

## **Probedirigat als Lehrprobe?**

*Von Johannes Möller, Benjamin Bökesch und Ralf Beiderwieden*

Ist es eigentlich möglich, eine Chorprobe als Lehrprobe abzulegen? Diese Frage haben schon unzählige Referendarinnen und Referendare gestellt.

Skeptische Gesichtspunkte lassen nicht auf sich warten:

- Eine Probe ist - Ausnahmen bestätigen die Regel - eine straff frontale Veranstaltung. Der Dirigent dirigiert und gibt Anweisung, die Spieler spielen, die Sänger singen. Wie soll da Selbsttätigkeit - im Sinne selbstständig entscheidenden Handelns - unter Beweis gestellt werden?
- Die Ausbildungs-Ressourcen sind knapp. Wenn jeder eine Chor- oder Orchesterprobe als Lehrprobe machen wollte, könnten schnell die schulischen Ensembles ausgehen. Was, wenn dadurch Chancen- Ungleichheiten entstehen?
- Wie soll der fachfremde Vorsitzende eine solche Stunde beurteilen können, die so ganz anderen Gesetzen folgt als der wissenschaftspropädeutische Normal-Unterricht?

Und doch, darin waren sich beide Oldenburger Fachleiter einig, spricht vieles dafür, dass wir es trotzdem versuchen und jedenfalls die Möglichkeit eines Probedirigats als Lehrprobe einrichten sollten.

Man wird sagen können: Für das Aufgabenfeld des Musiklehrers und Schulmusikers ist charakteristisch, dass er dieses Dreibein hinbekommt: Das, was Beiderwieden "W" nennt, die Arbeit mit dem Wort, also Musik hören und Sprechen über Musik; "M2", das Musizieren im Klassenzimmer, auf Orff- Instrumenten, das Singen aus Liederbüchern und alles dergleichen; aber die eigentliche schulmusikalische Kernaufgabe, die zentrale Herausforderung für den Schulmusiker, stellt "M1" dar, die künstlerisch gehobene Leitung des Schulensembles.

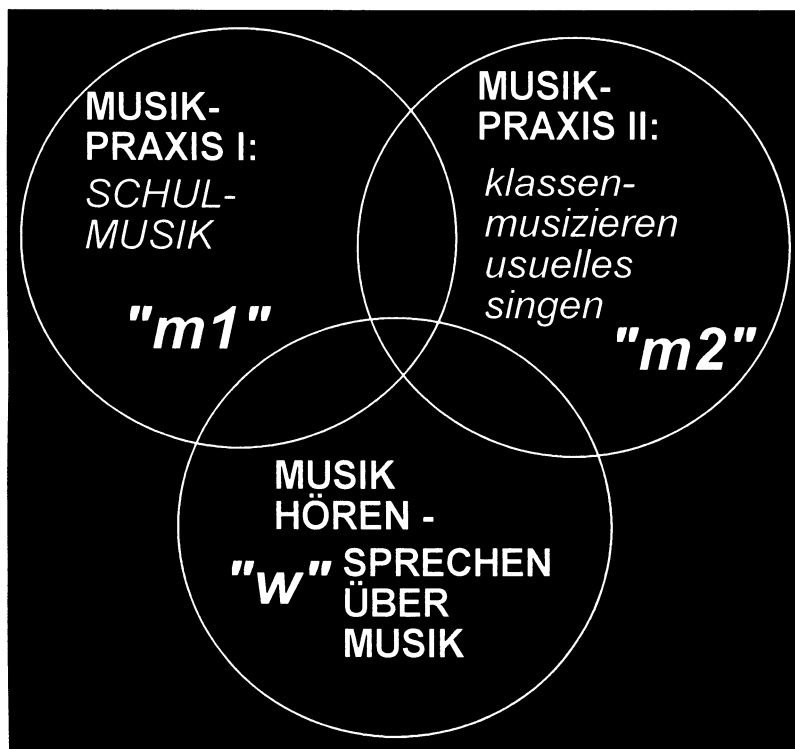


Abbildung: Drei-Säulen-Modell. Aus: Beiderwieden, Fachstrukturskizze und Ausbildungs-Standards<sup>1</sup>

In unseren Schulen brauchen wir viel mehr als bisher eine blühende Kultur von Chören und Orchestern einschließlich Big Band, und zwar so, dass Talente unter den Schülerinnen und Schülern in möglichst großer Breite gefunden, integriert und gefördert werden können. Aus Chören, Orchestern werden Rockbands und Kammerensembles erwachsen, und irgendwann steht die Brücke - von den Schülerinnen und Schülern zur großen weiten Welt der Musik. Das ist „Introduktion in Musikkultur“.<sup>2</sup>

Um einen solchen Ofen gehörig zu befeuern, bedarf es echter Schulmusiker mit einem gerüttelt Maß an kapellmeisterischer Kunst. Wer das leisten will, muss gute, motivierende und spielbare Stücke finden; muss sie den Erfordernissen des Ensembles und einzelner Spieler anpassen können; kann vielleicht sogar Stücke maßgeschneidert anpassen, arrangieren oder sogar schreiben; muss eine Probe so organisieren können, dass ein spürbarer Fortschritt auf dem Weg zum Schulkonzert erkennbar ist; muss Proben so gestalten können, dass sie Spaß machen - denn in der Regel sitzen die Spieler und Sänger freiwillig da und gehen weg, wenn es ihnen nicht gefällt; so eine Schulmusikerin muss sicher mit dem Taktstock oder mit der rechten Hand das Ensemble zusammenhalten und die Übersicht über die Partitur behalten, muss eingreifen, wenn etwas schief läuft, und das Stück retten, wenn es auseinanderzubrechen droht; muss sich mit den ganzen Komplikationen der Probenplanung vertraut machen, die im Alltag der Schule so auftreten können. Kurzum: eine kompetente Schulmusikerin muss das Probenschiff durch Wellen und Stürme hindurch sicher genug steuern können. Diese kapellmeisterische Kunst ist das spezifische Kernstück der eigentlichen schulmusikalischen Kompetenz.

<sup>1</sup> Diese „Fachstrukturskizze“ erschien zuerst in: Hartmut Kretzer (hg.), Lehrerstandards in gymnasialen Fächern (Oldenburger VorDrucke 552), Didaktisches Zentrum Oldenburg 2006; sodann in: Hartmut Kretzer (hg.), Positionen innerhalb der zweiten Phase (Oldenburger Vordrucke 568) Didaktisches Zentrum Oldenburg 2007; sowie in: Diskussion Musikpädagogik, H. 42, 2. Quartal 2009, S. 37-44.

<sup>2</sup> Die zentrale Formel aus Heinz Anholz, Unterricht in Musik, Düsseldorf, 2. Aufl. 1972, v. a. S. 118 ff..

Man wird wohl sagen können, dass diese zentrale Aufgabe des schulmusikalischen Wirkens bisher praktisch überhaupt noch nicht als Teil der Musiklehrerausbildung im Seminar angekommen ist. Und das ist nicht gut, denn was wichtig für den Beruf ist, muss Bestandteil der Ausbildung sein. Wenn sich beim Theater jemand auf die Kapellmeisterstelle bewirbt, verlangt niemand von ihm ein Tafelbild oder einen Arbeitsbogen oder eine Powerpoint-Präsentation. Das Orchester will ihn dirigieren sehen. Wenn es also ein zentraler Teil der Aufgabe eines Musiklehrers ist, vor dem Chor oder Orchester zu stehen (die Big Band ist ein Spezialfall des Orchesters), dann muss Probedirigat eine Lehrprobe sein können, vielleicht auch im Rahmen des Examens. Nur, wie das konkret geplant, gemacht und besprochen werden soll, darüber muss sich einmal jemand etwas konkretere Gedanken machen.

## **Möglichkeiten, Probleme, Lösungen**

Im Rahmen des Ausbildertages am Beginn des Schuljahres 2009-2010 haben die beiden Oldenburger Fachleiter für Musik, Johannes Möller und Ralf Beiderwieden, ausführlich über die Möglichkeiten, Probleme und mögliche Lösungen nachgedacht. Hier ist das vorläufige Ergebnis. Zu sprechen war über:

- Motive und Chancen
- Kriterien
- über das variable Grundmodell einer Probenstunde
- ggf. über Fragen des Arrangements
- über die veränderte Form des Lehrprobenentwurfs
- über offene Probleme und Fragen

## **Das variable Grundmodell einer Probenstunde**

Jede Stunde hat ihr eigenes Formgesetz; das gilt für eine Probenstunde genauso wie für jede andere Unterrichtsstunde. Dennoch erscheint es hilfreich, eine Art Grundmodell einer Probenstunde zu geben, an dem sich die Planung einer konkreten Einzelprobe orientieren könnte, auch um absichtlich davon abzuweichen, wenn die Situation es erfordert.

Im Grundmodell sieht so eine Stunde dann etwa dreiteilig aus, die drei Teile lassen sich benennen: Einarbeitung - Ausarbeitung - Schlussfassung.

### *(1) Einarbeitung*

In der Einarbeitung geht es darum, den Weg in die eigentliche Probe am Werkstück zu Bahnen. Das kann sein:

- ein Vom-Blatt-Spielen des Stückes für heute;
- oder, wenn das Stück bereits bekannt ist, ein Durchspielen des ganzen Stückes oder eines Teiles daraus auf dem Jetzt-Stand;
- eine oder mehrere vorgeschaltete Vorübungen (Skalen, ein rhythmisches oder sonstiges Warm-up, Einsingübungen):

Eine Anmerkung dazu: In der schulmusikalischen Praxis ist es verbreitet und bewährt, eine Probe mit einem anderen, bereits bekannten Stück zu beginnen. im Rahmen einer Lehrprobenstunde wird davon, in sinnvoller Übertragung des Prinzips der Schwerpunktsetzung, der Fokussierung, in der Regel abzuraten sein. Es sei denn, ein schwieriger Sachverhalt, zum Beispiel ein vertrackter Rhythmus, wäre aus einem vertrauten Stück bereits bekannt.

### *(2) Ausarbeitung*

In der Ausarbeitung wendet sich die Probe einer oder wenigen ausgewählten Schwierigkeiten zu. Beispiele:

- dass der französische Text sauber ausgesprochen und gesungen wird;
- dass ein Rhythmus-Modell, zum Beispiel eine Überlagerung, zusammenkommt;
- dass die Einsatzfolge in der Durchführung klar wird;
- dass der Schluss durch Mark und Bein geht...

Wichtig ist eben, dass die heutige Probe einen wichtigen Schritt auf dem Weg zum Schulkonzert nimmt. Dass ein hörbarer und identifizierbarer Zugewinn hier und heute gelingt. Als praktisch erweist sich, dass das Prinzip der Schwerpunktsetzung, der Fokussierung ganz analog übertragen werden kann.

### *(3) Schlussfassung / Aufführung*

In der Schlussfassung wird in der Regel das ganze Stück noch einmal gesungen oder gespielt; und zwar so, dass die heute erarbeiteten Elemente eingearbeitet werden.

#### **Kriterien**

- Die Dirigierleistung. Klarheit des Schlages; sauberes Vorzählen; Einsätze geben; die Partitur im Blick behalten, konkrete Hilfen geben, das Ensemble führen. Es hört sich witziger an, als es in der Realität ist: Wichtig ist, dass die Dirigentin nicht - oder möglichst selten - selbst herausfliegt.
- Die Effektivität der Prozeduren; Echo-Spiele, Schleifen; Rhythmen sprechen; Akkorde intonationsrein aufbauen.
- Die "Netto-Spielzeit" (J.Möller). Je weniger geredet wird, je mehr gespielt, desto besser.
- Die Lehrer-Ansprache: ob sie knapp genug ist; ob sie verständlich genug erklärt, worauf es hier und jetzt ankommt; ob sie ausdrucksstark ist oder auch stilbildend im Sinne des Sprachvorbildes.
- Die Hör-Leistung: ob die Leiterin deutlich genug, präzise genug, schnell genug hört und wahrnimmt, wo es hakt - oder wo etwas schon besonders schön ist.
- Die Balance aus Detailkorrektur und Spielfluss: Immer nur Durchspielen ist ebenso nervtötend wie ein Zerproben des Stückes.
- Die Gestaltungsfähigkeit seitens des Lehrers, der Lehrerin: dass ein crescendo schön herauskommt oder ein Klang so richtig schön klar steht oder ein Rhythmus exakt und prägnant gespielt oder gesungen wird und alles, was aus der tönenden Rohmasse klingende Musik macht.
- Der Führungsstil, der eher pädagogisch, kindbezogen sein kann oder eher künstlerisch, sachbezogen.
- Wenn sich Möglichkeiten zur Mit-Gestaltung finden, die Schülerinnen und Schüler zu einzelnen Gestaltungsfragen zu Wort kommen, ihre Vorschläge erprobt und integriert werden können - ohne dass die Probe führungslos auseinanderfällt -, ist das ein besonderer Vorzug der Probe.
- Die angemessene Auswahl des Musikstückes: ob das Stück anspruchsvoll genug ist, um das Ensemble zu reizen; ob es andererseits spielbar ist. Ob es sich ausdrucksstark genug anhört und Spaß macht zu spielen oder zu singen. Ob es Entwicklungsmöglichkeiten enthält. Es darf witzig sein, aber niemals läppisch. Es darf einfach sein, aber nicht banal.
- Im Falle eines eigenen Arrangements: ob das Arrangement klingt; ob das gewählte Stück im wesentlichen herauskommt, also das Original nicht verstümmelt wird; wie das Arrangement den einzelnen Instrumenten gerecht wird und für die Spieler dieses Ensembles einigermassen maßgeschneidert ist.

Sehr wichtig ist - für Dirigentinnen und Dirigenten in mindestens demselben Maße wie für andere Lehrerpersönlichkeiten -, dass es nicht eine Einheits-Persönlichkeit gibt und einen Einheits-Probenstil, sondern dass Lehrersprache, Dirigier- und Probenstil zum Ensemble, aber auch zur Persönlichkeit des Lehrers passen müssen und sich im Einzelfall stark voneinander unterscheiden können. Dirigieren hat etwas mit Kunst und Kunst viel mit Ausdruck zu tun.

### Eine Pionierarbeit: Billie Jean

Die Ergebnisse des Ausbildungstages wurden im Fachseminar vorgetragen und trafen bei den Referendarinnen und Referendaren auf reges Interesse. In die hier vorgetragenen Gesichtspunkte ist einiges eingegangen, was im Fachseminar diskutiert wurde. "Probedirigat als Lehrprobe? Das könnte mich interessieren", sagte Musik-Referendar Benjamin Bökesch, und wagte als erster den Schritt. Das Resultat geriet so überzeugend, das gemeinsame Gespräch über die Probestunde so anregend, dass zwei Fachleiter und der Referendar ermutigt wurden, die gesammelte Erfahrung hier mitzuteilen.

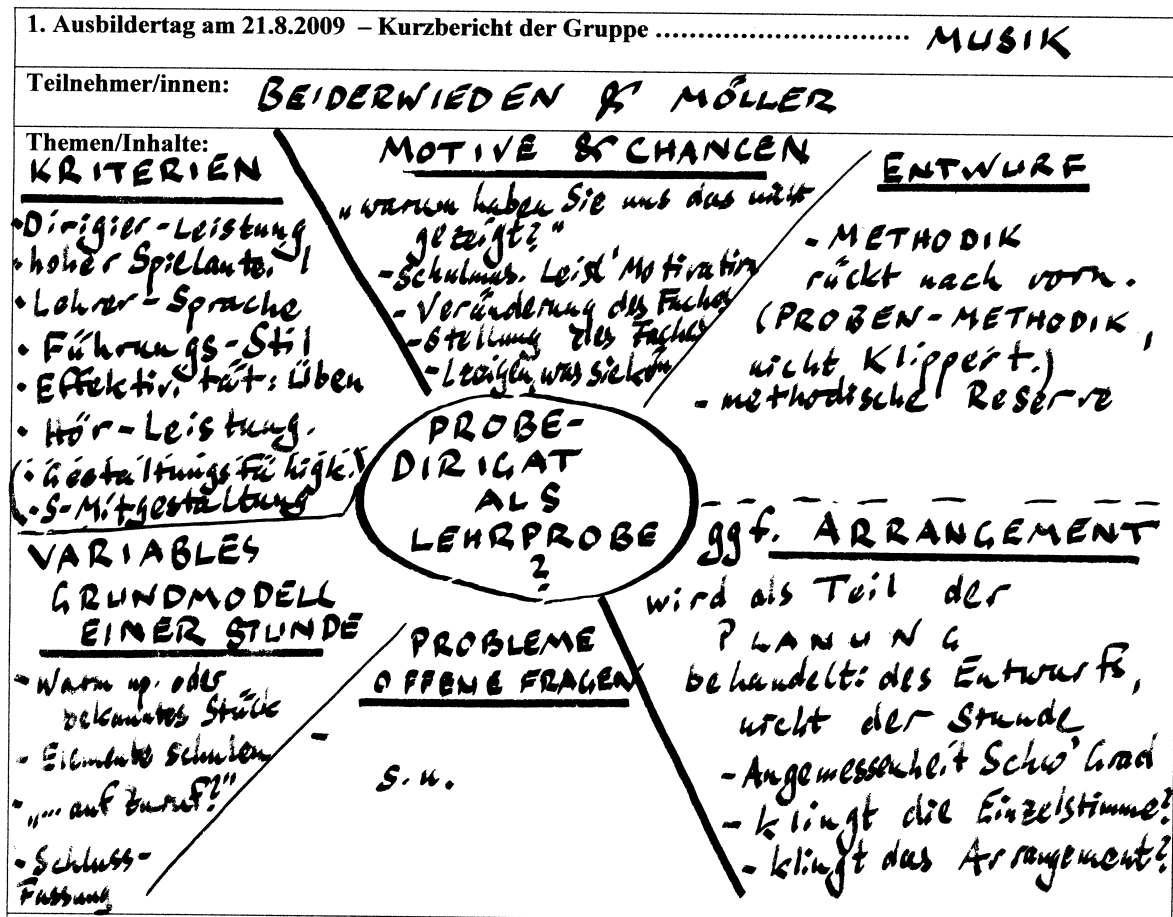


Abbildung: Skizze vom Ausbildungstag

Bökesch entschied, ein Arrangement von Michael Jacksons "Billie Jean" selbst zu erstellen und mit der Big Band der Liebfrauenschule einzustudieren. Das gezeigte Probedirigat war für das Ensemble die Erstbegegnung mit dem Stück. Die Konstellation war deshalb besonders instruktiv, weil Beiderwieden als Fachleiter und Möller als der zuständige Band-Leiter und Fachlehrer in der Nachbesprechung am Werke waren. Es ergaben sich ziemlich konkrete – teils vertraute, teils ziemlich neuartige – Elemente von Analyse und Planung von Unterricht.

- Die Lerngruppenanalyse ergab, dass in dieser Big Band eine hervorragende und eigenständige Rhythmusgruppe am Werke war. Für die Stunde konnte dies genutzt werden, indem die Rhythmusgruppe für eine wichtige Phase der Stunde ins Nebenzimmer geschickt wurde, dort den Rhythmus aufbauen konnte, während die Bläser mit dem Lehrer daran gingen, das zentrale Riff des Stückes aufzubauen. Um das als Hauptproblem der Phase transparent zu isolieren, lag dieses Riff, s. Abbildung, als Orchesterstudie im Partiturbild vor. So konnte der Wechsel der Sozialform - nicht als Selbstzweck, sondern als funktionsgerecht eingesetztes Mittel - genutzt werden, um zwei Elemente getrennt voneinander einzuüben, die in der folgenden Tutti-Probe zusammengefügt werden konnten.

### Billie Jean: Strophe und Refrain

The image shows a musical score for the central riff of 'Billie Jean'. It consists of six staves. The top five staves are for woodwinds and strings: Alt-Sax. und Bariton, Tenor-Sax. und Trompete, Posaune, E-Gitarre, and Gitarre (TAB). The bottom staff is for Klavier. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The riff is a simple, repetitive pattern of chords and notes. The guitar part includes a TAB section with fret numbers: 0, 2, 3, 4, 2, 2.

Abbildung: Orchesterstudie "Billie Jean". Das zentrale Riff des Stückes

- Als eines der Glanzstücke des Entwurfs wurde in der Nachbesprechung die Schwierigkeiten-Liste gerühmt: Der Lehrer hatte die selbst erstellte Partitur ziemlich gründlich daraufhin durchgesehen, an welchen Stellen der Partitur Hürden zu erwarten waren. In einer Synopse, s. Abbildung, wurden diese Schwierigkeiten tabellarisch zusammengestellt. Daraufhin konnten in der Methodik diese Schwierigkeiten Stück um Stück abgearbeitet werden. Durchaus, so fanden wir in der Nachbesprechung, wäre ein solches positives und konstruktives Verständnis von Schwierigkeiten als Grundpfeilern der Unterrichtsplanung auf konventionelle Lehrproben übertragbar.

„Das Praktische an dieser Schwierigkeiten-Tabelle ist ja auch, dass sich hieraus schon der Probenverlaufsplan ergibt. Na ja, noch nicht so ganz. Aber doch schon zum Teil.“ (Benjamin Bökesch)

Stelle	Beteiligte Instrumente	Erwartete Schwierigkeiten
Übergang von A nach B (T. 15-21)	Klavier, Bass, Schlagzeug	Hohe Lage des Basses, Tempoaufnahme des Schlagzeugs
Teil C und F	Saxofone	Abgleich der Lautstärken (sowie in Teilen der Phrasierung) von Begleitung und Gesang
Teil C und F	Gitarre, Klavier, Posaunen	Schwierigkeiten der Gitarre beim Lesen der Noten (unisono mit Pos. + P.)
Teile D, H, K und L	Saxofone, Trompeten, Posaunen	Abgleich der Lautstärken (sowie in Teilen der Phrasierung) von Begleitung und Gesang
T. 66	Tutti Bläser, Bass	Rhythmik der 4tel-Triolen
T. 38, 40, 42, 61, 80	Trompeten und Saxofone	Solistischer Einsatz nach Pause
Alle Teile mit Gesang	Gesang	Einsätze
Das gesamte Stück	Saxofone, Trompeten	Missachtung der Vorzeichen
Das gesamte Stück	Bass	Aufrechterhaltung des Grooves
Teile D, H, K	Gitarre	Notenlesen (sowohl Tonhöhen als auch Rhythmus) der 16tel-Figur
Teil L mit Auftakt	Tutti	Einsatz, Dynamik und Rhythmik des Abschlussmotives

Abbildung: Table Schwierigkeiten-Analyse

- Es zeigte sich auch, dass durchaus differenziert und kritisch Elemente des Arrangements und der Probentechnik diskutiert werden konnten. Gibt der Dirigent beim Anzählen das Tempo stabil und sicher vor? Nun ja, da gibt es durchaus noch etwas zu verbessern, auch das Schnipsen auf die Zeit zeigt eine gewisse Unsicherheit des Anfangs.
- Gibt es methodische Hilfen, um das Geschehen zu entlasten und zielgerichtet zu führen? Ja, zum Beispiel die kleine "Bienenschwarm"-Phase, in der die Spieler für sich ihre Töne ausprobieren und zurechtlegen können, während der Lehrer herumgeht, nach unspielbaren Tönen fragt und kleine Tipps gibt. Oder den gesprochenen Rhythmus des Grundpatterns, über die Schleifen, die kleinen Echo-Prozeduren, sodass das Riff der ersten Phase schnell zum Stehen kommt.

Billie Jean (Partiturseite 6)

The image shows a detailed musical score for the song 'Billie Jean' on page 6 of the scorebook. It features multiple staves for various instruments: three Alto Saxophones (A Sax 1-3), two Tenor Saxophones (T Sax 1-2), one Baritone Saxophone (B Sax), four Baritone Trumpets (B Tpt 1-4), two Positively (Pos 1-2), Bass (B), Guitar (Gtr), Piano, Snare Drum (Schläg.), and Percussion (Perc.). The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamics. At the bottom, the lyrics are written in German: 'no dur al ways told me be care ful of who you love and be care ful of what you do, cause the lie be come the truth Billie Jean is not my lo ver she's just a girl who claims I am the one...'. There are also some chord symbols like 'C', 'Em', and 'B7' visible above the guitar staff.

Abbildung: Partiturseite 6 „Billie Jean“

- Großen Respekt erntet das selbst ausgearbeitete Arrangement, in beträchtlicher Größenordnung und akkuratem Druckbild. Über Details lässt sich reden, zum Beispiel über die so charakteristischen Streicher-Einwürfe, die hier fehlen. Über die hoch, auch wohl deutlich zu hoch gesetzten Trompeten - die im Refrain, siehe Partiturausschnitt, jedesmal bis zum h" hinaufgeschickt werden und in der Fortsetzung auf "but the kid is not my son" bis zum notierten cis"" (also klingend h"). Darüber, dass die Sängerin Kelly ihren Part eindrucksvoll und ausdrucksvoll meistert, aber in den tiefen Strophen-Teilen eigentlich zu weit hinab muss. Der Hinweis des Fachlehrers, dass im Trompetensolo kein konkurrierender Trompetensatz stehen darf, gehört zu den gehobenen Feinheiten dieser Nachbesprechung, in der wirklich professionelle Aspekte zur Sprache kommen.

Schulmusik, so ernsthaft buchstabiert, ist eben doch etwas anderes als Klassenmusizieren.

### Chancen

- "Soso", sagt der Oberschulrat, "ein Orchester leiten können Sie? Und warum haben sie uns das nicht gezeigt?" - Eine klassische Situation. Da kommt ein junger Lehrer aus dem Studium, voller Begeisterung: hat im Kammerchor gesungen, im Orchester der Universitäts-Musik-Direktorin gespielt - und brennt darauf, etwas von dem, was er dort mitgenommen hat, nun auch selbst in der Schule zu verwirklichen. Erst wenn wir das Probedirigat als mögliche Lehrprobe etablieren, geben wir dem jungen Lehrer und Künstler die Chance, das wirklich zu zeigen, was er kann und gelernt hat.
- Damit verbindet sich auch die Chance einer viel stärkeren schulmusikalischen Leistungsmotivation - für die Referendare, für die ausgebildeten Musiklehrer, für das System Schule, für die Schülerinnen und Schüler, die Schulmusik als wichtigen Teil des Unterrichtsraumes erlernen.



- Eine Chance liegt auch darin, dass im Unterricht etwas entsteht, was über den Unterricht hinaus im Kulturraum Schule aufgeführt werden kann.
- Dies wiederum bietet dem Fach Musik die Chance, seine unverwechselbare Rolle in der Schule zu finden und zu stärken.

*„Das Schöne an so einer Lehrprobenform ist auch, dass die Arrangierleistung und Dirigierleistung im Ensemble einmal gewürdigt wird.“ (Benjamin Bökesch)*

## **Detail-Fragen**

### *(1) Kognitiverer Stunden-Anteil?*

Möller und Beiderwieden sind ziemlich entschieden der Ansicht, dass in einem Probedirigat kein kognitiverer Anteil enthalten sein muss, dies in deutlichem Unterschied zu einer Stunde mit integrierter Klassen-Musizier-Phase. Die "Anschaulichkeit" liegt hier im Klang, in der "tönend bewegten Form" (Hanslick) des Stückes selbst; die Selbsttätigkeit liegt darin, dass die Jugendlichen singen oder spielen; die Schlussfassung ist das Ergebnis der Stunde. - Da braucht es keine Kognitivierung. Das ist dadurch zu rechtfertigen, dass - gegenüber der Realisierung eines Klassen-Arrangements oder einem Lied aus dem Schulliederbuch - die künstlerischen Anforderungen ungleich höher zu stellen sind. - Allerdings meinen wir, dass von dieser Art eine, nicht aber zwei Lehrproben in einer Ausbildung unterzubringen sind - weil sonst eben doch leicht eine ganze Dimension geforderter Kompetenz auf der Strecke bleibt.

### *(2) Lehrprobenentwurf modifiziert*

Einige Modifikationen müsste sich der konventionelle Lehrprobenentwurf gefallen lassen.

- Das Schwierige an einem Musikstück sind immer all seine Schwierigkeiten. Sie zu entdecken und Prozeduren der Übung parat zu haben, um sie zu überwinden, ist Aufgabe eines Lehrprobenentwurfs.
- Das heißt: die Methodik würde aus der relativen Randstellung heraustreten, viel stärker ins Zentrum rücken. Methodik nicht im Sinne eines allgemeinen Geklapperes und Geklippers, sondern als Kompetenz, im Hier und Jetzt der Probe einen Weg zu finden, um eine Schwierigkeit der Schüler mit dem Stück zu überwinden. Methodik als der Weg, auf dem ein Fach seine Aufgaben und Probleme bewältigt.
- Die didaktischen Vorüberlegungen hätten ganz auf Legitimations-Belletristik zu verzichten, was den pädagogischen Wert des Musizierens für die jungen Menschen angeht. Ganz diszipliniert wären sie zu beschränken auf die Begründung der Auswahl DIESES ganz konkreten Stückes, DIESES ganz konkreten Probenschwerpunkts.
- Auch der Richtlinienbezug wäre bisher kaum sinnvoll herzustellen. Chor und Orchester sind in den zur Zeit noch geltenden Rahmenrichtlinien kaum am Rande erwähnt. Zu wünschen wäre aus schulmusikalischer Sicht eine künftige Richtlinienkonzeption – oder ein Kerncurriculum – die dem Bedarf an wirklicher Schulmusik viel stärker Rechnung trügen als die Richtlinienwerke aus der Mitte der 80er Jahre.

### *(3) Selbst geschriebenes Arrangement?*

*„Allerdings ist ein wirkliches Big-Band-Arrangement ein so großes Stück Arbeit, dass das im Rahmen einer normalen Lehrprobe eigentlich nicht geleistet und schon gar nicht verlangt werden kann.“ (Benjamin Bökesch)*

Keinesfalls ist es verbindlich, dass ein eigenes Arrangement vorgelegt wird. Durchaus kontrovers lässt sich sogar darüber diskutieren, ob es überhaupt wünschenswert ist im Sinne einer Verbesserung. Einerseits kann ein Kandidat mit einem eigenen Arrangement unter Beweis stellen, dass er kapellmeisterische Fähigkeiten im Sinne Johann Matthesons verfügt

- dessen "Vollkommener Capellmeister" von 1739 umfasst eben auch eine ganze Kompositionslehre. Dass der Dirigent vom Komponisten getrennt wird, ist eigentlich eine spätere musikhistorische Entwicklung; vom Schulmusiker aber wird immer wieder verlangt werden, dass er Musik so schreiben oder wenigstens umschreiben kann, dass seine Schülerinnen und Schüler sie spielen oder singen können – dass er also in gewissem Sinne die alte Einheit von Dirigent und Musik-Schreiber durchhält. – Andererseits muss das nicht in der Lehrprobe geleistet werden. Es ist genug, wenn gezeigt werden kann, dass eine junge Lehrerin kompetent genug einem Schulorchester oder einem Schulchor gegenüberzutreten kann.

Man wird sagen können: die Auswahl der richtigen Musik, die ein Ensemble begeistert und nicht langweilt, herausfordert, aber nicht überfordert, ist eine der Kernkompetenzen kapellmeisterischer Kunst. Und da ist es durchaus keine Abschwächung, ganz im Gegenteil eine spezifische Leistung, wenn kein selbstgemachtes Arrangement aufgelegt wird, sondern eine geeignete Komposition von Meisterhand. So gut wie Jerry Nowack für Big Band, Henry Purcell für Streichorchester oder Brahms für Chor kann in der Regel kein Musik-Referendar arrangieren oder schreiben.

#### *(4) Die Messlatte nicht unterlaufen!*

Ganz wichtig erschien den Autoren, dass die Form des Probedirigats als Lehrprobe nicht unterlaufen wird. Natürlich könnten alle oben aufgelisteten Kriterien auch bei einem Rhythmus-Baukasten für das Klassenzimmer oder bei einem kleinen Lied aus dem Schulliederbuch irgendwie angewandt werden. Aber der so dringend wichtige und ernst gemeinte Versuch, etwas für die schulmusikalische Kompetenz zu bewirken, würde dann herunterkarikiert.

Die Messlatte wäre so etwa: im Orchester einschließlich Big Band im Schwierigkeitsgrad irgendwo zwischen zwei und drei. Im Chor in der Größenordnung eines Satzes aus "Chor aktuell" oder dem blauen "Ars musica".

Von der Persönlichkeit, die bereit wäre unter Beweis zu stellen, dass sie das kann, könnten wir ruhigen Gewissens sagen: sie ist in der Lage, einem Schulchor oder einem Schulorchester gegenüberzutreten.