



**Biennale für Moderne Musik
Frankfurt Rhein Main**

Inhalt

cresc...

Biennale für Moderne Musik Frankfurt Rhein Main

ist ein Festival von

Ensemble Modern und **hr-Sinfonieorchester**

in Kooperation mit

**Alte Oper Frankfurt, Institut für zeitgenössische Musik
der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt
am Main, Internationale Ensemble Modern Akademie und
Hessisches Staatstheater Wiesbaden.**



Ensemble
Modern
Frankfurt

hr sinfonie
orchester
FRANKFURT RADIO SYMPHONY

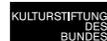
im Rahmen von



in Zusammenarbeit mit



gefördert durch



Aventis foundation



ernst von siemens
musikstiftung

Grußwort	4	TAKE DEATH	53
Übersicht	6	TECTONICS MOSAIC I UND II	58
Pinkes Sofa	9	SCHÖNERLAND	65
Impulsvorträge	11	SCHLIPPENBACH	67
Essays	13	ENGEL IN FLAMMEN	73
Essay I Alper Maral	14	MUSIKALISCHES OPFER	79
Essay II Silke Scheuermann	18	... UND LINKS DAS MEER - INTERNATIONALES KOMPOSITIONSSEMINAR	83
Essay III Hauke Hückstädt	22	Veranstalter	92
Programm	25	Impressum	94
IN BETWEEN - FILM UND PODIUMSGESPRÄCH	29	Spielstätten	96
HYPERION - TANZMUSIKPERFORMANCE	33		
CROSSING ROADS I UND II	39		
VERBINDEN UND ABWENDEN - ERÖFFNUNGSKONZERT	45		
WOHER/MUSIK/WOHIN - ROUNDTABLE	51		

Die Biografien aller Beteiligten
finden Sie unter
www.cresc-biennale.de

DAS FESTIVAL CRESC... SETZT ZEICHEN

für Moderne Musik in der Kulturregion Rhein-Main. Mit gleich zwei profilierten Klangkörpern – Ensemble Modern und hr-Sinfonieorchester – als tragenden Säulen sowie hochrangigen Partnern und Gästen hat sich die 2011 erstmals veranstaltete Biennale für Moderne Musik Frankfurt Rhein Main in der Reihe internationaler Festivals für zeitgenössische Musik etabliert.

Nach »Musik und Raum«, »Musik und Zeit« und »Musik und Film« widmet sich cresc... bei seiner vierten Auflage erstmals einem Thema mit drängenden aktuellen Bezügen. Angesichts dramatischer Entwicklungen und Bedrohungen weltweit ist TRANSIT das Wort unserer Zeit. Eine Vokabel, die schreckliche Assoziationen weckt und brutale Tatsachen benennt, wie die Flucht vor Kriegen, Konflikten und Verfolgung, das Unterwegssein von Vertriebenen und Geflüchteten; eine Vokabel, die zugleich für vielfältige Veränderungsprozesse und Wandlungen steht, denen wir aktuell ausgesetzt sind und die wir verantworten.

Das Wort TRANSIT setzt aber auch schlagartig den Kern von Musik frei: als eine Kunst der klingenden Bewegung und der bewegten Klänge, als eine Kunst, die die Zeit durchmisst und sie gestaltet, als eine Kunst des stetigen Durchgangs, des immerwährenden Wandels.

Der Begriff TRANSIT, geradezu wesenhaft mit der Musik verbunden, bildet das Spannungsfeld von cresc... 2017: Unter diesem Motto präsentieren Ensemble Modern und hr-Sinfonieorchester an sieben Spielstätten in der Region Frankfurt Rhein Main in 14 Veranstaltungen Ensemble- und Orchestermusik, Jazz, Musiktheater, Tanz- und Musikperformances sowie Podiumsgespräche. Besonderer Raum wird Künstlern gegeben, die Grenzen überschreiten, sich stets neu verorten, sich zwischen Ländern, Kulturen und Genres bewegen.

So etwa der Komponist Isang Yun, dessen Geburtstag sich 2017 zum 100. Mal jährt. Zeitlebens vermittelte er zwischen Süd- und Nordkorea, Europa und Asien, aber auch zwischen Tradition und Avantgarde, zwischen Kunst und Politik. cresc... 2017 verbindet ausgewählte Werke Isang Yuns mit einem polyphonen Geflecht aktueller musikalischer Stellungnahmen zu den brennenden Fragen von heute: Konflikt und Aussöhnung, Hoffnung und Resignation, Ort und Nichtort, Territorium und Identität, Eigenes und Fremdes – und bezieht damit pointiert Stellung zu Aspekten des gegenwärtigen, globalen TRANSITS, des politischen wie des ästhetischen.

Neue Wege geht das Festival auch mit drei Impulsvorträgen renommierter Persönlichkeiten. Integriert in die Konzerte beleuchten der frühere ARD-Hörfunkkorrespondent Peter Kujath, die ehemalige Kulturstatsministerin Christina Weiss und die Islamwissenschaftlerin Lamy Kaddor den Begriff des TRANSITS aus ihren jeweiligen Perspektiven und schlagen auch damit grenzüberschreitende Brücken.

Mit TRANSIT greift cresc... 2017 auch das aktuelle Schwerpunktthema des Kulturfonds Frankfurt RheinMain auf, der die Biennale für Moderne Musik einst initiierte und bis heute nachhaltig unterstützt. Das Programm von cresc... entsteht im Dialog zwischen namhaften Institutionen der Region: Der Zusammenschluss von Ensemble Modern und hr-Sinfonieorchester mit sieben Veranstaltungspartnern in der Region will einen künstlerischen Mehrwert hervorbringen, weil er eine Bandbreite von Festivalorten, von Spielstätten und Formaten umfasst, weil er verschiedene Publikumsgruppen miteinander ins Gespräch bringt. Kurzum: Weil er den beteiligten Institutionen ermöglicht, ihre jeweils besten Seiten in einem gemeinsamen Projekt zu verbinden.

Allen Partnern und Förderern sagen wir herzlichen Dank und wünschen Ihnen, liebe Besucherinnen und Besucher, viele anregende und inspirierende Erlebnisse bei cresc... 2017.

Christian Fausch

Künstlerischer Manager und Geschäftsführer des Ensemble Modern

Michael Traub

hr-Musikchef und Manager des hr-Sinfonieorchesters

Dr. Helmut Müller

Geschäftsführer des Kulturfonds Frankfurt RheinMain

Übersicht

22.11. 18 Uhr	Frankfurt, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Kleiner Saal	IN BETWEEN – FILM UND PODIUMSGESPRÄCH <i>Maria Stodtmeier, Studierende der HfMDK u.a.</i>
22.11. 21 Uhr	Frankfurt, Künstlerhaus Mousonturm, Saal	HYPERION – TANZMUSIKPERFORMANCE <i>Ensemble Modern, Kiriakos Hadjiioannou, Fabrice Mazliah u.a.</i>
23.11. 17 Uhr	Frankfurt, Alte Oper, Mozart Saal	CROSSING ROADS I <i>Musiker von Bridges – Musik verbindet, Schüler der Bettinaschule</i>
23.11. 18 Uhr	Frankfurt, Alte Oper, Foyers	CROSSING ROADS II <i>Musiker von Bridges – Musik verbindet, Ensemble Modern, Internationale Ensemble Modern Akademie</i>
23.11. 20 Uhr	Frankfurt, Alte Oper, Großer Saal	VERBINDEN UND ABWENDEN – ERÖFFNUNGSKONZERT <i>Ensemble Modern, hr-Sinfonieorchester, Ilan Volkov</i>
24.11. 18.30 Uhr	Frankfurt, Hessischer Rundfunk, Foyer	WOHER/MUSIK/WOHIN – ROUNDTABLE <i>Stefan Fricke u.a.</i>
24.11. 20 Uhr	Frankfurt, Hessischer Rundfunk, hr-Sendesaal	TAKE DEATH <i>Ensemble Modern Orchestra, Ilan Volkov u.a.</i>

25.11. 18 Uhr	Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein	TECTONICS MOSAIC I <i>Catherine Lamb, Rhodri Davies, Paul Cannon u.a.</i>
25.11. 19.30 Uhr	Wiesbaden, Hessisches Staatstheater, Großes Haus	SCHÖNERLAND <i>Hessisches Staatsorchester, Opernensemble, Albert Horne</i>
25.11. 20 Uhr	Wiesbaden, Hessisches Staatstheater, Kleines Haus	SCHLIPPENBACH <i>hr-Bigband, Alexander von Schlippenbach u.a.</i>
25.11. 21 Uhr	Wiesbaden, Hessisches Staatstheater, Foyer	TECTONICS MOSAIC II <i>Ensemble Modern, Ilan Volkov, Rhodri Davies u.a.</i>
26.11. 11 Uhr	Frankfurt, Hessischer Rundfunk, hr-Sendesaal	ENGEL IN FLAMMEN <i>hr-Sinfonieorchester, SWR Vokalensemble, Peter Rundel u.a.</i>
26.11. 15 Uhr	Hanau, Congress Park, Paul-Hindemith-Saal	MUSIKALISCHES OPFER <i>Akademie für Alte Musik Berlin, Jagdish Mistry</i>
26.11. 19.30 Uhr	Frankfurt, Hessischer Rundfunk, hr-Sendesaal	... UND LINKS DAS MEER – INTERNATIONALES KOMPOSITIONSSEMINAR <i>Ensemble Modern, Enno Poppe</i>



Wilhelmstraße, Wiesbaden

Jeder Festivaltag klingt aus mit einem Get-together für alle:
mit kurzweiligen Künstlergesprächen und einer Kammermusik von Isang Yun.

<p>22.11. im Anschluss an HYPERION</p>	<p>Frankfurt, Künstlerhaus Mousonturm, Foyer</p>	<p>Margarita Tsomou im Gespräch mit Kiriakos Hadjiioannou, Fabrice Mazliah und Eva Böcker Isang Yun: Piri für Oboe solo (1971) Mane Harutyunyan (Oboe)</p>
<p>23.11. im Anschluss an VERBINDEN UND ABWENDEN</p>	<p>Frankfurt, Alte Oper, Foyers</p>	<p>Julia Cloot im Gespräch mit Peter Kujath und Ilan Volkov Isang Yun: Together für Violine und Kontrabass (1989) Nikolai Amann (Violine), Changdae Kang (Kontrabass)</p>
<p>24.11. im Anschluss an TAKE DEATH</p>	<p>Frankfurt, Hessischer Rundfunk, Foyer</p>	<p>Stefan Fricke im Gespräch mit Bernhard Gander und Dietmar Wiesner Isang Yun: Trio für Klarinette, Fagott und Horn (1992) Moritz Schneidewendt (Klarinette), Peng-Hui Wang (Fagott), Gabriel Trottier (Horn)</p>
<p>25.11. im Anschluss an TECTONICS MOSAIC II</p>	<p>Wiesbaden, Hessisches Staatstheater, Foyer</p>	<p>Ilan Volkov im Gespräch mit Musikern des Abends</p>
<p>26.11. um 18.30 Uhr vor ... UND LINKS DAS MEER</p>	<p>Frankfurt, Hessischer Rundfunk, Foyer</p>	<p>Impulsvortrag von Lamya Kaddor, Islamwissenschaftlerin anschließend: Christian Fausch und Michael Traub im Gespräch mit Lamya Kaddor und Komponisten des Abends Isang Yun: Ost-West-Miniaturen für Oboe und Violoncello (1994) Csilla Kecskés Ávéd (Violoncello), Berta Bermejo Moya (Oboe)</p>



Osthafen, Nähe Ensemble Modern, Frankfurt am Main

Folgende Konzerte werden begleitet von einem Impulsvortrag zum Thema TRANSIT.

Impulsvorträge

23.11.

im Rahmen von
VERBINDEN UND ABWENDEN

PETER KUJATH, ehemaliger ARD-Hörfunkkorrespondent Ostasien
»TRANSIT« – in verschiedenen Lebensräumen zu Hause:
Erfahrungen aus sechs Jahren Korrespondenzzeit in Japan
sowie Nord- und Südkorea

24.11.

im Rahmen von
TAKE DEATH

CHRISTINA WEISS, ehemalige Kulturstaatsministerin
»TRANSIT: Denken gegen den Strich«

26.11.

um 18.30 Uhr vor
... UND LINKS DAS MEER

LAMYA KADDOR, Islamwissenschaftlerin
»Was ist deutsch?«



Osthafen, Nähe Ensemble Modern, Frankfurt am Main

Essays

TRANSIT – EINE VERGEBLICHE REISEGESCHICHTE IN SECHS BILDERN

von Alper Maral

1

»Transfer und Diversität«. So hieß im Oktober 2014 eine Konferenz, die Musik und transkulturelle Praxis in Deutschland und der Türkei thematisierte. Die Diskutanten trafen sich an der Humboldt-Universität Berlin und dann in Istanbul, einer weiteren Transfermetropole voller Diversität für Weltsurfer mit (oder ohne) Ideen. Die dritte und letzte Station dieses Austausches – nun kamen mit Verspätung auch überkreuzkulturelle Musikideen in Italien mit ins Spiel – fand dann im März 2016 in Rom statt, der, wie eine alte Sage erzählt, Endstation der ganzen Welt. Die internationale Koproduktion versammelte, keine Überraschung, die bekannten Namen der interkulturellen Gemeinde; »es reden immer dieselben Leute« wäre eine kritische Behauptung, aber nicht zu Unrecht: Interkulturalität, ob als musikalisches Thema oder etwas anderes betreffend, ist schon längst ein Spezialfeld, zu dem auch die akademische Welt etwas zu sagen hat. Und sei es nur – als Pro –, wenn man hierbei etwas verdient, nicht unbedingt nur Geld, aber doch Respekt, und ein Feld für die eigenen Veröffentlichungen findet. Das Kontra hat es, wie so oft in diesen Kontexten, jedoch schwer. Nur wenige wollen etwas hören von erfundenen Traditionen oder den begrenzten Selbstäußerungs-

möglichkeiten aus diesen oder jenen Gründen etc. (manchmal erweisen sie sich auch als fiktiv). Gleichwohl: Kunst und Politik lassen sich niemals getrennt voneinander denken.

2

Das Mädchen lächelt – ein bisschen blöde – in den kleinen Bildschirm ihres Handys. Es ist so vertieft in ihre Angelegenheit, dass es nicht merkt, was drum herum passiert. Nicht nur die Mitfahrer im Zug spielen keine Rolle; die ganze Welt kümmert es nicht, da es sich cyber-wirklich nun woanders befindet. Täglich verhalten sich Millionen Menschen so; sie bewegen sich nahezu immer im virtuellen Paralleluniversum. Und dieses, so scheint es, ist die einzige Bühne, auf der sie sich noch präsentieren. Klar: Niemand ist mit sich selbst oder mit realen Umgebungssituationen zufrieden. Jede und jeder will sich woandershin transportieren. Weil das physisch in Millisekunden und auch sonst wie meist unmöglich ist, soll es wenigstens virtuell geschehen. Ach, wie schön wäre es, wenn man sich mit Softwareprogrammen wie »WeTransfer« selbst wegschicken könnte. Die eine Woche würde schon reichen – bis zum erhofften Download. Welch ein Luxus, während das Woandershin

für Millionen von Menschen, Flüchtlingen, die sich in dieser brennenden Welt, ja aus der eigenen Heimat, retten müssen, Ausdruck einer ausgewogenen Situation ist.

3

Für viele Komponierende in der »Dritten Welt«, besonders für solche, die ein gewisses Niveau auszeichnet, gilt Folgendes: Sie sind im Ausland bekannter als daheim. Wie das zustande kommt, ist kompliziert: Für die Anerkennung zu Hause ist es nötig, sich im Ausland bewährt zu haben. Das heißt, über Akzeptanz entscheiden »Autoritäten«, die vielfach umschmeichelten Besserwisser in der »Ersten Welt«, in den in jeder Hinsicht vorteilhaften Ländern. Das gilt übrigens sowohl in der Kunst wie in den Wissenschaften. Man soll sich also, wenn man Karriere machen will, importieren lassen. Ein Auswärtstransfer ist überaus nützlich. Deshalb wünschen viele jüngere Komponistinnen und Komponisten den Sprung woandershin. Ihr Argument lautet, dass sie zu Hause nicht verstanden werden. Bisher selten, aber nicht zu übersehen, ist auch der Transfer in die Gegenrichtung. Satt von den ihrigen Bedingungen siedeln sich etliche Musiker aus den Vorteilländern in den Nachteiländern an, wo sie, wenn nicht einen lebendigeren Alltag, doch wenigstens ein frischeres Kampffeld finden.

4

Transfer ist eben nicht nur der eine Weg der Benachteiligten zu den Übervorteilten. Transfers passieren auf und in vielen Kanälen, auch in gegenläufige Richtungen. Für die Musik ist dies schon eine alte Geschichte; gerade die Zeit vom späten 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert, die Phase der sich ausprägenden Moderne, mit der außerhalb von Mitteleuropa die Annäherungsprozesse an die Kultur des Westens einhergingen, kündigt davon. Aber wie tief und dicht diese Vorgänge bis heute weiterlaufen, mag vielen wie ein unbekanntes Lied aus der Ferne klingen. Doch so ist es: Akkreditierungsdebatten, Registrierungen, Qualitätsmaßstäbe usw. sind nicht nur fürs »richtige« Geschäft zentral, sondern müssen auch in Kunst und Erziehung beachtet werden. Und natürlich sind das westliche Leitlinien. Für Kenner ist Bologna nicht nur der Name einer Stadt in Italien, sondern ein Markenstempel für eine quasi in ganz Europa gültige Studienordnung, die den Transfer von Studierenden und Studieninhalten vereinfachen sollte – zum Preis der Uniformierung fast aller Lehrangebote. Dass derartige Normbildungen auch Gegenstimmen (gehabt) haben, überrascht nicht: Das Musikkonservatorium in Bologna verweigerte sich als eine der ersten Institutionen diesem Projekt.

5

»Bon pour l'occident«: Gut für den Westen. Für Europa oder Nordamerika reicht das schon. »Bon pour l'orient« – das stempelte man im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert sämtlichen Türken auf ihre Diplome, wenn sie ihr Studium in Europa abschlossen, besonders an der Pariser Sorbonne. Auch die anderen Anderen, Studierende aus Vorderasien, dem östlichen Mittelmeerraum und Nordafrika, behandelte man so. Den Orientstempel erhielten vor allem Dissertationen. Und er bedeutete: Eure wissenschaftlichen Erkenntnisse mögen gut für den Osten sein, aber Hände weg von der westlichen Kultur und Gesellschaft! Hier – »in der zivilisierten Welt« – gilt euer Zeugnis nicht. Deshalb bekommt ihr auch keinen Job. Die Faustregel dafür benannte Rudyard Kipling präzise 1889 in seiner »Ballad of East and West«: »East is East, West is West!« Nun aber schlägt der Osten zurück: mit Orientalismus aus eigener Küche, der sich auf den Bühnen des Westens (aber nicht nur da) großer Beliebtheit erfreut. Was einst als billige Klischees des musikalischen Orients in den Klangkantinenschlichter Tonsetzer entstand, wird nun für den Export zu Hause selbst produziert. Mittlerweile verfügen auch die arabisch-asiatischen Länder über ganz gut ge- und verschoolte Funktionäre, eben Sich-Selbst-Orientalisierende aus dem Orient. Mit allem Schmalz und Glanz, mit aller Euphorie und Ekstase, sogar mit zeitgenössischen Mitteln der Musik – zwecks besserer Vermarktung – entstehen in der Levante zahllose illustrative Werke, heroische

oder rhapsodisch-folkloristische Stücke, die in den Importgebieten wegen der gelungenen, angeblich so eigenständigen Klangsprache mit vielen Bravo-Echos bedacht werden. Werke mit klangvoll-verführerischen Namen wie »Istanbul« oder »Gate to the Orient« verkaufen sich bestens; mit der Entwicklung der Musik, eben auch der im eigenen Land, haben diese Werke nur so viel zu tun, als dass sie da sind. Explizit geschaffen für den Export – deshalb »bon pour l'occident« –; und, weil dort anerkannt und bejubelt, wiederum gut für den eigenen Standort und fürs Portemonnaie. Und das zieht wie immer große Kreise. Die wenigen wirklich experimentell komponierenden bleiben weitestgehend außen vor – oder werden aus anderen exotischen Gründen hier und da im Westen als »Wesen im Kultur-Zoo bestaunt« gefeiert.

6

Das Wort Transfer kennt man meistens aus der Sprache des Geldhandels oder der des industrialisierten Fußballs. Es klingt sofort nach Markt, aber immerhin irgendwie seriös. Andere populäre Begriffe wie »Globalisierung« (global/lokal) oder »Neue Weltordnung« erweisen sich als längst sinnentleerte Vokabeln. Emphatische Musik wie Kunst, wo auch immer und durch welche Transfers auch immer sie entsteht, könnte und müsste sich dieser Leere entziehen, sie mit Sinn sinnlich verweigern. Und wo die Mittel zum erwünschten Transfer ausreichen, ist auch ein einwandfreier Übergang – TRANSIT

– möglich. Ohne Warten und Weilen, »mit ruhig fließender Bewegung« überquere man die Grenzen – wenn auch ohne tiefsinnige Reiseerlebnisse. Ja: keine Zeit für Kontemplation und Reflexion sowie kein Wille zur fleißigen Auseinandersetzung oder zu einer nur kümmerlichen Kommunikation. Keine Pause, kein Halt. Im Heute der Liminalitäten ist TRANSIT wohl das treffliche Wort: Durchgang / Durchreise / Übergang / Durchfahrt / Überfahrt, – auch Durchfuhr steht im Wörterbuch. Die Zeit der Sucht und Suche nach den Wurzeln ist längst vergangen. Nun will man nur noch schweben, leicht und flüchtig wie in einem Atemhauch, transparent und masselos wie die Luft. Einst beobachtete man mit Elan, »wie die Zeit« verging – »vergeht«, wie Karlheinz Stockhausen titelte, in der erlebten Gegenwart; nun, im Luftzug des TRANSITS vergehen Ruhm und Zierde, aber auch Glanz und Geschmack der Welt: »Sic transit gloria mundi.«

DIE HEIMLICHKEIT ODER ICH KANN DIR DEINEN TRAUM NICHT STEHLEN

von Silke Scheuermann

Es ist inzwischen drei Jahre her, als ich, in Gedanken versunken, über den Römerberg spazierte und mich auf einmal von einer Gruppe Japaner eingekesselt fand. Da musste ich so urplötzlich an das Schlaflabor meiner Eltern denken, dass ich abrupt stehen blieb; die Erinnerung überkam mich mit unglaublicher Wucht.

Es lag sicher daran, dass es dort unter den Freiwilligen, die an den Experimenten teilnahmen, überproportional viele Japaner gegeben hatte: Der Assistent meines Vaters, Yangyan, hatte den Aushang »Probanten gesucht« auch in japanischer Sprache ans schwarze Brett der nahe gelegenen Universität gehängt.

Die Träume der Japaner handelten oft von der Arbeit, erinnerte ich mich, und daran, dass Japaner in ihren Träumen ebenso selten allein waren wie im wirklichen Leben; selbst, wenn sie von deutschen Autos träumen, was gar nicht selten vorkommt im Übrigen, sitzt darin meist die komplette Familie, mit Schwestern und Tanten und so weiter. Das erscheint nur natürlich, wenn man bedenkt, dass sie sich von klein auf abends auf Futons legen, die nur durch dünne Papierwände voneinander getrennt sind. Ihre Träume ähnelten Wimmelbildern, ähnlich der Szene, in der ich mich an jenem Tag am Römerberg wiederfand.

Meine Eltern führten ein Schlaflabor. Mein Vater war Traumforscher, meine Mutter arbeitete als medizinisch-technische Assistentin bei ihm, und die beiden waren derart besessene Wissenschaftler, dass ich praktisch in der Forschungseinrichtung aufwuchs. Zumal sie selbstverständlich oft nachts arbeiteten.

Gerade so wie andere Kinder abends eine Gutenachtgeschichte zu hören bekommen, lauschte ich von früh an, wie die Versuchspersonen meinen Eltern von ihren Träumen erzählten. Später setzten sie mich allein neben sie, wenn sie in den Klinikbetten schliefen, angeschlossen an große Maschinen, die ihre Augenbewegungen, Atemzüge und den Blutdruck maßen. Ich entwickelte die Fähigkeit, wie die Maschinen ihre Träume zu lesen. Bald war ich unentbehrlich für meine Eltern, denn sie sahen sich, wie alle Traumforscher, mit dem generellen Problem konfrontiert, dass der Traum an sich natürlich nicht unmittelbar beobachtet werden kann.

Zwar versuchten meine Eltern, Schläfer soweit zu trainieren, dass sie ihnen sogar im Schlaf mittels vereinbarter Augenbewegungen Trauminhalte übermitteln konnten. Doch was sie auch versuchten, sie schafften das nur mit sehr speziell begabten Freiwilligen, nämlich jenen, die luzide träumen, also sich die ganze Zeit dessen bewusst sind, dass sie träumen. Für mich sind diese sogenannten

Klarträume nie wirkliche Träume gewesen, weil die Schlafenden ihren Inhalt teilweise steuern und für ihre eigene Kreativität nutzen können.

Alle anderen aber mussten ständig geweckt, aus dem Traum gerissen und befragt werden. Außer meine Eltern setzten mich mit Block und Stift daneben, um die Träume mitzulesen und zu notieren. Unter uns sprachen wir immer davon, dass ich an ihren Träumen teilnehme, nicht dass ich sie ihnen stehle. Wie kann man etwas Immaterielles stehlen, fragte meine Mutter immer, das geht nicht. Andererseits erinnern die Menschen sich nicht mehr halb so genau an ihre Traumerlebnisse wie ich es tue, also treffen vielleicht beide Worte zu.

Meine Eltern interessierten sich dafür, wie der Schlaf den Menschen im wachen Leben helfen könnte, Probleme zu lösen und kreativer zu werden. Den Beatles, das war das Lieblingsbeispiel meines Vaters, soll der Song »Yesterday« im Schlaf eingefallen sein, und August von Kekulé träumte von einer Schlange, die sich in den Schwanz biss, und kam auf diese Weise auf die Lösung für den ringförmigen Benzolaufbau. Das Lieblingsbeispiel meiner Mutter war der Erfinder, der den Traum von der Nähmaschine hatte. Seinen Namen habe ich mir nicht gemerkt, weil mich diese Erfindung nicht so sehr beeindruckte.

Ich denke, ich entwickelte die Fähigkeit mitzuträumen – die sich im Übrigen am besten vergleichen lässt mit einer sehr hohen Stufe von konzentrierter Meditation – vor allem, weil ich ein vernachlässigtes Kind war und etwas Aufmerksamkeit auf mich lenken wollte. Das gelang mir auf diese Weise natürlich. Vielleicht war ich der müdeste Junge der ganzen Welt. Meine Eltern schliefen tagsüber, wenn ich in der Schule war. Ich nickte oft an meinem Pult ein, aber weil ich ein guter Schüler war, nahmen die Lehrer das hin. Sie schoben es auf meine Eltern, die allgemein als etwas seltsam galten.

Bis zur Pubertät war ich geradezu süchtig danach gewesen, an den Träumen anderer teilzunehmen, was kein Wunder ist, denn so hatte ich also Möglichkeiten, wie sie andere Kinder gar nicht kennen konnten. Meine Erziehung, meine Unterhaltung – all das bezog ich aus fremden Träumen.

Doch dann, an meinem fünfzehnten Geburtstag, behauptete ich, die Fähigkeit, Träume mitzerleben sei mir abhandengekommen.

Vermutlich wollte ich damit meine Eltern bestrafen; allerdings ohne großen Erfolg. Mir kam es so vor, als hätten sie schon am nächsten Tag wieder vergessen, dass es mich gab und ich ihnen einmal bei der Forschung geholfen hatte.

Ich vermisste meine nächtliche Tätigkeit zuerst nicht. Ich hatte keine Lust mehr, mir die Nächte um die Ohren zu schlagen, nur um von den Wünschen, Ängsten und Reisen irgendwelcher Frauen und Männer zu hören, sondern wollte etwas erleben. Ich wollte ein normaler Jugendlicher sein und nachts durch Diskotheken ziehen und was man sonst noch so macht.

Ich stellte rasch fest, dass ich weiter entwickelt war als meine Mitschüler, was mich in die Position eines Außenseiters drängte. Ich hatte, wie man so schön sagt, einfach schon zu viel gesehen. Und weil die Traumstrukturen so unverständlich und hochkompliziert sind, hatte ich früh begriffen, dass man das Leben, auch das eigene, immer nur teilweise versteht. Meinen Schulfreunden bei der Suche nach Sinn und Strukturen in ihren kleinen, einfachen Biografien zuzusehen, war ein wenig so, als sähe eine wohlwollende Mutter den Gehversuchen ihres Kleinkindes zu. Auf manche anderen Jungs wirkte ich ein bisschen arrogant, aber bei Mädchen kam ich gut an.

Das alles war lange her und ich vermied es in der Regel, daran zu denken, weil mich in späteren Jahren der Verlust dieser meiner Fähigkeit doch sehr, nun, geärgert hatte. Ich hatte das Mitträumen tatsächlich bereits wenige Jahre später verlernt. Dabei hätte ich nun nicht einmal mehr Schuldgefühle gehabt – früher war das durchaus

so gewesen. Ich stahl schließlich niemandem seinen Traum, ich nahm nur daran teil. Ein Transfer: Ich befand mich eine Zeitlang im Kopf eines oder einer anderen, unentdeckt und zufrieden.

Doch an diesem Tag, als ich, von der Reisegruppe eingekesselt, direkt vor der pseudohistorischen Fassade der Hausreihe am Römerberg stand und mir diese eine, junge Asiatin auffiel, die sich an die Mauer lehnte und der immer wieder die Augen zufielen vor Übermüdung, da stellte ich mich direkt neben sie und versuchte es noch einmal. Ohne große Hoffnung.

Doch es gelang. Sofort wurde ich in ihren raum- und zeitlosen Traum hineingezogen. Es gab dort nichts zu sehen, nichts zu riechen und nichts zu schmecken. Der Traum war eine durchscheinende Wolke aus Musik, und mitten in der Wolke sah ich sie sitzen und Violine spielen. Sie war Musikerin, wie ich bei dem Kaffee erfuhr, zu dem ich sie Minuten später einlud.

Ja, so hatte ich Mutsumi kennengelernt, und heute sitze ich als ihr Ehemann in der vordersten Reihe ihres Konzerts. Ein Leben kann durchaus ein Traum sein, ob Sie es nun glauben oder nicht.



Kreuzung Wilhelmstraße / Sonnenberger Straße, Wiesbaden

TRAFU UND TRANSIT

von Hauke Hückstädt

Zum größten Teil beschreibt Literatur Übergänge. Sie ist also auch ein Transitgeschäft. Nicht weniger ist sie eines der Transformationen. In den roh und halb industrialisierten Landschaften meiner Kindheit standen an den unwahrscheinlichsten Koordinaten grau verputzte Traföhäuschen im Gelände. Näherte man sich ihnen, vernahm man ein Summen, ein Hochvolt-Sirren, das Wimmern der Widerstände. Beides, TRANSIT und Transformation, Übergang und Umwandlung, scheint mir in vielen Lektüren ineinanderzugreifen. Ein Text aber, genauer ein Gedicht, vereint dies auf emblematische Weise und es titelt auch so. Und immer, wenn ich mich diesem Text nähere, erreicht mich jenes hoch aufgeladene Summen. Dabei handelt es sich um die Übertragung eines Textes. Ein kurzes Poem des englischen Dichtungsgelehrten David Constantine (*1944).

Emblem

*Here is a woman holding an orange tree
She must be waiting to change houses
And by the way she holds it in her lap
She will not part with the little orange tree.*

*I suppose the time of year to be winter
But the orange tree holds the three living seasons
(Leaf, flower and fruit) in the woman's hands
In earth, in an earthen pot, in her lap.*

*Bare boards, windows bereft of curtains,
Gaps on the wall where there were pictures:
But she is sitting quietly on a broken chair
In her warm coat, holding the orange tree.*

Emblem

*Wir sehen eine Frau, die ein Orangenbäumchen festhält.
Sie muss wohl auf ihren Umzug warten
Und so wie sie es auf ihrem Schoß hält,
Wird sie sich nicht von ihm scheiden lassen.*

*Die Jahreszeit müsste Winter sein,
Aber das Bäumchen trägt die drei lebendigen Zeiten
(Blatt, Blüte und Frucht) in den Händen der Frau,
In der Erde, in einem irdenen Topf, in ihrem Schoß.*

*Die blanken Dielen, die Fenster, ihrer Vorhänge beraubt,
Schemen an der Wand, wo Bilder waren:
Doch sie sitzt still auf einem klapprigen Stuhl,
In ihrem warmen Mantel, das Orangenbäumchen haltend.¹*

Womöglich gibt es dieses Bild. Auf Leinwand, ein bescheidenes Hochformat, nicht größer als eine Handfläche. Oder als Fotografie, Schatten und Körnung. Ich habe den Dichter nie gefragt. Nicht als ich das Gedicht »Emblem« das erste Mal las (»Here is a woman holding an orange tree / She must be waiting to change houses ...«), noch als ich begann, es zu übertragen, als ich in dem transitorischen respektive transformatorischen Raum war, der ist und bleibt von einer Sprache zur anderen: »Wir sehen eine Frau, die ein Orangenbäumchen festhält. / Sie muss wohl auf ihren Umzug warten / Und so wie sie es auf ihrem Schoß hält, / Wird sie sich nicht von ihm scheiden lassen.«

Schon die Eröffnung: Wer spricht denn hier? Klingt das nicht wie die freundliche, Distanz wahrende Stimme eines Museumsführers: »Wir sehen eine Frau, die ein Orangenbäumchen festhält.« Der erste Vers enthält bereits das Ganze. Doch schon danach treten wir in jenen Zwischenraum, aus dem uns das Gedicht nie mehr ganz entlassen wird. Ein Transitraum nach innen und außen. Der Sprecherinstanz scheint es, die Frau mit dem Orangenbäumchen würde auf ihren Umzug warten. Und wir sind geneigt dieser Sichtweise zu folgen. Aber schon der Nachschub bringt Fragilität in das Bild: »Und so wie sie es auf ihrem Schoß hält, / Wird sie sich nicht von ihm

¹ David Constantine: Etwas für die Geister. Gedichte. Aus dem Englischen von J. Dehnerdt und H. Hückstädt. Wallstein 2007.

scheiden lassen.« Mir schien es beim Übertragen dieses Gedichtes richtig, die letzte Zeile genau so und nicht mit einem »untrennbar« oder Ähnlichem zu übersetzen. Auch der Übersetzer hängt im TRANSIT. Er ist gewissermaßen in einem verfassungsfreien Territorium. Der Herkunft verpflichtet, auf Ankunft ausgerichtet. Auf dem Weg dorthin hat er einen eigenen Kurs durch den Text zu finden. Warum diese Entscheidung plausibel ist, mögen die nächsten Verse belegen. Sie lassen wenig Spielraum, sie evozieren jahreszeitliche Bildfolgen von Genese, Fruchtbarkeit, Schöpfung. Doch Winter ist die Gegenwart des Gedichts, die vierte, nicht lebendige Zeit: »Die Jahreszeit müsste Winter sein, / Aber das Bäumchen trägt die drei lebendigen Zeiten / (Blatt, Blüte und Frucht) in den Händen der Frau, / In der Erde, in einem irdenen Topf, in ihrem Schoß.«

Um diese mittlere Strophe bewegt sich das Gedicht. Hier ist es gelagert. Das Zentrum ist der Schoß, das Töpfchen, die Pflanze. Alles ist Übergang: Blatt, Blüte, Erde, Frucht. Wie von einem innerlichen Dynamo befeuert, scheinen uns die Zier-Orangen anzuleuchten. Eine Scheidung schien mir als Hintergrundfarbe plausibler als ein Job-bedingter Wohnortwechsel. Die Schlusstrophe unterstreicht das auch eher als es zu schwächen. Mit der dritten Strophe wird das Bild vollkommen, und zwar jenes, welches das Gedicht entwirft, wie auch das, welches der Dichter hier vor Augen gehabt haben

mag, welches die Sprecherinstanz evoziert. Und naturgemäß ist auch die Übersetzung zu einem Schluss, zu einer Lösung, zu einer Ankunft gekommen: »Die blanken Dielen, die Fenster, ihrer Vorhänge beraubt, / Schemen an der Wand, wo Bilder waren: / Doch sie sitzt still auf einem klapprigen Stuhl, / In ihrem warmen Mantel, das Orangenbäumchen haltend.« Die Frau auf dem Stuhl ist im TRANSIT und verkörpert ihn zugleich. Sie ist ein Kokon im warmen Mantel. Sie wird sich gewissermaßen wieder entfalten. Das wissen wir. Sie hütet den Fortgang (das Bäumchen, die Erde). Die Situation (auf einem klapprigen Stuhl) ist fragil. Bilder sind Schemen nur, eine beraubte Gegenwart. Doch die Dielen, die Bretter, auf denen das hier ausgetragen wird, bedeuten die Welt. Es ist eine Welt der kleinen Verschiebungen, des TRANSITS der Worte und der Transformation der Dinge. Zusammen ein Zustand der Liebe – »die Jahreszeit müsste Winter sein«.

Programm



Spielplatz, Congress Park Hanau

F

MITTWOCH, 22.11.2017
Prolog in Frankfurt



Kreuzung vor der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main

F 22.11.

Mittwoch, 22.11.2017, 18 Uhr
Frankfurt, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst,
Kleiner Saal

IN BETWEEN – FILM UND PODIUMSGESPRÄCH

Isang Yun: In Between North and South Korea
(Film von Maria Stodtmeier, 2013)

Isang Yun: Chinesische Bilder für Blockflöte (1993) (Auswahl)

Isang Yun: Gagok für Gitarre, Perkussion und Stimme (1972)

Stefan Fricke (Moderation)

Maria Stodtmeier (Filmproduzentin)

Walter van Hauwe (Gesprächsgast)

Soojin Park, Dongju Seo und Ye Lim Moon (Blockflöte)

Eyvi Rioja (Gitarre), Sebastian Weygold (Perkussion),

Ekaterina Alexandrova (Stimme)

IN BETWEEN – FILM UND PODIUMSGESPRÄCH

»Grundsätzlich sind bei mir Kunst und Politik getrennt. Ich bin nur Musiker, sonst nichts, und als Musiker habe ich mit Politik direkt nichts zu tun.« Und doch ist der Komponist Isang Yun, der dies in den 1970er Jahren während eines der vielen Gespräche mit der befreundeten Schriftstellerin Luise Rinser äußerte, von der Politik vehement vereinnahmt worden. Auch hat Yun, der eigentlich kein politischer Künstler sein wollte, in vielen Werken dezidiert das Unrecht der Menschen gegen die Menschen angeprangert. Die brutalen Zeitläufte im 20. Jahrhundert nötigten ihn dazu, zumal er selbst mehrfach Opfer dieser Grausamkeiten war. 1917 in Tongyeong, einer Hafenstadt im Süden Koreas, geboren – seit 1910 war Korea eine Kolonie des japanischen Kaiserreichs –, studierte er Cello und Komposition und arbeitete als Volksschullehrer. Während des Zweiten Weltkrieges engagierte er sich als Widerstandskämpfer gegen die japanischen Besatzer; er wurde gefangen genommen und gefoltert. 1945 – Yun konnte wieder arbeiten: als Musiklehrer und Universitätslektor – erlangte Korea zwar die Unabhängigkeit, wurde aber aufgrund der konkurrierenden Machtinteressen der USA und der UdSSR entlang des 38. Breitengrads geteilt. Der Koreakrieg (1950–53) festigte die Zweistaatlichkeit – eine Demokratische Volksrepublik Korea im Norden mit Pjöngjang als Hauptstadt und im Süden eine Republik Korea mit Seoul als Regierungssitz; und das Land wurde zu einem der exponierten Schauplätze des Kalten Krieges zwischen den Großmächten.

1955 erhielt Isang Yun den Seouler Musikpreis. Er nutzte die Prämie, um in Europa – ein lang gehegter Wunsch – die Kompositionstechniken der Avantgarde en detail kennenzulernen. Nach einigen Monaten in Paris studierte er in West-Berlin – von 1957 bis zu Yuns Tod 1995 sein Lebensmittelpunkt – bei Boris Blacher und dem Schönberg-Schüler Josef Rufer. 1958 besuchte er erstmals die Darmstädter Ferienkurse: »Da lernte ich sehr interessante Komponisten kennen: Stockhausen und Nono und Boulez und Maderna und John Cage, also die radikal Modernen. Ich hörte da ein Stück von Cage, das war keine Musik mehr, nur Geräusch. Ich war fasziniert von den Experimenten. Ein ganz breites Spektrum von neuen Möglichkeiten. Aber sehr verwirrend auch.« Die Irritation tat Isang Yun gut; er entdeckte die eigene Tradition noch mal neu für sich und verband fortan Aspekte der überlieferten koreanischen Musik und der ostasiatischen Ästhetik mit dem Denken und den Möglichkeiten der westlichen Musikavantgarde. 1966 sorgte sein bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführtes Orchesterstück »Réak« für den internationalen Durchbruch. Zu diesem Zeitpunkt hatte es bereits erfolgreiche Uraufführungen in Hannover, Hamburg, Darmstadt, Köln und wiederholt in Berlin gegeben. Die Musik des Komponisten Isang Yun war zu dieser Zeit im Gespräch und auch im Feuilleton präsent. Doch die Karriere endete am 17. Juni 1967 abrupt. Die Korean Central Intelligence Agency (KCIA), der Geheimdienst der südkoreanischen Militärdiktatur, entführte ihn von West-Berlin aus über

Bonn und Hamburg nach Seoul – mit Wissen der bundesdeutschen Nachrichtendienste. Dort wurde er gefoltert und der Spionage angeklagt, weil er – das stellte das nationale Sicherheitsgesetz Südkoreas unter Strafe – private Kontakte zu Nordkoreanern (auch in Ost-Berlin) pflegte und 1963 gar den Norden seiner Heimat besucht hatte. Das Urteil lautete erst lebenslange Haft, dann zehn Jahre. Schließlich kam Yun nach zwei Jahren frei, dank internationaler Proteste vieler Künstler und der jedoch recht späten Intervention des Auswärtigen Amtes. Am 30. März 1969 konnte er nach West-Berlin zurückkehren; zwei Jahre später wurde er deutscher Staatsbürger. Nach Südkorea reiste er nie mehr, wohl aber nach Nordkorea. Seit 1982 gibt es in Pjöngjang ein Isang-Yun-Festival. Um die Aufführungen seiner Werke zu betreuen, die Avantgarde den dortigen Musikern näherzubringen und somit auch die kulturelle Öffnung zu forcieren, besuchte er mehrmals das von Diktator Kim Il-sung grausam geführte Land. In Südkorea, über Jahrzehnte hinweg von den Machthabern kaum weniger brutal regiert, waren Isang Yun und seine Musik indes jahrzehntelang gänzlich unerwünscht. In etlichen Stücken hat er die unmenschliche, von unzähligen Toten flankierte Gesellschaftspraxis Seouls vor der »Sonnenscheinpolitik« (1998–2008) des Präsidenten Kim Dae-jung vehement verurteilt und den Opfern mit seinen Klängen posthum eine bleibende Stimme verliehen. Etwa in den Orchesterstücken »Exemplum in memoriam Kwangju« (1981) oder »Engel in Flammen« (1994). Auch hat er

die traumatischen Erlebnisse der Gefangenschaft in verschiedenen Kompositionen thematisiert, so in dem in den 1970er Jahren geschriebenen Cellokonzert, einem Klagegesang, der all denen gewidmet ist, die Gleiches erleiden mussten und müssen. Isang Yun – von 1970 bis 1985 lehrte er Komposition an der Hochschule der Künste Berlin – träumte zeitlebens davon, dass das geteilte Korea sich wieder vereinen möge. »My Land, My People« betitelte er 1987 eine Kantate, der er Texte von elf südkoreanischen Dichtern zugrunde legte. Und unermüdlich engagierte er sich mit den Mitteln des Künstlers für die weltweit mit Füßen getretenen Menschenrechte und den wohl bis zum Erkalten unseres Planeten ausbleibenden Weltfrieden. Die Hinterlassenschaft von Isang Yun wiegt schwer, mahnt und will zugleich versöhnen – ästhetisch und politisch. Korea ist weiterhin ein geteiltes Land, eines der derzeit gefährlichsten Pulverfässer.

Maria Stodtmeiers Film **Isang Yun. In Between North and South Korea** porträtiert das dramatische Leben des Komponisten und zeigt seltene Aufnahmen aus beiden Teilen Koreas.

Stefan Fricke

Mittwoch, 22.11.2017, 21 Uhr
Frankfurt, Künstlerhaus Mousonturm

HYPERION – TANZMUSIKPERFORMANCE

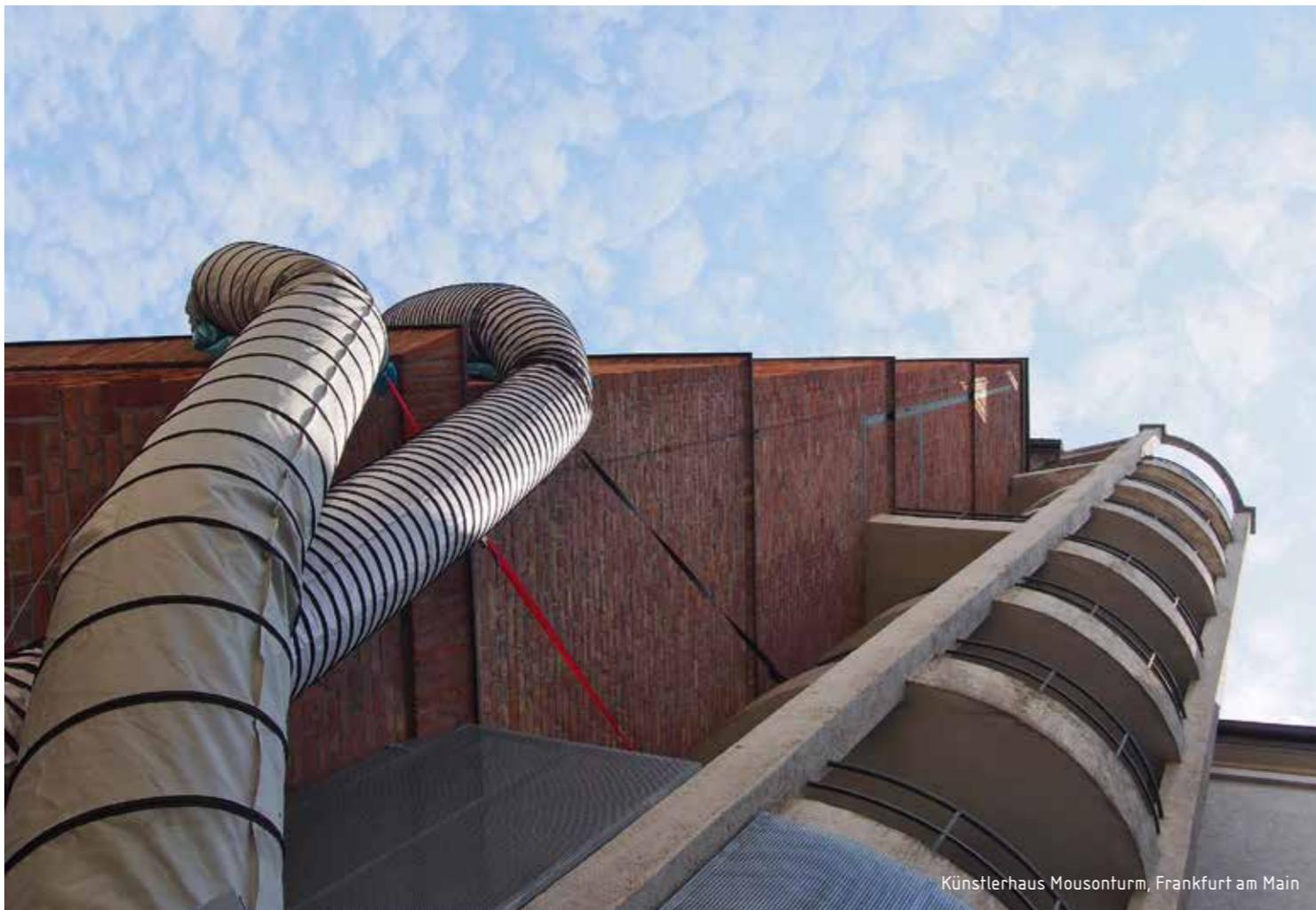
Hyperion – Higher States, Part 2 (2017) UA

Kiriakos Hadjiioannou (Konzept)
Kiriakos Hadjiioannou und Fabrice Mazliah (Regie)
Ensemble Modern (Komposition)
von und mit: Tamara Bacci, Eva Böcker, Kiriakos Hadjiioannou,
Megumi Kasakawa, Fabrice Mazliah, Giorgos Panagiotidis,
Nancy Stamatopoulou, Sava Stoianov, Dietmar Wiesner
Johannes Helberger / kling klang klong (Sound Artist),
Alexander Kolb (Klangregie), Urs Steiner (Bühnenbild),
Jost von Harleßem (Lichtdesign), Orsalia Parthenis (Kostüme),
Margarita Tsomou, Bernhard Siebert (Dramaturgie),
Katerina Drakopoulou (Produktionsassistentz)

*Eine Produktion von Antibodies, Mamaza und Ensemble Modern in
Koproduktion mit Kaserne Basel und cresc... Biennale für Moderne
Musik Frankfurt Rhein Main. Gefördert durch Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst, Kulturstadt der Stadt Frankfurt, Fachaus-
schuss Tanz und Theater der Kantone Basel Stadt und Basel Land,
Stanley Thomas Johnson Stiftung. In Kooperation mit Künstlerhaus
Mousonturm und Tanzhaus Zürich.*

im Anschluss: **PINKES SOFA** (Details auf S. 9) 

Weitere Aufführungen am 27. und 28.11.2017 um 20 Uhr im
Künstlerhaus Mousonturm.



Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main

HYPERION – TANZMUSIKPERFORMANCE

In seinem Buch »Anteil der Kultur an der Versenkung Griechenlands« arbeitet der Literaturwissenschaftler Jürgen Link die Aktualität von Friedrich Hölderlins berühmtem Briefroman »Hyperion« heraus und wählt als knalligen Untertitel »Von Hölderlins Deutschschelte zu Schäubles Griechenschelte«. Link meint, die Eurokrise habe den Philhellenismus Hölderlins ins Gegenteil verkehrt, während Wolfgang Schäuble beispielhaft für das stehe, was der Protagonist Hyperion in seinem Gedicht »Scheltrede an die Deutschen« an den Germanen kritisiert: dass er sie als Fachidioten sehe, »nicht aber als Menschen«. Link macht deutlich, dass »Hyperion« bis heute ebenso aktuelle Fragen wie die großen Themen der Philosophie betrifft: Hier geht es um eine Suche nach Sinn, nach dem Selbst, nach Harmonie und Dissonanz zwischen Gesellschaft und Natur, Eros und Kunst. Um nichts Geringeres also als um die Sehnsucht nach einer vollendeten Welt – und wie sich diese darstellen lässt.

Im cresc...-Festival wird daraus ein Dialog zwischen den beiden Choreografen – Fabrice Mazliah und Kiriakos Hadjiioanou – und dem Ensemble Modern. Fabrice Mazliah studierte Tanz in Genf, Athen und Lausanne, war dann für einige Jahre Mitglied des Nederlands Dans Theater und von 1997 bis 2015 im Ballett Frankfurt unter William Forsythe, der späteren Forsythe Company. Parallel hierzu gründete er 1999 zusammen mit Ioannis Mandafounis und May Zarhy die Tanzkompanie Mamaza. Neben eigenen Stücken

entstanden in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, u.a. »Cover up« mit Mamaza, »Eifo Efi« mit Ioannis Mandafounis, »In Act and Thought« für die Forsythe Company und zuletzt »Acme of Emphasis« mit Adam Ster. Mazliah unterrichtet Tanz und Choreografie in Seminaren und Ateliers, die sich auf künstlerische Forschung und Improvisation konzentrieren. Kiriakos Hadjiioanou, geboren im griechischen Litochoro, studierte Tanz und Choreografie in Athen und in Gießen; seit 2011 lebt und arbeitet er in Basel. Seine frühen Arbeiten, z.B. »secondskin«, kommen mit einem Minimum an Bewegungsmaterial aus und haben einen fast hypnotischen Charakter. Einen Schwerpunkt seiner jüngeren Arbeiten bildet die Neuinterpretation bekannter Vorlagen wie »Le Sacre Du Printemps – Suite Bâloise«, »Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?«. Mit der Performance »Mysterion« startete er 2016 eine Reihe über andere Bewusstseinszustände in der Kunst und nannte sie »Higher States«. Hölderlins »Hyperion« ist nun titelgebend für den zweiten Teil dieser Serie, der dieses Jahr den June-Johnson-Dance-Preis erhalten hat.

Der Roman »Hyperion« (1797/99) handelt vom Griechen Hyperion, der sich entscheidet, auf einer Insel als Eremit zu leben. Von dort aus schreibt er Briefe an seinen Freund Bellarmin über das Leben vor der Einsamkeit. Gemeinsam mit Bellarmin taucht das Lesepublikum ein in ein Wechselbad von Pathos und Sehnsucht, das laufend kommentiert, reflektiert und künstlerisch überformt wird. Nach Studien der

antiken Götterwelt und Philosophie bei seinem Lehrer Adamas hatte sich Hyperion zunehmend für Politik interessiert und war fasziniert von Alabanda, der ihm zum engen Freund wurde. Alabanda überzeugte Hyperion, sich der Revolution gegen die türkische Besatzung in Griechenland anzuschließen. Mit diesem Thema gerät Hölderlins Briefroman in die Nähe zur geistigen Bewegung des Philhellenismus: Griechenland wurde zur Wiege der Zivilisation ernannt, Europa bediente sich eklektisch aus der Antike, um seine Ursprünge und damit die eigene kulturelle Identität zu konstruieren. Diese Konstruktion kam nicht ohne Widerpart aus: Dabei wurde eine Trennlinie gezogen zwischen der »zivilisierten europäischen« Kultur und dem »barbarischen« Orient, und das, obwohl die in der Region lebende Bevölkerung durchaus kulturell heterogen und multilingual war und sich nicht notwendig mit dem antiken Griechenland identifizierte. Hyperion will »sein« Land ebenfalls von den Feindbildern, den »Barbaren«, befreien. Angelehnt an die historische Faktenlage werden auch im Roman die aufständischen Griechen geschlagen. Zurück bleibt ein resignierter Hyperion, der über die Toten klagt.

Als eine Art Gegenpart zum kämpferischen Alabanda fungiert Diotima, Hyperions Geliebte. Hölderlin zeichnet sie als stilles Wesen, das allein durch ihr Sein, durch ihre »edle Seele« all die Harmonie in der Welt herbeizuführen vermag. Sie ist ihm aber vor allem auch intelligente Gesprächspartnerin und Brieffreundin: Diotima hatte

versucht, Hyperion vom Auszug in den Krieg abzuhalten und davon zu überzeugen, dass sein unruhiges Gemüt eigentlich dafür geschaffen sei, mit der Kunst in die Welt einzugreifen: »Hyperion! mich deucht, du bist zu höhern Dingen geboren.« Nach der Niederlage im Unabhängigkeitskrieg kehrt Hyperion zu Diotima zurück und sucht die Vollendung im Eros. Dieser nächste Anlauf in Hyperions Glücks- und Sinnsuche ist allerdings ebenfalls zum Scheitern verurteilt: Diotima stirbt.

Eine am Ende des Romans erzählte Reise nach Deutschland hinterlässt nur weitere Bitterkeit, die in der berühmten »Scheltrede an die Deutschen« zum Ausdruck kommt. In Deutschland sieht Hyperion Denker, Handwerker und Priester, »Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute«, aber »keine Menschen«. Enttäuscht eilt Hyperion zurück in die griechische »Heimat«, um dort in Einheit mit der »göttlichen Natur« zu leben. Er gibt sich der »seligen Natur« hin. Sein Weltschmerz wird dort gelindert, wo er bei »Nachtigallgesang im Dunkeln, göttlich erst in tiefem Leid das Lebenslied der Welt« hören kann und wo die »klaren Bäche wie Götterstimmen säuseln«. Der Eremit scheint mit seiner Einsamkeit in der Natur zufrieden zu sein – und dennoch bleibt es nicht bei solch einem harmonischen, die Widersprüche oder Dissonanzen auflösenden Ende: Die Anbetung der griechischen Natur referiert er auch nachträglich als einen Gemütszustand, ohne sich mit ihm zu identifizieren. Der letzte Brief endet lapidar: »So dacht' ich. Nächstens mehr.«

»Nächstens mehr« – Mazliah, Hadjiioannou und das Ensemble Modern nehmen dieses Ende als Einladung, den Roman weiterzudenken. Es geht ihnen dezidiert nicht darum, konkrete Figuren und Szenen auf die Bühne zu bringen, sondern andere Mittel der Übersetzung einzusetzen: kompositorische, choreografische, musikalische, tänzerische. Gemeinsam spüren sie den Stimmungen und Bewegungen, den Geräuschen und Gesten des Romans nach. Sie bringen den Wunsch nach Rückzug und das Gefühl von Niederlage in eine gemeinsame Komposition, versuchen aber auch die Freude an Natur und Kultur, Erinnerungen an vergangene Zeiten des Glücks und das ambivalente Verhältnis zur persönlichen und zur kulturgeschichtlichen Vergangenheit zu fassen. Dabei setzen sie auch elektronische Mittel gezielt ein, um diesen Ideen einen akustischen Hallraum zu eröffnen: Wie in den Briefen Erinnerungen inszeniert werden, kommen auf der Bühne Loops, Delays und Verstärkungen zum Einsatz. Denn für diese gemeinsame Performance von Tanz und Musik ist auch bestimmend, dass der Roman reich ist an musikalischen Momenten. So schreibt Hyperion immer wieder von Liedern und Gesängen, von der Musik der Brunnen und von den Harmonien und Dissonanzen in der Natur.

Während der Probenarbeit tauchten dabei bestimmte Fragen immer wieder auf: Kann der Rückzug in die Natur auch heute eine Alter-

native sein, um aus dem Wahn von Turbokapitalismus, Rechtspopulismus und Umweltzerstörung auszusteigen? Wären die Kuren und Retreats, die den neoliberalen Menschen vom Burn-out heilen sollen, und die Landkommunen mit biologischem Anbau Pendant zu Hyperions Eremitentum? Aber auch: Was wäre über den Philhellenismus zu sagen in einer Zeit, wo Hellas in den Trümmern des neoliberalen Tsunamis von Bankenrettung und Eurokrise liegt? Was im 18. Jahrhundert Projektionsfläche für die Herausbildung des abendländischen Selbst war, dient nun als Abschreckungsbeispiel: Griechenland als Peripherie, die sich als Negativbild zum Krisengewinner Deutschland neokolonialen ökonomischen Zwängen fügt. Hier scheint sich die Geschichte auf ekliptische Art ironisch zurückzubiegen. Eine Kreisbewegung, die der Struktur des Romans ähnelt, ob im formalen Aufbau des Briefromans als Rückschau, die an den Anfang zurückgekehrt, in den »Kreisläufen der Natur« oder in den Pendelbewegungen zwischen Glücks- und Leidenserfahrung der Anläufe Hyperions zur Erlangung von inneren und äußeren Harmoniezuständen. Es ist heute sinnvoll, solche Kreisbewegungen nachzuzeichnen, um zusammen mit dem Werk Hölderlins lesen zu lernen, wie sich Hoffnung, Rückzug und Geschichte buchstabieren lassen.

Bernhard Siebert / Margarita Tsomou

F

DONNERSTAG, 23.11.2017
Festivaleröffnung in Frankfurt

Donnerstag, 23.11.2017, 17 Uhr
Frankfurt, Alte Oper Frankfurt, Mozart Saal

CROSSING ROADS I

Bridges – Musik verbindet

Leana Alkema (Violoncello und Gesang), Abbas Anour (Rap),
Mustafa Kakour (Oud und Perkussion), Rainer Michel (Film-
komposition), Sina Sadeghpour (Klarinette und Komposition)
Markus Wach (Kontrabass)

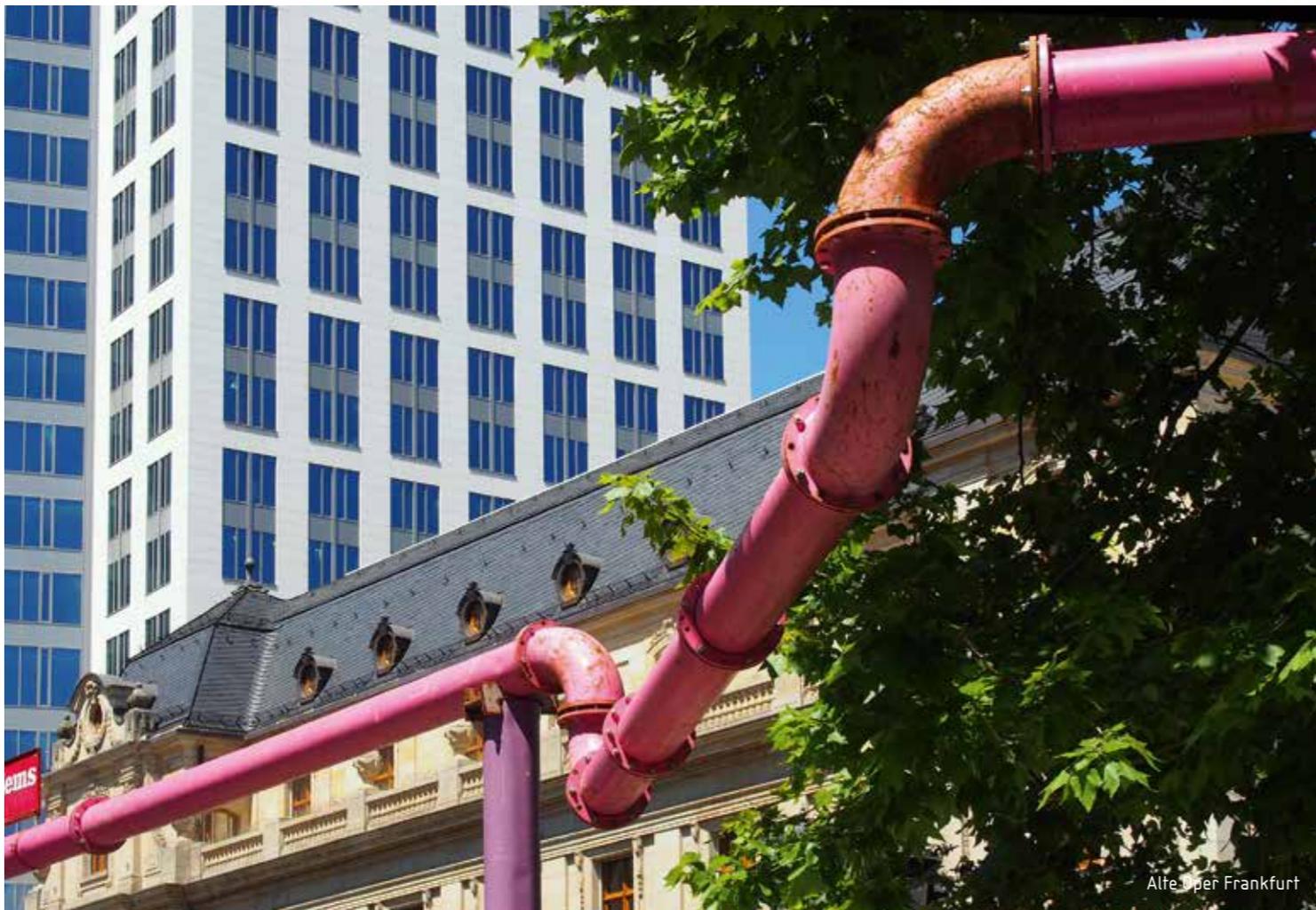
Absolventen der Internationalen Ensemble Modern Akademie
Alexander Hadjiev (Fagott), Delphine Roche, (Flöte)

Schülerinnen und Schüler der Bettinaschule

Klasse 7a: Anisa Arsoy, Granit Asani, Jalda Sophie Aurich, Noel
Bieselt, Ka Yeong Cho, Karla Crljenic, Ana Culjak, Svenja Dennhardt,
Leo Fuhrmann, Martin Greiner, Dorothea Gritsch, Ximena Henrich,
Olivia Johnston, Seneya Klusmeier, Gajanee Knolle-Akyüz, Yabesra
Tewodros Meshesha, Louisa Mildenerger, Benedikt Montiel

Mathews, Rosela Muhadini, Franja Müller, Luz Sofia Peichl, Lucas
Röhr, Fabienne Sammet, Felix Selle, Wiktoria Serafin, Celina Sonntag,
David Steinschen und Eda Ucar
Musiklehrer: Markus Desoi

Klasse 7b: Lareib Anwar, Raey Shemeles Ayele, Ela Noelle Bek, Carl
Brammer, Roberta Margarete Frohreich, Pit Fuhrmann, Elif Gündüz,
Znat Hadgu, Flora Hardtmann, Nikolai Hübner, Melek Kenanov,
Stella Kilian, Noah Koch, Emil Leban, Oliver Mandic, Philipp Lukas
Middelani, Ryan Nurdin, Mia Pabla, Maryam Rafati, Emre Ali Sacik,
Jan David Solomon, Lennart Thiele, Ngan Phuc Vuong,
Greta Wellhausen, Ceyda Selin Yontar, Mia Zimmermann-Filipe
Musiklehrerin: Viola Liebrich



Alte Oper Frankfurt

Donnerstag, 23.11.2017, 18 Uhr
Frankfurt, Alte Oper Frankfurt, Foyers

CROSSING ROADS II

Bridges – Musik verbindet

Abbas Anour (Rap), Johanna-Leonore Dahlhoff (Flöte),
Enkhtuya Jambaldorj (mongolische Pferdekopfgeige, Oberton-
und Untertongesang), Pejman Jamilpanah (Tar/Gesang),
Walid Khatba (Violine), Mustafa Kakour (Oud), Mirweis Neda (Tabla),
Afewerki Mengesha (Krar/Gesang), Eleanna Pitsikaki (Kanun),
Sajad Ranjbari (Ney Anban)

Ensemble Modern

Jaan Bossier (Klarinette), Johannes Schwarz (Fagott),
Uwe Dierksen (Posaune), Rainer Rörmer (Schlagzeug)
Jagdish Mistry (Violine), Michael M. Kasper (Violoncello)

Internationale Ensemble Modern Akademie

Katrin Szamatulski (Flöte), Niamh Dell (Oboe),
Moritz Schneidewendt (Klarinette), Peng-Hui Wang (Fagott),
Gabriel Trottier (Horn), Per Håkon Oftedal (Trompete),
Yu-Ling Chiu (Schlagzeug), Vitaliy Kyianytsia (Klavier),
Lola Rubio (Violine), William Overcash (Violine),
Laura Hovestadt (Viola), Kyubin Hwang (Violoncello),
Yongbom Lee (Komponist)

CROSSING ROADS

Ein Warm-up, Mitte September – Crossing Roads I

Schwerpunkt Musik: Das sieht man morgens um acht nicht überall. Die Bettinaschule ist ein ganz normales Innenstadtgymnasium in Frankfurt am Main, eigentlich sieht alles eher nach Schwerpunkt Mobiltelefon aus. Die Anzahl der Kinder und Jugendlichen, die das Schulgebäude im Westend mit Musikinstrumenten betreten, ist überschaubar.

»Schwerpunkt Musik« bedeutet etwas, was man nicht sofort sieht und hört. Es bedeutet vor allem, dass die Schule ein wohlüberlegtes, gut sichtbares Angebot an entsprechenden Veranstaltungen und Lernmöglichkeiten bereithält, sodass Menschen, die sich zu Musik hingezogen fühlen, gute Gründe haben, sich für diese Schule zu entscheiden. Auch wenn in der Schule, wie ja im Leben überhaupt, Raum und Zeit immer knappe Güter sind.

In diesem Herbst ermöglicht eine Zusammenarbeit der Bettinaschule mit der Frankfurter Projektgruppe »Bridges – Musik verbindet« Schülerinnen und Schülern neue Erfahrungen mit Musik, jenseits des Unterrichts. Erfahrungen, die sich nicht auf das Einstudieren und Aufführen im Rahmen der Schulöffentlichkeit beschränken. Musik wird als Teil eines gesellschaftlichen Projekts ins Auge gefasst, als Medium des sozialen Lernens und der Förderung von Individualität und Kreativität.

Das klingt vielleicht nach einer Indienstnahme von Musik für nicht musikalische Zwecke. Aber im Leitbild der Schule steht: »Erziehung zu kritischer Toleranz, Weltoffenheit, sozialem Verhalten und das Streben nach sozialer Gerechtigkeit sind unverzichtbare Leitlinien für die Schulgemeinde.« Dagegen ist wenig einzuwenden. Die Schulgemeinde ist eines dieser für unsere Zeit typischen sozialen Gebilde aus verschiedensten Kulturen und Schichten. Welches Kommunikationsmedium wäre besser prädestiniert als Musik, um hier gemeinsame Erfahrungen zu ermöglichen!

Ist Musik Kunst oder ist sie ein Kommunikationsmedium? Sie ist beides. Mit dem Instrument gesittet hinterm Notenpult platziert auf den Dirigenten zu schauen, der die Kommandos gibt, das ist nur eine von vielen Arten, sich mit Musik zu befassen.

In der Bettinaschule bedeutet Musik, dass ein Ensemble entsteht, und das geht nicht ohne gewisse Ordnung. Das Material liefern beim Warm-up in der ersten und zweiten Stunde zunächst die eigenen Stimmen. Silben und Rhythmen finden zu einem verdichteten Gebilde zusammen. Jeder ploppt und zischt für sich allein, aber die Summe ist etwas Neues.

TRANSIT, das Motto von cresc... 2017, hat sich an der Bettinaschule in den Arbeitstitel »Crossing Roads« verwandelt, mit einer römischen Eins, weil es noch ein zweites »Crossing Roads«-Projekt gibt.

Hier in der Schule kreuzen sich Lebenswege, Herkünfte, Zukunftspläne. Das Schülerdasein ist ohnehin eine biografische Transitzone. Das Land, die Stadt, wo sie zurzeit leben, ist für etliche von ihnen bloß ein vorübergehender Wohnort.

Flüchtling zu sein, wie einige der Musiker aus der Projektgruppe »Bridges«, ist ein komplexer Sonderfall dieser umfassenden Beweglichkeit. Das ist manchmal bereichernd, manchmal entnervend. Toleranz ist eine tägliche Übung mit vielen Facetten und Gestalten. Man kann nicht alle Differenzen aus der Welt schaffen, man kann auch nicht ständig über alles reden. Aber man kann miteinander Erfahrungen produzieren und Wege aufzeigen, wie man miteinander auskommen kann, ohne sich zu bedrängen, und wie ein vorübergehend existierendes Kollektiv mit gemeinsamen Interessenlagen entstehen kann, ohne dass Individualität aufgegeben werden muss. Vielleicht kann man mit Hilfe von Musik etwas abbilden oder sogar neu sehen, was viele beschäftigt. Vielleicht kann man hier und da einen Schritt weiterkommen.

In Klasse 7 sind die Schülerinnen und Schüler im Durchschnitt 13 bis 14 Jahre alt – vielleicht sind Menschen nie unterschiedlicher, individueller und unberechenbarer als in diesem Alter. Dreißig von ihnen entwickeln innerhalb weniger Minuten neunzig verschiedene Arten, mit den Füßen auf den Boden zu stampfen, etwas peinlich zu finden, unaufmerksam zu sein – und sich schließlich doch konzentriert mit der gleichen Sache zu beschäftigen. Es entsteht etwas wie

Disziplin – nicht als verordnete Haltung, sondern durch das von selbst stärker werdende Bedürfnis, etwas gemeinsam zu machen. Und das auch gut.

Die Arbeit ist zunächst in drei sogenannte Expertengruppen aufgeteilt. Da nennt sich eine »Sound Painting«. Sie befasst sich mit Sprache, also mit einem Text, und mit Möglichkeiten, wie man (ihn) artikulieren kann. Wie klingt Flüstern, wie Fordern oder Behaupten? Eine Art Rap soll dabei herauskommen, vielleicht.

Einer der Leiter dieser Gruppe ist Abbas Anour aus West-Darfur im Sudan. Die blutigen Konflikte in seiner Region forderten auch viele Opfer in seiner Familie. Abbas entschied sich, seine Erlebnisse als Musiker und Dichter zu teilen. Weil ihm das Regime keine gefährlose Ausübung seiner Musik erlaubt, lebt er seit März 2010 in Deutschland. In seiner Kunst porträtiert er in arabischer, englischer und französischer Sprache sowie in west-sudanesischen Dialekten den Alltag konfliktgebeutelter Menschen.

Die zweite Gruppe macht sich mit orientalischer Musik bekannt. Sie beschäftigt sich mit nicht-temperierten Skalen und erarbeitet sich unter Anleitung des Oud-Spielers Mustafa Kakour an Streich-, Blechblas- und Saiteninstrumenten einige Geheimnisse und Überraschungen mit Mikrointervallen. Mustafa Kakour, 1985 im syrischen Masyaf geboren, lernte als Kind Trompete und Horn sowie Oud, eine Kurzhalblaute. Er studierte an der Universität Homs, machte 2012 seinen Bachelor und gründete anschließend die erste

Musikschule von Masyaf, die er bis 2015, bis zu seiner Flucht leitete. Er engagiert sich in musikpädagogischen Projekten und arbeitet als Übersetzer, Komponist und Arrangeur.

Die dritte »experimentelle« Gruppe setzt sich mit neuen und nicht-klassischen Artikulationsweisen auseinander. Betreut wird die Gruppe von dem 1977 in Teheran geborenen Sina Sadeghpour, der Klarinette an der Schule für Hohe Künste Teheran und an der dortigen Universität studierte. Schon während seines Studiums arbeitete er als Klarinetist im Rundfunk-Sinfonieorchester Teheran. Nach seiner Ausreise nach Deutschland studierte Sadeghpour an Dr. Hoch's Konservatorium sowie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.

Was aus all dem werden kann, lässt sich in dieser frühen Phase – Mitte September, wenige Wochen nach Schuljahresbeginn – noch nicht erkennen. Aber die Frage steht unübersehbar im Raum, wenn die Schüler nach der Probe in den normalen Unterricht entlassen worden sind und die Lehrer mit den Musikern zusammensitzen, die das Projekt begleiten und leiten. Es gibt einen Plan, aber der formt sich erst während der Arbeit genauer aus. Man muss nach jeder Probe gemeinsam besprechen und entscheiden, wie man weitermachen könnte oder sollte oder müsste: Wie sollen die Projektbegleiter innerhalb der Expertengruppen und zwischen ihnen ihr Vorgehen koordinieren? Ab wann wäre ein Zusammengehen sinnvoll? Auf welcher Basis können die drei Gruppen zusammenkommen? Was könnte, was wird das sein, was da entsteht?

Warm-up II, kurz vor dem Ernstfall – Crossing Roads II

Diese Fragen gelten auch für »Crossing Roads II«. Die Musikerinnen und Musiker sind hier einige Jahre älter und etwas erfahrener. Bei »Crossing Roads II« arbeiten Mitglieder des Ensemble Modern, der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) mit der Projektgruppe »Bridges – Musik verbindet« ergebnisoffen zusammen. Interkulturelle Begegnung und verschiedene Klangkonzepte sind das Material, aus und mit dem hier Musik entstehen wird; in einer Arbeitsphase, die erst kurz vor dem Konzert selbst beginnt. Jeder bringt die eigene musikalische Erfahrung und Ausstattung mit. Vielleicht hat jemand Ideen oder legt vielleicht Skizzen vor. Vielleicht wird man zunächst mehr miteinander reden als Musik machen. Vielleicht wird jede Gruppe eigene Module erarbeiten. Ganz sicher wird man miteinander improvisieren: Alles, was Dinge in Bewegung bringt und die Wahrnehmung beeinflussen kann, ist erlaubt und möglich.

Noten, das wissen die Musiker des Ensemble Modern und der IEMA und auch die »Bridges«-Musiker schon lange und sehr genau, sind nur eine von mehreren Möglichkeiten, Musik zu determinieren. Irgendwie wird aus der Arbeit etwas entstehen. Vielleicht ein Narrativ von einer sozialen Qualität der Musik. Menschen sind immer verschieden. Raum und Zeit sind immer knapp.

Hans-Jürgen Linke



Alte Oper Frankfurt

Donnerstag, 23.11.2017, 20 Uhr
Frankfurt, Alte Oper Frankfurt, Großer Saal

VERBINDEN UND ABWENDEN – ERÖFFNUNGSKONZERT

Zeynep Gedizlioğlu: Verbinden und Abwenden
für Ensemble und Orchester (2016) DEA

Impulsvortrag von **Peter Kujath** (ehem. ARD-Hörfunk-
korrespondent Ostasien)

Philippe Manoury: In Situ. Für eine Gruppe von
Solisten, Streichorchester und acht im Raum verteilte
Orchestergruppen (2013)

Ensemble Modern
hr-Sinfonieorchester
Ilan Volkov (Dirigent)

Gefördert durch die Ernst von Siemens Musikstiftung.

im Anschluss: **PINKES SOFA** (Details auf S. 9) 

Sendetermin: 28.12.2017, 20.04 Uhr, hr2-kultur

VERBINDEN UND ABWENDEN – ERÖFFNUNGSKONZERT

Es ist ein Thema, das politisch wie künstlerisch immer wieder Aktualität beansprucht: die Relation zwischen Individuum und Kollektiv, zwischen Gruppe und Masse. Im Eröffnungskonzert von cresc... 2017 wird dieses Verhältnis in zwei Kompositionen beleuchtet: **Verbinden und Abwenden** der türkischen Komponistin Zeynep Gedizlioğlu sowie **In Situ** des Franzosen Philippe Manoury. Zu hören sind hier musikalische Konstellationen zwischen Akzeptanz und Boykott, zwischen subjektivem Aufbegehren und einträchtiger Gemeinschaftlichkeit.

Das Ankommen, der versierte Umgang mit eingeübten Techniken oder Methoden des Komponierens, ist für Zeynep Gedizlioğlu letztlich ein Widerspruch zu dem, was sie mit ihrer Arbeit beabsichtigt. Stattdessen bedeutet Komponieren für sie, mit jedem Stück im Grunde neu zu beginnen, die erworbenen Kenntnisse und Fertigkeiten nicht zu reproduzieren, sondern zu überprüfen. Mit jeder Komposition wird ein anderer ästhetischer Handlungsrahmen gesetzt. Zeynep Gedizlioğlu wurde 1977 in Izmir geboren und wuchs in Istanbul auf: Die Mutter Schauspielerin und Regisseurin, der Vater Maler – die Kunst und das Künstlerische sind ihr von jeher vertraut. Sie selbst entscheidet sich für die Musik, wobei es zunächst Genres jenseits der Kunstmusik sind, denen ihr Interesse gilt. Im Alter von 19 Jahren spielt sie in zwei Bands, die sich denkbar unterschiedlichen Genres widmen: Die eine covert Oldies von Jimi Hendrix, Bob Dylan und Procol Harum, die andere spielt den Surf-Punk von The

B-52's und The Barracudas. Die Surf-Punk-Band deutet es bereits an: Gedizlioğlus musikalische Vorlieben galten rasch den Spielarten abseits des Mainstreams. Dementsprechend war sie ständig auf der Suche nach neuer, ungehörter Musik – die in Istanbul Ende der 1990er Jahre nicht immer leicht aufzutreiben war. »Ich bin mit der Fähre auf die asiatische Seite der Stadt gefahren«, erinnert sich die Komponistin, »weil es dort die besseren Plattenläden gab.«

Die Entscheidung, Komposition zu studieren, fiel in dieser Zeit. Bevor Zeynep Gedizlioğlu 2001 nach Deutschland kam, studierte sie am Konservatorium in Istanbul. Mit Neuer Musik kam sie dort – zumindest im Rahmen des offiziellen Lehrbetriebs – allerdings nur in einer gewissen »Vorauswahl« in Berührung. »Was die zeitgenössische Musik anging«, erinnert sie sich, »waren das vor allem Werke der US-amerikanischen Moderne. Neue Musik aus Europa kam dagegen so gut wie gar nicht vor.« Unter anderem deshalb entschied sich Gedizlioğlu dazu, ihr Studium in Deutschland fortzusetzen. An der Musikhochschule in Saarbrücken wurde Theo Brandmüller ihr Lehrer, daneben studierte sie am Conservatoire de Strasbourg bei Ivan Fedele. Von 2007 bis 2009 komplettierte sie ihre Ausbildung bei Wolfgang Rihm an der Karlsruher Musikhochschule. »Von Rihm habe ich gelernt«, sagt Gedizlioğlu, »dass es keine Rezepte für das Komponieren gibt, sondern dass es darum geht, sich in jeder Situation des Zweifels neu zu befragen, um zu seiner individuellen Stimme zu finden.«

Die eigene Sprache, das subjektive, persönliche Moment besteht in Zeynep Gedizlioğlus Musik nicht zuletzt in der steten Suche nach kompositorisch zwingenden Lösungen für die Umsetzung von Ideen, die über den Bereich des rein Musikalischen ins Gesellschaftliche und Kulturelle hinausweisen. So ist auch ihr 2016 entstandenes Stück **Verbinden und Abwenden** für Ensemble und Orchester von einer politischen Denkfigur grundiert. »Die Vorstellung einer Gruppe – in diesem Fall bestehend aus 14 Individuen –, die dem großen Apparat Orchester gegenüber steht«, erläutert die Komponistin, »bringt für mich in erster Linie etwas Politisches mit sich; und gleichzeitig den Impuls, die permanente Eindeutigkeit einer bestimmten Rollenverteilung, eines bestimmten Verhältnisses zwischen den zwei Klangkörpern abzulehnen.«

Mit diesem Entwurf begab sich Zeynep Gedizlioğlu in ein Dilemma: Wie lässt sich eine Ablehnung bewerkstelligen, ohne die Potenziale der Kombination Ensemble/Orchester von vornherein auszugrenzen? In **Verbinden und Abwenden** entscheidet sich Gedizlioğlu letztlich für die kalkulierte Uneindeutigkeit, für ein kontinuierliches Changieren zwischen den Zuständen: »Ich will die Gestalten und Ereignisse miteinander verbinden, sie einander entgegenstellen oder unverbunden lassen, sie in ihren Verbindlichkeiten und Unverbindlichkeiten wahrnehmen und anerkennen.«

Um das Changieren zwischen solistischem Individuum und orchestralem Kollektiv geht es auch in der 2013 entstandenen Komposition **In Situ** für Ensemble, Streichorchester und acht Orchestergruppen von Philippe Manoury. Die Musik des französischen Komponisten, 1952 in Tulle geboren, zielt stets auf Ausdruck, auf mitunter heftige Expressivität. Dichte, farbige Klangwelten, weiträumige Entwicklungen und unvorhersehbare Ereignisse prägen seine Stücke. Sie sind minutiös geplant, reagieren aber zugleich auf die, so formuliert es Manoury, »im Augenblick entstehende Notwendigkeit«. In nicht wenigen seiner Kompositionen bedürfen solche Prozesse einiges an Zeit, um ihre Wirkung zu entfalten. »Die Großform«, sagt der Komponist, »interessiert mich ganz besonders dann, wenn sie ein vielfältiges und komplexes Geflecht von Verweisen, vagen Erinnerungen, Anspielungen und Vorahnungen entwickelt, wenn sie bewirkt, dass mehrere Momente in zeitlichen Distanzen miteinander kommunizieren.« Damit folgt er einer Vorstellung von Zeitwahrnehmung, die von einem heterogenen und gewissermaßen »polyphonen« Erfassen von Zeitlichkeit ausgeht: Erinnerungen etwa, die die Gegenwart beeinflussen und damit in die Zukunft hineinwirken. »Mir gefällt der Gedanke«, sagt Manoury, »dass die Musik eine Spiegelung jenes Zeitgewebes ist, das wir im täglichen Leben erfahren.«

Seit einigen Jahren arbeitet Philippe Manoury mit einem kompositorischen Verfahren, das ihn bei der Realisierung solcher Zeitschichtungen unterstützt. Als »grammaires musicales génératives« (generative musikalische Grammatiken) bezeichnet er diese Methode, die darin besteht, ausgehend von bestimmten Klangeinheiten (Motiven, Figuren, Instrumentenkonstellationen) musikalische Phrasen zu konstruieren, die in einer präzisen Anordnung aneinandergefügt sind. Auf diese Weise entstehen musikalische Gestalten, deren Sinn sich aus der Beziehung ergibt, die die jeweiligen Einheiten miteinander unterhalten, selbst wenn zwischen ihnen ein längerer Zeitraum liegt. »Dieses Verfahren«, erklärt Manoury, »lässt sich mit einer Metapher beschreiben: Die kurze Form ist wie ein Foto, das man während einer Reise aufnimmt, die Großform dagegen ist die Reise selbst. Und wie bei jeder Reise wünsche ich mir, dass die Landschaft nicht zu monoton ist und dass die Zeit reichhaltige und verschiedenartige Eindrücke bietet.«

Auch bei seiner Komposition von **In Situ** hat Philippe Manoury mit generativen Grammatiken gearbeitet, wobei das Werk nicht in der Chronologie entstanden ist, die es letztlich erhalten hat. Manoury hat zunächst »Momente« komponiert, ohne zu wissen, in welcher Reihenfolge sie später erscheinen würden. Jene Momente erhalten ihren jeweiligen Charakter durch stark individualisierte Ausdrucksformen. So gibt es »Klangregen«, »zitternde Oberflä-

chen«, »Echos«, »Einbrüche«, »Explosionen« und »Klangsäulen«. Im weiteren Kompositionsprozess hat sich Manoury dann darum bemüht, Spuren zu verwischen, also die Übergänge von einem Moment zum anderen zu verunklaren, »so, wie es in unserer psychischen Realität, aber auch in der Natur meistens geschieht: Von einer gebirgigen Landschaft in die Ebene gelangt man in der Regel stufenweise«.

Diese Metapher aufgreifend, bezeichnet Manoury die »geografische Situation« als Thema von **In Situ**. Gemeint ist damit vor allem die räumliche Anordnung der Instrumentalgruppen, die zu einem großen Teil schon am Beginn des Kompositionsprozesses feststand. Auf der Bühne befindet sich ein Solistenensemble, das in homogenen Familien angeordnet ist: Holzbläser, Blechbläser und Streicher. Ihm gegenüber ist ein Streichorchester positioniert, während das »große Orchester« um das Publikum herum gruppiert wird. Den noch nicht musikalisch »gefüllten« Raum als Erstes zu denken, ist in Philippe Manourys Arbeit nicht ungewöhnlich: »Häufig habe ich Situationen und Bewegungen im Raum entworfen«, sagt der Komponist, »bevor ich eine einzige Note geschrieben hatte.« Dementsprechend sind in **In Situ** die Orte, von denen her die Klänge kommen, ebenso wichtig wie die Klänge selbst.

Michael Rebhahn

F

FREITAG, 24.11.2017
Festivaltag in Frankfurt



F 24.11.

Freitag, 24.11.2017, 18.30 Uhr
Frankfurt, Hessischer Rundfunk, Foyer

WOHER/MUSIK/WOHIN – ROUNDTABLE

Gespräch mit Zeynep Gedizlioğlu (Komponistin),
Malte Giesen, Martin Grütter und Ole Hübner (Komponisten)
Stefan Fricke (Moderation)

Die Ideen und Ausprägungen heutiger Musik sind diversifizierter denn je. Alle klingenden Grenzen, so scheint es, sind offen, alle tönenden Barrieren gefallen. Im polyphonen Dazwischen liegen die aktuellen Areale. Der Aspekt TRANSIT ist in den Arbeiten der jüngeren Generation von Komponistinnen und Komponisten ganz gegenwärtig: geologisch, kulturell, künstlerisch, aber auch historisch.



Hessischer Rundfunk, Frankfurt am Main

F 24.11.

Freitag, 24.11.2017, 20 Uhr

Frankfurt, Hessischer Rundfunk, hr-Sendesaal

TAKE DEATH

Martin Grütter: Allheilmittel für Orchester mit Klavier und Hyperklavier (2017) UA

Bernhard Gander: Take Death für 20 Instrumente & DJ (2013)

Impulsvortrag von **Christina Weiss** (ehem. Kulturstaatsministerin)

Martin Matalon: Spinning Lines für Klarinette, Horn, Violine, Orchester und Elektronik (2017) UA

Ensemble Modern Orchestra

Ilan Volkov (Dirigent)

Patrick Pulsinger (DJ)

Jaan Bossier (Klarinette), Saar Berger (Horn), Jagdish Mistry (Violine)

Norbert Ommer (Klangregie)

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes.

im Anschluss: **PINKES SOFA** (Details auf S. 9) 

Sendetermin: 25.01.2018, 20.04 Uhr, hr2-kultur

TAKE DEATH

Das Netz ist geworfen. Darin verfangen: extreme Sounds, rasante Figuren, kolossale Akkordschwärme. Mit **Spinning Lines** knüpft Martin Matalon eine multiperspektivische Umspannung des Klangraums mit verschieden dichten, vielfarbigem Fäden. Blutig rot tönt hingegen das Gewebe in Bernhard Ganders **Take Death**, in dem Strawinskys »Sacre« und satte Death-Metal-Riffs sich gegenseitig opfern. Martin Grütter schließlich konstruiert in **Allheilmittel** ein Hyperklavier, das trickreich durch die Maschen des Orchesters schlüpft.

Gleichwohl er sein musikalisches Rüstzeug am Boston Conservatory und an der New Yorker Juilliard School erhalten hat, sei sein wichtigster Kompositionslehrer – im übertragenen Sinne – der Schriftsteller Jorge Luis Borges gewesen, sagt der 1958 in Buenos Aires geborene Martin Matalon. Der umfassend gebildete Dichter und Bibliothekar habe philosophische Abhandlungen auf fünf Zeilen zu kondensieren vermocht, wobei man auch noch nach mehrfachem Lesen immer wieder auf Neues stoßen könne. Diese Fähigkeit der präzisen und pointierten Aussagekraft hat Matalon in seiner musikalischen Arbeit immer wieder interessiert; so auch in seinem neuesten Werk für Klarinette, Horn, Violine, Orchester und Elektronik.

»**Spinning Lines**«, sagt Matalon, »ist eine Folge von verschiedenen musikalischen Zuständen, die das Phänomen der Linie auf jeweils

unterschiedliche Weise behandeln: atomisiert, akzentuiert, mechanisch, schwebend, räumlich, gesättigt oder pointillistisch. Das Stück entfaltet sich, indem ein Satz den nächsten jagt. Ohne zurückzublicken artikuliert das Werk verschiedene Formen des Ausdrucks von Zeit: als kontinuierlich-dichter Fluss, als angehaltene Zeit, als mechanische Pulsation oder als (un)gleichmäßig »gestreifte« Zeit.«

Spinning Lines behandelt ein Thema, das Matalon in seiner Arbeit lange Zeit »umgangen« hat. »Ich habe es immer vermieden, für Orchester und Elektronik zu schreiben, weil ich glaubte, dass das Orchester den Klangraum beansprucht, während die Elektronik zum bloßen Ornament gerät.« Andererseits spielt die Kombination von Soloinstrumenten und Elektronik in Matalons Werk eine wichtige Rolle: Seit einigen Jahren arbeitet er am Zyklus »Traces«, der inzwischen 12 Stücke für verschiedene Instrumente plus Elektronik umfasst. »Für mich«, sagt Matalon, »ist diese Kombination ein Idealfall. Der charismatische, virtuose Solist trifft auf die Möglichkeiten, die die Elektronik über die instrumentale Technik hinaus bietet: die Transformation von Klang und Timbre, die Manipulation zeitlicher Abläufe und die Möglichkeit des Schichtens klanglicher Ebenen.« In diesem Sinne stellt **Spinning Lines** eine Form der Synthese der beiden zentralen Elemente von Martin Matalons Arbeit dar; Charakteristika, die seine Kompositionen von jeher geprägt, aber bislang noch nie im Kontext eines Werks zueinander gefunden haben.

Eine Vorliebe für Geradlinigkeit und Stringenz liegt auch der Arbeit von Bernhard Gander zugrunde. »Mit der Lupe« müsse man die Lyrismen in seinen Stücken suchen, sagt der 1969 geborene österreichische Komponist, der u.a. bei Beat Furrer in Graz studierte. Und wirklich: Seine Musik ist zumeist laut und direkt, sie treibt wuchtig voran, transportiert eine unbändige Energie; Atempausen finden sich kaum in seinen Partituren. Gander ist nicht der Mann für filigrane Klanggewebe oder subtil ausgehörte Entwicklungsprozesse. Im Gegenteil: Er schätzt es, wenn das Material schroff und kantig in Erscheinung tritt, wenn es seine Nähte und Bruchstellen nicht verbirgt und als Werkstoff im wörtlichen Sinn erkennbar bleibt. Sein ausdrückliches Bekenntnis zu einer Form der musikalischen Äußerung, die keiner übersteigerten Kultivierung bedarf, führt er nicht zuletzt auf die Vertrautheit zurück, die ihn – auch außermusikalisch – mit dem Handwerk, mit der Funktionalisierung von Materialien verbindet. »Ich habe«, erinnert er sich, »im Laufe meines Lebens zahlreiche Handwerkerjobs gemacht: etwa in Tischlereien und Spenglereien, als Dachdecker oder Maurer. Wenn ich heute in einer Komposition eine Bohrmaschine verwende oder das Schlagzeug um Blechplatten und Steine erweitere, dann kenne ich diese Dinge aus ganz anderen Zusammenhängen.«

Die Transformation oder – um in der handwerklichen Diktion zu bleiben – die Zurichtung außermusikalischer Objekte oder Sujets ist für Bernhard Gander ein wesentliches Moment seiner komposi-

torischen Arbeit. Beinahe jedes seiner Stücke ist grundiert von einem Subtext, der einen Gegenstand oder eine Erfahrung aus seinem alltäglichen Erleben zum Inhalt hat. Diesen Bezug zur vermeintlich »profanen« Realität bezeichnet Gander als unverzichtbaren Impuls seines gestalterischen Denkens. Die Vorstellung, dass Komponisten Neuer Musik selbst noch beim Bügeln Boulez hören, mag zwar dem Zerrbild vom hermetisch in seiner Subkultur aufgehobenen Künstler entsprechen – sonderlich realistisch ist sie wohl nicht. Dass dagegen ernste ästhetische Skrupel aufkommen, wenn es darum geht, Elemente der sogenannten U-Musik ins eigene Schaffen hineinzunehmen, ist wiederum nicht von der Hand zu weisen. Gander ist in dieser Hinsicht weniger befangen: dass er keine Berührungsängste mit der Musik der Popkultur hat, zeigt sich in seinen Kompositionen unmissverständlich.

Das gilt auch für **Take Death** für 20 Instrumente & DJ; das Stück aus dem Jahr 2013 ist zugleich Hommage an und kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte, die Igor Strawinskys 1913 entstandene Ballettmusik »Le Sacre du Printemps« grundiert: In einem heidnischen Ritual muss eine Jungfrau geopfert werden, um den Frühlingsgott zu besänftigen. »Diese (symbolische) Opferung von Unschuldigen und Wehrlosen«, bekennt Gander, »ärgert mich«. Daher hat er in seinem Stück die Situation ins Gegenteil verkehrt: Hier kehrt die geopfert Jungfrau als Racheengel zurück, lauert jenen Männern auf, die sie ermordet haben, verführt und tötet sie.

Musikalisch lehnen sich Titel und Klangsprache von **Take Death** an das Genre »Death Metal« an; konkret wurden Passagen aus Stücken der Band Cannibal Corpse in die Komposition integriert. Dazu kommt eine weitere Anleihe aus dem Bereich der sogenannten U-Musik: »Da ›Le Sacre du Printemps‹ für mich manchmal so klingt, als ob Strawinsky an den Turntables steht und immer wieder neue Nummern bringt«, sagt Bernhard Gander, »war es für mich nur logisch, einen DJ ins Stück miteinzubeziehen.«

Während die auskomponierte Skepsis gegenüber der »reinen Lehre« der Neuen Musik bei Bernhard Gander eine unaufgeregt-spielerische ist, betreibt Martin Grütter, 1983 im oberbayerischen Trostberg geboren, seine Opposition mit Emphase. Charakteristisch für seinen ästhetischen Ansatz sind Übersteigerungen und Extreme, genauso aber auch deren ironische Relativierung: »Der Zug ins Riesenhafte, in die measurelessness, in die Überhöhung, die jedoch sofort in ihr Gegenteil, in die Übertreibung, die Karikatur, die Fratze, die Bloßstellung umschlagen kann – Übermenschlichkeit und das ihr nicht Gewachsensein als zwei Ansichten einer Münze« (Grütter). Mittel zur Überhöhung sind etwa rasante Tempi, treibende Rhythmen und hohe Lautstärke. Daneben spielt der Einsatz von Elektronik eine wichtige Rolle. Seit 2007 konstruiert Grütter ein Keyboard-Setup (das sogenannte »Hyperklavier«), bei dem sich eine möglichst große Fülle an Tönen und Spielparametern kontrollieren lässt. Dieses

»Meta-Instrument« kommt auch in seinem neuen Werk **Allheilmittel** zum Einsatz.

Seine Kompositionen pflegt Martin Grütter mit ebenso humorigen wie kryptischen Einlassungen zu versehen. So auch im Fall von **Allheilmittel**: »Das Allheilmittel, so versichern uns die antiken Ärzte, besteht aus zerstoßenen Hahnenkämmen, Knoblauch, Goldstaub, Opium, Entenblut, Theriak, Tränen und Zimt. Doch kein verständiger Zeitgenosse glaubt daran, dass diese Zutatenliste wirklich vollständig ist – hat sich doch eine ganz ähnliche Rezeptur 1919 gegen die Spanische Grippe als völlig wirkungslos erwiesen. Nein – die Ingredienzen des Allheilmittels sind so unendlich wie seine Wirkungsweise! Rost wird zu Plutonium, Blinde können fliegen, zwei Brote verwandeln sich in fünftausend Fische, drei Klaviertasten spielen siebenhundertsiebenundsiebzig Töne, Repetitionen repetieren rasender, als rasende Repetitionen repetieren, und dann – fällt die Pechmarie in den Brunnen, taucht durch den sprudelnden Quell hinab, blickt dem Abgrund ins finstere Angesicht – dies ist die Nigredo, die fürchterliche!!! – und schluckt und stockt – und taucht im nächsten Moment als lichtumflorte Goldmarie wieder empor, mit einem duftenden Blumenkranz im blondlächelnden Haar ... und nun weiß sie auch, was uns fehlt: Krötenfleisch! Krötenfleisch! Kein Allheilmittel ohne Krötenfleisch!!!«

Michael Rebhahn

WI

SAMSTAG, 25.11.2017
Festivaltag in Wiesbaden

Samstag, 25.11.2017, 18 Uhr
Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein

TECTONICS MOSAIC I

Doppelporträt **Alvin Lucier** und **Éliane Radigue**
kuratiert von Ilan Volkov

Alvin Lucier: Silver Streetcar for the Orchestra für Triangel (1988)

Alvin Lucier: A Tribute to James Tenney für Kontrabass und
Sinuswellengenerator (1986)

Éliane Radigue: OCCAM I für Harfe solo (2011)

Éliane Radigue: OCCAM XII für Viola solo (2012/13) UA

Catherine Lamb: Mirror für Kontrabass (2007)

Ben Patterson: Pages to Save Our Planet (2008)

Ben Patterson: What music can you make from these notes? (2008)

Mik Quantius: Solo Performance

Klanginstallationen (durchgehend)

Alvin Lucier: Directions of Sound from the Bridge (1978)
(eingrichtet von Hauke Harder)

Pierre Berthet & Rie Nakajima: Dead Plants and Living
Objects (2016/17)

Hauke Harder: Grigio Due für 3 Sinusgeneratoren, Verstärker und
Druckkammerlautsprecher (1997)

Rainer Römer (Schlagzeug), Rhodri Davies (Harfe, E-Harfe),
Catherine Lamb (Viola), Paul Cannon (Kontrabass),
Mik Quantius (Stimme, Keyboard, Objekte),
Pierre Berthet & Rie Nakajima (Live Performance)

Gefördert durch die Aventis Foundation.

Samstag, 25.11.2017, 21 Uhr
Wiesbaden, Hessisches Staatstheater, Foyer

TECTONICS MOSAIC II

kuratiert von Ilan Volkov

Alvin Lucier: Nothing is Real für Klavier, Teekanne, Kassettenrekorder
und Elektronik (1990)

Alvin Lucier: Step, Slide and Sustain für Horn, Cello und
Klavier (2014)

Mariam Rezaei: Top/// für Turntables, Elektronik, Stimme und
Ensemble (2017) UA

Christopher Fox: Topophony für Ensemble und zwei improvisierende
Solisten (2016)

Ensemble Modern
Ilan Volkov (Dirigent)
Saar Berger (Horn), Hermann Kretzschmar (Klavier),
Michael M. Kasper (Violoncello), Rhodri Davies (Harfe, E-Harfe),
Thomas Lehn (Analogsynthesizer), Mariam Rezaei (Turntables,
Elektronik, Stimme), Lennart Scheuren (Klangregie)

Gefördert durch die Aventis Foundation.

im Anschluss:

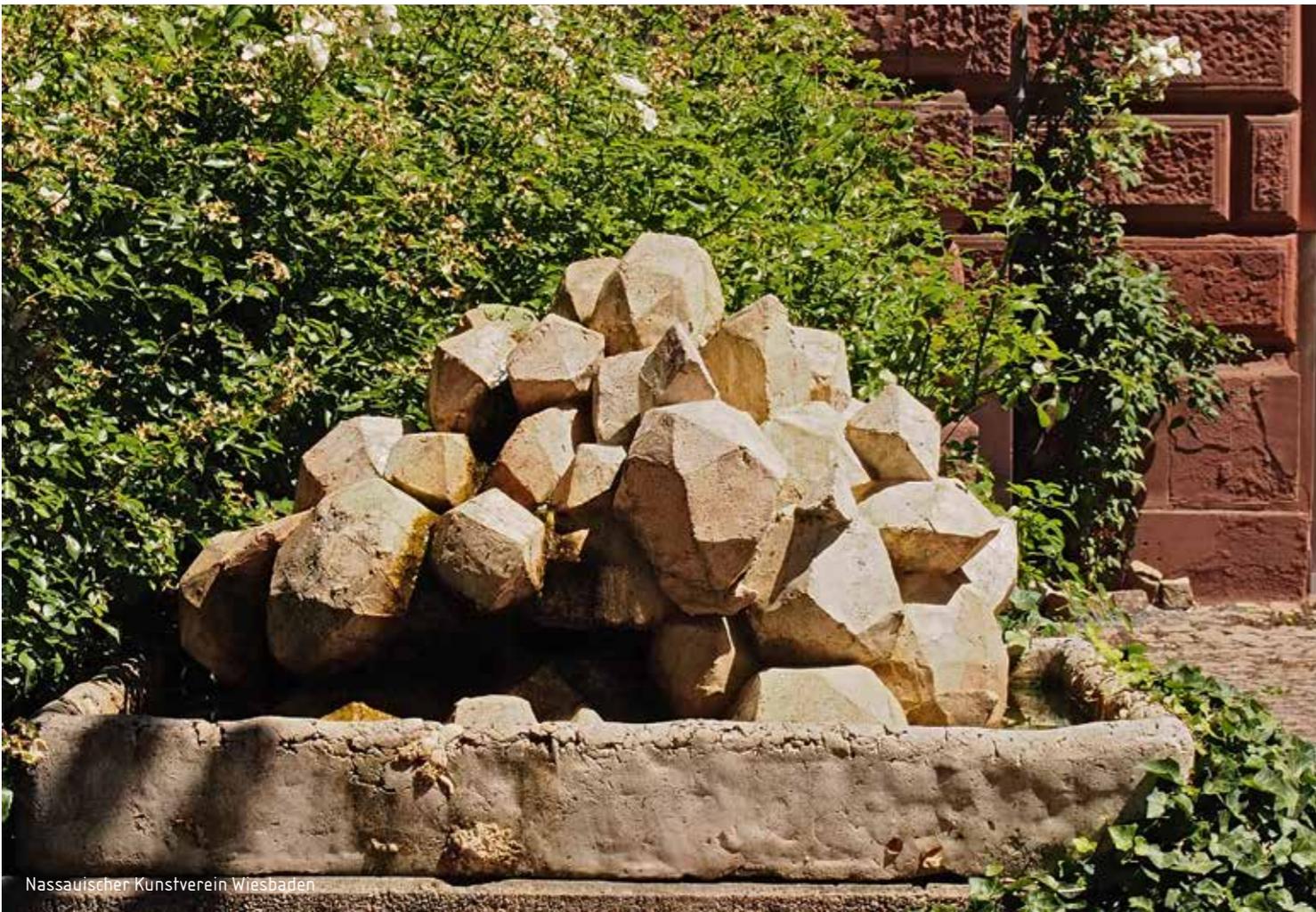
PINKES SOFA (Details auf S. 9) 

TECTONICS MOSAIC I UND II

Der 1976 in Tel Aviv geborene Dirigent Ilan Volkov, der die musikalische Tradition ebenso versiert handhabt wie die jüngste Musik, liebt Experimente. Und weil offene Werkkonzeptionen oder klein besetzte Stücke im Umfeld großer Orchesterfestivals meist zu kurz kommen oder gar unter den Tisch fallen, kuratiert er eigene Binnensprogramme, die er »Tectonics« nennt. Dieser Titel ist in Island entstanden, wo Volkov von 2011 bis 2014 Chefdirigent des Icelandic Symphony Orchestra war. Keine Stunde von Reykjavík entfernt, treffen im Thingvellir Nationalpark die amerikanische und die eurasiatische Kontinentalplatte aufeinander. Dieses Zusammenstoßen geologischer Elemente wurde zum Sinnbild der Begegnung von (Neuer) Musik in unterschiedlichen Erscheinungsformen: Komposition, Improvisation, Elektronische Musik und Sound Art. 2012 fand in Reykjavík das erste Tectonics Festival statt; seither hat Volkov dieses Konzept an diversen Orten (neben Reykjavík waren es Adelaide, Athen, Glasgow, London, Krakau, New York, Oslo und Tel Aviv) sowie in verschieden dimensionierten Formaten realisiert. »Tectonics Mosaic« heißt das Programm, das er für cresc... 2017 zusammengestellt hat und in dem Solostücke und ein Trio auf zwei Kompositionen für Ensemble sowie auf zwei Klanginstallationen treffen. Im Zentrum dieses Mosaiks stehen zwei eigenwillige Protagonisten einer im besten Sinne experimentellen Musik: der Amerikaner Alvin Lucier und die Französin Éliane Radigue.

»Es geschieht nicht oft, dass ein Komponist in Erscheinung tritt, dessen Arbeit so überzeugend ist und sich so wesentlich von der seiner Zeitgenossen und Vorläufer unterscheidet, dass wir wohl oder übel unsere selbstverständlichen Axiome über Musik revidieren müssen.« Dass der Komponist Alvin Lucier, den sein Kollege James Tenney hier als Musterbild der musikalischen Avantgarde beschreibt, vor fünfzig Jahren den Idealen des amerikanischen Neoklassizismus nacheiferte, ist heute kaum mehr vorstellbar. An der Yale University, wo der 1931 geborene Lucier in den 1950er Jahren studierte, wurde Charles Ives mit absichtsvollem Schweigen bedacht und John Cage als harmloser Sonderling abgetan, während die Heroen Strawinsky und Hindemith hießen. Hatte Lucier die Rückwärtsgewandtheit dieses Musikbetriebs anfangs noch verinnerlicht, so gewann Ende der 1950er Jahre der Zweifel an der Qualität seiner eigenen Arbeit die Oberhand. 1960 reiste er nach Europa, um etwas anderes kennenzulernen. Allerdings brachte die erstmalige Begegnung mit der musikalischen Avantgarde – trotz aller Begeisterung für die bislang ungehörten Klänge – weniger die erhoffte Befreiung, als vielmehr eine erneute grundlegende Unsicherheit.

»In der Zeit«, erinnert sich Lucier, »besuchte ich auch die Darmstädter Ferienkurse – es war wunderbar, alle diese neuen Kompositionen hören zu können. Dennoch fühlte ich insgeheim, dass dies nicht meine Musik ist.« Nach seiner Rückkehr in die USA ließ Lucier das Gelernte und Angeeignete weitgehend hinter sich und entwarf



eine Musik, die sich als »akustische Grundlagenforschung« versteht. Die Rolle des Komponisten ist hier weniger im Sinn eines Gestalters künstlerischer Ausdrucksobjekte zu verstehen; stattdessen steht das kreative Eingreifen ins Material durch Herantasten, Beobachten und Erforschen im Zentrum. Lucier ist nicht an einer Verfeinerung oder Komplizierung seines Materials gelegen. Im Gegenteil: Nichts soll vom grundlegenden akustischen Phänomen ablenken. In diesem Sinne ist es eine »Poesie der Naturwissenschaft«, die Lucier seither ins Bewusstsein des Hörers rückt. In jedem seiner Werke ist es ein klar umrissenes Klangereignis, das wahrnehmbar gemacht wird. Die einzige Tätigkeit des Komponisten besteht in dessen Verstärkung, in der Bereitstellung der Präsenz des ungeformten Materials: »Ich scheine in mancher Hinsicht Phänomenologie zu sein: Ich entdecke lieber neue klangliche Situationen, als dass ich neue Methoden erfinde, Vorhandenes miteinander zu kombinieren«, sagt Alvin Lucier.

In den Stücken Luciers, die im Rahmen von »Tectonics Mosaic« aufgeführt werden, kommt diese Form des »Auskundschaftens« von Klangpotenzialen explizit zum Tragen: Wie viel Musik in einem Triangel steckt, wird in **Silver Streetcar for the Orchestra** gefragt. Wie ein Kontrabass und ein Sinuswellengenerator mit- bzw. gegeneinander schwingen, bringt der Versuchsaufbau von **A Tribute to James Tenney** zur Geltung. Und welche Resonanzen können ein Klavier und eine Teekanne aus dem Beatles-Song »Strawberry Fields Forever« herauslösen? In Luciers Komposition **Nothing is Real** nimmt

diese skurrile Klangerkundung Gestalt an. In **Step, Slide and Sustain** gilt das klangforschende Augenmerk schließlich der nicht immer eindeutig bestimmbaren Grenze zwischen gehaltenen Tönen und rhythmischem Pulsieren.

Neben Stücken von Alvin Lucier steht im »Tectonics Mosaic« die Arbeit von Éliane Radigue im Mittelpunkt. »Ihre Musik«, so formuliert es der französische Klangkünstler Emmanuel Holterbach, »gleichet einem langsamen Strom, der sich durch dichte, kaum wahrnehmbare Klangveränderungen bewegt. Eine Musik, die die enorme Subtilität von Meeresrauschen besitzt.« Als ihr »Erweckungserlebnis« bezeichnet Radigue, 1932 in Paris geboren, eine Radiosendung mit »Musique concrète«, die sie 1954 mehr oder minder zufällig hörte. Gleichmaßen zufällig lernte sie nur einige Monate danach Pierre Schaeffer kennen, von dem sie schließlich ins Studio d'essai des französischen Rundfunks eingeladen wurde. Dort eignete sie sich die Techniken und Methoden dieser Musikrichtung an und hält in den folgenden Jahren zahlreiche Vorträge über die »Musique concrète«. 1967 wurde sie in Paris Assistentin von Pierre Henry; in dieser Zeit entstanden auch ihre ersten eigenen Werke: »Jouet électronique« (1967) und »Elemental I« (1968).

1969 beendete Radigue ihre Arbeit für Pierre Henry, um sich ihrem eigenen Schaffen zu widmen, wobei sie in den Folgejahren höchst individuelle Ansätze entwickelte, um die klanglichen Möglichkeiten der Feedbackmanipulation auszuschöpfen. Sie kompo-

nierte zunächst Musik von unbegrenzter Dauer, die in Loops gespielt werden soll. Mit diesen Stücken verfolgte sie einen Entwurf, der Klang als »raumfüllendes« Material betrachtet, und präsentierte Arbeiten, die sie als »propositions sonores« bezeichnet. (Im Grunde sind dies Klanginstallationen avant la lettre.) Seit Anfang der 1970er Jahre entstanden dann elektronische Werke, die nicht mehr auf Tonbandloops basieren, sondern eine Kompositionsweise etablieren, die zu Radigues »Markenzeichen« wurde: eine Musik, deren Verlauf sich in subtilsten Veränderungen vollzieht, in kaum wahrnehmbaren Übergängen zwischen den Klangzuständen. »Radigues Musik«, schreibt der Komponist Michel Chion, »ist so unendlich diskret, dass neben ihr jede andere Musik ärmelzupfend um Aufmerksamkeit zu heischen scheint.«

2000, im Alter von 68 Jahren, komponiert Éliane Radigue mit »L'île re-sonante« ihr letztes elektronisches Werk und wendet sich danach erstmals akustischen Instrumenten zu. Im Zentrum dieser Auseinandersetzung mit dem Nicht-Elektronischen steht seit 2004 die Werkreihe **OCCAM**, die bis heute aus 22 Solostücken besteht – daneben gibt es Ausarbeitungen für kleinere Ensembles (OCCAM Rivers und OCCAM Deltas) sowie eine Version für Orchester (OCCAM Ocean). Im Rahmen des »Tectonics Mosaic« sind zwei Solostücke aus dem Zyklus zu hören: eines für Harfe und eines für Viola solo. Wie bei allen Stücken der **OCCAM**-Serie stand auch hier am Anfang eine Unterhaltung zwischen der Komponistin und den Interpreten, in deren Verlauf die Musiker ein gedankliches Bild wählen, das mit

Wasser zu tun hat. »Es gibt«, sagt Radigue, »keine zwei Stücke mit demselben Bild: Eine Musik, die von einem reißenden Strom inspiriert wurde, klingt völlig anders als eine, deren gedankliche Quelle ein Gebirgsbach war. Wir alle haben einen speziellen Platz, der mit Wasser zu tun hat.«

Von den Arbeiten Luciers und Radigues ausgehend, wird das »Tectonics Mosaic« mit Stücken und Improvisationen von Christopher Fox, Catherine Lamb, Ben Patterson, Mik Quantius und Mariam Rezaei ergänzt, die sich in ähnlicher Weise mit kontinuierlicher, zurückhaltender Klanggestaltung beschäftigen: eine Musik der langsamen Übergänge und der kleinen Gesten. Daneben sind drei »stationäre« Arbeiten zu erleben, die sich – direkt und im übertragenen Sinne – mit der Musik Alvin Luciers befassen. In **Directions of Sound from the Bridge** wird Luciers 1978 entstandene Komposition für Streichinstrument, Oszillator und Licht in einem installativen Setting erfahrbar, während Pierre Berthet und Rie Nakajima in ihrer Arbeit **Dead Plants and Living Objects** Luciers Maxime der akribischen Klangerkundung aufgreifen. Hier sind es Alltagsobjekte, die zu Instrumenten werden: Blechdosen, Porzellanschalen, Tischtennisbälle, Schwämme, Plastiktüten, Blumentöpfe, Bambusrohre, Eimer, Steine etc.

Michael Rebhahn



Hessisches Staatstheater Wiesbaden

WI 25.11.

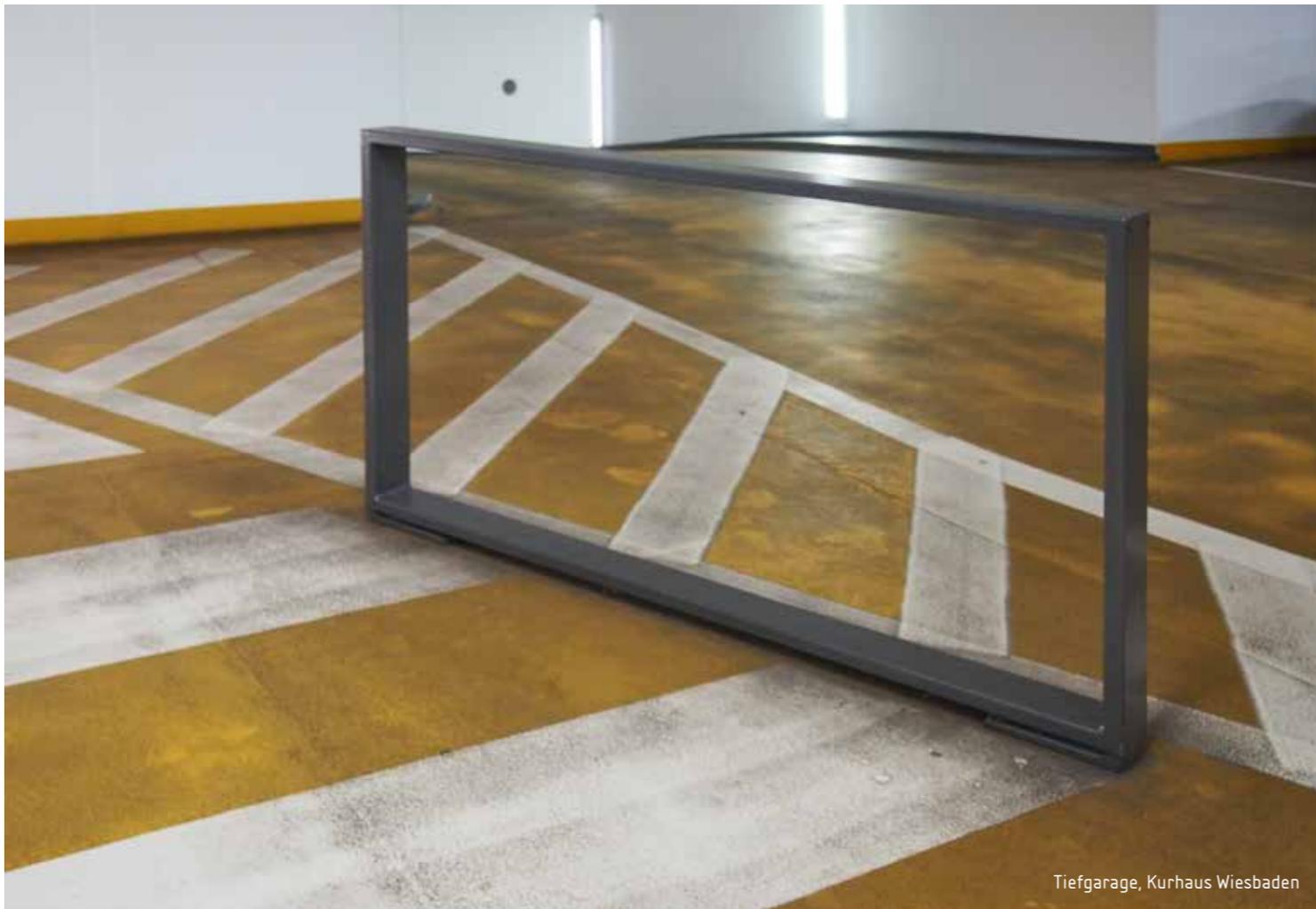
Samstag, 25.11.2017, 19.30 Uhr
Wiesbaden, Hessisches Staatstheater, Großes Haus

SCHÖNERLAND

Søren Nils Eichberg: Schönerland, Oper in 10 Bildern,
Libretto von Therese Schmidt (2017)
Albert Horne (Musikalische Leitung), Johanna Wehner (Inszenie-
rung), Volker Hintermeier (Bühne), Miriam Draxl (Kostüme),
Klaus Krauspenhaar (Licht), Katja Leclerc (Dramaturgie),
Thomas de Vries (Intendant), Erik Biegel (Komponist),
Britta Stallmeister (Stückeschreiberin), Eleni Calenos (Saida),
Aaron Cawley (Dariush), Romina Boscolo (Aliyah),
Florian Küppers (Omid), Andrea Baker (Kader), Feras Zarka (Der
Syrrer), Hyemi Jung, Jessica Poppe, Radoslava Vorgic (3 Frauen),
Philipp Mayer, Frederic Mörth, Keith Bernard Stonum (3 Männer /
3 Schlepper)
Chor des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden,
Hessisches Staatsorchester Wiesbaden

*Auftragswerk und Uraufführungsproduktion des Hessischen
Staatstheater Wiesbaden.*

Zu dieser Aufführung bietet das Hessische Staatstheater Wiesbaden
ein gesondertes Programmheft an.



Tiefgarage, Kurhaus Wiesbaden

Samstag, 25.11.2017, 20 Uhr
Wiesbaden, Hessisches Staatstheater,
Kleines Haus

SCHLIPPENBACH

Alexander von Schlippenbach: Neues Werk (2017) UA

Aki Takase: Neues Werk (2017) UA

hr-Bigband

Aki Takase (Piano)

DJ Illvibe (Turntables)

Alexander von Schlippenbach (Piano)

Rainer Tempel (Dirigent)

»Ich habe eine intensive Beziehung zur Geschichte, zur Tradition und zum Klangkörper der Bigband.« Alexander von Schlippenbach weiß sehr genau, was er da sagt und worüber er spricht. Mitte der 1960er Jahre begann er als Pianist, Komponist und Musikdenker und als einer der Pioniere und prägenden Musiker des westeuropäischen Free Jazz, den orchestralen Jazz neu zu denken, zu konzipieren und auf eine neue Art zu spielen. Die Formation Globe Unity Orchestra, die seit ihrem Premierenauftritt bei den Berliner Jazztagen 1966 schnell ein von internationalem Raunen begleiteter Mythos wurde, war seine Erfindung. Sie gab erste Antworten auf die Frage, wie orchestraler Jazz mit 15 (oder mehr) höchst individuellen Musikern in freier Improvisation funktionieren kann.

Im Grunde warf jedes Konzert, jedes Stück, das diese Formation aufführte, diese Frage erneut auf und beantwortete sie ebenso neu. Grundsätzlich konnten diese freien Kollektivimprovisationen nur auf der Basis einer vorhergehenden Einigung funktionieren, die man »Kompositionen« nennen könnte, aber nicht muss. Sie konnten funktionieren, weil Alexander von Schlippenbach verschiedene Wege für eine musikalische Organisation er- und gefunden hatte, auf die die Musiker sich einigten; eine Organisation, die die idiomatische Ungebundenheit und die bahnbrechende Energie des freien Jazz zu kanalisieren vermochte, ohne dass der Eindruck einer Schmälerung der Freiheitsgrade entstand.

Neben Stücken von Alexander von Schlippenbach, die er eigens für die hr-Bigband geschrieben hat, stammen weitere Kompositionen von Aki Takase, eine der international gefragtesten Jazzpianistinnen. 1948 in der Nähe von Osaka (Japan) geboren, studierte sie klassisches Klavier, entdeckte bald den Jazz für sich, zog in die USA und arbeitete mit Jazzmusikern wie Lester Bowie, John Zorn oder John Scofield zusammen. Seit 1987 lebt sie in Berlin und ist Schlippenbachs Lebensgefährtin.

Bei ihrem gemeinsamen hr-Bigband-Konzert in Wiesbaden agieren beide am Klavier. Und hinzu kommt Sohn Vincent von Schlippenbach aka DJ Illvibe. Oft treten die drei als Trio auf, zusammen nahmen sie das Album »Lok 03« auf. Er ist ein viel beschäftigter Songschreiber, Bühnenmusiker und Produzent, er arbeitet mit Bands wie »Lychee Lassi«, »Seeed« oder der Hip-Hop-Gruppe »Moa-beat«. Mit seiner Musik war und ist er auch häufig in den Charts präsent. Vincent habe, sagt Vater Alexander, als Kind schon Klavier, Schlagzeug und Trompete gelernt. Irgendwann habe er dieses konventionelle Instrumentarium beiseitegelassen und sich auf die Turntables konzentriert. Die spiele er wie ein Musikinstrument, vergleichbar vielleicht einem erweiterten Schlagzeug. Mit den Turntables wolle er aber nicht bloß einen interessanten Effekt in die Musik einer Bigband einfügen, Vincent sei ein Musiker, der seit je mit improvisierter Musik gelebt und ständig mit Jazzern gespielt habe. Er sei ein überaus versierter Improvisator und spiele in der

im Entstehen begriffenen Musik eine sehr wichtige konstruktive Rolle.

Der performative Rahmen von Schlippenbachs Auftragswerk für die hr-Bigband ist das cresc...-Festival, das nachdrücklich der Modernen Musik und – weil sie nun mal seit je dazu gehören – ihren Randbereichen gewidmet ist: Und das ist auch die angestammte Heimat von Alexander von Schlippenbach. Er ist nicht nur seit den 1960er Jahren eine der prägenden Figuren des europäischen Free Jazz, er war auch Kompositionsschüler von Bernd Alois Zimmermann in Köln. »Mein ganzes Denken und Arbeiten ist bestimmt durch Zimmermann und seine großartigen Ideen«, sagt Schlippenbach. »Das ist bei mir immer vorhanden, auch wenn es in sehr unterschiedlichen Formen auftauchen mag.«

Einer der Schlüsselbegriffe für Zimmermanns Ästhetik ist die von Augustinus übernommene Vorstellung, dass die Zeit eine Kugelgestalt sei. Eine Kugel? Das klingt ein wenig verrätselt, ist aber vor allem erkenntnistheoretisch und darüber hinaus durchaus praktisch gedacht. Zimmermann ging es weniger um einen philosophisch-physikalischen Begriff von Raum-Zeit als um ein dramatisches bzw. performatives Konzept.

Dramatische bzw. performative Zeit ist physische und neurologische Gegenwart: jene kurze Raum-Zeit des Erlebens, die wir mit dem Wort »jetzt« benennen können. Es ist ein sehr kleiner Zeitraum.

Die Vergangenheit beginnt fast sofort, die Zukunft ist nie fern. Aber dieser Zeitraum des Jetzt ist hoch determiniert. In ihn ragen Vergangenheit und Zukunft als Horizontlinien, als Reservoir für Motivationen, als Inhalt des Vorstellungsvermögens, als Wiederholungszwang, als depressive Einfärbung, als Zuversicht. Unser Erfahrungsmikrokosmos des Jetzt besteht also aus der Gegenwart der Vergangenheit, der Gegenwart der Gegenwart und der Gegenwart der Zukunft. Mehr ist nicht erfahrbar, aber alles ist zugleich da. Wenn wir uns diesen Zeit-Raum als Kugel vorstellen, ist das eine plausible dreidimensionale Übersetzung. Außerhalb dieser Zeit-Kugel ist uns keine Erfahrung zugänglich, obwohl wir zugleich wissen, dass da etwas sein muss.

Als kompositionstechnisches Konzept legt diese Idee von Zeit nahe, dass die drei Quellen als Erlebnisraum von Unmittelbarkeit präsent werden – in Parallelmontagen, Schichtungen, Synchronitäten, polystilistischen Verfahren. Gegenwart ist Ergebnis einer Konstruktion auf der Basis vielgestaltigen Materials. Ein geordnetes Nacheinander des Wahrnehmens und Erlebens ist allenfalls ein Wunsch, den unser Gehirn uns bei der Verarbeitung der Wahrnehmung erfüllt, wenn es das kann.

So gesehen ist die Kugelgestalt der Zeit eine Tatsache, mit der jeder Komponist, jeder Bühnenmusiker arbeitet, ob absichtsvoll oder nicht. Zimmermann will mit Musik niemanden wunschlos glücklich machen. Seine Musik will eher überraschen, auch ein bisschen über-

wältigen. Manchmal will sie täuschen, mehrdeutig sein, manchmal materialreich und überfordernd – also fast wie die Wirklichkeit selbst. Nur besser, nämlich sinnstiftend konstruiert und geordnet. In einer solchen Ideenwelt können komponierte und improvisierte, akustische und elektronische Musik keine unvereinbaren Gegensätze bilden, sondern additive und parallele Prozesse, dramatische Spannungen, Brüche und Zusammenfügungen, erregende oder zur Ruhe kommende Widersprüche. Diese »Sache mit der Kugelgestalt«, findet Alexander von Schlippenbach, sei »eine wundervolle Vision« Zimmermanns. Dennoch ist es keine Neue Musik, die er für die hr-Bigband konzipiert hat: »Freie Elemente und Improvisation waren und sind immer wesentliche Bestandteile meiner Musik, und mein Jazz-Impetus ist immer der Ausgangspunkt. Ich nehme aus der Neuen Musik Klänge und Verfahrensweisen, aber ich habe keinerlei Ambitionen, etwa Jazz und Neue Musik miteinander zu verbinden. Es ist mir immer sehr bewusst, dass ich für eine Bigband mit der klassischen Besetzung schreibe. Auch wenn ich andere Verfahren nutze. Interessant ist gerade, dass man diesen bewährten Klangkörper auch ganz anders nutzen kann. Da schlummern noch viele unerforschte Möglichkeiten für Komponisten und Arrangeure.«

Ein Teil dieser unerforschten Möglichkeiten ist allerdings wahrscheinlich erst in den letzten Jahren entstanden. Die Bigbands mit fest engagierten Musikern, etwa die der ARD, haben sich weiterent-

wickelt. Aus den rhythmisch-blechstrahlenden Tanz- und Unterhaltungssorchestern sind Formationen hervorgegangen, in denen bestens ausgebildete, stilistisch versierte, überaus profilierte und zugleich variable Musiker arbeiten. Sie verfügen über einen weiten Horizont, über beträchtliche technische Möglichkeiten und haben die Geschichte des Jazz in sich aufgenommen. Ihr Auftrag ist es, Jazz als elaborierte Unterhaltungsmusik und als eigene Kunstform lebendig zu halten. Sie sind neugierig, hoch motiviert, und sie fordern immer wieder hochwertiges musikalisches Futter.

Hans-Jürgen Linke



SONNTAG, 26.11.2017

Festivaltag in Hanau und Frankfurt



Haupteingang Hessischer Rundfunk, Frankfurt am Main

F 26.11.

Sonntag, 26.11.2017, 11 Uhr
Frankfurt, Hessischer Rundfunk, hr-Sendesaal

ENGEL IN FLAMMEN

Isang Yun: Réak (1966)

Isang Yun: Engel in Flammen, Memento für Orchester mit Epilog für Sopran, Frauenchor und fünf Instrumente (1994)

Luca Marenzio: Crudel acerba inexorabil' morte (1599)

Nicola Vicentino: L'aura che'l verde lauro et l'aureco crine, a cinque voice (1572)

Luigi Nono: Il canto sospeso für Sopran-, Alt-, Tenor-Solo, Chor und Orchester (1955/56)

hr-Sinfonieorchester

SWR Vokalensemble

Peter Rundel (Dirigent)

Yeree Suh (Sopran), Jenny Carlstedt (Alt), Robin Tritschler (Tenor)

Sendetermin: 08.02.2018, 20.04 Uhr, hr2-kultur

ENGEL IN FLAMMEN

Die Reaktionen auf **Réak**, das als Auftragskomposition bei den Donaueschinger Musiktagen 1966 uraufgeführt wurde, waren überaus hymnisch; hymnisch wie das Werk selbst, mit dem Isang Yun, so die renommierte Musikzeitschrift »Melos«, einen »demonstrativen Erfolg« hatte. Dabei hatte der koreanische, damals seit gut einem Jahrzehnt in West-Berlin lebende Komponist etwas Angst vor der Premiere; noch wenige Stunden davor überlegte er, ob es nicht besser wäre, das Stück zurückzuziehen. Konkret ängstigte sich Yun, wie er 1993 während seiner Poetikvorlesungen am Salzburger Mozarteum bekannte, vor einer gewissen Trompetenstelle, die ihm zu wirkungsvoll im als asketisch empfundenen Neuklangbetrieb der 1960er Jahre erschien. Gemeint ist eine Passage mit einem Quasi-Einklang – es sind drei geschichtete Sekunden mit Verzierungen –, die dann von anderen Blech-, später auch von Holzbläsern aufgegriffen werden. Die Furcht allerdings erwies sich als unbegründet. »Bei der Aufführung war gerade diese Neuigkeit, das Monistische, das vielfältig ornamental gestaltete Einzeltonenelement das, was ankam.« Verteilt sind solche variantenreich umspielten Haupttöne auf die fünf auch teils in sich geteilten Instrumentalgruppen Holz, Blech, Streicher, Harfe und Schlagzeug, die alle zwei bis drei Takte für sich Hauptklänge bilden. Diese stehen manchmal solitär, überlappen sich häufig aber phasenversetzt und ergeben zusammen einen eigenartigen, ewigwährend scheinenden Klangstrom. »Von Anfang bis Ende«, so Yun 1993 in Salzburg, »ist dies nur ein Stück, nicht ein

vollendetes Stück, sondern es geht immer weiter. Auch der Anfang ist nicht im europäischen Sinn der Anfang eines Stücks, und auch das Ende ist kein wirkliches Ende. Es geht immer weiter, im Raum.« Die ostasiatische, insbesondere die koreanische Musiktradition ist in **Réak** – und nicht bloß in diesem Werk – sehr gegenwärtig. Zum Beispiel hat die koreanische Mundorgel Saenghwang mit ihren 17 Bambuspfeifen das harmonische Orchestergefüge grundiert, und die Organisation der Instrumentalfamilien ist wie manch anderes mehr ein (struktureller) Anklang an die traditionelle Hofmusik. Das Titelwort »Réak« leitet sich zwar ab aus der altkoreanischen Ritualmusik »Cheréak« und bedeutet so viel wie rituelle oder festliche Musik, aber man kann es auch lesen als Reaktion auf Isang Yuns ästhetische Erlebnisse im Transitraum Europa und den dadurch für ihn notwendig wie wohl auch erst möglich gewordenen Rückblick auf die eigene Kultur. Eine jedenfalls höchst produktive Neusichtung nicht allein in Richtung alter Heimat, sondern immer auch als Perspektive im und für das neue ästhetisch-soziale Klima, in dem sich Isang Yun seit Ende der 1950er Jahre, seinen Studienzeiten in West-Berlin u.a. bei Boris Blacher, behände bewegte: die Neue Musik Europas, ihre Szenen, ihre Festivals, und zunehmend auch die philharmonischen Konzertsäle wie Opernhäuser. Im Sommer 1994 begann der schon von Krankheit gezeichnete Komponist mit der Arbeit an der Orchesterkomposition **Engel in Flammen**, deren Partitur er am 17. September abschloss. Einige Wochen später ergänzte

er dieses Stück noch um einen ad libitum anknüpfenden **Epilog** für Sopran, Frauenchor und fünf Instrumente; es wurde sein letztes Werk, sein Vermächtnis. Anfang April 1995, ein halbes Jahr vor seinem Tod am 3. November 1995 in einem Berliner Krankenhaus, berichtete Isang Yun dem Musikwissenschaftler Walter-Wolfgang Sparrer, was ihn zu dieser Komposition bewogen hatte: »Die Bezeichnung ›Engel‹ resultiert nicht aus einem christlichen oder religiösen Weltbild; nicht nur in Asien meint man mit diesem Wort auch wirkliche Menschen, die reine oder selbstlose Gedanken haben und Taten vollbringen, die auf Gesellschaftliches, Moralisches oder eben auch auf Religiöses bezogen sind. Der Zusatz ›in Flammen‹ bedeutet Verbrennung, konkret Selbstverbrennung. Bei der Komposition dachte ich an eine Szene, die sich in der Realität mehrfach ereignet hat: verbrennen, den Körper mit Benzin übergießen, sich in Flammen aus einem hohen Gebäude stürzen. Und ich dachte dabei auch an die Zuschauer, an die Gesellschaft, die dieses schockierende Ereignis mit einer großen Emotion erlebten.« Besonders aufgewühlt hatten Yun die Selbstverbrennungen junger Menschen, die 1991 in Südkorea gegen die dortige Regierung demonstrierten, deren Proteste brutal erstickt wurden und die hoffnungslos Selbstmord begingen, als letztmögliches Zeichen für eine bessere Zukunft. Das Orchesterstück **Engel in Flammen** basiert auf einer dreiteiligen »erzählerischen« Dramaturgie. Teil 1 schildert in spannungsgeladenen, das baldige Unheil schon vorausahnenden Klangkonfiguratio-

nen Situationen eines Konflikts. Es folgt ein zunächst ruhiger wie leiser, dann gestisch wie dynamisch aktiv werdender Teil 2, der die Ideale der protestierenden Jugend repräsentiert. Den Teil 3 eröffnet ein warnendes Trompetensignal, das in eine »Verbrennungsszene« mündet; die solistische Harfe steht für den sich selbst opfernden »Engel«, der in die Flammen stürzt. Die Betroffenheit der »instrumentalen« Zuschauer (Orchestertutti) ist groß; es folgen Stille und Ratlosigkeit, dann Verbitterung, in deren harsche Klanglichkeit sich zart der »Epilog« einschmiegt: eine sphärische, gleichwohl elegische Entrücktheit, die nicht von dieser Welt zu sein scheint, die Gedächtnis- und Hoffnungsräume öffnet. **Engel in Flammen**, so wünschte es sich Isang Yun, »soll nicht nur für Korea eine Mahnung bleiben, sondern für ganz Asien, für alle Länder, die sich in einer ähnlichen politischen Situation befinden. Mir geht es um Mitgefühl und um eine verantwortliche Erinnerung, um ein Bewusstsein von der gemeinsamen, geschichtlich zusammenhängenden Situation und um eine Solidarität der Völker.«

Empathie und Solidarität mit den Schwächsten und Schwachen auf Erden, Warnung vor den Gefahren unserer selbst verschuldeten Unmündigkeit wie Unfähigkeit sowie das Engagement für eine bessere Welt, für eine gerechte Gesellschaft – all dies spricht aus der Musik des venezianischen Komponisten Luigi Nono, der in jungen Jahren einmal sagte: »Alle meine Werke gehen immer von einem

menschlichen Anreiz aus: Ein Ereignis, ein Erlebnis, ein Text unseres Lebens rührt an meinen Instinkt und an mein Gewissen und will von mir als Musiker wie als Mensch Zeugnis ablegen.« Ereignis, Erlebnis, Text für Nonos 1955/56 verfasste Kantate **Il canto sospeso** waren die Bestialität des Nationalsozialismus und Faschismus. Die Textgrundlage der Komposition bilden Fragmente aus Abschiedsbriefen zum Tode verurteilter europäischer Widerstandskämpfer, die 1954 in einer Sammlung publiziert worden waren. »Die Botschaft jener Briefe der zum Tod verurteilten Menschen ist in mein Herz eingemeißelt wie in den Herzen aller derjenigen, die diese Briefe verstehen als Zeugnisse von Liebe, bewusster Entscheidung und Verantwortung gegenüber dem Leben und als Vorbild einer Opferbereitschaft und des Widerstandes gegen den Nazismus, dieses Monstrum des Irrationalismus, welches die Zerstörung der Vernunft versuchte. [...] Das Vermächtnis dieser Briefe wurde zum Ausdruck meiner Musik.« Dieses Bekenntnis formulierte Nono 1960 während der Darmstädter Ferienkurse und reagierte damit auf die Negativkritiken, die ihm nach der Uraufführung am 24. Oktober 1956 in Köln vor allem wegen der Textbehandlung entgegengebracht worden waren. Die Kritik betraf Nonos Auflösung des Textes in über mehrere Vokalstimmen verteilte einzelne Silben, was eine Textverständlichkeit nicht mehr zulässt. Aber darum ging es Nono auch nicht. Ihm war weitaus wichtiger, dass sich Inhalt und avancierte

musikalische Mittel gegenseitig durchdringen und so eine eigene, neue Art von Expressivität erreichen, eine »phonetisch-semantische Ganzheit«. Dass Nono sich hierbei der abstrakten seriellen Technik bedient hat, deren Schematismus er aber stets durchbricht, wenn es die Dramaturgie erfordert, hat den Komponisten und besonders die Opfer vor all dem Kitsch bewahrt, mit dem so manche Künstler meinen, das Grauen der Menschheit thematisieren zu müssen. **Il canto sospeso** (übersetzt: »der schwebende/unterbrochene Gesang«) ist auch darin ein Mahnmal. Von den insgesamt neun Sätzen des Werkes sind drei (Nr. 1, 4 und 8) nur instrumental, die weiteren sechs vokal-instrumental, davon die Nr. 2 ein Chor a cappella. Jedem dieser Sätze liegt ein serieller mehrstimmiger »Basissatz« zugrunde, mit dem die Tonhöhen, Tondauern und die dynamischen Werte (ppp bis fff) seriell reguliert sind. Dieser »Basissatz« erklingt allerdings nicht real, sondern wurde in einem zweiten Schritt dann »orchestriert« bzw. »chorisiert«, also auf die Instrumente und Vokalstimmen verteilt. Trotz des detaillierten Konstruktionsplans der musikalischen Elemente, den Nono schon im Hinblick auf die beabsichtigte Aussage hin entwickelt hatte, behielt er sich vor, von manchen der vorformulierten »Spielregeln« abzuweichen, wenn ihm dies aus ästhetischen Gründen sinnvoll erschien. Die Entscheidungsfreiheit, die serielle Technik undogmatisch zu handhaben, lässt die konstruktive Disposition oft zugunsten einer direkt erfahrbaren Expressivität

zurücktreten, gleichwohl sie stets präsent ist. Helmut Lachenmann – von 1958 bis 1960 Nonos Schüler in Venedig – schrieb ein Jahr nach dem Tod des Lehrers: »Die Stille, in die uns die Musik des späten Nono führt, ist ein Fortissimo der erregten Wahrnehmung: nicht eine, wo das menschliche Suchen weise zur Ruhe kommt, sondern wo es sich auflädt mit Kraft und jener Unruhe, die uns erneut sensibel und unduldsam gegenüber Widersprüchen dieser Wirklichkeit macht. Es ist eine Stille, die [...] nicht süchtig und nicht hörig, sondern sehnsüchtig und hellhörig macht; hellhörig übers Hörbare hinaus, hellhörig gegenüber unserer eigenen humanen Bestimmung und sehnsüchtig nach jener Klarheit, im Blick auf welche jene Menschen ihr Opfer begriffen haben, denen Nono im **Canto sospeso** ein Denkmal gesetzt hat.« Und Luigi Nono selbst hatte um 1980 geäußert, als er mit seinem enigmatischen Streichquartett »Fragmente – Stille. An Diotima« eine bis dahin kaum in seinem Œuvre anzutreffende filigran-fragile Klangsprache etablierte: »Auch das Zarte, Private hat seine kollektive, politische Seite. Ich will die große, auführerische Aussage mit kleinsten Mitteln.«

Eine solche Intimität, gepaart mit eindrucksvoller musikalischer Konstruktion inklusive avancierten, mithin riskanten harmonischen Konstellationen und melodischen Konfigurationen spricht auch aus den beiden italienischen Renaissance-Madrigalen **L'aura che'l verde**

lauro et laureo crine (Die Luft, die den grünen Lorbeer und die goldenen Locken bewegt) von Nicola Vicentino und **Crudele acerba inexorabil morte** (Roher, nüchterner, unerbittlicher Tod) von Luca Marenzio; beiden Chorstücken liegen Sonette von Francesco Petrarca zugrunde. Gerade diese musiktechnischen Wagnisse, oft – wie auch hier – einhergehend mit der inhaltlichen, innerlichen Reflexion über Liebe und Tod, waren und sind Gründe, dass sich Komponisten unserer Zeit, Luigi Nono und Bruno Maderna waren nur zwei darunter, immer wieder auch mit den vorbarocken Werken des 16. Jahrhunderts beschäftigt haben.

Stefan Fricke



Forum Hanau

HU 26.11.

Sonntag, 26.11.2017, 15 Uhr
Hanau, Congress Park Hanau, Paul-Hindemith-Saal

MUSIKALISCHES OPFER

Isang Yun: Königliches Thema für Violine Solo (1976)
Johann Sebastian Bach: Ein Musikalisches Opfer BWV 1079 (1747)

Akademie für Alte Musik Berlin
Georg Kallweit (Violine)
Jan Freiheit (Violoncello)
Raphael Alpermann (Cembalo)
Christoph Huntgeburth (Flöte)

Jagdish Mistry (Violine)

MUSIKALISCHES OPFER

Anfang Mai 1747 empfing der preußische König Friedrich der Große während seiner allabendlichen Kammermusiken in seinem Potsdamer Stadtschloss Johann Sebastian Bach, dessen Sohn Carl Philipp Emanuel seit 1741 als festangestellter Cembalist in der dortigen Hofkapelle wirkte. Der als Flötist recht begabte Friedrich, der sich zuweilen auch im Komponieren versuchte, übergab dem alten Bach, dessen ältester Sohn Wilhelm Friedemann ihn auf der Reise begleitete, ein Thema, das der Monarch wohl eigens für diesen Anlass erdacht hatte. Darüber sollte nun der Thomaskantor aus dem Stegreif am Cembalo eine Fuge exekutieren und das gelang dem 62-Jährigen, so berichten Zeitzeugen, ganz bravourös. Auch sollen Bach selbst Friedrichs Vorgaben gut gefallen haben. Jedenfalls notierten die »Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen« nur wenige Tage nach dem Potsdamer Treffen: »Herr Bach fand das ihm aufgegebenes Thema so ausbündig schön, dass er es in einer ordentlichen Fuga zu Papier bringen und hernach in Kupfer stechen lassen will.«

Nach Leipzig zurückgekehrt, arbeitete Bach, wie versprochen, die in Potsdam improvisierte Fuge als Komposition aus, die allerdings weitaus umfangreicher wurde. Auf der Basis des königlichen Themas (»Thema regium«) entstand eine Sammlung von zehn Kanons, einer Triosonate und zwei Ricercaren, von denen eines denn auch sechsstimmig ist. Schon wenige Wochen später sandte Bach dem König einen ersten Teil der fertiggestellten Stücke zu, der

allerdings weder hierauf noch auf die zweite Sendung reagierte. Auch ließ er das Werk nicht aufführen, sondern schenkte die ihm zugeeignete, auf Kosten des Komponisten gedruckte Notenausgabe seiner Schwester Amalie.

In der der Partitur vorangestellten Widmungsrede – sie datiert auf den 7. Juli 1747 – hielt Bach selbst die Potsdamer Begegnung fest, die so ähnlich, jedoch ohne bläulich devote Pflichtenörkel auch in Johann Nikolaus Forkels 1802 erschienener Monografie »Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke« – Wilhelm Friedemann hatte hierzu wohl die Details geliefert – nachzulesen ist: »Allernädigster König, Ew. Majestät weihe hiermit in tiefster Untertänigkeit ein **Musikalisches Opfer**, dessen edelster Teil von Deroselben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich anoch der ganz besonderen Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bei meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst ein Thema zu einer Fuge auf dem Klavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allernädigst auftrugen, solches alsobald in Deroselben höchster Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine untertänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, dass wegen Mangels nötiger Vorbereitung die Ausführung nicht also geraten wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluss und machte mich sogleich anheischig, dieses recht königliche Thema vollkommender auszuarbeiten, und sodann der Welt

bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehr nach Vermögen bewerkstelliget worden, und er hat keine andere als nur diese untadelige Absicht, den Ruhm eines Monarchen, ob gleich nur in einem kleinen Punkte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleich wie in allen Kriegs- und Friedens-Wissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muss.« Außerdem hatte Bach noch handschriftlich auf dem Widmungsexemplar ergänzt: »Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta« (Das vom König aufgetragene Thema und einiges mehr auf kanonische Art ausgeführt). Die zusammengelesenen Anfangsbuchstaben der lateinischen Wörter ergeben das Akrostichon »Ricerca«, was so viel bedeutet wie »suchen, ausfindig machen«. Nicht nur in den beiden sogenannten Sätzen »Ricerca a 3« und »Ricerca a 6« thematisiert Bach das findende Suchen, auch in den beiden Sätzen »Canon a 2« und »Canon a 4« ist dieses als Programm gesetzt. Jeder der beiden Rätselkanons versah Bach mit dem Vers »Quaerendo invenietis« aus dem Matthäus-Evangelium: »Suchet, so werdet ihr finden.« Zu suchen haben die Interpreten hier den Einsatzpunkt der auf die Hauptstimme folgenden Stimme(n), denn dieser ist nicht markiert. Es gibt hierbei durchaus verschiedene Lösungen für ein sinnvolles Ganzes. Vieles – etwa die Reihenfolge der acht großen Werkteile und Fragen zur Besetzung – im **Musikalischen Opfer**, das mit der »Sonata sopr'il Soggetto Reale« die längste und wohl bedeutendste Triosonate Bachs enthält und

selbst so etwas wie die Zusammenschau aller in diesem Stück schon anderswo demonstrierten Möglichkeiten bildet, ist rätselhaft und wird es sicher auch in Zukunft bleiben.

1977 fand im Schloss Benrath bei Düsseldorf die Veranstaltung »Johann Sebastian Bach – Musikalisches Opfer und zeitgenössische Aspekte« statt, während derer auch das Violinsolo **Königliches Thema** von Isang Yun durch den Geiger Klaus Peter Diller uraufgeführt wurde. Yun, der nur in wenigen Kompositionen ein Thema im üblichen Sinne exponiert hat, legte allerdings diesem Stück, wie der Titel es bereits vermuten lässt, das besagte »Thema regium« aus dem **Musikalischen Opfer** zugrunde. In sieben Variationen führt er es durch verschiedene Zwölftonfelder, ehe es am Ende, nun jedoch nach oben oktaviert und figurativ umspielt, wiederkehrt.

Stefan Fricke



Osteingang Hessischer Rundfunk, Frankfurt am Main

Sonntag, 26.11.2017, 19.30 Uhr
Frankfurt, Hessischer Rundfunk, hr-Sendesaal

... UND LINKS DAS MEER – INTERNATIONALES KOMPOSITIONSSEMINAR

Matej Bonin: Shimmer II (2017) UA

Malte Giesen Surrogat/Extension für großes Ensemble,
Klavier und Keyboard (2017) UA

Ole Hübner: Drei Menschen, im Hintergrund Hochhäuser und
Palmen und links das Meer für verstärktes, großes Ensemble,
Acht-Kanal-Zuspielung und Live-Elektronik (2017) UA

Vladimir Gorlinsky: Hymns and Laylas of Moscow
Securalism – Sound Performance (2017) UA

Andreas Eduardo Frank: How to pronounce Alpha –
Zwischenlaut und Überzahl (2017) UA

Ensemble Modern
Enno Poppe (Dirigent)
Norbert Ommer (Klangregie)

In Zusammenarbeit mit der Allianz Kulturstiftung.

18.30 Uhr: **PINKES SOFA** (Details auf S. 9) 
Impulsvortrag von **Lamyia Kaddor** (Islamwissenschaftlerin)

Sendetermin: 22.02.2018, 20.04 Uhr, hr2-kultur

... UND LINKS DAS MEER – INTERNATIONALES KOMPOSITIONSSEMINAR

»Drei Menschen, im Hintergrund Hochhäuser und Palmen und links das Meer«. Scheinbar beiläufig mutet der Titel von Ole Hübners neuem Ensemblestück an. Und doch verweist dieser Titel auf vielschichtige Wahrnehmungskategorien: Sind die »Hochhäuser« als Errungenschaft oder als Menetekel menschlicher Zivilisation und die »Palmen« als Naturphänomen oder als Urlaubskitsch gemeint – und links das Meer« als Sehnsuchtsraum oder als Bedrohung? Wer sind die »drei Menschen«, warum drei, eine Kleinfamilie, eine Dreiecksbeziehung? Was machen sie dort? Woher kommen sie? Wohin gehen sie?

Woher und wohin, das fragt sich jeder Mensch in seinem Leben, meistens mehrfach und aus verschiedensten Gründen: im Spaß oder im Ernst, bei der Karriereplanung oder dem Sinnieren über Träume und Wünsche, im Zeichen von Angst und Verfolgung. Mit woher und wohin verbinden sich existenzielle Dimensionen, Zerrissenheit und Orientierungslosigkeit, TRANSIT und Übergang, das Hin-und-her-Geworfenwerden im Strudel äußerer Ereignisse oder inneren Erlebens.

Die Tonkunst ist prädestiniert, damit verknüpfte seelische Regungen in Klang zu transformieren, aber auch – in abstrakter Form – über das stets brisante Spannungsverhältnis zwischen persönlichem Schicksal und politisch-gesellschaftlichen Zuständen zu

reflektieren. Sich in dieser Sphäre wechselseitiger Abhängigkeiten zu definieren und eine eigene »Sprache« zu finden, ist gerade für junge aufstrebende Komponisten, wie sie das Internationale Kompositionsseminar fokussiert, eine große Herausforderung. Sich als Suchende und Forschende – woher komme ich, wohin gehe ich? – zu begreifen, ihre eigene Entwicklung als TRANSIT im Sinne einer imaginären Wanderschaft durch die Fantasieräume der Klänge zu begreifen, ist eine zentrale Voraussetzung, Scheuklappen und Hemmnisse zu überwinden, an Grenzen zu rühren und sich visionär in ästhetisches Neuland vorzutasten.

Matej Bonin wurde 1986 in der slowenischen Hafenstadt Koper geboren. Von der Musikakademie in Ljubljana führte sein Weg nach Graz, wo er Schüler von Beat Furrer war und 2015 ein Masterstudium in Komposition und Musiktheater abschloss. Inzwischen lehrt er bereits selbst als Dozent an der Musikakademie von Ljubljana und am Musikgymnasium seiner Geburtsstadt. Für sein Komponieren ist ihm der persönliche Kontakt mit den Musikerinnen und Musikern sehr wichtig, um im fruchtbaren Austausch deren Potenzial bis in spieltechnische und ausdruckspezifische Extreme hinein ausloten zu können – ein Anliegen, mit dem Matej Bonin beim Ensemble Modern wahrlich auf offene Ohren trifft. So bietet ihm die enge

Bindung an eine bestimmte Formation im Gegenzug größtmögliche Freiheit und Spielräume, die eigenen Vorstellungen und Ahnungen musikalisch auszugestalten. Dabei legt Bonin sein Augenmerk zumal auf die gestischen Qualitäten des Klanges.

In **Shimmer II** sind es sehr markante Gesten, die durch ihre hervorstechende Eigenheit und Verschiedenartigkeit eine spezifische Kommunikationsebene entfalten, wodurch sie den gesamten musikalischen Fluss lenken. Gerade durch die Vermeidung von aufoktrozierter Anpassung und erzwungener Gemeinsamkeit schafft er so eine Koexistenz jenseits hierarchischer Strukturen – in einem expressiven Klangfeld gleichwertiger Materialdispositionen und Situationen. Dieser Ansatz ist über den musikalischen Reiz hinaus durchaus als Metapher für eine gesellschaftliche Utopie zu verstehen. Auch wenn diese Utopie in weiter Ferne scheint, darf ihre schöpferische Versinnbildlichung als TRANSIT auf dem Weg zu diesem Ziel gelten.

»Mein Stück **Surrogat/Extension** für großes Ensemble, Klavier und Keyboard ist«, so Malte Giesen, »als eine Art Doppel-Klavierkonzert angelegt.« Mit dieser spitzfindigen Definition bezieht sich der gebürtige Tübinger (*1988), der in Stuttgart, Paris und Berlin studierte, zwar auf die lange Tradition des Klavierkonzerts, dennoch bricht er mit den Konventionen dieser Gattung, »denn der Flügel, der als Solo-Instrument im Zentrum steht, wird«, wie Giesen erläutert,

»durch ein Keyboard mit einer Physical-Modelling Software gedoppelt. Im Sinne eines Ersatzprodukts minderer Qualität ist das Keyboard mit Lautsprecher das Surrogat, welches jedoch in anderer Hinsicht eine Extension der klassischen Möglichkeiten des traditionellen Flügels darstellt: Mikrotonalität, Farbe, Hüllkurven etc. Hierbei entstehen hybride Mischungen aus echtem und virtuellem Klavierklang mit den damit verbundenen Erweiterungsmöglichkeiten, so dass der Solo/Ensemble-Aspekt aus neuen Perspektiven beleuchtet wird und auch das Thema TRANSIT aufgreift: der Übergang vom Original zur Kopie und das Verschwimmen und Infragestellen der sie bestimmenden und trennenden Kategorien.« Original und Kopie bilden in der Tat ein problematisches Begriffspaar, dessen Assoziationspektrum von der weit verbreiteten Produktpiraterie über das Klonen bis zu mannigfaltigen Vexierspielen mit Original und Kopie unter dem Banner rasant fortschreitender Digitalisierung reicht. In Malte Giesens **Surrogat/Extension** ist die »Kopie«, das Keyboard, denn auch kein Schatten, Abklatsch oder schnödes Duplikat, sondern eine eigenständige Stimme, die, subtil im Klangfeld verwoben, im TRANSIT zwischen sich und ihrem Vorbild »Gedanken« weiter spinnt, sich loslöst und selbst starken Einfluss ausübt. Aktuelle gesellschaftliche Phänomene aufzugreifen und mit seinen Mitteln Position zu beziehen – ohne in plakative Stellungnahmen abzugleiten –, ist für Giesen selbstverständlich.

Er selbst sieht seine Musik als »sperrig« an, aber Sperrigkeit nicht als Selbstzweck, sondern als Bedingung für aufmerksames Zuhören.

»Das Verwischen und Hinterfragen verschiedener Ebenen von Realität und Virtualität sowie die daraus resultierende Ungewissheit spielen in meinen Werken immer wieder eine zentrale Rolle«, konstatiert Ole Hübner (*1993), der bereits als Jugendlicher Komposition in Hannover studierte, bevor er sein reguläres Studium in Köln – bei Johannes Schöllhorn und Michael Beil – aufnahm. Weitere wesentliche Impulse erhielt er von Heiner Goebbels in Gießen, wo er den Master in angewandter Theaterwissenschaft absolviert.

Den Konzertsaal als »Erfahrungs- und Erinnerungsraum« aufzufassen, leitete Hübner von (musik-)theatralen Einflüssen ab. Einen derartigen »Raum« konstituierte er auch in **Drei Menschen, im Hintergrund Hochhäuser und Palmen und links das Meer** für verstärktes großes Ensemble, Acht-Kanal-Zuspielung und Live-Elektronik. Unterschiedliche klangliche Elemente werden eng miteinander verzahnt, und das Zuspield, mit Textmaterial und Field Recordings aus Beijing und Istanbul, ist in die komplexe Ensemblestruktur eingeflochten. Bewusst setzt Hübner, wie er darlegt, »auf den Konflikt zwischen einer unterstützenden Funktion des Instrumentalparts für die narrativen Komponenten und einer ästhetischen Kompromisslosigkeit in der keimzellenartigen Entwicklung eines für sich stehenden, quasi absolut zu hörenden musikalischen Gebildes, das in

seiner abstrakt-formalen Anlage, u. a. als Passacaglia angelegte Sinfonia concertante mit solistischen Funktionen des Kontrabasses und der beiden Klaviere, eigenen musikalischen Gesetzen folgt, Prozesse anstößt und vorantreibt.«

Dieser produktive Konflikt unterstreicht das Moment des »Transitorischen«, das der menschlichen Existenz und ihren Ausprägungen – repräsentiert durch die Texte und Field Recordings – in Anbetracht von Kosmos, Ewigkeit und Evolution anhaftet. Das Evolutionäre etwa spiegelt sich in besagter »keimzellenartiger Entwicklung des musikalischen Gebildes« wider. Schließlich lässt sich das menschliche Leben, nicht nur zwischen »Hochhäusern und Palmen«, als Transitbereich zwischen Geburt und Tod charakterisieren. Auch diese Perspektive ist in Ole Hübners als »Hörtheater« konzipiertem Stück aufgehoben, wobei er gänzlich ohne Pathos auskommt.

Vladimir Gorlinsky (*1984) studierte in seiner Geburtsstadt Moskau bei Vladimir Tarnopolsky. Meisterkurse bei Beat Furrer, Peter Ablinger, Brian Ferneyhough, Raphael Cendo, Philippe Leroux und Georges Aperghis bereicherten seine Ausbildung, mittlerweile unterrichtet er selbst am Moskauer Konservatorium. Mit experimentellen Formaten Konzertmusik, Performance und (Musik-)Theater miteinander zu verschmelzen, markiert den Kern seines Schaffens. Davon dominiert ist auch sein Stück **Hymns and Laylas of**

Moscow Secularism, das er ausdrücklich eine »Sound Performance« nennt und dem keine Partitur mit traditioneller Notation, sondern eine detaillierte Versuchsanordnung mit Texten, Skizzen und Zeichnungen zu Grunde liegt. Ob dieser Ansatz allein aus seinen persönlichen Neigungen resultiert oder ob dies auch als Reaktion gegen das zunehmend von Repression und kultureller Engstirnigkeit dominierte Klima in Russland gewertet werden kann, sei dahingestellt. Jedenfalls reizt ihn das Fremdartige, Bizarre und eben auch Provokierende, das jedoch stets mit akribischer Planung und leidenschaftlicher Musikalität gepaart ist.

Schon der Titel lässt tief blicken. Gorlinsky betrachtet ihn einerseits als »phonetisches Spiel«, während er andererseits »nicht nur Unsinn« sei. Ironie und Bitterkeit mögen sich hinter der Apostrophierung einer »Moskauer Säkularität« verbergen (aus Moscow wurde »Maschow«), da die Machtverhältnisse in Russland längst keiner Aufteilung der Herrschaft oder Gewaltenteilung mehr unterworfen sind. Gorlinsky aber »verteilt« in **Hymns and Laylas of Moscow Secularism** die Macht, indem er das Podium in mehrere Klang- und Lichtzonen einteilt, die gleichberechtigt sind, obwohl ihre Intensitäten und Dynamiken erheblich voneinander abweichen. Die Instrumentalisten sind zugleich Performer und bewegen sich wie Transitreisende in und zwischen diesen Zonen, deren simultan ablaufende (Klang-)Aktionen sie in wechselnden Zuständen und Konstellationen initiieren und steuern.

»Es geht mir nicht nur um Musik, sondern um eine Art Gesamtkunstwerk. Ich verwende auch visuelle Elemente, vor allem aber fokussiere ich die Energie, die Musiker und ihre Instrumente in den Raum projizieren. Alltagsklänge, Begegnungen mit Menschen, musikalische Anregungen unterschiedlichster Natur, alles fließt mit ein«, meint der aus Nürnberg stammende Komponist und Videokünstler Andreas Eduardo Frank (*1987). Er studierte Komposition und Gitarre in Würzburg und am Elektronischen Studio der Musikakademie Basel. Seine schöpferische Bandbreite erstreckt sich von reiner Instrumentalmusik über Performance bis hin zu intermedialen Werken zwischen Musik, Video und Theater.

Ein besonderes Setting hat sich Frank auch für **How to pronounce Alpha – Zwischenlaut und Überzahl** ausgedacht. Es ist, so der Komponist, eine »Antiparade, ein großes Fest, in dem die Protagonisten sich virtuos mit einer musikalisch ungewohnten Antisprache ausdrücken müssen. Es geht einerseits darum, gewohnte musikalische und hierarchische Mechanismen auszuloten – zu zelebrieren, was man normalerweise versucht, vor dem Publikum zu verstecken. So beginnt das Stück mit dem Loslassen eines Griffes/ Klanges, statt mit dessen Initiierung. Es spielt in einer verkehrten Welt, episch und zugleich fantastisch! In der die Alphainstrumente – also die klassischen Solisten – in zweiter Reihe sitzen und die Nebeninstrumente in der ersten. Egal ob Solist, Dirigent oder Ensemblespieler, jeder hat seine Rolle. In **How to pronounce Alpha**

möchte ich die Grenzen dieser Rollen unterwandern, aufdecken und dadurch einen musikalisch bespielbaren Raum öffnen. Es geht darum, mit dem zu glänzen, was nicht glitzert. Virtuos, humoristisch, körperlich, kritisch, Zwischenlaut und Überzahl.«

In diesem Umfeld, worin traditionelle musikalische Zusammenhänge ad absurdum geführt werden, hat jede Geste, jede Regung ihre schräge Bedeutung, womit Frank nicht nur auf das Prinzip »kleine Ursache, große Wirkung«, sondern auch auf die Reibungsflächen und den Zwiespalt zwischen Autorität und Auflehnung, Individuum und Gemeinschaft, Status quo und Utopie zielt. Sich in den Transitzonen zwischen diesen Polen nicht zu verlieren und den eigenen Visionen konsequent nachzuspüren, ist gerade für Kunstschaffende tägliches Brot. Die fünf Teilnehmer des Internationalen Kompositionsseminars tauchen in ihren Werken auf jeweils sehr eigensinnige Weise in den Themenkomplex TRANSIT ein und leisten zudem einen Beitrag zum Festival, der neueste Musik von heute – von womöglich maßgeblichen Tonkünstlern von morgen – in den Mittelpunkt rückt.

Egbert Hiller



Skaterpark, Osthafen, Nähe Ensemble Modern, Frankfurt am Main



Osthafen, Nähe Ensemble Modern, Frankfurt am Main



Nähe Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt am Main

ENSEMBLE MODERN

Seit seiner Gründung 1980 zählt das Ensemble Modern (EM) zu den führenden Ensembles für Neue Musik. Derzeit vereint es 20 Solisten aus 10 Nationen, deren Herkunft den kulturellen Hintergrund dieser Formation bildet. Das in Frankfurt am Main beheimatete Ensemble Modern ist bekannt für seine einzigartige Arbeits- und Organisationsweise: Es gibt keinen künstlerischen Leiter; Projekte, Koproduktionen und finanzielle Belange werden gemeinsam entschieden und getragen. Seine unverwechselbare programmatische Bandbreite umfasst Musiktheater, Tanz- und Videoprojekte, Kammermusik, Ensemble- und Orchesterkonzerte. Tourneen und Gastspiele führen das Ensemble Modern jährlich in etwa 100 Konzerten zu den renommiertesten Festivals und herausragenden Spielstätten weltweit. In enger Zusammenarbeit mit Komponisten, verbunden mit dem Ziel größtmöglicher Authentizität, erarbeiten die Musiker jedes

Jahr durchschnittlich 70 Werke neu, darunter etwa 20 Uraufführungen. So entstanden außergewöhnliche und oftmals langjährige Zusammenarbeiten wie u.a. mit John Adams, George Benjamin, Peter Eötvös, Heiner Goebbels, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, György Ligeti, Benedict Mason, Karlheinz Stockhausen, Steve Reich, Wolfgang Rihm oder Frank Zappa. Neben seinen vielfachen Konzertaktivitäten präsentiert das Ensemble Modern die Ergebnisse seiner Arbeit auch in regelmäßigen Radio- und CD-Produktionen, die vielfach ausgezeichnet wurden. Mit der 2003 gegründeten Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) fördert das Ensemble Modern mit unterschiedlichsten Programmen wie einem Masterstudiengang, Meisterkursen, Kompositionsseminaren und Education-Projekten junge Nachwuchskünstler.

hr-SINFONIEORCHESTER

Das hr-Sinfonieorchester, 1929 als eines der ersten Rundfunk-Sinfonieorchester Deutschlands gegründet, meistert erfolgreich den Spagat zwischen der Pflege der Tradition und den Herausforderungen eines modernen Spitzenorchesters. Konzertreihen mit unterschiedlichen Programmschwerpunkten, in denen große Sinfonik auf Alte Musik und Konzerte mit Neuer Musik auf Projekte für junge Konzertbesucher treffen, markieren sein künstlerisches Profil.

Mit internationalen Gastspielen und preisgekrönten CD-Produktionen genießt das Orchester als Frankfurt Radio Symphony zugleich weltweit einen hervorragenden Ruf. Regelmäßige Tourneen nach Japan, Korea und China sind ebenso selbstverständlich wie die stete Präsenz auf bedeutenden europäischen Konzertpodien, etwa in Budapest, Madrid, Prag, Salzburg und Wien.

Für seine hervorragenden Bläser, seinen satten Streicherklang und seine dynamische Spielkultur berühmt, steht das hr-Sinfonieorchester mit seinem Chefdirigenten Andrés Orozco-Estrada dabei heute gleichermaßen für musikalische Exzellenz wie für ein interessantes und vielseitiges Repertoire.

Bekannt geworden durch seine Maßstäbe setzenden Einspielungen der romantischen Literatur, zählt das hr-Sinfonieorchester Frankfurt seit Jahrzehnten zu den international führenden Mahler- und Bruckner-Orchestern – eine Tradition, die vom langjährigen Chefdirigenten Eliahu Inbal über seine Nachfolger Dmitrij Kitajenko und Hugh Wolff ausstrahlte bis hin zur vielbeachteten Arbeit von Paavo Järvi, dem heutigen »Conductor Laureate« des hr-Sinfonieorchesters.

cresc... Biennale für Moderne Musik Frankfurt Rhein Main

ist ein Festival von

Ensemble Modern und **hr-Sinfonieorchester**

in Kooperation mit

Alte Oper Frankfurt, Institut für zeitgenössische Musik der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, Internationale Ensemble Modern Akademie und **Hessisches Staatstheater Wiesbaden.**

Förderer

Kulturfonds Frankfurt RheinMain

Kulturstiftung des Bundes

Allianz Kulturstiftung

Aventis Foundation

Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst

Ernst von Siemens Musikstiftung

Medienpartner hr2-kultur

www.cresc-biennale.de

Künstlerische Leitung

Christian Fausch (Künstlerischer Manager und

Geschäftsführer Ensemble Modern)

Michael Traub (hr-Musikchef und Manager hr-Sinfonieorchester)

Programmentwicklung

Christian Fausch (Künstlerischer Manager und

Geschäftsführer Ensemble Modern)

Michael Traub (hr-Musikchef und Manager hr-Sinfonieorchester)

Stefan Fricke (hr2-kultur)

Dietmar Wiesner (Ensemble Modern)

Festivalorganisation

Kathrin Schulze (Ensemble Modern)

Sebastian Stür (hr-Sinfonieorchester)

Clarissa Nießner (Deutsche Ensemble Akademie)

Produktionsleitung

Michael Karl Schmidt (Ensemble Modern)

Stefan Kuhnert (hr-Musikproduktion)

Marketing

Marie-Luise Nimsgern (Ensemble Modern)

Kathrin Schulze (Ensemble Modern)

Daniela Steinmacher (hr-Kommunikation)

Grafik-Design

Birgit Nitsche (hr-Grafik), Cornelia Birk (hr-Grafik)

Pressearbeit

Marie-Luise Nimsgern (Ensemble Modern)

Isabel Schad (hr-Kommunikation)

Eventmanagement

Lorena Maccioni (hr-Kommunikation)

Website

Christopher Martin (CMCM)

Programmbuch

Redaktion

Marie-Luise Nimsgern (Ensemble Modern)

Fotos

Sonja Bender. Die Fotoserie »TRANSIT im öffentlichen Raum« entstand für dieses Programmbuch.

Texte

Stefan Fricke, Egbert Hiller, Hauke Hückstädt, Hans-Jürgen Linke, Alper Maral, Michael Rebhahn, Silke Scheuermann, Bernhard Siebert, Margarita Tsomou. Alle Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch.

Lektorat

Andrea Wicke, Andreas Maul (hr-Sinfonieorchester)

Druckerei

Imbescheidt GmbH & Co. KG

Stand: 31. Oktober 2017. Änderungen vorbehalten.

Spielstätten



Alte Oper Frankfurt

Opernplatz | 60313 Frankfurt

Hessischer Rundfunk

Bertramstraße 8 | 60320 Frankfurt

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main

Eschersheimer Landstraße 29–39 | 60322 Frankfurt

Künstlerhaus Mousonturm

Waldschmidtstraße 4 | 60316 Frankfurt



Congress Park Hanau

Schlossplatz 1 | 63450 Hanau



Hessisches Staatstheater Wiesbaden

Christian-Zais-Straße 3 | 65189 Wiesbaden

Nassauischer Kunstverein Wiesbaden

Wilhelmstraße 15 | 65185 Wiesbaden