BÜHNENPRÄSENZ
DAS AUGE HÖRT MIT!

Von Stefan Fritzen

Unser heutiges Thema soll ein Problem beschreiben, das in einer Zeit buntbewegter telegener Bilder für uns »absolute Musiker« zunehmend schwerer zu realisieren ist. Wir sind es gewohnt, alles mit Bildern hinterlegt zu bekommen. Qualitäten des reinen Zuhörens und Mitdenkens werden in die »hintere Reihe« verbannt. Den einzelnen Teilen stelle ich zufällig ausgewählte Sprüche aus der Heiligen Schrift voran, die zeigen sollen, dass die Menschen bereits vor Jahrtausenden durch die gleichen Gedanken und Empfindungen umgetrieben wurden wie wir heute.

Foto: Christian Mayr

Die Ohren gellen (1. Sam. 1,15)

Selbst bei der Musik im Rock/Pop-Bereich wird die Darbietung durch veitstanzartiges »Hupseln und Dupseln« ins Unnatürliche überhöht, um die Bedeutung der oft aggressiv oder larmoyant anmutenden Musik mit dem Nimbus des Außergewöhnlichen zu versehen und die Zuhörenden in Begeisterung zu versetzen. Immer steht dabei die Frage im Raum: Wie will man eine solche Bühnenpräsenz noch toppen und wo bleiben die tiefen, gedankenvollen künstlerischen Darbietungen ernster Musiker in dieser oberflächlichen Lärmigkeit?

Lassen Sie mich, verehrte Leser, deshalb den Begriff »Präsenz« auf seinen Ursprung zurückführen. Dann wird uns schnell deutlich, was wir Orchestermusiker mit »Bühnenpräsenz« zu tun haben.

Den Seinen gibt's der Herr im Schlafe (nach Ps 127,2)

Bildungssprachlich bedeutet der Begriff »Präsenz« die bewusst wahrgenommene Gegenwärtigkeit von Personen, Gruppen oder Dingen. Umgangssprachlich verbinden wir mit »Präsenz« körperliche und geistige Ausstrahlungskraft, also die geistgesteuerte Körpersprache. Da unsere schöne deutsche Sprache ungemein viele Bilder und Synonyme besitzt, möchte ich Ihnen zu unserem Begriff einige nennen: Anwesenheit, Aufenthalt, Beisein, Gegenwart oder Zugegensein. Synonyme, die die Körperlichkeit geistiger und psychischer Kräfte einer Person beschreiben, sind Ausstrahlungskraft, Charisma, Faszination, Wirkung, Zauber, Aura, Strahlkraft oder auch Air, Appeal, Image und vieles, vieles mehr.

Unrecht Gut gedeihet nicht (Spr. 10,2)

Für uns klassische und klassisch blasende Musiker kann Bühnenpräsenz zunächst nur mit dem Auftritt, der Bühnenhaltung, der Auftrittsdisziplin und anderen, mehr organisatorischen Faktoren verbunden werden. Auftritte der Volksmusikanten möchte ich an dieser Stelle nicht nennen; sie agieren auf der Bühne im Fernsehen mit angespannten Bewegungen, die für das Blasen eigentlich völlig ungeeignet sind und stabile bläserische Leistungen eher verhindern als fördern. Dies wirkt lebhaft und impulsiv auf der Bühne; die Hörseher vergessen allerdings, dass die oftmals phänomenalen Bläser im TV immer nur Playback auftreten.

Mein ist beides, Rat und Tat (Spr. 8,14)

Für uns absolute Musiker bedeutet Präsenz zunächst nur die Wirkung im Hier und Heute. Der Auftritt eines Orchesters muss geordnet erfolgen, er sollte vorher geregelt sein, um Durcheinanderlaufen zu vermeiden. Die Musiker gehen an ihren Platz und bleiben so lange stehen, bis alle Kollegen auf der Bühne sind; dann gibt der Konzertmeister das Zeichen zum Platznehmen und zum kurzen Nachstimmen.

Das oft zu beobachtende unsägliche Stimmen auf der Bühne vor dem Publikum wirkt unprofessionell und dilettantisch. Es hat im Regelfall auch kaum eine verbessernde intonatorische Wirkung, da Amateurmusiker durch den Erwartungsdruck ihre Töne selten im Kern treffen und versuchen, »kranke« Töne intonatorisch zu regulieren. Gruselig wird es dann, wenn der Dirigent mit einem Stimmgerät von Musiker zu Musiker läuft und insistierend versucht, in allerletzter Sekunde noch etwas zu verbessern.

Private Unterhaltungen auf der Bühne oder Rufen und Gestikulieren sollten vermieden werden – absolut verpönt sind Getränkeflaschen! Zur Bühnenpräsenz gehört ebenfalls, dass die Musiker auf der Bühne nicht die Beine übereinander schlagen und zu kurze Röcke tragen, die eine zwanglose Spielhaltung erschweren.

Unser Wissen ist Stückwerk (1. Kor. 13,9)

Ziel der körperlichen Anwesenheit muss die geistige Einstimmung des Publikums auf das Konzert sein. »Kraftmedium«, mit dem wir unser Publikum anrühren wollen, muss Ton und Klang sein. Dies ist Alpha und Omega unseres Tuns.

Um vom Publikum inspirierend wahrgenommen zu werden, muss bereits in der Phase unmittelbar vor dem Konzert eine Suggestionskraft erfolgen, die so stark sein soll, dass der visuelle Eindruck sich nahtlos auf den nonverbalen Bereich des Musizierens übertragen lässt.

Alle Musiker müssen dem Publikum den Eindruck des Außergewöhnlichen vermitteln. Nichts demotiviert einen Hörer mehr als routinierte »Geleckтheit« und scheinbar blasierte Allwissenheit der Ausführenden.

Insbesondere bei unbekannten Werken sollten die Musiker eine auch sichtbare interpretatorische Spannung erzeugen, um das Publikum »mitzunehmen«. Selbst wenn

KURZ & KNAPP

- **Für »klassische« Musiker wird Bühnenpräsenz zunächst mit dem Auftritt, der Bühnenhaltung, der Auftrittsdisziplin verbunden.**
- **Zur Bühnenpräsenz eines Orchesters gehört sichtbares Engagement der Ausführenden.**
- **Der Hörer sieht hörend die künstlerische Leidenschaft des Interpreten.**
- **Die Bühnenpräsenz liegt in der Intensität der künstlerischen Aussage.**

Foto: ribalka yuli – stock.adobe.com

einzelne Musiker vom Ewigkeitswert zeitgenössischer Musik nicht überzeugt sind, dürfen sie sich nicht durch Haltung und Gestik zwischen den Komponisten und Publikum drängen, um dieses negativ zu beeinflussen. Zur Bühnenpräsenz eines Orchesters gehört sichtbares Engagement der Ausführenden für neue Musik. Jegliche Interpretation bleibt stets ein kreativer Prozess, der sich auch durch die Körpersprache dem Hörer erschließt.

Ein jegliches hat seine Zeit (Prediger 3,1-14)

Musizieren beinhaltet den ganzkörperlichen Einsatz und sollte deshalb immer auch korrelierende und verbindende Bewegungen des gesamten Körpers einschließen. Ich erlebe oft vor allem jugendliche Musiker, die stocksteif dasitzen und das Spielgeschehen nur im bläserischen »Vollzugsbereich« belassen. Sie wirken auf der Bühne nahezu roboterhaft unrund. Musik ist Bewegung! Bereits im frühen Ausbildungsalter sollten Schüler lernen, dass man über die Atemintensität geistige Spannung erzeugen kann. Dies setzt voraus, dass der Spieler mit leicht wiegenden Bewegungen den Spielfluss unterstützen sollte. Er kann dadurch die Intensitätssteuerung ungemein beeinflussen, die sich immer auch durch visuelle Spannungskopplung auf das Publikum überträgt. Der Hörer sieht dann hörend die künstlerische Leidenschaft des Interpreten. Wenn er davon überzeugt sein kann, dass der Künstler für ihn und nur für ihn künstlerisches Herzblut vergießt, ist es dem Spieler gelungen, die Bedeutung eines Kunstwerks auch durch körperliche Präsenz glaubhaft zu machen. Dieses »vergossene Herzblut« gehört mit zur beruflichen Wirkung. Es gibt Dirigenten, die eine sichtbare Leidenschaftlichkeit bei Spielprozessen sogar fordern, um das Publikum mit den Künstlern über den Bühnenrand hinweg gewissermaßen hypnotisch zu verschmelzen.

Denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig (2. Kor. 3,6)

Wie bei allem liegt auch hier der Teufel im Detail. Ein Orchester erhöht nie seine Bühnenpräsenz, wenn es wie in einem »Schleiertanz« jede dynamische Nuance körperlich unterstreicht. Wir bleiben immer absolute Musiker, die bemüht sind, ihre Stimme optimal und sinnerfüllt zu spielen!

Wir können weder mit dem Dirigenten flirten noch die Körperbewegungen eines Michael Jackson oder Udo Lindenberg kopieren! Dies alles können und dürfen nur Rocker. Sind wir darum langweiliger? Passiert bei uns nichts? Nicht mal ein richtiger Beat marschiert unter unserer Mozartsinfonie oder dem »World – Why – Die II?« von Rolf Rudin!?

Unsere Bühnenpräsenz liegt in der Intensität der künstlerischen Aussage. Jeder Musiker sollte das Einmaleins und die hohe Kunst der Interpretation in allen Facetten beherrschen. Dieses Regelwerk ist so umfangreich, dass ein gewissenhafter Künstler ein ganzes Berufsleben lang an seiner Beherrschung arbeiten muss. Und dieses Regelwerk wird auf der Bühne mit der Anzahl der Ausführenden multipliziert und mit dem Kunstwerk zum Publikum getragen. Wenn es dem Orchester gelingt, die innere Logik eines Werks dem Publikum verständlich zu machen und gleichzeitig seine Schönheit zu erhalten, kann man von überzeugender Bühnenpräsenz sprechen.

Mit einem Beispiel möchte ich dies verdeutlichen: In einem Europakonzert spielten die Berliner Philharmoniker unter ihrem Chefdirigenten die »Frühlingssinfonie« von Robert Schumann. Jeder einzelne Musiker ist ein großartiger Künstler! Aber insgesamt erschien das Werk zufällig, ungeprobt und langweilig. Jeder spielte schön vor sich hin; durch liederliches Abphrasieren und ungleiche Artikulation blieb die Musik fade und zufällig. Und das Publikum stand mit einem »sauren Bauch« vor der Frage: »Das sollen die Berliner gewesen sein?« Ruhm ist eben noch kein Garant für faszinierende Bühnenpräsenz! Wir erleben solches nahezu täglich im TV in den Talkrunden, in denen sogenannte Prominente häufig ununterbrochen schnattern, aber auch wenn man eine Schumann-Sinfonie spielt, kann man sich im bloßen Schnattern verzetteln.

Eure Rede aber sei: Ja! Ja! Nein! Nein! Was darüber ist, das ist vom Übel. (Mt 5,37)

Für uns Orchestermusiker gilt der dem Maler Apelles zugeschriebene Spruch »Schuster, bleib bei deinem Leisten«. Um unsere Präsenz zu erhöhen, können wir nicht mit schäbigen Mützen auftreten, uns mit Tattoos bedecken oder in löchrigen Klamotten auf der Bühne erscheinen. Wir müssen Ton und Klang mit Mitteln verlebendigen, die zum Teil noch aus dem Mittelalter stammen. Die Vorlagen dafür geben uns zum Glück zum Beispiel Brahms, Schumann, Husa, Maslanka, Doss oder Rudin. Dies bedeutet, dass wir, um unsere Bühnenpräsenz zu erhöhen, erst einmal selbst an uns

Foto: Africa Studio – stock.adobe.com

lernend arbeiten müssen. Unsere körperliche Wirkung wird in diesem Prozess automatisch zweitrangig.

Denn was der Mensch sät, das wird er ernten (Gal 6,7)

Um überhaupt in einer Kommune oder einem sozialen Umfeld als Orchester präsent zu sein, ist die Einbindung in das gesellschaftliche Leben von enormer Bedeutung. Gerade in überreichen Kulturstädten wie Hamburg, Leipzig oder Dresden stehen wir Blasmusiker in einer harten Konkurrenzsituation. Wenn die Dresdner Bläserphilharmonie ein Konzert spielt, finden gewöhnlich noch mindestens fünf andere musikalische Events statt, die alle um die Gunst des zahlenmäßig überschaubaren Publikums buhlen. Deshalb müssen die Bläserphilharmoniker im Vorfeld eines Konzerts in der Stadt präsent sein, dann können wir hoffen, den Saal voll zu bekommen. Unser Vorteil im »Kampf« um die Hörer bleibt dabei die Singularität der sinfonischen Bläsermusik in unserer Stadt. Das generell interessierte Musikpublikum lässt sich gern auch auf ein relativ unbekanntes Genre ein.

Wir haben unsere Konzerte vom ersten Auftritt an durchnummeriert, um dem Publikum eine jahrelange Kontinuität aufzuzeigen und nicht den Eindruck einer »Eintagsfliegerei« aufkommen zu lassen. Auch erhalten unsere Konzerte immer Themen, die trotz der Festlegung auf einen Schwerpunkt Vielfalt ermöglichen. Sämtliche Themen sind dann wie die Kapitel eines Buches zu sehen. Ziel ist die Darstellung aller relevanten inhaltlich- musikalischen Fragestellungen, um dem Publikum die Komplexität geblasener Musik und die Schönheit reiner Bläserbesetzungen zu verdeutlichen. Unsere Musiker haben die damit verbundenen Höchstleistungen verinnerlicht, und ihr Lohn ist eine großartige Publikumsresonanz.

So war es für mich auch nicht schwer, das Orchester davon zu überzeugen, trotz des finanziellen Risikos in den Konzertsaal des Kulturpalastes zu gehen. In diesem wunderbaren Saal spielen wir als Bläserorchester in einer Reihe mit den Berliner oder New Yorker Philharmonikern vor dem gleichen Publikum. Dies wirkt auf die Musiker wie ein Ritterschlag und erhöht die Leistungsbereitschaft immens. Man möchte seinem Publikum gefallen und es beeindrucken. Unsere künstlerischen Bemühungen kommen dann auch unseren Komponisten und unserem Medium »Blasmusik« zugute.

Mit einer kleinen Szene aus der Zeitschrift »Tibia« möchte ich die Bühnenpräsenz absoluter Musiker verdeutlichen:

Lehrer:
Sie haben musikalisches Talent, aber Ihre Aufführung erfreut die Königin nicht.
Student:
Die Königin? Ich spiele ja nicht vor der Königin, sondern in einer Studentenaufführung und es ist unwahrscheinlich, dass Ihre Majestät jemals meine Aufführung mit ihrer Gegenwart beehrt.
Lehrer:
Trotzdem sollten Sie immer so auftreten, als spielten Sie vor der Königin.«

Meine Devise lautet immer:
»Für den Anfänger ist das Beste gerade gut genug! Lasst uns immer so proben, als wollten wir morgen in der Carnegie Hall auftreten.« Wenn wir so handeln, steht unsere Arbeit nie auf »tönernen Füßen« (Dan 2,32-34).

DIE BIG BAND DER BUNDESWEHR

Die Big Band der Bundeswehr

Cookin' All Over The World

Cookin' All Over The World

Swing im Kochtopf –
Die Big Band der Bundeswehr
präsentiert die Lieblingsgerichte
ihrer Musiker

168 Seiten (Hardcover mit 2 Lesebändern)

Artikel-Nr.: 277445
ISBN 978-3-943037-44-9

Bestell-Hotline: 0 82 41 / 50 08 52 • info@blasmusik-shop.de www.blasmusik-shop.de

THEINERTS THEMA

BÜHNENPRÄSENZ

Von Martin Hommer

Der Dirigent ist da und es geht los – so einfach ist es leider nicht mit der Bühnenpräsenz. Präsent wird ein Dirigent auf der Bühne nicht durch seine bloße Anwesenheit, sondern durch seine fachliche Autorität und seine Persönlichkeit. Markus Theinert spricht im Interview über den Show-Aspekt und darüber, warum es Frauen beim Thema Bühnenpräsenz schwerer haben als Männer, obwohl es nichts mit ihrem Geschlecht zu tun hat.

Wie wichtig ist das Thema »Bühnenpräsenz« für Dirigenten überhaupt? Ist man nicht automatisch präsent, sobald man auf der Bühne steht?

Erstaunlicherweise gibt es ja doch Riesenunterschiede, wenn man darauf achtet, wie Dirigenten auf die Bühne kommen, wie sie sich dort präsentieren – in diesem Wort ist der Begriff ja bereits enthalten. Diese Präsenz bezieht sich allerdings nicht nur auf die Anwesenheit und die exponierte Position des Dirigenten. Vielmehr hat sie doch sehr mit der Persönlichkeit des Einzelnen zu tun und ist vielleicht auch integraler Bestandteil des Charakters: Die einen sind mehr für Publikum und Orchester »anwesend« im echten Sinne, und bei den anderen kommt das nicht sofort rüber. Die Persönlichkeit des Einzelnen ist natürlich sehr verschieden. Und davon hängt es ab, wie überzeugend oder wie selbstbewusst jemand auf der Bühne agiert. Auf der anderen Seite ist allerdings auch wichtig, was nicht unbedingt mit dem Wesen des Einzelnen zu tun hat, und das ist der Stand der Vorbereitung auf einen Auftritt – eine Form von Selbstsicherheit, die nicht so sehr aus der Persönlichkeit heraus entsteht. Wie komfortabel fühlt man sich mit dem Stand der Probenarbeit? Ist Nervosität vorhanden oder eher gespannte Gelassenheit? Dieser Aspekt hat einen sehr großen Einfluss auf die wahrgenommene Bühnenpräsenz. Denn wenn ich mich nicht souverän fühle, wenn ich Sorgen habe, dass die Aufführung danebengehen könnte, wird sich das sicherlich auch für Außenstehende und für die Mitglieder des Orchesters bemerkbar machen. Besitzt der Dirigent Selbstbewusstsein und das positive Gefühl, dass man gute Arbeit geleistet hat und bereit für das Konzert ist, unterstützt das natürlich die aktive Bühnenpräsenz.

» KURZ & KNAPP

- **Die Bühnenpräsenz hat mit der Persönlichkeit des Einzelnen zu tun und ist integraler Bestandteil des Charakters.**
- **An der Bühnenpräsenz kann man eher weniger arbeiten. Am Wohlfühlfaktor durch eine gute Vorbereitung schon.**
- **Der Dirigent ist nicht Mittelpunkt des Geschehens, sondern die Aufmerksamkeit muss auf die Geste gerichtet sein.**
- **Die Bühnenpräsenz des Orchesters geht über die räumliche Nähe und physische Geschlossenheit hinaus.**

Wenn ein guter Teil der Bühnenpräsenz in der Persönlichkeit des Dirigenten liegt, kann man dann überhaupt an seiner Bühnenpräsenz arbeiten?

Das glaube ich eher weniger. Hier steht es ähnlich wie bei Begabung und Talent, die sich nicht beliebig weit entwickeln lassen, weil sie mit zur inneren Persönlichkeit des Menschen gehören. Aber an dem zweiten Aspekt kann man natürlich arbeiten, indem man sicherstellt, in der Vorbereitungsphase genügend Zeit zu haben und sich mit den Partituren so vertraut zu machen, dass für Nervosität kein Platz ist. Besonders für Amateurdirigenten ist die ungewohnte Situation des Konzertauftritts eine große Herausforderung, weil sie ja nicht täglich auf der Bühne stehen, sondern nur alle paar Wochen einmal öffentlich auftreten. Hier kann es helfen, sich mit der speziellen Situation des Konzerts vorher vertraut zu machen. Dann springt man also nicht einfach ins »kalte Wasser«, sondern kann sich mental auf die Anwesenheit des Publikums und klangliche Aspekte einstellen. Denn die Akustik verändert sich ja offensichtlich, wenn man vom Probenraum in den Konzertsaal umzieht oder wenn am Abend der Saal mit Zuhörern gefüllt ist. Das sind Dinge, auf die man sich vorbereiten kann.
In erster Linie jedoch ist die Präsenz von der natürlichen Autorität (und damit auch

von der fachlichen Kompetenz) abhängig. Dennoch spielt eben auch das persönliche Erscheinungsbild des Einzelnen eine Rolle. Gerade bei Letzterem tut sich der Einzelne schwer, großartig Fortschritte zu machen. Deshalb hat es der eine leichter als der andere. Das bedeutet aber nicht, dass einer, der nicht über eine natürliche persönliche Autorität verfügt oder dem das Herstellen der erwähnten Bühnenpräsenz nicht so leicht von der Hand geht, kein guter Dirigent sein kann. Im Gegenteil: Ich glaube, dass gerade sensible Naturen ein bisschen kämpfen sollten, um sich das zu erarbeiten. Aufgrund ihrer Sensibilität könnten sie durchaus ganz großartige Dirigenten sein – auch wenn die sprichwörtliche Bühnenpräsenz in dem Fall noch abgeht.

Das sieht man ja auch in der »großen« Welt der Musik: Es gibt Dirigenten, die sind ausgesprochene Leisetreter, und dann gibt's auch welche, die mit einem gefühlten »Holla, da bin ich!« auf die Bühne kommen…

Ja, und nicht nur »da bin ich«! Die Aufmerksamkeit von Publikum und Orchester wandert unverzüglich weg von der Musik, weg vom Anfang, von der richtigen Atmosphäre und so weiter, sodass sich das musikalische Geschehen eben nicht einmalig und alle anderen Einflüsse ausschließend entfalten kann.
Denn hier ist noch eine andere Form gerichteter Aufmerksamkeit, welche vom Publikum oft gar nicht so wahrgenommen werden kann. Dies ist der Moment des Anfangens, der Augenblick des Fertigwerdens, der Zustand des Bereitseins, der Ruhe, des kurzen Verschnaufens, bevor es dann wirklich in den ersten Auftakt hineingeht. Hier wird die eigentliche dirigentische Präsenz entscheidend: Hat der Dirigent wirklich die Möglichkeit, sich nicht zum egozentrischen Mittelpunkt des Geschehens zu machen, sondern zum Punkt der musikalischen Referenz zu werden, auf den alles ausgerichtet ist? Auf diesen ersten Auftakt, auf das Hineinkommen ins klangliche Geschehen, was ein ganz kritischer Moment in jedem Stück ist? Und wie lange bleiben wir bei der Sache, nachdem der Anfang bewältigt wurde? Diese Form der Präsenz kann, muss aber vom Publikum nicht unbedingt so wahrgenommen werden. Dem Publikum geht es eher darum, was Sie gerade angedeutet haben, um das äußere Erscheinungsbild des Dirigenten: Wie kommt einer auf die Bühne, wie selbstsicher und wie überzeugend ist er dann auch in seiner Rolle?

Aber die Konzentration auf den Moment der Gleichzeitigkeit in der zeitlichen Materialisierung musikalischer Strukturen ist etwas, was der Dirigent tatsächlich benötigt. Das gehört zum Handwerkszeug dazu, dazu gibt es keine Alternative. An dieser Fähigkeit kann man aber sicherlich arbeiten. Menschen, die von sich aus auch im sozialen Umgang mit anderen und in der persönlichen Beschäftigung mit dem Einzelnen ein gewisses Selbstverständnis an den Tag legen, fällt es allerdings leichter, sich auch als Dirigent präsent zu machen.

> ***»Es geht nicht darum, im Mittelpunkt zu sein, sondern um das Augenmerk auf die Geste.«***

Wenn ich Sie richtig verstanden habe, ist ein wichtiger Punkt bei der Präsenz des Dirigenten, dass er die auf ihn gerichtete Aufmerksamkeit in gewisser Weise abgeben kann?

Genau. Es geht aber nicht darum, im Mittelpunkt des Geschehens zu sein oder zu bleiben, sondern um das Augenmerk auf die Geste. Nun gehören natürlich Arme, Hände das Gesicht zum Dirigenten dazu. Aber Persönlichkeit und Ego spielen hierbei keine Rolle, sondern wirklich sagen zu können: Wir sind jetzt ganz auf den Moment des Geschehens konzentriert. Hier ist der Impuls, da die rhythmische Vereinheitlichung, dort die Proportion im Schlag, das Ausmaß der Geste und so weiter. Für alle Ausführenden ist es ganz wichtig, dass wir uns auf diesen einen Punkt konzentrieren. Der ist dann tatsächlich frei von der Persönlichkeit des Dirigenten. Der ist eher durch seine Technik und das vorausgegangene Referenzsystem der Ruhe bedingt. Es gibt Dirigenten, die recht unbeholfen in den Anfang hineingehen und dem Orchester diesen ersten Einsatz im Grunde genommen nur aus Routine heraus vermitteln können. Aber dann ist da keine Einmaligkeit, keine Einzigartigkeit dabei. Um diese Einzigartigkeit des Moments geht es! Die physikalische Ausprägung hiervon kann sich übrigens jederzeit verändern, denn die Situation der Probe kann ich ja nicht mehr reproduzieren. Auch wenn ich im Saal schon eine Anspielprobe hatte, kann ich nicht im Sinne der Geschwindigkeit genau dasselbe Tempo wieder erwischen. Vielmehr ist es wieder neu geboren, und unter Umständen anders als beim letzten Mal. Der erste Einsatz (und ebenso jeder weitere) entsteht also nicht aus Routine oder Erinnerung, sondern wird zwingend aus der spontanen Reaktion auf das Jetzt, auf den Moment neu erschaffen. Wiederum spielt hierbei die Präsenz des Dirigenten eine entscheidende Rolle, damit es uns gelingt, uns frei zu machen von eingeübter Routine und wieder neu auf den Moment einzusteigen. Wie gesagt, es handelt sich nicht um optionale oder wünschenswerte Zusatzeigenschaften des Dirigenten, sondern hier sehe ich tatsächlich eine spezifisch für die Rolle definierte Notwendigkeit: Der Dirigent muss sich mit dieser Form der Präsenz tatsächlich auch persönlich auseinandersetzen und in der Geste, in der Technik diese konzentrierte Ruhe vor dem Anfang praktizieren. Dasselbe gilt dann natürlich auch für den weiteren Verlauf des Stückes, für jeden Charakterwechsel, jede neue Dimension im Stück – diese Konzentration muss man durchhalten und beibehalten bis zum Schluss.

Unter Bühnenpräsenz versteht man landläufig immer die Wirkung der Ausführenden auf das Publikum. Aber nach Ihren Ausführungen hätte die Bühnenpräsenz des Dirigenten eigentlich mehr Bedeutung für das Orchester…

Selbstverständlich! Das andere ist doch nur Theater und Schauspielerei! Das hat mit meiner Sichtweise von Bühnenpräsenz gar nichts zu tun. Die Show fürs Publikum ist im Grunde genommen nur Ablenkung und dem musikalischen Ergebnis entgegengestellt. Reale Bühnenpräsenz ist eine ganz einfache Form der Konzentration. Es geht darum, eine Atmosphäre zu schaffen, in der alle Individuen in Raum und Zeit zusammenkommen – und da schließe ich das Publikum durchaus mit ein, nicht nur die Musiker auf der Bühne! Das Ziel ist nicht nur, dass wir uns im geografischen Sinne an einem Platz versammeln, sondern tatsächlich zusammenzukommen im Sinne der musikalischen Reise, die uns bevorsteht oder dann eben auch durch das Stück hindurch dabeizubleiben, nicht auszusteigen, sich nicht ablenken zu lassen und so weiter. Diesem Ziel ist jede theatralische Geste und jedes Schauspielern entgegengesetzt. Dirigenten, denen wir authentische Präsenz zuschreiben, handeln im Grunde vollkommen frei von jeder Manier. Sie sind tatsächlich als Person und in ihrer fachlichen Kompetenz überzeugend. Vor allem durch ihre menschliche Fähigkeit, sich im Jetzt ganz der Musik zu widmen, kommandieren sie quasi auch die Präsenz aller anderen im Raum. Diese Überzeugungskraft hat nichts

mit Gesten zu tun, offensichtlich auch nichts mit der Sprache. Denn außer vielleicht ein paar verbindende Worte zwischen den Stücken zu sprechen, hat der Dirigent ja keine verbale Funktion auf der Bühne.
Manche Dirigenten fordern also ganz offensichtlich diese Präsenz im Orchester und beim Publikum ein, ohne mit dem Publikum oder mit den Musikern zu sprechen und ohne in irgendeiner Form außermusikalische Aspekte mit ins Spiel zu bringen. Was ist aber das Geheimnis dahinter, dass manche Dirigenten diese Aufmerksamkeit generieren und andere nicht? Ist das Technik? Ist das mentales Training? Ist das Suggestion? Oder ist es, wie ich es eingangs erwähnt habe, im Grunde genommen »nur« eine glückliche Kombination zwischen natürlicher Gelassenheit und fachlicher Autorität?

Weil Sie vorhin den Show-Aspekt ins Spiel gebracht haben, möchte ich noch einmal darüber sprechen, wie das Publikum den Dirigenten erlebt. Wo ist die Grenze zwischen der Bühnenpräsenz und der Show? Kann man diese Grenze überhaupt ziehen? Oder liegt die Grenze auch wieder in der Persönlichkeit des Dirigenten?

Diese Grenze ist aus Sicht der Dirigenten absolut bemerkbar – manchmal natürlich auch von den Außenstehenden. Aber in jedem Moment, in dem ich aus dem musikalischen Geschehen heraustrete und auf etwas anderes achte, habe ich die Grenze bereits überschritten. Der Lackmustest ist dabei sehr einfach zu vollziehen: Bin ich noch in der Musik oder bin ich draußen? Da gibt es kein halb nass oder halb trocken. In dem Moment des Eintretens verschwindet Zeit, Raum und alles andere, und immer dann, wenn sich ganz bewusst etwas vollzieht, das mit dem musikalischen Kontext nichts zu tun hat, bin ich wieder raus. Das kann ein um Anerkennung heischender Blick oder ein gewisser Stolz sein, jetzt auf der Bühne etwas Großartiges zu leisten. Alles Schauspielern steht der Musik entgegen, und damit ist jederzeit diese Grenze zwischen Bühnenpräsenz und Show bereits übertreten. So leicht dies aus der Sicht des Dirigenten einschätzbar ist, so schwierig gestaltet es sich oft für das Publikum, das leider im Laufe des Lebens gar nicht so viele gute Beispiele vorgesetzt bekommt. Denn im Konzertleben unserer heutigen Zeit ist das, was man etwas despektierlich als Schauspielern bezeichnet, die Regel geworden. Leider wird in der Beurteilung von Kritikern und Konzertbesuchern oftmals der Dirigent selbst in den Mittelpunkt gerückt, und nicht mehr das, was er im musikalischen Sinne tatsächlich hervorbringt.

An dieser Stelle kommt mir spontan das Wort »Selbstvermarkter« in den Sinn…

Ja, und diese Selbstvermarktung mag unter Umständen vom Einzelnen gar nicht so bewusst vollzogen werden, sie kann auch durch die physische Erscheinung des Dirigenten allein vonstattengehen: Wenn eine attraktive Erscheinung auf der Bühne steht, ist es für das Publikum oftmals leichter. Man fragt sich nur, was hat das mit der Musik zu tun? Gar nichts! Ganz im Gegenteil! Es kann von der Musik und vom musikalischen Erleben ablenken oder das musikalische Erleben sogar blockieren. Die Grenze wird auch hierbei wieder ganz deutlich, zumindest, wenn man sich um die Musik kümmert und nicht um das Erscheinungsbild.

Haben es dann Frauen im Sinne einer »richtigen« Bühnenpräsenz eigentlich generell schwerer? Schließlich ist es immer noch nicht die Regel, dass Frauen am Pult stehen. Von daher stehen sie ohnehin mehr im Blickpunkt oder unter Beobachtung.

Sie haben Recht, aber das hat nicht primär mit dem Geschlecht zu tun. Alles, was vom Gewohnten abweicht, birgt in sich die Gefahr der Ablenkung. Obwohl manche diese besondere Aufmerksamkeit natürlich genießen, ist dies im Sinne der Musik natürlich nicht wünschenswert. Die uniformierte Konzertkleidung fällt beispielsweise ebenfalls in diese Kategorie: Wenn wir in Frack und Fliege oder ortsüblicher Tracht auf die Bühne kommen, tun wir dies nicht nur, weil es schön aussieht oder eine festliche Atmosphäre vermittelt, sondern vor allen Dingen deshalb, weil individuell verschiedene Kleidung einzelner Musiker einen Reichtum an Farben und Formen auf der Bühne schafft, die uns eventuell von der Einheitlichkeit der musikalischen Aufführung ablenken kann.
Frauen haben es also nicht deswegen schwerer, weil sie Frauen sind, sondern, wie Sie richtig gesagt haben, weil es leider immer noch viel zu sehr eine Ausnahmeerscheinung ist, wenn eine Frau am Pult steht. Erst dann, wenn wir uns ganz von der Tatsache lösen können, ob da ein Mann oder eine Frau dirigiert, werden wir wieder zum musikalischen Erlebnis selbst zurückfinden. Vielleicht muss bis dahin noch viel Zeit ins Land gehen. Aber Sie haben vollkommen recht: Alles, was uns aus dem Gewohnten herausbringt, birgt in sich die Gefahr der Ablenkung.

Muss auch das Orchester eine Art von Bühnenpräsenz besitzen? Kann ein Orchester das einüben?

Absolut! Natürlich geht in der Vielzahl der Musiker das Individuum etwas verloren, obwohl Sie ja sicher auch aus eigener Erfahrung wissen, dass man viele Eigenheiten bemerken kann, wenn man sich ein bisschen im Orchester umschaut. Im einen oder anderen Fall kann das eben wiederum ablenken, weil sich zum Beispiel ein einzelner Musiker in seiner körperlichen Be-

Foto: Christian Mayr

wegung oder Haltung nicht so ganz in das Gesamtbild einfügt. Das Einlassen auf das Konzert betrifft ja nicht nur den Dirigenten, sondern da muss jeder Einzelne mit dabei sein. Insofern ist der Gesamteindruck, den ein Orchester als geschlossenes Team vermittelt, nicht nur eine optische Bereicherung, sondern selbstverständlich auch die Voraussetzung dafür, dass wir uns jetzt gemeinsam musikalisch auf eine Sache einlassen. Die physische Geschlossenheit ist also Voraussetzung für mentale Einheit.
Und noch einmal: Damit meine ich nicht nur die akustische Nähe, also dass wir auf der Bühne zusammenrücken und uns gegenseitig gut hören können, sondern dass wir auch die subtile Richtung einer Melodiestimme oder einer modulierenden Stimme nicht nur mit den Ohren, sondern auch mit den Augen und unserer gesamten Wahrnehmung mitverfolgen können. Insofern wäre es ideal, wenn jeder Einzelne im Orchester und im Publikum sich ebenso wie der Dirigent auf die Partitur, auf die Stimme, auf den Moment konzentriert, sodass wir jede Form der Individualität eigentlich an der Garderobe abgeben und uns in das Gesamtgeschehen integrieren.

Nun gibt es aber auch Dirigenten, die ziemlich dominant sind. Kann es passieren, dass beispielsweise ein Stardirigent ein weniger bekanntes Orchester gleichsam an die Wand dirigiert? Oder dass ein Dirigent ein Orchester mit seiner Präsenz quasi erdrückt?

Wie bereits gesagt, es ist nicht das Ego, nicht die individuelle Persönlichkeit des Dirigenten und auch nicht seine optische Erscheinung, die im Mittelpunkt stehen soll. Es geht um seine Statur, seine Geste, den Auftakt, die Konzentration und Ruhe und so weiter, welche direkte Entsprechungen im klanglichen Geschehen haben. Das alles stellt eine enorme Forderung an die Aufmerksamkeit jedes Einzelnen dar.
Und damit haben Sie vollkommen recht: Steht das Ego, die optische Attraktivität oder die Berühmtheit einer Person im Vordergrund, dann kann diese notwendige Konzentration auf die Geste ganz verloren gehen. Abgesehen davon, dass bei solchen Stardirigenten nicht immer die Technik auch im Einklang mit ihrer Berühmtheit steht. So geht das Publikum wieder nach Hause und sagt: »Der berühmte Herr Soundso hat dirigiert – das muss wohl was gewesen sein!« Uns wird aufgrund der Ankündigungen, die dem Konzert vorangehen, oder aufgrund der Kritiken, die dem Konzert folgen, quasi suggeriert, dass wir etwas Großartiges erlebt haben.
Aber jeder Einzelne muss sich fragen, inwieweit er unabhängig war von den Erwartungen und von der Einschätzung anderer Personen, und inwieweit er sich tatsächlich auf die Musik einlassen konnte, wo es überhaupt keine Rolle spielt, ob man mit einem Stardirigenten oder mit einer vollkommen unbekannten Person zu tun hat. Das ist entscheidend. Nicht nur für den Musikkritiker, sondern auch für die Musiker im Orchester, die manchmal die Qualitäten ihres eigenen Dirigenten gar nicht so erkennen, aber wenn da einer kommt, der einen großen Namen hat, dann geht man davon aus, dass er großartige Musik macht. Das wird leider häufig ganz falsch eingeschätzt, weil wir uns gar nicht damit beschäftigen, was tatsächlich musikalisch herauskommt. Sondern eher damit, was die Leute sagen.

> ***» Fachliche Kompetenz und die persönliche Autorität spielen eine entscheidende Rolle. «***

Können Sie ein beispielhaftes Erlebnis gelungener Bühnenpräsenz schildern?

Es gibt unzählige Beispiele. Zum einen habe ich natürlich als junger Mensch andere Dirigenten beobachtet. Das habe ich damals noch nicht so bewusst und so reflektiert getan wie ich das heute tue. Aber den eingangs erwähnten Unterschied habe ich schon festgestellt, dass da bei einem Dirigenten etwas vorhanden ist, was der andere Dirigent nicht hat. Und ich habe mich dann gefragt, warum das wohl so ist. Dabei bin ich immer wieder zu dem Schluss gekommen, dass die fachliche Kompetenz und die persönliche Autorität eine entscheidende Rolle spielen.
Aus meiner eigenen Erfahrung kann ich von einem Erlebnis im Auditorium der Ludwig-Maximilians-Universität in München berichten. Es war aber nicht einmal im Konzert, sondern während einer öffentlichen Probe. Ich kann mich nicht mehr ganz genau an die Umstände erinnern, die zu dieser Situation führten. Da war ein Fernsehteam mit Kameras und so weiter vor Ort, alles war natürlich sehr aufregend, es gab viel Umbau im Orchester, weil die Bühne rein räumlich gesehen eigentlich zu klein geschnitten war. Jedenfalls hatten verschiedene Aspekte das Orchester und jeden Anwesenden im Raum ein bisschen durcheinandergebracht. Nach einer Unterbrechung wurde die Probe schließlich fortgesetzt und wir kamen alle wieder auf die Bühne.
Ich habe mich aufs Podium bewegt und zunächst gar nichts gesagt – nicht einmal guten Abend oder guten Morgen. Ich stand einfach nur da und habe Blickkontakt mit jedem einzelnen Musiker gesucht. Es hat vielleicht eine Minute gedauert, bis man eine Stecknadel im Raum hätte fallen hören. Alles kam komplett zur Ruhe, die ganze Aufregung war verschwunden, Besorgnisse über die Orchesteraufstellung oder über die Anwesenheit der Kameraleute auf der Bühne spielten keine Rolle mehr. Alles war auf einmal weg. Als ich im Nachgang über diesen Moment nachgedacht habe, ist mir natürlich bewusst geworden, dass es im Grunde tatsächlich meine eigene innere Ruhe war, die dazu geführt hat, dass ich diesen Zustand auch auf das Orchester übertragen konnte. Was ich damals nicht wusste, war, dass dies alles vor laufenden Kameras geschah. So wurde dieser Moment auch dokumentiert und ist mir in späteren Jahren immer wieder vorgehalten worden. *(lacht)*
Oft wird die Frage gestellt, wie man zu einer solchen Präsenz als Persönlichkeit kommt? Die Tatsache ist, wir lassen es geschehen indem wir alles andere loslassen. Damals habe ich nicht mit Überzeugungskraft oder mit einem lauten Auftritt für Ruhe gesorgt, sondern ganz im Gegenteil alles losgelassen. Insofern ist das etwas, worauf ich mich in den folgenden Jahren immer wieder zurückbesonnen habe. Man muss gar nicht aktiv werden, um sich in Verbindung mit der Umgebung zu setzen, sondern im Grunde genommen liegt die Ruhe in dieser äußeren Passivität der reinen Erscheinung, die sich dann auf das Orchester dermaßen überträgt, dass auch jeder Musiker wieder von seinen vielfältigen Ablenkungen auf das eine zurückfindet.

Das klingt sehr viel anstrengender als ein lauter Auftritt…

Das ist es auch, weil es sehr viel mit Disziplin zu tun hat. Zunächst einmal benötigt es Disziplin im Sinne des Loslassens. Viele denken vielleicht, das hat mit Nichtstun zu tun. Aber diese äußerste Passivität ist mit einer extremen Aktivität des Bewusstseins verknüpft. Das heißt, es muss eine große Wachheit vorhanden sein. Ich kann nicht alles loslassen und damit auch meine eigene Konzentration und Disziplin verlieren. Denn wenn man diesen Zustand, diese Balance findet, dann nimmt man die anderen mit. Wenn man dagegen arbeitet, geht jeder seinen eigenen Weg.

MARTIN FRÖST

MEHR ALS EIN »JUNGER WILDER«

Foto: Mats Bäcker

Von Klaus Härtel

»Sie haben die Klarinette nicht wirklich gehört, bevor Sie Martin Fröst nicht gehört haben«, schrieb einmal die Londoner »Times« über den heute 48-jährigen Schweden. Und tatsächlich pfeift Fröst auf Konventionen, er scheint die Klarinette neu erfunden zu haben. Anfang des Jahres stellte er das als »Portraitkünstler« bei den Bamberger Symphonikern unter Beweis. Auch nach unserem Gespräch bleibt Martin Fröst ein faszinierendes Phänomen.

Der Mann hat ein einnehmendes Wesen und ist doch schwer zu greifen. Die schwere Tür der Künstlergarderobe im Bauch der Konzerthalle Bamberg geht nach dem Klopfen zunächst zögerlich auf. Es folgt ein fragender Blick, ein schmales Lächeln und ein Händedruck, der dann gar nichts Schüchternes mehr hat. Martin Fröst – Achtung: schlechter Namenswitz! – wirkt nur auf den allerersten Eindruck wie ein kühler, frostiger Schwede. Sein Blick ist durchdringend, neugierig und wach. Auch damit legt er eine beeindruckende Präsenz an den Tag. Man bekommt den Eindruck: Allein mit seinem Blick kann der Künstler Diskussionen beenden. Bestimmt. Doch darum geht es hier ja gar nicht. Er will erzählen und ist sofort auf Betriebstemperatur. Er eröffnet mit einem langen Monolog, warum er zwar Deutsch kann – er hat unter anderem in Hannover studiert und moderiert seine Programme bisweilen auf Deutsch –, dass er im Interview aber lieber Englisch sprechen möchte, weil er da dann doch die besseren Worte findet, seine Gedanken darzulegen.

Martin Fröst ist zweifellos ein Denker. Bevor der Schwede antwortet, überlegt er lange. Sehr lange. Ob er ein Stück weit tatsächlich das Klarinettenspiel neu erfunden hat? Er beantwortet die Frage schließlich mit einem selbstbewussten »Ja!« Natürlich sei er nicht der Einzige, der sich mit seinem Instrument und dessen Klang beschäftige, aber er betreibe es schon sehr intensiv, die ausgetretenen Pfade der Konvention zu verlassen. Grifftechniken, Atemtechnik, verrückte Töne produzieren – für den Klarinettisten gibt es da keine Grenzen. Ausprobieren darf man ja sowieso alles. Er erzählt, wie er dem Komponisten John Adams zum 70. Geburtstag ein kleines Ständchen spielte. Das kurze Video ist auf der Twitter-Seite des US-amerikanischen Komponisten zu finden (@HellTweet). Fröst spielt die Klarinette, singt aber auf irgendeine Weise dazu zweistimmig »Happy Birthday«. Das klingt merkwürdig, unerklärbar, komisch, unwirklich. Spielen und singen da zwei Personen? Ein Fall multipler Persönlichkeitsstörung? Martin Fröst lacht. Er probiert einfach gerne aus – eben auch diese Klangexperimente. Alles sei einzigartig. Und er insistiert: »Die Weiterentwicklung ist mir unheimlich wichtig!«

Martin Fröst macht das jetzt »seit über 30 Jahren«. Geboren wurde er 1970 im schwedischen Sundsvall. Mit sechs Jahren begann er zunächst, Geige zu spielen, fand zu dieser Zeit allerdings Fuß- und Basketball weitaus interessanter. Mit neun wechselte er schließlich zur Klarinette, die dann sein Instrument wurde – für dessen intensivere Bespielung er sogar mit 15 Jahren zum Studium nach Stockholm zog. Seine Hauptaufgabe heute sieht er nach all den Dekaden vermehrt darin, seinen Klang zu formen. Er sei tatsächlich gewissermaßen »davon besessen, diese kleinen Nuancen im Klang zu erschaffen«. Das mache für ihn die Musik aus. »Und ja, das hat auch was mit Erfindungen zu tun, zumindest aber mit Weiterentwicklungen.« Als er angefangen habe, Klarinette zu spielen, seien seine Experimente – »Das waren die 80er!« – noch nicht so arg weit verbreitet gewesen.

Der Trompeter Miles Davis habe einmal gesagt, erzählt der Klarinettist: »Es kann eine ganze Weile dauern, bis du wie du selbst klingst.« Und auch bei Martin Fröst hat man den Eindruck, dass er seinen Klang noch nicht abschließend gefunden hat. Anders formuliert: Er wehrt sich mit Leibeskräften dagegen, »fertig« zu sein. »Ich arbeite ständig an und mit meinem Klang. Manchmal arbeite ich auch gegen etwas. Ich spiele zum Beispiel mit sehr viel Luft – manchmal zu viel.«

Ein Musiker sollte niemals »fertig« sein. »Viele Dinge, die ich heute mache, kann ich besser als jemals zuvor!« Was zunächst logisch klingt, verdeutlicht die Ruhelosigkeit, mit der Martin Fröst sein musikalisches Leben lebt. Er ändert ständig die Sichtweise auf sein Schaffen. Tägliche Routine? Nicht mit dem 48-jährigen Schweden! Doch dabei bleibt nichts dem Zufall überlassen. Die Rituale wechseln ständig. »Ändere deine Regeln, wenn du dich weiterentwickeln willst!« Martin Fröst praktiziert einen sehr körperlichen Ansatz des Klarinettenspiels, um zum Klang zu kommen. Er erzählt kurz von der von ihm entwickelten »Athletic Sound Practice«, kurz »ASP«. Da gehe es eben darum, Aspekte aus dem Sport – physische Dinge – auf das Musizieren zu übertragen. Bewegungen, Atmung, Präsenz. »Vielleicht wäre es mal eine Idee, darüber ein Buch zu schreiben…« Er denkt laut nach.

Überhaupt die Präsenz… Die Bühnenpräsenz scheint für den 48-Jährigen nur ein Thema zu sein, weil man ihn im Interview direkt darauf anspricht. »Ganz ehrlich: Ich habe mir noch nie Gedanken darüber gemacht, wie ich auf der Bühne wirke…« Und dann fällt ihm beim Nachdenken auf, dass er schon genau darauf achtet, wie andere Menschen wirken. »Mein Gehirn analysiert sehr viel«, gibt er zu. »Wenn ich beispielsweise mit Dirigenten arbeite, bemerke ich: ›Oh, er hat eine gute Art und Weise, Dinge zu erklären. Er hat eine sehr ruhige Art.‹ Allerdings bin ich mir nicht sicher, ob sich der jeweilige Dirigent darüber überhaupt große Gedanken macht. Viele Menschen verfügen über ein natürliches Talent, etwas zu sagen. Und das ist gut!«

Martin Fröst ist sich durchaus bewusst, dass Bühnenpräsenz wichtig ist. »Es sollte aber nicht so sein, dass du quasi einen Vogel auf der Schulter sitzen hast, der dir ständig zuzwitschert, wie du aussiehst. Da wirst du ja verrückt!« Ob Bühnenpräsenz etwas ist, was man lernen kann? Der Schwede ist sich nicht sicher. Und er zieht erneut Miles Davis als Vergleich heran. »Während wir hier sprechen, denke ich an Miles Davis. Wie hat sich denn der auf der Bühne präsentiert? Das Instrument zeigte meist nach unten, der Rücken oft zum Pu-

» KURZ & KNAPP

- **Seine Hauptaufgabe sieht Martin Fröst heute darin, seinen Klang zu formen.**
- **»Ganz ehrlich: Ich habe mir noch nie Gedanken darüber gemacht, wie ich auf der Bühne wirke.«**
- **Der Schwede ist sich nicht sicher, ob Bühnenpräsenz etwas ist, was man lernen kann.**
- **Seine ausdrucksstarken und freigeistigen Bühnenauftritte, sein Tanz und seine unkonventionellen Programme sprengen die klassischen Strukturen.**

blikum. Ich bin mir ziemlich sicher, dass Miles sich keine Gedanken darüber gemacht oder sich mit jemandem unterhalten hat, wie er wirkt… Und niemand würde Miles Davis Bühnenpräsenz absprechen – er hatte einfach dieses gewisse Extra. Er war einfach er!«

Spricht man Martin Fröst auf seine eigenen Programme an, findet er, das sei etwas anderes. Bei den Projekten »Retrotopia«, »Roots«, »Genesis« oder »Dollhouse« arbeitete der Klarinettist mit einem Regisseur zusammen, denn diese Projekte enthielten viel gesprochenes Wort. »Und das musste ich lernen, weil ich nicht wusste, wie man Text abliefert…«

»Retrotopia« etwa hinterfragt die Grenzen der Wahrnehmung klassischer Musikkonzerte. Bei »Roots« spielt Fröst Klarinette und dirigiert gleichzeitig seine Mitmusiker vom Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. Er überschreitet mutig und mühelos Genre- und zeitliche Grenzen. »Genesis« ist ein nahtloses Programm von Werken, die frei aus einem Jahrtausend Musikgeschichte stammen. Und in »Dollhouse«, erklärt Fröst selbst, »geht es um Befreiung, sowohl in physischer als auch in symbolischer Form, um die unsichtbaren Fäden, die uns auf der Erde festhalten, uns zusammenhalten und die sich abnutzen können.«

Und natürlich geht es in diesen One-Man-Shows (auch wenn es im echten Sinne selbstverständlich Team-Projekte sind) um die Bühnenpräsenz. Fröst steht in seinen eher experimentellen Auftritten wie in einem reinigenden Repertoire-Gewitter im Mittelpunkt. Warum? Weil er der Typ dafür ist. »Ich habe eigentlich so gut wie alles gespielt, was für die Klarinette recht und gut ist. Spätestens als ich das Klarinettenkonzert von Mozart, neben Webers Solowerken die ewige Visitenkarte, aber auch die Altersversicherung meiner Zunft, zum zweiten Mal aufgenommen habe, war mir klar, es muss auch noch etwas anderes kommen…« Er habe sich immer vorgestellt, er sei 85 Jahre alt und nicht sehr stolz, dass er 2000 Auftritte der Klarinettenwerke Carl Maria von Webers oder Gioachino Rossinis absolviert habe. Also habe er sich seine Gedanken gemacht und sich nach 20 Jahren Karriere ein wenig auf die wilde Seite eingelassen.

Seine ausdrucksstarken und freigeistigen Bühnenauftritte, sein Tanz und seine einzigartigen und unkonventionellen Programme sprengen die klassischen Strukturen. Aber nicht um des Sprengens willen, wie er anmerkt: »Alles was ich mache, hat mit Bildung zu tun. Vor allem für mich selbst! Ich will mich weiterentwickeln, habe ein breiteres Interesse an Musik.« Er gibt lachend zu, dass er eigentlich ein sehr, sehr konservativer Musiker sei. »Ich liebe es, mich hinzusetzen und die ›Ouvertüre‹ zu hören, gefolgt vom ›Concerto‹. Es folgt eine Pause mit einem Glas Wein – wobei ich gar keinen Alkohol trinke… Ich liebe das!«

Wenn man Martin Fröst Mozart, Aaron Coplands »Konzert für Klarinette und Orchester« sowie Igor Strawinskys »Petruschka« spielen hört – und das ist das Programm mit den Bamberger Symphonikern am Abend des Interviewtages –, dann bekommt man eine sehr genaue Ahnung, warum der Schwede als einer der herausragendsten und außergewöhnlichsten Klarinettisten von heute gilt. Es sei ein schwieriger Kampf gegen die Strukturen, gibt der Klarinettist zu – und räumt im gleichen Atemzug ein: »Aber ich mag diese Musik ja gerne! Ich spiele gerne Mozart, Copland und ›Petruschka‹!«

Mit Spannung wird Frösts Arbeit mit dem Swedish Chamber Orchestra erwartet. Denn mit Beginn der Saison 2019/20 ist er für drei Jahre zu dessen Chefdirigent ernannt worden. Dieser Posten öffnet ein weiteres Fenster für Frösts Kreativität.

Man wird den Eindruck nicht ganz los, dass hier jemand ständig in den Mittelpunkt gerückt wird, dass Martin Fröst aber selbst nicht so genau weiß, wie das nun wieder passieren konnte. Allein durch seine Neugier, seine Wissbegierde und seine bedingungslose Liebe zur Musik widerfährt ihm das. Denn eine Diva ist dieser Musiker auf gar keinen Fall. »Eine Diva? Was soll das sein?« Er weist das weit von sich. »Ich bin eigentlich immer total aufgeregt, ich bin wirklich nervös.« Wenn er Diva-Tendenzen an den Tag legen würde, vermutet er, wäre das dem musikalischen Ergebnis nicht zuträglich. Er lerne stets dazu, erklärt er. Er lerne eine Menge von den Dirigenten, auch von den nicht so guten. Er lerne für das Dirigieren, für das Klarinettespielen und für die Art und Weise der Zusammenarbeit mit einem Orchester. »Ich kann außerdem«, gibt er am Ende noch zu, »sehr fordernd sein. Ich verlange schon viel von einem Orchester – am meisten aber fordere ich das von mir selbst.«

Foto: Harald Hoffmann / Sony Classical

» DIE STIFTUNG

Dass Martin Fröst kein in einer Parallelwelt lebender Superstar ist, wird im Laufe des Gesprächs immer wieder deutlich. So reist er beispielsweise, wann immer es möglich ist, mit dem Zug zu Konzerten. »Das ist umweltfreundlicher.« Und um soziale Belange kümmert er sich auch: »Es ist an der Zeit, etwas zurückzugeben«, findet der Klarinettist. Und so fand am 23. April in Stockholm ein Konzert statt, das den Start der Martin-Fröst-Stiftung bildete. Ziel dieser Stiftung ist es, dass mehr Kinder und Jugendliche auf der ganzen Welt die Möglichkeit haben, Musik zu studieren und Zugang zu Instrumenten zu haben. Die Stiftung wird ihre Arbeit insbesondere auf Regionen konzentrieren, die über kulturelle Ressourcen verfügen, aber keine finanziellen Möglichkeiten haben. Die Stiftung wird sich auch für die Entwicklung der klassischen Konzertform einsetzen, mit der Martin Fröst in seiner künstlerischen Tätigkeit ständig arbeitet.

www.martinfrostfoundation.com

UHU´s Weisheiten
Eine echte Rampensau !!
Wow!
Zeichnung: Christoph Müller

DIE RAMPENSAU

DURCH POSITIVE ARBEIT ZUM GUTEN BÜHNENGEFÜHL

Von Martin Hommer

Der eine hat das »Rampensau«-Gen, der andere nicht. Zumindest glaubt man das, wenn es um Bühnenpräsenz (und um Lampenfieber) geht. Aber was ist eigentlich Bühnenpräsenz? Ist das nur ein hübsches Goodie für das Publikum, das sonst einen langweiligen Abend erleben würde? Warum Bühnenpräsenz im Kopf des Musikers beginnt und wie jeder zu einem guten Bühnengefühl kommen kann, kann man von Daniel Gregor Schmidt und Maximilian Höcherl im »Rampensau-Training« erfahren. Wie jedermann mit ein bisschen Arbeit zu einem besseren Bühnengefühl kommt, verrät Daniel Schmidt in dieser Ausgabe.

Was genau bedeutet eigentlich »Bühnenpräsenz« für einen, der anderen Leuten zu einer guten Bühnenpräsenz verhelfen kann? »Bühnenpräsenz hat prinzipiell zwei Seiten beziehungsweise Richtungen: Einerseits ist es das, was das Publikum sehen kann – die Körpersprache, das Nonverbale des Auftritts. Eine bessere Körperspannung und ein besseres Körpergefühl kann man beispielsweise durch Yoga und andere Methoden erreichen. Andererseits beginnt diese nach außen gerichtete Komponente in mir als Musiker selbst, und zwar mit dem Gefühl, dass die Bühne heute Abend mir gehört, dass ich auf der Bühne zuhause bin. Dieses positive Gefühl gibt mir die Entspanntheit, die das Publikum sehen kann und die es dann als Bühnenpräsenz erkennt«, weiß Daniel Gregor Schmidt. Er ist Diplom-Posaunist, Psychologe und im Hauptberuf Trainer für Organisations- und Persönlichkeitsentwicklung. Sein Trainer-Compagnon Maximilian Höcherl ist hauptberuflicher Musiker (Jazzgesang, Horn, Schulmusik) und ausgebildeter Hypnotiseur.

Die nach außen gerichtete Komponente der Bühnenpräsenz hat dabei nur wenig mit Schauspielern zu tun. Zwar kann man mit viel Übung einen Grad an schauspielerischer Fertigkeit erreichen, der nahe an der Authentizität ist. »Aber es gibt hier doch Grenzen, die man durch Schauspielerei nicht überschreiten kann«, so Schmidt. Andererseits kann man durch das entsprechende Handeln auch in einen Zustand gelangen, in dem die »geschauspielerte« Handlung quasi verinnerlicht werden kann. »Man kann natürlich auch einfach mal testweise so tun, als wäre man jemand anders, beispielsweise ein berühmter Musiker oder Entertainer. Es kann sehr interessant sein, wie sich das anfühlt. Wichtig ist aber, dass der Auftritt zu mir als Person passen muss. Tut er das nicht, dann kann der Auftritt auch schnell komisch oder jedenfalls nicht sehr stimmig bis merkwürdig wirken. Man merkt das aber auch schnell selbst, weil es sich nicht besonders gut anfühlt.«

Überhaupt hat das Bühnengefühl nicht in erster Linie mit der Bühne zu tun, sondern vielmehr mit dem Gefühl an sich. Sprich: Alles beginnt beim Musiker selbst. »Ich habe einmal durch Zufall mit einem der einflussreichsten Posaunensolisten unserer Zeit sprechen dürfen. Ich habe ihn zum Thema Lampenfieber befragt und habe eine für mich damals überraschende Antwort bekommen. Er meinte, für ihn sei der erste Punkt, dass der Auftritt – egal was passiere – keinen Einfluss auf seinen Wert als Mensch habe. Der Wert als Mensch bleibt durch den Auftritt unangetastet.

KURZ & KNAPP

- **Bühnenpräsenz beginnt im Kopf.**
- **Gute Gefühle auf der Bühne zu erleben, kann jeder lernen.**
- **Nur wer bei sich bleibt, kann zur Rampensau werden.**

Ganz egal was passiert, ich bin als Mensch nach dem Auftritt genauso viel wert wie vor dem Auftritt. Das nimmt einiges an Druck aus der Situation – auch wenn jeder Musiker für sich selbst entscheiden muss, ob ihm dieser Gedanke hilft oder nicht.«

»Der zweite Gedanke, der ihm wichtig war: Man muss seine eigenen Erwartungen an den Auftritt überprüfen.« Viele Musiker, so Schmidt weiter, kennen schließlich die Situation vor dem Auftritt: Man beschäftigt sich mit allen möglichen (und zugegebenermaßen vor allem auch unmöglichen!) Szenarien: Dies kann schiefgehen, hier lauert eine Gefahr, dort könnte man sich möglicherweise blamieren. »Lindbergh sagte mir damals, man dürfe sich ruhig auch dafür öffnen, dass dieser Auftritt heute der bestmögliche Auftritt überhaupt werden kann. Natürlich kann alles mögliche passieren. Aber dazu gehört auch, dass es ein toller, unvergleichlicher Auftritt werden kann. Es kann wirklich fantastisch werden! Das ist doch eine schöne Perspektive, die ein gutes Gefühl erzeugen kann – und das kann man dann auch als Publikum an der Körpersprache des Musikers ablesen!«

Wie kommt der Musiker nun aber zu dem Gefühl, dass die Bühne nur ihm gehört? Klar: Manche machen »es« automatisch richtig. Das ist dieser kleine Prozentsatz, dem die Bühnenpräsenz in die Wiege gelegt wurde. Diese Leute fühlen sich einfach wohl auf der Bühne. Die gute Nachricht für alle anderen: Man kann dieses spielerisch-leichte Gefühl kennenlernen und es sich erarbeiten – beispielsweise im »Rampensau-Training« von Daniel Schmidt und Maximilian Höcherl.

»Es gibt einige grundsätzliche Dinge, nach denen wir in unserem Training immer schauen«, erklärt Daniel Schmidt. Eines davon ist die »positive Ausnahme«, auf der ein wichtiger mentaler Lernprozess aufbaut. Diese »positive Ausnahme« ist ein angenehmes Bühnenerlebnis, das in Erinnerung geblieben ist, weil es anders, leichter war als viele andere Bühnenerlebnisse. »Dieses Erlebnis muss nicht perfekt gewesen sein. Wir brauchen hier kein absolutes ›wow!‹-Erlebnis, sondern es genügt ein Auftritt mit einem positiven Gefühl. Ein Auftritt, der besser war als der Durchschnitt.«

Auf diesem Auftritt wird dann aufgebaut: Die Situation wird in Gedanken noch einmal erlebt und das positive Gefühl anschließend auf neue, auch unbekannte Situationen übertragen. »Man geht im Grunde ganz einfach den nächsten Auftritt als Ganzes mit diesem positiv erfahrenen Gefühl durch: Wie man in der Location ankommt, sein Instrument auspackt, sich einspielt und -stimmt, auf die Bühne geht, den Applaus verebben lässt und den ersten Ton spielt«, erklärt Daniel Gregor Schmidt. Für eine Bekannte hat er einmal zur Vorbereitung auf ein Probespiel ein Hypnose-Tape hergestellt, auf der er ganz genau das gemacht hat: Die ganze Probespielsituation wurde von der Ankunft am Theater über das Auspacken des Instruments und die verschiedenen Probespielrunden hinweg beschrieben und vorweggenommen. Dieses Tape hat die Musikerin über Wochen immer wieder angehört und mit positiven Gefühlen verknüpft. Und das wirkt? »Was soll ich sagen – die Dame hat das Probespiel gewonnen!«, freut sich der Psychologe – und räumt gleichzeitig mit einer weit verbreiteten Fehlannahme auf: »Hypnose bedeutet nicht, fünf Minuten auf ein Pendel zu starren und dadurch eine totale Wesensveränderung zu vollziehen! Vielmehr ist Hypnose mentale Arbeit, vielleicht sogar harte mentale Arbeit, die zum Ziel hat, sich auf der Bühne gut zu fühlen. Dafür muss über Wochen hinweg das gute Gefühl gedanklich mit dem Auftritt verknüpft werden. Diese guten Gefühle muss man sich erarbeiten!« Und die gute Botschaft lautet: Man kann sie sich auch erarbeiten!

So ein »Hypnose-Tape« ist in aller Regel eine sehr individuelle Sache. Jeder Mensch bringt mit all seinen positiven und negativen Erfahrungen eine ganz individuelle Ausgangssituation mit. Außerdem lernen die Teilnehmer im Rampensau-Training, wie sie sich sozusagen selbst hypnotisieren können. Wichtig ist deshalb erst einmal die Beschäftigung mit den eigenen Gefühlen. »Es kann schon helfen, sich beim Thema Lampenfieber darüber klar zu werden, dass man nicht allein ist mit diesen möglicherweise beklemmenden Gefühlen. Das ist einer der Punkte, die in unseren Gruppentrainings immer wieder positiv hervorgehoben werden: Die Erkenntnis ›ich bin nicht allein, auch andere Musiker haben diese Gedanken und negativen Gefühle‹. Dadurch fühlen sich die Musiker sozusagen mit der Welt verbunden – schon das kann helfen, den Stressfaktor erheblich zu reduzieren.« Ist dann klar, welche (negativen) Gefühle und Erfahrungen für das Lampenfieber verantwortlich sind, können durch mentales Training und Hypnose punktuelle Korrekturen am Auftritt vorgenommen werden.

» ÜBUNG FÜR EIN GUTES BÜHNENGEFÜHL

Bühnenpräsenz beginnt im Kopf. Deshalb empfehle ich als kleine Einstiegsübung »mentales Entrümpeln«: Wie lauten meine Gedanken vor einem Auftritt? Ich falte ein Blatt in der Mitte und schreibe die Gedanken untereinander auf. Anschließend falte ich es wieder auf: Ist der Gedanke positiv und hilfreich? Dann darf er bleiben. Wenn nicht, schreibe ich eine positiv formulierte Alternative auf die rechte Seite. Wichtig: der Satz ist konkret und im Präsens formuliert. Außerdem sollte er mich nicht unter Druck setzen. »Ich gewinne diesen Wettbewerb« mag für den einen ein Ansporn sein, für den anderen ist es nur eine zusätzliche Blockade.

Beispiele für positive Einstellungen, mit denen ich auf die Bühne gehe:
»Die Bühne gehört mir.«
»Ich kann meine Leistung abrufen.«
»Ich bin sehr gut vorbereitet.«
»Ich bin X Jahre alt und spiele mein Instrument seit Y Jahren. Ich kann es.«

»Wir gehen immer mit irgendeiner Überzeugung auf die Bühne«, weiß Daniel Gregor Schmidt auch aus eigener Erfahrung. »Es lohnt sich, sich vor Augen zu führen, mit welcher Überzeugung ich auf die Bühne gehe: Bin ich davon überzeugt, dass es heute mittelmäßig wird, weil ich nur mittelmäßig vorbereitet bin? Oder dass es katastrophal wird, weil ich seit Stunden Kopfschmerzen habe? Oder erwarte ich einen schlechten Auftritt, obwohl ich gut vorbereitet bin? Was erwarte ich von meinem Auftritt? Mit ein bisschen Übung kann ich mich dann entscheiden, mit einer anderen, möglicherweise besseren Überzeugung oder Erwartung auf die Bühne zu gehen! Und durch die gezielte Beschäftigung mit den eigenen Erwartungen und Gefühlen kann wirklich jeder lernen, mit einem guten Gefühl auf die Bühne zu gehen. Ob man unbedingt eine Rampensau im landläufigen Sinne werden muss… Ich glaube nicht. Schließlich muss die Art des Auftritts authentisch bleiben und zum jeweiligen Menschen passen. Darum muss sich wirklich jeder mit seinen eigenen und ganz persönlichen Voraussetzungen und Gefühlen beschäftigen. Ich kann nur sagen: Es ist für jeden machbar. Und es lohnt sich!«

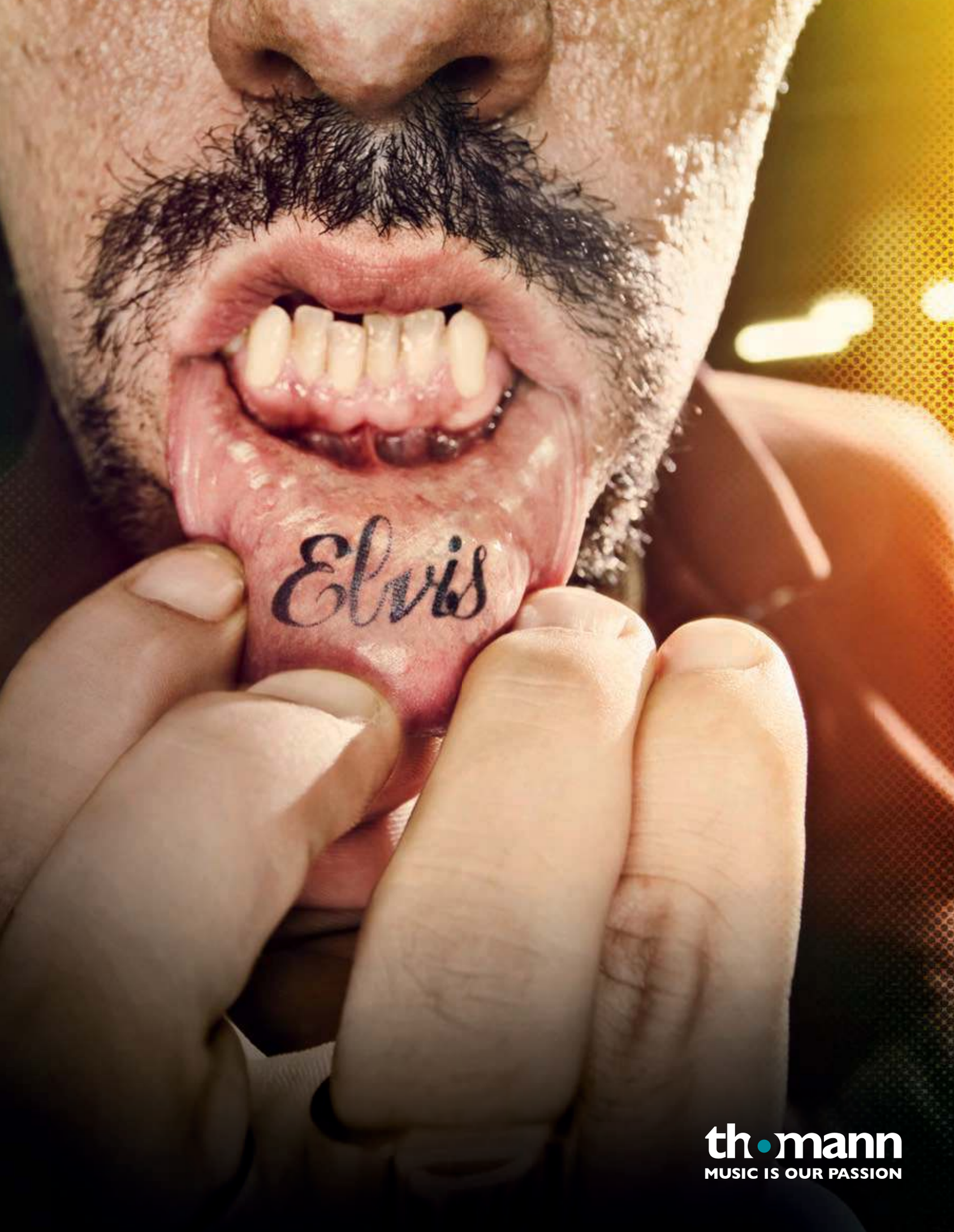
www.rampensau.training

TOD 0:1 ELVIS

Die wahrscheinlich überflüssigste Debatte der Welt: Lebt Elvis?

Überhaupt keine Frage. Der wird auch noch leben, wenn alle, die jetzt darüber diskutieren, ob er noch lebt, längst tot sind.

Die Musik hat ihn unsterblich gemacht – zusammen mit Janis, Jimi, Wolfgang Amadeus, Freddie und all den anderen. Den Kampf mit den Drogen, dem Alkohol und sich selbst haben viele von ihnen viel zu früh verloren. Den Tod hatten sie da aber schon längst besiegt.



th•mann
MUSIC IS OUR PASSION

MACHEN KLEIDER

ANDREAS HOFMEIR ÜBER ETIKETTE, BÜHNENPRÄSENZ

Von Klaus Härtel

Andreas Martin Hofmeir kennt so ziemlich alles, weil er mit seiner Tuba so ziemlich alles schon gemacht hat: Popmusik mit LaBrassBanda, Blasmusik, Klassik mit dem Linzer Brucknerorchester, Duette mit Harfe, Geige und Orgel und natürlich Kabarett. Er kennt die Bedeutung von Bühnenpräsenz in den jeweiligen Genres. Er weiß auch, dass Optik nicht zweitrangig ist – wenngleich er sich bisweilen wünscht, dass es so wäre…

Die Präsenz bwz. die Bühnenpräsenz, so erklärt es das Lexikon, bezeichnet die vom Publikum wahrgenommene und gespürte aktive Ausstrahlung einer Person auf der Bühne. Ist jemand »präsent«, dann ist man als Person für die Zuschauer auffällig anwesend und gegenwärtig.

Bei Schauspielern etwa sind die wichtigsten Bestandteile die Körpersprache, die Stimme und das »Zentrieren der Energie«. Der Ausdruck und die Bewegung des Körpers sind zielgerichtet, klar, authentisch. Die Stimme erklingt angemessen in Tempo, Lautstärke, Ausdruck und Klangfarbe. Und als Protagonist sollte ich jeden Moment konzentriert und zielgerichtet spielen und auf der Bühne »sichtbar« sein. Fehlende Präsenz auf der anderen Seite bedeutet entsprechend, dass bestimmte Dinge bewusst oder auch unbewusst wahrgenommen werden: Passivität, Unklarheit, Unsicherheit, Energiearmut, Bemühtheit, Nervosität, gebeugte und schlaffe Körperhaltung.

In diesem Sinne sind sich Musiker und Schauspieler durchaus ähnlich. Vielleicht sind Musiker gar auch Schauspieler? Auf jeden Fall sind Körpersprache, Stimme und Energie Attribute, die auf den Zuhörer wirken. Bühnenpräsenz ist also im Idealfall etwas, was die »Ausstrahlung« eines Künstlers auf das Publikum trägt. Und da aber Zuhörer in der Regel auch Zuschauer sind, ist die Optik nicht zweitrangig. Konzerte sind meist audiovisuell. Das Outfit spielt eine nicht unerhebliche Rolle – auch für die Bühnenpräsenz. Das trifft etwa auf Ernst Hutter und die Egerländer Musikanten genauso zu wie auf die Berliner Philharmoniker oder etwa die Beatles. Der »Look« schafft eine Atmosphäre – gewollt oder ungewollt.

Wir sprachen mit dem Tubisten Andreas Martin Hofmeir über Etikette, Bühnenpräsenz und musikalische Qualität

Vor etlichen Jahren kam es im Vorfeld eines LaBrassBanda-Auftritts einmal fast zum Eklat, als ihr euch tatsächlich erdreistet habt, barfuß aufzutreten! Die Trachtler waren »not amused«. Kannst du dich daran erinnern und was war/ist deine Reaktion darauf?

Ich glaube mich zu erinnern, dass ich es sehr lustig fand. Die Tracht, so wie wir sie heute kennen, ist ja ein recht junges Phänomen. Und sie war auch immer im Wandel begriffen. Deshalb ist diese Engstirnigkeit besonders amüsant. Ich möchte auch anmerken, dass meine Haferlschuhe in einem so erbärmlichen Zustand sind, dass die Trachtler froh sein können, wenn ich barfuß spiele.

Du kennst nahezu alle Seiten des Musikmachens: Sinfonieorchester, Blasorchester, LaBrassBanda, Solokonzerte… Wie wichtig sind in den jeweiligen Bereichen Etikette?

Die Wahrheit ist: Orchester werden immer wieder von Beschwerdebriefen erreicht, die sich allerdings so gut wie nie auf mangelnde musikalische Qualität beziehen, sondern nur auf mangelhafte Kleidung. Mir wurde in meiner Zeit beim Linzer Brucknerorchester ein eigenes Postfach eingerichtet. Dem Betriebsrat musste ich wegen gelber Socken zum Frack Strafe zahlen – aber nie wegen falscher Noten. Meine Farbenblindheit war übrigens leider keine ausreichende Ausrede. Der Druck des Publikums bezüglich der Etikette ist einfach zu groß…

Habt ihr euch bei LaBrassBanda bewusst gegen eben diese entschieden?

Nein. In der Popmusik gibt es keine Etikette. Außer möglichst ausgeflippt zu sein. Aber nicht mal das hab ich geschafft.

Sind deine »Barfußauftritte« Ausdruck von Anarchie? Oder schlichtweg Bequemlichkeit?

Keins von beiden. Es ist das laszive Spiel mit nackter Haut, das Ausnutzen von erotischer Wirkung auf mein Publikum. Ich hab's auch mit anderen entblößten Körperteilen probiert, aber leider nur mit den Füßen ein gutes Ergebnis erzielen können.

Und wie denkst du über bestimmte Regeln im Klassikbetrieb?

Nun, es gibt halt das Gefühl von Professionalität. Wenn das Orchester im Frack dasitzt und aufsteht, wenn der Dirigent kommt. Wenn in den Pausen nicht applaudiert wird, dann denken sich alle: Ah, die Leute kennen sich aus, wir wissen, wie das geht, das ist Hochkultur. Für mich ist Hochkultur, wenn die musikalische Qualität top ist. Wegen mir kann das Orchester in Badehose spielen!

» KURZ & KNAPP

- **Der Druck des Publikums bezüglich der Etikette ist groß.**
- **In der Popmusik gibt es keine Etikette – außer möglichst ausgeflippt zu sein.**
- **Bühnenpräsenz ist ein Talent. Allerdings kann man auch dieses fördern und verbessern.**
- **Bühnenpräsenz ist die Gabe, einen Raum auf natürliche Art zu füllen.**

LEUTE?
UND MUSIKALISCHE QUALITÄT

Also machen Kleider nun Leute oder täuscht die »Verpackung« bisweilen?

Das kommt ganz auf den Betrachter an. Aber ich denke, die meisten schätzen die Verpackung mehr als alles andere. Da würde mir ja auch die Linzer Erfahrung recht geben.

Anzug, Frisur, Pose – was zeichnet deiner Meinung nach Bühnenpräsenz aus?

Also für mich hat Bühnenpräsenz nichts mit Kleidung zu tun. Bühnenpräsenz ist für mein Empfinden die Gabe, einen Raum auf natürliche Art zu füllen, die Leute an sich zu binden, Sympathie und Nähe aufzubauen und den Zuhörer alles andere vergessen zu lassen. Bei Kabarettisten merkt man ganz schnell, ob das funktioniert. Bei klassischen Musikern hat man immer noch die strengen Etiketten, hinter denen man sich verschanzen kann. Prinzipiell sollten Klassiker mehr mit dem Publikum kommunizieren, finde ich.

Kann man Bühnenpräsenz lernen, verbessern – oder hat man die schlichtweg – oder eben auch nicht?

Erlernen sicher nur bedingt. Das ist ein Talent. Allerdings kann man auch dieses fördern und verbessern, keine Frage. Was meinst du, was die an den Schauspielschulen machen?

Machst du dir bei deinen Solo-Auftritten selbst Gedanken über deine Bühnenpräsenz?

Ab und zu. Als Kabarettist krieg ich ja auch ein direktes Feedback, und da merkt man dann schon auch, wenn der Funke mal nicht so leicht überspringt. Außerdem muss man sich ja auch auf den Raum und das Publikum einstellen. Beide vertragen ja nicht immer die gleiche Art von Präsenz. Wenn man da flexibel sein kann, ist das schon von Vorteil.

andreas-martin-hofmeir.com

Foto: Thermenhotel Ronacher

ALLES AUSSER GEWÖH

CROSSOVER MIT BLASORCHESTERN

Von Manuel Grund

Viele Musikschaffende aus dem Bereich der Blasmusik kennen das aktuelle Phänomen: Zuhörer bleiben entweder ganz weg; mindestens aber werden sie durchweg älter. Die Generation »70 Plus« ist in Blasmusik-Konzerten am ehesten vertreten und erwartet zudem noch ein traditionelles Programm. Meist trifft man dort ein über die Jahre gewachsenes, treues Stammpublikum und auch die jüngere Generation adaptiert dieses »alte« Grundgefühl: Blasmusik bedeutet Marsch, Polka und Walzer. Wie bekommt man frischen Wind in die staubige Szene?

» KURZ & KNAPP

- **Wie bekommt man frischen Wind in die staubige Szene?**
- **Es liegt in der Verantwortung des Dirigenten, auch Kindern und Jugendlichen die klangliche Vielfalt eines Blasorchesters aufzuzeigen.**
- **Ziel und Ausdruck sollten nicht plakativer Kitsch oder wildes Crossover um des Durchkreuzens willen sein.**

Kehrt man den Ansatz einmal um, zeigt sich ein anderes Bild: Es liegt in der Verantwortung des Dirigenten, auch Kindern und Jugendlichen die klangliche Vielfalt eines Blasorchesters aufzuzeigen – kaum eine andere Orchesterformation bietet eine solche Bandbreite an Repertoire und kann aus dem Vollen mehrerer Epochen und Instrumentengruppen schöpfen!

Aus langjähriger Erfahrung mit (Jugend-) Blasorchestern weiß ich, was es heißt, Augen und Ohren immer offen zu halten. Es gibt so viele musikalische Einflüsse aus allen Ländern der Welt, aus Epochen und Genres, die wir nutzen können, um ein zeitgemäßes Musizieren im Blasorchester aufzubauen und damit letztlich auch ein jüngeres Publikum zu begeistern. Natürlich ist die heutige Jugend die Generation der schnellen Schnitte, der YouTube-Channels und der »On Demand«-Verfügbarkeit von Musik. Aber das hautnahe Miterleben eines Konzerts, das Schaffen eines Musikerlebens, das der eigenen Lebenswelt entspricht, hat einen zeitlosen Reiz. Ein jüngeres Ensemble mit innovativen Konzepten zieht ein jüngeres Publikum an und die ganze Szene wird neu belebt – so der Grundgedanke.

In den vergangenen Jahren sind unter meiner Leitung daher außergewöhnliche Projekte ins Leben gerufen worden, die zeigen, welches Potenzial ein Blasorchester entfalten kann. Zum Beispiel im Crossover von Tanz und Blasmusik, wie in der Verquickung der »Nussknacker-Suite« von Tschaikowsky mit einer Ballett-Inszenierung – so geschehen im Jahre 2016. Zu einer Ballett-Aufführung gehört Musik – warum nicht einmal Blasmusik? Die Umsetzung dieses Projekts war für beide Seiten enorm

Foto: Mona Harry

NLICH

bereichernd. Während wir normalerweise ein Werk im Konzert rein klanglich umsetzen, wurden hier die Klänge aktiv zu Bewegung. Als wir zum ersten Mal probten, entstand gleich ein völlig neues Klangbild und am Ende eine gelungene Gesamtperformance, die begeisterte.

Oft versucht man, Musik in Schubladen zu sortieren. Das ist allerdings schade. Musik ist in meinen Augen »ein Ganzes«: Wir können uns aus Sparten, Genres, Epochen und Stilrichtungen bedienen und daraus Neues schaffen. Unter diesem Gesichtspunkt ist ein weiteres Projekt entstanden: Ich habe bei Jens Uhlenhoff (Musikhochschuldozent) eine Komposition für Blasorchester und Rockband in Auftrag gegeben. Die typischen Elemente beider Stilrichtungen wurden darin zunächst gegenübergestellt und am Ende des Werks miteinander verbunden. In dieser Komposition kommt auch eines der jüngsten Schlaginstrumente vor, die Rimba-Tube (ein PVC-Instrument, das mit Paddles gespielt wird und das manche vielleicht von der »Blue Man Group« kennen).

2017 kam ein besonderes Projekt zeitgenössischer Musik zur Aufführung: eine Komposition für Bläser und Schlagzeuger, die auf Küchenutensilien musizierten. Dadurch wurde Künstlern und Publikum ein komplett neuer Zugang zur zeitgenössischen Musik eröffnet, was ebenfalls großen Anklang fand, auch wenn die Grundidee etwas »verrückt« klingt.

Das größte Projekt meiner bisherigen Laufbahn in dieser Richtung war das im deutschsprachigen Raum einzigartige »Bläsermusik trifft Slam Poetry« (2018) mit der bekannten Slam-Poetin Mona Harry aus Hamburg (»Liebeserklärung an den Norden«). Hier traf gesprochene Poesie auf die Literatur eines Blasorchesters. Die Themen der Texte wurden vorher mit den Mitwirkenden gemeinschaftlich ausgewählt und mit entsprechender Musik begleitet. Ziel und Ausdruck waren darin nicht plakativer Kitsch oder wildes Crossover um des Durchkreuzens willen, sondern das feine Verbinden von Musik und Text in abgewogenen Nuancen.

Für die Musiker bedeuteten diese Crossover-Projekte, dass sie sich mit einem neuen Motivationsschub ins musikalische Vereinsleben einbrachten. Das zog wiederum neue interessierte Instrumentalisten an, die den Orchestern beitraten; im Gegenzug sanken die Austrittsraten. Die Herausforderung liegt hier meist beim Dirigenten, mit seiner Kreativität und mit seinem Einsatz die Projekte zu entwickeln und den Musikern und Vereinen neue, zukunftsorientierte Wege aufzuzeigen, die Freude bereiten. Themen wie Finanzierung, Planung, Sponsoring und Fördergelder müssen dabei einbezogen werden – es reicht nicht allein der rein musikalische Wille zur Innovation. Projekte müssen frühzeitig durchdacht und geplant werden, sodass Probenarbeit und Aufführung mit voller Besetzung und unter ganzem Einsatz erfolgen können.

Das Gewinnen neuer Publikumsschichten, quasi die »Akquise« des heutigen Musiklebens, war nicht primärer Grund für die Entwicklung der Projekte. Vielmehr sollte den neuen Musikergenerationen die Vielfältigkeit der Musik aufgezeigt und zur Nutzung an die Hand gegeben werden. Dass wir dabei letztlich auch ganz neue Publikumsperspektiven eröffneten, ergab sich fast von selbst. Erklärungen zu dem Geschehen helfen auch einem älteren Publikum, nicht nur die Aufführung, sondern auch die Beweggründe zu verstehen und mit dem richtigen Schwung in eine neue Richtung mitzugehen.

Foto: privat

MANUEL GRUND

studierte Schlagzeug, Chor- und Orchesterdirigieren, Blasorchesterleitung und Musikpädagogik an den Musikhochschulen Rostock, Mannheim, Frankfurt am Main und Saarbrücken. Neben seiner Tätigkeit als Instrumentalpädagoge ist Manuel Grund musikalischer Leiter der Stadtkapelle Schwetzingen und wurde 2017 zum Musikschulleiter der Musikschule Neustadt a.d.W./Hambach berufen. Seit der Spielzeit 2016/17 ist er Solopauker im Sinfonieorchester der SAP gGmbH. Manuel Grund ist Lehrbeauftragter für Hauptfach Schlagwerk und Musikpädagogik an den Universitäten Koblenz und Heidelberg.

So sehen also Projekte mit Blasorchestern aus: Einbinden von Künstler-Persönlichkeiten, motivierten Musikern und frischen Ideen. Das macht eine ganz neue und positive Bühnenpräsenz aus, die es zukünftig zu etablieren gilt. Ganz aktuell habe ich eine Auftragskomposition für Jugendblasorchester und Live-Elektronik an Andrea Csollány vergeben, eine Komponistin, die ich bereits seit Studienzeiten kenne. Titel des Projekts ist »Live-Elektronik trifft Bläsermusik«. Darin werden Patterns im Hip-Hop-, Reggae- oder Elektro-Style mit orchestralen Klängen verbunden. Die Klänge sind einem Button zugeordnet und können bei der Kennzeichnung in der Partitur ein- und ausgeblendet werden. Csollány ist dafür genau die richtige Kreative: Sie bringt viel Erfahrung im Bereich der Blasorchesterliteratur mit sowie eine ausgeprägte Affinität zu zeitgenössischer Musik. Sie ist offen für experimentelle Spieltechniken und Klänge – und offen für neue Ideen. Meine Motivation dabei ist: genau die Klänge der computergenerierten Musik, wie sie bei Jugendlichen beliebt ist, mit der Bläsermusik zu verbinden. Ich bin der Meinung, dass solche Musik langfristig zum Repertoire jedes Blasorchesters gehören sollte.

Und nicht zuletzt zählt das Stichwort »Interkulturalität«. Gerade in der Musik sollten wir die Vielfalt und den Variantenreichtum aus aller Welt, aus Kulturen, aus verschiedenen Lebenswelten und Gruppen begrüßen und nutzen, um uns in der Musik zu vernetzen. Crossover funktioniert – auch mit Blasorchestern.