



Wie lockt, wie fängt, wie bindet man sein Publikum? Muss man demnächst zum Lasso greifen, um es einzufangen? Oder reicht erst einmal eine neue Konzertdramaturgie?

KONZERT- DRAMATURGIE

WIE LOCKT, WIE FÄNGT, WIE BINDET MAN EIN PUBLIKUM?

VON KLAUS HÄRTEL

WENN ÜBER DIE MUSIK UND DEREN ANSEHEN IN DER GESELLSCHAFT DISKUTIERT WIRD, WERDEN OFTMALS DIE VERGLEICHE MIT DEM SPORT BEMÜHT, DER ES JA VIEL EINFACHER HABE. WAS DIE FINANZEN, DEN NACHWUCHS ODER DIE BERICHTERSTATTUNG IN DEN MEDIEN ANGEHT. IN EINEM ABER HAT WOHL DIE MUSIK DIE NASE VORN: ES BESUCHEN IMMER NOCH MEHR MENSCHEN MUSIKVERANSTALTUNGEN ALS FUSSBALLSPIELE. UND DAS, OBWOHL ES DER SPORT DA JA WIRKLICH EINFACHER HAT. DIE DRAMATURGIE IM SPORT ERGIBT SICH DADURCH, DASS MAN NIE WEISS, WIE ES AUSGEHT (AUCH WENN BÖSE ZUNGEN NUN BEHAUPTEN MÖGEN, DASS MAN DAS BEI DER MUSIK AUCH NIE WISSEN KÖNNE). IN DER MUSIK – IM AMATEUR- WIE IM PROFESSIONELLEN BEREICH – HERRSCHT EIN KNALLHARTER VERDRÄNGUNGS-WETTBEWERB UND ES TOBT EIN KAMPF UMS PUBLIKUM. ES BEDARF BEWÄHRTER UND INNOVATIVER REZEPTE UND IDEEN, EIN PUBLIKUM ZU LOCKEN, ZU FANGEN UND ZU BINDEN.

Eine – zugegeben nicht ganz repräsentative – Umfrage unter Dirigenten zum Thema Konzertdramaturgie und Publikum hat zwei bemerkenswerte Äußerungen zutage gefördert. »Ein Orchester bekommt immer das Publikum, das es verdient!« war das eine Statement, »Man sollte das Publikum nicht für blöder halten, als es ist!« das andere. Diese beiden Äußerungen haben, wenn man sie sich einmal genauer vornimmt, denselben Kern. Orchester leben auch und vor allem vom Stammpublikum. Besuchern, die immer und immer wieder kommen, dem Orchester die Treue halten, ist es relativ egal, was gespielt wird. Warum das so ist, kann mehrere Gründe haben: Das Orchester spielt auf dermaßen hohem Niveau, dass es tatsächlich egal ist, oder im Orchester sitzt die liebe Verwandtschaft. Wenn dieses Publikum aber seinen Anspruch so weit heruntergeschraubt hat, dass es selbst die leichteste Kost stoisch hinnimmt, wird auch das Orchester womöglich keine hohen Ansprüche mehr haben. Ein Teufelskreis.

Man darf sein Publikum durchaus fordern. Der in München lebende Komponist, Musikwissenschaftler und Hochschullehrer Enjott Schneider meint: »Ich freue mich generell, wenn Konzertveranstalter und

Dirigenten nicht nur unseren – in seiner Monotonie kaum mehr auszuhaltenden – Museumsbetrieb Bach-Mozart-Beethoven-Brahms-Mahler abspulen, sondern Werke ins Programm nehmen, die von aktuell lebenden Komponisten stammen. Und hier gibt es für mich nur ein Kriterium: nicht »E« oder »U«, sondern gute Musik und schlechte Musik! Nichts ist unerträglicher, als billige Filmmusik ins Programm zu nehmen, nur um Publikum anzulocken.« Zumal die Frage nämlich die ist, ob man damit tatsächlich Publikum anlockt. Neues Publikum vermutlich nicht. In der Musikstadt Wien gibt es in der Nähe des Kunsthistorischen Museums zwei Würstchenbuden in unmittelbarer Nachbarschaft. Die eine hat als Werbeslogan: »Bei uns ist der Kunde König!« Die andere gar: »Bei uns ist der Kunde Kaiser!« Ganz anders sieht es im Konzerthauszirkus aus. Da gilt die simple Logik: »Bei uns ist das Publikum Kunde!« Da wirkt bisweilen der Anteil der Kultur, der im Konzert mitgeführt wird, störend. Im Kampf um die Aufmerksamkeit des Publikums werden heutzutage besondere Ereignisse gesucht, neudeutsch: Events. Wobei das nicht unbedingt falsch ist. Denn schließlich soll man die Musik vor allem erleben. Was tun Orchester, um neues Publikum zu generieren? Und dieses zu behalten? Populär

sind heute Kinder- oder Schulprogramme, die dazu dienen sollen, Kinder und Jugendliche an die Musik – vor allem emotional – heranzuführen. Und um natürlich auch das Publikum von morgen zu gewinnen. Sehr erfolgreich gestalten sich zudem sogenannte Werkstattkonzerte oder Konzerteinführungen vor dem eigentlichen Konzert. Der Dirigent des Orchesters, der Komponist oder der Solist eines Werks brechen den herkömmlichen Ablauf auf und gehen auf das Publikum von heute zu. Da geht es nicht einmal um das Erklären der Musik, sondern viel mehr um das Empfinden.

Die nachfolgenden Artikel des Schwerpunktthemas sollen Einblicke geben in Möglichkeiten und Grenzen der Konzertdramaturgie. Ob das ein Blasorchesterkonzert ist, ein klassisches oder ein Jazzkonzert – da kann sich vielleicht jeder vom anderen Genre etwas abschauen. Und vielleicht stoßen wir eine Diskussion an. Wie gehen Sie bei der Gestaltung eines Konzerts vor? Welche Ideen und Rezepte gibt es? Was tun Sie, damit Menschen ein Konzert wirklich erleben?

Das interessiert mich – schreiben Sie mir. E-Mail: klaus.haertel@dvo-verlag.de



KOPF ODER BAUCH?

KONZERTDRAMATURGIE IN BLASORCHESTERN

Blasorchester – ob Profis oder Amateure – brauchen die richtige Konzertdramaturgie.



Foto: Klaus Härtel

SCHWERPUNKTTHEMA

VON STEFAN FRITZEN

SCHAUT MAN SICH DIE LANDLÄUFIGEN KONZERTPROGRAMME INSBESONDERE KLEINERER ODER MITTLERER BLASORCHESTER AN, SO STELLT MAN FEST, DASS DIE INTENTIONEN DER KONZERTPLANNER HÄUFIG DARAUF ZIELEN, MÖGLICHST NIEMANDEM WEH ZU TUN: FREUNDLICHE UND AUSTAUSCHBAR KLINGENDE GUTE-LAUNE-STÜCKE HALTEN DIE MUSIKER BEI DER STANGE UND ERHEITERN DAS PUBLIKUM. ALLE MUSIKER SOLLTEN MÖGLICHST IMMER BLASEN, DAMIT SIE IN DER NÄCHSTEN PROBE WIEDERKOMMEN UND DER 1. TROMPETER, OFT DER STAR DER TRUPPE, KANN MIT EINIGEN SCHÖNEN, AUS FUNK UND FERNSEHEN BEKANNTEN SOLI BRILLIEREN. MAN SETZT AUF DIE WERKE, DIE IN BEFREUNDETEN KAPELLEN BEI KONZERTEN »GUT ANGEKOMMEN« SIND, UND SO SPIELEN ALLE ORCHESTER MEHR ODER WENIGER DAS GLEICHE.

Geht es auch anders? Ja! Will man es anders? Ich weiß es nicht – ich weiß jedoch, dass auch ein mittleres Orchester oft die Möglichkeiten, die es in Stimmenanzahl, klanglichen Gegebenheiten und kompositorischer Auswahl hätte, nicht wirklich nutzt. Ich erinnere mich an eine Wertungsrichtertagung in Süddeutschland, auf der Jochen Wehner einen hochinteressanten Vortrag über Bläserliteratur hielt und auch darüber sprach, wie man anspruchsvollere Werke für sein Orchester bearbeiten könnte. Er stieß auf heftige Kritik vor allem einiger Kreisjugenddirigenten, die meinten, man müsse die »jungen Musiker dort abholen, wo sie geistig stehen und es soll ja schließlich Spaß machen und da darf man nicht zu viel verlangen«. Die Gedanken von Herrn Wehner seien für die Blasorchesterpraxis weitgehend irrelevant, weil die Musiker so komplizierte Dinge gar nicht wollten. In der Diskussion tauchte ein Grundproblem auf, das nicht lösbar schien: die Trennung von U- und E-Musik. Nun meine ich, dass beide Gattungen sich durchaus miteinander vertragen können, wenn die Verantwortlichen von der Überzeugung ausgehen, dass jede Musik stets auch unterhalten sollte und man als Lehrer oder Dirigent nie den bildenden Charakter eines jeden Musikstils vergessen sollte.

Gute Konzertdramaturgie versucht demzufolge zusammenwachsen zu lassen, was zusammengehört. Dies erfordert vom Dirigenten eine immense Literaturkenntnis, Experimentierfreude und eine gewisse charismatische Ausstrahlung auf Musiker und Publikum. Nachfolgende Kriterien sind geeignet, ein interessantes Programm zu finden:

1. STILISTISCHE VIELFALT

Gerade im Amateurbereich kommt der sicheren Beherrschung verschiedenster stilistischer Möglichkeiten eine enorme Bedeutung zu, wenn man einen musikerzieherischen Aspekt jeder musikali-

SCHWERPUNKTTHEMA

schen Arbeit zugrunde legt. Wir haben in der Blasmusik eine riesige Bandbreite musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten. Sie reicht von Tänzen und Festmusiken der Renaissance- und Barock-Zeit über Bläsermusiken der Vorklassik und Klassik, von klangvoll-schmelgerischen, subtil ausdrucksstarken Werken des 19. und 20. Jahrhunderts bis hin zu klangverzerrenden aleatorischen Strukturen oder Pop und Jazz. Wenn junge Blasmusiker sich von früh an in diesen stilistischen Strukturen sicher zu bewegen gelernt haben, sind sie später mühelos in der Lage, in allen instrumentalen Musizierformen vom Blasorchester über Sinfonieorchester bis zur Bigband mitzuwirken. Sie werden befähigt, unsere europäische Musik in ihrer unermesslichen Vielfalt mitgestaltend zu erleben und sie als lebensbestimmendes Medium anzunehmen.

2. INHALTLICHE VIELFALT

Man stellt beispielsweise ein bestimmtes Werk in das Zentrum des Programms, um das thematisch korrespondierende Kompositionen gruppiert werden. Dabei sollte bei der Programmplanung eine Mischung aus hochintellektueller Musik und Werken, bei denen sich das Publikum genießend zurücklehnen kann, angestrebt werden. Hier ein Beispiel für ein Themenprogramm über »Verantwortung, Liebe und Tod«: Im Zen-

trum des Programms steht »Sternenmoor« von Rolf Rudin. Zu Beginn könnte die »Trauersinfonie« von Richard Wagner gespielt werden oder die »Pavane auf den Tod einer Infantin« von Maurice Ravel. Beide Werke enden im Pianissimo und führen damit die Spannung unmittelbar in das »Sternenmoor« hinein. Nach der Pause wären Morricone-Filmmusiken (»Spiel mir das Lied vom Tod«) oder von Gold »Exodus« gut platziert und würden den Spannungsbogen von Pflicht, Versagen und Pflichterfüllung gut ergänzen. Aber auch der »Huldigungsmarsch« von Edvard Grieg brächte noch einen erweiternden Gedanken der Grundthematik in den zweiten Teil des Konzerts. Zum Abschluss könnte man das zarte Lied »Bist du bei mir« von Bach spielen und damit so beruhigt aufhören wie man begonnen hat. Der Schwierigkeitsgrad dieses Programms bewegt sich zwischen 3-4 und 5-6 der Graduierungsskala.

Themenprogramme sind für Ausführende und Hörer immer wieder reizvoll. Ich denke da auch an Länderbilder zum Beispiel von Alfred Bösendorfer oder Städtebilder, wie sie beispielsweise Thomas Doss, Thiemo Kraas oder Teo Aparicio Barberán musikalisch beschreiben. Diese Werke sind häufig als sinfonische Dichtungen konzipiert und bieten allen Ausführenden große Spannungsbögen, ergreifende Klangflächen

und schöne Soli. Oft enthalten sie tänzerische Teile bis hin zum Rock und schaffen so wieder eine stilistische Vielfalt und fordern ein hohes Maß von musikalischer Umschaltfähigkeit aller Musiker. Da diese Kompositionen meist als Auftragswerke entstanden sind, weisen sie einen hervorragenden Bezug zur blasmusikalischen Praxis auf und sind immer mehr oder weniger leicht spielbar. Aber auch inhaltliche Bezüge zu den Gedanken großer Philosophen, die den Duktus der gespielten Werke bestimmen, können als »Aufhänger« eines thematisch strukturierten Programms für die interpretatorische Umsetzung außerordentlich reizvoll sein. Genannt seien nur Steven Melillo, Thiemo Kraas oder Teo Aparicio Barberán.

Die Erfahrung lehrt, dass die Ausführenden viel intensiver musikalisch mitarbeiten, wenn sie zu der Überzeugung gebracht werden, bedeutenden Gedanken klingenden Ausdruck zu verleihen. Nur um meine Anregungen hier zu vervollständigen, möchte ich erwähnen, dass natürlich auch ein zünftiger Marsch, eine Polka oder ein Jazzstück (Sammy Nestico »The Blues«) Eingang in thematisch gebundene Programme finden sollte. Es gibt unendlich viele Möglichkeiten, vielseitige und interessante Programme zu erarbeiten. Man muss nur suchen und nicht den Mainstream der großen Verlage zum Maß aller Dinge machen. Abzulehnen sind hingegen »gewürfelte Nummernprogramme«, die weder eine musikalische Entwicklung noch eine dramatische Stringenz aufweisen.

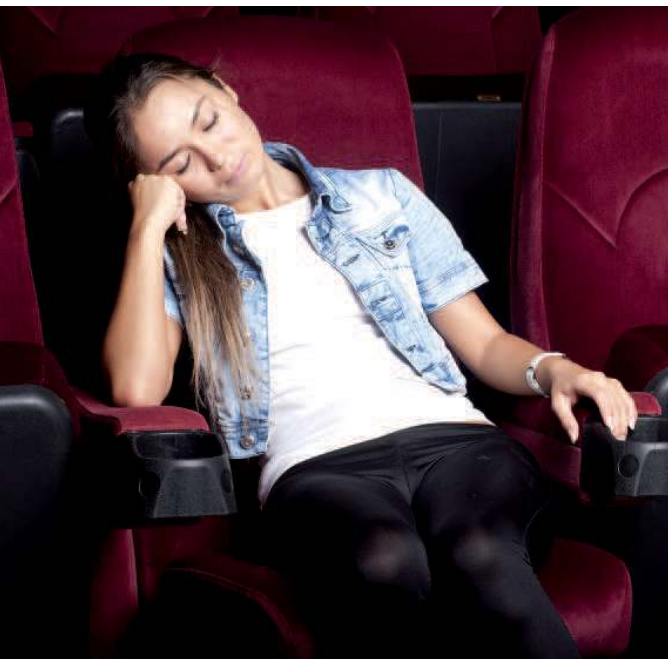
3. MUSIKALISCHER FORTBILDUNGSGEHALT

Jedes Programm sollte immer auch Werke beinhalten, die nach dem Motto »Schweres wird durch Schwereres überwunden« die allgemeine Orchesterleistung steigern. Voraussetzung dafür ist die genaue Kenntnis des Leistungsstandes jedes einzelnen Musikers und seiner individuellen Entwicklungsdynamik. Ich führe für das Kennenlernen solcher Werke sogenannte »Anarbeitungsproben« durch. In diesen werden die allgemeinen und individuellen technischen und interpretatorischen Fragestellungen und Schwierigkeiten angesprochen und zur Demonstration teilweise richtig »geübt«. Auch weise ich auf analoge Probleme in der gerade aktuellen Studienliteratur hin (man sollte diese für alle Instrumente kennen!), um sie zur Grundlage einer konstruktiven Arbeit mit der einzelnen Stimme zu machen.



Jedes Programm sollte immer auch Werke beinhalten, die nach dem Motto »Schweres wird durch Schwereres überwunden« die allgemeine Orchesterleistung steigern.

Fotos: Eva Kahlmann, adama21, Moreno Novella/Fotolia.com



Nicht staubtrockene musikwissenschaftliche Informationen, sondern begeisternde Beschreibung der Musik in ihrer klanglichen Faszination reißen das Publikum mit.

4. PUBLIKUMSWIRKSAMKEIT

Gut beraten ist der Dirigent, der sich angesichts der übergroßen Fülle möglicher Werke nicht einem »Medienterror« unterwirft und immer nur das spielt, was ohnehin den ganzen Tag in Funk und Fernsehen dudelt. Da diese Musik beim Verbraucher ein hohes Maß an Hörgewohnheiten impliziert, wird das Konzertpublikum immer auch ein gespaltenes Verhältnis zu Bläserorchestertbearbeitungen haben, denn Schlager, Partymusik oder Rocktitel sind ohnehin kaum wirklich sinnvoll auf ein vieltimmig besetztes Bläserorchester zu übertragen. Sie sind im Regelfall harmonisch eingeschränkt, primär melodiebezogen und elektroakustisch klangverzerrt. Die Bearbeitungen, die ich kenne, leiden oft an sinnlosen Stimmvervielfältigungen (es sollen ja alle spielen!) und einem stereotypen, alles »zerknüppelnden« Drumset. Schwingende Linien, wie sie nur »geatmete« Instrumente erzeugen können, kommen kaum zustande.

Über eine gezielte und inhaltlich informative Öffentlichkeitsarbeit kann man sein Publikum neugierig auf die Werke des Konzerts der Kapelle, des Orchesters machen. Das Publikum muss in den Entwicklungsprozess »seines« Orchesters mit einbezogen werden. Dass dies gelingen kann, beweisen die »Mannheimer Rosengartenkonzerte«, aber auch die »Sinfonischen Bläserkonzerte« der Dresdner Bläserphilharmonie. Besonders Erfolg hatten zum

Beispiel in Dresden »Der Eisberg« von Tim Sprenger, einem jungen Landauer Komponisten, die »Aerophonie« von Andrea Csollány oder die »2. Sinfonie« von Teo Aparicio Barberán, drei ausgesprochen schwierig zu hörende Werke. Wichtig für den Publikumserfolg ist auch eine gute, leidenschaftliche Moderation des Konzerts. Nicht staubtrockene musikwissenschaftliche Informationen, sondern begeisternde Beschreibung der Musik in ihrer klanglichen Faszination reißen das Publikum mit. Aus dem Gesagten ergibt sich, dass »Publikumswirksamkeit« nicht durch »3 Trompeten in C-Dur« gewährleistet ist, sondern durch behutsame, informierende Einbeziehung der Hörer in den Schaffensprozess sowohl des Komponisten als auch der Ausführenden.

In meinen Ausführungen habe ich versucht, einige wichtige programmatische Aspekte einer guten Konzertplanung aufzuzeigen. Sie können im Rahmen dieses Aufsatzes nur unvollständig bleiben. Noch einige Gedanken möchte ich jedoch anfügen.

Für das gute Gelingen eines Konzerts spielt die Probenzeit eine wesentliche Rolle. Der Dirigent sollte sich nicht durch zu viele Konzerte mit unterschiedlichen Programmen unter Zeitdruck setzen lassen, sondern immer darauf achten, dass die Werke in der verfügbaren Zeit auch wirklich sinn- erfüllt einstudiert werden können. In diesem Punkt ist weniger mehr. Besser ist es, den Gesamtschwierigkeitsgrad eines Pro-

gramms zu reduzieren, um allen Ausführenden bei der Aufführung ein Erfolgserlebnis zu garantieren.

Konzertplanung muss langfristig erfolgen. Ich vermerke mir zum Beispiel gern als Juror bei Wertungsspielen Stücke, die ich noch nicht gekannt habe, und baue mir dann hypothetische Programme zusammen, um die Werke inhaltlich nicht zu vergessen. Kurze Notizen über Form und Inhalt der gehörten Musik erleichtern mir bei realen Konzertprogrammen die Suche nach interessanten Stücken. Auf werkbeachtende Kompendien, die es in großer Zahl gibt, kann ich hier nur verweisen. Sie sind immer hilfreich bei der Suche nach Stücken in allen Schwierigkeitsgraden. Bei der Programmplanung eines Konzerts (Weihnachtskonzert oder Jahreskonzert usw.) sollte der Dirigent auch darauf achten, dass die dargebotenen Werke zusätzlich auch zu anderen Anlässen aufgeführt werden können, damit Input und Output positiv miteinander korrelieren.

Im Titel frage ich »Kopf oder Bauch« hinsichtlich einer effektiven Konzertdramaturgie. Da man als Dirigent bei der Planung von gelungenen Programmen relativ einsam und oft unsicher ist, jedoch auch nicht zu viele Besserwisser in die Programme hineinreden lassen möchte, würde ich beide Körperregionen als unverzichtbar bei der Auswahl wirkungsvoller Werke erachten, allerdings in vertikaler Richtung im Sinne der Schwerkraft von oben nach unten. ■

SCHWERPUNKTTHEMA

WELCHE STÜCKE PASSEN IM KONZERT ZUSAMMEN? MUSS MAN STILISTISCHE GRENZEN EINHALTEN ODER IST ALLES ERLAUBT? BRAUCHT EIN KONZERT EIN MOTTO? DIESE FRAGEN STELLT MAN SICH BEI PHILHARMONISCHEN ORCHESTERN GANZ GENAU SO WIE IM BLASMUSIKVEREIN.



WELTREISEN

UND AHA-EFFEKTE ÜBER KLASSISCHE KONZERTPROGRAMME

VON HANS-JÜRGEN SCHAAL

Wer echte Fans hat, muss sich über sein Konzertprogramm nicht groß Gedanken machen. Bei – sagen wir – Lady Gaga oder Udo Jürgens genügen schon ihr Name und Bild auf dem Veranstaltungsplakat, damit die Hörer in Massen zum Vorverkauf strömen. Mehr noch: Würde Udo Jürgens sein Programm präzisieren und etwa ankündigen, er werde im Konzert »keinen der großen, alten Erfolge« spielen, könnte das womöglich sogar einen Teil seines Publikums abschrecken. Man darf sich getrost darauf verlassen: Udo singt alles querbeet, »Merci Chérie« von 1966 und »Ich war noch niemals in New York« von 2001 – für jede(n) etwas. »Udo Jürgens« ist Programm genug.

Im Klassik-Bereich gibt es ebenfalls Künstler, bei denen die Nennung des Namens vollauf genügt. Die Klarinetistin Sabine Meyer zum Beispiel. Oder der Trompeter Ludwig Güttler. Aber auch ein Ensemble wie das Raschér Quartet, eines der weltweit renommiertesten klassischen Saxophonquartette, besitzt einen verlässlichen Stamm von Verehrern. Wenn ein Fan klassischer Saxophonmusik die seltene Möglichkeit bekommt, ein Konzert der »Raschérs« zu besuchen, fragt er nicht lange, ob da Xenakis, Glass oder eine Uraufführung auf dem Programm steht. Der Raschér-Fan akzeptiert auch Bach gemischt mit Penderecki. Das ist der Vorteil eines klanglich, stilistisch oder regional spezialisierten En-

sembles: Es gibt einen Kreis von Anhängern, denen das Repertoire weitgehend schnuppe ist. Wenn das lokale sinfonische Blasorchester spielt, gehen die Bläserfans des Ortes einfach grundsätzlich hin – und natürlich alle, die einen Freund, eine Nichte oder eine Nachbarin im Orchester wissen. Das Programm darf dann ruhig ein buntes Durcheinander sein: Opernmelodien, Popnummern, Filmklassiker – eben für jede(n) etwas.

ROUTINEN UND CHANCEN

Bei den Konzerten der großen klassischen Orchester ist das ein wenig anders. Wer in der Großstadt zwischen verschiedenen Orchester-Abos wählen kann, wägt in der Regel genau ab: Will ich mehr oder weniger Mozart, mehr oder weniger Gesang? In Deutschlands Orchester-Betrieben ist man überzeugt davon, dass es verschiedene Sorten von klassischem Publikum gibt, die nur schwer miteinander zu vereinen sind. Wer Beethoven mag, steht nicht unbedingt auf Alte Musik. Mozart-Liebhaber haben oft schon Probleme mit Mahler-Sinfonien. Und das Zeitgenössische wird sogar am liebsten ganz ausgegliedert, sodass die Freunde der Neuen Musik dort unter sich bleiben. In der Regel bewegen sich die Programme der Orchesterkonzerte daher in engen stilistischen Grenzen: Mozart geht mit Haydn und Beethoven. Beethoven geht

auch mit Brahms und Bruckner. Bach passt zu Telemann und Vivaldi. Die Russen kann man im Block präsentieren. Die französischen Impressionisten auch.

Eine beliebte Attraktion und Abwechslung beim Orchesterkonzert ist aber der Auftritt eines Gastsolisten. Das typische Programm: zwei Mozart-Sinfonien und dazu Mozarts Klarinettenkonzert. Oder: eine Ouvertüre von Beethoven, dann Haydns Trompetenkonzert und nach der Pause noch mal Beethoven, eine große Sinfonie. Die Wiener Philharmoniker zum Beispiel setzen dieses Prinzip ziemlich konsequent um: In der letzten Spielzeit (2011/12) war bei fast jedem der zehn Abonnementkonzerte ein Solistenauftritt eingeschlossen – zum Glück nicht nur Klavierkonzerte. Weil ein Solisten-Feature aber immer etwas Besonderes und Zusätzliches bietet – auch fürs Auge –, darf es dann schon mal ein wenig aus dem stilistischen Rahmen fallen. Im November: das Klarinettenkonzert von Herbert Willi (!) zwischen Richard Strauss und Mendelssohn. Im Mai: Jacques Iberts Flötenkonzert zwischen zwei Mozart-Sinfonien.

Die Beispiele aus Wien zeigen: Ein gezieltes Konzert-Highlight bedeutet ein Stück Programmfreiheit. Als Glanzpunkt des Abends darf das Solokonzert den stilistischen und historischen Rahmen öffnen – und kann

Konzertprogramm

Liederkränzchen

Pause

Programmbeschreibung

in diesem Programm stehen die folgenden Werke:

1. J. S. Bach: Goldberg-Variationen

2. F. Mendelssohn-Bartholdy: Violin-Konzert Nr. 1

3. J. Brahms: Violin-Konzert Nr. 1

4. R. Schumann: Violin-Konzert Nr. 1

5. L. van Beethoven: Violin-Konzert Nr. 1

6. G. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

7. W. A. Mozart: Violin-Konzert Nr. 1

8. V. J. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

9. J. S. Bach: Goldberg-Variationen

10. F. Mendelssohn-Bartholdy: Violin-Konzert Nr. 1

11. J. Brahms: Violin-Konzert Nr. 1

12. R. Schumann: Violin-Konzert Nr. 1

13. L. van Beethoven: Violin-Konzert Nr. 1

14. G. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

15. W. A. Mozart: Violin-Konzert Nr. 1

16. V. J. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

17. J. S. Bach: Goldberg-Variationen

18. F. Mendelssohn-Bartholdy: Violin-Konzert Nr. 1

19. J. Brahms: Violin-Konzert Nr. 1

20. R. Schumann: Violin-Konzert Nr. 1

21. L. van Beethoven: Violin-Konzert Nr. 1

22. G. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

23. W. A. Mozart: Violin-Konzert Nr. 1

24. V. J. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

25. J. S. Bach: Goldberg-Variationen

26. F. Mendelssohn-Bartholdy: Violin-Konzert Nr. 1

27. J. Brahms: Violin-Konzert Nr. 1

28. R. Schumann: Violin-Konzert Nr. 1

29. L. van Beethoven: Violin-Konzert Nr. 1

30. G. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

31. W. A. Mozart: Violin-Konzert Nr. 1

32. V. J. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

33. J. S. Bach: Goldberg-Variationen

34. F. Mendelssohn-Bartholdy: Violin-Konzert Nr. 1

35. J. Brahms: Violin-Konzert Nr. 1

36. R. Schumann: Violin-Konzert Nr. 1

37. L. van Beethoven: Violin-Konzert Nr. 1

38. G. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

39. W. A. Mozart: Violin-Konzert Nr. 1

40. V. J. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

41. J. S. Bach: Goldberg-Variationen

42. F. Mendelssohn-Bartholdy: Violin-Konzert Nr. 1

43. J. Brahms: Violin-Konzert Nr. 1

44. R. Schumann: Violin-Konzert Nr. 1

45. L. van Beethoven: Violin-Konzert Nr. 1

46. G. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

47. W. A. Mozart: Violin-Konzert Nr. 1

48. V. J. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

49. J. S. Bach: Goldberg-Variationen

50. F. Mendelssohn-Bartholdy: Violin-Konzert Nr. 1

51. J. Brahms: Violin-Konzert Nr. 1

52. R. Schumann: Violin-Konzert Nr. 1

53. L. van Beethoven: Violin-Konzert Nr. 1

54. G. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

55. W. A. Mozart: Violin-Konzert Nr. 1

56. V. J. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

57. J. S. Bach: Goldberg-Variationen

58. F. Mendelssohn-Bartholdy: Violin-Konzert Nr. 1

59. J. Brahms: Violin-Konzert Nr. 1

60. R. Schumann: Violin-Konzert Nr. 1

61. L. van Beethoven: Violin-Konzert Nr. 1

62. G. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

63. W. A. Mozart: Violin-Konzert Nr. 1

64. V. J. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

65. J. S. Bach: Goldberg-Variationen

66. F. Mendelssohn-Bartholdy: Violin-Konzert Nr. 1

67. J. Brahms: Violin-Konzert Nr. 1

68. R. Schumann: Violin-Konzert Nr. 1

69. L. van Beethoven: Violin-Konzert Nr. 1

70. G. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

71. W. A. Mozart: Violin-Konzert Nr. 1

72. V. J. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

73. J. S. Bach: Goldberg-Variationen

74. F. Mendelssohn-Bartholdy: Violin-Konzert Nr. 1

75. J. Brahms: Violin-Konzert Nr. 1

76. R. Schumann: Violin-Konzert Nr. 1

77. L. van Beethoven: Violin-Konzert Nr. 1

78. G. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

79. W. A. Mozart: Violin-Konzert Nr. 1

80. V. J. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

81. J. S. Bach: Goldberg-Variationen

82. F. Mendelssohn-Bartholdy: Violin-Konzert Nr. 1

83. J. Brahms: Violin-Konzert Nr. 1

84. R. Schumann: Violin-Konzert Nr. 1

85. L. van Beethoven: Violin-Konzert Nr. 1

86. G. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

87. W. A. Mozart: Violin-Konzert Nr. 1

88. V. J. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

89. J. S. Bach: Goldberg-Variationen

90. F. Mendelssohn-Bartholdy: Violin-Konzert Nr. 1

91. J. Brahms: Violin-Konzert Nr. 1

92. R. Schumann: Violin-Konzert Nr. 1

93. L. van Beethoven: Violin-Konzert Nr. 1

94. G. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

95. W. A. Mozart: Violin-Konzert Nr. 1

96. V. J. Paganini: Violin-Konzert Nr. 1

97. J. S. Bach: Goldberg-Variationen

98. F. Mendelssohn-Bartholdy: Violin-Konzert Nr. 1

99. J. Brahms: Violin-Konzert Nr. 1

100. R. Schumann: Violin-Konzert Nr. 1

GALAKONZERT

HOLLYWOOD LEGENDEN

Filmmusik im Brass Band Sound

Volkshaus Jena
20. Mai - 17 Uhr

Brass Band BlechKLANG

12.11.2011 19:30 Uhr
13.11.2011 18:00 Uhr

Mehrzweckhalle Unterpleichfeld
www.planet-earth-2011.de

Classic meets Pop Jugendorchester

Katholischer Bläserchor
24. September 2011
20.00 Uhr, Stadthalle
Dirigent: Dominik Müller

12.11.2011 19:30 Uhr
13.11.2011 18:00 Uhr

Mehrzweckhalle Unterpleichfeld
www.planet-earth-2011.de

Programm

3. Philharmonisches Konzert
Mi 29./Do 30. Oktober 2010, 20.00 Uhr
Philharmonie Meeresstraße Duisburg

Karen Kamensek Dirigentin
László Fenyő Violoncello

Hans Werner Henze
Das Vokaltuch der Kammerstringen
Rosa Silber

Friedrich Gulda
Konzert für Violoncello und
Blasorchester

Richard Strauss
Also sprach Zarathustra,
Tomlichtung nach Friedrich Nietzsche
für großes Orchester

Ein Koproduktion mit der Südbühnenphilharmonie RHEINLAND
für das Konzerthaus, New York, für die Philharmonie

duisburger
philharmoniker

premen

Osternkonzert am Montag, 9. April '07

F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY:
Violin-Konzert Nr. 1 (1844)

Koncert für Violine und Orchester
J. BRAHMS:
Sonate Nr. 2 a-Moll op. 78
Salist: Jeroen Bernaerts
Dirigent: Stefan Geiger

damit einen Komponisten zu Gehör bringen, dem das konventionelle Klassik-Publikum sonst eher selten begegnet. Wie oft hört man im philharmonischen Konzert einen Ralph Vaughan Williams oder einen HK Gruber? Aber wenn der Oboist Albrecht Mayer das Vaughan-Williams-Konzert von 1944 spielt, passt das plötzlich zwischen einen Brahms und einen Strawinsky. Wenn der Trompeter Håkan Hardenberger die »3 MOB Pieces« von HK Gruber zusammen mit dem Haydn-Konzert anbietet, geht sogar die Kombination mit Tschaiakowsky oder Wagner. Spielt Hardenberger dagegen das Trompetenkonzert von Rolf Martinsson von 1999, macht man daraus einfach ein Skandinavien-Programm mit Grieg und Sibelius.

DAS KONZERTMOTTO

Skandinavien als Konzert-Motto – da verstummen offenbar alle historisch-stilistischen Bedenken der Programmierer. Motti – auch die ausgefallensten – sind als Konzertvorgaben höchst beliebt. Im Münchner Prinzregententheater fand kürzlich sogar ein Abend statt zum Thema »Orpheus in der Unterwelt«. Wahrscheinlich gibt es nur wenige ausgesprochene Fans des Orpheus-Mythos, aber die Idee war genial: Sie erlaubte Musik von Monteverdi, Offenbach, Glass und Henze an einem einzigen Abend! Neuerdings sind die Programmierer sogar unter die Dichter gegangen und basteln sich höchst fantasievolle Motti zusammen. Die Bamberger Symphoniker zum Beispiel geben Konzerte unter Titeln wie »Grand Old Man & Rising Star« (soll heißen: später Mozart und junger Beethoven) oder »London Calling« (Komponisten, die es nach England zog). Manche Motti wie »In lichte Ätherträume« oder »Geheime Botschaften« erschließen

sich allerdings erst nach Lektüre des Programmheft-Textes.

Auch Musikvereine und Blaskapellen sind immer auf der Suche nach einem Motto, weil eine allzu gemischte Konzertzusammenstellung auf Dauer dann doch langweilig wird. Beliebte Programm-Aufhänger für Blasorchester sind Filmmusik oder Musical-Melodien. Auch ein Schwerpunkt wie »Viva España« oder »American Rhythms« funktioniert meistens. Will man ganz Verschiedenes unter einem Motto-Hut bringen, empfehlen sich dagegen musikalische Welt- oder Zeitreisen: zehn Stationen auf dem Globus oder zwölf Stationen in der Musikgeschichte. Ein bisschen Staffage drum herum – Kostüme, Bühnenbild – kann dabei nicht schaden. Auch unter einem Motto wie »Zirkus« oder »Tiere« lässt sich sehr Gegensätzliches versammeln. In der Vorweihnachtszeit scheint die Zusammenstellung immer am einfachsten zu sein; aber wenn jedes Jahr ein Weihnachtskonzert angesetzt wird, muss man sich auch da irgendwann etwas mehr einfallen lassen als nur das übliche Weihnachtslieder-Medley.

DER AHA-EFFEKT

Werden im klassischen Konzert Musikstücke gespielt, die einander stilistisch ähnlich oder historisch benachbart sind (zum Beispiel später Mozart und junger Beethoven), ist ein Motto in der Regel überflüssig. Sollen dagegen ganz unterschiedliche Werke präsentiert werden, kann ein Konzertmotto eine hilfreiche Klammer bilden (etwa »Weltreise«). Das Ideal aber wäre, wenn Programm und Motto eines Konzerts beim Hörer einen Aha-Effekt auslösen; wenn die präsentierten Werke einander kommentieren und

neu beleuchten; wenn dadurch Einflüsse, Parallelen und Gegensätze deutlich werden, von denen man vorher nichts wusste. Auf solche Zusammenhänge besonders hinweisen kann ein kluger Programmtext oder eine kleine Konzerteinführung. Eleganter noch ist es, wenn der Hinweis ins Programm selbst integriert ist, etwa als kleine Lesung, Theatereinlage oder Filmbeitrag. Viele Theater machen inzwischen Multimedia-Veranstaltungen.

Auch immer mehr klassische Konzert-Dramaturgen verwirklichen erfreulicherweise ihr musikdidaktisches Talent. Anstatt eine Gemeinsamkeit zwischen zwei Musikstücken zu suchen (zum Beispiel »im Ausland komponiert«) und dann weitere Werke ins Konzert aufzunehmen, die dasselbe Merkmal aufweisen, kann ein Konzertprogramm auch wie eine musikphilosophische These sein. Die Bochumer Symphoniker haben in der letzten Spielzeit den Postminimalisten John Adams zusammen mit dem Spätromantiker Anton Bruckner aufs Programm gesetzt. Was verbindet den amerikanischen Kosmopoliten der Gegenwart und den österreichischen Katholiken aus dem 19. Jahrhundert? Erstaunlich viel, glaubt man in Bochum – und vertraut auf die Offenheit und das gute Gespür des Publikums.

Anderswo experimentiert man sogar schon mit einer verschränkten Präsentation von Werken aus verschiedenen Epochen: ein Satz Bach, ein Satz Schostakowitsch, ein Satz Bach, dann wieder Schostakowitsch. Solche Werkbrüche werden nicht jedem gefallen, können das Hören aber zu einem spannenden Erkenntnis-Abenteuer machen. Auch fürs Konzept des klassischen Konzertprogramms gilt: Stillstand ist Rückschritt.



DER SAAL IST HELL ERLEUCHTET. GLÄSER KLIRREN, BESTECK KLAPPERT. »WER HAT DAS WEIZEN BESTELLT«, RUFT EINE BEDIENUNG IM FORTE IN EINE FILIGRANE PIANISSIMO-STELLE. DIE GÄSTE SITZEN SICH AN LANGEN TISCHREIHEN GEGENÜBER UND MÜSSEN IHREN KOPF UM 90 GRAD DREHEN, UM EINEN KURZEN BLICK AUF DIE BÜHNE ZU WERFEN. MANCH EINER SITZT SOGAR MIT DEM RÜCKEN ZUM GESCHEHEN.

VON CHRISTINE ENGEL

GUT GESESSEN IST HALB GEWONNEN



Das ist nicht die Beschreibung eines bunten Abends mit Musikumrahmung oder die eines Starkbierfestes eines Musikvereins. Hier spielt sich eine Szene aus einem Jahreskonzert eines Blasorchesters ab. Ist so eine Konzertbestuhlung noch zeitgemäß?

An einem Jahreskonzert möchte ein Musikverein beziehungsweise ein Amateurbblasorchester sein Bestes zeigen. Mehrere Monate arbeiten die Musiker auf das für sie so wichtige Ereignis hin. Am Tag X dann oben beschriebenes Szenario: Beim Konzert wird bewirtet und die ganze Aufmerksamkeit der Zuhörer ist dahin. Warum machen Musikvereine das oder machen sie es überhaupt noch? Und was ist überhaupt die ideale Bestuhlung?

Stadthallen, Hotels oder Kultur- und Kongresszentren bieten jede individuelle Bestuhlungsform an. Da gibt es Stuhl- oder Tischreihen, Fischgrätbestuhlungen oder Bankette – also mehrere runde Tische. Eine parlamentarische Bestuhlung – horizontale Tischreihen – fällt für ein Konzert schon wegen der Wortbedeutung aus. In offiziellen Stadthallen ist eine Bestuhlungsform bei einem Konzert, sodass bewirtet werden kann, meist nicht vorgesehen. Hier sind in der Regel Stuhlreihen aufgebaut. Tischreihen mit Bewirtung finden sich oft im ländlichen Raum. »Mit Stuhlreihen wäre es zwar ruhiger, wir wollen aber die Bewirtung während des Konzerts beibehalten. Wir als Verein haben dadurch sehr viel Umsatz und unserem Publikum gefällt es und es ist es so gewöhnt«, sagt ein Vorsitzender einer kleinen Kapelle aus dem südbayerischen Raum.

Harald Eßig von der Bundesvereinigung Deutscher Musikverbände (BDMV) kann diese Aussage zum Teil bekräftigen: »Es gibt noch Musikvereine, die im Konzert bewirten. Das kommt ganz auf den

Ort an. Oft sind die Zuhörer es so gewöhnt und ein Verein hätte auf einmal weniger Publikum, wenn es sich ändern würde.« Allerdings würden viele Vereine versuchen, eine Art Professionalität zu erreichen, was meist auf eine klassische Konzertbestuhlung in Form von Stuhlreihen hinauslaufe.

Alois Schöpf, Journalist und Buchautor aus Österreich, Kenner der Blasmusikszene sowie Initiator der Innsbrucker Promenadenkonzerte, kann mit einem bewirteten Konzert nichts anfangen: »Sobald bewirtet wird, entsteht zwangsläufig ein Wirbel, den ich kategorisch ablehne. Es ist eigentlich indiskutabel zu bewirten, denn das wird der Kunst und Kultur nicht gerecht.« Schöpf glaubt, dass sich eine Bewirtung aus finanzieller Hinsicht nicht rechnet. »So viel kann der Konzertbesucher gar nicht trinken, damit sich das lohnt.« Er schätzt, dass bei einer Tischbestuhlung etwa ein Viertel weniger Plätze für die Zuhörer zur Verfügung stehen als bei Stuhlreihen.

Diese Erfahrung kann ein Vorsitzender eines anderen bayerischen Musikvereins nicht teilen: »Wir haben vor vielen Jahren mal zum Test erst Tischreihen aufgestellt und gleich danach Stuhlreihen und jeweils die Plätze gezählt. Überraschenderweise passten mit Tischreihen mehr Plätze in den Saal. Deshalb hatten wir es damals erst mal bei Tischreihen mit Bewirtung gelassen.« Seit vergangenem Jahr setzten sich bei diesem Verein doch die Stuhlreihen durch – nach viel Widerstand von Musikern und Zuhörern. Aber der Konflikt endete für die Musik positiv. »Die meisten Musiker sind vom neuen Konzept jetzt doch begeistert. Es ist viel ruhiger und die Leute konzentrieren sich mehr auf die Musik.« Umsatzeinbußen hätte der Verein kaum, denn in der Pause werden im Foyer Getränke angeboten. Ganz wie in den Konzertsälen der großen Sinfonieorchester.

Die akustischen Freuden standen schon lange im Einklang mit den kulinarischen. Und die Bestuhlung überließ man irgendwann auch nicht mehr dem Zufall. Als die ältesten Konzerte im weit umfassenden Sinne gelten die von John Banister. Der Musiklehrer des englischen Hofes veranstaltete ab 1672 in seinem Londoner Haus öffentliche Musikveranstaltungen. Allerdings berichtete der englische Musikschriftsteller Roger North schon einige Jahre vorher von »public consorts«. Ein Musiker gab auf einer Orgel in Gasthäusern Konzerte und die Zuhörer tranken und rauchten dabei. Diese Tradition setzte sich fort. Bis ins spä-

tere 18. Jahrhundert waren Kaffeetrinken, Rauchen, Karten- und Billardspielen typische Randerscheinungen des höfischen und häuslichen Konzertwesens und bei frühen öffentlichen Konzerten. Viele Räumlichkeiten, in denen Konzerte veranstaltet wurden, verleiteten gerade zum leiblichen Wohl. Ideen für einen richtigen Konzertsaal gab es allerdings schon früh.

Da ihn der Lärm in den Gasthäusern während der Konzerte störte, veröffentlichte der englische Komponist Thomas Mace 1676 einen ersten Plan für einen Musiksaal. Dort sah er die strikte Trennung von Musizierenden und Publikum vor und rechnete mit maximal 200 Zuhörern. Gebaut wurde dieser Saal nie. Erst 72 Jahre später eröffnete in Oxford der erste Konzertsaal und ab Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden Konzertsäle in Europa, in denen mehrere tausend Musikliebhaber, meist auf harten Holzbänken, Platz fanden. Früh erlangten dadurch die Menschen auch ein Bewusstsein für die Gefahren und Risiken einer großen Menschenmenge in einem kleinen Raum, was die 1879 in Deutschland erlassene »Ortspolizeiliche Vorschrift über die Feuerpolizei in Theatern« zeigt. Heute gibt es in Deutschland dafür die Versamm-

lungsstättenverordnung, die unter anderem vorgibt, welche Kriterien eine Bestuhlung, egal ob Tisch- oder Stuhlreihen, einhalten muss (siehe Kasten).

An Konzerte im Saal, die allein dazu da waren, der Musik zu lauschen oder wie es Heinrich Christoph Koch in seinem Musikalischen Lexikon von 1802 definiert (»eine vollstimmige Musik [...] die man für das Publikum veranstaltet, so daß jeder Liebhaber, der Kunst mit gleichem Rechte, gegen Erlegung eines bestimmten Einlaß-Geldes, daran Antheil nehmen kann, und die von einer sich dazu besonders vereinigten Gesellschaft Tonkünstler oder Dilettanten aufgeführt wird.«), war im Laienblasmusikwesen vor 1945 undenkbar. Blaskapellen, die sich gegen Mitte des 19. Jahrhunderts aus der Militärmusik und den Landwehrkapellen bildeten, hatten eine dienende Funktion. Sie umrahmten Tanzveranstaltungen, Prozessionen, Hochzeiten oder Beerdigungen. Erst in der Zeit des deutschen Wirtschaftswunders begannen die Blaskapellen, ihr Können auf Konzerten zu präsentieren. Damals war es auf dem Land durchaus üblich, dem Publikum Speisen und Getränke zu servieren. In den letzten Jahren, so zeigt die Tendenz, gehen die Musikvereine indes immer mehr zur reinen Konzertbestuhlung über.

» PARAGRAFENREITER

Die deutsche Bauministerkonferenz (ARGEBAU) erstellte im Jahr 2002 eine Muster-Versamlungsstättenverordnung, die viele Bundesländer bald eins zu eins übernahmen. Die Verordnung, die knapp 50 Paragraphen umfasst, setzt sich im zehnten Paragraphen mit der Bestuhlung auseinander. Dort heißt es, dass vorübergehend aufgestellte Stühle in den einzelnen Reihen fest miteinander verbunden sein müssen. Die Sitzplätze sind laut der Verordnung mindestens 50 cm und die Durchgangsbreiten mindestens 40 cm breit. Die Blöcke umfassen höchstens 30 Sitzplatzreihen und die Gänge dazwischen und dahinter sind mindestens 1,20 Meter breit und führen direkt zum Ausgang. Wichtig für Musikvereine, die im Konzert bewirten, ist der sechste Satz des Paragraphen. Hier heißt es, der Abstand zwischen den Tischen müsse mindestens 1,50 Meter groß sein und jeder Tischplatz sei höchstens zehn Meter vom nächsten Gang entfernt.

Das entspricht auch dem Wunsch des Publikums, wie eine Studie der BDMV aus dem Jahr 2005 zeigt, in der 2500 Konzertbesucher nach ihren Wünschen, Erwartungen und Motiven befragt wurden. 63,9 Prozent sprachen sich für eine klassische Konzertbestuhlung aus, die Beinfreiheit, gute Sicht und bequeme Stühle bietet. Stuhlreihen ziehen ferner die meisten Dirigenten vor. Bei Konzerten mit Bewirtung fühle man sich nicht ernst genommen, so die Aussage eines Orchesterchefs. »Das Schlimmste ist, finde ich, wenn dann noch Geräusche des Personals und der Küche dazukommen. Denn da ist oft gar kein Verständnis da, auf die Musik Rücksicht zu nehmen, und es steht nur der Kommerz im Vordergrund.«

Die befragten Dirigenten vermeiden es, auf Konzerte zu gehen, bei denen sie selbst Gast sind und wo während des Musikvortrags bewirtet wird. Alois Schöpf boykottiert diese Konzerte ebenso. Er ist allerdings der Meinung: »Wenn man schon auf einem Konzert bewirtet, dann soll man bitte was Gutes anbieten und keinen Ramsch. Ein gutes Bier, einen hochwertigen Wein und ein gescheites Schnitzel.« ■

DAS JAZZKONZERT

ANMERKUNGEN

AUS DER PRAXIS

VON HANS-JÜRGEN SCHAAL

JAZZ IST IMPROVISIERTE MUSIK. DENNOCH KANN EIN WENIG PLANUNG VOR EINEM AUFTRITT NICHT SCHADEN: WIE BETRETE ICH DIE BÜHNE? WELCHES STÜCK WÄHLE ICH ZUR ERÖFFNUNG DES KONZERTS? WIE KOMMUNIZIERE ICH MIT DEM PUBLIKUM? WIE GESTALTE ICH DIE STÜCKFOLGE? WAS WÄHLE ICH ALS ZUGABE?

Wenn ein Musiker oder Produzent neue Aufnahmen zu einer CD zusammenstellt, denkt er in der Regel gründlich über die Reihenfolge der Stücke nach. Soll das stärkste Stück den Anfang machen? Das typischste Stück? Das feurigste? Das geheimnisvollste? Oder das schnellste? Es gibt darüber ganz verschiedene Ansichten. Auch was den Gesamtaufbau eines Albums betrifft, begegnet man sehr unterschiedlichen Konzeptionen. Viele machen es sich einfach und lassen immer ein schnelles und ein langsames Stück einander abwechseln. Einige Label-Profis schwören dabei auf einen mittelschnellen Beginn, dem als Steigerung ein schnelleres und dann als Kontrast ein langsames Stück folgen. Wieder andere stellen gern eine langsame Ballade an den Beginn – zur sensibilisierenden »Ohrenöffnung« – oder auch nur eine kurze, eher stimmungsmäßige Introduction. Vermeiden sollte man auf jeden Fall, dass der Hörer den Eindruck bekommt, die besten Stücke stünden am Anfang und danach fiel die CD stark ab. Daher muss man sich auch gründlich Gedanken über das »Zentrum« und den Ausklang der CD machen. Eigentlich ist das also eine Wissenschaft für sich...

DIE VISITENKARTE

Die Konzertdramaturgie steht vor ähnlichen Fragen. Auch hier heißt es: Der erste Eindruck ist wichtig, der »Opener« funktioniert als Visitenkarte. Allerdings dient gerade in Jazzkonzerten das erste Stück oft auch dem Soundmann zur Feinjustierung. Denn selbst nach dem gewissenhaftesten Soundcheck gilt: Ein voller Club oder Saal

klingt anders als ein leerer – und er verleitet auch manchen Musiker dazu, lauter zu spielen als beim Soundcheck. Als erstes Stück eines Auftritts wählt man daher am besten eine sichere Nummer, einen eher robusten Selbstläufer, der selbst bei anfänglichen Problemen mit der Klangbalance noch überzeugend über die Bühne kommt. Im zweiten Stück aber sollte der Sound stehen – und die Band darf dann mutig zeigen, wozu sie fähig ist.

Zum ersten Eindruck gehört aber noch mehr – etwa das Betreten der Bühne und die Ansprache ans Publikum. In vielen Clubs und Konzerten eröffnet ein Repräsentant des Veranstalters den Abend, verspricht höchste Jazzfreuden und stellt die Musiker vor. Leider wird diese Aufgabe zuweilen von eitlen Selbstdarstellern übernommen, denen die Angemessenheit ihrer Worte und die richtige Aussprache der Musikernamen nicht unbedingt das Wichtigste sind. Da kann es dann schon vorkommen, dass Musiker und Publikum hörbar aufatmen, wenn der selbstverliebte oder zu enthusiastische Conférencier endlich die Bühne verlässt. Im besten Fall sind die Musiker dann aber schon hinter ihren Instrumenten und können ohne weitere Verzögerung loslegen.

Wird die Konzerteröffnung aber den Musikern selbst überlassen, so bieten sich ihnen zwei Möglichkeiten. Entweder: Sie eilen entschlossen an ihre Plätze und lassen so schnell wie möglich die Musik sprechen, was aber eine gewisse Übung in Zielstrebigkeit voraussetzt. Oder: Einer der Musiker – meist der Bläser als Frontmann – rich-

tet das Wort ans Publikum, während die Kollegen in die Puschen kommen. Auch eine theatralische Einlage wäre als zündender Einstieg geeignet. Was man dagegen nicht braucht, sind schläfrige und stumme Gestalten, die sich mit Mühe auf die Bühne schleppen und scheinbar widerwillig zu ihren Instrumenten greifen. Da erstirbt jede Vorfreude.

BRÜCKEN ZUM PUBLIKUM

In der Swing-Ära, als Bigbands zum Jugendkult wurden, war Jazz die Popmusik seiner Zeit und präsentierte sich auf der Bühne mit kommerzieller Professionalität. Doch das ist eine gefühlte Ewigkeit her. Schon in den 1940er Jahren begannen Jazzmusiker, lieber ihre Coolness zu pflegen, ignorierten das Publikum gerne oder drehten ihm den Rücken zu. Hartnäckig hält sich daher das Vorurteil, dass Jazzmusiker nur an ihrer Musik interessiert seien – verbohrt NERDS, arrogante Frickler, Publikums-Verächter, unfähig zur Reflexion ihrer Außenwirkung. Leider bemühen sich auch heute noch zu wenige Jazzmusiker darum, diesen Eindruck zu korrigieren. Manche verweisen dabei sogar auf ihre Seriosität, denn schließlich richte man im klassischen Konzert auch nicht das Wort ans Publikum – was vielleicht ebenfalls ein Fehler ist. Denn viele Klassikhörer erinnern sich sehr gerne an jene Momente, als ein Dirigent oder Virtuose nach der Zugabe vor lauter Ergriffenheit zum Publikum sprach. Es sind oft Erinnerungen voller Rührung.

Einem Jazzmusiker heute sollte es nicht schwerfallen, wenigstens nach jedem zwei-



ten Stück ein paar Sätze ins Mikro zu sagen. Zu der einen oder anderen Komposition oder zu einem der Mitspieler fällt einem doch immer irgendetwas ein – und wäre es der sinnlose Satz: »Warum ich dieses Stück so genannt habe, weiß ich selber nicht.« Jeder verbale Kontakt zum Publikum schafft der Musik – auch der sperrigsten – eine Brücke in die Herzen. Und dass man bei Jazzmusikern ohnehin kein Entertainer-Talent erwartet, ist ja gerade ihr großer Vorteil: Selbst unbeholfenste Äußerungen werden vom Publikum immer wieder erstaunlich dankbar aufgenommen und bereitwillig mit Heiterkeit und Applaus belohnt. Ein paar vorbereitete Sätze können da Wunder bewirken – und sogar der obligate Hinweis auf die am Eingang zum Verkauf bereitliegende CD scheint niemals langweilig zu werden. Wer als Musiker auf diese menschlichen Gesten verzichtet und die Musik ganz für sich selbst sprechen lassen will, schadet ihr in Wirklichkeit.

ROUTINEN

Gerne präsentieren Jazzmusiker im Konzert das Programm ihrer aktuellen CD. Häufig tun sie das sogar in der exakt gleichen Reihenfolge der Stücke wie auf dem Tonträger. Das kann gutgehen, muss aber nicht. Denn die Spannungskurve eines Konzerts ist eine andere als die eines Albums – schon deswegen, weil die Soli live gespielt meist länger ausfallen und außerdem die Konzertpause das Programm unterbricht. Für Hörer, die die CD schon kennen oder sie nach dem Konzert kaufen, wäre es zudem viel interessanter, im Konzert die Stücke in einer abweichenden

Reihenfolge zu hören, die andere Kontraste und Bezüge im Programm offenbart. Jazzmusiker sollten in ihrer Programmfolge daher flexibel bleiben, auch die Reaktionen des Publikums austesten und in der Abfolge der Stücke möglicherweise sogar auf die Stimmung im Saal reagieren. Mancher große Bandleader – auch im modernen Jazz – ging regelmäßig ohne feste Setlist auf die Bühne und hat das jeweils nächste Stück spontan angesagt, der Eingebung des Augenblicks folgend.

Es gibt eine alte Konzerttradition im Jazz, die offenbar nicht totzukriegen ist: das große Schlagzeug-Solo vor der Pause. Diese Tradition stammt aus Tagen, in denen Schlagzeuger die großen Feuerwerker und Kraftmaschinen der Bands waren, wilde Exzentriker und extrovertierte Showtypen. Das Drum-Solo bedeutete damals den energetischen Höhepunkt des Konzerts, der alle mitriss und das Publikum mit vor Begeisterung geröteten Wangen in die Pause entließ. Doch im zeitgenössischen Jazz ist der Schlagzeuger nur selten noch das »wilde Tier« der Band. Viel häufiger ist er ein abstrakt differenzierender Filigranwerker mit gedämpfter Dynamik. Auch heute noch können Schlagzeug-Soli den Hörern neue musikalische Aspekte eröffnen. Aber sie sind eher selten die emotionalen Höhenflüge des Konzerts – außer für die Schlagzeug-Freaks im Publikum. Das große Trommelsolo vor der Pause ergibt kaum mehr einen Sinn.

Wie beendet man das Konzert? Natürlich mit einer Zugabe. Zugaben sind längst keine Extras mehr im Jazzkonzert, sondern

die 99-prozentige Regel. Selbst in mittelprächtigen Konzerten erwartet das Publikum heute für sein Eintrittsgeld einen musikalischen »Zuschlag« und erklatscht ihn sich hartnäckig. Die Musiker können ihre »Zugabe« also als festen Bestandteil ihres Programms einkalkulieren und vorplanen – und sie sollten sich deshalb auch vom Applaus der Zuhörer nicht zu lange bitten lassen. In der Regel wählt man als »Rauschmeißer« dann einen Knaller, zum Beispiel das bekannteste oder erfolgreichste Stück der vorletzten CD. Das Dumme daran ist: Der Applaus steigert sich danach womöglich noch mehr und verlangt nach einer zweiten Zugabe. Wenn die Band in Laune ist, setzt sie einen weiteren Knaller drauf. Wenn nicht, versucht sie die Gemüter durch eine ruhige Ballade zu besänftigen und gibt dem Konzert so einen beschaulichen Ausklang. Jazzbands, die eine Stunde lang Zugaben liefern, hat man jedenfalls schon lange nicht mehr gehört. Aber einfach nicht mehr auf die Bühne kommen – das geht auch nicht. Wollen die Musiker die Zugabenserie definitiv beenden, helfen oft nur ausgiebiges Sich-Verbeugen, Sich-Bedanken und Ins-Publikum-Winken. Doch hier ist zweifellos Fingerspitzengefühl gefragt: Eine Band, die sich völlig verausgabt hat, entlässt man dankbar; eine Band, die sich mehr auf ihre Routine verließ, kann dagegen arrogant wirken, wenn sie am Ende auch noch Zugaben verweigert. ■

Der Autor ist seit vielen Jahren in der Jazzbranche tätig, unter anderem als Konzertkurator.

CLARINO

BRINGT MICH WEITER!

Das Fachmagazin für Blasmusik richtet sein zentrales Augenmerk unter dem Motto »CLARINO bringt mich weiter!« auf Aus-, Fort- und Weiterbildung sowie Wissensthemen in der Bläsermusik.

Als Abonnent haben Sie gleich mehrere Vorteile: Sie sparen über 10 Prozent gegenüber dem Einzelverkaufspreis. Sie verpassen keine Ausgabe mehr und sparen die Zustellgebühr. Als Abonnent erhalten Sie zudem die beliebte CLARINO-CD, die der Zeitschrift in unregelmäßigen Abständen beigelegt ist, kostenlos.

Ja, ich möchte CLARINO abonnieren!

Schicken Sie mir CLARINO ab der nächsten Ausgabe frei Haus zum Jahrespreis von 50 € in Deutschland oder 58 € in anderen Ländern für 11 Ausgaben an die unten stehende Adresse. Dieses Abonnement gilt zunächst für ein Jahr und ist danach jeweils 3 Monate vor Ablauf des Folgejahres kündbar.

Das Abo geht an:

Vorname, Name

Straße, Hausnummer

PLZ, Wohnort

Telefon/Fax

E-Mail

Schicken Sie den Coupon an:

*DVO Druck und Verlag
Obermayer GmbH
Bahnhofstraße 33
86807 Buchloe*

*oder per Fax:
08241/500866*

Gewünschte Zahlungsweise bitte ankreuzen:

- Ich bezahle bequem durch Bankeinzug
(nur im Inland möglich)

Bankleitzahl Konto-Nummer

Geldinstitut

- Ich bezahle gegen Rechnung
(bitte Rechnung abwarten, keine Vorauszahlung leisten)

Widerrufsrecht: Die Bestellung kann innerhalb der folgenden zwei Wochen ohne Begründung bei DVO Druck und Verlag Obermayer GmbH, Bahnhofstraße 33, 86807 Buchloe, in Textform (z.B. Brief oder E-Mail) oder durch Rücksendung der Zeitschrift widerrufen werden. Zur Fristgewahrung genügt die rechtzeitige Absendung.

Datum/Unterschrift