



Musik und Film | Helmut Lachenmann 80

IMAGES OF SOUND

cresc... Biennale für Moderne Musik Frankfurt Rhein Main

26. bis 29. November 2015



Biennale für Moderne Musik
Frankfurt Rhein Main

Inhalt

cresc...

Biennale für Moderne Musik Frankfurt Rhein Main

Ein Festival von Ensemble Modern und hr-Sinfonieorchester in Kooperation mit dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD) und der Alten Oper Frankfurt.

In Zusammenarbeit mit: Deutsches Filminstitut / Deutsches Filmmuseum, Filmakademie Baden-Württemberg, Frankfurter Bürgerstiftung, Institut für zeitgenössische Musik der HfMDK Frankfurt am Main, Internationale Ensemble Modern Akademie, Kulturstiftung Wiesbaden, Caligari FilmBühne, Museum Wiesbaden, Staatstheater Darmstadt, Hessisches Staatstheater Wiesbaden, Stadt Hanau und Stadt Rüsselsheim.

Medienpartner: hr2-kultur

ermöglicht durch



in Zusammenarbeit mit



gefördert durch



ernst von siemens
musikstiftung



Grußworte _____ 4

Vorwort _____ 6

Übersicht _____ 8

Essay I: FILM, MUSIK, NEU _____ 13

Essay II: HELMUT LACHENMANN _____ 19

Programm

Einführungen _____ 27

KEINTATE EINGETÜTET _____ 28

MUSIK ZUM STUMMFILM _____ 30

2001: ODYSSEE IM WELTRAUM _____ 32

VOICE RECORDER ENTERPRISE _____ 35

SYMPOSIUM »IMAGES OF SOUND« _____ 36

DIE WUNDERUHR – DER ZAUBERWALD _____ 39

HÖR-OASE _____ 41

STREICHQUARTETTE VON _____

HELMUT LACHENMANN _____ 42

FRIEDRICH CERHA: 1. KEINTATE _____ 45

»10«. EIN FILMPOEM _____ 47

HELMUT LACHENMANN 80 _____ 51

SCHNELLER ALS DIE SCHÖNHEIT _____ 56

FRED FRITH – TATATA _____ 61

DIE WEBER. FILMKONZERT _____ 65

QUADRUPLETS _____ 67

LICHT UND SCHATTEN _____ 71

SCHACHTELSPIELE _____ 77

Biografien _____ 82

cresc... in hr2-kultur / Spielstätten _____ 102

Shuttlebus _____ 103

Impressum _____ 105



DIE KUNST in allen ihren Ausprägungen entwickelt sich weiter, wenn engagierte Künstlerinnen und Künstler von bewährten und etablierten Wegen ausgehend neue Richtungen in den Blick nehmen. In der Musik gibt die cresc... Biennale für Moderne Musik Frankfurt Rhein Main dafür ein hervorragendes Beispiel. Ich freue mich, auch in diesem Jahr meine Verbundenheit mit dieser Veranstaltungsreihe ausdrücken zu können.

Die Biennale nähert sich der Verbindung von Musik und Film auf eine besondere Weise. Der Film, eine der großen Kunst- und Unterhaltungsformen unserer Zeit, steht in seiner Präsentation fast immer in einem engen Bezug zur Musik. Die bewegten Bilder und die Musik wirken zusammen und verstärken sich in ihrer Wirkung auf das Publikum, für das sie produziert werden. Wenn sich die cresc... Biennale für Moderne Musik Frankfurt Rhein Main jetzt dieses Themas annimmt, dann können neue Eindrücke geweckt und neue Erkenntnisse vermittelt werden.

Eine Veranstaltungsreihe wie diese verlangt intensive Vorbereitungen in organisatorischer wie inhaltlicher Hinsicht. Mein herzlicher Dank gilt allen, die dazu ihre Beiträge geleistet haben. Ich wünsche der Biennale einen guten Verlauf.

Volker Bouffier

Hessischer Ministerpräsident

DIE BIENNALE für Moderne Musik cresc... hat sich seit ihrer Premiere 2011 programmatisch und organisatorisch mit jeder Auflage weiter entwickelt. Mit dem diesjährigen Themenschwerpunkt ›Images of Sound‹, der den vielfältigen Verbindungslinien zwischen den Künsten Musik und Film gewidmet ist, erwartet uns erneut ein abwechslungsreiches und anregendes Festivalprogramm. Zu den Höhepunkten zählen für mich die Live-Aufführungen zu Stanley Kubricks ›2001: Odyssee im Weltraum‹ mit dem hr-Sinfonieorchester oder die Komposition von Johannes Kalitzke zur Stummfilmadaption von Gerhart Hauptmanns Drama ›Die Weber‹. Daneben bietet cresc... auch der jüngsten Komponistengeneration ein Forum und kombiniert unterschiedlichste Festivalformate miteinander – vom szenischen Konzert bis zur Videoinstallation.

Die Biennale formuliert nicht nur ein wechselndes Festivalthema, sondern stellt auch jeweils einen Komponisten in den Mittelpunkt, der die nachfolgenden Generationen mit seiner Arbeit nachhaltig beeinflusst hat. Nach Iannis Xenakis und Bernd Alois Zimmermann folgt in diesem Jahr erstmals einer der großen lebenden Komponisten: Helmut Lachenmann. Wie kein Zweiter hat er die klanglichen Möglichkeiten der Neuen Musik ins Geräuschhafte erweitert und die Spieltechniken seiner »musique concrète instrumentale« fest in der Neuen Musik verankert. Bereits mit der Produktion von Lachenmanns Musiktheater ›Das Mädchen mit den Schwefelhölzern‹ hat der Kulturfonds an der Oper Frankfurt im September 2015 eine Würdigung des Komponisten und einen Vorschein auf cresc... mit ermöglicht. Nun feiert Helmut Lachenmann seinen 80. Geburtstag sogar während des Festivals, am 27. November, mit einer Uraufführung in Wiesbaden.

cresc... ist zudem ein außergewöhnliches Kooperationsprojekt: so gesellen sich 2015 zehn weitere Partner zu den Hauptträgern Ensemble Modern und hr-Sinfonieorchester und den Kooperationspartnern Internationales Musikinstitut Darmstadt und Alte Oper Frankfurt. Besonders erfreulich ist, dass in diesem Jahr nicht nur Frankfurt und Darmstadt, sondern erstmals auch Wiesbaden und Hanau Aufführungsorte sind. Sie bieten mit Congress Park Hanau, Caligari FilmBühne, Museum Wiesbaden und Hessisches Staatstheater Wiesbaden gleich mehrere Spielstätten. Damit ist cresc... in der Rhein-Main-Region unüberhörbar und unübersehbar geworden.

Wir wünschen den Organisatoren und Künstlern viel Erfolg und cresc... ein großes und begeistertes Festivalpublikum!

Dr. Helmut Müller

Geschäftsführer des Kulturfonds Frankfurt RheinMain

MIT ›IMAGES OF SOUND‹ ist das Festival cresc... bei seiner dritten Edition angelangt und ein Rückblick auf die letzten beiden Ausgaben zeigt: Das durch den Festivalnamen assoziativ vermittelte »Crescendo« hat sich Gehör verschafft! Das biennale Festival ist sehr gut angenommen worden und sowohl in die Rhein-Main-Region hinein als auch aus der Rhein-Main-Region herausgewachsen. Ausgehend von der ursprünglichen Achse Frankfurt–Darmstadt, hat das Festival sich nun zu einem Knotenpunkt im Netzwerk hessischer Kunst und Kultur entwickelt, so dass in diesem Jahr neben Frankfurt und Darmstadt auch Wiesbaden und Hanau beteiligt sind. An vier Festivaltagen werden gegenwartsrelevante künstlerische Positionen der Jetzt-Zeit und der jüngeren Vergangenheit miteinander in Verbindung gebracht.

Über die Musik unserer Zeit zu sprechen ohne an Helmut Lachenmann zu denken, ist kaum möglich. In den letzten fünfzig Jahren hat er wie nur wenige mit großer Strahlkraft das musikalische Hören und Denken in Konzertsälen und Musikakademien der ganzen Welt bereichert und als Komponist, Lehrer und Interpret mehrere Komponisten- und Musikergenerationen nachhaltig geprägt. Seine Arbeit kommt einer musikalischen und instrumentalen Grundlagenforschung gleich, sein ästhetisches Denken und die Gesamtheit seiner Werke zeigen ihn als einen Künstler von herausragender Bedeutung. Gäbe es einen Nobelpreis für Musik, Helmut Lachenmann hätte ihn sicher längst erhalten – und würde der ›Oscar‹ im Bereich der Neuen Musik verliehen, wäre er sicher mehrfacher Preisträger für einzelne Werke und für sein Lebenswerk. In diesem Jahr feiert Helmut Lachenmann seinen 80. Geburtstag. cresc... widmet sich daher mit großer Freude und Verbundenheit diesem so prägenden Komponisten und seiner Arbeit. Im Festivalprogramm ist Helmut Lachenmann dabei sowohl mit monografischen als auch dramaturgisch gesetzten Programmen vertreten. Ein Hauptereignis des Festivals ist dabei das Konzert in der hessischen Landeshauptstadt am Geburtstag des Komponisten, in dessen Rahmen die Uraufführung einer neuen Fassung seines Werkes ›Air‹ erklingen wird. Die Mitwirkung an diesem Konzert haben sich die beiden tragenden Klangkörper des Festivals, das Ensemble Modern und das hr-Sinfonieorchester nicht nehmen lassen.

Im weiten Feld der Verbindungsmöglichkeiten von Musik und Film (respektive Bild), dem zweiten Festivalschwerpunkt, werden die unterschiedlichsten Facetten ausgeleuchtet: Die spektakuläre Eröffnungsveranstaltung des Festivals präsentiert Stanley Kubricks Meisterwerk ›2001: Odyssee im Weltraum‹ im Format eines Live-Filmkonzerts mit dem hr-Sinfonieorchester und dem SWR Vokalensemble. 1968 hat Kubrick bekannte und berühmte Musik – darunter ›Atmosphères‹ und ›Lux aeterna‹ von György Ligeti – seinen Bildern auf kongeniale Weise

hinzugefügt. Johannes Kalitzkes Neue Musik zu dem beeindruckenden Stummfilmklassiker ›Die Weber‹ und das ebenso eindrucksvolle Amalgam, das Friedrich Cerha in seiner ›1. Keintate‹ unter Einbezug von Bildern von Franz Hubmann und den Wiener Sprüchen von Ernst Keim geschaffen hat, spiegeln weitere Facetten des Austauschs dieser Ausdrucksformen. Nicht fehlen darf dabei der Blick auf gemeinsame Schaffens- und Entstehungsprozesse neuer Werke im kreativen Dialog zwischen Komponisten und Filmemachern: Im 7. Internationalen Kompositionsseminar der Internationalen Ensemble Modern Akademie wurden solche Möglichkeiten der Zusammenarbeit geboten; die so entstandenen Musik-Film-Werke werden im Konzert ›Quadruplets‹ im Congress Park Hanau uraufgeführt.

Zwei weiteren Aspekten widmet cresc... besondere Aufmerksamkeit: Zum einen begleitet ein hochklassig besetztes Symposium die künstlerischen Veranstaltungen, zum anderen wird auch die junge Generation in besonderer Weise angesprochen: in Form des Education-Projekts ›Keintate eingetütet‹ sowie mit den für Kinder besonders geeigneten Filmkonzerten ›Die Wunderuhr – Der Zauberwald‹ des IEMA-Ensembles.

In diesem Zusammenhang Dank zu sagen ist eine große Freude: den Förderern des Festivals – hier ist zuallererst der Kulturfonds Frankfurt Rhein Main zu nennen – sowie der Allianz-Kulturstiftung, der Aventis Foundation, der Ernst von Siemens Musikstiftung, der Kulturstiftung des Bundes und unseren Kooperationspartnern.

Die zahlreichen engagierten Helfer an dieser Stelle alle zu nennen, ist nicht möglich. Deshalb seien stellvertretend die beiden Produktionsleiter Michael Karl Schmidt und Stefan Kuhnert, die Tonmeister und Tontechniker des Hessischen Rundfunks sowie – last not least – der Projektleiter des Festivals cresc..., Thomas Schmölz, genannt. Allen sei herzlich gedankt.

Ihnen, den Besuchern des Festivals, wünschen wir inspirierende Erfahrungen: crescendierend-anwachsend!

Roland Diry

Hauptgeschäftsführer Ensemble Modern

Michael Traub

hr-Musikchef

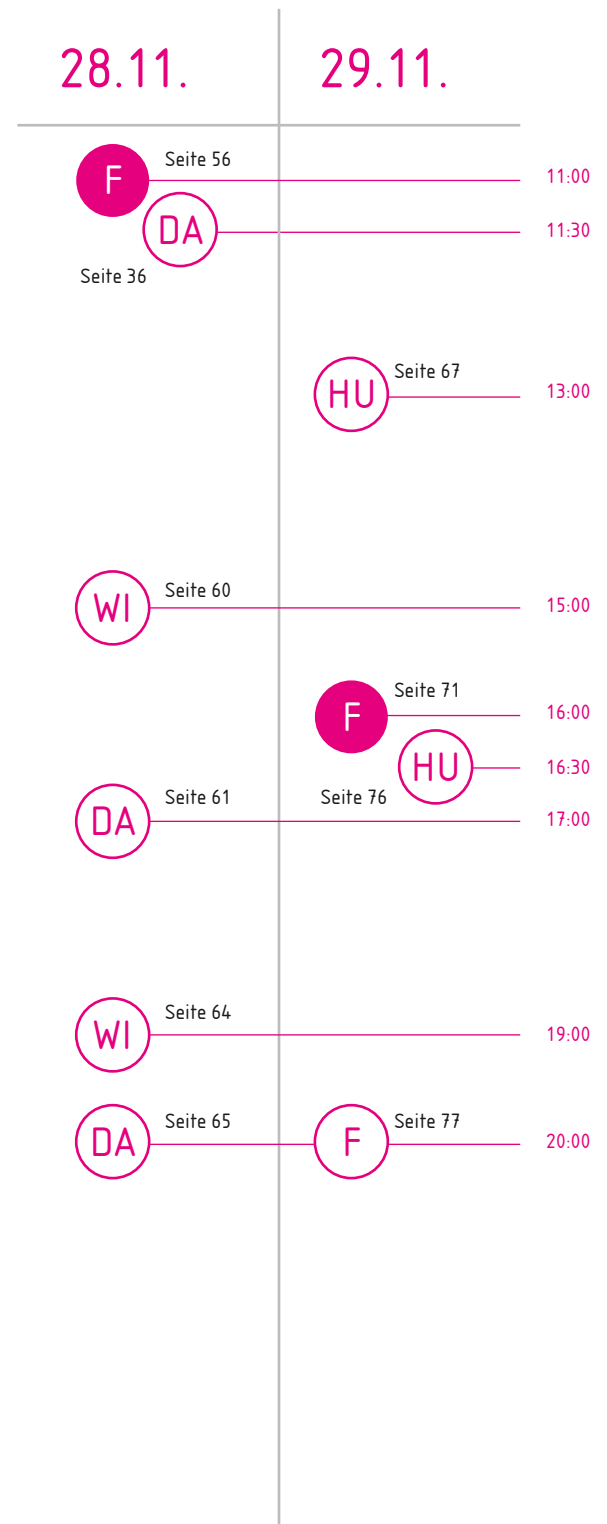
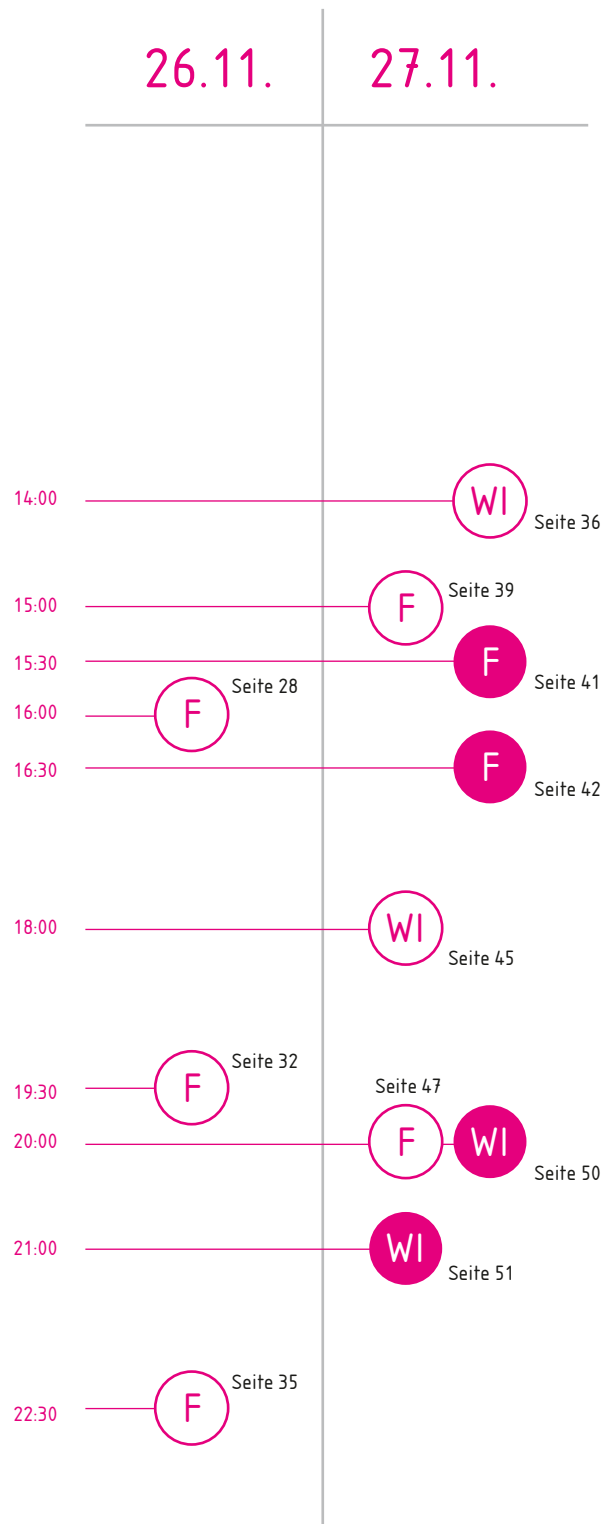
Dr. Thomas Schäfer

Direktor des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD)

Dr. Stephan Pauly

Intendant und Geschäftsführer der Alten Oper Frankfurt

Übersicht



Essays

Jörg Gerle

FILM, MUSIK, NEU

Die Neue Musik ist tot – zumindest aber ungeliebt. Das ist sogar wissenschaftlich bewiesen. Jedenfalls präsentierte der Wissenschaftsjournalist Christoph Drösser im Oktober 2009 in der Wochenzeitung ›Die Zeit‹ den angeblichen Grund dafür, weshalb die Neue Musik mitsamt der »Zeitgenossen der ›zeitgenössischen klassischen Musik‹ (...) einsam alt geworden« sei: Diese Musik sei »so komponiert, dass sie die meisten Menschen nicht dazu anreizt, sie häufiger zu hören«. ›Zu schräg für unser Gehirn‹ war der Titel von Drössers Artikel, der mit der Anregung des britischen Musikwissenschaftlers John Sloboda schloss, Neue Musik doch in Museen für bildende Kunst zu präsentieren. Denn die Kombination von (unerfolgreicher) Musik und (erfolgreichem) Bild würde dazu beitragen, dass »Emotionen zwischen Musikern und Publikum endlich frei fließen können«.

In der Tat ist es – und zwar bereits seit gut 90 Jahren – bekannt, dass Musik, und zwar auch die, die nicht unbedingt den gängigen Klischees von Wohlklang gehorcht, zusammen mit (bewegten) Bildern eine ganz besondere Symbiose eingehen kann.

Als sich der Film noch im Zeitalter der Selbstfindung befand und von Kunst und Kommerz gleichermaßen als Spielwiese entdeckt wurde, versuchte die Avantgarde, eine Entsprechung für die vereinnahmte Kunstform der bewegten Bilder zu finden. Die politisch/künstlerisch agierende ›Novembergruppe‹ um Max Pechstein, Hanns Eisler und Lyonel Feininger suchte als erste nach dem »Absoluten Film«. Am 3. Mai 1925 veranstalteten sie im Berliner UFA-Palast eine Matinee unter besagtem Titel, in der insgesamt neun Kurzfilme von drei bis neunzehn Minuten Länge der Öffentlichkeit vorgestellt wurden: Sieben Künstler aus Frankreich und Deutschland zeigten dabei erstmalig in dieser Form ihre aktuellen Arbeiten aus den Jahren 1921 bis 1925. Es handelt sich um eine Kompilation unterschiedlichster formaler Ansätze – mal animierte bildende Kunst, mal collagiertes Bildmaterial – welche eines gemein zu haben schienen: die Abwesenheit einer narrativen Struktur.

Diese Vorstellung fand noch größtenteils stumm statt. Nur die wenigsten, wie etwa Hans Richters Beiträge ›Rhythmus 21‹ und ›Rhythmus 23‹, hatten schon ein musikalisches Konzept. Dennoch, nicht nur Richter wollte »Bewegungen komponieren«, und Kritiker sprachen schon von einer »Geburt des Films aus dem Geiste der Musik«. Peu à peu fanden sich interessierte Komponisten, die dem präsentierten Avantgardefilm eine »dazugehörige« Musik zur Seite stellten. So

erhielt etwa Walther Ruttmanns Dreiminüter ›Opus 3‹ seine zwei Jahre nach der Matinee fertig gestellte Musik von Hanns Eisler und ›Ballet Mécanique‹ von Fernand Léger und Dudley Murphy zumindest zeitweise seine inzwischen weltberühmte Pianola-Musik von George Antheil. Immer wieder, wenn in den Jahrzehnten danach die Absoluten Filme von Richter, Ruttmann, Viking Eggeling und Kollegen aufgeführt werden, erhalten sie eine andere Tönung und einen anderen Sinn; denn Festivalmacher und Fernsehsender geben für sie neue und Neue Musiken in Auftrag. Max Butting, Tilo Medek oder Alex Menassen 1982 für ›Film und Musik‹ während der Kurzfilmtage Oberhausen. Bernd Thewes, Ludger Brümmer oder Olga Neuwirth 2008 für ›Der Absolute Film‹ auf arte. Denn nur wenn man akzeptiert, so Musik- und Filmwissenschaftler Lothar Prox, dass sich »die auditive und die visuelle ›Schwesterkunst‹ bei voller Respektierung ihrer ästhetischen Eigenart wechselseitig befruchtet, kann daraus der Fortschritt einer audiovisuellen Kultur resultieren – und mithin Kunst!«

Spätestens als 1944 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler ihr Buch ›Komposition für den Film‹ veröffentlichten, wurde der Neuen Musik gar eine Heilsbringerschaft für den Film attestiert und im gleichen Atemzug die (Gebrauchs-)Filmmusik als zweitrangiges Hilfsmittel diskreditiert. Diese Zweiklassengesellschaft mit guter Musik einerseits und minderwertiger andererseits, mit dem Postulat, dass »genormte Filme, genormte Musik provozieren«, scheint im neuen Jahrtausend weitgehend überwunden – auch wenn auf Filmmusik als eigene (Kunst-)Form mitunter immer noch gerne herabgeblickt wird. Adornos Ansicht, hochentwickelte szenische und fotografische Techniken dürfe nicht durch »weit dahinter zurückgebliebene« Musik deklassiert, sondern solle durch »neues musikalisches Material« geädelt werden, sollte inzwischen für jede Form von Filmmusik gleichermaßen gelten.

Musik soll nicht (nur) illustrieren, sondern interpretieren. Denn spätestens wenn Musik zum Bild hinzu stößt, erhält das Werk eine neue Handlung, ein neues Konzept und ein neues Programm. Da nicht nur der Kunst- und Experimentalfilm, sondern auch der Unterhaltungsfilm in der Frühzeit des Stummfilms nicht automatisch eine Originalkomposition zur Seite gestellt bekam, waren die Zehner und frühen Zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts eine Spielwiese von Improvisatoren. Je nach Ausstattung und Größe des Lichtspiel-Saals konnten Organisten ihren Welte- oder Wurlitzer-Organen jeden Abend nicht nur Illustrierendes entlocken. Kapellmeister hatten die Macht, in den Premierenkinos immer wieder eigene Ideen umzusetzen, auch wenn seit 1920 durch die ›Kinothek‹ von Giuseppe Becce ein Leitfaden für das Musizieren zum Film kanonisiert wurde. Ulrich Rügner schreibt in ›Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934‹, dass die ersten

Kinotheken-Musiken »sämtlich der Großgruppe ›Dramatische Expression‹ zuzuschlagen sind«. Bei »Lyrischer Expression« und »Incidenz« galt es, auf vorhandene Konzert- und Opernliteratur zurückzugreifen. Durchkomponierte Partituren waren filmischen Großproduktionen wie ›Richard Wagner‹ (1913), ›Fridericus Rex‹ (1922) oder ›Die Nibelungen‹ (1922/24) vorbehalten. Was im Einzelnen an Begleitungs- und Interpretationskunst bis zum Beginn des Tonfilms (ab etwa 1929) in den Lichtspielhäusern wirklich zu hören war, ist zumeist vergessen.

Inzwischen sind es die öffentlich-rechtlichen Fernsehstationen, die den Auftrag der Bewahrung des filmischen Erbes angenommen haben und Stummfilm-Restaurierungen vornehmen. Waren es in den 1970er und 1980er Jahren noch ARD und ZDF, die Klassiker gerne auch schon mal mit Prokofjew, Smetana oder – besonders bizarr – mit Hitchcocks Hauskomponisten Bernard Herrmann illustrierend unterlegten. Seit nun arte in den 1990er Jahren zur neuen Heimstatt der Stummfilm-Renaissance im Heimkino avancierte, sind inzwischen gut 100 Stummfilme restauriert und zum Großteil mit Auftragsarbeiten jener Komponisten-Generationen assoziiert, die Schönberg näher stehen als Puccini.

Filmmusik illustriert nicht nur, sie interpretiert. In diesem Zusammenhang ist eine Neukomposition, zumal eine, die einer anderen (musikalischen) Zeit angehört als das (nun) dazugehörige Bild, immer ein Wagnis. Exemplarisch könnte man hier Fritz Langs ›Metropolis‹ (1925/26) nennen, dessen postromantische Originalmusik von Gottfried Huppertz zunächst 1984 durch zeitgenössische Popmusik (Freddie Mercury, Bonnie Tyler u.a.) ersetzt wurde und 2001, anlässlich der Premiere einer restaurierten Fassung auf der Berlinale, durch eine düstere, modernistische Neukomposition von Bernd Schultheis umgedeutet wurde, um schließlich 2010, anlässlich einer nun integralen Fassung (wieder auf der Berlinale), mit der Ur-Musik Huppertz' versehen zu werden. Besonders die Schultheis-Fassung erntete Kritik, da manche davon ausgingen, nun die endgültige, nie mehr revidierbare Fassung des Films gesehen haben zu müssen. Doch Film(musik)-geschichte ist im immerwährenden Fluss und inzwischen gilt die Schultheis-Fassung als nahezu verloren. Die sicherlich wichtige Praxis der Bewahrung des Filmerbes steht außer Frage, aber wenn es denn überhaupt eine Aura eines Kunstwerks im Benjaminschen Sinne gibt, dann wird sie durch die ständigen neuen Töne sicher nicht beschädigt. Im Gegenteil!

Neben der Praxis, ein fertiges filmisches Werk mit neuer Musik zu versehen, findet sich der bereits angedeutete umgekehrte Fall, nämlich ein bereits fertiges, autarkes musikalisches Werk dem Film zu assoziieren, nicht weniger häufig. Ist das nun »nur« pure Illustration,

wenn Debussy zu Henrik Galeens ›Alraune‹ (1927) erklingt, wenn Borodin in ›Sturm über Asien‹ (1929) tobt oder Stockhausens ›Mantra‹ in D.W. Griffiths ›Broken Blossom‹ (1919) zum Einsatz kommt? So geschehen in den 1970er Jahren in ARD und ZDF.

Waren es hier mehr oder minder ambitionierte Redakteure, die ihrer (Illustrations-)Lust freien Lauf gelassen haben und damit Bilder besetzten, die sich nicht wehren konnten, findet man in der späteren Filmgeschichte etliche Regisseure, die freiwillig ihre eigenen Bilder »fremder« Musik überantworteten. Es ist kaum noch zu zählen, in wie vielen Hollywoodfilmen Orffs ›O Fortuna‹, Puccinis ›Gianni Schicchi‹ oder Delibes ›Lakmé‹ zum Einsatz kamen. Am nachhaltigsten ins kollektive Gedächtnis der Filmgeschichte dürfte sich die Verwendung von Richard Strauss' Musik in Stanley Kubricks ›2001: Odyssee im Weltraum‹ (1968) eingebrannt haben. Es wäre interessant zu erfragen, wie viele Menschen tatsächlich glauben, ›Also sprach Zarathustra‹ sei direkt für den Weltraum geschrieben worden.

Es steht außer Frage, dass autarke Musik – sei es der wohlige ›Donauwalzer‹, sei es das sperrige ›Mantra‹ – im neuen Kontext nicht nur illustriert. Die Musik verändert ihr Wesen in gleichem Maße, wie sie das Wesen der Bilder verändert. Es gibt Regisseure, die sich dessen wohl bewusst sind. Terrence Malick ist ein solcher. Dessen formal immer atemberaubende, inhaltlich oft aneckende psychoanalytische Seelendramen – von ›Badlands‹ (1973) bis ›Knight of Cups‹ (2015) – sind ohne Wagner und ohne Górecki, Rautavaara, Pärt, Orff, Ives, Tavener oder Klaus Wiese nicht denkbar. Michael Mann aus Hollywood oder Tom Tykwer aus Deutschland gehören auch dazu. Tykwer hat in ›Winterschläfer‹ (1997) seinem »Generationsporträt um Lebensangst und andere deutsche Befindlichkeiten« nicht nur den Winterlandschaften, sondern vor allem auch Arvo Pärts ›Fratres‹ und ›Cantus in Memory of Benjamin Britten‹ ein visuelles Denkmal gesetzt.

Nun könnte man sagen, diese Musik sei nicht gemeint, wenn Christoph Drösser von ›Zu schräg für unser Gehirn‹ spricht. Womöglich meint er eher Schönberg oder Webern, Ligeti oder Penderecki, Helmut Lachenmann oder Johannes Kalitzke? Zu befürchten steht, dass er dabei vergisst, dass sich in der Filmmusik deren Einflüsse längst widerspiegeln und zu immens erfolgreicher, höchst lebendiger (Neuer) Musik geführt haben. Neue Musik war nie tot – und lebt im Film ohnehin.



METROPOLIS (1927/2010), Regie Fritz Lang,
Weltpremiere der restaurierten Fassung gefördert
durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain,
© Ensemble Modern, Foto: Ernst Neisel



Cresc... Biennale für Moderne Musik Frankfurt Rhein Main – ein beispielhaftes Kooperationsprojekt

Der Kulturfonds Frankfurt RheinMain fördert die Sparten Musik und Film in der Region seit 2009 mit bisher rund 10 Millionen Euro. Cresc... reicht mit Veranstaltungsorten in Frankfurt am Main, Darmstadt, Wiesbaden und Hanau weit in das Rhein-Main-Gebiet hinein. Zudem ist die Kooperation der Partner Ensemble Modern, hr-Sinfonieorchester, Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD) und Alte Oper Frankfurt beispielgebend.



KULTURFONDS
Frankfurt RheinMain

Getragen wird der gemeinnützige Kulturfonds Frankfurt RheinMain vom Land Hessen, von Frankfurt am Main, dem Hochtaunuskreis und dem Main-Taunus-Kreis, Darmstadt, Wiesbaden und Hanau. Weitere herausragende Kunst- und Kulturprojekte finden Sie unter www.kulturfonds-frm.de / Facebook / Twitter

Rainer Nonnenmann

HELMUT LACHENMANN

EIN PORTRÄT DES ACHTZIGJÄHRIGEN ALS
JUNG GEBLIEBENER KOMPONIST

To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life.

James Joyce: »A Portrait of The Artist as a Young Man« (1916)

Wie wenige andere hat Helmut Lachenmann das Denken in und über Musik verändert, sowohl praktisch durch seine Kompositionen als auch theoretisch durch profunde Texte, Vorträge und Gespräche. Im Rahmen dessen, was er als »musique concrète instrumentale« bezeichnet, verdankt ihm die Musikgeschichte mehrere Paradigmenwechsel, die in ihrer ganzen Tragweite noch längst nicht erschöpfend ausgelotet wurden. Für nachfolgende Musikergenerationen zählt Lachenmann daher nach wie vor zu den anregendsten und für ein weltweit wachsendes Publikum zu den aufregendsten zeitgenössischen Komponisten. Obwohl der skrupulöse Künstler in den letzten Jahren immer weniger komponiert hat und sich zuweilen selbst als einen »Dinosaurier« empfindet, macht dies den inzwischen Achtzigjährigen zu einem jung gebliebenen Komponisten. Herzlichen Dank und Glückwunsch!

Statt einfach mit den üblichen Vokal- und Instrumentalklängen zu komponieren, geht Lachenmann der körperlichen Materialität und Baulichkeit der verwendeten Stimmen und Instrumente systematisch auf den Grund, indem er die konkret physischen und physikalischen Bedingungen der Hervorbringung von Klang komponiert. Als Mittel dienen ihm dazu Verfremdungen der traditionellen Spiel- und Klangpraxis. Die Folge waren seit Ende der 1960er Jahre zahllose geräuschhafte Erweiterungen des Klangspektrums, die viele Hörer und Musiker als skandalös empfanden. Doch Lachenmann ging es nie bloß um neue, möglichst spektakuläre, gar schockierende Geräuschklänge. Im Zentrum seines Musikdenkens stand von Anfang an vielmehr die strukturelle Neubeleuchtung altvertrauter Materialien und Elemente, um ein neues Hören zu ermöglichen. In Opposition zu konservativen Schönheitsidealen definierte er die Funktion von Kunst daher als »Verweigerung des Gewohnten und des Verdinglichten«. Zugleich unterstrich er, dass dieses auf Dissens zu eingespielten Wahrnehmungs- und Kommunikationsweisen angelegte Kunst- und Schönheitsverständnis nicht bloß Gültigkeit für die Avantgarden des 20. Jahrhunderts hat, sondern insgesamt für die europäische Kunstmusik und deren seit achthundert Jahren dynamisch sich entfaltende Tradition des fortgesetzten Bruchs mit der Tradition.



Darüber hinaus vollzog Lachenmann einen weiteren fundamentalen Perspektivwechsel, indem er anstelle des Klingenden das Hören ins Zentrum rückte und die ästhetische Erfahrung von Musik potentiell ins Existentielle weitete: »Der Gegenstand von Musik ist das Hören, die sich selbst wahrnehmende Wahrnehmung.« Bereits nach seinem ersten Besuch der Darmstädter Ferienkurse 1957 wollte der damalige Student von Johann Nepomuk David an der Stuttgarter Musikhochschule – und spätere Schüler von Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen – kein selbstverliebtes »Strukturgebastel« komponieren, wie er es in manchen seriellen Konstruktionen erblickte. Denn der Serialismus habe zwar alles daran gesetzt, das Material möglichst rigoros von tonalen Resten zu reinigen, dabei aber versäumt, auch das weiterhin von tonalen und affektiven Kategorien bestimmte Hören zu verändern. Lachenmann suchte daher frühzeitig die Auseinandersetzung mit historischen, tonalen, auratischen und expressiven Besetzungen von Instrumenten, Akkorden, Rhythmen, Gesten, um den Hörer mit eben solchen tonalen, auratischen und expressiven Vorprägungen und Reflexen des eigenen Wahrnehmens und Wertens von Musik zu konfrontieren und – über das Hören von Musik hinaus – zugleich für allgemeine Mechanismen der menschlichen Selbst- und Weltwahrnehmung zu sensibilisieren. Gleich mehrmals findet sich daher in seinen Schriften das für sein Gesamtschaffen zentrale Credo: »Musik hat Sinn doch nur, insofern sie über die eigene Struktur hinausweist auf Strukturen, Zusammenhänge, das heißt: auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten um uns und in uns selbst.«

Lachenmanns erster Paradigmenwechsel besteht darin, hinter der philharmonischen Oberfläche des seit dreihundert Jahren auf kanonisierten Instrumenten gepflegten Wohlklangs analytisch genau den konkret mechanisch-energetischen Voraussetzungen der Hervorbringung von Klang nachgeforscht und dabei auch die Materialien und Bauweisen der Instrumente in den Blick genommen zu haben.

Ansatzweise tat er dies bereits in seinen frühen Klavierwerken »Echo Andante« (1961/62) und »Wiegenmusik« (1963), wo die physikalische Eigenschaft des Klavierklangs, nach dem Anschlag zu verklingen, nicht einfach notgedrungen als Beschränkung akzeptiert, sondern durch verschiedene Pedal-, Flageolett-, Filter-, Dämpf- und Grifftechniken sowie erneute Anschläge kompositorisch umso reicher gestaltet wird. Indem Lachenmann der Verlaufsform der Klänge auf den Grund ging, ihrem Entstehen und Vergehen, erwies sich sein Zugriff auf das alt-hergebrachte Instrumentarium als radikal im eigentlichen Sinne des Wortes, sprich an die Wurzel gehend. In »Air« – Musik für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo (1968/69, rev. 1994) thematisierte er Luft (engl. air) als Material der Tonerzeugung und Ausbreitungsmedium von Schall, nicht zuletzt mit Hilfe von Aktionen des solistischen

Schlagzeugers, dessen kausale Einheit von sichtbarer Handlung und hörbarem Ergebnis – gerade auch weil diese durchkreuzt wird – sich unmittelbar erschließt. Bei »Schwankungen am Rand« (1974/75) benannte Lachenmann im Untertitel »Musik für Blech und Saiten« das konkrete Material der vier Donnerbleche, die geschleift, gerieben, geschlagen sowie durch Soli und regelrechte Quartette zu obligaten Musikinstrumenten nobilitiert werden, während umgekehrt die etablierten Blechblasinstrumente – je vier Trompeten und Posaunen – ihrer selbstverständlichen Musikalität tendenziell beraubt und wieder zu dem industriellen Rohmaterial profaniert werden, dem letztlich auch sie ihre spiel- und klangtechnischen Möglichkeiten verdanken: Blech. Ebenso behandelt Lachenmann die speziell zusammengestellte Familie der Saiten-Instrumente – Violinen, Bratschen sowie je zwei Konzertflügel und E-Gitarren –, die nicht nur gemäß ihren bau- und spieltechnischen Gepflogenheiten gestrichen, angeschlagen oder gezupft werden, sondern auch jenseits der orthodoxen Praxis ganz allgemein auf Basis ihrer Elementareigenschaft, Saiten auf verschiedenste Weisen schwingen lassen zu können.

Da die gängigen Verfahren der Tonerzeugung die materialen Entstehungsvoraussetzungen von Klang vergessen machen, ganz einfach weil sie eine Selbstverständlichkeit sind, entwickelte Lachenmann zahlreiche Verfremdungen der normierten Spiel- und Klangpraktiken, die den Hörer anhand der zumeist geräuschhaften Resultate auf die zur Erzeugung von Klang nötigen instrumentalkonkreten Prozesse rückschließen lassen sollten. Statt Streich- und Blasinstrumente »ordinario« zu bespielen, geben die Musiker beispielsweise zu viel oder zu wenig Bogendruck bzw. Atemluft, um den Fokus auf eben diese physischen Kräfte zu lenken. Die von Lachenmann gewählten traditionellen Besetzungen Streichquartett, Streichorchester, Sinfonieorchester, Klavier- und Solostück entfalten so hinter ihrem konventionellen Erscheinungsbild eine gänzlich andere Klangwelt.

Gattungstypische Formationen wie das erste Streichquartett »Gran Torso« (1971/72, rev. 1978 und 1988) und das in zeitlicher und ästhetischer Nachbarschaft entstandene Stück »Klangschatten – mein Saitenspiel« für drei Konzertflügel und Streichorchester (1972) beschwören durch ihre äußerliche Vertrautheit auch die sonst damit verbundene vertraute Klanglichkeit. Letztere wird jedoch systematisch unterbunden, etwa durch unterdrückte Saitenschwingung oder Aktionen auf normalerweise nicht direkt bespielten Bauteilen wie Steg, Wirbelkasten, Zarge, Saitenhalter, Stimmstifte und Klavierrahmen. Vordergründig eine polemische Verweigerung der konventionellen Spiel- und Klangpraxis, wurden und werden diese

radikalen Werke von denjenigen, die nicht bereit sind, den damit provozierten Perspektivwechsel mitzuvollziehen, kaum anders denn defizitär empfunden, als bloße Abwesenheit des »normalen« Streicher- und Klavierklangs bzw. als dessen Zerfallsprodukt oder als ein seiner Glieder beraubter »Torso«. Wer jedoch einfach wahrzunehmen versucht, was sich in dieser Musik tatsächlich ereignet, für den beginnt ein faszinierendes Abenteuer des Hörens. Denn auf der Ebene zahlloser variierten und miteinander in Beziehung gesetzter Schlag-, Zupf-, Streich- und Dämpftechniken erschließt sich eine eigene kompositorische Logik. Wie beim Stromausfall im Dunkeln wird man hellhörig und es öffnet sich dem Hörer eine vom strahlenden Schönklang üblicherweise verdeckte Klangschattenwelt an ungeahnten farblichen, rhythmischen und dynamischen Nuancen. Lachenmanns Charakterisierung von »Klangschatten« als eine »Musik zum Auf-Hören« bezieht sich dabei sowohl auf das mit tonlosen Bogenstrichen langsam verhauchende Ende des Stücks als auch auf die gerade durch solch extrem leise Ereignisse provozierte Hellhörigkeit.

Seit Ende der 1960er Jahre nur noch ein Sonderfall unter zahllosen anderen Spielweisen, wurde die Ordinario-Praxis in Lachenmanns Werken gleichwohl nie konsequent eliminiert. Stets blieb sie – wie selten und flüchtig auch immer – als eine Möglichkeit der Instrumentalbehandlung präsent. So gibt es schon in den ersten vollgültigen Werken der »musique concrète instrumentale« plötzlich reale Tonhöhen und Dreiklänge, wie Phantasmagorien, welche die autonome Klangwelt der fantastischen Nachtschattengewächse an die traditionelle Praxis rückkoppeln. Inmitten erstickter Bartók-Pizzicati und tonloser Striche blitzen bereits in »Klangschatten« vereinzelt herkömmliche Klänge durch. Ungleich häufiger begegnen tonale Figuren und Harmonien dann in »Schwankungen am Rand« (1974/75), »Accanto« (1975/76), »Tanzsuite mit Deutschlandlied« (1979/80), »Harmonica« (1981–83), den Streichquartetten »Reigen seliger Geister« (1989) und »Grido« (2001) sowie dem jüngsten Ensemblewerk »Concertini« (2005). Im Musiktheaterwerk »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern« (1988–96) erklingen im Abschnitt »Aus allen Fenstern« sinfonische Versatzstücke und Radiozuspielungen sowie zu den Visionen des erfrierenden Mädchens – das beim Abbrennen seiner Streichhölzer einen bullernden Messingofen und bunten Kaufläden imaginiert – warm aufblühende Akkorde bzw. funkelnnde Arpeggien und perlende Läufe, bis alles in eine ebenso apothetische wie apokalyptische »Himmelfahrt« mit der verstorbenen Großmutter mündet. Schließlich ging es Lachenmann – was kaum häufig genug betont werden kann – nie ausschließlich um das Entdecken und Entfalten neuer, sensationell aufregender Klänge. Was wäre mit solchen neuen Klängen – gäbe es sie heute überhaupt noch – auch gewonnen? Denn die erweiterten Spieltechniken und Klangspektren verlieren über kurz oder lang ihr

Verstörungspotential und werden als feste Bestandsstücke dem Repertoire der Neuen Musik einverleibt. Lachenmann ging und geht es weiterhin primär um die Komposition neuer Zusammengänge, in denen das Vertraute plötzlich fremd erscheint, das Entleerte expressiv neu geladen wird und das Selbstverständliche wieder eine ungeahnte individuelle Magie entfaltet.

Mit Blick auf das puristische Tabula-rasa-Denken der Nachkriegs-avantgarde hatte Lachenmann schon in jungen Jahren gegen die Bezugslosigkeit »exterritorialer« Klangwelten polemisiert, wie sie die Komponisten im ersten Begeisterungstaumel seinerzeit vor allem von der elektronischen Musik erwarteten. Seine eigenen Werke treten dem Hörer gerade nicht wie Außerirdische vom anderen Planeten gegenüber, sondern im Gewand tradierter Instrumental- und Vokalgattungen, geerdet in körperlicher Materialität und bis zum Bersten mit Erfahrungen und Traditionen geladen. Im gleichwohl radikal atonalen und bis in Geräuschzonen erweiterten Kontext erscheinen tonale Dreiklänge, Rhythmen, Gesten, Muster, Formeln, Instrumentationstopoi, Melodien, Lieder, Tänze, Formmodelle, Notations- und Aufführungspraktiken samt allen darin eingesenkten geschichtlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Normen und Vorstellungen.

Die Totalität sämtlicher Faktoren, welche die Entstehung, Aufführung, Verbreitung und Wahrnehmung von Musik bedingen, fasste Lachenmann Mitte der 1970er Jahre im Begriff des »ästhetischen Apparats« zusammen. Mit eben diesem Apparat hat sich der Komponist kritisch auseinanderzusetzen, wenn er nicht einfach bestehende Konventionen übernehmen will, sondern durch individuellen Eingriff in dieses standardisierte Regelwerk den Hörer zu veränderter Wahrnehmung provozieren möchte. Und da dieses Dispositiv laut Lachenmann beides repräsentiert, »das Bedürfnis der Gesellschaft nach Schönheit und zugleich nach Abschirmung von der Wirklichkeit«, wird die kompositorische Auseinandersetzung mit diesem systemischen Abbild des gesellschaftlichen Umgangs mit Musik zugleich zu einer – wie vermittelt auch immer – Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

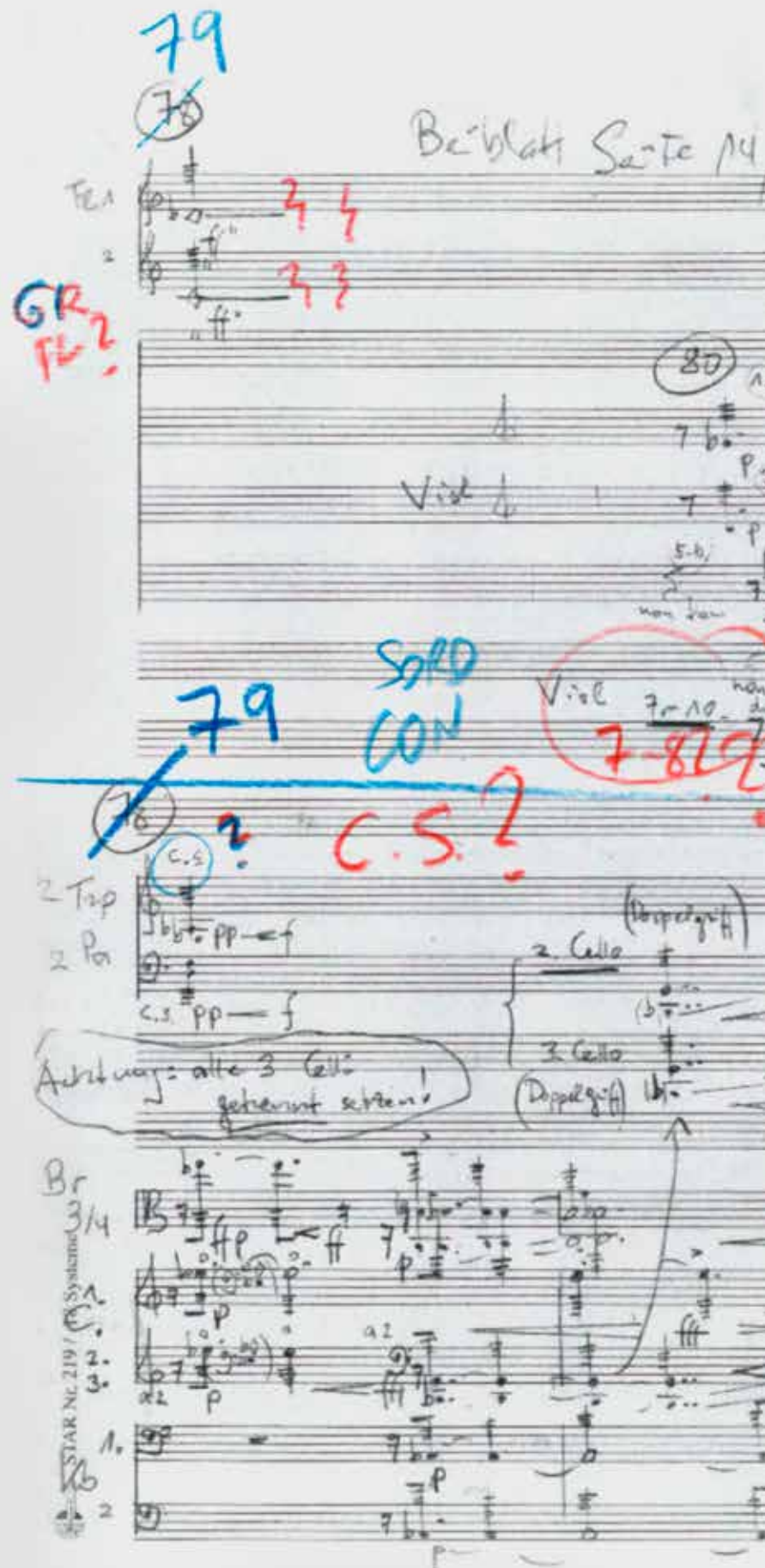
Und genau diese Kollision mit bestehenden Bedingungen von Instrumenten, Klängen, Strukturen, Formen, die nicht einfach getilgt, sondern in gleichem Maße beschworen und gebrochen werden, macht die Wahrnehmung von Lachenmanns Musik idealerweise zu einer »existentiellen Erfahrung«, die den Hörer auch mit seinem eigenen, individuell verinnerlichten ästhetischen Apparat konfrontiert. Das heißt: Hat der Komponist erst einmal seine Arbeit getan, dann liegt die eigentliche Wahrnehmungs- und Erkenntnisleistung bei uns Hörern. Mit Worten von Ernst Toller, die Lachenmann bereits in seinem

frühen Chorwerk »Consolation I« für zwölf Stimmen und vier Schlagzeuger (1967) in Musik übersetzt hat, durchzieht dieser ungebrochen aktuelle Appell zur Selbstwahrnehmung des Hörers bis heute Lachmanns gesamtes Schaffen: »Mensch, das bist Du / Erkenn Dich doch / das bist Du.«

Programm



Einführungen



KEINTATE EINGETÜTET 26.11.2015, 16.15 Uhr

Frankfurt, Bettinaschule

Einführungsgespräch mit Projektbeteiligten

1. KEINTATE 27.11.2015, 17.15 Uhr

Wiesbaden, Hessisches Staatstheater, Großes Haus

Ernst August Klötzke

»10« EIN FILMPOEM

27.11.2015, 19.15 Uhr / 28.11.2015, 18.15 Uhr

Frankfurt, Hessischer Rundfunk, hr-Sendesaal

Wiesbaden, Caligari FilmBühne

Cornelius Schwehr und Telemach Wiesinger

SCHNELLER ALS DIE SCHÖNHEIT

28.11. 2015, 12.15 Uhr

Frankfurt, Hessischer Rundfunk, hr Sendesaal

Jochen Stolla

FRED FRITH - TATATA 28.11.2015, 16.15 Uhr

Darmstadt, Staatstheater, Kleines Haus

Jochen Stolla

DIE WEBER 28.11.2015, 19.15 Uhr

Darmstadt, Staatstheater, Großes Haus

Karin Dietrich

QUADRUPLETS 29.11.2015, 12.30 Uhr

Hanau, Congress Park, Paul-Hindemith-Saal

Jörg Gerle

LICHT UND SCHATTEN 29.11.2015, 15.15 Uhr

Frankfurt, Hessischer Rundfunk, hr Sendesaal

Michael Rebhahn

SCHACHTELSPIELE 29.11.2015, 19.15 Uhr

Frankfurt, LAB

Stefan Fricke



26.11.2015, 16 Uhr
Frankfurt, Bettinaschule, Aula



KEINTATE EINGETÜTET F

Ein Education-Projekt der Internationalen Ensemble Modern Akademie in Kooperation mit der Bettinaschule Frankfurt
Abschlusspräsentation des einwöchigen Musikworkshops mit 100 Schülerinnen und Schülern

Gefördert vom Hessischen Kultusministerium

Der Titel ›Keintate eingetütet‹ leitet direkt zur Thematik, mit der sich das diesjährige Festival und somit auch das darin integrierte Education-Projekt auseinandersetzt: Musik und Film (bzw. Bild) – ein Konnex, der in Friedrich Cerhas ›1. Keintate‹ zudem durch das Element des Textes ergänzt wird. Die drei Ebenen Musik (die Partitur von Friedrich Cerha), Bild (Schwarzweißfotografien von Franz Hubmann) und Text (Wiener Mundartgedichte von Ernst Kein) konstituieren einen Zusammenhang, der sich geradezu ideal als Grundlage für eine intensive Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst eignet. Darüber hinaus bildet das Werk einen vielschichtigen Ansatz für die kreative Beschäftigung: Es richtet einen kritischen Blick auf die Gesellschaft eines urbanen Raumes – in diesem Falle Wien. Im Projekt ›Keintate eingetütet‹ verlagern die Schülerinnen und Schüler diesen Blick auf die Gegenwart ›ihrer‹ Stadt Frankfurt am Main und entwickeln eigene musikalische, visuelle und textliche Näherungen.

Die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik steht in diesem Kontext nicht vorrangig als Bildungserlebnis, sondern als Ermöglichung einer fundamentalen ästhetischen Erfahrung im Zentrum. Den Projektauftritt bildete Anfang Oktober ein Probenbesuch beim Ensemble Modern. Hier erläuterte der Dirigent und Chansonnier HK Gruber den Schülerinnen und Schülern Cerhas Musik, die Sprache Ernst Keins und typische Wiener Gepflogenheiten, die in der ›Keintate‹ thematisiert werden. Seine ebenso versierten wie amüsanten Einblicke veranschaulichte er durch die Vorstellung spezifischer Ausschnitte aus Cerhas Komposition. Im weiteren Verlauf des Projekts wurde dann – angeleitet von Musikern des Ensemble Modern und mit pädagogischer Unterstützung durch die Musiklehrer – eine Woche lang komponiert, musiziert, getextet und fotografiert. Die Ergebnisse dieser Arbeit sind nun in der Abschlusspräsentation zu hören.

Das Ensemble Modern, das bereits seit den 1980er Jahren den Vermittlungsaspekt in seine Arbeit eingliedert und kontinuierlich weiterentwickelt, bietet mit ›Keintate eingetütet‹ den 100 Schülerinnen und Schülern der Bettinaschule Frankfurt die Möglichkeit, ihre Ergebnisse, nicht wie üblich schulintern, sondern auch einem überregionalen Publikum vorzustellen. Da sowohl zwei 7. Klassen als auch das Schulorchester mit 45 Schülerinnen und Schülern der Jahrgangsstufen 7 bis 12 in dem Projekt zusammenarbeiten, kommt es zudem zu einem klassen- und altersübergreifenden Austausch, was für die Schülerschaft auch für zukünftige Projekte sehr instruktiv ist. Die Zusammenarbeit der sieben Musikerinnen und Musiker des Ensemble Modern mit den fünf Musiklehrerinnen und -lehrern der Bettinaschule Frankfurt beruht auf langjährigen gemeinsamen Erfahrungen und bereichert seit Beginn der Kooperation alle Projektbeteiligten.

KERSTIN ANHUTH / INA MEINEKE



26.11.15, 18.30–22.30 Uhr
Frankfurt, Alte Oper, Foyer

27./28.11.2015, 14 Uhr und 29.11., 15 Uhr
Frankfurt, Hessischer Rundfunk, Goldhalle

MUSIK ZUM STUMMFILM F

Projektion des Deutschen Filminstituts

Anlässlich von cresc... präsentiert das Musikarchiv des Deutschen Filminstituts (DIF) einige seiner Schätze aus der Stummfilmzeit in Form einer Projektion. Originalpartituren, historische Kinoprogramme und Zeitschriftenartikel, aber auch zahlreiche Hörbeispiele von damaligen Tontträgern wie Edisonwalzen und Schellackplatten lassen die Ära audiovisuell lebendig werden. Ergänzend werden restaurierte Tonbilder aus dem Filmarchiv des DIF gezeigt. Angesiedelt im Foyer ausgewählter Veranstaltungsorte stellt die Projektion eine filmmusikgeschichtliche Einführung in die frühen Jahre des Films dar und bietet zugleich die Möglichkeit, das Wechselspiel von Film und Musik weiter zu erforschen und bis zur Geburtsstunde des Films zurückzuverfolgen.

Zensurkarten, Filmmusikvorschläge der zeitgenössischen Presse sowie verschiedene Begleitmechanismen und -medien – viel mehr Hilfsmittel standen dem Musiker des Stummfilmkinos nicht zur Verfügung. Umstände, die heute kaum mehr vorstellbar sind, denkt man beispielsweise an Filmmusik-Produktionen aus Hollywood, denen oft die Arbeit einer ganzen Abteilung zugrunde liegt. Von den ersten musikalischen Experimenten im Kinematografen-Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis hin zu den durchkomponierten Originalmusiken unserer Zeit sollte es folglich ein langer Weg sein.

Bereits in den frühen Jahren der Stummfilmzeit gab es Bemühungen um eine akustische Begleitkulisse. Doch der Aufführungsrahmen von Filmen im Kinematografen-Theater und somit auch die Rolle von Musik waren zu dieser Zeit noch nicht klar definiert. Jede einzelne Vorführung eines Films stellte ein Experimentierfeld für die Akteure dar. Dementsprechend variierten die Stummfilmmusikpraktiken abhängig von den finanziellen Kapazitäten und dem Interesse des jeweiligen Kinobesitzers sowie dem Können und Repertoire der Musiker.

Ebenso verhielt es sich mit dem Instrumentarium im Stummfilmkino: Neben Pianisten, Harmoniumspielern und Orchestern sollten auch mechanische Instrumente wie Orchestrien und selbstspielende Klaviere, Fonografen, Grammophone sowie Geräuschplatten zum Einsatz kommen. Die gängigste Methode der Filmbegleitung war, neben der Improvisation, die musikalische Illustration mit präexistensten Stücken. Oftmals passten die gewählten Stücke jedoch nicht mit dem narrativen Gehalt des Bildes zusammen oder ironisierten dieses sogar. Die Aufgabe, Illustrationsfolgen zu erstellen, fiel bis zum Ende der 1920er Jahre dem Kapellmeister zu. Als Hilfsmittel standen ihm hierfür anfänglich meist nur Zensurkarten zur Verfügung. Erst mit dem Erscheinen von sogenannten Cue-Sheets und Filmmusik-Führern in der zeitgenössischen Fachpresse bekamen die Kinomusiker Unterstützung. Weitere Reformversuche gingen im Jahre 1919 von dem Komponisten Giuseppe Becce aus. Mit seiner ›Kinothek‹ wurde erstmalig eine Zusammenstellung von Musikversatzstücken, geordnet nach bestimmten filmischen Themen oder Gefühlsmotiven, veröffentlicht.

Ab den 1920er Jahren setzten Versuche von Seiten der Filmindustrie ein, die begleitende Musik zu standardisieren. Für den Film komponierte Musik konnte sich jedoch erst langsam durchsetzen. Nur wenige, als künstlerisch wertvoll erachtete Filme lohnten aus Sicht der Industrie die Komposition einer Filmmusik. 90 Prozent aller Filme mussten sich mit Gelegenheitsmusik und Illustrationsfolgen begnügen.

Die Projektion ›Musik zum Stummfilm‹ spiegelt sowohl die damals gängigen Stummfilmbegleitpraktiken und -mechanismen als auch die Reformversuche der 1920er Jahre wider, die schließlich zu einer Standardisierung von Stummfilmmusik beitrugen. Hörbeispiele zu den verschiedenen Stummfilmbegleittechniken verdeutlichen, in welchen Ausprägungen Musik und Film bereits zur Stummfilmzeit im Dialog standen – von den anfänglichen Versuchen einer musikalischen Illustration bis hin zu den ersten Originalkompositionen im Sinne einer handlungsunterstützenden Musik.

CAROLIN BEINROTH



26.11.2015, 19.30 Uhr
Frankfurt, Alte Oper, Großer Saal

Eine Live-Präsentation von

2001: ODYSSEE IM WELTRAUM (F)

Stanley Kubrick: 2001: Odyssee im Weltraum (1968)
mit Musik von György Ligeti, Richard Strauss,
Johann Strauß und Aram Chatschaturjan

hr-Sinfonieorchester
SWR Vokalensemble
Frank Strobel (Leitung)

143 Minuten ohne Pause

In Kooperation mit Warner Bros. und Southbank Centre, London.

Mit Musik spielen und schauen, was dabei herauskommt, ist eine der ganz besonderen Eigenarten von Filmregisseuren im Umgang mit Bild und Ton. Es ist auch eine besondere Art von Macht, die dazu führt, dass Dinge, die nicht unbedingt etwas miteinander zu tun haben müssen, unvermutete, aber umso untrennbarere Einheiten bilden. Zum Beispiel der Beginn von Richard Strauss' ›Also sprach Zarathustra‹ und das Planetenpanorama, aus dem sich in einer blauen Dunstwolke aus Sternenstaub ein menschlicher Fötus herauskristallisiert – groß und unergründlich wie die Planeten selbst. Hat man beides einmal zusammen erlebt, wird man es niemals wieder auseinander dividieren können. Von daher müsste man den Musikliebhaber vor ›2001: Odyssee im Weltraum‹ eigentlich warnen. Nach dem Betrachten dieses Films wird das Denken über Richard Strauss und Johann Strauß, über György Ligeti und Aram Chatschaturjan ein anderes sein – denn der Film produziert Bilder zu Tönen, die niemals mehr aus dem Kopf gehen.

Am Anfang ward Dunkelheit. Akustisch aufgelöst, aber nicht entspannt durch den Gleichklang von Ligetis ›Atmosphères‹. Knapp drei Minuten dunkle Leinwand und ein Orchester, dass durch seinen Nebel aus Bläsern und Streichern die Orientierung aufhebt und die Sinne schärft, die dann – endlich – durch die Planetenkonjunktion und Zarathustra ihre Apotheose erfahren. Größer können Mysterium und Emphase im Kino nicht sein. Dabei ist noch überhaupt nichts passiert! Die Funktion des menschlichen Gehirns ist noch immer weitgehend unergründlich. Was man von Stanley Kubrick nur bedingt behaupten kann. Denn zum Glück gehört er zu jenen Künstlern der (Film-)Geschichte, die sich in Interviews offenbaren: »Es ist keine Botschaft, die ich in Worten auszudrücken beabsichtige. ›2001‹ ist eine nicht-verbale Erfahrung; von den zwei Stunden und neunzehn Minuten des Films sind nicht einmal ganz vierzig Minuten mit Dialog. Ich versuche, ein visuelles Erlebnis zu schaffen, eines, das Unterbewusstsein mit einem emotionalen philosophischen Inhalt direkt durchdringt. [...] Ich wollte, dass der Film ein intensives, subjektives Erlebnis sei, das den Zuschauer auf einer inneren Bewusstseinsebene erreicht, wie das die Musik tut.«

Wenn sich in seiner epochalen »Geschichte der Menschheit« den planlosen Affenhorden erstmals der mysteriöse schwarze Monolith der Erkenntnis zeigt und dazu die Stimmen aus Ligetis ›Requiem‹ heranschwellen, ist es um die Menschwerdung geschehen und das Requiem als Erweckungs-Eloge missbraucht – oder besser: umgedeutet. Die Musik, die Richard Strauss und György Ligeti aus welchen Gründen auch immer erdacht und zu Papier gebracht haben, ist ihres Sinns beraubt und neu beseelt.

Das gilt auch für den Walzer ›An der schönen blauen Donau‹, den Kubrick im Film wenige Minuten später (in der erzählten Zeit indes Jahrtausende Jahre danach) einsetzt, um ein Raumschiff in seine Raumstation einparken zu lassen. Hier kämpft das konditionierte Hirn des Zuschauers und Walzerliebhabers noch kurze Zeit gegen den neuen Kontext – ist aber rasch entzückt von der Absurdität und erstaunt ob der Kongruenz, die Musik und Bild eingehen. Doch das Bild wird gegen die Musik gewinnen: und fortan tanzen bei Johann Strauß keine Ballerinen mehr, sondern nur noch Raumschiffe. Stanley Kubrick dazu: »Die Musik von Strauß passt genau, weil sie so schön ist, besonders, wenn sie von Herbert von Karajan dirigiert ist. [...] Ich hatte keine satirischen Absichten bei der Benutzung dieser Musik. Ich habe ganz einfach nur eine Musik genommen, die mir gefiel.«

Während Kubrick Strauß ob seiner Schönheit zum Einsatz brachte, wählte er Chatschaturjans Adagio aus dem Ballett ›Gayaneh‹ wegen seiner existentiellen Einsamkeitsgefühle, die es – zumal im Weltall »gespielt« – auslöse. Die Entscheidung für Ligetis Vokalkomposition ›Lux aeterna‹ begründet Kubrick damit, dass ihr eine Mischung aus Angst, Demut und Entsetzen innewohne.

Zufall oder nicht, Kubricks Werk ist – aller Sternenkriege zum Trotz – unerreichbar, weil mysteriös, unnahbar und doch nachvollziehbar. Philosophen und Psychologen haben sich an ›2001‹ abgearbeitet und Generationen von Filmkomponisten haben Ligeti verinnerlicht, um Musik für das Weltall schreiben zu können. Welche schöne Macht die Fantasie eines Regisseurs doch haben kann.

JÖRG GERLE



© Thomas Wenk

26.11.2015, 22.30 Uhr
Frankfurt, Alte Oper, Mozart-Saal



VOICE RECORDER F ENTERPRISE

Multikassettenrekorder-Performance von Thomas Wenk

Es ist beileibe nicht allein die pure Musik, die sich auf der Tonspur eines Films unsterblich macht. Es sind Dialogfetzen, die zu Trademarks werden, wie etwa Arnold Schwarzeneggers »Hasta la vista, baby« aus ›Terminator 2 – Tag der Abrechnung‹ – eine Phrase, die berühmter ist als der gesamte Film. Es sind die Geräusche, die im Raumschiff Enterprise das Öffnen der Turbolift-Schiebetür, die Photonen-Torpedos, das Beamen aus dem Transporterraum oder die »Alarmstufe Rot« begleiten – die, auch aus dem Zusammenhang gerissen, immer wieder erkennbar sind und Erinnerungsbrücken zu dem schlagen, was man als Kind im Fernsehen gesehen hat.

Thomas Wenk bedient sich des globalen Tongedächtnisses und kreiert neue Bezüge. Strikt analog, auf »alten« Kassettenrekordern, speichert er Töne, Wortfetzen, Toneffektfragmente, spielt mit ihnen, setzt sie in neue Kontexte und entwickelt darüber einen integralen Soundtrack. »Aus der ›Blackbox‹ der Enterprise werden Utopien der 1970er Jahre herausgefiltert, die bis heute von Bedeutung sind – und als musikalisierte Botschaft in unsere Zeit transformiert.« (Thomas Wenk)

Das so entstehende Konzert analoger Medien setzt ein ganzes Kopfkino in Gang, das keine zusätzlichen Bilder braucht, um immense Bilderfluten zu kreieren.

JÖRG GERLE

SYMPOSIUM IMAGES OF SOUND

Teil 1: VORTRÄGE

Freitag, 27.11.2015, 14–16.45 Uhr,
Wiesbaden, Museum Wiesbaden

WI

14–14.45 Uhr

Michael Harenberg (Bern)

Vom Sehen und Hören – Ideen zur medialen Zwischenleiblichkeit
ästhetischer Wahrnehmung

14.45–15.30 Uhr

Bernd Schultheis (Berlin)

›By Means of Music‹ – Musik in den Filmen von Stanley Kubrick

15.45–16.45 Uhr

Thomas Schadt (Ludwigsburg)

›Berlin: Sinfonie einer Großstadt‹ – ein Filmprojekt mit den
Komponisten Helmut Oehring und Iris ter Schiphorst

Moderation: Karin Dietrich

Teil 2: SCREENING und ROUNDTABLE

Samstag, 28.11.2015, 11.30–16.30 Uhr,
Darmstadt, Staatstheater, Foyer

DA

11.30–13 Uhr

Screening: ›Berlin: Sinfonie einer Großstadt‹ (2002) –

ein Film von Thomas Schadt mit der Musik von Helmut Oehring und
Iris ter Schiphorst.

14–14.45 Uhr

Sidney Corbett (Mannheim)

›Half the Heart‹ (2012) – ein Musikfilm von Andreas Rocholl mit der
Musik von Sidney Corbett, Vortrag und Screening

15–16.30 Uhr

Roundtable-Gespräch mit Sidney Corbett (Komponist), Marcus Vetter
(Filmregisseur) und Nina Goslar (Redakteurin und Produzentin ZDF/
arte)

Moderation: Stefan Fricke

*In Kooperation mit dem Institut für zeitgenössische Musik IzM der
Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main*

Im gleichen Zug, wie sich Filmemacher immer intensiver mit dem Thema Musik beschäftigen, gewinnt für zeitgenössische Komponisten das Medium Film an Gewicht: Sie integrieren es in ihre Werke und mehr noch, sie gestalten das Medium Film gemeinsam mit Filmemachern von Grund auf neu und beziehen dabei Position. In diesem Spannungsfeld setzen sich beim Symposium ›Images of Sound‹ Komponisten, Filmemacher, Produzenten und Medienwissenschaftler mit dem vielschichtigen Thema auseinander. Anhand dreier (Musik-)Filmproduktionen sollen spezifische Wirkungsweisen der Neuen Musik in der Verbindung mit Film herausgearbeitet werden.

Im Einführungsvortrag des zweitägigen Symposiums wird der Komponist, Musik- und Medienwissenschaftler Michael Harenberg, seit 2002 Professor für Musikalische Gestaltung und Medientheorie an der Hochschule der Künste in Bern, dem Publikum Gedanken und Argumente als Reibungsfläche für die nachfolgenden Vorträge zur Hand bieten. Sein Beitrag mit dem Titel ›Vom Sehen und Hören – Ideen zur medialen Zwischenleiblichkeit ästhetischer Wahrnehmung‹ beschäftigt sich mit der Schnittstelle dieser beiden Sinneswahrnehmungen und führt auf die Thematik hin. Komponist und Filmexperte Bernd Schultheis spricht anschließend über die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick und geht dabei auf die von Kubrick durch das dekontextualisierende Zitieren von Musik in Kauf genommene Divergenz von erzählter, erzählender und geschichtlicher Zeit und Form ein. Dabei werden Fragen nach dem Umgang mit romantisierendem Gestus, tonischem Symbol und Pathosformel ausgeleuchtet, die Schultheis aus der Perspektive des Komponisten betrachtet.

Im dritten Beitrag stellt Thomas Schadt, Direktor der Filmakademie Baden-Württemberg aber auch Autor, Produzent, Regisseur, Kameramann und Fotograf, sein 2002 entstandenes Remake des legendären Stummfilmklassikers ›Berlin – Die Sinfonie der Großstadt‹ von Walter Ruttmann vor. Der dokumentarische Film beschreibt einen Tag in der Großstadt Berlin und orientiert sich dabei am 1927 von Ruttmann gedrehten Schwarz-Weiß-Stummfilm, der ebenfalls, musikalisch untermalt, einen Tag der Großstadt Berlin schildert und die Spannungskurve an den Verlauf einer Sinfonie anlehnt. Die Musik zu Schadts Film stammt von Helmut Oehring und Iris Ter Schiphorst, mit denen das Projekt in enger Zusammenarbeit entwickelt wurde.

Der zweite Tag des Symposiums startet mit dem Screening des preisgekrönten Musikfilms ›Half the Heart‹ von Andreas Rocholl und Sidney Corbett. Der Komponist Corbett stellt das Projekt aus dem Jahr 2012 vor, bei dem die Verbindung von visuellem und akustischem Raum ausgeweitet und die Grenzen dazwischen verwischt werden. Beim anschließenden Roundtable-Gespräch, das sich in der Moderation von Stefan Fricke vom Hessischen Rundfunk (hr2-kultur) an einer

Positionsbestimmung versucht, stellt sich Corbett den Fragen nach seiner kreativen Herangehensweise an die Verbindung von Musik und Film. Ein weiterer Gast am runden Tisch, bei dem es auch und vor allem um die vielfältigen Synergien von Klang und Bild geht und um die gegenseitige Befruchtung der Techniken und Strukturen, ist Nina Goslar, die in der arte-Filmredaktion zuständig für Stummfilm, Rekonstruktionen historischer Filmmusik und Filmkonzerte ist und diverse Aufsätze und Vorträge zum Thema frühe Film- und Filmmusikgeschichte publiziert hat. Der Regisseur und Medienwissenschaftler Marcus Vetter, der für seine TV-Dokumentationen mehrfach mit dem Grimme-Preis ausgezeichnet wurde und dessen Kinofilm ›Das Herz von Jenin‹ 2010 den Deutschen Filmpreis erhielt, sitzt als Dokumentarfilmer auf dem Podium und erläutert, welche Bedeutung Musik für seine Filme hat und welche Möglichkeiten sie gerade auch für den Dokumentarfilm bietet.



27.11.2015, 15 Uhr

Frankfurt, Hessischer Rundfunk, hr-Sendesaal

28.11., 15 Uhr, Wiesbaden / 29.11., 16.30 Uhr, Hanau

DIE WUNDERUHR – DER ZAUBERWALD



Ladislav Starewitch:

Die Wunderuhr – Der Zauberwald (1928)

Animationsfilm mit Live-Musik von Paul Dessau

in einer Bearbeitung von Diego Ramos Rodríguez

Internationale Ensemble Modern Akademie

IEMA-Ensemble 2014/15

Pablo Druker (Leitung)

Christoph Gotthardt (Moderation)

*Mit freundlicher Unterstützung durch »eXperimente« –
eine Kulturinitiative der Aventis Foundation*

Die Freiheit der Improvisation ist ein Gut, das sich ein Orchestermusiker nur selten gönnen kann. Zumeist ist er gefangen zwischen Partitur und Dirigent – und im Falle der Filmmusik zudem der Macht der Bilder ausgeliefert. Die Stummfilmzeit machte da eine Ausnahme. Sei es bei den immer wieder neuen und eigenen Klavierbegleitungen in den kleinen Sälen, sei es in den Prunkstücken – wie dem Berliner Alhambra Kino –, in dem Paul Dessau einem 15-köpfigen Orchester vorstand. Hier

konnte etwas entstehen, was ein Kritiker im Filmkurier 1928 euphorisch als »endlich Musik, modernste Musik in einem Kino« lobte. Ende der 1920er Jahre spezialisierte sich Dessau aufs Komponieren für den Film und lieferte, wie besagter Kritiker weiterhin ausführt, »eine Gebrauchsmusik, im Stil weit über Strauss und die nachstrausslichen Klanglyriker hinaus«. (Im Dämmerlicht des Kinos kann man sich das offensichtlich leisten.)

Lange bevor sich Dessau Schönbergs Zwölftonmusik näherte, erfand er Töne, die nicht wirklich zu einem Film, der zwanglos unterhalten sollte, passen. An frühen stummen Kurzfilmen von Walt Disney konnte sich Dessau austoben, denen er zur Untermalung im Vorprogramm eines Kinoabends »übergeordnete musikalische Beziehungen« (Daniel Kotenschulte) ankomponierte, die den Bewegungen folgen und sie gleichsam dekonstruieren.

Auch ein Avantgardist wie Ladislav Starewitch kommt Dessau in diesem Zusammenhang gerade recht. Die Arbeit des Ukrainers mit polnischen Wurzeln, der in Russland aufwuchs, um schließlich – künstlerisch gereift – als brillanter Animateur in Frankreich den Puppentrickfilm zu revolutionieren, ist eine gute Heimstatt für revolutionäre, mithin anarchistische (Film-)Musik. So auch sein 1928 realisiertes Kleinod »L'horloge magique ou la petite fille qui volait être princesse«. Der Film war von Starewitch als Ganzes gedacht, wurde in Deutschland aber zumeist in zwei aufeinander folgenden Teilen unter den Titeln »Die Wunderuhr« und »Der Zauberwald« gezeigt.

Im ersten Teil sieht man, wie der Uhrmacher Bombastus gemeinsam mit seiner Enkelin Yolande als Gehilfin kurz vor der Vollendung einer meisterlichen Zauberuhr steht, zu deren Glockenspiel wundersame Ritter und holde Maiden als lebendige Puppen mittelalterliche Ränke- und Kampfspiele vollführen. Kurz vor Zwölf, bevor der schwarze Ritter (der Tod persönlich) den Helden besiegt und die Königstochter bekommt, greift Yolande ein und beschädigt Schicksalsuhr und Protagonisten. Doch im zweiten Teil träumt sie sich und ihren Helden in einen Zauberwald, in dem sie selbst mit ihrem Prinzen zusammenkommt – zumindest wenn es die Zeremonienmeister (ein Satyr und eine putzige Seekreatur) so wollen. »Die Wunderuhr – Der Zauberwald« ist besetzt vom Zusammenspiel von Realfilm und Puppentrick und von der Musik Dessaus, deren sprödes Streicherspiel den Geist einer Liebes-Fantasy-Komödie zunächst nicht verrät. Ein unheimliches Märchen für Erwachsene wird durch Dissonanzen angekündigt, bis nach und nach Rhythmus und Heiterkeit, Schlagwerk und Holz Einzug halten. Und wenn am Ende im überbordenden Zaubergarten, Blumen tanzen und die Richtigen sich finden, integriert Dessau ein klein wenig »Ein Männlein steht im Walde« und »Die Vogelhochzeit« in seine Partitur.

JÖRG GERLE



© Astrid Kalger

27.11.2015, 15.30 Uhr

Frankfurt, Holzhausenschlösschen, Grunelius-Saal

HÖR-OASE

F

Mit Helmut Lachenmann,
dem Arditti Quartet und Oliver Wille

*In Kooperation mit Grunelius-Konzerte – quartetaffairs der
Frankfurter Bürgerstiftung.*

Helmut Lachenmanns Schaffen zeichnet sich durch das Hinterfragen von Spielgewohnheiten und das Aufrütteln von Hörerwartungen aus. An seinem 80. Geburtstag ist er im Holzhausenschlösschen zu Gast und spricht über seine Vorstellung einer »instrumentalkonkreten Klangkomposition« und seine Streichquartette. Das Arditti Quartet macht dabei in musikalischen Beispielen die kompositorischen Ansätze hörbar.



27.11.2015, 16.30 Uhr
Frankfurt, Holzhausenschlösschen, Grunelius-Saal

STREICHQUARTETTE VON HELMUT LACHENMANN

F

Helmut Lachenmann:

»Gran Torso« – Musik für Streichquartett (1971/1976/1988)
Streichquartett Nr. 2 »Reigen seliger Geister« (1989)

Streichquartett Nr. 3 »Grido« (2001)

Arditti Quartet
Daphnis Quartett

*In Kooperation mit Grunelius-Konzerte – quartetaffairs der
Frankfurter Bürgerstiftung.*

»Komponieren bedeutet für mich jedes Mal, wenn schon nicht »ein Problem lösen«, so doch mich mit einem Trauma angstvoll/lustvoll auseinandersetzen und anhand solcher – empfundener und angenommener – kompositionstechnischer Herausforderungen eine klingende Situation verursachen, die mir selbst wenn nicht neu, so doch fremd ist, und in der ich mich verliere und so erst recht mich wiederfinde.«

Immer wieder äußert sich Helmut Lachenmann selbstreflexiv, beschreibend und erhellend zu seiner eigenen Arbeit. Mit dem hier zitierten Satz eröffnet er seine textliche Begleitung einer Einspielung seiner drei Streichquartette »Gran Torso«, »Reigen seliger Geister« und »Grido« durch das Arditti Quartet.

Jede Entscheidung für den Einsatz bestimmter Instrumente bedeutet schon eine inhaltliche Aussage des Komponisten zu seiner Arbeit. Das gilt umso mehr für die Wahl einer musikhistorisch mit Bedeutung aufgeladenen Form, wie es das Streichquartett seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geworden ist. Helmut Lachenmann hat die Geschichte des Streichquartetts in und mit drei Werken bereichert, und es ist nicht ganz abwegig, das Wort »Trauma«, das er verwendet, auf die Gattung des Streichquartetts zu beziehen.

Lachenmanns erstes Quartett, entstanden 1971, trägt den Titel »Gran Torso«. Es ist Ergebnis einer erkundenden Reise durch ein Klang-Gelände, das er »musique concrète instrumentale« genannt hat und auf dem Geräusche, die sonst beim Spielen von Musikinstrumenten nebenher und wenig beachtet entstehen, in eine zentrale Rolle gerückt werden. Lachenmann zeigt hier eine enorme Erfindungsgabe und ein pointiert systematisches Vorgehen beim Ersinnen von Spieltechniken und Klangweisen. Gemäß seinem Grundsatz, dass Komponieren auch heiße, ein Instrument zu bauen, hat Lachenmann das Streichquartett als Spiel- und Klangkörper mit 16 Saiten und vielgestaltigem Korpus gedacht. Seine Komposition wendet sich den mechanischen und energetischen Bedingungen zu, die bei der Klang-erzeugung an Streichinstrumenten vorkommen, und gewinnt daraus eine beträchtliche Erweiterung des Repertoires an Spieltechniken. Es rauscht, haucht, schabt, presst präzise strukturiert und formal gegliedert, und von den ausführenden Musikern wird eine streng professionelle Musizierhaltung gefordert bei Aktionen jenseits klassischer Techniken.

Das zweite Quartett, »Reigen seliger Geister«, entstanden 1989, geht in das 1971 erschlossene Feld tiefer und wagemutiger hinein. Zugleich lässt es Rückgriffe auf bestimmte Intervallkonstellationen, klassische Spieltechniken und ein traditionelles Vokabular zu und erzeugt damit

eine Stimmung von Ironie und überlegter Verspieltheit. Unter anderem kommen sieben verschiedene Pizzicato-Techniken zum Einsatz, zu denen sich in einer überdrehten Walzer-Passage sechs weitere mit Plektrum gesellen. Bestimmend ist die Konzentration auf das drucklose Flautando-Spiel, eine Technik, bei der »Töne eher als Schatten von Geräuschen (oder umgekehrt Geräusche bzw. tonloses Rauschen als Schatten von intervallisch präzise kontrollierten Tönen und Sequenzen) fungieren«. Töne klingen dann wie aus der Luft gegriffen. Oder umgekehrt, als werde die Luft aus den Tönen gegriffen.

»Mit diesen beiden Werken«, schreibt Lachenmann, »meinte ich das ›Trauma Streichquartett‹ bewältigt zu haben«. Und dann? »Was macht Robinson Crusoe, wenn er seine (seine?) Insel erschlossen glaubt? [...] Er stellt sich bloß und schreibt sein ›Drittes Streichquartett‹. Denn der selbstgefällige Schein trügt: Nichts ist erschlossen ... Wege in der Kunst führen nirgendwo hin und schon gar nicht zum Ziel.«

Das dritte Streichquartett, in dem »das Vertraute nochmals fremd werden« soll, trägt den Titel ›Grido‹. Das ist einerseits das italienische Wort für Schrei und lenkt damit viel Aufmerksamkeit auf Pizzicati und abgestoppte »Raketentöne« in Kontexten von melodienartigen Gebilden, oft schwer zu bestimmenden Tonhöhen, Mikrointervallen und beständiger Metamorphosen. Andererseits lässt sich der Titel auch lesen als Akronym aus den Vornamen der vier seinerzeitigen Mitglieder des Arditti Quartet: Graeme Jennings, Rohan de Saram, Irvine Arditti und Dov Scheindlin und verweist damit auf die wichtige Rolle dieses Ensembles für die Arbeit des Komponisten Helmut Lachenmann.

›Grido‹ erfüllt auch überkommene Anforderungen an eine schlüssige Gesamtform. Der erste Teil entfaltet die Grundelemente des Stücks, der mittlere Teil hat Durchführungscharakter. Der letzte Teil kommt mit feierlich gemessenem Tempo daher. Er beginnt mit fernen Klängen, die sich zu einem vibrierenden Unisono zusammenfinden, das an die japanische Mundorgel Shō erinnert, die in Lachenmanns Oper ›Das Mädchen mit den Schwefelhölzern‹ eine wichtige Rolle spielt.

Im überschauenden Rückblick lassen sich Lachenmanns Quartette als Protokolle einer Kontinuität ausmachen, die zugleich zeittypische Komponenten enthalten. ›Gran Torso‹ exponiert eine Forschungsarbeit in kompositorischem Neuland. ›Reigen seliger Geister‹ systematisiert die erarbeiteten Klänge in Klanglandschaften. ›Grido‹ schließlich zeigt eine neu erreichte Expressivität und Freiheit, die aber keine neue Naivität postuliert, sondern der reflexiven Brechungen und Risse der vorangegangenen Arbeiten inne bleibt.

HANS-JÜRGEN LINKE



27.11.2015, 18 Uhr

Wiesbaden, Hessisches Staatstheater, Großes Haus



FRIEDRICH CERHA: WI 1. KEINTATE

für mittlere Stimme und Instrumente, nach Gedichten und Wiener Sprüchen von Ernst Kein, mit Dias nach Fotos von Franz Hubmann (1980/82)

Ensemble Modern
HK Gruber (Chansonnier und Leitung)

Als ganz junger Mensch habe ich vor dem Krieg in Hernalser Vorstadt-etablissemments als zweiter Geiger bei Akademien, kleinen Bällen, Hochzeiten oder Festessen Wiener Volksmusik gespielt. Als ich mich Anfang der Achtziger Jahre mit außereuropäischer Folklore zu beschäftigen begann und gleichzeitig wieder einmal zu meinem großen Vergnügen in den Wiener Sprüchen meines Freundes Ernst Kein blätterte, fiel mir auf die Seele, dass ich bislang als Komponist die Wiener Volksmusik, die ich von Kindesbeinen an in mir herumtrage, völlig ignoriert habe. Dies sollte sich nun ändern und so entstand, teilweise neben den Endarbeiten an meiner Oper ›Baal‹, die ›1. Keintate‹.

Der Titel ist ein Amalgam aus »Kantate« und dem Namen des Textautors Ernst Kein, dessen Bänden ›Wiener Panoptikum‹ und ›Wiener Grottenbahn‹ die vertonten Sprüche entnommen sind. Vor der Uraufführung im Metropol, einem dem seinerzeit von Johann Strauß frequentierten Vorstadt-Etablissement-ähnlichen Lokal, sagte ich einem mich aus ganz anderen Zusammenhängen kennenden Publikum: »Nach einer Probe der ›Keintate‹ bin ich gefragt worden, ob ich

eigentlich das, was ich hier tue, ernst nehmen. Die Frage hat mich überrascht und verdient eine ernste Antwort. Ich wollte mich nicht lustig machen über die Modelle der Volksmusik, ich wollte sie nicht als Aufputz, nicht als Gag benutzen, sondern ich bin von ihnen ausgegangen und habe sie angenommen, um durch Stilisierung, durch Verfremdung dann wieder zu einer Distanz zu kommen, häufig zu einer ironischen Distanz, und auch mitunter, um hinter die Modelle zu leuchten. Man sollte eine solche Gesinnung nicht mit einer Naivität verwechseln, die nicht weiß, was Klischee ist.»

Ich liege da auf einer Linie mit Ernst Kein, der den Leuten im lutherischen Sinn »aufs Maul schaut« und Phrasen des Dialektjargons zunächst einmal annimmt, um sie dann durch Überdrehung zu pointieren. In diesem »wörtlichen« Annehmen und Überzeichnen der Realität liegt der wesentliche Unterschied zwischen dieser Literatur und etwa der H. C. Artmanns, dessen Dichtungen im Dialekt aus dem Wiener Volksmilieu Poetisches destillieren.

Die musikalischen Modelle nehmen bekannte Melodien zitathaft auf, so z.B. Anspielungen auf »O du lieber Augustin« und »O du mein Österreich« in Nr. 4 (»Der Himmel für uns Wiener...«) oder »Wien, Wien nur du allein« in Nr. 34 (»Falls Sie ein Fremder sind...«), häufiger aber wird nur der charakteristische Tonfall der Wiener Volksmusik beim Wort genommen und seine Elemente beziehungsreich verwoben. Die Besetzung: Zwei Klarinetten, zwei Hörner, Streichquintett, Knopfhharmonika und Schlagzeug bringt klanglich reiche Assoziationen an eine Heurigenpartie ein.

Dass im letzten Abschnitt die Elemente immer mehr verfremdet werden, Auflösungserscheinungen überhand nehmen und Delirium, Fatalismus und Tod dominieren – uralte Themen in der Volkskunst und in der Kunst aus Wien –, macht das Stück in erhöhtem Maß zum Dokument einer wesentlichen Schicht in der Mentalität dieser Stadt. Zur »1. Keintate« existiert eine Reihe von Dias nach Fotos von Franz Hubmann, der die berühmtesten, künstlerisch hochqualifiziertesten Bildbände über Wien geschaffen hat. Die Nummern der »Keintate« werden auf diese Weise lückenlos von sehr ausdrucksstarken, poetischen oder auch sarkastischen Bildern von Wiener Typen und Schauplätzen begleitet. Zudem war das Zusammenwirken von Musik und Bild bei bisherigen Aufführungen im Ausland außerordentlich geeignet, ein realistisches Wien zu präsentieren, das gleichwohl das an ihm Anziehende beibehält.

FRIEDRICH CERHA



27.11.2015, 20 Uhr

Frankfurt, Hessischer Rundfunk, hr-Sendesaal

28.11.2015, 19 Uhr

Wiesbaden, Caligari FilmBühne

»10«. EIN FILMPOEM



von Telemach Wiesinger mit
der Musik von Cornelius Schwehr

Internationale Ensemble Modern Akademie
IEMA-Ensemble 2014/15
Lucas Vis (Leitung)

*Mit freundlicher Unterstützung durch »eXperimente« –
eine Kulturinitiative der Aventis Foundation.*

Der Film und die Neue Musik sind Kinder des 20. Jahrhunderts, gleichwohl ist ihre gegenseitige Beziehung bisher eher reserviert. Für die landläufige Verwendung von Musik im landläufigen Kino genügen häufig Rückgriffe in das 19. Jahrhundert, und wo Musik aus dem 20. Jahrhundert verwendet wird, geschieht das oft, um Spannung anzukündigen oder zu untermalen, also das Visuelle mit emotional wirksamen Maßnahmen zu unterstützen.

Ein Problem im Verhältnis zwischen Musik und Film besteht darin, dass das Visuelle – obwohl ein ungleich weniger differenziert wirkender Sinn – sich in der bewussten Wahrnehmung nach vorn drängt, vor alles akustische Geschehen. Und als allgemein akzeptiert gilt in der Kino-Branche der Grundsatz, dass Filmmusik gut ist, wenn man sie nicht als eigenständig gestaltete wahrnimmt, sondern als servile Begleitung eines Geschehens, das immer viel größer ist als das Leben. Was können Neue Musik und Film voneinander wollen? Der Freibur-

ger Komponist und Filmmusik-Theoretiker Cornelius Schwehr sagt dazu den recht apodiktisch klingenden Satz: »Wenn Neue Musik auf einen Film trifft, entsteht keine Neue Filmmusik.« In der Frage, was Neue Musik sei, arbeitet er mit einer emphatischen Definition: »Die Neue Musik, Neu als Beschreibung einer Qualität, in dem Sinne, dass etwas grundsätzlich anders ist als in der Musik davor, ›Neu‹ also großgeschrieben, damit niemand es mit dem gleichlautenden Adjektiv verwechselt, auf diese Weise Neu, dass ein Stück aus dem Jahre 1910 durchaus Neue Musik und eines aus dem Jahre 2008 keine sein kann (...).« Den Unterschied zwischen zeitgenössischer und Neuer Musik sieht Schwehr darin, »dass die Neue Musik, im Gegensatz zu aller Musik davor, keine Konventionen mehr ausbildet und auch keine mehr ausbilden kann«, so dass »tatsächlich, in der Musik, zu jedem Zeitpunkt prinzipiell alles möglich ist«.

Es ist klar, dass sich Neue Musik mit diesem Anspruch nicht als Filmkulisse verheizen lassen kann, sondern einen eigenen Beitrag zur Wirklichkeitskonstruktion eines Filmes leistet. Also den Bildern etwas gibt und ihrerseits etwas von ihnen empfängt. Und es ist auch klar, dass Neue Musik, wenn sie sich mit dem Film zusammen tut, keine absolute Musik sein wollen kann, sondern in der Arbeit, die sie leisten will, ein kooperatives Verhältnis eingeht.

Mit einer solchen Begegnung haben wir es zu tun bei dem Film »10« des Filmemachers Telemach Wiesinger, der in Riegel bei Freiburg lebt. Unter einigen relevanten Aspekten ist »10« ein dokumentarischer Film, der eine Reise (im Film selbst heißt sie eine »Odyssee«) durch die neun Partnerstädte Freiburgs unternimmt – als da sind: Besançon (Frankreich), Granada (Spanien), Guildford (England), Innsbruck (Österreich), Isfahan (Iran), Lwiw (Ukraine), Madison (USA), Matsuyama (Japan) und Padua (Italien). Anstatt eine behaglich plaudernde touristische Erzählung abzuliefern, montiert Wiesinger verfremdete Schwarzweiß-Sequenzen, gibt ihnen eine eigene Zeitstruktur ohne Echtzeit-Fiktion und arbeitet mit den Bildern wie mit musikalischem Material: Er lässt sie vor- und rückwärts laufen, beschleunigt oder verzögert, er variiert sie, greift sie wieder auf wie ein Leitmotiv. So kommen Musik und Film aufeinander zu und laden sich mit höflicher Geste zur Zusammenarbeit ein.

Die Musik kann in diesem Kontext viel bescheidener daherkommen als sie es täte, wenn sie als vorgefundenes Artefakt nur eingeblendet würde. Klanglich und dynamisch arbeitet Schwehr auf introvertiert-verständliche Weise sachdienlich. Andererseits hat die Musik einen starken eigenen Charakter. Streng beschränkt Schwehr seine Film-Musik auf begleitende, kommentierende Funktionen, in der sie nicht aus

der Wahrnehmung verschwindet. Im Gegenzug unternimmt der Film auch keinen Versuch, die Musik zu übertrumpfen. Beide mischen gemeinsam ihre Karten, und sie spielen fair und äußerst kunstvoll miteinander.

Oft ragen nur Geräusche von der Tonspur in die Bilder hinein. Aber sie sind markant und nicht dokumentarisch. Sie erzählen eine eigene strukturelle und strukturierende Geschichte, die sich mit dem Sichtbaren freiwillig synchronisiert. Die Musik ordnet, was zu sehen ist. Sie gibt dem Film einen Rhythmus und trägt damit zu seiner Verständlichkeit bei. Und sie unterbreitet einen Interpretationsvorschlag für die zentrale Botschaft des Films.

Denn Telemach Wiesinger zeigt nicht einfach Film-Sequenzen aus zehn Städten und der sie umgebenden Natur. Er zeigt, dass in dem etwas bürokratischen deutschen Begriff der »Städtepartnerschaft« etwas Erstaunliches mitschwingt. Denn die zehn Städte sind wirklich miteinander verbunden. Wiesinger zeigt Städte als Lebensräume mit eigener Infrastruktur, eigenem Charakter, eigener Geschichte. In dieser Perspektive sind die Städte wahrhaftig miteinander verschwistert. Das hat damit zu tun, dass sie eingebettet sind in und hervorgegangen aus der umgebenden Natur und dem Bedürfnis der Menschen, in dieser Natur ein schützendes soziales Lebensgelände zu haben, in dem man Innen und Außen klar unterscheiden kann. Während draußen immer noch vorgeschichtlicher Wind den vorgeschichtlichen Schnee und die uralten Wolken und den Boden der grauen Vorzeit verweht.

HANS-JÜRGEN LINKE



27.11.2015, 20 Uhr
Wiesbaden, Hessisches Staatstheater, Foyer



MITTENDRIN, MITGETEILT...

WI

Stefan Fricke im Gespräch mit Helmut Lachenmann
und Roland Diry



© Markus Kirchgesner

27.11.2015, 21 Uhr
Wiesbaden, Kurhaus, Friedrich-von-Thiersch-Saal

HELMUT LACHENMANN 80

WI

Helmut Lachenmann:
Harmonica, Musik für großes Orchester mit Tuba (1983)

Helmut Lachenmann:
Air, für großes Ensemble mit Schlagzeug-Solo (1969/2015)
Uraufführung der Ensemblefassung

Helmut Lachenmann:
Schwankungen am Rand, Musik für Blech und Saiten (1974/75)

hr-Sinfonieorchester
Ensemble Modern Orchestra
Gérard Buquet (Tuba)
Rumi Ogawa (Schlagzeug)
Brad Lubman (Leitung)

*Mit freundlicher Unterstützung durch die Ernst von Siemens
Musikstiftung.*

*Die Mitwirkung von Stipendiaten und Absolventen der Internationalen
Ensemble Modern Akademie (IEMA) im Ensemble Modern Orchestra
(EMO) wird gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes.*

Statt die Vibrafone wie üblich zu bespielen, halten die Schlagzeuger ihre Schlägel verkehrt herum, um mit den Holzstielen über die Resonanzröhren unterhalb der Platten zu streifen, so dass auf und ab glissandierendes Rattern entsteht. Helmut Lachenmanns ›Air‹ (1969/2015) führt gleich zu Anfang in eine verkehrte Welt: Aus vorne wird hinten, aus unten oben, aus passiven Bauteilen ein aktiv genutztes Spielfeld, und statt Tönen hört man Geräusch. Die »Musik für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo« demonstriert gleich zu Beginn, dass jegliche verfremdete Spiel- und Klangpraxis möglich ist. Entscheidend an diesem ersten Orchesterwerk der »musique concrète instrumentale« ist aber nicht die Verwendung neuer Spieltechniken und ungewohnter Geräuschklänge, wie sie Lachenmann teils selbst entwickelt, teils von anderen übernahm, etwa von Krzysztof Penderecki, Michael von Biel und noch weiter zurückreichend von Alban Berg und Anton Webern.

Entscheidend ist vielmehr, dass und wie er mit diesem erweiterten Material komponiert. So setzt er gleich in den ersten Takten alles daran, der ohrenfälligen Sprengung der traditionellen Musikpraxis eine eigene kompositorische Logik zu geben. Das Rattern der zu Riesen-Gueros mutierten Vibrafone lässt er weiterwandern zu echten Guerros mit entsprechend feinerer Riffelung und schließlich zu mit Besen und Fingernägeln gestrichenen glatten Oberflächen von Trommel und Pauke. Der Reibegestus wird einfach fortgesetzt, doch das Klangresultat wandelt sich binnen kürzester Zeit. Auf immer dichtere Repetitionen folgen kontinuierliches Rauschen und tonlose Luftgeräusche der Bläser, deren ohne Mundstücke geblasene Instrumente zu bloßen Luftrohren werden, die den Kreis zu den eingangs geriebenen Resonatoren der Vibrafone schließen. Für den Hörer bedeutet dieses instrumentalkonkrete Klangkomponieren, hinter den Beziehungen zwischen den Klängen auch die zu ihrer Hervorbringung nötigen physischen Prozesse zu entdecken, auf deren Ebene manche Ereignisse enger miteinander verbunden sind, als die akustischen Resultate vermuten lassen. Im Zentrum von ›Air‹ steht Luft (engl. air) sowohl als mechanisch-energetische Voraussetzung von Klang als auch als Ausbreitungsmedium von Schall im Raum. Zahlreiche ungewöhnliche Aktionen sowie die Hohl- und Resonanzkörper der Instrumente bis hin zum gesamten Konzertsaal machen Luft augen- und ohrenfällig. In der heute uraufgeführten neuen Ensemblefassung des Werks gelingt dies vielleicht noch deutlicher als in der ursprünglich mit 83 Musikern groß besetzten Orchesterpartitur.

Die Uraufführung von ›Air‹ durch das hr-Sinfonieorchester 1969 musste seinerzeit wegen Störungen von Dirigent Lukas Foss abgebrochen und neu begonnen werden. Wenige Jahre später gab es nach der Uraufführung von ›Schwankungen am Rand‹ (1974/75) bei den Donaueschinger Musiktagen 1975 dagegen bereits erste Pressestim-

men, die dem Komponisten eine »Stagnation seines Kompositionsansatzes« und »Züge stilistischer Verhärtung« vorwarfen. Diesen Eindruck konnte freilich nur gewinnen, wer – gleich dem Kaninchen auf die Schlange – schockstarr nur auf die verfremdeten Spiel- und Klangpraktiken blickte, die Lachenmann tatsächlich auch in diesem Werk erneut zum Einsatz brachte, statt zu hören, wie hier mit demselben Material individuelle Strukturen und Formverläufe komponiert wurden. Unter einer neuen, am konkret klingenden Phänomen orientierten Themenstellung – die der programmatische Werktitel andeutet – geht es in ›Schwankungen am Rand‹ um mikro- und makrostrukturelle Fluktuationen, und zwar in jeglicher Hinsicht. Besonders auffällig sind Tonhöhenschwankungen, verursacht durch verschiedenste Glissandi, Vibrati, Flautandi sowie den Einsatz von Dämpfern, Wirbel-drehungen, Intonationstrübungen, Schwebungen und Frequenzmodulationen. Hinzu kommen rhythmische Schwankungen, Situationsfermaten, zeitliche Dehnungen, Kontraktionen, minimal verwackelte Repetitionen und bewusst provozierte aufführungspraktische Unwägbarkeiten.

Diesen Verflüssigungen des Tonraums entspricht eine Flexibilisierung des realen akustischen Raums. Denn bei dieser »Musik für Blech und Saiten« sind je vier Donnerbleche, Trompeten und Posaunen neben Violinen und Bratschen quadrofön an allen vier »Rändern« des Saals aufgestellt, während sechs weitere hohe Streicher in der Saalmitte zwischen dem Publikum platziert sind. Die genuine Raum-Klang-Komposition erlaubt daher nicht nur Schwankungen am Rand, sondern auch solche zwischen Peripherie und Zentrum. Zudem werden Instrumentalklänge über Mikrofone und Lautsprecher – die sechs zusätzliche Spieler steuern – an ganz andere Stellen des Raums übertragen, so dass zeitweilig flackernde Verstärkungsimpulse entstehen und die Akustik regelrecht zu Tanzen beginnt.

Die Trennung der technisch reproduzierten Klänge von ihrer instrumentalischen Hervorbringung widerspricht Lachenmanns instrumentalkonkretem Ansatz, und steht zugleich in dessen Dienst. Denn gerade weil die selbstverständliche Kausaleinheit von mechanischer Ursache und hörbarer Wirkung aufgesprengt wird, rückt sie neu in den Fokus der Aufmerksamkeit. Neben Schwankungen von Klang, Raum und Zeit spielt Lachenmann schließlich auch mit wechselnden Bedeutungen des Klingenden. Wie schon in früheren Werken der »musique concrète instrumentale« erscheinen die Klänge als Resultate konkreter Arbeitsvorgänge sowie zugleich – wodurch ›Schwankungen am Rand‹ gerade keine »stilistische Verhärtung«, sondern eine neue Qualität zeigt – als traditionell tonal-expressive Spielgesten: eindringliche Unisoni, Skalenläufe, fanfarenartige Blechbläser-Attacken, Dreiklänge, Orgelpunkte, Pulsationen.

Traditionell besetztes Material begegnet anschließend verstärkt in ›Accanto‹ (1975/76), ›Tanzsuite mit Deutschlandlied‹ (1979/80), ›Ein Kinderspiel‹ (1980) und ›Harmonica‹ (1981–83). Da Lachenmann den Solopart dieser »Musik für Orchester mit Tuba-Solo« erst nach Vollen- dung des Orchestersatzes hinzufügte, handelt es sich nicht – wie im Fall von ›Accanto‹, wo Tonband-Zuspielungen von Mozarts Klarinet- tenkonzert A-Dur KV 622 die Gattungszugehörigkeit eigens unter- streichen – um ein traditionelles Solokonzert. Stattdessen tritt der Tubist ebenso als Solist wie als Begleiter des Orchesters auf. Nach demselben Verfremdungsprinzip, mit dem Lachenmann in ›Guero‹ (1970) den Pianisten das Klavier wie die gleichnamige Kürbisraspel traktieren ließ, behandelt er nun das groß besetzte Sinfonieorchester wie eine Harmonika.

Die Partitur ist durchzogen von stereotypen Pulsationen, Skalenläufen und Pendelfiguren, die sich in verschiedenen Instrumenten zu unter- schiedlich dichten und farbigen Mixturen überlagern, so wie sich bei einer Harmonika mittels Knöpfen verschiedene Register und Chöre hinzuschalten lassen. Gemäß der bevorzugten Verbreitung von Mund- harmonika, Melodika und Akkordeon in Volks- und Laienmusik, finden sich auch bei Lachenmann zahlreiche – obzwar gebrochen und über- lagert – volkstümliche Gestalten, Melodien und rhythmische Muster. Gleich zweimal irrt das Kinderlied ›Hänschen klein‹ durch das Orchester, das Lachenmann bereits im ersten Stück seines Klavierzy- klus ›Ein Kinderspiel‹ als rhythmische Folie genutzt hatte. Nun zucken die absteigenden kleinen Terzen des Lieds durch die Pauken (ab Takt 24) und steuern im zweiten von insgesamt vier Werkabschnitten die lediglich fünf Tonhöhen des Liedes ebenso viele Strukturmodelle, die je nach Tonwiederholung im Lied ebenfalls wiederholt und analog dem Harmonika-Prinzip in andere Register gebracht werden. Dass Lachenmann mit solch vertrautem Material im unvertrauten Kontext auf möglichst direkte Ansprache des Hörers zielt, unterstreicht in der Mitte und am Schluss des Stücks ein eindringlicher Appell aus Ernst Tollers Drama ›Masse Mensch – Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts‹ (1919). Lachenmann hatte dieselben Worte schon im Chorstück ›Consolation I‹ (1967) in Musik gesetzt. Nun lässt er sie den Tubisten beim Blasen gleichzeitig in das Instrument sprechen: »Mensch erkenn Dich doch / Das bist Du.«

Auch im Werkkommentar zu ›Harmonica‹ benannte Lachenmann als Ziel seines Schaffens eben diese direkte Ansprache des Menschen und seines unmittelbaren Erfahrungsbereichs: »Komponieren als struktu- relle Spekulation, welche sich indes nicht in einem durch immanente Regeln abgeschirmten ›exotischen‹ Bereich ansiedelt, sondern be- wusst beim Alltag unserer ästhetischen Empfindungen und deren musiksprachlicher Formeln ansetzt und sie zu brechen und neu zu durchdringen sucht«.

RAINER NONNENMANN

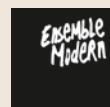
Neu bei Ensemble Modern Medien: 8 Gefühle. A tribute to Helmut Lachenmann

Als Tribut und als Gratulation zu Helmut Lachenmanns 80. Geburtstag am 27. November 2015, entstanden acht elektroakustische Kompositionen von Orm Finnendahl, Neele Hülcker, Gordon Kampe, Hermann Kretzschmar, Harald Muenz, Franz Martin Olbrisch, Martin Schüttler und Hannes Seidl, die das Œuvre des Komponisten – ganz im Sinne des Jubilars – kritisch wie spielerisch hinter- fragen. Die vom Hessischen Rundfunk (hr2-kultur) und der cresc... Biennale für Moderne Musik Frankfurt Rhein Main in Auftrag gegebenen Werke, deren Fundament jeweils eine von Helmut Lachenmanns Äußerungen, bildet, erscheinen bei Ensemble Modern Medien auf der CD ›8 Gefühle‹, kuratiert von Stefan Fricke.

Erhältlich zum Einführungspreis von 13 Euro an den CD-Tischen des Festivals.



8 Gefühle. A tribute to Helmut Lachenmann | EMCD-031
Erhältlich auch unter www.ensemble-modern.com/shop



Ensemble
Modern
Medien

hr2
kultur

hr2
Biennale für Moderne Musik
Frankfurt Rhein Main



28.11.2015, 11 Uhr
Frankfurt, Hessischer Rundfunk, hr-Sendesaal

MOZART/LACHENMANN - SCHNELLER ALS DIE SCHÖNHEIT



Wolfgang Amadeus Mozart:
Serenade Nr. 10 B-Dur KV 361 ›Gran Partita‹ (1781)

Helmut Lachenmann:
Concertini, Musik für Ensemble (2005)

Ensemble Modern
Franck Ollu (Leitung)

Neues hebt sich von Altem ab, und Altes wird erst durch das aufkommende Neue zum Alten, nachdem es zu seiner Zeit selbst einmal neu war. So ist die europäische Musikgeschichte geprägt durch eine Tradition, die sich gerade dadurch fortschreibt, dass sie mit bis dato bestehenden Traditionen bricht. Und in eben dieser Überlieferung, die gerade dadurch etwas bewahrt, dass sie es weiter denkt, sprengt und überwindet, wurzelt auch Helmut Lachenmann.

Bereits früh wählte er gattungstypische Besetzungen wie Chor, Streichquartett, Sinfonieorchester, Solokonzert und Musiktheater, damit die eigene Musik nicht nur in den abgekapselten Sondersphären avantgardistischer Labore gespielt werde, sondern mitten im allgemeinen Konzert- und Opernbetrieb, gleichsam in der »Höhle des Löwen«, um dort in direkter Auseinandersetzung mit bestehenden Normen jenen künstlerischen Widerstand wirksam werden zu lassen, der sich – so Lachenmann im Vortrag ›Zur Analyse neuer Musik‹ (1971) – »als rational durchdrungene, aus sich heraus fortentwickelte und damit ihren bestehenden gesellschaftlichen Rahmen negierende Ordnung niederschlägt«.

Dieser dialektischen Auseinandersetzung mit dem Bestehenden auf dem Boden des Bestehenden gab Lachenmann konkrete Bezugspunkte, indem er mehrere Werke auf der Folie exemplarischer Bestandsstücke der europäischen Musikgeschichte sowie des kollektiven musikalischen Gebrauchs und Gedächtnisses komponierte. In ›Accanto‹ – Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975/76) ließ er von Anfang bis Ende Mozarts berühmtes Klarinettenkonzert A-Dur KV 622 auf Tonband mitlaufen und an exakt auskomponierten Stellen momentweise einblenden. In ›Tanzsuite mit Deutschlandlied‹ für Orchester mit Streichquartett (1979/80) stützte er sich auf musikantische Charaktere, Tanzmodelle, Kinder-, Schlaf- und Weihnachtslieder sowie die – ihrerseits auf Joseph Haydns ›Kaiserquartett‹ zurückgehende – deutsche Nationalhymne, um all diese kollektiv vertrauten »Vehikel« kompositorisch gleichsam zu Schanden zu fahren.

Im ersten Stück ›Hänschen klein‹ des Klavierzyklus ›Ein Kinderspiel‹ (1980) lässt er den Pianisten im Rhythmus des bekannten Kinderlieds die Tastatur von oben bis unten crescendo durchschreiten, um »die in meinen Stücken angebotene Veränderung des Hörens und des ästhetischen Verhaltens hier nicht in einen Bereich des Abstrakten zu verdrängen, sondern mit der ›Provokation‹ dort zu beginnen, wo der Hörer (wie auch der Komponist) sich zuhause fühlt, wo er sich geborgen weiß«. Das Orchesterwerk ›Staub‹ (1985–87) konzipierte er als eine Art Prolog zu Beethovens 9. Sinfonie, indem er dieselbe Instrumentalbesetzung wählte und rhythmische Modelle aus Beethovens Partitur als »verstaubte« Relikte in die eigene integrierte. Im Aufsatz ›Zum Problem des Strukturalismus‹ (1990) prägte er für seinen

kompositorischen Ansatz schließlich den Begriff »dialektischer Strukturalismus«, bei dem musikalische Strukturen bewusst gemacht werden »als Resultat der direkten und indirekten Auseinandersetzung mit bereits vorhandenen und im Material wirkenden Strukturen aus allen, und gerade auch aus außermusikalischen, Erlebnis- und Existenzbereichen beziehungsweise Wirklichkeiten«.

Der konstante Traditionsbezug im Schaffen von Helmut Lachenmann erklärt, warum er sich seinerzeit zu seinem 70. Geburtstag vom Ensemble Modern eine Aufführung seines Werkes ›Ausklang‹ für Klavier und Orchester (1984/85) mit der ›Alpensinfonie‹ von Richard Strauss im selben Konzert wünschte. Anlässlich seines 80. Geburtstags bat er nun dieselben Interpreten, seinem jüngsten Ensemblewerk ›Concertini‹ (2004/05) Mozarts ›Gran Partita‹ an die Seite zu stellen. Die Bedeutung dieser außergewöhnlichen Serenade Nr. 10 B-Dur KV 361, deren Beiname vermutlich nicht von Mozart selbst stammt, ermisst sich erst richtig vor dem Hintergrund der vielen Harmonie-musiken und Divertimenti, die Mozart zu heiterer Gartenlauben-Abendunterhaltung mit leichter Hand aus epochentypischen Harmoniefolgen, Figuren und Formmodellen mehr arrangierte als wirklich komponierte. Das aus sieben Sätzen bestehende und gut eine dreiviertel Stunde dauernde Werk schrieb Mozart wahrscheinlich für die ausgezeichneten Bläser der Münchner Hofkapelle, nachdem dort seine Oper ›Idomeneo‹ Erfolg gehabt hatte und er sich Hoffnungen auf eine neue Anstellung machte, um endlich dem verhassten Dienst am Hof des Salzburger Erzbischofs zu entkommen.

Schon die Besetzung der Serenade ist einzigartig und ohne Nachfolge geblieben. Je zwei Oboen, Klarinetten, Bassetthörner und Fagotte, sowie vier Hörner und ein Kontrabass (häufig durch Kontrafagott ersetzt) bilden in wechselnden Kombinationen jeweils klangfarblich andere Soli, Terzette, Quartette und Sextette. Lachenmann besprach dieses Werk in einer Sendung der Reihe ›Komponisten machen Programm‹ des Bayerischen Rundfunks 1979 neben Werken von Nono, Webern und Boulez. Er beschrieb die ›Gran Partita‹ darin als »ein fast unheimliches, gar monströses Beispiel [...] für jene Spannung zwischen gesellschaftlichem Zeremoniell, von welchem Gattung, Formen und Mittel sich herleiten, und dem künstlerischen Angebot, welches Mozart daran knüpft.« Der Reichtum an »kontrapunktischen Satzkünsten« sowie »Kadenzerweiterungen und Klangfeldern von Schubert-schem Kolorit« stehe dabei in einem Spannungsverhältnis mit den scheinbar »oberflächlichen Manieren«, Trillern und Doppelschlägen, die dadurch ihrerseits mit neuer Intensität erfüllt würden. Vor allem den dritten Satz (Adagio) hielt Lachenmann für ein »satz- und klangtechnisches Wunderwerk«, das aus dem gesellschaftlichen Spiel ausbreche.

Sein eigenes, ebenfalls fast dreiviertelstündiges Ensemblewerk ›Concertini‹ – 2005 für das Ensemble Modern geschrieben und von diesem im selben Jahr beim Lucerne Festival uraufgeführt – kennt seinerseits zahllose konventionelle Elemente: Läufe, Repetitionen, Arpeggien, Konsonanzen, Unisoni, virtuose Soli, Tutti-Ballungen und wilde Rasereien. All diese Gestalten werden in dem Maße strukturell und expressiv neu bestimmt, wie sie umgekehrt den von Lachenmann seit fast vierzig Jahre praktizierten Ansatz der »musique concrète instrumentale« durch Rückbindung an die traditionelle Musikpraxis erweitern. Die Verhältnisse liegen daher ähnlich wie in der ›Gran Partita‹. Insofern gilt für Lachenmanns Werk erst recht, was er in seinem damaligen Radiobeitrag über das von Mozart sagte: »Damit stehen Form und Formeln nicht mehr im Dienst der in ihnen sich spiegelnden Gesellschaft, sondern im Dienst des künstlerischen Willens, der nicht davor zurückschreckt, über die geläufige Erfahrung hinaus in Dimensionen struktureller Komplexität und expressiver Intensität vorzustößen, mit denen die öffentliche Erwartung nichts anzufangen wusste.« Und was der Mozart-Biograf Alfred Einstein über die ›Gran Partita‹ schrieb – »Der unmittelbare Zauber des Werkes geht aus vom bloßen Klang« –, lässt sich mit derselben Berechtigung von Lachenmanns Musik sagen.

Zu den Besonderheiten seiner Partitur für 28 Instrumente gehören eine – sofern der Aufführungsort es zulässt – quadrofone Aufstellung von jeweils vier Oboen und Schlagzeugern im Raum, ferner große Soli von Gitarre, Harfe und Tuba, sowie stellenweise »phonetische Aktionen« der Instrumentalisten und wahlweise kollektiv oder solistisch einsetzendes Scharren auf Holzkisten. Ober- und Untertitel von ›Concertini – Musik für Ensemble‹ betonen geradezu demonstrativ das rein innermusikalische Spiel der Klänge samt aller höchst variablen Arten ihrer Erzeugung, Entfaltung, Umwandlung, Verbindung, die sich ebenso treffend wie unprätentiös mit dem traditionellen Begriff »konzertieren« beschreiben lassen. Eben darin mag auch Lachenmann selbst eine gewisse »Serenadenhaftigkeit« seines Werks gesehen haben. Denn statt auf irgendetwas über Musik Hinausgehendes zu verweisen, lenkt es die Aufmerksamkeit des Beobachters auf die konkret klingende Situation. Das Hören wird gleichsam zu sich selbst »befreit«, indem die Musik zu dem findet, was Lachenmann erstmals in Bezug auf sein mit Mozarts ›Gran Partita‹ titelverwandtes erstes Streichquartett ›Gran Torso‹ und seitdem immer wieder als hoffnungsvollen Fluchtpunkt seiner Musik benannt hat: Heiterkeit.

RAINER NONNENMANN



© L. B. Martin-Starewitch

28.11.2015, 15 Uhr
Wiesbaden, Caligari FilmBühne



DIE WUNDERUHR – WI DER ZAUBERWALD

Ladislav Starewitch:

Die Wunderuhr – Der Zauberwald (1928)

Animationsfilm mit Live-Musik von Paul Dessau

in einer Bearbeitung von Diego Ramos Rodríguez

Internationale Ensemble Modern Akademie

IEMA-Ensemble 2014/15

Pablo Druker (Leitung)

Christoph Gotthardt (Moderation)

*Mit freundlicher Unterstützung durch »eXperimente« –
eine Kulturinitiative der Aventis Foundation*

Programmtext siehe Seite 39



© Fred Frith

28.11.2015, 17 Uhr
Darmstadt, Staatstheater, Kleines Haus



FRED FRITH – TATATA DA

Fred Frith (Gitarre)

Heike Liss (Video)

Lotte Anker (Alt- und Tenorsaxofon)

Susana Santos Silva (Trompete)

Okkyung Lee (Cello)

Christine Wodraszka (Piano)

Musiker der hr-Bigband:

Oliver Leicht (E-Klarinette)

Steffen Weber (Saxofon)

Christian Jaksjø (Posaune)

Martin Scales (Gitarre)

Thomas Heidepriem (Bass)

Jean Paul Höchstädter (Schlagzeug)

Als Avantgarderock-Musiker, E-Gitarrist mit einem großen Repertoire an erweiterten Spieltechniken, Improvisator, der mit hunderten oft sehr bekannten Partnern auf der ganzen Welt gespielt hat, Komponist unter anderem für das Ensemble Modern, Professor am Mills College in Oakland und in Basel, Dirigent, Violinist, Bassgitarrist und verschiedenes mehr, entzieht sich Fred Frith jeder Kategorisierung.

»Step Across the Border«: Der Titel des Films, den Nicolas Humbert und Werner Penzel 1990 über ihn gedreht haben, ist Programm. Weniger

bekannt ist vielleicht, dass Fred Frith auch Musik zu einer ganzen Reihe von Filmen geschrieben hat – und gelegentlich zu Stummfilmen improvisiert. Es war also kein Zufall, dass Musiker der hr-Bigband auf ihn kamen, als es darum ging, ein Programm für die diesjährige cresc... Biennale zu entwickeln.

Frith ist in den verschiedensten Musikrichtungen und Formaten hervorgetreten: Alles, nur nicht Jazz.

- Der Name seiner ersten Band, Henry Cow, spielt an auf den amerikanischen Komponisten Henry Cowell. Während andere zu jener Zeit Elemente der klassischen Musik in ihre Songs einbauten, orientierte sich Henry Cow an der Avantgarde und stand als einzige Rockband mit Notenständern auf der Bühne.
- Bereits 1974 veröffentlichte er eine Solo-LP, auf der er die Elektrogitarre mit neuen, ungewohnten Spieltechniken attackierte. Zur selben Zeit entwickelte sich Henry Cow in Konzerten weiter in Richtung freier Improvisation.
- Ende der 1970er Jahre folgten die Art Bears. Frith zog nach New York, spielte mit Bill Laswell in Gruppen wie Massacre oder Material, mit Ausnahme-Musikern wie Bob Ostertag, David Moss und vielen anderen mehr. Mit Tom Cora und Zeena Parkins gründete er die Skeleton Crew, tourte bis nach Japan, traf John Zorn, in dessen Band Naked City er Bassgitarre spielte, und wurde zu einem der Begründer der New Yorker Downtown-Szene.
- Duos mit den Gitarristen Henry Kaiser und René Lussier entwickelten sich weiter zu French, Frith, Kaiser & Thompson und dem eigenen Guitar Quartet. Er schrieb für das Rova Saxophone Quartet und arbeitete in ›Stone, Brick, Glass, Wood, Wire‹ mit grafischen Partituren.
- In Marseille erarbeitete er mit Que d'la Geule, einer Gruppe arbeitsloser Jugendlicher, und dem Regisseur François-Michel Pesenti eine Rock-Oper. In Villeurbane choreografierte er ein Werk für eine ganze Musikhochschule.
- ›Traffic Continues‹ für das Ensemble Modern war für beide Seiten ein wegweisendes Erlebnis. Weitere Kompositionen folgten, unter anderem für das Arditti Quartet.
- Seit 1999 unterrichtet Fred Frith Komposition am Mills College in Oakland, Kalifornien, neuerdings auch Improvisation an der Musik Akademie in Basel.

– Seine Homepage verzeichnet Musik zu 17 Filmen. Eine unvollständige Liste: Soeben fertiggestellt ist der Soundtrack zu ›Zen for Nothing‹ von Werner Penzel und Ayako Mogi sowie der Animationsfilm ›Last Day of Freedom‹ von Nomi Talisman und Dee Hibbert-Jones. Rund 560 Tonträger umfasst seine Diskografie. Die Reihe der Musiker, mit denen er gespielt hat, ist viel zu lang, um hier auch nur damit anzufangen.

Dass Fred Frith für die hr-Bigband keine Jazz-Arrangements schreiben würde, war allen Beteiligten klar. Genau deshalb hatten sich die Musiker an ihn gewandt: um auf unabgesichertes Terrain vorzustoßen. Zu allererst erhob Frith Einspruch: »Ich bemerkte, dass alle Spieler männlich zu sein schienen und machte Vorbehalte geltend, im 21. (oder jedem anderen) Jahrhundert nur mit Männern zu spielen, indem ich darauf hinwies, dass nun wirklich kein Mangel an wunderbaren Improvisatorinnen bestünde.«

Vier Improvisatorinnen bringt Frith nun zu der Veranstaltung mit, mit denen allen er bereits zusammengearbeitet hat: Mit der dänischen Saxophonistin Lotte Anker hat er kürzlich eine Duo-CD veröffentlicht. Die portugiesische Trompeterin Susana Santos Silva, die in Porto und Karlsruhe Jazz studiert hat, bewegt sich zunehmend in Richtung freie Improvisation. Okkyung Lee sorgt seit gut 15 Jahren als furiose Cellistin für Aufmerksamkeit. Die Pianistin Christine Wodraszka hat bereits 1995 an der Aufführung von Friths grafischer Partitur ›Stone, Brick, Glass, Wood, Wire‹ mitgewirkt.

Sie treffen auf sechs neugierige, experimentierfreudige Jazzmusiker: den E-Klarinettenisten Oliver Leicht, den Saxophonisten Steffen Weber, den Posaunisten Christian Jaksjø, den Gitarristen Martin Scales, den Bassisten Thomas Heidepriem und den Schlagzeuger Jean Paul Höchstädter. Getreu dem Festivalmotto improvisiert Friths Partnerin Heike Liss dazu auf der Video-Leinwand, wobei ihre Zeichnungen passagenweise als Partitur dienen. Fred Frith organisiert den Ablauf des Programms, stellt thematisches Material bereit und leitet die Proben, die eigentlich als gegenseitiger Kennenlernprozess beschrieben werden können. Denn Improvisation heißt: Das Resultat steht nicht von vornherein fest, es entsteht im Moment der Aufführung.

DIETRICH HEISSENBÜTTEL



28.11.2015, 19 Uhr
Wiesbaden, Caligari FilmBühne



»10«. EIN FILMPOEM (WI)

von Telemach Wiesinger mit der
Musik von Cornelius Schwehr

Internationale Ensemble Modern Akademie
IEMA-Ensemble 2014/15
Lucas Vis (Leitung)

*Mit freundlicher Unterstützung durch »eXperimente« –
eine Kulturinitiative der Aventis Foundation.*

Programmtext siehe Seite 47



28.11.2015, 20 Uhr
Darmstadt, Staatstheater, Großes Haus



DIE WEBER. FILMKONZERT (DA)

Johannes Kalitzke:
Die Weber. Musikzyklus zum gleichnamigen Stummfilm
von Friedrich Zelnik (2012)

Ensemble Modern
Johannes Kalitzke (Leitung)

*Ein Kompositionsauftrag von Theater Augsburg, Augsburger Philhar-
moniker, Wiener Konzerthaus, Wien Modern und Ensemble Modern*

Nicht nur cineastisch gesehen mag Mitte der 1920er Jahre die ideale Zeit des Aufbegehrens gewesen sein, die den fruchtbaren Boden für einen Stoff bereitete, den Gerhart Hauptmann bereits 1892 literarisch aufgriff. Sein Drama »Die Weber« ist ein Pamphlet wider das Erdulden, wider das Duckmäusertum, ein flammendes Aufbegehren gegen die industrielle Revolution und die damit verbundene gesellschaftspolitische Ungerechtigkeit, die sich in der deutlich klaffenden Schere zwischen Arm und Reich offenbarte.

Selbst wenn Willy Haas Filme wie »Panzerkreuzer Potemkin« oder »Metropolis« nicht gekannt haben sollte, ergänzt sein Drehbuch zum Film »Die Weber«, der am 14. Mai 1927 im Berliner Capitol zur Uraufführung gelangte, die epochalen Werke von Eisenstein und Lang zu einem packenden Revolutions-Triptychon – so unterschiedlich die jeweiligen Entstehungsbedingungen auch gewesen sein mögen. Im Gegensatz zu den Partituren von »Panzerkreuzer Potemkin« und

»Metropolis« ist Willy Schmidt-Gentners Musik zur Premiere von »Die Weber« nicht mehr verfügbar. Daher lässt sich nur mutmaßen, in welche Richtung die Musik des späteren UFA-Generalmusikdirektors den Film zu seiner Zeit »geführt« haben mag. Dennoch scheint es nicht unwahrscheinlich, dass musikalische Entsprechungen der Weberlieder, der kämpferischen Massenszenen der Weberaufstände sowie der revolutionären Attitüde der Bilder auch in seiner Unterma- lung Spuren hinterlassen hatten, zumal Schmidt-Gentner ebenso wie sein Regisseur Friedrich Zelnik eher dem Unterhaltungs- denn dem Experimentalfilm zugeneigt waren.

Anlässlich einer ersten Restaurierung und der damit einhergehenden Ausstrahlung im ZDF im Mai 1973 hat die damals zuständige Redaktion Spielfilm den Komponisten Rolf Unkel damit betraut, den »Webern« einen »zeitgenössischen« filmmusikalischen Rahmen zu verleihen. Dem seinerzeit mit einer geringeren Laufgeschwindigkeit projizierten und daher 129 Minuten dauernden Werk verlieh der Komponist eben jene lautmalerischen Klänge, die das Klischee erforderte. Im Stil einer pseudo-Weill'schen Engagiertheitsmusik wird hier im Rhythmus marschiert und im Zweifel alles mit diffusen Männerchören unterlegt. Der behäbige Fabrikant Dreißiger (gespielt von Stummfilmstar Paul Wegener) bekommt ebenso behäbiges Blech zur Seite gestellt und seine blasierte Frau eine schnatternde Klarinette zugeordnet. Klassische Stummfilmmusik eben!

Zackige Märsche, großorchestralsche Emphase à la Schostakowitsch oder Chormusik à la Prokofieff sucht man in der 2012 von der Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung und ZDF/arte verantworteten erneuten Restaurierung des Films vergebens. Denn das Produktionsteam hatte sich nun für eine neu einzuspielende Filmmusik und den Komponisten Johannes Kalitzke entschieden.

Während Rolf Unkel 1973 noch versuchte, dem formalen Tempo, der »Action« und der Physis des Films gerecht zu werden, begibt sich Kalitzke gewissermaßen in die »Katakomben« und versucht, dem Seelenleben der Protagonisten ebenso gerecht zu werden, wie der sich vor dem Zuschauer ausbreitenden Tragödie in einer »Welt, die gerade auf Rädern geht«, wie es die Webertochter Luise beschreibt. »Diese Dynamik«, sagt Johannes Kalitzke, »findet in der Musik ein klangliches und formales Abbild: Anfangs als eine sich verengende Spirale von Wiederholungen, wie eine sich zudrehende Schraube konzipiert, verändert sie nach und nach ihre Richtungsenergie und verwandelt sich in ein Kontinuum, in dem sich der Prozess umkehrt. Im letzten Teil geht die Musik trotz extremer Verdichtung all ihrer Schichten in einen statischen, »festgefahrenen« Zustand über, läuft gewissermaßen leer: Die Parteien stehen sich erschöpft und einander ebenso nah wie unversöhnlich gegenüber«.

JÖRG GERLE



29.11.2015, 13 Uhr

Hanau, Congress Park, Paul-Hindemith-Saal



QUADRUPLETS HU

Vier Filmemacher – vier Komponisten –
vier Weltpremieren

Ensemble Modern
Johannes Kalitzke (Leitung)

*In Zusammenarbeit mit der Filmakademie Baden-Württemberg.
Ermöglicht durch die Allianz Kulturstiftung*

»...all directors – other than Orson Welles, a man of great musical culture – are just babes in the wood. If you were to follow the taste of most directors, the music would be awful. They really have no taste at all. I'm overstanding a bit, of course. There are exceptions. [...] Hitchcock was very sensitive: he leaves me alone!« (Filmkomponist Bernard Herrmann über Regisseure)

Die Beziehung zwischen Regisseur und (Film-)Komponist ist eine höchst diffizile. Beide begeben sich in Abhängigkeiten und geben im Zweifel viel voneinander preis. In der Regel sitzt der Regisseur am längeren Hebel, hat die Macht – nur im Zweifel keine Ahnung. Ist der Komponist ein intelligenter und subtiler Vermittler, kann er dem Bild, das in der Regel zuerst existiert, seinen Willen aufzwingen. Im Idealfall kommt aber etwas ganz Wunderbares heraus: Etwas, was der Regisseur zunächst geahnt und in Bilder und Worte umzusetzen versucht hat, wird nun durch die Musik wahr.

Das gilt für den narrativen Hollywood-Film wie für den assoziativen Kunstfilm gleichermaßen. Und dennoch ist die Idee von ›Quadruplets‹ doch ein wenig emanzipierter: Beide Macher stehen am Anfang vor dem Nichts, raufen sich zusammen, inspirieren sich gegenseitig und schaffen aus den Einzelteilen etwas, was größer ist als die Summe der Einzelteile.

Das Internationale Kompositionsseminar der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) wurde 2004 auf Initiative der Allianz Kulturstiftung als weltweit singuläre Einrichtung ins Leben gerufen. Einem mehrstufigen Konzept folgend, erhalten junge Komponisten im Abstand von zwei Jahren die Möglichkeit, ein neues Werk mit Mitgliedern des Ensemble Modern in professionellem und internationalem Kontext zu erarbeiten.

Vier junge Filmemacher der Filmakademie Baden-Württemberg und vier Stipendiaten des 7. Internationalen Kompositionsseminars der Internationalen Ensemble Modern Akademie haben sich gefunden und kreieren eine Einheit aus Bild und Musik. Entstanden sind auf diese Weise Tableaus und Installationen, abstrakte und gegenständliche Klänge, mal bekannten, mal unbekannten Ursprungs – sprich: in jedem Fall ein Abenteuer.

VIER MAL ZWEI:

I

Christopher Trapani (Komponist)
Leonel Dietsche (Regie)

DIFFICULT PLACES

»Moving around a lot is a good way of postponing the day of reckoning. I'm happiest when I'm moving. When you've cut yourself off from the life you've been living and you haven't yet established another life, you're free. That's a very pleasant sensation, I've always thought. If you don't know where you're going, you're even freer...«
(Paul Bowles in einem Interview mit Jeffrey Bailey)

Am Anfang steht eine Biografie: Paul Bowles (1910–1999), der Musik und Literatur in seiner Person vereint. Dann sind da die Orte: Die Stadt seiner Jugend, New York. »Ein Ort des Fortschritts und der künstlerischen Avantgarde, dennoch voller Unruhe, Lärm und Reizüberflutung«. Die Heimstatt im Alter: Tanger in Marokko. Verwinkelte Architektur und gelebter Müßiggang.

Der Film nimmt sich beide Städte als Ausgangspunkt, um sie audiovisuell miteinander zu verbinden. Lose, assoziativ, eigenständig und doch korrespondierend, mit Musik für kleines Ensemble, die Orient und Okzident zu verbinden sucht – ganz im Sinne des Weltenbummlers Bowles.

II

Martin Grütter (Komponist)
Irina Rubina (Regie)

MACHT(SPIEL) – EINE INSZENIERUNG VON IRINA RUBINA MIT DER MUSIK ›SCHAKAL‹ VON MARTIN GRÜTTER

»Von welcher Seite wird das Netz zwischen den Beherrschten und Herrschenden gewoben? Eine nicht zu trennende Nabelschnur. Zum Zerreißen gespannt. Im Gewebe aus Raum, Musik und Projektion wird gespielt, ausgetauscht, zerbrochen und geschwiegen.« (Irina Rubina)

›Macht(Spiel)‹ ist eine Installation für fünf Musiker, eine Projektion und einen Teppich aus Holz- und Keramik-Matrjoschkas. Musiker sind »Herrscher« und thronen schemenhaft auf ihren Stühlen. Die Matrjoschkas sind die »Beherrschten«, die Reagierenden. Doch die Gemengelage ist nicht stabil. Die Komposition für vier Blechbläser wird dominiert von der Erdschwere des tiefen Holzblasinstruments Kontraforte. ›Macht(Spiel)‹ wird also auch eine physische Erfahrung.

III

Jeehoon Seo (Komponist)
Levin Peter (Regie)

HEIMSUCHUNG. EIN FILM VON LEVIN PETER MIT EINER MONTAGE DER KOMPOSITION ›PHANTASMES‹ (2015)

»Heimsuchung ist die Geschichte eines Wesens, welches sich in einem kleinen Haus versteckt hält. Das Wesen bleibt dem Zuschauer verborgen. Sehen kann man nur, was dieses Wesen durch die Fensterscheiben beobachten kann. Es ist besonders die Bewegung und die Farbe der Musik, die jenes Wesen charakterisiert und die Handlung innerhalb der Mauern beschreibt und erlebbar macht.« (Levin Peter & Jeehoon Seo)

Der Zuschauer befindet sich in dieser audiovisuellen Raum-Installation anstelle des Wesens (oder mit dem Wesen?) im Haus und schaut auf die Leinwände, die all das abbilden, was durch die Fenster sichtbar erscheint. Und so ist ›Heimsuchung‹ eine klaustrophobische, aber auch intime Erfahrung.

IV

Diego Ramos Rodríguez (Komponist)

Timm Kröger (Regie)

DAS JECH

»Eine filmische Welt, der unseren in Zeit und Gefühl leicht entrückt, aber doch eigenartig vertraut. Ein mit Gras überwachener Strand, Ruinen, ein Mann, ein blinder Junge, der ihm den Weg weist. Ein Boot. Eine Höhle. Ein langer Tunnel. Immer mehr Dunkelheit. Und Dunkelheit heißt Musik.« (Timm Kröger & Diego Ramos Rodríguez)

›Das Jech‹ erzählt eine Geschichte: Ein junger Mann (Jan) und ein blinder Junge (Liszek) fahren in einem Holzboot auf See und entdecken eine Höhle. Sie rudern hinein und tauchen ein in absolute Dunkelheit. Dunkelheit ist im Kino immer eine verstörende Erfahrung. Der Zuschauer wird zwangsläufig Sklave seines Gehörs, das sich zunehmend schärft. ›Das Jech‹ ist eine intensive Hörerfahrung.

Filmmusik – so sagte einmal Bernard Herrmann – müsse »imaginative« (will heißen: fantasievoll) sein, und ein Komponist müsse in einen Filmstoff zuerst einmal hineinkriechen, um dessen Imagination zu finden. Dann höre die Musik auf, ornamental zu sein und wird zum emotionalen Spiegel ihrer selbst. In ›Quadruplets‹ ist das vier Mal zu erleben.

JÖRG GERLE



© hr Benjamin Knabe

29.11.2015, 16 Uhr

Frankfurt, Hessischer Rundfunk, hr-Sendesaal

LICHT UND SCHATTEN

F

Arnold Schönberg:

Begleitmusik zu einer Lichtspielszene op. 34 (1930)

György Ligeti:

Lux aeterna (1966)

György Ligeti:

Clocks and Clouds (1972)

Helmut Lachenmann:

Klangschatten – mein Saitenspiel
für 48 Streicher und drei Klaviere (1972)

Arnold Schönberg:

Fünf Orchesterstücke op. 16 (1909)

hr-Sinfonieorchester

SWR Vokalensemble

Róbert Regös (Klavier)

GrauSchumacher Piano Duo

Brad Lubman (Leitung)

Den Sommer des Jahres 1909 verbrachte Arnold Schönberg zusammen mit seiner Familie, Alexander Zemlinsky, Alban Berg und Anton Webern im niederösterreichischen Steinakirchen. Die Sommerfrische erwies sich für Schönberg als äußerst produktiv: Es entstanden das letzte der ›Drei Klavierstücke‹ op. 11, das Monodram ›Erwartung‹ op. 17 sowie die bereits im Mai 1909 begonnenen ›Fünf Orchesterstücke‹ op. 16. Insbesondere die Orchesterstücke betrachtete Schönberg als ein Werk des Aufbruchs, mit dem er sich entschieden gegen die etablierten Konventionen der Orchestermusik wandte. Am 14. Juli 1909 schrieb er an Richard Strauss: »Es sind kurze Orchesterstücke ohne zyklischen Zusammenhang. [...] Ich verspreche mir kolossal viel davon, insbesondere Klang und Stimmung. Nur um das handelt es sich – absolut nicht sinfonisch, direkt das Gegenteil davon, keine Architektur, kein Aufbau. Bloß ein bunter ununterbrochener Wechsel von Farben, Rhythmen und Stimmungen.« Und knapp zwei Wochen darauf erklärte er in einem Brief an Ferruccio Busoni: »Weg von den 24-pfündigen Dauermusiken; von den gebauten und konstruierten Türmen, Felsen und sonstigem gigantischen Kram. Meine Musik muss kurz sein. Knapp! In zwei Noten: nicht bauen, sondern ausdrücken.«

Die Musikkritik reagierte allerdings verstört auf das Werk. So sprach ein Rezensent von einer »tollen Katzenmusik«, monierte die »unnatürlichen Klänge« und deklarierte den Komponisten kurzerhand zum Vertreter einer musikalischen »Zukunft, von der wir hoffen, dass sie noch weit entfernt ist«. Dergleichen Kritiken war Schönberg gewohnt – und sie bestärkten ihn eher, anstatt entmutigend zu wirken. Vielmehr waren es eher die positiven Resonanzen, die ihn skeptisch machten. »Das Stück scheint ja zu gefallen, soll ich daraus Schlüsse auf seine Qualität ziehen?« Mit dieser sarkastischen Bemerkung reagierte Arnold Schönberg etwa auf den Erfolg seiner ›Begleitmusik zu einer Lichtspielszene‹, die im November 1930 in der Berliner Kroll-Oper erstmals öffentlich aufgeführt worden war. (Zuvor war das Werk bereits am 28. April 1930 vom damaligen Frankfurter Rundfunk-Symphonie-Orchester unter der Leitung von Hans Rosbaud in einer Radioausstrahlung gespielt worden.) Dass Schönberg dieser Erfolg nicht freute, hatte nicht zuletzt mit negativen Erfahrungen zu tun, die er unmittelbar zuvor im Rahmen der Inszenierung seiner Einakter ›Die glückliche Hand‹ und ›Erwartung‹ an diesem Haus gemacht hatte.

Als Otto Klemperer, damals Direktor der Kroll-Oper, danach eine weitere Zusammenarbeit anregte, lehnte Schönberg ab. Klemperer hatte die Idee, Schönbergs imaginäre ›Begleitmusik‹ mit einem realen Film in Verbindung zu bringen. Denn, auch wenn es der Titel vermuten lassen mag, existiert die »Lichtspielszene« zu Schönbergs Musik nicht; der Komponist hatte sich lediglich von drei programmatischen Schlagworten leiten lassen: »Drohende Gefahr«, »Angst« und »Katastrophe«.

Klemperer schlug nun vor, dem Bauhaus-Künstler László Moholy-Nagy den Auftrag zu erteilen, einen Film zur ›Begleitmusik‹ zu erarbeiten, wovon Schönberg allerdings nichts wissen wollte: »Ich kenne Herrn Moholy-Nagy nicht«, schrieb er an Klemperer, »daher gäbe es nur einen Weg: dass er den Film mit mir zusammen arbeitet (da ist wenigstens einer dabei, dem was einfällt)«. Der Film – das wundert kaum – blieb unrealisiert.

Etwas anders gelagert war der Fall bei György Ligeti und Stanley Kubrick. »Im Frühjahr 1968«, erinnerte sich Ligeti in einem Interview, »habe ich einen Brief von einem New Yorker Bekannten bekommen. Darin stand, es gäbe einen unglaublichen Science-Fiction-Film von Stanley Kubrick mit meiner Musik. Ich habe Kubrick nie persönlich getroffen«. Neben dem Orchesterstück ›Atmosphères‹ war es auch das Vokalstück ›Lux aeterna‹, das Kubrick sich in ›2001: A Space Odyssey‹ »angeeignet« hatte. Das Stück für 16 Stimmen führt Ligetis Entwurf der Klangflächenkomposition, die er in ›Atmosphères‹ und im ›Requiem‹ etabliert hatte auf rein vokaler Ebene fort. Die 16 Solostimmen, asynchron und »stets sehr weich« einsetzend, sind in streng kanonischer Führung so subtil miteinander verwoben, dass sie ein undurchdringliches Geflecht aus kontinuierlich changierendem Klang bilden. »›Lux aeterna‹«, so die Musikwissenschaftlerin Monika Lichtenfeld, »spiegelt ein mildes Licht, das wie aus weiter Ferne herüberzuschimmern scheint und sich unmerklich wieder in dämmernder Ferne verliert, ohne je konkrete Umrisse und diesseitig strahlende Realität zu gewinnen«.

Vollkommen irdisch ist dagegen der Subtext von ›Clocks and Clouds‹ für 12-stimmigen Frauenchor und Orchester. Der Titel übernahm Ligeti von einem Essay des Philosophen Karl Popper über die Selbstbestimmtheit des Menschen zwischen Rationalität und Freiheit. Dabei macht Popper zwei Grundprinzipien aus, die die Welt und damit die Lebensrealität des Menschen bestimmen: auf der einen Seite das Regelmäßige, Vorhersehbare (Clocks) und auf der anderen Seite das Chaotische, Unvorhersehbare (Clouds). Ligeti überführte diese Idee ins Musikalische – in eine Komposition, in der diese beiden Prinzipien miteinander konkurrieren, sich durchdringen und wechselseitig modifizieren. »Uhrwerke« lösen sich auf zu ephemeren Klangwolken, während kondensierende »Wolken« sich in strikten Metren und Rhythmen materialisieren.

Um die »Rückseite« des Klanges, um seine unterdrückten und »unwillkommenen« Anteile geht es wiederum in Helmut Lachenmanns Komposition ›Klangschatten‹ – mein Saitenspiel, die der Komponist folgendermaßen kommentiert: »Zusammen mit ›Gran Torso‹ und kleineren Kammermusiken gehört ›Klangschatten‹ –

mein Saitenspiel« zu einer Reihe von Werken, deren Klangvorstellungen sich orientieren an der Dialektik von »Verweigerung « und »Angebot«: Indem die gewohnte Klangpraxis ausgesperrt wird, wird bisher Unterdrücktes offengelegt. Die Klanglandschaft zeigt quasi die Rückseite der gesellschaftsüblichen philharmonischen Muster; die Saiten, statt zu klingen, werden auf charakteristische Weise am Klingen gehindert. Natürlich konnte es nicht darum gehen, mit den so freigelegten Klangresten strukturell zu verfahren, als ob nichts geschehen wäre. Denn die beschworene Aura soll wohl gebrochen, nicht aber vergessen oder ignoriert werden. Deshalb wurde der musikalische Text so lapidar formuliert, dass er – eine Art durchsichtiger Fassade – das Hören zwingt, hinter die Klänge zu lauschen, jene Aura als erstickte zu ahnen, aber auch den Vorgang jener Verweigerung zu begreifen; nämlich als Angebot expressiver Intensität, welche die bürgerliche Sehnsucht nach Schönheit reflektiert und diese erfüllen, das heißt: überwinden möchte.«

MICHAEL REBHAWN



Kultur braucht Freiräume
und einen Partner, der sie schafft.

Europa eine Bühne geben: Die Allianz Kulturstiftung fördert den kulturellen Dialog und den künstlerischen Austausch europaweit.

www.allianz-kulturstiftung.de

Allianz
Kulturstiftung





© L.B. Martin-Starewitch

29.11.2015, 16.30 Uhr
Hanau, Congress Park, Paul-Hindemith-Saal

DIE WUNDERUHR – (HU) DER ZAUBERWALD

Ladislav Starewitch:

Die Wunderuhr – Der Zauberwald (1928)

Animationsfilm mit Live-Musik von Paul Dessau

in einer Bearbeitung von Diego Ramos Rodríguez

Internationale Ensemble Modern Akademie

IEMA-Ensemble 2014/15

Pablo Druker (Leitung)

Christoph Gotthardt (Moderation)

*Mit freundlicher Unterstützung durch »eXperimente« –
eine Kulturinitiative der Aventis Foundation*

Programmtext siehe Seite 39



© Frank Möllenberg

29.11.2015, 20 Uhr
Frankfurt, LAB, Halle 1

SCHACHTELSPIELE (F)

Simon Steen-Andersen:

Black Box Music, Schlagzeug solo und Ensemble (2012)

Michael Beil (Musik) / Thierry Bruehl (Regie/Choreografie):

sugar water – Inszenierte Komposition für Ensemble mit

Live-Video und -Audio (2015) UA

Simon Steen-Andersen:

Run Time Error feat. EM (2015) UA

Ensemble Modern

Håkon Stene (Schlagzeug/Darsteller)

*Kompositionsaufträge des Ensemble Modern mit Unterstützung der
Freunde des Ensemble Modern e.V.*

Der Normalfall ist: Jemand dreht einen Film, jemand schreibt Musik dazu, jemand nimmt die Musik auf, und irgendwer bringt alles zusammen. Das ist ein komplizierter Produktionsprozess, nicht zuletzt weil an mehreren Stellen dieses Prozesses zahlreiche Menschen beteiligt sind und weil sowohl Film wie auch Musik zeitbasierte Künste sind, so dass eine präzise Synchronisierungsarbeit nötig ist, damit sie zusammen funktionieren. Film und Filmmusik haben gewissermaßen

miteinander so etwas wie einen Vertrag geschlossen, dessen Ziel es ist, das Publikum zu täuschen. Denn der Eindruck von Synchronizität, den das Endprodukt vermittelt, entspricht über die meiste Zeit nicht den Realitäten der Produktions-Wirklichkeit, sondern ist eine mühsam und mit großem technischen Aufwand hergestellte Illusion, die dem Publikum eine eigene, differenziertere Wahrnehmungs- und Denkarbeit möglichst ersparen soll.

Bei Simon Steen-Andersen ist alles viel einfacher – einerseits. Seine Filme machen Musik visuell erfahrbar, beziehungsweise arbeiten mit musikalischem Material, das von visuellem Material nicht zu trennen ist: Die Erzeugung der Musik selbst ist das, was als Handlung im Film geschieht, und seine kompositorische Arbeit ist also zugleich Arbeit am Film. Manchmal sieht es allerdings so aus, als mache er sich über das Musikmachen lustig. Zum Beispiel kann man sich einen Dirigenten vorstellen, den die Illusion beseelt, dass die Musik, die er beim Dirigieren seines Orchesters hört, von den Bewegungen seines Körpers, seiner Arme und Hände erzeugt wird – eine schöne Illusion, die er mit dem Publikum teilen kann, das den Maestro verehrt. In dem sorgfältigen Arrangement von Simon Steen-Andersens ›Black Box Music‹ wird mit dieser Illusion gespielt. Oder sind es wirklich die dirigierend agierenden Arme und Hände, die im Schachtel-Theater die Musik hervorbringen? Wie kommt es nur, dass beim Zuschauen der Eindruck entsteht, das wäre wirklich der Fall?

Bei ›Run Time Error‹ bleiben andere Fragen offen. ›Run Time Error‹ ist ein kompositorisches Konzept, das für den jeweiligen Aufführungsort maßgeschneidert und angepasst wird. Es gibt also auch ältere ›Run Time Errors‹ mit anderen Schauplätzen. Aber nur einer ist wirklich der aktuelle. Wobei das Wort »wirklich« zunehmend eine fragliche, fragwürdige Bedeutung bekommt.

Es ist der aktuelle Aufführungsort, der auch im aktuellen Film als Spielort erscheint. Es gibt darin – also im Film und damit auch am Aufführungsort – einen perkussiven Parcours mit einer Installation von zu bespielenden Materialien, es gibt einen oder mehrere Musiker im Parcours. Es entsteht eine spürbare und hörbare Hektik, die sich so anfühlt wie die Hektik in einem Computerspiel, wo innerhalb einer bestimmten Zeit alles erledigt sein muss, damit man ein neues Level erreicht. Aber Obacht: Hektik ist auch etwas, was das Aufkommen von Illusionen und Täuschungen unterstützt.

Schließlich gibt es den Mann mit dem Joystick. Das ist der Komponist, der alles steuert. Wirklich alles? Was steuert er – die spielenden Figuren oder nur die (äußerst variable) Synchronisation konkurrierender

Projektionen? Ist er selbst Spielfigur oder eine externe Instanz? Zunächst augenfällige Unterscheidungen zwischen vorproduziertem Material und der Live-Situation, zwischen Medium und Wirklichkeit geraten auf einen Prüfstand. Wie sie da wohl wieder herauskommen? Michael Beil wird mit seiner Komposition ›sugar water‹ bei der Beantwortung solcher Fragen keine große Hilfe sein. Er wirft ganz eigene Probleme und Fragen auf. Auch bei ihm sind visuelles und akustisches Material lange Zeit nicht auseinander zu dividieren. Die Partitur enthält nicht nur die Musik, sondern ist zugleich eine penible und sehr präzise auszuführende Choreografie, dazu eine genaue Anweisung für das Bühnenbild, und die Aufführung ist eine nachdrücklich visuelle Angelegenheit.

Der Film allerdings, der auf der Bühne neben den Musikern zu sehen ist, ist offenbar eine Echtzeit-Projektion dessen, was die Musiker tun. Die Aufführung ist also zweigeteilt in eine physische, also wirkliche, und eine projizierte, also filmische. Könnte man meinen. Sollte man meinen. Meint man auch. Bis plötzlich merkwürdige Dinge zu geschehen beginnen. Wie zum Beispiel kann es passieren, dass Musiker von der einen Seite auf die andere wechseln? Dass plötzlich auf der einen Seite etwas rückwärts läuft oder zumindest zu laufen scheint? Ist die Wirklichkeit auch im Musikbetrieb etwa ein Konglomerat von erfolgreichen Täuschungsversuchen? Hat die Täuschung in Sachen musikalischer Zeitabläufe nicht schon eine sehr lange Tradition in der Geschichte? Wir werden das im Auge behalten. Und im Ohr.

HANS-JÜRGEN LINKE

Biografien

HELMUT LACHENMANN wird 1935 als sechstes von acht Kindern in einer evangelischen Pastorenfamilie in Stuttgart geboren. Er studiert zunächst an der Musikhochschule seiner Heimatstadt bei Johann Nepomuk David Theorie, Kontrapunkt und Kompositionslehre und bei Jürgen Uhde Klavier, bevor die Begegnung mit Luigi Nono bei den Darmstädter Ferienkursen 1957 seinem Leben eine entscheidende Wendung gibt. Er geht nach Venedig und wird für einige Jahre Nonos Schüler. Die ersten öffentlichen Aufführungen seiner Werke finden 1962 bei der Biennale Venedig und bei den Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt statt. Nach einer Lehrtätigkeit an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg unterrichtet Lachenmann als Professor für Komposition an den Musikhochschulen in Hannover (1976–1981) und in Stuttgart (1981–1999). Er leitet regelmäßig Seminare, Workshops und Meisterklassen im In- und Ausland und erhält zahlreiche Auszeichnungen, u.a. 1997 den Ernst von Siemens Musikpreis, 2004 den Royal Philharmonic Society Award London und 2008 den Berliner Kunstpreis sowie den Goldenen Löwen der Biennale Venedig.

Helmut Lachenmanns kompositorische Praxis ist von Beginn an eng verknüpft mit der theoretischen Reflexion ästhetischer, technischer und gesellschaftspolitisch-ethischer Fragen des Komponierens. Seine zahlreichen Aufsätze, Interviews, Werkkommentare und Vorträge erschienen 1994 unter dem Titel »Musik als existentielle Erfahrung«. Die Errungenschaften des seriellen Komponierens in der Tradition Schönbergs, Weberns und Nonos werden in Lachenmanns Musik hinsichtlich der physikalischen Voraussetzungen und der konkreten Hervorbringung der Klänge weiterentwickelt und für die sinnliche Wahrnehmung des Hörers geöffnet.

Zugleich verweigert sich seine Musik vorgegebenen, an Expressivität orientierten Hörerwartungen, indem sie auf der kreativen Anstrengung eines Hörens insistiert, das die konkrete sinnliche Erscheinung gewissermaßen abtastend wahrnimmt: »Der Begriff der Wahrnehmung ist abenteuerlicher, existentieller als der des Hörens: Er setzt alle Vorwegbestimmungen, alle Sicherheiten aufs Spiel.« (Lachenmann)

MICHAEL BEIL (*1963) studierte in Stuttgart Klavier, Musiktheorie und Komposition. Ab 1996 unterrichtete er in Berlin Musiktheorie und Komposition als Leiter der Abteilungen für Neue Musik und Studienvorbereitung an den Musikschulen in Kreuzberg und Neukölln. Im Jahr 2000 gründete er dort mit Stephan Winkler die Gruppe »Skart« zur Konzeption von Konzerten mit intermedialen Inhalten. In dieser Zeit übernahm Michael Beil außerdem die künstlerische Leitung des Festivals Klangwerkstatt. 2007 wurde er an die Hochschule für Musik und Tanz Köln als Professor für elektronische Komposition berufen und leitet dort das Studio für Elektronische Musik.

FRIEDRICH CERHA (*1926) studierte Komposition und Musikwissenschaft in Wien. 1958 gründete er gemeinsam mit Kurt Schwertsik das Ensemble »die reihe«, mit dem er ein wichtiges Instrument zur Verbreitung zeitgenössischer Musik in Österreich schuf. Ab 1959 war Cerha Lehrer an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien und von 1976 bis 1988 dort Professor für Komposition. Der auch im hohen Alter weiterhin kompositorisch tätige Cerha tritt vor allem als Komponist orchestraler Werke und von Bühnenwerken in Erscheinung. Cerha gilt inzwischen als der bedeutendste zeitgenössische Komponist Österreichs und erhielt zahlreiche Auszeichnungen, u.a. 2006 den »Goldenen Löwen« der Biennale di Venezia und 2012 den Ernst von Siemens Musikpreis.

PAUL DESSAU (1894–1979) wurde vor allem durch seine langjährige Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht bekannt. Zwischen 1938 und 1954 entstanden zahlreiche Opern und Schauspielmusiken nach bzw. zu Stücken Brechts. Daneben hat sich Dessau auch als Komponist von Filmmusik einen Namen gemacht. In den 1920er Jahren begann er eine Karriere als musikalischer Leiter an verschiedenen Filmtheatern und arbeitete intensiv daran, neue klangliche Elemente in der Filmmusik zu etablieren. 1933 emigrierte er nach Paris, wo er seinen Lebensunterhalt u.a. mit Kompositionen für ebenfalls emigrierte deutsche Filmregisseure verdiente. Nach seiner Emigration nach New York im Jahr 1937 zog er 1943 nach Hollywood, wo er als Komponist und Arrangeur für Filmstudios arbeitete. 1948 kehrte er nach Deutschland zurück und ließ sich in Zeuthen bei Berlin nieder, wo er bis zu seinem Tod lebte.

MARTIN GRÜTTER (*1983) studierte an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin Komposition bei Hanspeter Kyburz und elektronische Musik bei Wolfgang Heiniger. Aufführungen seiner Werke fanden bei Konzerten und Festivals in Europa und Asien durch das Ensemble intercontemporain, das Ensemble Modern, das Ensemble Mosaik u.a. statt. Er war Stipendiat der Akademie Musiktheater heute, des DAAD und des Freistaats Bayern, Preisträger u.a. beim Kompositionswett-

bewerb der Musiktriennale Köln und dem Mahler-Kompositionswettbewerb Wien. Seine Musik beschäftigt sich mit Virtuosität, Übermenschlichkeit, Ironie, Irrsinn, Performanz, Rhythmus und Sprache. Er lebt und arbeitet in Berlin.

JOHANNES KALITZKE (*1959) studierte an der Kölner Musikhochschule Klavier bei Aloys Kontarsky, Dirigieren bei Wolfgang von der Nahmer, Komposition bei York Höller und Elektronische Musik bei Hans Ulrich Humpert. Nach einer ersten Station als Chefdirigent am Gelsenkirchener Musiktheater im Revier wurde er 1991 künstlerischer Leiter und Dirigent des Ensemble Musikfabrik, dessen Mitbegründer er war. Seitdem ist er regelmäßig Gastdirigent international renommierter Ensembles und Sinfonieorchester. Als Komponist erhielt er mehrfach Aufträge für die Donaueschinger Musiktage und die Witte-ner Tage für Neue Musik sowie für zahlreiche Rundfunkorchester. Kalitzke erhielt zahlreiche Auszeichnungen, u.a. den Bernd-Alois-Zimmermann-Preis der Stadt Köln und das Stipendium der Villa Massimo Rom. Seit 2009 ist er Mitglied der Akademie der Künste Berlin.

GYÖRGY LIGETI (1923–2006) kam nach dem ungarischen Aufstand 1956 über Wien nach Deutschland und arbeitete 1957 zunächst am Elektronischen Studio des WDR in Köln. Er befand sich dort im Zentrum des Aufbruchs einer jungen Avantgarde und hatte Kontakt zu führenden Vertretern wie Stockhausen und Kagel. Gleichwohl verfolgte er einen eigenen Weg, der wenig mit dem Strukturdenken des Serialismus zu tun hatte. Ligeti fand zu einer Klangsprache, in der eng verwobene Mikrostrukturen und Klangflächen dominierten. Später wurde er durch die Musik außereuropäischer Völker beeinflusst und arbeitete mit komplexen Rhythmen sowie mit mikrotonalen Intonationssystemen, die vor allem seine Instrumentalkonzerte der 1980er Jahre charakterisieren.

DIEGO RAMOS RODRÍGUEZ (*1989) arbeitet mit zahlreichen Formationen als Geiger und Komponist zusammen: Ensemble Modern, Musikfabrik, Ensemble Interface, Mahler Chamber Orchestra, Orchester des Spanischen Rundfunks u.a. Dennoch steht die Kammermusik im weitesten Sinne im Mittelpunkt seiner Arbeit: Er spielt regelmäßig mit dem Améi Quartett, dem Mondstein Duo und dem Isenburg Quartett. Seine Werke, die bisher in Spanien, Deutschland, Holland, Japan und der Schweiz zu hören waren, sind seinen musikalischen Partnern gewidmet: Mie Miki, Naoko Yoshino, Gilles Grimaître, Slowind, Duo Steimel-Mücksch, sonic.art, usw. In seinen Werken geht es stets »um die Triebkräfte des musikalischen Handelns, um die Musik als kreativ-kommunikativen Akt«.

ARNOLD SCHÖNBERG (1874–1951) war einer der einflussreichsten Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts und eine zentrale Figur in der Entwicklung hin zur Aufgabe der Dur-Moll-Tonalität, die bei ihm zwischen 1906 und 1909 erfolgte. 1921 begründete er die Methode der »Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«, die in den 1950er Jahren zur seriellen Musik weiterentwickelt wurde und von zahlreichen Komponisten der Neuen Musik aufgegriffen wurde.

CORNELIUS SCHWEHR (*1953) studierte von 1975 bis 1981 Komposition (Klaus Huber), Musiktheorie (Peter Förtig) und Gitarre (Denise Lavenchy) in Freiburg im Breisgau. 1981 schloss er ein Kompositionsstudium bei Helmut Lachenmann an der Musikhochschule in Stuttgart an. Er war Stipendiat der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF und der Kunststiftung Baden-Württemberg. Nach Lehraufträgen im Fach Musiktheorie an den Musikhochschulen in Freiburg und Karlsruhe und einer sechsjährigen Lehrtätigkeit in den Fächern Musiktheorie und Komposition an der Musikhochschule in Winterthur/Schweiz, wurde er 1995 Professor für Komposition und Musiktheorie (seit 2008 auch Filmmusik) an der Musikhochschule in Freiburg, wo er seit 2009 auch das Institut für Neue Musik leitet. Schwehr ist Mitglied der Berliner Akademie der Künste.

JEEHOON SEO (*1982) studierte an der Kookmin University in Seoul sowie an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin bei Hanspeter Kyburz und Wolfgang Heiniger. Derzeit ist er Mitglied der Masterclass for Composition des Seoul Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Unsuk Chin. Im Jahr 2011 gewann Jeehoon Seo den 3. Platz im Wettbewerb um den Hanns-Eisler-Preis für Komposition und Interpretation zeitgenössischer Musik. 2014 folgte ein Auftragswerk für das Seoul Philharmonic Orchestra, das beim Tongyeong International Music Festival mit dem Goethe-Award ausgezeichnet wurde. Im Oktober 2015 wurde sein Stück »Territoire« durch Mitglieder des Orchestre Philharmonique de Radio France beim Festival d'Automne in Paris aufgeführt.

SIMON STEEN-ANDERSEN (*1976) studierte in Århus bei Karl Aage Rasmussen, bei Mathias Spahlinger in Freiburg, bei Gabriel Valverde in Buenos Aires sowie bei Bent Sørensen und Hans Abrahamsen in Kopenhagen. Seine Arbeit umfasst neben Kompositionen für Solisten, Ensembles und Orchester auch audiovisuelle Installationen. Häufig wird die Musik durch Aktionen der Ausführenden um eine theatrale Dimension erweitert. Steen-Andersen erhielt Aufträge von zahlreichen Ensembles, Orchestern und Festivals, u.a. ensemble recherche, Neue Vokalsolisten Stuttgart, Ascolta, JACK Quartet, Ensemble Modern, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg,

Orchestre Philharmonique de Radio France, Oslo Sinfonietta, Donau-
eschinger Musiktage, Ultraschall Berlin, Wittener Tage für Neue
Kammermusik und ECLAT Stuttgart. Seit 2008 ist er Dozent für Kom-
position an der Royal Academy of Music in Århus. Von 2013 bis 2014
war er Gastprofessor an der Musikhochschule in Oslo und im Jahr
2014 war er Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik.
Simon Steen-Andersen lebt in Berlin.

CHRISTOPHER TRAPANI (*1980) studierte nach einem
Bachelor-Abschluss an der Harvard University mehrere Jahre im
Ausland: in London, Istanbul und am IRCAM in Paris. Als Komponist
erhielt er Auszeichnungen von der American Society of Composers,
Authors and Publishers und der American Academy of Arts and
Letters. Darüber hinaus ist er Gewinner des Gaudeamus-Preises 2007
und des Julius F. Ježek-Preises 2013. Seine Werke wurden u.a. vom
Ensemble Modern, ICTUS, Nieuw Ensemble, Talea Ensemble, dem BBC
Scottish Symphony Orchestra und dem JACK Quartet aufgeführt.
Im Februar 2015 wurde sein Werk ›Spinning in Infinity‹ für Orchester
und Elektronik vom Orchestre Philharmonique de Radio France beim
Festival Présences in Paris uraufgeführt. Christopher Trapani lebt in
New York.

THOMAS WENK (*1959) studierte Klavier und Musiktheorie, später
Komposition bei Mathias Spahlinger und ist Dozent für Musiktheorie
bzw. Improvisation an den Musikhochschulen Freiburg und Trossin-
gen. Sein Spezialgebiet sind Kompositionen für Kassettenrekorder,
präpariertes Klavier sowie improvisierte Musik. Seine Arbeiten sind
häufig im transmedialen Bereich zwischen Tanz, Video und Bildender
Kunst angesiedelt. Seit Ende der Neunziger Jahre setzt Thomas Wenk
Kassettenrekorder als Live-Instrumente ein. Er nutzt die eigenwillige
Klangvielfalt und analoge Ästhetik dieses Mediums/Instruments –
jedoch ohne Retro-Nostalgie. Neben Performance-Improvisationen
entstanden Kompositionen für Kassettenrekorder in Verbindung
mit Sprache oder Instrumenten sowie für reine Kassettenrekorder-
Ensembles.

ENSEMBLE MODERN

Seit seiner Gründung 1980 zählt das Ensemble Modern (EM) zu den
führenden Ensembles für Neue Musik. Derzeit vereint es 22 Solisten
aus Argentinien, Belgien, Bulgarien, Deutschland, Griechenland,
Indien, Israel, Japan, den USA und der Schweiz, deren Herkunft den
kulturellen Hintergrund dieser Formation bildet. Das in Frankfurt am
Main beheimatete Ensemble ist seit 1987 eine Gesellschaft bürger-
lichen Rechts (GbR) mit den Musikern als Gesellschaftern. Bekannt für
seine einzigartige Arbeits- und Organisationsweise ohne künstleri-
schen Leiter, werden Projekte, Koproduktionen und finanzielle Belange
gemeinsam entschieden und getragen. Seine unverwechselbare pro-
grammatische Bandbreite umfasst Musiktheater, Tanz- und Videopro-
jekte, Kammermusik, Ensemble- und Orchesterkonzerte.

Tourneen und Gastspiele führen das Ensemble Modern jährlich in
etwa 100 Konzerten zu den renommiertesten Festivals wie u.a. Salz-
burger Festspiele, Klangspuren Schwaz, Festwochen Wien, Musikfest
Berlin, MusikTriennale Köln, Lincoln Center Festival in New York,
settembre musica in Turin, Festival d'Automne à Paris, Holland Festival
und Lucerne Festival, sowie zu herausragenden Spielstätten weltweit
wie u.a. Alte Oper Frankfurt, Oper Frankfurt, Kölner Philharmonie,
Konzerthaus Berlin, Philharmonie Essen und Festspielhaus Baden-
Baden.

In Frankfurt am Main präsentiert das Ensemble Modern in seiner
Abonnementreihe in der Alten Oper Frankfurt neueste Werke und
Entwicklungen. In Kooperation mit der Oper Frankfurt finden regel-
mäßig Musiktheaterproduktionen sowie die Werkstattkonzertreihe
›Happy New Ears‹ statt, die zentrale Werke und Komponisten des
20. und 21. Jahrhunderts vorstellt und erläutert. Seit 2011 veranstaltet
das Ensemble Modern gemeinsam mit dem hr-Sinfonieorchester das
Festival ›cresc... Biennale für Moderne Musik Frankfurt Rhein Main‹.
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 Zusammen-
arbeiten wie u.a. mit John Adams, George Benjamin, Peter Eötvös,
Heiner Goebbels, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, György Kurtág,
Helmut Lachenmann, György Ligeti, Benedict Mason, Karlheinz Stock-
hausen, Steve Reich 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, u.a. mit dem
ECHO und dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik, und mehrfach

für den Grammy nominiert wurden. Fast 30 der insgesamt mehr als 150 CD-Produktionen erschienen im eigenen Label Ensemble Modern Medien. 2003 wurde das Ensemble Modern von der Kulturstiftung des Bundes zu einem ›Leuchtturm‹ zeitgenössischer Kultur in Deutschland erklärt. Im gleichen Jahr bündelte das Ensemble Modern mit Gründung der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) seine bereits bestehenden Aus- und Weiterbildungsprojekte unter einem Dach, um gezielt das musikalische Erbe der Moderne weiterzugeben. In eigens für unterschiedlichste Zielgruppen entwickelten Formaten bietet die IEMA seither den Masterstudiengang ›Zeitgenössische Musik‹ für professionelle junge Musiker in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main sowie internationale Meisterkurse, Kompositionsseminare und Schulprojekte an und widmet sich damit der Vermittlung unterschiedlichster zeitgenössischer musikalischer Strömungen und eines offenen, kreativen Umgangs mit künstlerischen Prozessen.

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 Konzertreisen nach Asien sind ebenso selbstverständlich wie die stete Präsenz auf bedeutenden europäischen Konzertpodien. Aktuelle Tourneen führen in der Saison 2015/16 nach Italien, Spanien sowie nach Japan und Südkorea. 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.

Entscheidende Akzente in seinem Engagement für die Tradition wie für die zeitgenössische Musik setzte das Orchester bereits mit seinem ersten Chefdirigenten Hans Rosbaud unmittelbar nach der Gründung. Nach dem Krieg und dem Wiederaufbau unter Kurt Schröder, Winfried Zillig und Otto Matzerath entwickelte sich das hr-Sinfonieorchester in den 1960er bis 1980er Jahren unter Dean Dixon und Eliahu Inbal schließlich zu einem Orchester von internationalem Format mit Gastspielen in aller Welt und wichtigen, vielfach ausgezeichneten Schallplatten- und CD-Editionen.

hr-BIGBAND

Die hr-Bigband ist heute eine der besten Formationen ihrer Art – nicht nur in Deutschland, sondern auch international. Mit fantasievoller und vielseitigster Programmgestaltung, einer regen Konzerttätigkeit und hochkarätigen Solisten setzt sie neue Maßstäbe, ist aufgeschlossen, beweglich und stets am Puls der Zeit. Souverän deckt das 17 Musiker umfassende Ensemble das gesamte Spektrum des Jazz ab und sprengt die Grenzen zu Klassik, Pop, Elektronik und Neuer Musik. Tradition und Innovation, Unterhaltung und Kunst, Projekte mit jungen Talenten und mit internationalen Stars, Präsenz in Konzerten, Radiosendungen und auf CD, sowie ein umfangreiches Angebot für Kinder und Jugendliche: Das macht die hr-Bigband aus. Die hr-Bigband ist gern gesehener Gast auf vielen Jazzfestivals, lud und lädt internationale Jazzgrößen wie Branford Marsalis, Rebekka Bakken, Vijay Iyer, Django Bates oder John Scofield ein, und treibt die Entwicklung der Bigband-Musik mit Kompositions- und Arrangieraufträgen voran. Alle Konzertprojekte werden live mitgeschnitten und später in hr2-kultur ausgestrahlt.

IEMA-ENSEMBLE (Internationale Ensemble Modern Akademie) –

Eigene Ideen der Ausbildung umzusetzen, das musikalische Erbe weiterzutragen und neue Wege des zeitgenössischen künstlerischen Schaffens zu fördern: Das sind die Maßstäbe, die sich die Mitglieder des Ensemble Modern bei Gründung der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) im Jahr 2003 selbst setzten. Heute bietet die IEMA unterschiedlichste Ausbildungsangebote an. Den Schwerpunkt bildet der Masterstudiengang »Zeitgenössische Musik«, der seit 2006 in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main durchgeführt wird: Instrumentalisten, Dirigenten, Klangregisseure und Komponisten arbeiten ein Jahr lang mit den Musikern des Ensemble Modern und namhaften Komponisten- und Dirigentenpersönlichkeiten wie z.B. Friedrich Cerha, Peter Eötvös, Heiner Goebbels, Heinz Holliger, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm und Hans Zender am Repertoire des 20. und 21. Jahrhunderts.

Als IEMA-Ensemble mit jährlich unterschiedlichen Besetzungen präsentieren die Instrumentalisten die Ergebnisse ihrer Arbeit, darunter zahlreiche Uraufführungen, in fast 30 Konzerten im In- und Ausland u.a. im ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik, dem Kurt Weill Fest Dessau und der Gaudeamus Muziekweek. 2013 erschien mit dem IEMA-Ensemble die CD ›Euclidian Abyss‹ beim Label Ensemble Modern Medien.

ARDITTI QUARTET

Irvine Arditti (Violine)
Ashot Sarkissjan (Violine)
Ralf Ehlers (Viola)
Lucas Fels (Violoncello)

Durch seine lebendige und differenzierte Interpretation von Kompositionen der Moderne und Gegenwart hat das Arditti Quartet weltweit einen herausragenden Ruf erlangt. Seit seiner Gründung 1974 durch den Geiger Irvine Arditti sind ihm mehrere hundert Streichquartette gewidmet worden. Die Musiker des Quartetts sind davon überzeugt, dass für die Interpretation Neuer Musik eine enge Zusammenarbeit mit den Komponisten unerlässlich ist und so suchten sie stets den Dialog mit ihnen. Das Arditti Quartet hat im Laufe der letzten 40 Jahre zahlreiche Preise erhalten, u.a. den Ernst von Siemens Musikpreis 1999.

GÉRARD BUQUET (*1954) gilt als einer der international bedeutendsten Tubisten, der vor allem im Bereich der zeitgenössischen Musik neue Spieltechniken eingeführt und weiterentwickelt hat. Von 1976 bis 2001 war er Tubist des Ensemble intercontemporain. Darüber hinaus gewinnt er seit den späten Neunziger Jahren zunehmend als Komponist an Bedeutung. Buquet leitet seit 2000 das Ensemble für Neue Musik der Musikhochschule Karlsruhe und ist Professor für Tuba am Conservatoire de Paris. Seine Kompositionen wurden von renommierten Ensembles und Orchestern wie dem Ensemble intercontemporain, dem Ensemble Modern, dem Klangforum Wien und dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart aufgeführt.

DAPHNIS QUARTETT

Moritz Ter-Nedden (Violine)
Frédérique Guilikers (Violine)
Petrus Coetzee (Viola)
Cosimo Garovani (Violoncello)

Das im Herbst 2013 gegründete Daphnis Quartett besteht aus vier jungen Musikern aus den Niederlanden, Italien, Deutschland und Südafrika, die sich an der Musikhochschule Hannover kennengelernt

haben. Die erfahrenen Kammermusiker hatten zuvor schon in anderen Ensembles gewirkt, zahlreiche Stipendien erhalten und Wettbewerbe für sich entschieden. In Hannover studieren Sie bei Oliver Wille, weitere musikalische Anregungen erhielten sie von Eberhard Feltz, Ulf Schneider (Trio Jean Paul) und Volker Jacobsen (ehemals Bratscher im Artemis Quartett). Konzerte spielten Sie bereits u.a. beim Heidelberger Frühling, in Bonn, Hamburg und beim NDR Hannover.

PABLO DRUKER (*1981) studierte Dirigieren am Instituto Universitario Nacional del Arte in Buenos Aires bei Mario Benzecri und an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf bei Rüdiger Bohn. Meisterkurse besuchte er bei Peter Rundel, Charles Dutoit, Santiago Santero und Enrique Arturo Diemecke. Zusätzlich nahm er Kompositionsunterricht bei Santiago Santero und erhielt 2011 das Melos-Gandini Stipendium, um Komposition bei Gerardo Gandini zu studieren. Er arbeitete mit renommierten Ensembles wie dem Ensemble Lucilin (Luxemburg), Synergy Vocals (Großbritannien), Opera Nova (Schweiz) und Sonorama (Argentinien) und war musikalischer Leiter u.a. des Ensembles für Zeitgenössische Musik des IUNA. Als Gastdirigent internationaler Musikfestivals arbeitete er mit Komponisten wie Salvatore Sciarrino, Gerardo Gandini und Steve Reich zusammen.

FRED FRITH (*1949) ist Komponist, Songschreiber, Improvisator und Multiinstrumentalist. Mit dem Album ›Guitar Solos‹ aus dem Jahr 1974 begann seine »Neuerfindung« der E-Gitarre, die ihn zu einem der avanciertesten Gitarristen seiner Generation werden ließ. Friths Kompositionen wurden u.a. vom Ensemble Modern, Robert Wyatt, dem Arditti Quartet, Ground Zero, dem BBC Scottish Symphony Orchestra, Concerto Köln und dem Rova Sax Quartet aufgeführt. Seit über vierzig Jahren tritt er selbst weltweit mit Musikern verschiedenster Genres auf. Fred Frith unterrichtet Improvisation und Komposition am Mills College in Oakland, Kalifornien, sowie an der Musik-Akademie Basel. Gemeinsam mit seiner Frau, der Künstlerin Heike Liss, ist er als Gastprofessor an der Universidad Austral in Valdivia, Chile tätig. Fred Frith ist der Protagonist des preisgekrönten Dokumentarfilms ›Step Across the Border‹ von Nicolas Humbert und Werner Penzel.

Das **GRAUSCHUMACHER PIANO DUO** hat sich durch innovative und bisweilen kontroverse Programme als eines der international renommiertesten Klavierduos profiliert. Mit ihrem weit reichenden Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten waren Andreas Grau und Götz Schumacher Gast bei diversen Festivals und Konzerthäusern, u.a. der Kölner Philharmonie, der Berliner Philharmonie, der Cité de la Musique Paris, den Schwetzingen Festspielen, den Salzburger Festspielen, dem Lucerne Festival und der Tonhalle Zürich. Sie arbeiteten mit Dirigenten wie Michael Gielen, Lothar Zagrosek, Kent Nagano, Andrej

Boreyko und Zubin Mehta zusammen. Angeregt durch das virtuose Spiel des Duos haben einige der wichtigsten zeitgenössischen Komponisten neue Konzerte für Andreas Grau und Götz Schumacher geschrieben, zuletzt Peter Eötvös, Philippe Manoury, Hanspeter Kyburz und Luca Francesconi.

HK GRUBER (*1943) war Mitglied der Wiener Sängerknaben und studierte an der Wiener Hochschule für Musik Kontrabass bei Ludwig Streicher, Musiktheorie bei Hanns Jelinek und Komposition bei Erwin Ratz und Gottfried von Einem. Von 1963 bis 1969 war er als Kontrabassist Mitglied des Tonkünstler-Orchesters und von 1969 bis 1995 Mitglied des ORF Radio-Symphonieorchesters. Bereits in den 1960er Jahren machte er sich einen Namen als Dirigent, so ab 1961 beim Ensemble die reihe, dessen künstlerischer Leiter er 1984 als Nachfolger von Friedrich Cerha wurde. 1968 gründete er gemeinsam mit Kurt Schwertsik und Otto M. Zykan das Ensemble MOB art & tone Art. Er gastiert als Dirigent regelmäßig beim Klangforum Wien, dem Ensemble Modern, der London Sinfonietta, dem Scottish Chamber Orchestra und weiteren namhaften Ensembles. Aus seiner engen Zusammenarbeit mit dem Ensemble Modern ging eine Reihe gefeierter Konzerte, Operninszenierungen und Aufnahmen hervor.

BRAD LUBMAN (*1962) hat durch seine Vielseitigkeit, seine einflussvolle Technik und seine Interpretationen in den letzten Jahrzehnten weltweite Anerkennung erlangt. Er arbeitete dabei mit so unterschiedlichen Persönlichkeiten wie Pierre Boulez, Oliver Knussen, Steve Reich und John Zorn zusammen. Mit seinem umfangreichen Repertoire, das von der Klassik bis zur neuesten Orchestermusik reicht, trat Brad Lubman u.a. mit dem Finnish Radio Symphony Orchestra, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem hr-Sinfonieorchester, der New World Symphony und dem Saint Paul Chamber Orchestra auf. Außerdem arbeitet er regelmäßig mit den wichtigsten Ensembles für Neue Musik zusammen, darunter das Klangforum Wien, Asko Ensemble Amsterdam, Ensemble Musikfabrik und das Ensemble Modern. Seit 1997 ist Brad Lubman Professor für Dirigieren an der Eastman School of Music in Rochester, wo er auch das Musica Nova Ensemble leitet.

RUMI OGAWA wurde in Tokio geboren und studierte zunächst bei Michiko Takahashi an der Tokyo Geijutsu University. Seit 1978 lebt sie in Deutschland, wo sie ein Aufbaustudium bei Bernhard Wulff an der Hochschule für Musik in Freiburg absolvierte. Bereits während ihrer Studienzeit sammelte sie – hauptsächlich beim Radio-Sinfonieorchester Basel und im Ensemble des Instituts für Neue Musik an der Musikhochschule Freiburg – sowohl im klassisch-romantischen als auch im zeitgenössischen Repertoire vielfältige Erfahrungen. Seit sie

1981 Mitglied des Ensemble Modern wurde, setzt sie sich für den kontinuierlichen Auf- und Ausbau der Gruppe ein. Darüber hinaus war sie Gast bei verschiedenen Orchestern und Ensembles im In- und Ausland und ist vielfach als Solistin aufgetreten. Weitere Details über Rumi Ogawa sind zu finden in dem Buch ›Hier spielt die Musik‹, erschienen im AvivA Verlag.

FRANCK OLLU (*1960) war von 2000 bis 2002 Assistent von Pierre Boulez und Jonathan Nott beim Ensemble intercontemporain und von 2003 bis 2011 Musikdirektor des KammarenssembleN in Stockholm. 2006 dirigierte Franck Ollu die Uraufführung von George Benjamins Musiktheater ›Into the Little Hill‹ an der Opéra Bastille in Paris. Es folgten Aufführungen u.a. mit dem Kammerorchester The London Sinfonietta beim Aldeburgh Festival, am Royal Opera House Covent Garden sowie mit dem Ensemble Modern im Lincoln Centre New York. Mit dem EM führte Franck Ollu Wolfgang Rihms ›Jagden und Formen‹ u.a. bei den Salzburger Festspielen auf. In der Saison 2013/14 dirigierte er u.a. ›Le Sacre du Printemps‹ (Regie Sasha Waltz) am Théâtre de La Monnaie in Brüssel sowie Pierre Boulez' ›Le Marteau sans Maître‹ in der Queen Elizabeth Hall in London. 2014/15 ist Franck Ollu für die musikalische Leitung der Neuinszenierung von Wolfgang Rihms Oper ›Jakob Lenz‹ an der Staatsoper Stuttgart verantwortlich.

RÓBERT REGÖS absolvierte sein künstlerisches Examen an der Budapester Musikhochschule und studierte zudem in Graz und Hannover. Von Anfang an galt sein Interesse der Interpretation zeitgenössischer Werke. Er arbeitete mit Komponisten wie Helmut Lachenmann, Mathias Spahlinger, Cornelius Schwehr und Josef Anton Riedl zusammen und brachte Werke von Spahlinger, John Cage u.a. zur Uraufführung. Regös gab zahlreiche Konzerte und machte Rundfunkaufnahmen in vielen Ländern Europas. Mit dem hr-Sinfonieorchester spielte er das Klavierkonzert ›intermezzo‹ von Mathias Spahlinger ein.

HÅKON STENE (*1977) ist ein norwegischer Schlagzeuger, der sich auf die Interpretation zeitgenössischer Musik spezialisiert hat. Er studierte in Oslo, Freiburg und San Diego, u.a. bei Steven Schick und Pascal Pons. Stene hat mit Komponisten wie Helmut Lachenmann, Helmut Oehring, Kaija Saariaho, Mathias Spahlinger und Simon Steen-Andersen, sowie mit einer Vielzahl an Ensembles, darunter Oslo Sinfonietta, London Sinfonietta und Klangforum Wien, zusammengearbeitet. Er gastierte bei zahlreichen internationalen Festivals, u.a. Acht Brücken Köln, Bergen Festival, Ultima Oslo, Wien Modern, Warschauer Herbst, Stockholm New Music und Ultraschall Berlin. Neben seiner Arbeit als Interpret ist Håkon Stene im Bereich der künstlerischen Forschung im Rahmen des Artistic Research Program an der Norwegian Music Academy in Oslo tätig.

FRANK STROBEL (*1966) ist einer der vielseitigsten Dirigenten seiner Generation und international renommiert für Erst- und Wiederaufführungen von Werken der Komponisten Sergej Prokofjew, Alfred Schnittke, Franz Schreker und Siegfried Wagner. Er ist autorisierter Bearbeiter und Herausgeber von Werken des Komponisten Alfred Schnittke. In seinen Filmkonzerten setzt sich Strobel immer wieder für die Aufführung bedeutender Stummfilme und Originalpartituren ein. In Moskau und Berlin fand die vielbeachtete Erstaufführung der rekonstruierten Originalmusik von Prokofjew zu Sergej Eisensteins ›Alexander Newski‹ mit Film statt. Mit verschiedenen internationalen Orchestern führte Frank Strobel den restaurierten Film ›Der Rosenkavalier‹ von Robert Wiene mit der Originalmusik von Richard Strauss auf. Bis 1998 war Strobel Chefdirigent des Filmorchesters Babelsberg, seit 2000 ist er künstlerischer Leiter der EUROPÄISCHEN FILMPHILHARMONIE, die er mitbegründete.

Das **SWR VOKALENSEMBLE STUTTGART** zählt zu den internationalen Spitzenensembles unter den Profichören und hat im Lauf seiner 70-jährigen Geschichte mehr Uraufführungen realisiert als jeder andere Chor. Neben der Neuen Musik widmet sich das SWR Vokalensemble vor allem den anspruchsvollen Chorwerken älterer Epochen. Das SWR Vokalensemble wurde 1946 als Kammerchor von Radio Stuttgart gegründet. Es wurde 1971 in Südfunk-Chor Stuttgart und 1998 in SWR Vokalensemble umbenannt. Die Chefdirigenten Marinus Voorberg, Klaus-Martin Ziegler und Rupert Huber haben das SWR Vokalensemble beziehungsweise den Südfunk-Chor in der Vergangenheit entscheidend geprägt. Seit 2003 ist Marcus Creed Chefdirigent. Unter seiner Leitung wurde das Ensemble für seine kammermusikalische Interpretationskultur und seine stilsicheren Interpretationen vielfach ausgezeichnet, u.a. mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik, dem Echo Klassik und dem Grand Prix du Disc.

LUCAS VIS (*1947) ist Professor für Orchesterleitung an der Musikhochschule Amsterdam, deren Rektor er von 1998 bis 2005 war, sowie Dozent bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. Er arbeitete mit Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, John Cage und Louis Andriessen und dirigierte zahlreiche Uraufführungen. Von 1976 bis 1979 war er Chefdirigent des Nederlands Ballet Orkest, von 1988 bis 1996 des Noordhollands Philharmonisch Orkest. Darüber hinaus ist er Gastdirigent bei vielen weiteren Orchestern in Holland und Europa, u.a. beim hr-Sinfonieorchester und den Rundfunk-Sinfonieorchestern München, Berlin, Warschau und Luxemburg. An der Niederländischen Oper in Amsterdam leitete er neben Opern von Mozart, Puccini, Busoni, Maderna und Verdi viele Uraufführungen niederländischer Komponisten wie Otto Ketting, Theo Loevendie und Guus Janssen.

LEONEL DIETSCHKE (*1985) absolvierte nach seinem Zivildienst in einer Einrichtung für chronisch psychisch kranke Menschen diverse Praktika bei Film- und Fernsehproduktionen im In- und Ausland. 2007–2009 Studium der Philosophie und Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Seit 2009 Studium an der Filmakademie im Bereich Dokumentarfilmregie. Er arbeitet als freischaffender Fotograf, Kameramann und Regisseur für Dokumentar- und Werbefilme. Seine Arbeiten wurden bei verschiedenen internationalen Filmfestivals gezeigt und im Fernsehen ausgestrahlt.

TIMM KRÖGER (*1985). Nach seiner Geburt nahm sich eine Herde Suffolk-Deichschafe seiner an, bis er aufgrund mangelnder Wollproduktion sozial ausgegrenzt wurde. Nach seiner Schulzeit studiert Timm am European Film College in Ebeltoft, Dänemark, wo er noch ein weiteres Jahr als Teacher's Assistant arbeitet. Es folgt ein Praktikum bei ARRI Rental in München, bevor er 2008 sein Studium an der Filmakademie Baden-Württemberg beginnt, zunächst im Studiengang Bildgestaltung/Kamera, dann im Bereich Regie/Dokumentarfilm. Sein Abschlussfilm ist jedoch ein historischer Spielfilm, ›ZERRUMPELT HERZ‹, der 2014 auf den Filmfestspielen von Venedig Premiere feiert. Timm arbeitet als Autor, Regisseur, Kameramann & Cutter.

Die Filme von **STANLEY KUBRICK** (1928–1999) werden vor allem für ihre intellektuelle Symbolik und ihre technische Perfektion gelobt. Kubrick versuchte das Medium Film selbst zu erforschen, indem er jedes Genre analytisch zerlegte, um seine Bestandteile zu etwas Neuem zusammenzusetzen. Die Hauptthemen seiner Filme sind die Unnahbarkeit der Realität und das Scheitern der Menschlichkeit, ausgedrückt durch das einfache Akzeptieren, das Ignorieren oder das Ringen der Protagonisten mit ihren inneren Kräften und Trieben. Filmschaffende und -kritiker zählen Kubrick heute zu den bedeutendsten Filmemachern aller Zeiten.

LEVIN PETER (*1985) begann nach dem Abitur in verschiedenen Postproduktions-Firmen zu arbeiten. Sein erster Dokumentarfilm über den Volksaufstand des 17. Juni 1953 in der DDR entstand 2005. In Co-Produktion mit ZDF und arte drehte Levin Peter 2006 in São Paulo den Dokumentarfilm ›Prestes Maia‹ über das größte, besetzte Hochhaus Lateinamerikas. Im September 2008 begann er an der Filmakademie Baden-Württemberg im Fachbereich Dokumentarfilm zu studieren. Im April 2015 schloss Peter mit seinem abendfüllenden Dokumentarfilm ›Hinter dem Schneesturm‹ das Studium ab. Seine Arbeiten wurden auf vielen internationalen Filmfestivals gezeigt und ausgezeichnet. Seit August 2014 lebt und arbeitet Levin Peter als freier Dokumentarfilm-Regisseur in Wien.

SIDNEY CORBETT (*1960) studierte Musik und Philosophie an der University of California, der Yale University, wo er 1989 promovierte, sowie an der Hamburger Musikhochschule bei György Ligeti. Seit 1985 ist Corbett vorwiegend in Europa tätig. Seine Werke, die Bühnen-, Orchester-, Instrumental-, Solo- und Vokalliteratur umfassen, erhielten zahlreiche Preise und Auszeichnungen und werden weltweit aufgeführt. Seit 2006 ist Corbett Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim. Ein besonderer Schwerpunkt seiner Arbeit liegt im Bereich des Musiktheaters. Zuletzt entstanden ›UBU: Eine Groteske‹ (2010/11) für das Musiktheater im Revier Gelsenkirchen und ›Das Grosse Heft‹ (2012/13) für das Theater Osnabrück. Zahlreiche Einspielungen seiner Musik liegen vor.

KARIN DIETRICH (*1971) leitet seit 2014 das Institut für zeitgenössische Musik (IzM) an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Sie studierte Musikwissenschaft und Soziologie in Freiburg, Karlsruhe und Paris. Mitarbeit am Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Ihre Dissertation ›Les Ballets Suédois – Getanzte Visionen im Paris der 1920er Jahre‹ erschien 2014. Sie war als Leitende Musikdramaturgin am Staatstheater Darmstadt und als Opernleitung am Hessischen Staatstheater Wiesbaden engagiert. Seit 2004 diverse Libretto-Übersetzungen u.a. für Amin Maalouf, Kaija Saariaho und die Wiener Festwochen. Im Rahmen der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 zeichnete sie verantwortlich für ›Das Henze-Projekt. Neue Musik für eine Metropole‹.

STEFAN FRICKE (*1966) studierte Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität des Saarlandes. Er war 1989 Mitbegründer des auf Literatur zur zeitgenössischen Musik spezialisierten PFAU-Verlags und ist Autor und Herausgeber zahlreicher Veröffentlichungen zur Neuen Musik. Lehraufträge und Workshops führten ihn an verschiedene akademische Institutionen. Von 2000 bis 2011 war er Vorstandsmitglied der Deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM/ISCM). Er war und ist Mitglied in verschiedenen Gremien des Deutschen Musikrats. 2007 leitete er die Redaktion Studio Akustische Kunst beim WDR in Köln. Seit 2008 ist er Redakteur für Neue Musik/Klangkunst beim Hessischen Rundfunk (hr2-kultur) in Frankfurt am Main.

NINA GOSLAR studierte Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft in München und Hamburg. Erste berufliche Erfahrungen sammelte sie im Museum für Kunst und Gewerbe und an der Landesbühne Niedersachsen als Bühnen- und Kostümbildnerin. Seit 1989 arbeitet sie beim ZDF, zunächst als Redakteurin in der ZDF-Matinee, dann in der arte-Filmredaktion, dort zuständig für Stummfilm, Rekon-

struktionen historischer Filmmusik und Filmkonzerte. Sie verfasste diverse Aufsätze und Vorträge zum Thema frühe Film- und Filmmusikgeschichte, u.a. an der Universität Frankfurt im Rahmen des Studiengangs Filmkultur. Das arte-Stummfilmprogramm erhielt 1999 den Prix Jean Mitry der Giornate del Cinema Muto von Pordenone.

MICHAEL HARENBERG (*1961) ist Musik- und Medienwissenschaftler und Komponist. Er studierte Musikwissenschaft in Gießen und Komposition in Darmstadt. Medienwissenschaftliche Promotion in Basel. Arbeitsschwerpunkte sind digitale Soundculture, experimentelle Interfaces und kompositorische Virtualitätsmodelle des Digitalen. Er wurde mit der Edgard-Varèse-Gastprofessur des DAAD in Berlin 2016 ausgezeichnet. Harenberg ist Professor für Komposition und Medientheorie an der Hochschule der Künste in Bern und leitet den Studiengang ›Musik und Medienkunst‹ (medien-kunst.ch).

THOMAS SCHADT (*1957) studierte an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin und etablierte sich als Dokumentarfilmer für das Fernsehen. 1983 gründete er die Filmproduktionsfirma Odyssee und ist seitdem als Dokumentarfilmer, Fotograf, Kameramann und Buchautor tätig. Er erhielt zahlreiche Preise, u.a. den Adolf-Grimme-Preis 1993 und 1999 und den Deutschen Fernsehpreis 1999. Ab 1991 Lehrtätigkeit an Filmhochschulen und Universitäten. 2000 wurde er zum Professor im Studienfach Regie/Dokumentarfilm an die Filmakademie Baden-Württemberg berufen und ist seit 2005 deren Künstlerischer Direktor, seit 2007 auch deren Geschäftsführer. Er ist Mitglied der Europäischen Filmakademie, der Deutschen Filmakademie und der Akademie der Künste Berlin.

BERND SCHULTHEIS (*1964) lebt als freischaffender Komponist in Berlin. Er komponiert Instrumentalmusik, Vokalmusik sowie elektronische Musik, entwickelt audiovisuelle Installationen und ist als Klangregisseur tätig. Schultheis ist einer der meistgefragten Komponisten für Neukompositionen zu historischer Filmkunst und hat im Auftrag von ZDF/arte zahlreiche Kompositionen geschrieben. Seine Werke werden international auf Festivals, in Konzerthäusern und Theatern von renommierten Solisten, Ensembles und Orchestern aufgeführt. Seit 2008 hat er als Gastkünstler am ZKM Karlsruhe mehrere Kompositionen realisiert. Schultheis hat als Kurator für Musik die Stanley Kubrick Retrospektive (2004) des Deutschen Film-instituts Frankfurt am Main betreut. Die Ausstellung wird seit 2004 weltweit gezeigt.

MARCUS VETTER (*1967) studierte European Business Management und Medienwissenschaft/-praxis. Er arbeitete als Cutter, freier Redakteur und Autor und beim SWR und realisiert seit 1997 eigene Filme. Für seine TV-Dokumentation ›Der Tunnel‹ (1999) erhielt er ebenso den Grimme Preis wie für ›Wo das Geld wächst‹ (2000) und ›Broadway Bruchsal‹ (2001). Der autobiografische Dokumentarfilm ›Mein Vater, der Türke‹ (2006) erhielt den renommierten Prix Europa und den Golden Gate Award. 2009 kam sein Film ›Das Herz von Jenin‹ in die Kinos, in dem er gemeinsam mit dem israelischen Filmemacher Leon Geller die Reise eines Palästinensers durch Israel dokumentierte; 2010 wurde er dafür mit dem Deutschen Filmpreis ausgezeichnet.

Anhang

CRESC... IN hr2-KULTUR

Freitag, 22. Januar 2016, 20.05-22.30 Uhr

HELMUT LACHENMANN 80

vom 27.11.2015 (Seite 51)

Freitag, 22. April 2016, 20.05-22.30 Uhr

**MOZART/LACHENMANN –
SCHNELLER ALS DIE SCHÖNHEIT**

vom 28.11.2015 (Seite 56)

Freitag 11. März 2016, 20.05-22.30 Uhr

LICHT UND SCHATTEN

vom 29.11.2015 (Seite 71)

Frequenzen: UKW (Rhein-Main) 96,7 MHz
sowie als Livestream im Internet auf: www.hr2-kultur.de

SPIELSTÄTTEN

Alte Oper Frankfurt

Opernplatz | 60313 Frankfurt am Main

Bettinaschule Frankfurt

Feuerbachstraße 37 | 60325 Frankfurt am Main

Frankfurt LAB

Schmidtstraße 12 | 60326 Frankfurt am Main

Hessischer Rundfunk

Bertramstraße 8 | 60320 Frankfurt

Holzhausenschlösschen

Justinianstraße 5 | 60322 Frankfurt am Main

Caligari FilmBühne

Marktplatz 9 | 65183 Wiesbaden

Hessisches Staatstheater Wiesbaden

Christian-Zais-Straße 3 | 65189 Wiesbaden

Kurhaus Wiesbaden

Kurhausplatz 1 | 65189 Wiesbaden

Museum Wiesbaden

Friedrich-Ebert-Allee 2 | 65185 Wiesbaden

Staatstheater Darmstadt

Georg-Büchner-Platz 1 | 64283 Darmstadt

Congress Park Hanau

Schlossplatz 1 | 63450 Hanau

F

WI

DA

HU

SHUTTLE-BUS

Für Konzertkarteninhaber bieten wir nach Anmeldung und Verfügbarkeit einen kostenlosen Bus-Shuttle-Service. Bitte schicken Sie uns Ihre Anmeldung bis spätestens zum Vortag der unten aufgeführten Bus-Shuttle-Fahrten unter Angabe Ihres Namens und der gewünschten Bus-Shuttle-Signatur (z.B. BS 01) ausschließlich per Email an info@cresc-biennale.de

FREITAG, 27. NOVEMBER 2015

BS 01 Frankfurt, Holzhausenschlösschen → Hessisches Staatstheater Wiesbaden

Abfahrt ab Justinianstraße / Ecke Holzhausenstraße

um 18:30 Uhr (Ankunft ca. 19:15 Uhr) (bzw. nach Veranstaltungsende ›Streichquartette von Helmut Lachenmann‹)

BS 02 Kurhaus Wiesbaden → Frankfurt, Hauptbahnhof

Abfahrt ab Kurhaus Wiesbaden

um 23 Uhr (Ankunft ca. 23:45 Uhr)

(bzw. nach Veranstaltungsende ›Helmut Lachenmann 80‹)

SAMSTAG, 28. NOVEMBER 2015

BS 03 Frankfurt, Hessischer Rundfunk → Staatstheater Darmstadt

Abfahrt ab Bertramstraße

um 13 Uhr (Ankunft ca. 13:50 Uhr)

(bzw. nach Veranstaltungsende ›Mozart/Lachenmann:
Schneller als die Schönheit‹)

BS 04 Staatstheater Darmstadt → Frankfurt, Hauptbahnhof

Abfahrt ab Staatstheater Darmstadt

um 21:50 Uhr (Ankunft ca. 22:30 Uhr)

(bzw. nach Veranstaltungsende ›Die Weber. FilmKonzert‹)

SONNTAG, 29. NOVEMBER 2015

BS 05 Hanau, Congress Park → Frankfurt, Hessischer Rundfunk

Abfahrt ab Congress Park Hanau

um 15 Uhr (Ankunft ca. 15:50 Uhr)

bzw. nach Veranstaltungsende ›Quadruplets.‹

cresc...

Biennale für Moderne Musik Frankfurt Rhein Main

Ein Festival von Ensemble Modern und hr-Sinfonieorchester in Kooperation mit dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD) und der Alten Oper Frankfurt.

In Zusammenarbeit mit: Deutsches Filminstitut / Deutsches Filmmuseum, Filmakademie Baden-Württemberg, Frankfurter Bürgerstiftung, Institut für zeitgenössische Musik der HfMDK Frankfurt am Main, Internationale Ensemble Modern Akademie, Kulturstiftung Wiesbaden, Caligari FilmBühne, Museum Wiesbaden, Staatstheater Darmstadt, Hessisches Staatstheater Wiesbaden, Stadt Hanau und Stadt Rüsselsheim.

Medienpartner: hr2-kultur

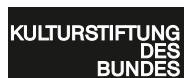
ermöglicht durch



in Zusammenarbeit mit



gefördert durch



ernst von siemens
musikstiftung



Festivalleitung

Roland Diry (Geschäftsführung Ensemble Modern)

Michael Traub (hr-Musikchef)

Programm

Roland Diry (Ensemble Modern)

Michael Traub (hr-Musikchef)

Thomas Schäfer (Internationales Musikinstitut Darmstadt)

Stephan Pauly (Alte Oper Frankfurt)

Projektleitung

Thomas Schmölz (Deutsche Ensemble Akademie)

Assistenz

Juliane Busse (Deutsche Ensemble Akademie)

Presse

Marie-Luise Nimsgern (Ensemble Modern)

Laura Bechtold (Ensemble Modern)

Isabel Schad (hr-Kommunikation)

Mitarbeit

Monika Cordero (Ensemble Modern)

Andreas Maul (hr-Sinfonieorchester)

Armin Wunsch (hr-Sinfonieorchester)

Gundula Tzschoppe (Alte Oper Frankfurt)

Leitung Symposium und Einführungen

Karin Dietrich (Institut für zeitgenössische Musik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt)

Marketing

Thomas Schmölz (Deutsche Ensemble Akademie)

Daniela Steinmacher (hr-Kommunikation)

Grafik-Design

Birgit Nitsche (hr-Grafik)

Website

Christopher Martin (CMCM)

Produktionsleitung

Michael Karl Schmidt (Ensemble Modern)

Stefan Kuhnert (hr-Künstlerische Produktion)

Eventmanagement

Lorena Maccioni (hr-Kommunikation)

Redaktion Programmbuch

Michael Rebhahn

Originalbeiträge

Kerstin Anhuth, Caroline Beinroth, Karin Dietrich, Jörg Gerle, Dietrich
Heißenbüttel, Hans-Jürgen Linke, Ina Meineke, Rainer Nonnenmann,
Michael Rebhahn

Textnachweis

Friedrich Cerha (S. 45 f.) – Universal Edition Wien

Herausgeber

cresc...

Biennale für Moderne Musik

Frankfurt Rhein Main

Deutsche Ensemble Akademie e.V.

Schwedlerstraße 2-4

D- 60314 Frankfurt am Main

Tel: (069) 94 34 30 14

info@cresc-biennale.de

www.cresc-biennale.de

