“ u. a. an der Hochschule für Musik in Weimar.

Seit 2007 bekleidet er das Amt des Verbandsdirigenten im Blasmusikverband Vorspessart und 2012 wurde er zum Landesdirigenten des Bayerischen Blasmusikverbands (BBMV) gewählt. Im gleichen Jahr bestellte ihn das Bayerische Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst zum Vorsitzenden im Prüfungsausschuss für die "Staatliche Anerkennung von Leitern im Laienmusizieren". Seit 2014 ist er Mitglied in der Literaturkommission der BDMV (Bundesvereinigung Deutscher Musikverbände) und seit 2016 Stellvertretender Bundesmusikdirektor (BDMV). Außerdem ist er seit 2017 Präsidiumsmitglied des Bayerischen Musikrats (BMR).

Dr. Frank Elbert ist als Juror bei verschiedensten nationalen und internationalen Wettbewerben (Jugend musiziert, Bläserklassen-, Orchester- und Kammermusikwettbewerbe, Auswahlorchestertwettbewerbe, etc.) tätig. Er dirigiert diverse Auswahlorchester und gibt Kurse/Workshops u. a. im Instrumental-/Pädagogik- und Orchesterbereich. Zahlreiche Veröffentlichungen in Fachzeitschriften, Lexika und Monografien dokumentieren seine Erfahrungen auf diesen Gebieten.