

MIT DEM OHR AN DER BÜHNE

15 Jahre karsten witt musik management

Zu Beginn des Jahres erhielten wir Besuch von der Redaktion des Monats-Magazins Kreuzberg Welten, die folgendes Interview mit Karsten Witt führte, das uns freundlicherweise zum Abdruck freigegeben wurde.

Karsten Witt Musik Management feiert 2019 sein 15jähriges Jubiläum. Warum haben Sie sich seinerzeit hier in Kreuzberg angesiedelt?

Bei meiner Frau und mir gab es zunächst eine private Motivation. Der Stadtteil war damals noch nicht so hip, Prenzlauer Berg lag im Trend. Wir kamen aus London, wo wir im multikulturellen Osten der City, off Brick Lane gewohnt hatten – da kam für uns nur Kreuzberg in Frage. Wir hatten Glück, dass wir in einem größeren Büro Unterschlupf fanden. Wir begannen als Untermieter mit zwei Räumen. Hinzu kommt, dass wir hier recht zentral liegen. Zum Konzerthaus, zur Staatsoper, zur Komischen Oper oder zur Musikhochschule Hanns Eisler braucht man mit dem Fahrrad nur zehn Minuten.

Und warum überhaupt Berlin, hätten Sie nicht in London bleiben können?

London ist eine wunderbare Stadt für Touristen; aber dort zu leben und zu arbeiten ist nicht so leicht, außerdem sehr teuer. Vor allem gibt es dort schon jede Menge großer internationaler Artist Managements, mit denen wir befreundet waren und mit denen wir nicht konkurrieren wollten. Berlin dagegen war in unserer Branche noch ziemlich leer. Es gab die alt-ehrwürdige Konzertdirektion Adler. Aber Sonia Simmenauer, KD Schmid und die Zweigstellen der Londoner Büros kamen erst später. Eine Musik-Metropole wie Berlin ist natürlich praktisch für uns, weil hier wegen der vielen Orchester, Konzert- und Opernhäuser so viele Künstler und Kollegen arbeiten. Das spart uns Reisezeit und -kosten.

Sie waren vorher Intendant des Wiener Konzerthauses, Präsident der Deutschen Grammophon und CEO des Londoner Southbank Center gewesen. Wieso haben Sie dann Ihre eigene Firma gegründet?

Vor allem hatte ich schon früh, während meiner Studienzeit, die Junge Deutsche Philharmonie gegründet, aus der später das Ensemble Modern und die Deutsche Kammerphilharmonie hervorgingen. Die habe ich 18 Jahre lang gemanagt, zwar als Sekretär selbstverwalteter Orchester, in denen die Musiker das letzte Wort hatten, aber ohne eigentliche Vorgesetzte, ohne Subventionen, ohne Fremdbestimmung – quasi wie eine eigene Firma. Auch das Wiener Konzerthaus war zu meiner Zeit eine Institution mit wenig externer Kontrolle, in der ich noch die integrale künstlerische und wirtschaftliche Verantwortung trug. Ich denke, das entspricht mir. Ich trage – natürlich gemeinsam mit unseren Mitarbeitern – die Verantwortung für die Risiken, die wir eingehen. So etwas gibt es heutzutage kaum noch. Es ist aber angemessen für eine künstlerische Einrichtung, die für ihr Überleben ständig neue Angebote produzieren muss.

Ist man nicht immer abhängig, als Firma zum Beispiel von seinen Kunden?

Klar, man agiert immer in einem Geflecht von Abhängigkeiten. In unserem Fall sind das vor allem die Veranstalter, die unsere Künstler engagieren; aber natürlich auch die Künstler selbst, die wir vertreten, unsere Mitarbeiter, unser Vermieter – der übrigens gerade die Miete um 50% erhöht hat. Aber letzten Endes können wir selbst entscheiden, wen wir vertreten, mit wem wir zusammenarbeiten – und ob wir uns Kreuzberg noch leisten wollen.

Was ist das überhaupt, ein Musik Management?

Grundlage unserer Arbeit ist die Beratung für Veranstalter klassischer Musik, denen wir Programm liefern, die ich aufgrund meiner Erfahrung aber auch beim Bau neuer Säle oder bei der

Neuausrichtung ihrer Organisation beraten kann. Und natürlich sind wir Berater unserer Künstler, die wir in der Regel exklusiv weltweit vertreten.

Die Beratungsfunktion leuchtet ein. Aber wozu braucht man denn noch Vermittler, wenn heute jeder mit jedem direkt über das Internet kommunizieren kann?

Die Frage stellen wir uns auch ab und zu – leider gibt es viel zu viel redundante Kommunikation, die unsere Zeit auffrisst. Aber genau deswegen sind vielbeschäftigte Künstler auf ein Büro angewiesen, das ihnen diese Arbeit abnimmt. Die Verhandlung der Bedingungen eines Engagements ist leichter für einen Mittler, der die Interessen beider Seiten überblickt. Und jungen Künstlern mit wenig Erfahrung können wir mit unseren Kontakten helfen, ihren Weg zu finden.

Es geht in Ihrem Metier also in erster Linie um Beziehungspflege.

Stimmt, wir müssen immer schön nett sein. Das hat aber auch etwas mit der Musik selbst zu tun. Musiker wollen ihr Publikum beglücken – oder ihnen zumindest einen neuen Blick auf die Welt verschaffen. Das funktioniert nur mit einer positiven Grundhaltung. Ich denke, die Menschenfreundlichkeit, die alle Teilnehmer an diesem Spiel prägt, das klassische Musik heißt, ist es, was die meisten von uns motiviert, täglich dafür zu arbeiten.

Und wie macht man das: Beziehungen in der ganzen Welt unterhalten?

Ich muss zugeben, dass ich das stark unterschätzt habe, als wir angingen. Wir haben gleich entschieden, für Künstler nur im Generalmanagement zu arbeiten, weil es uns ja nicht nur um den Verkauf geht, sondern um eine umfassende Betreuung. Und wir haben gleich mit allen möglichen Fächern begonnen: Solisten, Dirigenten, Sänger, Komponisten, verschiedene Ensembles, Touring von Orchestern etc. Erst später ist mir klar geworden, dass es in unserer Klassik-Welt viele verschiedene Netzwerke gibt, die allenfalls über die großen Konzerthäuser und CD-Labels miteinander verbunden sind: Opernhäuser, Orchester, Kammermusik, die Alte Musik, Neue Musik etc. Um alle diese Netzwerke zu bedienen, braucht man ein größeres Team. Hinzu kommen die vielen Regionen, die bereist werden müssen. Während die traditionelle Klassik-Szene in Europa vor großen Herausforderungen steht, gibt es in Asien und Ost-Europa ein starkes Wachstum.

Wie viele Mitarbeiter haben Sie?

Wir haben vor 15 Jahren zu viert begonnen. Inzwischen sind Maïke Fuchs und Xenia Groh-Hu, die von Anfang an dabei waren, Mit-Geschäftsführerinnen unserer GmbH, bei der rund 20 Mitarbeiter angestellt sind, inklusive Teilzeitkräfte und Praktikanten.

Gibt es da verschiedene Abteilungen, oder wie geht das mit so vielen Leuten?

Im Prinzip gibt es für jeden Künstler zwei Mitarbeiter, einen für die strategische Planung und die Akquise, und einen für die Abwicklung der Projekte. Und dann gibt es eine gewisse Spezialisierung auf bestimmte Fächer: Sänger, Instrumentalisten, Dirigenten, Neue Musik, Touring. Schließlich sind da die zentralen Funktionen: Website, IT, Personal, Buchhaltung, Büroadministration, die wir teils intern verteilt und teils mit spezialisierten Mitarbeitern besetzt haben.

Und was muss man draufhaben, um bei Ihnen zu arbeiten?

In erster Linie gesunden Menschenverstand, Organisationsgeschick, Kommunikationsfreude und eine gehörige Portion Perfektionismus. Jeder muss Englisch sprechen und schreiben können. Andere Sprachen sind nützlich für uns; wir haben Mitarbeiter, die Mandarin, Russisch, Französisch, Spanisch sprechen. Und jeder braucht musikalische Grundkenntnisse. Die meisten von uns haben Musikwissenschaft oder Musik studiert und spielen Instrumente, wirken in Amateurorchestern mit oder singen in Chören.

FORTSETZUNG AUF SEITE 30

INHALT

15 Jahre karsten witt musik management

2, 30, 31

Karsten Witt blickt zurück;
Maïke Fuchs engagiert sich als IAMA Board Member für den Agentur-Nachwuchs;
Bernd Feuchtner stellt zwei – typisch ungewöhnliche – Teammitglieder vor

Neues Musiktheater

5, 6, 7

Alejo Pérez und Titus Engel dirigieren großes Opernrepertoire und neue Werke;
Toshio Hosokawa und Johannes Maria Staud komponieren Musiktheater, das unsere Zeit widerspiegelt

Am Pult I

8, 9

Eliahu Inbal spricht über seine Jahrzehnte umspannende Laufbahn als Dirigent;
Steven Sloane blickt einer neuen Aufgabe entgegen; als Vierradantrieb leitet Meta4 gleich von vier Pulten aus

Greatest Hits

10, 11

Unsere Hitparade präsentiert Musik von und mit dem GrauSchumacher Piano Duo, dem Arditti Quartett, einem Teufelsgeiger und einem Winterreisenden

Stimmen hören

12, 13

Peter Rundel macht Musiktheater;
Dietrich Henschel leiht seine Stimme großen Männern; drei Sängerinnen entführen uns ins Mittelalter

Lied? Lied!

14, 15

Wie lassen sich Lied und Song in Szene setzen?
Christoph Prégardien, Brigitta Muntendorf, das Ensemble Resonanz und Bernard Foccroulle finden völlig unterschiedliche Antworten

Am Pult II

18, 19

Bas Wiegers hat klare Ideen zu den aktuellen Herausforderungen für Orchester und Ensembles;
Shiyeon Sung diskutiert mit Jonathan Stockhammer über den Klang, den sie am Pult gestalten

Rubriken

Künstler im Fokus 3, 4, 25, 30
Termine 16, 17
Neue CDs 24
Team/Impressum 30
Neu bei uns 32

Neue Werke

20, 21

Friedrich Cerha erschafft Bilder und Musik, die keinerlei Moden gehorchen;
Philippe Manoury vollendet seine monumentale Raumtrilogie

Happy Birthday Ludwig

22, 23

Wir freuen uns auf das Jubiläumsjahr 2020 – gemeinsam mit François-Frédéric Guy, der Beethovens Werke vom Flügel aus dirigiert, mit Tabea Zimmermann als Leiterin der BTHVN Woche und mit Jan Caeyers, dessen Orchester gespannt auf Jens Joneleits kompositorische Zeitreise wartet

Frisch komponiert

26, 27

Mark Andre begeistert mit einem filigranen Orgelwerk;
Chaya Czernowin schreibt eine Oper über intimste Regungen;
Samir Odeh-Tamimi erforscht Identität auch sprachlich;
Lukas Ligeti geht einen Weg jenseits des klassischen Kanons

Wir erinnern an ...

28, 29

Anssi Karttunen blickt zurück auf Erlebnisse mit Oliver Knussen und Hans Werner Henze;
Enno Poppe spricht über seinen Lehrer Friedrich Goldmann; der Musikjournalist Hans-Klaus Jungheinrich schrieb mit eleganter Feder



YEREE SUH IN GYÖRGY LIGETI'S „MYSTERIES OF THE MACABRE“ © LG ARTS CENTER / JD WOO

DIE NATUR DER DINGE

Am 6. Mai bringen die Sopranistin **Rinnat Moriah** und der Posaunist **Mike Svoboda** Beat Furrers neues Werk *Spazio immergente III* mit dem Ensemble Resonanz unter der Leitung von Peter Rundel beim Musikfest Hamburg zur Uraufführung. Grundlage des Dialogs zwischen Sopran und Posaune sind Lukrez' verblüffende Vorstellungen über die Erscheinungen und Gründe des Seins, die er in der Abhandlung „Über die Natur der Dinge“ – *De rerum natura* im Jahrhundert vor der Zeitenwende in kunstvollem Versmaß verfasste. Die ausgewählten acht Verse enthalten eine Vision der Entgrenzung und Apokalypse und sind für den Komponisten Ausgangspunkt für ein klangliches Auffächern in verschiedene Räume. Im vierten der fünf ansonsten lateinisch gesungenen Teile gewinnt der Text plötzlich auf deutsch, von beiden Interpreten quasi gesprochen, eine besondere Gegenwärtigkeit: „... dass nicht wie Flammen die Mauern des Weltalls plötzlich entflieh'n ins unermessliche Leere, ... und nichts, kein Rest mehr bleibt – verlassener Raum.“ Mit den existenziellen Erfahrungen des Fremdwerdens und des Verlustes der Sprache angesichts einer drohenden Katastrophe beschäftigt sich Beat Furrer schon seit Längerem: In einer kammermusikalischen Fassung als Duo für Sopran und Posaune hatte *Spazio immergente I* (dt. „immerwährender Raum“) unter Beteiligung von Mike Svoboda bereits 2015 Premiere, eine zweite Version mit Schlagzeug präsentierte das SWR Vokalensemble beim Stuttgarter Eclat Festival 2016. Die Klangmaterie stets aufs Neue nach ihren gestalterischen Möglichkeiten befragend, lässt Furrer in *Spazio immergente III* verschiedenste dynamische Prozesse in ein dichtes Ineinander fließen. Modulierende Klangfarben und vokalartige Färbungen in der Posaune erzeugen, nun um das Streichorchester ergänzt, eine virtuose Mehrstimmigkeit von Stimme, Sprache und Atem.

Innerer Aufruhr und seelische Beunruhigung sind auch im zweiten Streichquartett von Arnold Schönberg themengebend, das in beiden Konzerten ebenfalls auf dem Programm steht. In einer Fassung für Streichorchester erklingt dieses Werk dann mit der Sopranistin **Yeree Suh**. Im dritten und vierten Satz sind Stefan Georges Gedichte *Litanei* und *Entrückung* vertont, die seine berühmt gewordene Vision ferner Welten enthalten: „Ich fühle Luft von anderen Planeten...“ **cr**



© KARIM KHAWATMI

TROMPETEN IN DUNKLER NACHT

Es war musikalisch wie menschlich ein besonderer Moment für **Jeroen Berwaerts**: Am 14. März brachte er gemeinsam mit Håkan Hardenberger und dem Malmö Symphony Orchestra unter John Storgårds das neue Doppelkonzert für zwei Trompeten von Tobias Broström zur Uraufführung. *Nigredo: The Dark Night of the Soul* ist das Werk betitelt, das als Ko-Auftrag des Malmö Symphony Orchestra, BBC Radio 3 und des Swedish Radio Symphony Orchestra entstand und in den folgenden Monaten auch in London und Stockholm zu hören sein wird. Damit bezieht sich Tobias Broström auf den alchemistischen Begriff der Schwärzung, der später von C.G. Jung als Metapher für die „dunkle Nacht der Seele“ aufgegriffen wurde, die wiederum auch in einem berühmten Gedicht des spanischen Mystikers San Juan de la Cruz auftaucht.



© SEBASTIAN SCHULZ

Wie kaum ein anderer hat Håkan Hardenberger als einer der bedeutendsten Trompetenvirtuosens unserer Zeit dazu beigetragen, das Repertoire für sein Instrument um neue Werke zu erweitern. Jeroen Berwaerts tritt in der Interpretation höchst virtuoser zeitgenössischer Musik für das Instrument schon seit längerem in seine Fußstapfen: Als einziger Trompeter der jüngeren Generation nahm er beispielsweise HK Grubers für Hardenberger komponiertes Trompetenkonzert *Busking* ins Repertoire.



© MARCEL MEIER

HIP-HOP AM VIERWALDSTÄTTER SEE

Das junge amerikanische **Mivos Quartet** experimentiert gern mit unterschiedlichen Genres und Formaten und arbeitet regelmäßig mit Komponisten und Interpreten verschiedener ästhetischer Herkunft zusammen. Ein Schweizer Komponist und ein Star der amerikanischen Spoken-Word- und Hip-Hop-Szene sind Partner bei ihrem Late Night Konzert im Rahmen des kommenden Lucerne Festivals: Thomas Kesslers Komposition *NGH WHT* steht im Mittelpunkt des Auftritts mit dem Slam Poeten und Vokalkünstler Saul Williams. In dem Werk – uraufgeführt 2007 vom Arditti Quartet – setzt der Komponist Gedichte aus Saul Williams' Buch *the dead emcee scrolls*, ausgehend vom rhythmisch komplexen Vortrag des Autors, in Musik um.

In *NGH WHT*, kurz für Nigger What, thematisiert Saul Williams Erscheinungsformen rassistischer Gewalt. Thomas Kessler fusioniert in seiner Komposition Techniken zeitgenös-

sischer Musik mit Saul Williams' Hip-Hop-Sprachrhythmen. Sowohl die Partitur als auch die Aufnahme mit dem Arditti Quartet macht Saul Williams, der seinerseits eklektische Kollaborationen mit Künstlern wie den Fugees, Erykah Badu oder den Nine Inch Nails pflegt, übrigens auf seiner Website für mögliche Remixes frei verfügbar.

Die Zusammenarbeit zwischen Saul Williams und dem Mivos Quartet begann vor einigen Jahren mit der Vorbereitung der US-Premiere von *NGH WHT* für das Ecstatic Music Festival in New York, gefolgt von einer Reihe weiterer Festivalauftritte in den USA und Europa. Inzwischen entwickeln die Künstler zusammen weitere Projekte wie die Gemeinschaftskomposition *Coltan as Cotton*. Das Werk spielt mit komponierten und improvisierten Elementen, an denen die fünf Musiker ständig weiterarbeiten – jede Aufführung ist einzigartig.



© NIKOLAJ LUND

GÖTTERFUNKEN ZUM GEDENKEN

Es ist sicherlich kein alltägliches Gastdirigat, das **Eva Ollikainen** am 8. Mai zu den Wiener Symphonikern führt: Beim Fest der Freude leitet sie das Orchester vor voraussichtlich rund 15.000 Zuschauern auf dem Wiener Heldenplatz. Zusätzlich verfolgt ein großes Fernsehpublikum den Festakt live im ORF. Mit dem Fest der Freude, ausgerichtet vom Mauthausen Komitee, wird seit 2013 alljährlich an die Befreiung Europas vom NS-Regime erinnert. In diesem Jahr spricht neben dem österreichischen Bundespräsidenten Alexander Van der Bellen der KZ-Überlebende Shaul Spielmann. Eröffnet wird die Veranstaltung mit Aaron Coplands *Fanfare for the Common Man* aus seiner 3. Sinfonie. Maurice Ravel's *La Valse* steht für die Zeit der Bedrohung vor dem 2. Weltkrieg, während Dmitri Schostakowitschs 10. Sinfonie, deren 2. Satz erklingen wird, an Gewalt und Unterdrückung während der Kriegszeit erinnert. Gemeinsam mit dem Geiger Pekka Kuusisto interpretieren die Wiener Symphoniker unter Eva Ollikainen zwei an die Mitmenschlichkeit appellierende Werke von Arvo Pärt und Erich Maria Korngold. Mit dem 5. Satz aus Mahlers 5. Sinfonie schließt die Veranstaltung noch nicht ganz – oder ist es zu viel verraten, dass sich mehrere Wiener Chöre und ein international bekannter Überraschungsgast auf eine mitsingbare Zugabe zum Thema „Freude“ vorbereitet haben?

Zuletzt war Eva Ollikainen mit diesem freudigen Werk, allerdings in seiner ganzen sinfonischen Länge, beim Helsinki Philharmonic Orchestra zu erleben – auch dies kein gewöhnliches Gastdirigat für die Finnen: Ihr Debüt beim führenden Orchester ihres Heimatlandes geriet zu einem vollen Erfolg.

FLUTEMAN

Der Flötenmann ist in der Stadt: Sowohl in seiner Solo-Show als auch in Zusammenarbeit mit Orchestern verzaubert – und konfrontiert – der Komiker und Blockflötist **Gabor Vosteen** das Publikum mit allen Facetten des wichtigsten Instruments der Menschheit. Mit von der Partie bei dem virtuosens Ritt durch die Musikgeschichte (oder an ihr vorbei): Unzählige Plastikflöten, eine rockige E-Flöte und die einzige Leopardbassflöte der Welt. „Unfassbar, verrückt und zaubernd!“ (Berliner Zeitung)



ERDE BEWEGEN

Schon bald rücken in Jekaterinburg schwere Maschinen an: Bis zum Jahr 2025 soll der neue Konzertsalkomplex der Swerdlowsker Philharmonie, Heimstätte des **Ural Philharmonic Orchestra**, des Ural Jugendsymphonieorchesters und des Philharmonischen Chors Jekaterinburg, nach einem Entwurf des Londoner Büros der 2016 verstorbenen Stararchitektin Zaha Hadid fertig werden. Die Pläne integrieren das historische Gebäude der Philharmonie mit ihrem großen und kleinen Saal und erweitern es um einen imposanten Neubau. In dessen Konzertsaal sollen 1600 Zuhörer Platz haben und ein multifunktionaler Kammermusiksaal wird 350 Sitze umfassen.

Mit dem Komplex möchte man gleichzeitig einen der akustisch und architektonisch besten Konzertsäle in Russland schaffen und, mit Hilfe einer klugen räumlichen Infrastruktur, den gesellschaftlichen Kulturauftrag noch umfassender erfüllen: Durch Educationprojekte, internationale Kooperationen und multikulturelle Jugendprogramme humanistische Werte zu vermitteln, verschiedenen Gruppen eine kulturelle Plattform zu bieten und ein aus allen Altersgruppen und Gesellschaftsschichten zusammengesetztes Publikum anzusprechen – das ist in Jekaterinburg schon jetzt nicht nur hehres Lippenbekenntnis, sondern gängige Praxis. So sorgt man beispielsweise seit Jahren dafür, dass musikbegeisterte Bewohner der Oblast Swerdlowsk durch Live-Videoübertragungen aus der Philharmonie in die Kulturzentren und Bibliotheken der Region kostenlos und gemeinschaftlich am Konzertleben teilhaben können. Solche Aktivitäten werden nicht zuletzt durch ein eindrucksvolles Netzwerk ermöglicht, das sich die Philharmonie aufgebaut hat: Ihr Freundeskreis umfasst 24.000 Mitglieder.

Ehe demnächst also in Jekaterinburg sehr viel Erde bewegt wird, hat sich die kulturelle Landschaft rund um das Ural Philharmonic Orchestra schon längst in Bewegung gesetzt. Mit im Zentrum dieser Entwicklung steht **Dmitry Liss**, der im kommenden Jahr sein 25. Jubiläum an der Spitze des Ural Philharmonic Orchestra feiert. Unter seiner Leitung ist das Orchester zum erstklassigen Klangkörper gewachsen, dessen internationale Vernetzung sich nicht nur in einer regen Tourneetätigkeit, sondern inzwischen auch in gewachsenen Partnerschaften spiegelt: Seit langem ist das UPO beispielsweise als Partner des Festivals Folle Journée regelmäßig in Nantes und bei der internationalen Ausgabe des Festivals unter anderem in Tokio eingeladen, und inzwischen richtet man in Jekaterinburg eine eigene Folle Journée mit prominenten Gästen aus. Auch das 2019 zum fünften Mal stattfindende Eurasia Festival hat internationale Ausstrahlung. Ab Ende November sorgen herausragende Musiker wie Pierre-Laurent Aimard, Julia Lezhneva, das Grauschumacher Piano Duo und Mikhail Pletnev mit dem Russischen Nationalorchester für besondere Konzerterlebnisse; gleich zum Auftakt wartet das Festival mit der russischen Erstaufführung von Hans Werner Henzes *Floß der Medusa* auf. Die Vehemenz, mit der sich die Philharmonie Swerdlowsk als international bedeutendes Konzertzentrum auf die Landkarte setzt, beeindruckt besonders angesichts der Tatsache, dass Jekaterinburg bis 1991 zu den sogenannten „geschlossenen Städten“ zählte. Dass in dieser Zeit das städtische Kulturleben außerhalb der Millionenmetropole so gut wie unbekannt blieb, werden sich in einigen Jahren die Besucher der neuen Philharmonie wohl kaum noch vorstellen können. **nr**



THE SHED, RENDERING: LAWRENCE WEINER

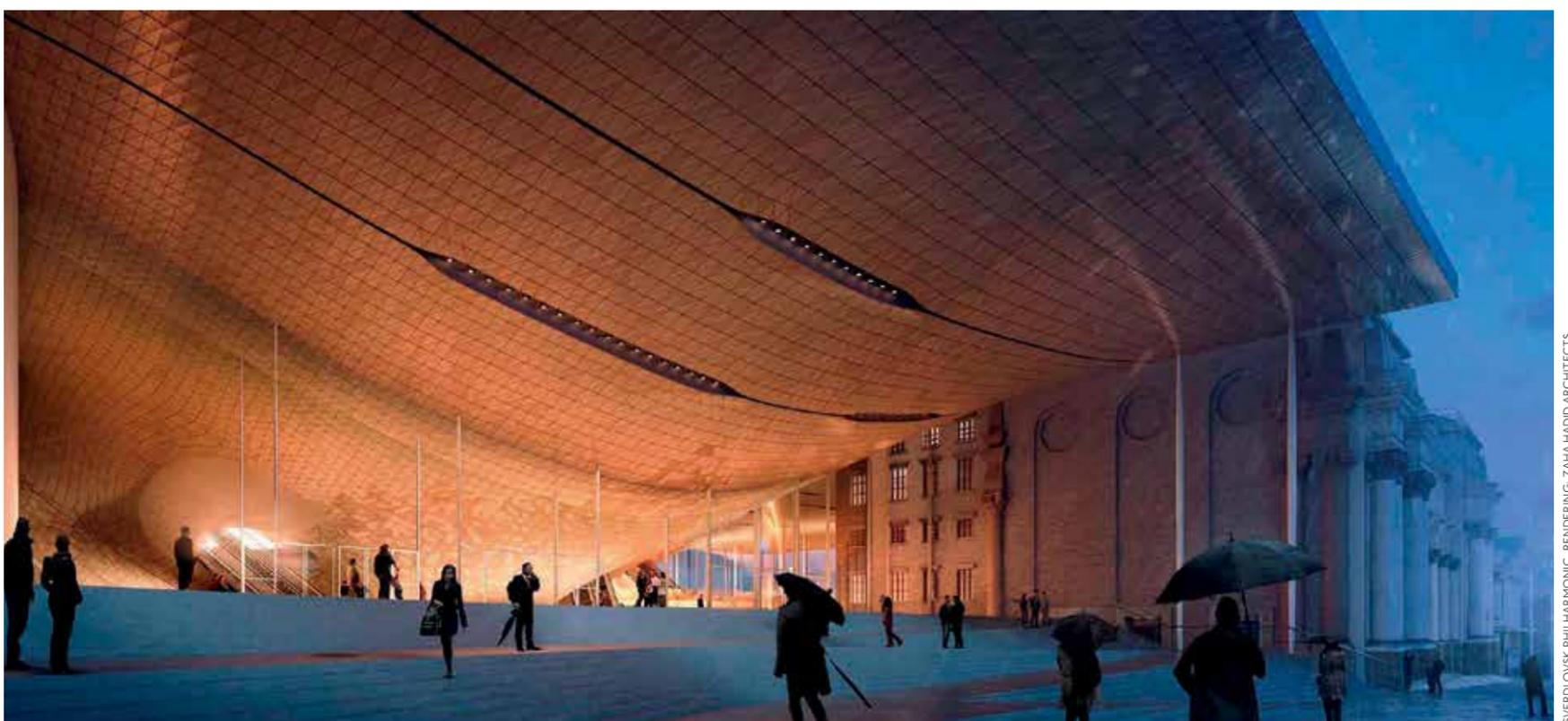
REICH UND RICHTER IN MANHATTAN

Auf Manhattans West Side am Hudson River, wo die High Line nach ihrer Fahrt durch Chelsea endet, nimmt ein dynamisches Gebäude Form an: The Shed, der „Schuppen“ heißt der architektonisch spektakuläre Ort, sprachlich passend zu der Stadt, deren Hipster schon vor 70 Jahren alles Faszinierende in anerkennendem Understatement als „bad“ bezeichneten. Als ein offener Kunst-Ort für alle will sich das non-profit-Haus etablieren, und es vergibt dafür unter anderem Aufträge für neue Werke in verschiedensten Disziplinen von Musik über Theater bis zur bildenden Kunst.

Entsprechend können auch die Veranstaltungen, mit denen der Schuppen im Frühjahr erstmals seine Pforten öffnet, interdisziplinärer kaum sein. Mit von der Partie ist Dirigent **Brad Lubman** und sein Ensemble Signal. Vom 6. April bis zum 2. Juni verwandeln sie drei- bis viermal täglich einen Teil des Gebäudes in eine Klang- und Kunstinstallation. Große Namen der Musik- und Kunstwelt vereint das Reich Richter Pärt Projekt: Komponist Steve Reich hat hierfür in Kollaboration mit Filmemacherin Corinna Belz steuert ein Video bei, das die Strukturen von Richters Bildserie Patterns und die minimal-music-Formeln von Steve Reich ineinanderwebt. Das Publikum kann sich mit den Aufführenden durch den Galerieraum bewegen und dabei in die Werke des großen Malers, in die Architektur und die Musik eintauchen.

Viele Komponisten vertrauen Brad Lubman ihre Werke zur Uraufführung an, doch mit Steve Reich verbindet ihn eine besonders lange und vertrauensvolle Zusammenarbeit. Der Dirigent und sein Ensemble Signal „haben viele der besten Aufführungen meiner Musik vollbracht, die ich gehört habe“, so der Komponist. Kennengelernt haben sich die beiden Künstler 1995. Seitdem hat Brad Lubman Reichs Kompositionen für die Label harmonia mundi und Nonesuch aufgenommen, die Uraufführungen von Werken wie *Three Tales*, *Daniel Variations*, *Runner*, *Radio Rewrite* und *Variations for Vibes*, *Pianos and Strings* geleitet und diese Musik auf vier Kontinenten dirigiert.

Das Ensemble Signal ist weiterhin entschlossen, der Musik des Komponisten einen besonderen Stellenwert einzuräumen. „Für Signal ist Steve nicht nur ein Komponist, dessen Musik wir lieben, sondern er ist auch ein Mentor und geschätzter Kollege“, so das Ensemble, das sich seit seiner Gründung 2008 als führendes Neue-Musik-Ensemble New Yorks etabliert hat. Die Aufführungs- und Produktionspraxis, die Steve Reich selbst seit den 70er Jahren entwickelt hat, möchte Signal dabei weiterführen, nicht zuletzt, um neue Publikumsgruppen weltweit zu erreichen. Dafür nutzen sie vielfältige mediale und technische Möglichkeiten – und spielen sogar ab und zu in einem Schuppen. **kh / nr, Übersetzung**



SWERDLOVSK PHILHARMONIC, RENDERING: ZAHA HADID ARCHITECTS

„DIE WEIDEN“: LYRISCHE INNENSCHAU UND DRAMATISCHE ZUSPITZUNG

Von Marie-Therese Rudolph

8. Dezember 2018 – die erste Uraufführung an der Wiener Staatsoper seit acht Jahren erzeugt große mediale Aufmerksamkeit: Der österreichische Komponist **Johannes Maria Staud** (*1974) und der Dresdener Dichter Durs Grünbein (*1962) verfassten eine Oper, die durchaus als politische Botschaft und Warnung in einem Europa zu lesen ist, das immer mehr nach rechts rückt. Auf der Suche „nach einem heutigen Stoff, der die Unsicherheit der Gesellschaft in sich trägt“, wie der Librettist ausführte, ließ sich das erprobte Duo, das bereits zwei Opern und ein Monodram gemeinsam entwickelt hat, von den Autoren Joseph Conrad, H. P. Lovecraft, Algernon Blackwood und T. S. Eliot inspirieren.

In einem parallelen Arbeitsprozess, der von einem ständigen Austausch geprägt war, entstanden Libretto und Musik. Die metaphorreiche Geschichte ist rund um eine Flussreise eines jungen Paares gebaut. Peter (Tomasz Konieczny), ein Künstler, zeigt der Philosophin Lea (Rachel Frenkel) seine Heimat. Für sie ist die Flussexpedition auch eine Spurensuche ihrer Familiengeschichte, da ihre Vorfahren von dort vertrieben worden waren. Schwelgen die beiden anfangs im Liebesglück, wird dies mehr und mehr gestört durch die Landschaft mit immer bedrohlicheren Formen und Ausprägungen. Alptraumhafte Begegnungen kippen die Geschichte ins Surreale, Halluzinatorische. Es tauchen Karpfenwesen auf, ehemals Menschen, die nun vielmehr Teil der Masse sind, der eigenen Meinung und Entscheidungskraft beraubt. In der Inszenierung von Andrea Moses „verkarpfen“ die Menschen immer mehr, eindrucksvolle Gesichtsmasken, die gleichermaßen faszinieren wie abstoßen, führen dies drastisch vor Augen.

Diese Verwandlung findet auch in der Musik ihre Entsprechung, die Singstimmen werden mit Wasserklängen eingefärbt. Dafür setzt Staud gekonnt Mittel aus der Live-Elektronik ein: „Das sind Phänomene wie Granularsynthese, Faltung oder Resonanzfilterung. Die Stimmen bekommen einen kleinen Rattenschwanz, etwas Geräuschhaftes, das sich

elektronisch fortspinn.“ Der große Strom, der durch Europa fließt, es teilt und verbindet, ist Basis für die schillernden Klangfarben und zentrales Motiv von Stauds Oper. „Es geht darum, Wasserklänge zu generieren, ohne mit Wasseraufnahmen zu arbeiten“, führt der Komponist aus. In der Oper in sechs Bildern, vier Passagen, einem Prolog, einem Vorspiel und einem Zwischenspiel ist den Sängerinnen und Sängern eine Bandbreite von allen Arten des Singens vorgeschrieben, und auch ein Schauspieler als Komponist und eine Schauspielerin als Fernsehreporterin treiben die Szenerie voran. Die vier instrumentalen Passagen basieren auf jeweils einem Solo-Instrument, auf dem die Live-Elektronik aufbaut. Die Stimmen von Tuba, Kontrabassklarinette, Kontrabass und Fagott gehen im Orchesterklang auf, der mit verschiedensten Wasser-Assoziationen spielt. Verdeutlicht wurde dies durch die Videobilder von bedrohlich gewittrigen Flusslandschaften und sich im Wind wiegenden Weidenzweigen.

Die überaus große Besetzung mit Chor, Orchester mit einem gewaltigen Schlagwerk-Apparat, Zuspelungen und Live-Elektronik, 18 Sing- und Sprechrollen, darunter viele kleine, erzeugt ein abwechslungsreiches Panoptikum. Kraftvolle Orchesterpassagen wechseln mit gesprochenen Passagen, Anleihen an die Unterhaltungsmusik mit Tanz-Combo auf der Bühne mit intimen elektronischen Klängen, in denen man die Stechmücken in der Auenlandschaft zu hören glaubt. In der Auseinandersetzung mit dem recht unterschiedlichen musikalischen Material komponierte Johannes Maria Staud vorab 2017 das Orchesterstück *Stromab*. Die Vieltätigkeit der Musik findet sich auch in den mehrfachen Ebenen des Librettos wieder: Neben der Liebesgeschichte, der Konfrontation mit der eigenen familiären Vergangenheit von Lea, die in ein imaginiertes Aufeinandertreffen mit den Opfern der Todesmärsche der ungarisch-jüdischen Zwangsarbeiter 1945 mündet und einen großen Schritt im Zuge ihrer Identitätsfindung bewirkt, schwingt immer die allgemein gegenwärtige Bedrohung auf



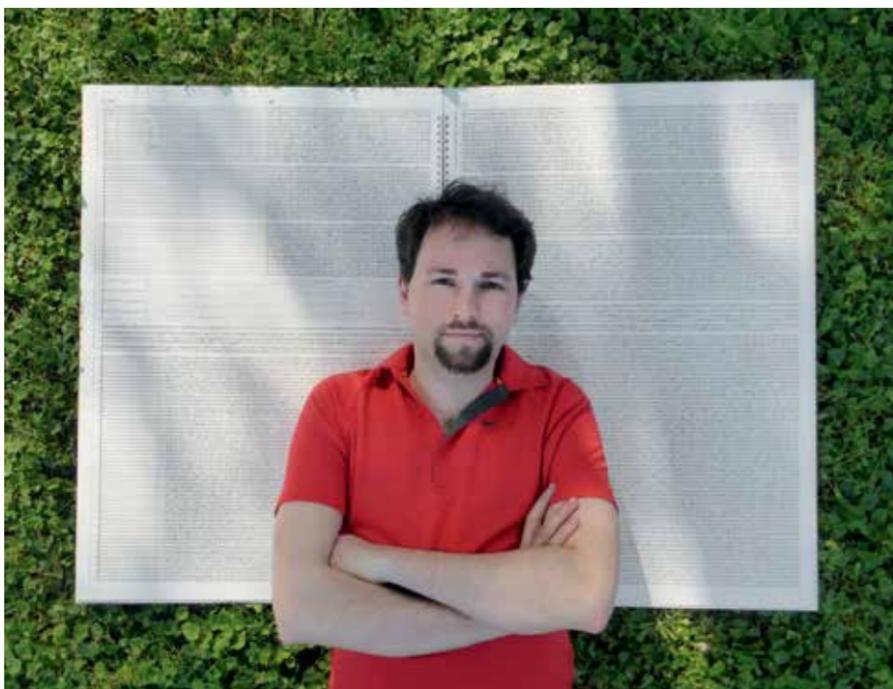
© CAROLINA FRANK

die Zivilgesellschaft durch das Dunkle, das Populistische, durch demagogische Verführer die Masse Manipulierende mit.

Nicht zuletzt durch die Figur des Komponisten (Udo Samel), bezeichnenderweise etwas ironisch Krachmeyer genannt, schafft Staud die Verbindung zwischen Plot und Musik: „Der Komponist kann nicht singen, stattdessen spricht er von der Heimat und ihren Klängen, vom kulturell Reinen – Dinge, die für mich persönlich nicht funktionieren,

über die ich aber gern mit ihm diskutieren würde. Er ist also eine mir unsympathische, aber gleichzeitig äußerst verführerische, manipulative Figur.“

Dirigent Ingo Metzmacher gelingt es mit dem Orchester der Wiener Staatsoper, aus dem Spannungsfeld von „lyrischer Innenschau und dramatischer Zuspitzung“ (Staud) eine abwechslungsreiche und vielschichtige Aufführung an dem traditionsreichen Haus zu machen.



© HANS CHRISTIAN SCHINCK

RITUALE EINES KOCHS

Die WDR 3 Konzertreihe Musik der Zeit, in dieser Saison ganz im Zeichen von „Ritual und Routine“, präsentiert am 22. Juni das Konzert „Why patterns?“. Im Zentrum des Konzertes steht die Kunst der Wiederholung, die einen Sog erzeugen und gerade dadurch entspannen und – auch künstlerische – Energien freisetzen kann. Der Komponist **Vito Žuraj** und Dramaturg Patrick Hahn haben dafür ein neues Werk entwickelt, *Hors d'oeuvre* für Koch-Performer und Kammerorchester. Kochen als kultureller Akt, der festen Regeln folgt: vom initialen Messerschleifen über Mise en Place bis hin zum Braten, Brutzeln und Schmurgeln. Die Musiker sowie der als Koch-Performer agierende Sternekoch Daniel Gottschlich geraten durch ihre akkurat geregelten Abläufe in den Rhythmus eines rituellen Tanzes, in dem die vertrauten Instrumente auch mal ruhen und stattdessen Kochlöffel, Kellen und Schneebeesen die Regie übernehmen dürfen. Am Ende steht durch das perfekte Zusammenspiel von Patterns und Zutaten das Wunder der Transformation, und es erklingt in der musikalisch-kulinarischen Gesamtkomposition mit dem WDR Sinfonieorchester unter der Leitung von Peter Rundel eine fulminante „Küchen-Sinfonie“.



© KAUPONIKKAS

TITUS ENGEL: DIE OPER ALS MODELL FÜR GESELLSCHAFT

Ein Gespräch mit Andreas Falentin

Der Dirigent Titus Engel ist anders. Was vielen seiner Kollegen lästige Pflicht, ist ihm lustvolle Kür: die Auseinandersetzung mit szenischen Konzepten und zeitgenössischen Werken.

„Ich glaube, dass Oper eine extrem zeitgemäße Kunstform ist, auch weil diese Zusammenführung der verschiedenen Künste die Menschheit schon fasziniert hat, bevor es die Oper überhaupt gab. Ich erlebe es so, dass ihre gesellschaftliche Relevanz, gerade auch im Zeitgenössischen, eher wächst. Bei den Projekten, die ich mache, merke ich keine Überalterung im Publikum. Oft kommen viele begeisterte junge Leute, ob nun bei *Donnerstag aus „Licht“* in Basel oder bei *Akhnaten* in Antwerpen. Was mich extrem begeistert, ist die Idee, dass man sich in der Oper zusammen etwas Utopisches baut, sich ein Spiel ausdenkt, wie man es auch bei Kindern sieht. In der Oper hat man dafür am allermeisten zur Verfügung: Orchester, Sänger, ein Bühnenbild ... Ich erlebe das jedes Mal als total faszinierend, dass jeder in seiner Arbeit sozusagen für sich arbeitet, auch wenn wir ständig kommunizieren, und erst in den letzten Wochen kommt alles zusammen, und es entsteht etwas. Ich glaube, das ist ein Utopiemodell für Zusammenarbeit, das durchaus gesellschaftliche Ausstrahlung haben kann

– nämlich, dass wir als Menschen nicht nur für uns denken, nicht nur im kleinen Rahmen für unsere Familie oder unsere Nächsten da sind, sondern dass man zusammen eine Gesellschaft baut. So kann die Oper ein Modell sein für einen positiven gesellschaftlichen Prozess. Darin ist es unsere Aufgabe als Künstler, Angebote zu machen für die Menschen, in denen es um die Differenzierung der Welt und die Differenzierung der Wahrnehmung geht. Wir müssen den Diskurs am Laufen halten, zu einfachen Wahrheiten widersprechen, zumindest Gegenmodelle dafür hinstellen. Was mich interessiert, ist eine Mischung aus Überforderung und Unterhaltsamkeit – bei *Traviata* die Tiefe offenlegen und bei Stockhausen die Unterhaltsamkeit. Die große Besonderheit der Oper ist ja, dass Inhalte über Musik transportiert werden. Es gibt doch diesen berühmten Spruch ‚Worüber man nicht schreiben kann, darüber soll man singen‘. Ich weiß nicht, wer das gesagt hat, jedenfalls nicht Wittgenstein und auch nicht ich. Aber es hat schon was. Es gibt eine Grenze des Sagbaren, der Erkenntnis auf der Welt. Auch wenn heute die Religionen wieder einen viel stärkeren Einfluss haben, ist es aus meiner Sicht so, dass es viele Dinge gibt, die man nicht in Worte fassen, nicht erklären kann.

MAN ATMET JEDEN ABEND ANDERS

Der Funke ist übergesprungen: Wenn **Alejo Pérez** von seiner neuen Position als Musikdirektor der Opera Ballet Vlaanderen spricht, die er ab der Saison 2019/2020 übernehmen wird, betont er die große Affinität, die er zum Orchester und zum gesamten Team des Hauses verspüre. „Man sollte das nicht unterschätzen: Die Chemie muss stimmen, das ist essentiell für jedes künstlerische Projekt. Ich freue mich darauf, an diesem Haus nun wieder und wieder diese Atmosphäre von Leidenschaft für die Musik atmen zu können, die mir so entspricht“, sagt der Dirigent, der in Flandern im vergangenen Jahr mit *Pelléas et Mélisande* (Inszenierung und Bühne: Sidi Larbi Cherkaoui, Damien Jalet, Marina Abramovic) debütierte – und reüssierte. Das Publikum feierte die Vorstellungen mit frenetischem Applaus und die internationale Presse jubelte; Eleonore Büning beispielsweise sprach dem Dirigenten, „der das Orchester der Flämischen Oper mit scharfem Blick fürs Detail und zugleich mit Sinn für den großen Bogen führt“, in der Neuen Zürcher Zeitung „den höchsten Anteil am Gelingen in einer insgesamt spektakulären Inszenierung“ zu.

Ein wichtiger Faktor für Alejo Pérez' Vorfreude ist die zweite Personalie am Opernhaus – ernannt wurde er nämlich von dessen designiertem Intendanten. „Ich bin sehr glücklich, mit Jan Vandenhouwe zusammen arbeiten zu dürfen, dessen Vision für die Zukunft des Ensembles meiner entspricht“, sagt

der Argentinier, der auch als Gastdirigent Wert darauf legt, durch frühzeitigen Austausch das musikalische und das Regiekonzept in Einklang zu bringen. Sein Sinn für den Stellenwert von Entscheidungsmöglichkeiten im künstlerischen Team wuchs insbesondere in seiner Zeit als musikalischer Leiter des Teatro Argentino de La Plata, an dem er als junger Dirigent großes Repertoire realisierte, und als einer der künstlerisch prägenden Stammdirigenten am Teatro Real Madrid während der Ära Gerard Mortier.

„Das Spannende ist, dass die musikalische Seite das Geschehen trägt. Vieles über die Psychologie der Figuren ist in der Musik schon erkennbar“, erläutert er seine Rolle in diesem Prozess. Von Regisseuren erwarte er sich deshalb nicht



© KARIM KHAWATMI

Da kann Gesang, kann Oper, kann Musik eine Ebene sein, die Fragen emotional beantwortet, was in einer aufgeklärten Gesellschaft auch eine Art Ersatz sein kann für Religion.“

Dieses flammende Plädoyer für die Kunstgattung Oper formulierte Titus Engel im Rahmen eines Gesprächs an einem langen Nachmittag in Berlin. Und es kommt nicht etwa von einem der notorischen Parteigänger des zeitgemäßen Musiktheaters, die ja meist aus der Komponisten-, Wissenschafts-

„In der Musik sind wir fast zu brav erzogen, wir wollen schön spielen, wir wollen elegant spielen. Aber um einen Witz zu machen, um eine Interpretation wirklich spannend zu machen, muss man auch an die Extreme gehen, mit Kraft, auch mal das Tempo brutal übertreiben, einfach mal reinbratschen.“

oder Kritikerszene stammen. Nein, es kommt – von einem Dirigenten. Nicht nur deshalb ist der 1975 in der Schweiz geborene Titus Engel ein eher untypischer Vertreter dieser Spezies. „Ich bin aktiver in der Oper- und zeitgenössischen Welt als in der Konzertwelt. Das hat sich so ergeben, ist aber auch irgendwie so gewollt“, sagt er über sich und verwendet, wenn er von seinem Werdegang und seinen künstlerischen Idealen spricht, gerne den Begriff Third Stream – der dritte Weg. „Ich versuche meine Projekte mitzudenken, wenn es irgendwie geht. Inhaltliche, dramaturgische Arbeit ist mir wichtig. Ich sammle selbst Ideen, habe immer einige im Kopf, und manchmal gibt es Gespräche, wo ich die loswerden oder sogar realisieren kann“. Auf diese Weise kam es zu *Donnerstag aus „Licht“* in Basel, eine der wichtigsten Musiktheaterproduktionen der letzten Spielzeiten. „Basel hat den Stockhausen gerockt – dabei ist es ein Stück, das die Grenzen eines normalen Theaters sprengt“, sagt er und schwärmt von der Zusammenarbeit mit den Musikern, mit Kathinka Pasveer, der Leiterin der Stockhausen-Stiftung für Musik in Kürten, und mit der Regisseurin Lydia Steier, die für das Werk „eine Fallhöhe“ geschaffen habe. „Vielleicht kann ich ja irgendwann mal den ganzen Zyklus machen. Es gibt einige Hindernisse, aber ...“

Bei seiner intensiven Opernarbeit setzt Titus Engel neben einer hohen Uraufführungsfrequenz vor allem auf Kontinuität. Es unterhält langfristige künstlerische Beziehungen etwa zu den Opernhäusern und deren Orchestern in Basel, Frankfurt, Antwerpen und neuerdings Stuttgart. „Es ist so ein anderes Arbeiten, als wenn man sich zum ersten Mal sieht. Musik hat viel mit Chemie zu tun“. Die Regisseure „seiner“ Inszenierungen trifft er am liebsten zwei Jahre vor der Premiere und tauscht sich in dieser Zeit immer wieder mit ihnen aus. In das allgemeine Klagelied über unmusikalische Musiktheaterregisseure mag Titus Engel nicht einstimmen: „Ich habe nie erlebt, dass ein Regisseur sagt, er habe kein Interesse, sich mit dem Dirigenten zu treffen. Die Regisseure sind immer offen und müssen nicht unbedingt Noten lesen können. Affinität zur Musik reicht, wenn sie adäquat eingesetzt wird“.

Auszug aus einem Artikel in Die Deutsche Bühne 06/2017.
Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung.

unbedingt besondere musikalische Fachkenntnisse, sondern er wünscht sich ein genaues Hinhören und Respekt für die Eigendynamik der musikalischen Dramaturgie. Sein eigenes Gespür dafür wird er in seiner ersten Saison als Musikdirektor in Gent und Antwerpen mit zwei Neuproduktionen unter Beweis stellen.

Im Konzert spielt Alejo Pérez diese Stärke genauso aus – wo andere Dirigenten vielleicht abstrakte Symphonik vor sich auf dem Pult sehen, spürt er stets einem dramatischen, quasi-psychologischen Faden nach, der seine Interpretationen so plastisch erscheinen lässt. Gemäß der Entscheidung des neuen Intendanten, den sinfonischen Bereich in Zukunft zu stärken, wird Alejo Pérez das Sinfonieorchester der Opera Vlaanderen in mehreren Konzertprogrammen pro Saison dirigieren.

„Ich liebe beides, Oper und Konzert“, betont der Dirigent und beschwört die Magie des Augenblickes, die hier wie dort eintreten kann. „Zusammen mit den Sängern und den Musikern genieße ich dieses Gefühl von ‚heute Abend wird es unbedingt anders‘. Manchmal stehen die Sterne einfach alle in einer Reihe, und dann passiert es: Dieses einander Zuhören und dann auf jeden Vorschlag Eingehen, als wäre es Kammermusik. Es gehört eine gewisse Freiheit dazu, man atmet jeden Abend anders, und es ist spannend, diese Nuancen, diese Bereitschaften von den vielen Künstlern, die vor Dir auf der Bühne stehen, zu spüren und darauf zu reagieren. Das macht den Beruf besonders aufregend.“ **nr**



© TOSHIO HOSOKAWA



KOMPONIEREN NACH FUKUSHIMA

Toshio Hosokawas Opern „Stilles Meer“ und „Erdbeben.Träume“

Toshio Hosokawa ist der bekannteste japanische Komponist und auch einer der produktivsten. In den letzten Jahren hat er in schneller Folge drei Opern vorgelegt: *Stilles Meer* kam 2016 an der Hamburgischen Staatsoper heraus, die einaktige Kammeroper *Futari Shizuka* wurde 2017 in Paris uraufgeführt, und 2018 folgte *Erdbeben.Träume* an der Oper Stuttgart.

Die meisten Opern von Toshio Hosokawa beruhen auf literarischen Vorlagen, die aus dem No-Theater stammen, alten Geschichten, die um Grundfragen der menschlichen Existenz kreisen. Das No-Theater verbindet Sprache, Musik und Tanz und arbeitet mit Masken und stilisierten Körpergesten. Stets gibt es einen spezifischen Bühnensteg, den Hashigakari, der Diesseits und Jenseits verbindet und über den die Darsteller die Bühne betreten, um ihre traumatischen Erlebnisse und Verletzungen zu verarbeiten. „Diese Grundstruktur des No, bei der eine Figur zwischen Wirklichkeit und dem Raum außerhalb der Wirklichkeit hin und her pendelt, schwebt mir für die Erfahrung meiner Oper vor. Musik ist die klangliche Brücke, die diese und die andere Welt verbindet“, sagt der Komponist. „No ist das Theater der Seelenheilung.“

Eine traumatische Erfahrung wurde Toshio Hosokawa gleichsam in die Wiege gelegt, als er 1955 in Hiroshima geboren wurde. Doch es dauerte bis zu seinem Studium in Deutschland, ehe er mit der Verarbeitung begann. „Erst, als ich die erschrockenen Reaktionen und betroffene Blicke sah, wenn ich sagte: ‚Ich komme aus Hiroshima‘, wurde mir klar, woher ich komme.“ In der Folge beschäftigte er sich intensiv mit der Geschichte seiner Heimatstadt und schrieb das Oratorium *Voiceless Voice in Hiroshima*. Auch in seinem Requiem *Sternlose Nacht*, das während seines Aufenthalts am Berliner Wissenschaftskolleg entstand und den Opfern der Bombenangriffe auf Dresden und Hiroshima gewidmet ist, setzte er sich mit den Folgen äußerster menschlicher Grausamkeit auseinander.

Eine tiefe Erschütterung, die weit über Japan hinausreichte, geschah 2011 mit dem Tohoku-Erdbeben, dem Tsunami und der dadurch ausgelösten Atomkatastrophe in Fukushima. Der Komponist befand sich in dieser Zeit wieder in Berlin, mitten in der Probenarbeit zu seiner Oper



Matsukaze mit der Choreographin Sasha Waltz. „Am Anfang von *Matsukaze* gibt es Wassergeräusche“, erzählt er. „Plötzlich haben alle gedacht: das klingt wie ein Tsunami. Es war eine schwierige Situation. Wir haben gemeinsam diskutiert, ob wir das Gesamtkonzept ändern sollten.“

Für seine folgenden Opern hatte diese Erfahrung tiefgreifende Konsequenzen. In *Stilles Meer* verlegt er den Schauplatz des zugrundeliegenden No-Stückes Sumidagawa nach Fukushima und macht damit klar, dass es sich um eine aktuelle Tragödie handelt. Das Werk kreist um das individuelle Leid einer Mutter, die ihr Kind verloren hat. In *Erdbeben.Träume*, das auf Kleists Novelle *Das Erdbeben von Chili* beruht, geht es um die gesellschaftlichen Verwerfungen, die durch die Erfahrung einer Naturkatastrophe ausgelöst werden.

In der Oper *Stilles Meer* gibt es eine Szene, in der die Menschen mit Laternen ans Meer gehen und die Lichter dem Meer zurückgeben. „In diesem Ritual drückt sich unser Glaube aus, dass die Menschenseele aus dem Meer kommt und dahin nach dem Tod wieder zurückkehrt“, erklärt Toshio Hosokawa. „Aber dieses Meer ist nicht mehr sauber. Wohin können wir also zurückgehen?“

Wie *Matsukaze* spielen auch seine folgenden Opern am Meer. Wasser war für ihn immer schon eine „Metapher für das menschliche Leben: es entsteht im Meer und kehrt dorthin zurück. Mein musikalisches Hauptthema ist es, mit der Natur eins zu werden, zu Harmonie mit ihr zu finden.“ Inzwischen ist ihm das Verhältnis Mensch-Natur jedoch problematisch geworden: „Wir können nicht nur schöne Opern produzieren. Ich selbst war in Fukushima, ich habe die Städte gesehen, in denen niemand mehr wohnt – es war schrecklich. Es schien mir wie unsere Zukunft: das Ende der Welt. Das habe ich wirklich gesehen, ich kann es nicht mehr vergessen. Heute möchten wir in Japan gern die Augen davor verschließen. Aber wir müssen sehen, was passiert ist. Dass wir das musikalisch sichtbar machen, ist das einzige, was Künstler heute tun können. Wir können uns nicht politisch ausdrücken. Aber mit Musik können wir die Katastrophe zeigen – und auch die Ordnung.“ **kw**



© NIKOLAJ LUND

MARC SOUSTROT

Am 24. November dirigiert Marc Soustrot am Leipziger Gewandhaus das MDR-Sinfonieorchester und den MDR-Rundfunkchor mit Hector Berlioz' Requiemvertonung, der *Grande Messe des Morts*. Während er damit beim Orchester debütiert, ist er mit dem Chor gut vertraut: Im vergangenen Jahr leitete er Berlioz' *Damnation de Faust* auf einer aufsehenerregenden Tournee mit Sophie Koch, Paul Groves, Bryn Terfel, seinem Malmö Sinfonieorchester und dem MDR-Rundfunkchor und machte Station am deSingel Antwerpen, am Concertgebouw Amsterdam, an der Elbphilharmonie und an der Semperoper. Nicht nur deshalb ist es gut möglich, dass in das Konzert auch viele musikbegeisterte Dresdner strömen – in der Nachbarmetropole schätzt man Marc Soustrot schon seit seinem gefeierten Debüt an der Semperoper mit Debussys *Pelléas et Mélisande*. **nr**



© SERGEI KORZENNIKOV

VALENTIN URYUPIN

Spätestens seitdem er 2017 den Dirigentenwettbewerb Sir George Solti für sich entscheiden konnte, ist der russische Dirigent Valentin Uryupin auch außerhalb seines Heimatlandes kein Geheimtipp mehr. So war er jüngst unter anderem beim Radio-

Symphonieorchester Wien, beim Tokyo Symphony Orchestra, beim Orchestra della Svizzera Italiana, beim SWR Symphonieorchester, am Teatro Massimo di Palermo und am Teatro Real in Madrid zu Gast. Mit Werken von Widmann, Strauss, Rachmaninow und Prokofjew stellt er sich nun dem Berliner Publikum vor: In der Reihe Debüt in Deutschlandfunk Kultur ist er am 8. Mai erstmals am Pult des Deutschen Symphonieorchesters Berlin zu erleben.



© TERO AHONEN

META4

Das Streichquartett aus dem hohen Norden, 2001 gegründet und seit 2006 in der aktuellen Besetzung unterwegs, hat Spaß an musikalischen Experimenten, die das Quartettspiel der vier Finnen inspiriert und frisch halten. Zu ihren ungewöhnlichen Aktivitäten gehörte jüngst die Mitwirkung bei Kaija Saariahos Kammeroper *Only the Sound Remains* in einer Peter Sellars-Inszenierung in Paris, Madrid und New York.

Ungewöhnlich ist auch ihre Arbeit als „Vierradantrieb“ für Orchester, mit denen das Quartett Programme ohne Dirigenten einstudiert und von den ersten Pulten aus leitet. In dieser Rolle hat Meta4 bereits mit dem Finnish Baroque Orchestra, dem Turku Philharmonic Orchestra, der Tapiola Sinfonietta sowie dem australischen ACO Collective gearbeitet und begeistert kürzlich im Rahmen einer Residency beim Lahti Symphony. Die nächsten „Meta4WD“-Konzerte führen die Musiker zum schwedischen Kammerorchester Musica Vitae und dem französischen Orchestre d'Auvergne.



© CHRISTOPH FEIN

STEVEN SLOANE

Auf neuen Wegen

„It feels like coming nach Hause.“ Nach über 30 Jahren in Deutschland wechselt Steven Sloane immer noch, häufig im selben Satz, seamlessly zwischen Deutsch und Englisch. Der amerikanische Akzent ist bei dem in Los Angeles aufgewachsenen Dirigenten in beiden Sprachen unüberhörbar. In letzter Zeit beginnt er die Konversation auch immer mal wieder auf Hebräisch, bis ich ihn daran erinnere, dass ich diese Sprache – auch nach 15-jähriger Zusammenarbeit – strangely immer noch nicht verstehe.

Wenn er jetzt nach Hause sagt, meint er allerdings nicht Kalifornien, sondern das Land, in das er mit 21, nach Abschluss seines Studiums, emigriert war und in dem er danach zehn Jahre lebte: Israel. Damals nahm er intensiv am Musikleben des Landes teil, half bei dessen Weiterentwicklung, etwa indem er den Chor des Konservatoriums in Tel Aviv aufbaute. Schon in dieser Zeit dirigierte er alle israelischen Orchester – mit Ausnahme des Israel Philharmonic Orchestra, das ihn erst später einlud. Besonders häufig war er beim Jerusalem Symphony Orchestra zu Gast, dessen Chefdirigent damals Gary Bertini war. 1985 hätte er resident conductor der neu gegründeten Israeli Opera werden sollen, aber in diesem Jahr wechselte er stattdessen gemeinsam mit Gary Bertini an die Oper Frankfurt und trat dort seine erste feste Position als 1. Kapellmeister an.

Noch ist Steven Sloane vor allem in Bochum zuhause, wo er seit 1994 als Generalmusikdirektor fungiert. Seine Verdienste um die Musik in der Theater-Stadt Bochum und im gesamten Ruhrgebiet sind unbestritten; vielfach ist er für sie ausgezeichnet worden. Mit seiner phantasievollen und in jeder Richtung offenen Programmgestaltung hat er ständig neue Publika gewonnen. Die gefeierte Produktion von Zimmermanns *Soldaten* bei der RuhrTriennale, die die Bochumer Symphoniker sogar in die New Yorker Armory Hall brachte, ist ebenso wenig vergessen wie der Day of Song im Rahmen des von ihm verantworteten Programms von Ruhr2010, wo auf Plätzen in der gesamten Kulturhauptstadt gesungen wurde und er allein 60.000 Sänger auf Schalke dirigierte.

Den größten Erfolg feierte er 2016 mit der Eröffnung des neuen Anneliese Brost Musikforums um die zum Foyer umgebaute St.-Marien-Kirche in unmittelbarer Nähe des Bermuda-Dreieck genannten Entertainment-Bezirks von Bochum. In ihm haben die BoSy und alle Musikfreunde, darunter auch die Jugendmusikschule der Stadt, eine neue Heimat gefunden. Mit wieviel Geschick, Hartnäckigkeit, Überredungskunst und Durchsetzungswillen Steven Sloane dieses vielfach totgesagte Projekt in einer bankrotten Stadt geduldig zum gefeierten Erfolg führte, wurde auch überregional und international bewundernd anerkannt.

Zwei Jahre nach der Eröffnung des Konzertsaals und seiner Ernennung zum Intendanten erklärte Steven Sloane 2018, sein Amt drei Jahre später an einen Nachfolger übergeben zu wollen. 2019 wird das 100jährige Bestehen des Orchesters und sein eigenes 25jähriges GMD-Jubiläum gefeiert. „Dann wird es time for a change – fürs Orchester und auch für mich.“ Dabei hat er schon seit Jahren einen zweiten Wohnsitz in Berlin, wo er an der Universität der Künste die International Conducting Academy zur intensiven Förderung ausgewählter junger Dirigenten aufgebaut hat. Und seit der laufenden Saison wirkt er zusätzlich als Principal Guest Conductor and Artistic Advisor am Opernhaus Malmö.

In einem Beruf, der durch den jetset und schnelle Wechsel von einem Orchester zum anderen geprägt ist, stellt Steven Sloane eine Ausnahme dar. Er liebt die kontinuierliche Arbeit mit Freunden und lässt trotzdem keine Routine aufkommen. „Let's look for something new“ – so könnte sein Wahlspruch lauten. Das gilt für sein Engagement für wenig bekannte Komponisten ebenso wie für junge Künstler, für neue Inszenierungen und Konzertformen ebenso wie für die Entwicklung der Institution Orchester und seiner Räume. Wenn das Jerusalem Symphony Orchestra ihn jetzt zu seinem neuen Music Director ab 2020 ernannt hat, so kann sich das Orchester auf bewegte Zeiten einstellen. Eine Andeutung gibt Steven Sloane schon in seiner ersten öffentlichen Stellungnahme: „Wir werden daran arbeiten, neue Kooperationen mit anderen Institutionen einzugehen, um an neuen Orten zu spielen und neue Zielgruppen allen Alters zu erschließen, auch solche, die bisher kaum in Kontakt mit klassischer symphonischer Musik standen.“ Ihm geht es um ein Projekt für die ganze Stadt und alle Bevölkerungskreise. „Our future is open!“ **kw**

SCHIMMER PR
Public relations for music

**Ambassador
for classical
music** OFFICES IN BERLIN
AND COLOGNE



www.schimmer-pr.de



© LILWEI

ELIAHU INBAL

Meine Inspiration und meine Schule

Schaut man auf die gesamte Karriere von Eliahu Inbal, die in den 50er Jahren in Israel begann, erscheinen die Jahre, die wir ihn als Management begleiten durften, geradezu wie ein Klacks. Schon mit Mitte 20 avancierte er zum international gefragten Gastdirigenten, und in den folgenden Jahrzehnten prägte er in der Chefposition das Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks Frankfurt, das Orchestra del Teatro la Fenice, das Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, das Konzerthausorchester Berlin, die Tschechische Philharmonie und das Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. Als 2016 anlässlich seines 80. Geburtstages eine dreiteilige Interviewserie in unserem Online-Magazin erschien, konnten auch wir noch neue Details über sein ereignisreiches Leben erfahren. Nachzulesen ist die gesamte Serie, aus der wir hier Auszüge drucken, auf unserer Website.

Eliahu Inbal, stimmt es, dass Ihr Name eine besondere Geschichte hat?

Mein ursprünglicher Familienname war Josef. Als ich mich definitiv entschieden habe, Dirigent zu werden, habe ich gedacht, ich brauche einen Familiennamen, der kein Vorname ist. Inbal hat eine Bedeutung: Das ist der Klöppel in der Glocke, und das passt gut zu einem Dirigenten. Ich bin der Klöppel, und das Orchester klingt, nicht ich.

War Musik in Ihrer Familie von vornherein ein großes Thema?

Absolut, allerdings liturgische Musik, in der Synagoge, im Chor, beim alleine Singen. Als ich dann in der Schule war – und das war sehr viel früher als normal, ich war zwei Jahre jünger als alle anderen in der Klasse – da kam einmal ein Musiklehrer als Ersatz für einen anderen Lehrer. Er hat uns Noten beigebracht, und ich begann zu komponieren. Ich habe auch schon im Alter von etwa sieben Jahren mit Hilfe von einem meiner Onkel eine Art Gitarre oder Geige aus Sperrholz gebastelt. Meine Schwester hat mich daraufhin zum Konservatorium gebracht. Sie haben mir sofort ein Stipendium verschafft und mir auch eine Geige mitgegeben.

Die 40er und 50er Jahre in Israel waren sowohl politisch als auch musikalisch eine ungeheuer dichte Zeit – allein, wenn man an die Gründungsgeschichte des Israel Philharmonic Orchestra denkt.

Bronislaw Huberman, der große Geiger, ist schon 1932/33 zu Orchestern in Mitteleuropa gegangen und hat den jüdischen Musikern gesagt, ihr habt keine Zukunft hier, ihr müsst nach Israel. Und so kam es, dass das Palestine Symphony Orchestra, später umbenannt in Israel Philharmonic Orchestra, mit den besten Talenten aus Mitteleuropa gegründet wurde, in meinem Geburtsjahr 1936. Auch die Mitglieder des Radioorchesters von Jerusalem waren, so kann man es heute nennen, Flüchtlinge – Musiker, die vor der Naziherrschaft flohen.

Und die ihre musikalische Tradition von Europa an einen anderen Ort verpflanzt haben.

So ist es. Meine Eltern kamen aus dem Orient, meine Mutter aus Damaskus und mein Vater aus Aden, damals britisches Mandat und heute Teil des Jemen. Man mag sich also wundern: Wieso habe ich diesen Draht zu Bruckner, zu Mahler?

Tatsächlich bin ich aus musikalischem Blickwinkel inmitten der absoluten Fülle mitteleuropäischer Tradition aufgewachsen! Alle meine Lehrer, sei es für Harmonie, Kontrapunkt, Komposition, alle kamen aus Deutschland. Mein Violinlehrer Lorand Fenyves, Konzertmeister der Palestine Symphony, kam aus Ungarn. Musikanalyse lernte ich von dem großen Komponisten Josef Tal, Kontrapunkt bei Abel Ehrlich.

Sie sagen, das Orientalische ist Ihre familiäre Herkunft. Spielt das denn auch musikalisch eine Rolle bei Ihnen?

Sehr! Das hat mir extreme Sensibilität für Farbe, für Intonation gegeben, und das habe ich natürlich mitgenommen. Wir hatten allerdings auch damals schon dieses wunderschöne Grammophon, das war ein richtiges Möbelstück. Damit hatte ich meine frühen großen Musikerlebnisse, und mehr noch mit dem Radio. Ich habe jeden Tag Kol Israel, den Jerusalemer Sender, gehört. Ich war hingezogen zu dieser westlichen symphonischen Musik, und sie wurde zu meiner Musik.

Als junger Dirigent in Israel haben Sie Leonard Bernstein kennengelernt. Wie lief diese Begegnung ab?

Ich war damals Konzertmeister des Sinfonieorchesters der Armee und habe als Assistent des Dirigenten gearbeitet, das war mein Militärdienst. In dieser Rolle hatte man schon von mir gehört. Plötzlich bekomme ich einen Anruf vom Israel Philharmonic: Ich soll am nächsten Tag kommen und vor Bernstein dirigieren. Ich hatte Grippe mit Fieber, bin aber trotzdem hingegangen und habe *Coriolan* dirigiert. Bernstein hat mich zu sich genommen und gesagt: „Aus Dir kann ein großer Dirigent werden. Du mußt ins Ausland gehen und studieren!“ Aufgrund seines Empfehlungsbriefes habe ich ein Stipendium erhalten. Zu der Zeit habe ich in Israel außerdem eine Prozesion großer Dirigenten erlebt.

Und Sie haben die Proben besucht.

Ja, inoffiziell. Ich bin durch ein Fenster in den Saal geschlüpft und habe mich versteckt. So habe ich Kubelik, Markevitch, Fricsay erlebt, viele große Dirigenten, und große Solisten natürlich. Das war meine Inspiration und meine Schule, denn in den Proben lernt man. Und die noch bessere Schule ist, selbst im Orchester zu spielen.

Ich habe gelesen, dass Sie schockiert waren, als sie nach Paris kamen und französische Orchester hörten.

Schockiert ist vielleicht übertrieben, aber sie klangen ganz anders, ohne diese Patina, diese Fülle des Klanges. Ich war eher im wienerischen Klang aufgewachsen. Orchester sind sehr verschieden, manchmal sogar innerhalb einer Stadt oder eines Landes. Ich bringe ihnen bei, was ich für das Repertoire, das ich dirigiere, brauche. Wenn ich bei einem deutschen Orchester Debussy oder Ravel dirigiere, muss ich andere Dinge verlangen als in Frankreich, und umgekehrt.

Die Studentenzeit in Paris war sehr prägend für Sie, besonders durch einige Begegnungen, die sie hatten.

Messiaens Musikanalysekurs war völlig anders als das, was ich vorher kannte, weil er nicht von der motivischen Struktur ausging, sondern von Farben, von Klangkombinationen. Das war ein anderer Aspekt, eine andere Perspektive. Nadja Boulanger war zu der Zeit vielleicht schon älter als ich heute bin, und sie hat anstatt praktische Übungen zu machen eher über die Phi-

losophie der Musik geredet. Auch bei Louis Fourestier ging es mehr um die Sicht auf die Musik: Was man beachtet, wenn man eine Partitur nimmt, wie man sie wahrnimmt und so organisiert, dass man die Musik dirigieren kann. Dann kam ich nach Siena zu Celibidache, und der war in seiner Art sehr wissenschaftlich. Sogar die Bewegungen sollten bestimmten Prinzipien folgen. Im Kontrast dazu war mein anderer Dirigierlehrer Franco Ferrara in Hilversum ganz spontan. Wenn er einen Studenten beobachtete, wusste er, was er mitbringt und was ihm fehlt, und er hat mit jedem anders gearbeitet.

Neben zahlreichen anderen Schallplatten- und CD-Produktionen ist es insbesondere der Bruckner-Zyklus mit dem hr-Sinfonieorchester, damals noch Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, der Ihnen eine große Aufmerksamkeit verschafft hat und noch heute als legendär gilt. Wie gestaltete sich der Beginn der Zusammenarbeit mit dem Orchester?

Ich fand ein Orchester vor, das viele Möglichkeiten, aber auch Probleme hatte. Insgesamt war die Attitüde, dass man sich nicht in der ersten Reihe sah – und ich wollte sofort in die erste Reihe! Ich war damals sehr enthusiastisch und dachte: Das Orchester macht überhaupt nichts – keine Platten, keine Tournee – das geht nicht. Ich begann mit Plattenaufnahmen.

Wie hat sich diese Möglichkeit ergeben?

Noch mit Philips hatte ich Aufnahmen mit dem London Philharmonic und Claudio Arrau gemacht, die ein großer Erfolg waren. Mit Bruckner war es so, dass ich als erster die Erstfassungen der dritten, vierten und achten Sinfonie dirigiert habe, die sonst niemand spielen wollte, weil sie so schwierig sind. Teldec wollte das sofort einspielen, und es wurde eine Gesamtaufnahme daraus. Es folgten viele andere Projekte, darunter die Zyklen von Dvořák und Strawinsky. Denon wurde auf mich aufmerksam, weil ich jedes Mal, wenn ich in Japan zu Besuch war, eine Mahler-Sinfonie dirigierte, mit Riesenerfolg. Sie brachten dann den Mahler-Zyklus mit dem RSO Frankfurt heraus. Ich glaube, es war die erste digitale Gesamtaufnahme, und sie hat sich zigtausendfach verkauft. Später habe ich mit Denon auch die Zyklen von Berlioz und Schostakowitsch, Schumann, Webern und Brahms eingespielt. Das alles, erst die Schallplatten und dann die CDs, hat mich sozusagen auf die Landkarte gebracht. Und das ist mir bis heute geblieben.

Ihre Arbeit mit dem hr-Sinfonieorchester in Frankfurt war ja bei weitem nicht Ihr einziger langjähriger Chefposten. Wie ist es nun für Sie, als Gastdirigent diese Orchester zu leiten, mit denen Sie so eng verbunden sind?

Wenn ich zu einem Orchester zurückkehre, mit dem ich lange gearbeitet habe, ändert sich sofort der Klang, sobald ich vor den Musikern stehe. Sie wissen, was ich damals wollte – das geschieht bei La Fenice, beim Konzerthausorchester Berlin, in Frankfurt, beim Tokyo Metropolitan, bei der Tschechischen Philharmonie. Man redet dort vom Inbal-Klang. Es ist so, als käme ich zu meiner Familie zurück. Dieser Kontakt bleibt. nr





© ASTRID ACKERMANN

GRINGOLTS – PAGANINI

Er liebt die Vielseitigkeit und meidet nichts so sehr wie musikalisches Auf-der-Stelle-Treten: Ilya Gringolts ist weltweit mit dem großen Orchesterrepertoire wie mit zeitgenössischen Werken unterwegs. Kammermusik macht er mit illustren Partnern, sein Gringolts Quartett brilliert auf internationalen Festivals, und seine CD-Aufnahmen atmen stets die Aura des Besonderen – vor Kurzem legte er beispielsweise den zweiten Teil seiner hoch gelobten Strawinsky-Gesamteinspielung vor. Über 20 Jahre nachdem der Geiger als jüngster Finalteilnehmer der Wettbewerbsgeschichte den internationalen Violin-Wettbewerb Premio Paganini gewann, stehen regelmäßig zwei Werke auf seiner Konzertagenda, die ihn schon sein gesamtes musikalisches Leben hindurch begleiten: Paganinis 24 Capricen für Violine solo sowie das 1. Violinkonzert des Komponisten. Und während die internationale Presse seine sensationellen Aufführungen dieser hochvirtuosen Werke bejubelt, ist es mindestens genauso bemerkenswert, welche neuen Optionen und Kontexte er für deren Interpretation schafft – ganz ohne den Notentext dafür zu „verbiegen“.

Stirnrunzelnd nimmt er vielmehr zur Kenntnis, dass sich der Geigennachwuchs auf Wettbewerben nicht selten ganz ohne Kenntnis der Urtextausgabe an die Interpretation der Capricen macht. Er selbst hat sie 2013 auf CD vorgelegt und damit zu einer „aufregenden Entdeckungsreise“ eingeladen, so das Magazin Gramophone: „Wo man sich einst damit zufriedengab, das spieltechnische Feuerwerk zu bewundern, kann man nun wirklich die Musik hören.“ Dass er die Capricen live als Gesamtzyklus zu Gehör bringt, ist auch für Ilya Gringolts eine sportliche Leistung: „Bei einer CD-Aufnahme kann man sich Zeit nehmen und behält immer die Kontrolle. Aber alle 24 Capricen in einem Konzert zu spielen ist eine ganz andere Sache und sehr herausfordernd für Körper und Geist“, schilderte er im Interview mit dem Onlinemagazin violinist.com. Doch auch in der Livesituation ist es nicht die rein technische Brillanz, die Rezensenten zu Lobeshymnen veranlasst: „Die Paganini-Capricci hat man an diesem Jahrhundertabend zum ersten Mal ‚wirklich‘ gehört,“ urteilte die Tageszeitung Der Standard nach seinem Solorezital bei den Salzburger Festspielen 2017 und betonte: „Was bislang als artistisches Gefüge und Gesänge abgespeichert war, ist tatsächlich ein Zyklus feinsten Charakterstücke von größter Ausdruckskraft.“ Wie auch wenig später beim ebenso umjubelten Auftritt im Rahmen des Musikfest Berlin kombinierte Ilya Gringolts in Salzburg Paganinis Feuer- und Wunderwerke musikalisch höchst schlüssig mit den sechs Capricen von Salvatore Sciarrino. 1976 mit teils direktem Bezug auf Paganini komponiert, erforschen sie ein ungeheuer sensibles Klangterritorium.

Doch um mit Paganini Neuland zu betreten, reicht es mitunter sogar, sich konsequent der Originalfassung zu stellen. Im Falle des Violinkonzerts heißt das, Niccolò Paganinis ungewöhnliche Entscheidung bezüglich der Tonart gelten zu lassen. Er notierte nämlich die Orchesterstimmen in Es-Dur, hingegen den Solopart in D-Dur mit einer Skordatur-Anweisung: Das Instrument ist einen Halbton höher zu stimmen und

klings also wieder in Es-Dur. Es erhält aber damit eine deutlich andere Klangfarbe als die – aufgrund der Tonart viel seltener auf leeren Saiten spielenden – Orchesterstreicher. Auch für Ilya Gringolts war es vor einigen Jahren eine neue Erfahrung, das Werk in der Ursprungsfassung zu interpretieren, denn die von unbekannter Hand erstellte Version ohne Skordatur hat sich im Konzertsaal weitgehend durchgesetzt. In dieser umgearbeiteten Fassung erklingt das gesamte Konzert in D-Dur, da viele der höchst virtuosen Passagen der Solostimme in der Originaltonart Es-Dur schlicht unspielbar wären.

Inzwischen interpretiert der Geiger das Werk ausnahmslos in der Urfassung. Er verhilft damit auch den Orchestern, mit denen er musiziert – jüngst zum Beispiel dem Münchener Kammerorchester – zu einigen tonartbedingten Schweißperlen und vor allem zu neuen Klangerlebnissen. Im Jahr 2016 spielte er das Werk zudem in Konzerten mit dem Finnish Baroque Orchestra erstmals auf Darmsaiten und bewies einmal mehr seine Virtuosität im Umgang mit alten Instrumenten. Schon seit langem hegt er eine Leidenschaft für die Barockgeige und wechselt gelegentlich sogar in einem Konzert zwischen moderner und historischer Violine.

Auch in das Aufgabenfeld „play-conduct“, das er in den letzten Jahren vermehrt mit unterschiedlichem Repertoire beackert, schließt er das Paganini-Konzert ein. Gerade im vergangenen Herbst leitete er das Werk vom Solistenpult aus auf einer großen Tournee durch Australien; das Australian Chamber Orchestra spielte dabei in Streichorchester-Besetzung. Das Publikum dankte mit Beifallsstürmen, die australi-

sche Presse jubelte: Eine „umwerfende Glanzleistung“ befand der Sydney Arts Guide und der Rezensent der Brisbane Times hörte die „definitive Version dieses Violinkonzertes“; der Sydney Morning Herald schilderte: „Ilya Gringolts spielte mit einer extrem beeindruckenden und mühelos scheinenden technischen Meisterschaft, während er Flageolettöne, extreme Höhen, elegante Doppelgriff-Bindungen und süffige Melodien auf der G-Saite mit lässiger Spielfreude erzeugte.“

Es mag verlocken, Ilya Gringolts angesichts dieser Interpretationen mit dem „Teufelsgeiger“ Paganini selbst zu vergleichen und ihn, wie die Süddeutsche Zeitung, als „würdigen Nachfolger des Hexenmeisters“ zu sehen. Ob man ihm damit gerecht wird, sei dahingestellt – jedenfalls hat Paganini selbst seine laut Deckblatt „den Künstlern gewidmeten“ Capricen wohl nie öffentlich im Konzert gespielt. **nr**



GRAUSCHUMACHER – MANOURY

Auch wenn diese Musik definitiv nicht in Dauerschleife im Radio dudelte, gehören zwei Werke von Philippe Manoury in den letzten Jahren zu den Greatest Hits des Grauschumacher Piano Duo. *Le temps, mode d'emploi* für zwei Klaviere und Live-Elektronik, ein Auftragswerk der Wittener Tage für neue Kammermusik, des SWR Experimentalstudio, der Wigmore Hall und des Wiener Konzerthauses brachten die beiden Pianisten seit der Uraufführung 2014 zehn Mal zu Gehör, unter anderem an der Berliner Philharmonie, in der Tonhalle Zürich und in der Suntory Hall Tokio – eine CD-Aufnahme des Werkes erscheint im April beim Label Neos. Zu einem ebenso durchschlagenden Erfolg für die beiden Pianisten geriet die Uraufführung des Konzertes für zwei Klaviere und Orchester des Komponisten mit dem Titel *Zones de turbulence* im Herkulesaal München mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Auch mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France, mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und mit dem Lithuanian State Symphony Orchestra haben die beiden Pianisten das Werk inzwischen interpretiert. „Man merkt dem Part an, wie gut er für Klavier geschrieben ist“, sagt Götz Schumacher. Auch der Komponist, der selbst ein bestens ausgebildeter Pianist ist, zeigt sich von der Zusammenarbeit begeistert: „Wie die beiden direkt in die Musik eingetaucht sind, ohne zunächst technische Fragen stellen zu müssen, das schätze ich sehr. Natürlich kann ich solche Fragen beantworten, aber wenn nicht gleich am Anfang dieser musikalische Funke überspringt, in dem sich die Musik unabhängig von den technischen Mitteln ausdrückt, dann geht etwas verloren. Mit dem Duo war alles sofort ganz klar.“ Das Werk, das Götz Schumacher als „hochvirtuos, spektakulär, knapp, mit einer unbändigen Energie“ beschreibt, ist in der kommenden Spielzeit beim Enescu Festival Bukarest und an der Casa da Música Porto zu erleben. **nr**

GREATEST HITS

ZENDER – SCHUBERT

Der Komponist Hans Zender ist einer der interessantesten Musik-Denker unserer Zeit. Sein gegenwartsbezogenes Entdecken historischer Musik spiegelt sich auch in der von ihm geschaffenen Gattung der „komponierten Interpretationen“ wieder, zu der unter anderem seine Bearbeitung von Schuberts *Winterreise* gehört. Ausgehend von der Überzeugung, dass es keine originalgetreue Interpretation eines vom Komponisten überlieferten fixierten Textes geben kann, setzt sich Hans Zender für eine „lecture“ des historischen Materials ein, ein schöpferisches, individuell-interpretierendes Lesen. Die Veränderung und Brechung enthaltende und damit kreative Reflexion von kulturellen Traditionen führt zu einer Verbreiterung des Erfahrungshorizonts, womit beim Hörer die antimuseale Tendenz auch berühmtester Werke der Musikgeschichte erfahrbar gemacht und die existenzielle Wucht des Originals neu erlebbar werden soll.

Mit der *Winterreise* hat sich Zender in der Tat eines der größten und bekanntesten Meisterwerke der europäischen Musiktradition für eine solche Lesart vorgenommen. Er selbst notiert zu seiner Bearbeitung: „Die Musiker selbst werden auf Wanderschaft geschickt, die Klänge ‚reisen‘ durch den Raum, ja sogar bis ins Außerhalb des Raumes. (...) Schubert arbeitet ja in seinen Liedkompositionen mit klanglichen ‚Chiffren‘, um die magische Einheit von Text und Musik zu erreichen, welche insbesondere seine späten Zyklen auszeichnet. Er erfindet zum ‚Kernwort‘ jedes Gedichtes eine keimhafte musikalische Figur, aus der das ganze Lied sich zeitlich entfaltet. Die geschilderten strukturellen Veränderungen meiner Bearbeitung entspringen immer diesen Keimen und entwickeln sie sozusagen über den Schubertschen Text hinaus: die Schritte in Nr. 1 und Nr. 8, das Wehen des Windes (Nr. 2, 19, 22), das Klirren des Eises (Nr. 3, 7), das verzweifelte Suchen nach Vergangenen (Nr. 4, 6), Halluzinationen und Irrlichter (Nr. 9, 11, 19), der Flug der Krähe, das Zittern der fallenden Blätter, das Knurren der Hunde, die Geräusche eines ankommenden Postwagens ...“ Der Erfolg des Werkkonzeptes spricht für sich: Zenders Adaption der *Winterreise*, 1993 entstanden, zählt mit inzwischen über 500 Aufführungen und mehreren CD-Aufnahmen zu den Greatest Hits der zeitgenössischen klassischen Musik, in dieser Saison laufen u.a. Produktionen am Opernhaus Zürich, in Mailand, Paris, Köln und Münster. **cr**

© ALEXANDRE DELMAR / CASA DE LA MÚSICA

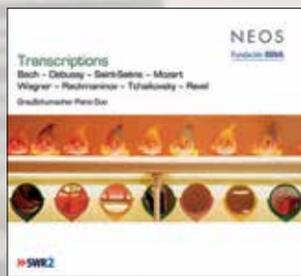
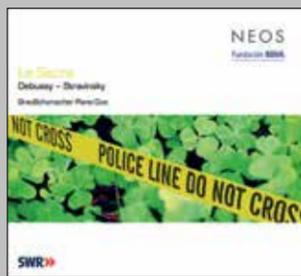
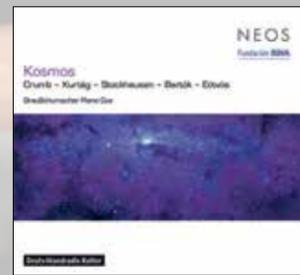
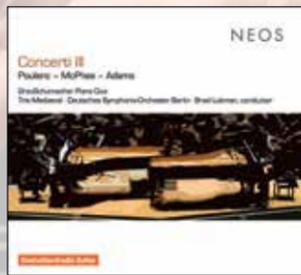
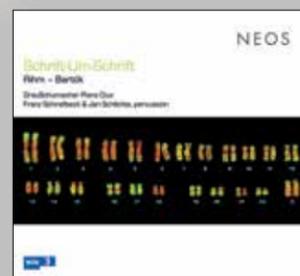


ARDITTI QUARTET

Ist das Arditti Quartet etwa eine Hitmaschine? Hm, es kommt wohl auf die Definition dessen an, was man als granatenmäßig einschlagende Musik betrachtet. Sicher ist jedenfalls: Ein one-hit-wonder sind die Musiker um Irvine Arditti nicht. Seit 45 Jahren ist das Quartett für Neue-Musik-Liebhaber Spitze, und in der Tat gibt es einige Raketen und Dauerbrenner in ihrem Repertoire. Fangen wir mit dem Werk an, das sich in den persönlichen Jahrescharts der Vier seit 2016 wacker nach oben kämpft: *Everything is important* heißt die vierzigminütige musikalische und visuelle Collage von und mit Jennifer Walshe, die innerhalb von nur zwei Jahren zehn Mal auf die Bühne kam und bei Festivals in ganz Europa begeisterte.

Doch auf dem Weg an die Spitze der ewigen Arditti-Hitliste hat das Stück, das sich unbegrenzt dem Zeitbezug auf sein Entstehungsjahr 2016 hingibt, schlechte Karten: Weitaus am häufigsten lag in den viereinhalb letzten Jahrzehnten nämlich das 2. Streichquartett von György Ligeti auf den Pulten der Musiker. Über 300 Mal interpretierte das Arditti Quartet diese Musik, in der es, so der Komponist selbst, keine motivische Technik mehr gebe, „keine Konturen, nur noch klingende Gewebe – manchmal zerfasert, fast flüssig (wie im ersten und letzten Satz), ein andermal körnig, maschinell (wie im mittleren Pizzicato-Satz).“ Beeinflusst sah sich György Ligeti von Cézannes Malweise: „Wie kann Farbe die Konturen ersetzen, wie können kontrastierende Volumina und Gewichte Form erzeugen?“ Hätten die Musiker um Irvine Arditti das nicht mehr entstandene 3. Streichquartett des Komponisten womöglich noch öfter gespielt? Skizzen für das Werk, das dem Arditti Quartet gewidmet werden sollte, wurden 2012 im Nachlass von György Ligeti entdeckt. **nr**

Das GrauSchumacher Piano Duo bei NEOS





© BERND UHLIG

... UND ALLE FRAGEN OFFEN

Dietrich Henschels große Rollen

Er stand auf der Bühne als Karl V., als Walter Benjamin, als Prinz von Homburg, als Friedrich Hölderlin – und mit der Rolle des Martin Luther fügt Dietrich Henschel der eklektischen Liste von ihm verkörperter Größen der Geistesgeschichte und Politik nun ein Schwergewicht hinzu. Im Mai 2019 ist der Bariton in der Uraufführung von Bo Holten's Oper *Schlagt sie tot!* an der Malmö Opera in der Rolle des Reformators zu erleben.

Doch wie nähert man sich einer Figur, über die man womöglich schon im Vorfeld mehr weiß als das, was im Libretto explizit deutlich wird? „Vor den Probearbeiten möchte ich noch gar nicht wissen, wer ich bin“, sagt Dietrich Henschel. „So ist es sich Herantasten und das Entwickeln des Stückes mit den Kollegen und mit der Regie möglich.“ Trotzdem halte er sich im ersten Anlauf auch allgemein bekannte historische Fakten vor Augen. „Mit dem Blick der Geschichte ermögli­che ich es mir, auch den Blick der Autoren und Komponisten zu erkennen.“ Im Falle des Luther, der nun in Malmö auf die Bühne kommt, sei dieser Blick ein sehr kritischer. „Das Stück entwickelt die Figur als Menschen mit Schwächen und Stärken, aber vor allem als eine zutiefst narzisstische, egozentrische Person“, beschreibt Dietrich Henschel. Mit einem Wohlfühl-Lutherbild, wie es sich vielfach durch das zurückliegende Reformations-Jubiläum­sjahr zog, dessen erfolgreichstes Maskottchen die in Millionenauf­lage verkaufte Playmobil-Figur des Reformators war, hat die Oper also wenig zu tun. „Ich bin lutherisch getaufter Christ und in der Hinsicht natürlich traditionell vorgebildet“, räumt der Bariton ein. „Dieses Wissen muss ich in dem Moment, in dem ich in dem Stück die Lutherrolle entwickle, hintanstellen.“ Besonders Aspekte wie Luthers Befürwortung der gewaltsamen Niederschlagung der Bauernaufstände machen eine Identifikation dabei nicht unbedingt leicht. „Genau hier bin ich gefordert, mich in die Rolle hineinzusetzen, damit ich diese Entscheidung zu einem gewaltauslösenden Widerspruch tatsächlich aus einer inneren Wallung herausholen kann. Das kann man natürlich nicht im Vorfeld, sondern nur in der Arbeit selbst, und darauf bin ich gespannt.“

Die Musik weise ihm dabei in aller Regel den Weg: „Sie gibt der Figur eine Taktung, einen Rhythmus vor und auch eine Expressivität. Guten Stücken muss man sich nur hingeben“, beschreibt er. „Man ist ja immer wieder gefordert, eine Symbiose mit den Bühnenfiguren einzugehen. In der Rolle Karls V. zum Beispiel geschah es mir, dass ich mich bei einer Probe auf einmal mit Stühlen nach meinem Widersacher werfen sah, so wütend hat er mich tatsächlich gemacht in dieser Bühnensituation. Da stieg eine Aggressivität in mir auf, die ich vorher gar nicht kannte.“

„Historisch 1:1 zu spielen ist dabei immer schwierig, weil man so dicht am Klischee ist. Bei Stücken, die so abstrakt sind wie damals Hölderlin oder jetzt Benjamin, behalten dagegen die einzelnen Figuren ihr Rätsel“, vergleicht er. Mit der Benjamin-Oper von Peter Ruzicka feierte Dietrich Henschel im vergangenen Jahr in Hamburg einen großen Erfolg, knapp zehn Jahre, nachdem er in Ruzickas Oper *Hölderlin* einen weiteren großen Philosophen verkörpert hatte. „Im Falle eines Benjamin muss jeder sowieso einen eigenen Zugang zu dieser komplexen Persönlichkeit finden, die menschlich schwach ist“, erklärt er über die Figur, die in Ruzickas Oper in ihrem wohl schwersten Moment, auf der Flucht und kurz vor dem Suizid, gezeigt wird.

Doch gibt es für einen Sänger genau an diesem Punkt der Schwäche, der inneren Zerrissenheit nicht auch Grenzen der Identifikation, damit die Stimme präsent bleibt? „Wenn man emotional berührt ist, muss man aufpassen, dass man die Kontrolle behält“, bestätigt Dietrich Henschel, „aber dafür ist man ja Künstler. Zudem geht das Gebrochene auch immer aus der Musik selbst hervor.“ Überhaupt stehe für ihn bei kaum einer Rolle das Heroische im Vordergrund. „Auf der Bühne ist eine Figur ja vor allem dann interessant, wenn sie schwach ist“, findet er und nennt Beispiele aus seinem Erinnerungsschatz von ihm verkörperter, vermeintlich „großer Männer“ – angefangen bei Hans Werner Henzes Prinz von Homburg über den *Doktor Faust* von Busoni bis hin zu *Don Giovanni*. „Wenn der so blöde präpotent wäre, wie ihn früher alle gesehen haben, dann wäre er niemals zu einer solchen Legende geworden. Was ist ein Held, der immer stark ist? Langweilig!“

Dass alle Beteiligten – auf der Bühne und im Zuschauerraum – angesichts solcher Figuren gefordert sind, einen eigenen Blickwinkel zu finden, empfindet Dietrich Henschel als Ideal­fall. „Ich entwickle meine darstellerische Folgerichtigkeit für die Rolle, und jeder im Publikum muss seine eigene Wahrheit damit in Einklang bringen, seine Fragen selbst entwickeln und innerhalb dessen, was er sieht, selbst suchen. Ich hoffe sehr, dass es auch bei der Luther-Oper wieder gelingen wird, in erster Linie Fragen aufzuwerfen anstatt Antworten zu geben.“ nr

ARS ANTIQUA IN KASTILIEN

„Die Zisterzienserinnenabtei von Las Huelgas zählte zu ihrer Glanzzeit zu den größten Klöstern Europas und zu den mächtigsten kirchlichen Institutionen in Spanien. Um 1320 entstand dort eine der umfangreichsten Sammelhandschriften polyphoner Musik, die heute erhalten sind. Der Codex Las Huelgas umfasst Musik aus ganz Europa“, erklärt das Trio Mediaeval zu seinem neuen Programm *The Conductus in Castile*, das im Frühjahr bei den Schwetzingen SWR Festspielen erstmals in einem größeren Rahmen zur Aufführung kommen wird.

Wenn Anna Maria Friman, Linn Andrea Fuglseth und Jorunn Lovise Husan dieses für mittelalterliche Verhältnisse äußerst kosmopolitisch-eklektische Repertoire des Codex Las Huelgas rund sieben Jahrhunderte nach seiner Entstehung zu Gehör bringen, können sie dabei auf eine enorme Erfahrung zurückgreifen. Seit mehr als 20 Jahren graben sie alte Manuskripte aus, erforschen historische Fakten rund um die mittelalterliche Aufführungspraxis und machen Musik, die vor langer Zeit entstanden ist, wieder hörbar. Die Sängerinnen des Trio Mediaeval kennen sich also aus in allen Belangen, die die Entstehung und Aufführung alter Vokalmusik betreffen – soweit man das kann.



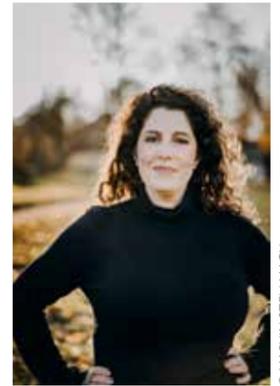
© TRIO MEDIAEVAL

Denn die Präsentation mittelalterlicher Sakralmusik in unserer heutigen Welt sei immer zugleich ein Akt der Bewahrung und der Neuschöpfung. „Wir stellen die Musik in einen völlig anderen Kontext: Weder wurden die Stücke ursprünglich als Teil eines Konzertprogrammes komponiert, noch waren sie für die Aufführung vor einem Publikum vorgesehen“, erklärt Anna Maria Friman und betont, wie stark sich die heutige Aufführungspraxis vom religiösen Kontext gelöst hat. Bezüglich des Klanges und der Gesangstechnik, die man einst verwendete, tappen heutige Interpreten ohnehin im Dunkeln. „So sehr wir uns das wünschen – historische Authentizität können wir nicht erlangen. Gleichzeitig gibt uns der Mangel an Information die Freiheit, unsere Vorstellungskraft und Intuition in ähnlicher Weise zu benutzen wie bei der Uraufführung zeitgenössischer Musik.“

Entsprechend liegt die Miteinbeziehung neu komponierter Musik – im ‚Conductus‘ Programm sind es drei für das Trio komponierte Stücke von Ivan Moody – musikalisch weniger fern als man denken mag. Das Trio Mediaeval hat diese Praxis in vielen Projekten erprobt, in denen zeitgenössische Werke ihr Repertoire ergänzen, das im Kern aus Eigenbearbeitungen mittelalterlicher Balladen und Lieder aus Skandinavien und aus polyphoner mittelalterlicher Sakralmusik besteht. In letzter Zeit sind es zudem häufig Musiker und Ensembles der Jazz- und World-Szene, die mit den Sängerinnen wiederum neuartige Klangwelten entstehen lassen. Rolf Lislevand, Nils Økland, Sinikka Langeland, Arve Henriksen und das Mats Eilertsen Trio sind inzwischen bewährte musikalische Partner des Trios.

Man kann und muss also auch für das Konzert bei den Schwetzingen SWR Festspielen davon ausgehen, dass selbst das Alte ganz neu ist – und dass es wohl für immer ein Rätsel bleiben wird, wie der im 13. Jahrhundert rund 100 Frauen umfassende Chor in Las

Huelgas tatsächlich geklungen haben könnte. Es ist noch nicht einmal klar, ob im damaligen Kloster tatsächlich alle Werke des Codex' erklangen, weist doch einiges darauf hin, dass polyphone Musik, zumindest solche mit mehr als zwei Stimmen, im Zisterzienserorden nicht geduldet wurde. Definitiv erlaubt ist es hingegen, sich als Zuhörer im 21. Jahrhundert für die Zeitdauer eines wunderbaren Konzertes ins Mittelalter versetzt zu fühlen. nr



© MARVIN STELLMACH

IRISIERENDE KLANGBÜNDEL

Als Solistin in György Ligetis Requiem und Gustav Mahlers 2. Sinfonie mit dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg unter der Leitung von Kent Nagano ist Sarah Wegener am 27. April in der Elbphilharmonie zu hören. Damit gastiert sie – nach ihrem Auftritt mit Mahlers 8. Sinfonie unter Eliahu Inbal im vergangenen Jahr – schon zum zweiten Mal in dem Saal. Das Requiem bringt die Sopranistin im Sommer auch mit dem Tokyo Symphony Orchestra unter Jonathan Nott auf einer Japan-Tournee zu Gehör. György Ligeti selbst sah das Mitte der 60er Jahre entstandene großformatige Werk gleichzeitig als Zusammenfassung seiner bisherigen Kompositionen und als Wendepunkt: Insbesondere entwickelte er innerhalb der strengen Polyphonie der Komposition eine versteckte „Mikropolyphonie“, mit der er spannungsvoll irisierende Klänge schuf. cr

300

1719 2019

Breitkopf & Härtel

first

in

music

Breitkopf & Härtel

www.first-in-music.com



© ASTRIDACKERMANN

ICH BIN DAS NETZ

Peter Rundel und seine Liebe zum Musiktheater

Mit der Uraufführung von Hèctor Parras Oper *Les Bienveillantes*, inszeniert von Calixto Bieito, ist Peter Rundel im April erstmals am Pult der Opera Vlaanderen zu erleben. Einige Wochen vor der Premiere des Stückes sprachen wir mit ihm über das neue Werk und seine Rolle im Zentrum großer Opernproduktionen.

Was war Ihr erster Zugang zu *Les Bienveillantes*?

Peter Rundel: Als ich wusste, dass das als Arbeit für mich ansteht – und das weiß ich seit etwa zwei Jahren – habe ich mir sofort das Buch von Jonathan Littell besorgt. Ich hatte vorher nur darüber gehört: Es gab ja in Frankreich einen Riesenskandal darum, ob es erlaubt ist, in Form eines Ich-Romans über die Naziverbrechen zu erzählen. Es ist mir noch nie in meinem Leben so schwergefallen ein Buch zu lesen wie in diesem Fall, denn es hat etwas mit mir gemacht, das wahrscheinlich unter anderem die Skandalwirkung ausmacht: Nämlich dass man als Leser anfängt, sich mit der Erzähler-Hauptfigur zu identifizieren, einem SS-Mann, der ideologisch überzeugt und philosophisch gebildet in diese Maschinerie gerät und sie aktiv mitgestaltet. Das ist absolut erschreckend und sehr quälend – und auf der anderen Seite auch faszinierend. Die große Frage ist natürlich, wie man die Essenz des Romans, diese Identifikation und Auseinandersetzung des Lesers mit dem Erzähler, mit Musik auf die Bühne bringt. Der erste Schritt war, jemanden zu finden, der diese gigantisch lange Geschichte eindampft und sprachlich komprimiert. Wie schon in der Oper zuvor, die ich in der gleichen Besetzung gemacht habe – das war Wilde in Schwetzingen – hat Hèctor Parra sich für das Libretto an Händl Klaus gewandt.

Sie wussten also von dem Werk, noch ehe klar war, wer überhaupt das Libretto schreibt – das ist ja für Dirigenten eher ungewöhnlich.

Zu vielen Komponisten habe ich freundschaftliche Beziehungen und weiß dadurch früh von ihren Plänen. Manchmal versuche ich auch, Produktionsmöglichkeiten für bestimmte Ideen zu finden. Das ist eine Sache, die mich sehr beschäftigt und interessiert: Als Dirigent nicht nur der musikalische Geburtshelfer zu sein, sondern mit meinen Kontakten dazu beizutragen, dass bestimmte Visionen Wirklichkeit werden. Und insgesamt ist es natürlich die befriedigendste Form der Zusammenarbeit, wenn man von Anfang an beteiligt ist.

Was ist für Sie das Wesentliche an der Rolle, die Sie dann im Produktionsprozess einnehmen?

Mich fasziniert an der Kunstform Oper immer wieder, dass so viele Künste und Künstler aus unterschiedlichen Richtungen mit völlig unterschiedlichen Erfahrungen beteiligt sind. Als musikalischer Leiter stehe ich mit dem Regisseur zusammen quasi im Zentrum. Dabei begreife ich mich erst einmal als Anwalt des Komponisten und der Musik, auch der Sänger, und ich muss gleichzeitig einen Blick haben für die unterschiedlichen Perspektiven und Notwendigkeiten der anderen beteiligten Künstler. Das ist vielleicht sogar eine Art von beispielhafter Utopie der Zusammenarbeit an einem Großen und Ganzen: Jeder möchte seinen Teil einbringen, jeder möchte vertreten sein im Endergebnis. Dabei gestaltend, wenn nötig auch vermittelnd zu wirken, ist eine phantastische Möglichkeit. Es ist ein Riesenselbstvertrauen, dass sich unsere Gesellschaft diese Spielweise immer noch erlaubt – anscheinend gibt es aber nach wie vor ein Bedürfnis, Geschichten zu erzählen und sich über deren Nachvollzug zu definieren. Ich glaube, das ist eine Sache, die unsere Kultur überhaupt ausmacht.

Gibt es in Ihrer Erinnerung Produktionen, in denen sich diese, wie Sie sagen, beispielhafte Utopie der Zusammenarbeit besonders erfüllt hat?

Dadurch, dass ich in der freien Szene musikalisch großgeworden bin, habe ich sehr oft Arbeitsbedingungen gesucht, die mir das Miteinander ermöglichen. Ich war ja jahrelang musikalischer Leiter bei der Wiener Taschenoper. Das ist inzwischen lange her, aber es gab dort ein paar exemplarische Arbeiten, die mich geprägt haben. Zum Beispiel die Produktion von *Michaels Reise* von Stockhausen, die wir damals zusammen mit der Musikfabrik und La Fura dels Baus gemacht haben, war für mich besonders befriedigend sowohl in der Arbeit als auch im Ergebnis.

Es fällt gar nicht so leicht, aus der großen Liste Ihrer Opernengagements Highlights herauszuheben – das Etikett „ungewöhnlich“ trifft sowieso auf viele der Produktionen zu. Gibt es neben *Michaels Reise* weitere besonders prägende Stücke?

Eine einschneidende Erfahrung war für mich *Das Märchen* in Lissabon. Das war ein Beispiel einer auf höchstem Niveau missglückten Inszenierung, hauptsächlich der Tatsache geschuldet, dass der Komponist Emmanuel Nunes erst im allerletzten Moment das ganze Stück vorlegen konnte.

Es war eine mörderische Arbeit, überhaupt die Uraufführung zu retten. Diese Geschichte hängt mir immer noch sehr nach, weil die Oper seitdem nie mehr aufgeführt wurde und die Musik grandios ist. Auch der Stoff – das späte Goethesche Märchen: eine rätselhafte Geschichte, ein bisschen Zauberflötenwelt, mit Schlangen und Prinzen und sehr vielen Deutungsmöglichkeiten. Ich halte es für ein Meisterwerk und hoffe, dass sich endlich mal ein Haus daran macht, das Stück anzupacken.

Auch, wenn das ein Extrembeispiel ist – die Grundsituation, dass Kompositionen erst in letzter Minute fertig werden, ist ja wahrscheinlich fast Alltag am Pult.

So ist es. Das erlebt man auch im Konzertbereich, wenn ich zum Beispiel an Donaueschingen denke, das gerade hinter mir liegt. Als Dirigent ist man dann gefragt, die Nerven zu behalten, für die anderen Ruhe auszustrahlen und durch die Arbeit auch tatsächlich Sicherheit zu schaffen. Aber natürlich gibt es Grenzsituationen, wo man den Ball zurückspielen muss und dem Komponisten sagt: Entweder reden wir jetzt über Kürzungen, oder es ist nicht zu machen in der Zeit.

Viele der Produktionen, an denen Sie beteiligt waren, haben den Rahmen des normalen Opernbetriebs gesprengt – für die Ruhrtriennale haben Sie zum Beispiel Stücke wie *Die Materie*, *Prometheus* und *Leila und Madschnun* geleitet und damit einen riesigen Raum bespielt. Faszinieren solche monumentalen Aufführungen Sie auf besondere Art?

Natürlich besteht ein großer Reiz darin, diesen enormen Apparat in den Händen zu haben, der Chor, Sänger, das Orchester, unter Umständen Elektronik umfasst, eventuell noch räumlich aufgesplittet. Aber wenn ich ganz ehrlich bin: Was mich am meisten an die Oper fesselt, ist der Gesang. Ich liebe den Gesang. Vielleicht liegt es daran, dass ich Geiger war, und das Klangideal für ein Melodieinstrument ist das Singen. Ich habe einen irrsinnigen Respekt vor Opernsängern, weil ich erlebe, was es bedeutet, auf einer Bühne zu stehen, auswendig zu singen und das Ganze auch noch in einer Rolle zu verkörpern. Für mich entsteht durch diese Ungeschütztheit, diese Verletzlichkeit der Sänger etwas, das noch über das hinausgeht, was im Konzert passiert: Gerade vor dem Hintergrund des Risikos kann eine besondere Art von Zauber oder Schönheit aufscheinen. Für mich sind die Sänger dann wie Hochseilartisten. Und ich kann derjenige sein, der mit ihnen atmet, der ihnen eine Sicherheit vermittelt, der sie trägt, der sie stützt. Ich bin sozusagen das Netz. Es geht sogar noch über die Sänger hinaus, weil so viele Elemente ineinander spielen: Wenn eines herausbricht, droht das Ganze wie ein Kartenhaus in sich zusammenzufallen. Und obwohl man natürlich alles dafür tut, das zu verhindern, muss man im entscheidenden Moment loslassen können, damit trotz allem ein Gefühl von Freiheit entstehen kann. Und wenn dies gelingt, ist es das Allerschönste.

Das vollständige Interview finden Sie auf unserer Website: karstenwitt.com/magazin

DIE WELT DES THEATERS NEU ENTDECKEN



Testen Sie jetzt
3 x DIE DEUTSCHE BÜHNE
zum Kennenlernpreis von
nur 15,90 €. Sie sparen 37%!

TESTEN SIE DIE DEUTSCHE BÜHNE



IM INTERNET:
www.die-deutsche-buehne.de/probeabo



PER TELEFON: 040 55 55 3810
Bestellnummer: 1831781



© JEAN-BAPTISTE MALLO

EINE SCHÖNE JACKE TUT ES AUCH

Christoph Prégardien über die Grenzen des Stimmfachs, das Gerede von der Liederkrise und die Sünden der Konzertveranstalter. Ein Gespräch mit Eleonore Büning

Christoph Prégardien, wie geht es dem deutschen Liederabend heute?

Nicht so schlecht, wie man's ihm nachsagt! Aber sicher nicht mehr so gut, wie das noch der Fall war in den sechziger und siebziger Jahren. Nur dass der Liederabend heute die Krise hat und kurz vor dem Aussterben steht, kann ich nicht recht glauben, wenn ich sehe, wie viele junge Sänger und Pianisten es gibt, die dieses Repertoire heiß und innig lieben. Auch das Niveau ist wesentlich höher heute, quantitativ und qualitativ, als es das noch zu meiner Studienzeit war. Das gibt mir die Hoffnung, dass man ein Publikum neu generieren könnte, das die Konzertsäle wieder ein bisschen voller macht.

Sie singen doch nicht vor leeren Sälen! Auch bei der Schubertiade in Schwarzenberg ist es rappellvoll, da muss man sich, ähnlich wie in Bayreuth, schon Monate vorher um Karten anstellen. In Heidelberg spricht man vom „Neuland Lied“. Wo bitte ist da die Krise?

Ja, stimmt, das wirkt alles sehr lebendig. Eine gewisse Liedkrise gibt es trotzdem. Schauen Sie sich um in den großen deutschen Städten, in München, Hamburg, Frankfurt, Köln, da gab es überall, als ich anfang zu singen, eigene Konzertreihen für den Liederabend. Jetzt gibt es das nicht einmal mehr in Wien – und Wien ist doch die eigentliche Heimat der Liedkunst. Ich frage Sie: Wenn es ausgerechnet in London, in der Wigmore Hall, möglich ist, ein neues, junges Publikum zu begeistern für das deutsche Lied – wieso dann nicht in Wien?

Okay, es gibt diese Abo-Reihen nicht mehr. Aber einzelne Liederabende, die gibt es schon ...

... ja, für mich. Für unsereins, für die Bekannten. Nicht für den Nachwuchs. Die Konzertveranstalter gehen ungern Risiken ein. Sie programmieren am liebsten das immer gleiche Repertoire, in der gerechten Annahme, dass das Klassikpublikum konservativ ist. Und sie engagieren außerdem ungern junge Künstler, die man noch nicht kennt. Den Liederabend haben sie deshalb viel zu früh zu Grabe getragen.

Was macht John Gilhooly in der Wigmore Hall richtig, was die Veranstalter hierzulande falsch machen?

Die Wigmore Hall bietet zur Zeit über 150 Liederabende jährlich an. Aber nicht nur Gilhooly, auch schon seine Vorgängerin, Catherine Lyons, hat dort eine wirklich tolle Mixtur programmiert, aus Altem und Neuem, Bekannten und Unbekannten, Liederabenden, Klavierabenden, Kammermusik. Die Mischung macht es. Für all dies gibt es bekanntlich jeweils ein Spezialpublikum, aber in der Wigmore Hall gibt es inzwischen ein Stammpublikum, das man sich selbst erzogen hat. Natürlich, so etwas dauert. Das Publikum muss erstmal ein Vertrauen in den Veranstalter entwickeln. Doch es nützt nichts, wenn man immer wieder nur dieselben Stücke programmiert und immer die gleichen Künstler holt, um das alte Publikum zu halten. Das alte bleibt irgendwann weg, jeder neue Künstler baut sich früher oder später sein neues Publikum auf. Den Fehler hatte man mit meiner Generation auch schon gemacht. Wenn heute meine Nichte Julia Kleiter, die eine wunderbare Liedsängerin ist, bei der Schubertiade singt, dann ist der Run auf die Karten erst mal etwas moderater. Na und? Ähnlich ist es mit dem Repertoire. Schubert laufe und Brahms laufe gerade noch, sagt Gerd Nachbauer, der Schubertiadeleiter. Aber sobald er Hugo Wolf anbiete, verkaufe er sofort weniger Karten. Dazu sage ich auch: Na und?

Warum gilt das Liedpublikum als so besonders konservativ? Liegt das daran, dass The German Kunstlied mit seinen Blümelein, Bächlein und Mägdelein so schön altmodisch ist?

Das ist ganz großer Quatsch. Wir gehen doch auch ins Kino und sehen uns Robin Hood oder den Krieg der Sterne an. Das hat etwas zu tun mit Fantasie und mit Empathie. Wir lesen Romane aus dem neunzehnten Jahrhundert, wir lieben die Maler des siebzehnten Jahrhunderts und sehen uns Kunstwerke an, die noch viel älter sind. Am David von Michelangelo, diesem unsterblichen Stück Marmor, kann man sich jedes Mal wieder neu erfreuen. Ein Schubertliederabend ist wie eine Zeitreise zurück ins Biedermeier. Man darf gerne an so einem Abend ein bisschen vor sich hinlächeln, wenn dann der Junge da am Bach sitzt neben dem Mädchen und kein Wort rauskriegt. Das ist tragisch für ihn, aber auf der anderen Seite ist es ganz süß und irgendwie normal. Nicht, dass das heute anders wäre in der Liebe. Ich denke manchmal, dass die Präsentationsform des Liederabends vielleicht ein bisschen mehr Lockerheit vertragen könnte.

Wie? Wollen Sie sich jetzt auch ein buntes Hütchen aufsetzen? Sollte man die „Winterreise“ noch öfter vertanzen und veropern?

Nein, bloß nicht. Aber der übliche Liederabend sah früher so aus, dass da einer reinkommt im Frack und dann wird es feierlich. Diese Zeit ist vorbei. Die Künstler selbst sollten runter vom Sockel und den Kontakt mit dem Publikum suchen. Es gibt wunderbare Aktionen dazu, wie das Projekt „Rhapsody in School“. Ich mache das sehr gerne. Ich trage übrigens auch schon

lange keinen Frack mehr beim Liederabend. Eine schöne Jacke tut es auch. Bei „Rhapsody“ sind dann da diese Fünfzehn-, Sechzehnjährigen. Solchen Jugendlichen etwas vorzusingen und zu spielen ist toll. Sie merken plötzlich, das Lied findet hier und heute statt, es hat uns was zu sagen. Diese Musik ist genauso aktuell und genauso viel wert wie das, was sie sonst so hören. Auch in den Popballaden geht es ja hauptsächlich um Liebe und Tod. Es sind amplifizierte Schubertlieder, mit Beat. Nur sind die echten eben noch schöner.

Haben Sie eigentlich Lampenfieber?

Ja. Früher mehr als heute.

Schlimm?

Sehr schlimm. Weil man es nicht berechnen kann vorher. Weil es dazu führen kann, dass man seine Leistung nicht mehr bringt und die Atmung nicht mehr kontrolliert. Und das kommt vor. Darin bin ich ganz anders als mein Sohn Julian. Der ruht in sich selbst, der sagt sich: ‚Ich gehe jetzt da raus, und mir macht das Spaß‘. Das Schlimmste für mich ist immer die letzte Viertelstunde vor dem Konzert. Die ist nicht schön.

Sie singen neuerdings auch Baritonpartien. Und Sie haben mit dem Dirigieren angefangen. Gab es dazu einen Anlass? Beginnt jetzt das Alterswerk von Christoph Prégardien?

Jetzt reden Sie auch schon so daher! Ich bin doch erst 62 (lacht). Und, nein: Ich habe keinen Fachwechsel vor, ich bleibe Tenor. So lange die Stimme noch ist wie sie ist, sehe ich keinen Grund, aufzuhören. Aber es gibt andere Partien, für die ich mich interessiere. Zum Beispiel: Mendelssohns *Elias*, eine relativ hohe Baritonpartie, die wollte ich schon immer mal gerne singen. Inzwischen habe ich das mehrmals getan. Wenn man das mit historisch informiertem Orchester macht, in kleiner Besetzung, dann kann das eine Stimme wie meine sehr gut singen. Ein modernes Orchester wäre bei Mendelssohn sowieso falsch. Ich habe einmal das Verdi-Requiem gesungen, weil ich es so sehr liebe, natürlich habe ich gemerkt: Das ist nicht meins. Aber es hat Spaß gemacht. Um zu wissen, wo man seine Grenze hat, muss man diese Grenze auch ab und zu überschreiten. Im falschen Stimmfach zu singen, davon geht die Stimme nicht kaputt.

Wovon dann?

Bei den meisten Sängern, weil sie zu laut singen. Vielmehr, weil sie in Konzert und Oper so laut singen müssen. Seit es Stahlsaiten gibt, sind die Orchester immer lauter und die Säle immer größer geworden. Viele Dirigenten denken gar nicht mehr darüber nach, dass achtzig oder neunzig Mann einen unheimlichen Krach machen können, wohingegen oben auf der Bühne nur ein Menschlein mit zwei Stimmbändern steht. Wenn Sie in die Partituren schauen, dann staunen Sie, wie viele pp oder p oder mp da drinstehen. Man hört aber immer nur: laut.

Nicht nur Dirigenten, auch andere Musiker verwechseln oftmals Leidenschaft mit Lautstärke. Dabei ist eher das Gegenteil der Fall.

Was man von Schubert lernen könnte, unter anderem.

Singen Sie deshalb keine Oper mehr?

Oper habe ich schon seit zwölf Jahren nicht mehr gemacht. Das verträgt sich nicht mit meiner Lehrtätigkeit. Ich kann nicht acht Wochen lang von den Studenten wegbleiben.

Vermissen Sie die Oper?

Ja, sehr. Oper ist immer ein Teamwork, immer ein Riesenprojekt – und wenn alles passt, das Ensemble, der Regisseur, das Casting, der Dirigent, dann macht das einen Riesenspaß. Und auch vom rein Sängerschen her ist Oper ungeheuer wichtig. Jeder junge Sänger sollte auch Oper singen, um auszuprobieren, was man mit einer Stimme alles machen kann, wie man den Körper als Instrument einzusetzen hat. Und abgesehen davon, dass man hinter dem Orchester singt und nicht davor, ist es viel einfacher Oper zu machen als Lied.

Wieso?

Es gibt zwischendurch Pausen. Man geht immer mal wieder runter von der Bühne, kann ein Glas Wasser trinken, mit Leuten reden, Fernsehen gucken. Bei einem Liederabend stehe ich relativ alleine im Fokus, über einen langen Zeitraum. Das ist anstrengender.

Gibt es eine Oper, die Sie gerne noch mal machen würden?

Früher habe ich immer gesagt, ich würde gern mal Britten singen auf der Bühne. Aber das ist jetzt wohl zu spät. Zuletzt habe ich mit Julian und Kent Nagano den *Idomeneo* konzertant gemacht, vor zwei Jahren, den würde ich gern nochmal singen. Und den *Pelleas* würde ich sehr gern singen. Ob das eines Tages noch mal was wird, weiß ich nicht. Ich muss ehrlich sagen, ich vermisse die Oper. Es macht unglaublich viel Freude, auf der Bühne zu stehen.

Außer die letzte Viertelstunde, bevor es losgeht.

Ja, die könnte man gerne streichen.





SONG MACHT THEATER

Ein Song kanalisiert unsere Gefühle, ein Song ist wie ein Gegenüber, ein Song atmet Zeitgeist, ein Song stellt Gemeinschaft her – und ein Song generiert sein eigenes Musiktheater: Für ihr aktuelles Projekt *Songs of Rebellion*, die dritte Zusammenarbeit mit Regisseur und Dramaturg Michael Höppner, erforscht **Brigitta Muntendorf** die Wirkungsmacht der populärsten Gattung der Musikgeschichte. Protestsongs, Musikvideoästhetik und die sich stets verändernde kulturelle Praxis der Demonstration werden eine Rolle spielen in dem „transmedialen Songspiel“, das eigenes und fremdes Material miteinander verknüpft.

„Es gibt Stücke wie *Bella Ciao*, die waren mal ein Protestsong und sind heute wie ein Sommerhit auf Ibiza. Mit diesem Phänomen wollen wir arbeiten. Aber wir suchen momentan auch nach Slogans im Alltag“, erklärt die Komponistin. In ihrer Recherche beschäftigt sie sich außerdem gerade intensiv mit Protestchören und nimmt auch Phänomene wie das sogenannte Wutbürgertum – als womöglich neue Form von Popkultur – mit in den Blick. „Gerade schicken wir uns immer wieder mögliches Material hin und her, wie ein großes Moodboard, das wir zusammen anlegen.“

Es ist kein Zufall, dass der Produktionsprozess zu diesem Zeitpunkt sehr offen gehalten ist. Das Songspiel selbst soll erst in einer vierwöchigen Probenphase aus den zusammengetragenen Materialien entstehen, als Gemeinschaftsprodukt aller Beteiligten. In diesem Falle sind das Mitglieder aus Brigitta Muntendorfs Kölner Ensemble Garage und Michael Höppners Opera Lab Berlin sowie vom Decoder Ensemble, mit dem die Komponistin ebenfalls seit Längerem eng verbunden ist. Als „Community of Practice“ bezeichnet Brigitta Muntendorf ihre Arbeitsweise und erklärt: „Es ist nicht so, dass es in diesem Modell keine Hierarchien gibt, aber sie ergeben sich aus den jeweiligen Fähigkeiten in unterschiedlichen Bereichen. Wenn es darum geht, auf einem Instrument einen Ausdruck zu finden, wird ein Interpret oder eine Interpretin an diesem Punkt den Entwicklungsprozess führen. Und wenn es darum geht, das Erarbeitete in eine Form zu bringen, zu kombinieren, ist das wieder meine Aufgabe. Ich werde auch vorher viel Material schreiben, um Angebote zu machen.“

Bewährt hat sich diese Arbeitsweise unter anderem bei *iScreen, YouScream!*, ihrer ebenfalls mit Michael Höppner entwickelten Social Media Oper, die 2017 mit großem Erfolg beim ECLAT Festival in Stuttgart uraufgeführt wurde. Wie in vielen ihrer Arbeiten verschmelzen auch hier Interpretation und Performance, so dass alle auf der Bühne Beteiligten in ihren gewohnten Rollen herausgefordert werden. Brigitta Muntendorf findet es spannend, dass der Anstoß zu dieser Entwicklung in der Neuen Musik besonders von Frauen ausgeht. Im Falle der *Songs of Rebellion* trifft diese Tendenz mit Formen des politischen Protests zusammen: Gruppen wie Femen und Pussy Riot kämpfen selbstbewusst und mit vielfältigen performativen Mitteln um die Macht über den eigenen Körper, der selbst zur Waffe ihres Widerstandes wird.

Ähnlich umfassend sind alle Mitwirkenden der *Songs of Rebellion* nicht nur an ihren Instrumenten und in ihrer

körperlichen Präsenz gefragt, sondern auch stimmlich. In einem Verständnis von „radikaler Mittelmäßigkeit“ werden die – nicht professionell ausgebildeten – Stimmen behandelt, in ihrer „individuellen wie gemeinschaftlichen Suche nach Ausdruck, Mitteilung und Resonanz.“ Noch offen sei, ob auch Gruppen aus den Städten, in denen die Aufführungen stattfinden, beteiligt werden könnten, „ein Laienchor oder irgendein Kollektiv, das nichts mit Neuer Musik zu tun hat“, so Brigitta Muntendorf. „Für solche Gruppierungen muss man etwas Einfaches schreiben, und gleichzeitig wird das Zusammenspiel komplexer“, erläutert sie. „Mir ist Komplexität von Bedeutung ganz wichtig, denn nichts ist schwarzweiß. In einem anderen Projekt experimentiere ich gerade mit Tänzern daran, wie ich für Menschen schreiben kann, die nicht aus der Musik kommen, aber dafür ein extrem gutes Körpergefühl haben. Wir haben hochkomplexe Parolen einstudiert, bei denen jeder einen Teil einbringt, der in einer polyrhythmischen Komposition aufgefangen wird. Jeder bleibt er selbst, und doch entsteht plötzlich ein vielschichtiges Getriebe, das funktioniert.“

„Mich interessiert die Kraft, die Musik in einem Kontext entwickeln kann“, führt sie fort. Obwohl viele ihrer Stücke ‚ganz normal‘, also unabhängig von ihr und einem bestimmten Kontext, interpretiert werden können, arbeite sie immer wieder „mit bestimmten Leuten und für diese Leute.“ Dies sei extrem unökonomisch, gibt sie lächelnd zu. „Aber ich sehe da die Chance für mich, ganz große Sprünge zu machen, Entwicklungen zu durchlaufen.“ Entsprechend kann man das Stück, dessen Uraufführung man Anfang September in Köln und wenig später beim Ultima Festival in Oslo erleben kann, als Momentaufnahme einer Entwicklung sehen. Diese soll auch den im Untertitel anklingenden Bezug zu Kurt Weills Begriff des Songspiels weiterführen: Statt einer fiktionalen Handlung präsentiert das Stück sich selbst als fiktives performatives Ereignis. Das könnte verwirrend werden, und sogar berührend: Songs werden zu Theater, Protestchöre werden zur Chartshow, Musikvideos werden zur Ware, und eine Demonstration endet nicht mit einem ... (Vorhang). **nr**



ALL BEAUTY MUST DIE

Eine „Séance zwischen Nick Cave und Franz Schubert“ halten das **Ensemble Resonanz** und Schauspieler **Charly Hübner** ab, wenn sie die *Winterreise* mit Hilfe von Songs des australischen Rockpoeten neu interpretieren. Ausgangspunkt für den mit *The Mercy Seat* betitelten Tauchgang in menschliche Abgründe ist Caves gleichnamiges Stück, das den Gedankenstrom eines Mannes kurz vor seiner Hinrichtung auf dem elektrischen Stuhl verarbeitet. Im Interview mit dem VAN Magazin schildert Charly Hübner die Grundfrage des Songs: „Bin ich bereit zu sterben, weil ich böse bin – oder sterbe ich unschuldig, weil ich mich für gut halte?“ Am Ende des Songs löse sich diese Unterscheidung auf – das Böse zeige sich auch in der vermeintlich guten Seite und eröffne die Möglichkeit für ein Gedankenspiel. „Was wäre, wenn dieser junge Mann in Schuberts *Winterreise*, der aus seinem Dorfe weggeht, dort, wo er den Wegweiser entdeckt, sich für eine Tat entscheidet, nämlich für die, die ihm Befriedigung verschafft?“



Nicht nur Charly Hübner findet mit seiner im klassischen Gesang ungeschulten Stimme klanglich einen ganz eigenen Zugang zu Schuberts Musik – auch das Ensemble Resonanz sucht für das Stück nach neuen Wegen, die Musik von Schubert und Cave ineinanderfließen zu lassen. Komponist Tobias Schwencke lieferte dafür Arrangements, die ein hochkarätig besetztes Jazztrio mit Kalle Kalima an der Gitarre, Carlos Bica am Kontrabass und Max Andrzejewski am Schlagzeug einbeziehen. Das Publikum der Elbphilharmonie reagierte im November mit Standing Ovationen.



TAGEBUCH EINES VERSCHOLLENEN

Der britische Tenor **Andrew Dickinson** gastiert im April mit dem Musiktheater Transparent in New York. Die Produktion *The Diary of One Who Disappeared*, mit der die belgische Kompanie schon seit der vergangenen Spielzeit an mehreren Orten höchst erfolgreich gastierte, basiert auf Leoš Janaceks gleichnamigem Lieder-Zyklus, ergänzt um Musik der belgischen Komponistin Annelis Van Parys sowie um einen theatralischen Kontext (Regie: Ivo Hove). Dem spielfreudigen Engländer ist die Rolle des Mannes, der sich nicht standesgemäß in eine jüngere Frau verliebt und beschließt, seiner Leidenschaft zu folgen und damit sein altes Leben hinter sich zu lassen, keineswegs neu: Mit seinen kammermusikalischen Partnern Jonathan Ware und Anna Huntley hatte Andrew Dickinson bereits 2016 seine eigene Version des „Diary“ entwickelt und damit im Berliner Pianosalon Christophori die Zuhörer begeistert. **cr**

AUS ALTEN MÄRCHEN

Während der Nahe Osten von Gewalt erschüttert wird, wartet eine junge Frau irgendwo an einer Außengrenze Europas darauf, *Zauberland* betreten zu können, dieses sichere und friedliche Sagenreich. Im Schlaf jedoch wird sie verfolgt von alpträumenhaften Schreckensbildern der ausgebrannten Stadt, aus der sie floh. Mit dem englischen Dramatiker Martin Crimp schuf **Bernard Foccroulle** 16 neue Lieder, die in *Zauberland* nahtlos mit den 16 Liedern aus Schumanns großem Zyklus *Dichterliebe* verwoben sind. Gemeinsam erzählen sie von der Sehnsucht nach vergangener Liebe, nach längst versunkenen Märchenlandschaften. Ein Dialog

entspinnt sich zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen der „Festung Europa“ und den mediterranen Wurzeln unserer Zivilisation. Die Uraufführung von *Zauberland* bestreiten im April am Pariser Théâtre des Bouffes du Nord die Sopranistin Julia Bullock und der Pianist Cédric Tiberghien in einer Inszenierung von Katie Mitchell, koproduziert von La Monnaie / De Munt Brüssel, der Opéra de Lille und dem New Yorker Lincoln Center.

TERMINE

Aus den jährlich rund 2000 Veranstaltungen, an denen wir durch unsere Künstler und Projekte beteiligt sind, präsentieren wir hier eine Auswahl. Eine vollständige tagesaktuelle Übersicht über kommende Konzerte, Opernpremierer (P), Uraufführungen (UA) und Tourneen findet sich auf unserer Website.

April

03.04. Tongyeong Concert Hall

Werke von YUN, HOSOKAWA, LIGETI
Arditti Quartet

04.04. Brooklyn Academy of Music

P JANÁČEK/VAN PARYS: Diary of One Who Disappeared
A. Dickinson, Tenor / M. Hamard, Mezzosopran / I. v. Hove, Regie

05.04. Alte Oper Frankfurt

SCHUBERT: Symphonie Nr. 2 B-Dur D 125
RIHM: Das Rot (für Sopran oder Tenor und Klavier)
SCHUBERT: Symphonie Nr. 8 h-Moll ‚Unvollendete‘
SCHUBERT: Schwanengesang D.957
C. Prégardien, Tenor / U. Eisenlohr, Klavier / hr-Sinfonieorchester / A. Orozco-Estrada, Dirigent

06.04. The Shed, New York

REICH: Neues Werk UA
Ensemble Signal / B. Lubman, Dirigent

06.04. Wigmore Hall London

CARTER: Alle Streichquartette
JACK Quartet

07.04. Gewandhaus zu Leipzig

BARTÓK: Konzert für zwei Klaviere und Schlagzeug
GraumSchumacher Piano Duo / MDR-Sinfonieorchester / R. Abbado, Dirigent

11.04. Kölner Philharmonie

ESCAICH: Aria
R. Galliano, Akkordeon / T. Escaich, Orgel

12.04. Maison Symphonique de Montréal

SCHUMANN: Cellokonzert a-Moll op. 129
M. Hornung, Violoncello / Orchestre Métropolitain / J. de Souza, Dirigent

12.04. Music Biennale Zagreb

GOEBBELS: Surrogate Cities
J. B. Smith, Mezzosopran / D. Moss, Stimme / Zagreb Philharmonic Orchestra / J. Stockhammer, Dirigent

12.04. Anneliese Brost Musikforum Ruhr

BACH: Auszug aus der Matthäuspassion BWV 244
MENDELSSOHN: Auszug aus Paulus op. 36
WAGNER: Parsifal 1. Aufzug
D. Soffel, Mezzosopran / F. van Aken, Tenor / Czech Philharmonic Choir / Bochumer Symphoniker / S. Sloane, Dirigent

14.04. Bournemouth Pavilion

FAURÉ: Pelléas et Mélisande op. 18
SCHOSTAKOWITSCH: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2
MUSSORGSKI: Bilder einer Ausstellung
A. Romanovsky, Klavier / Bournemouth Symphony Orchestra / V. Aviat, Dirigent

18.04. Cité de la Musique Paris

SCHOSTAKOWITSCH: Festival Ouverture op. 96, Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1, Es-Dur
BRITTEN: Sinfonia da Requiem op. 20, The Young Person's Guide to the Orchestra, Op. 34
X. Phillips, Violoncello / Orchestre National d'Ile de France / S. Sung, Dirigentin

20.04. Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, Bogota

BRAHMS: Ein deutsches Requiem op. 45
E. Copons, Sopran / J. A. López, Bariton / Dresdner Festspielorchester / J. Klumpp, Dirigent

21.04. St. Petersburg Philharmonic Hall

MOZART: Klavierkonzert Nr. 27 KV 595
BRUCKNER: Sinfonie Nr. 4 Es-Dur ‚Romantische‘
M. Kultyshev, Klavier / St. Petersburg Philharmonic / E. Inbal, Dirigent

24.04. Théâtre des Champs-Élysées, Paris

MOZART: Klavierkonzert Nr. 22 KV 482
BRAHMS: Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15
F.-F. Guy, Klavier und Leitung / Orchestre de Chambre de Paris

28.04. Thüringer Bachwochen Erfurt

BACH: Präludium und Fuge in Es-Dur, BWV 552
Saint Anne (Bearbeitung: Schönberg)
MAHLER: Suite aus den Orchesterwerken von J. S. Bach
MAHLER: Sinfonie Nr. 1 D-Dur Titan
MDR-Sinfonieorchester / B. Lubman, Dirigent



Mai

01.05. Schwetzingen Schloss

Werke von BEETHOVEN, VERESS, MOZART
D. Sepec, Violine / T. Zimmermann, Viola / J.-G. Queyras, Violoncello

04.05. Investec International Music Festival Surrey Hills, England

BRAY: Germinate UA
Sitkovetsky Trio / Philharmonia Orchestra / P.-A. Valade, Dirigent

06. & 07.05. Elbphilharmonie Hamburg

DEBUSSY: Danses sacrées et profanes
FURRER: Spazio Immergente III UA
SCHÖNBERG: Streichquartett Nr. 2
Y. Suh & R. Moriah, Sopran / M. Svoboda, Posaune / Ensemble Resonanz / P. Rundel, Dirigent

07.05. Music Room, Liverpool Philharmonic Hall

SCHUBERT: Die schöne Müllerin
A. Dickinson, Tenor / J. Ware, Klavier

08.05. Heldenplatz, Wien

RAVEL: La Valse
SCHOSTAKOWITSCH: Symphonie Nr. 10, 2. Satz
PÄRT: Fratres
MAHLER: Symphonie Nr. 5 cis-Moll, 5. Satz
P. Kuusisto, Violine / Wiener Symphoniker / E. Ollikainen, Dirigentin

08.05. Berliner Philharmonie

WIDMANN: Con brio
R. STRAUSS: Oboenkonzert
RACHMANINOW: Paganini-Rhapsodie
PROKOFJEW: Ballett-Suite Romeo und Julia
P. Kopachevsky, Klavier / M. E. Barco, Oboe
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin / V. Uryupin, Dirigent

09. & 10.05. Théâtre de Nîmes

MUNTENDORF: Bilderschichten UA
Asasello Quartett / Les Siècles / MOUVOIR, Tanz / B. Shwartz, Dirigent

09. & 10.05. Auditorio Baluarte Pamplona

LISZT: Klavierkonzert Nr. 2
F.-F. Guy, Klavier / Orchestra Sinfónica de Navarra / A. Wit, Dirigent

11.05. Malmö Opera

P HOLTEN: Schlagt sie tot! UA
D. Henschel, Bariton (Martin Luther) / P. Oskarson, Regie / P. Ringborg, Dirigent

12.05. Wittener Tage für neue Kammermusik

IANNOTTA: Neues Werk UA
STREICH: Laster UA
ADÁMEK: Neues Werk UA
C. Chan, motorisiertes Klavier / Neseven Vokalensemble / WDR Sinfonie-Orchester / M. Wendeborg, Dirigent

19./20./21.05. Kölner Philharmonie

27.05. Elbphilharmonie Hamburg
03.06. Philharmonie de Paris
MANOURY: Lab.Oratorium UA
P. Ziolkowska, S. Rudolph, Performance / R. Moriah, Sopran / T. Augestad, Mezzosopran / SWR Vokalensemble Stuttgart / Gürzenich-Orchester Köln / T. Goepfer, Elektronik / N. Stemann, Regie / F.-X. Roth, Dirigent

22.05. Fundación Juan March, Madrid

BUSONI, KORNGOLD, WEBERN, ZEMLINSKY, KRENEK, STRAUSS
A. Karttunen, Violoncello / N. Hodges, Klavier

23.05. Teatro Costanzi Opera Rom

PROKOFJEW: Der feurige Engel
Teatro dell'Opera di Roma Orchestra and Chorus
L. Melrose, Ruprecht / E. Muraveva, Renata / E. Dante, Regie / A. Pérez, Dirigent

28.05. Klavierfestival Ruhr

Werke von SCARLATTI, SCHUMANN, SCHUBERT, RACHMANINOW
C. Huangci, Klavier

29.05. Rovaniemi, Lapland

ROCHBERG: Cheltenham concerto
PÄRT: Festina Lente
AZARASHVILI: Konzert für Violoncello und Streichorchester
SUK: Vesnická serenádá (Village Serenade)
LIGETI: Konzert für Violoncello und Orchester
NORDGREN: Transe-Choral op. 67
M. Hornung, Violoncello / The Chamber Orchestra of Lapland / J. Storgårds, Dirigent

30.05. Bergfrühling Ossiach

CERHA: Mikrogramme für Ensemble UA
Alban Berg Ensemble / C. Muthspiel, Dirigent

31.05. The Royal Opera House Copenhagen

P PUCCINI: Turandot
A. Petersen, Turandot / S. K. Park, Kalaf / S. Bundgaard, Liù / The Royal Danish Orchestra & Opera Chorus / L. Fioroni, Regie / E. Ollikainen, Dirigentin

Juni

01.06. Hellerau – Europäisches Zentrum der Künste

GALLIANO: New Jazz Musette
R. Galliano, Akkordeon / New Jazz Musette Quartett

03.06. Wigmore Hall London

STRAWINSKY: Suite italienne, Prélude et Ronde des princesses, Feuervogel-Suite (Auszüge), Ballade, Divertimento
I. Gringolts, Violine

07.06. Cité de la Musique Paris

XENAKIS: Nomos Alpha
BEDROSSIAN: Twist (für Elektronik und Orchester)
VARESE: Poème électronique
XENAKIS: Lichens (für 96 Musiker)
E. Leveionnois, Violoncello / Orchestre Philharmonique de Radio France / B. Lubman, Dirigent

08.06. VINEUM Bodensee, Meersburg

ZENDER: Hölderlin lesen I für Streichquartett mit Sprechstimme
BEETHOVEN: Große Fuge, Op. 133
Internationale Ensemble Modern Akademie

08.06. Tokyo Metropolitan Theatre

STRAWINSKY: Petruschka
DE FALLA: El sombrero de tres picos
N. Kato, Mezzosopran / Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra / A. Pérez, Dirigent

08.06. Tonhalle Düsseldorf

BRAY: Neues Werk UA
notabu.ensemble

10.06. Musikfestspiele Potsdam

The Fluteman Show
G. Vosteen, The Fluteman

11.06. Ostrava Janacek Festival

WEBER: Oberon Ouverture
SCHUMANN: Klavierkonzert a-Moll op. 54
BRAHMS: Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68
D. Varjon, Klavier / Janáček Philharmonic Orchestra Ostrava / V. Aviat, Dirigent

12.06. Pierre Boulez Saal Berlin

Werke von CRAWFORD SEEGER, WEBERN, FELDMAN, NANCARROW, BIRTWISTLE
Arditti Quartet

13.06. Tonhalle Maag Zürich

PINTSCHER: Neues Werk für Bariton, Chor und Orchester UA
P. Petibon, Sopran / D. Henschel, Bariton / Tonhalle-Orchester Zürich / Kent Nagano, Dirigent

13.06. Royal Festival Hall London

SMOLKA: Hats in the sky / En tractant (mit Film)
Philharmonia Orchestra / T. Engel, Dirigent

13.06. Tokyo Opera City Concert Hall

DEBUSSY: Rêve (Orchesterfassung von P. Manoury)
MANOURY: Saccades
MANOURY: Sound & Fury
M. Caroli, Flöte / Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra / P. Rundel, Dirigent

14.06. Elbphilharmonie Hamburg

Werke von DEBUSSY, STAUD, POPPE, ZIMMERMANN, RAUTAVAARA
GraumSchumacher Piano Duo

14.06. Grand Théâtre de Dijon

P HAAS: KOMA
R. Weber, Michaela / S. Zenkl, Michael / B. Dwyer, Jasmin / D. Gloger, Alexander, Mutter / Kärntner Sinfonieorchester / I. Karaman, Regie / B. Wieggers, Dirigent

15.06. Philharmonie Perm

SCHOSTAKOWITSCH: Konzert Nr.1 c-Moll für Klavier, Trompete und Streichorchester op. 35
JOLIVET: Concertino für Trompete, Streicher und Klavier
J. Berwaerts, Trompete / Orchestra MusicAeterna Perm / V. Uryupin, Dirigent

16.06. Herkulesaal München

SCHUMANN: Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 7
M. Batsashvili, Klavier / Württembergisches Kammerorchester Heilbronn / C. Scaglione, Dirigent

22.06. Musik der Zeit Köln

REICH: Four Organs
JANULYTÉ: The Colour of Water
ŽURAJ: Hors d'oeuvre UA
FELDMAN: The Turfan Fragments
P. Álvares und Studierende der HFMT Köln, E-Orgel und Maracas / M. Weiss, Saxophon / D. Gottschlich, Performance / WDR Sinfonie-Orchester Köln / P. Rundel, Dirigent

23.06. Unterkirche Bad Frankenhausen

ANDRE: iv 15 (Himmelfahrt) UA
L. van Doeselaar, Orgel

24.06. Deutsche Oper Berlin

P THOMAS: Hamlet (konzertant)
F. Sempey, Hamlet / N. Testé, Claudius / P. Talbot, Laerte / D. Damrau, Ophelie / A. Dickinson, Marcellus / Orchester der Deutschen Oper Berlin / Y. Abel, Dirigent

24.06. Schubertiade Schwarzenberg

Lieder von SCHUMANN und SCHUBERT
C. Prégardien, Tenor / M. Gees, Klavier

24.06. Granada Festival

MENDELSSOHN-HENSEL, SAARIAHO, SCHUMANN
Meta4

28.06. Kissinger Sommer

PAGANINI: Violinkonzert Nr. 5
TSCHAIKOWSKY: Sinfonie Nr. 4 f-Moll, op. 36
S. Krylov, Violine / Ural Philharmonic Orchestra / D. Liss, Dirigent

28.06. Opernhaus Zürich

P PELZEL: Last Call UA
Ensemble Opera Nova / C. Kondek, Regie / J. Stockhammer, Dirigent

Juli

13.07. Klavierfestival Ruhr

BACH, LISZT und CHOPIN
M. Batsashvili, Klavier

20.07. Suntory Hall Tokio

LIGETI: Requiem
J. STRAUSS: Künstlerleben, Walzer op. 316
TALLIS: Spem in alium
R. STRAUSS: Tod und Verklärung, op. 24
S. Wegener, Sopran / T. A. Baumgartner, Mezzosopran / The Tokyo Symphony Orchestra / J. Nott, Dirigent

24.07. Salzburger Festspiele

NONO: Il canto sospeso
Y. Suh, Sopran / SWR Vokalensemble Stuttgart / SWR Sinfonieorchester / P. Rundel, Dirigent

24.07. Montpellier Festival

LINDBERG, LISZT, LINDBERG, RAVEL
M. Chiche, Violine / A. Karttunen, Violoncello / M. Lindberg, Klavier / F. Boffard, Klavier

26.07. Teatro Colón, Buenos Aires

P R. STRAUSS: Ariadne auf Naxos
C. Filipic Holm, Ariadne / G. López Manzitti, Bacchus / J. Holloway, Komponist / E. Lekhina, Zerbinetta / Orquesta Estable Teatro Colón / M. Lombardero, Regie / A. Pérez, Dirigent

August

04.08. Gstaad Menuhin Festival

CHOPIN: 2. Klavierkonzert f-Moll op. 21
C. Huangci, Klavier / Gstaad Festival Chamber Orchestra

05.08. Studio, Hiroshima Symphony Orchestra

HOSOKAWA: Lied III für Violoncello und Orchester UA
S. Isserlis, Violoncello

13.08. Edinburg International Music Festival

Werke von MENDELSSOHN-HENSEL, SAARIAHO, SCHUMANN
Meta4

13.08. Salzburger Festspiele

LIGETI: Hora lunga aus der Sonate für Viola solo
JOACHIM: Hebräische Melodien für Viola und Klavier op. 9
BERIO: Naturale (über sizilianische Melodien) für Viola, Schlagzeug und Zuspieldband
ENESCU: Konzertstück für Viola und Klavier
BRAHMS: Sonate für Viola und Klavier op. 120 Nr. 2, Es-Dur
T. Zimmermann, Viola / T. Hoppe, Klavier / C. Sietzen, Schlagzeug

17. & 18.08. Schleswig-Holstein Musik Festival

BACH / YSAYE Sonaten und Partiten
A. Weithaas, Violine

17.08. Lucerne Festival

KESSLER: Streichquartett mit live Elektronik
KESSLER: NGH WHT for Quartet with speaker
Mivos Quartet / S. Williams, Sprecher

22.08. Concertgebouw Amsterdam**03.09. Lucerne Festival****05.09. Grafenegg Festival**

BARTÓK: Konzert für Viola und Orchester
T. Zimmermann, Viola / Royal Concertgebouw
Orchestra / T. Sokhiev, Dirigent

26.08. Schleswig-Holstein Musik Festival

IANNOTTA, SEILOVA, FUJIKURA
JACK Quartet

31.08. Lucerne Festival

LACHENMANN: Got Lost (für Sopran und Klavier)
ANDRE: Neues Werk
Y. Kakuta, Sopran /
Y. Sugawara-Lachenmann, Klavier

September**05.09. RuhrTriennale, Bochum**

P LIGETI: Requiem
Y. Suh, Sopran / Bochumer Symphoniker /
S. Sloane, Dirigent / K. Mundruczó, Regie

05. & 06.09. Bogen 2, Köln**14.09. Ultima Festival Oslo**

MUNTENDORF: Songs of Rebellion UA
Opera Lab Berlin / Ensemble Garage / Ensemble
Decoder / B. Muntendorf, M. Höppner,
Performance

08.09. Berliner Philharmonie, Kammermusiksaal**17.09. Budapest**

EÖTVÖS: Secret Kiss, Sonata per sei
R. Aoki, No-Sängerin/-Darstellerin / Ensemble
Musikfabrik / P. Eötvös, Dirigent

11.09. Grand Théâtre de Genève

P GLASS: Einstein on the Beach
D. Finzi Pasca, Regie / T. Engel, Dirigent

12. & 14.09. Enescu Festival Bukarest

IOACHIMESCU: Tempo 80
JARRELL: Paysages avec figures absentes für
Violine und Orchester
STAUD: Über trügerische Stadtpläne und die
Versuchungen der Winternächte (Dichotomie II)
MANOURY: Zones de turbulences
I. Gringolts, Violine / GrauSchumacher Piano Duo /
Moldova Orchestra / B. Lubman, Dirigent

14. & 15.09. Shanghai New Music Week

Portraitkonzerte Mark ANDRE und
Rebecca SAUNDERS
Ensemble Modern / M. Wendeberg, Dirigent

15.09. Berliner Philharmonie

BERLIOZ: Harold in Italien op. 16
T. Zimmermann, Viola / Les Siècles /
F.-X. Roth, Dirigent

15.09. Musikfestival Bern

ZENDER: Mnemoyne (Hölderlin lesen IV)
NONO: Fragmente. Stille. An Diotima
A. Luz, Stimme / Arditti Quartet

15.09. Theater Bonn

P BERNSTEIN: West Side Story
M. Heeschen, Maria / Chor und Orchester
des Theaters Bonn / E. Petersen, Regie /
D. Mayr, Dirigent

16.09. Stratford on Avon Festival

Werke von BACH, LISZT, CHOPIN
M. Batsashvili, Klavier

17.09. Muziekgebouw Frits Philips Eindhoven

MAHLER: Sinfonie Nr. 2 c-Moll
S. Wegener, Sopran / Philharmonie
Zuidnederland / D. Liss, Dirigent

20.09. Casa da Musica Porto

C. SCHUMANN: Konzert für Klavier und
Orchester a-Moll op. 7
C. Huangci, Klavier / Orquestra Sinfónica do
Porto Casa da Musica / E. Schwarz, Dirigent

21.09. Enescu Festival Bukarest

ENESCU, RADULESCU, DEBUSSY
F.-F. Guy, Klavier

22.09. Beethovenfest Bonn

MUNTENDORF: Bilderschichten
Asasello Quartett / Les Siècles / MOUVOIR, Tanz /
E. Thérain, Dirigent

25.09. Maison de la Radio Flagey

HAYDN: Symphonie Nr. 100 G-Dur
MOZART: Klavierkonzert Nr. 20 KV 466
CHERUBINI: Ouvertüre Faniska
BEETHOVEN: Sinfonie Nr. 4 B-Dur op. 60
M. Batsashvili, Klavier / Le Concert Olympique /
J. Caeyers, Dirigent

26.09. Brucknerhaus Linz

BRUCKNER: Sinfonie Nr. 8 c-Moll, Fassung 1887
Konzerthausorchester Berlin / E. Inbal, Dirigent

Oktober**04.10. St. Petersburg****05.10. Kazan****07.10. Jekaterinburg****08.10. Moskau****11.10. Wladiwostok**

RACHMANINOV: Klavierkonzert Nr. 2
BEETHOVEN: Symphonie Nr. 3 'Eroica'
Seoul Philharmonic Orchestra / M. Stenz, Dirigent

11.10. Saint Paul, Minnesota

VERESS: Vier Transsylvanische Tänze für
Streichorchester
SCHUMANN: Cellokonzert a-Moll op. 129
(Version für Viola)
BEETHOVEN: Sinfonie Nr. 1 C-Dur op. 21
T. Zimmermann, Viola / The Saint Paul Chamber
Orchestra

17.10. Prinzregententheater München

STAUD: Neues Werk UA
SCHUBERT: Sinfonie Nr. 5
Münchener Kammerorchester / C. Schuldt, Dirigent

18.10. BOZAR Brüssel

Folk Songs
Trio Mediaeval

19.10. Donaueschinger Musiktage

ANDRE: Neues Werk UA
Ensemble Resonanz / B. Wiegiers, Dirigent

20.10. National Theatre and Concert Hall Taipei

MAHLER: Sinfonie Nr. 8 'Sinfonie der Tausend'
S. Wegener, Sopran / R. Harnisch, Sopran /
Taipei Symphony Orchestra / E. Inbal, Dirigent

20.10. Theater Bonn

P MOZART: Figaros Hochzeit
M. Heeschen, Susanna / Chor und Orchester
des Theaters Bonn / A. Stiehl, Regie

22.10. 92nd Street Y, New York

Lieder von BEETHOVEN und SCHUBERT
C. Prégardien, Tenor / J. Drake, Klavier

23.10. Royal Opera House Muscat

RAVEL: L'Enfants et les Sortilèges
L'Orchestre de l'Opéra de Lyon /
T. Engel, Dirigent / G. Pont, Regie

25.10. Malmö Opera

ATTERBERG: Värmland-Rhapsody
STENHAMMER: Klavierkonzert Nr. 2
SIBELIUS: Symphonie Nr. 5
M. Sturfält, Klavier / E. Ollikainen, Dirigentin

27.10. Teatro alla Scala, Milano

FRANCESCO: Violinkonzert Duende,
The Dark Note
STRAWINSKY: Sacre du Printemps
Filarmonica della Scala Milano Musica /
B. Lubman, Dirigent

30.10. Kasseler Musiktage

STAUD: Neues Werk UA
Boulangier Trio

30.10. Henry Crown Symphony Hall, Jerusalem

HAYDN: Sinfonie Nr. 6 D-Dur
STRAWINSKI: Feuervogel Suite
BEETHOVEN: Sinfonie Nr. 7 A-Dur
Jerusalem Symphony Orchestra /
S. Sloane, Dirigent

November**07.11. Oper Stuttgart**

P PROKOFJEV: Die Liebe zu den drei Orangen
V. Uryupin, Dirigent

08.11. Lotte Concert Hall, Seoul

PROKOFJEV: Sinfonisches Konzert für Violoncello
und Orchester e-Moll op. 125
TSCHAIKOWSKY: Sinfonie Nr. 4 f-Moll, op. 36
D. Müller-Schott, Violoncello / Seoul Philharmonic
Orchestra / A. Pérez, Dirigent

09.11. Wiener Konzerthaus

20.11. Elbphilharmonie Hamburg
RACHMANINOV: Vespers, Die Glocken
N. Lugansky, Klavier / Ural Philharmonic
Orchestra / D. Liss, Dirigent

11.11. Philharmonie Luxembourg

16.11. Sava Center, Belgrad
RACHMANINOV: Die Toteninsel, Rhapsodie
über ein Thema von Paganini, Die Glocken
N. Lugansky, Klavier / Yekaterinburg Philharmonic
Choir / Ural Philharmonic Orchestra /
D. Liss, Dirigent

15.11. Deutsche Oper Berlin

P CZERNOWIN: Heart Chamber UA
N. Frenkel, Alt / T. Wey, Contratenor / D. Henschel,
Bariton / Experimentalstudio des SWR /
C. Guth, Regie / J. Kalitzke, Dirigent

20.11. Lucerne Piano Festival

Werke von SCARLATTI, SCHUBERT, CHOPIN,
RACHMANINOV
C. Huangci, Klavier

22.11. Herkulessaal München

OSPALD: Más raíz, menos crítica
(Entlegene Felder III)
ZENDER: 33 Veränderungen über
33 Veränderungen
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunk /
P. Rundel, Dirigent

23./24./30.11. & 01./07./08.12. Musashino Hall Tokio

BEETHOVEN: Klaviersonaten (kompletter Zyklus)
F.-F. Guy, Klavier

23.11. Takasaki

HOSOKAWA: Neues Werk UA
Arditti Quartet

24.11. Gewandhaus zu Leipzig

BERLIOZ: Requiem op. 5
MDR Rundfunkchor / MDR-Sinfonieorchester /
M. Soustrot, Dirigent

28.11. Suntory Hall Tokio

HOSOKAWA: Neues Werk UA
Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra /
C. Arming, Dirigent

**29.11. Berwaldhallen Stockholm**

BROSTRÖM: Doppelkonzert (für zwei Trompeten)
J. Berwaerts, Trompete / H. Hardenberger /
Swedish Radio Symphony Orchestra /
D. Harding, Dirigent

29.11. HARPA Reykjavik Concert Hall

BOULOGNE: Overture to L'Amant Anonyme
FRANÇAIS: Klarinettenkonzert
SIBELIUS: Lemminkäinen Suite
D. Ashkenazy, Klarinette / Iceland Symphony
Orchestra / E. Ollikainen, Dirigentin

30.11. Eurasia Festival Jekaterinburg

HENZE: Das Floß der Medusa
S. Wegener, Sopran / H. Falk, Bariton /
Ural Philharmonic Orchestra / D. Liss, Dirigent

30.11. Elbphilharmonie Hamburg

MESSIAEN: Apparition de l'église éternelle
XENAKIS: Metastasis, Ais, Shaar
CHRISTOU: Enantiodromia
C. Currie, Schlagzeug / Rundfunk-
Sinfonieorchester Berlin / P. Rundel, Dirigent

Dezember**01.12. Elbphilharmonie Hamburg**

MESSIAEN: Les Offrandes oubliées
XENAKIS: Gmeorh, Empreintes,
Persephassa, Synaphai
N. Hodges, Klavier / Les Percussions de
Strasbourg / Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin /
P. Rundel, Dirigent

04.12. Eurasia Festival Jekaterinburg

KOSMOS für 2 Klaviere und Videoprojektionen
GrauSchumacher Piano Duo

05.12. Opera Theater Seoul Arts Center

P HUMPERDINCK: Hänsel und Gretel
Korean Symphony Orchestra / C. Pade, Regie /
S. Sung, Dirigentin

07.12. Glasgow

HOLLIGER: Violinkonzert Hommage à Louis Soutter
I. Gringolts, Violine / BBC Scottish Symphony
Orchestra / I. Volkov, Dirigent

09.-22.12. Antwerpen, Brüssel, Köln, Amsterdam, Zürich, Gent, Oviedo, Madrid

BACH: Weihnachtsoratorium
H. Blažíková, Sopran / A. Potter, Altus /
J. Prégardien, Tenor / G. Poplutz, Tenor / P. Kooij,
Bass / Collegium Vocale Gent /
C. Prégardien, Dirigent

11.12. Het Concertgebouw Amsterdam

14.12. BOZAR Brüssel
16.12. Philharmonie de Paris
MOZART: Sinfonia Concertante Es-Dur KV 364
(für Violine, Viola und Orchester)
I. Faust, Violine / T. Zimmermann, Viola /
Royal Concertgebouw Orchestra /
I. Fischer, Dirigent

15.12. Kings Place London

BRAY: Neues Werk UA
N. Klein, Violoncello / Aurora Orchestra /
D. Ward, Dirigent

16.12. Deutsche Oper Berlin

P HUMPERDINCK: Hänsel und Gretel
A. Dickinson, Hexe / Orchester und Chor der
Deutschen Oper Berlin / A. Homoki, Regie /
D. Runnicles, Dirigent

20.12. Konzerthaus Berlin

X-MAS CONTEMPORARY UA
D. Henschel, Bariton / ensemble unitedberlin /
V. Jurowski, Dirigent

20.12. Malmö Opera

P PUCCINI: Tosca
S. Sloane, Dirigent / S. Jupither, Regie

31.12. KKL Luzern

Werke von OFFENBACH, DONAUDY, GAILLANO,
PIAZZOLLA
R. Galliano, Akkordeon / Vessalina Kasarova,
Mezzosopran / Zürcher Kammerorchester

evis [i'vars]
eventmanagement
informationssystem

Mit unserer **Softwarelösung** liegen sämtliche Informationen an einem zentralen Ort.
evis verdichtet Termine, Projekte, Kontakte und vieles mehr zu jenen Informationen, die Ihre tägliche Arbeit erleichtern.

- ◆ Konzerthäuser
- ◆ Festivals
- ◆ Orchester
- ◆ Künstleragenturen
- ◆ multifunktionelle Veranstaltungsstätten

Mit unserem umfangreichen **Dienstleistungsangebot** unterstützen wir Sie bei allen Schritten der Softwareeinführung.
Sie erzählen uns, wie Ihr Betrieb organisiert ist und wir adaptieren unsere Software-Lösungen an Ihre Bedürfnisse.

- ◆ Beratung
- ◆ Customizing
- ◆ Schulung
- ◆ Hosting und Software as a Service

vertrieb@moredms.com | +43 699 19471076
www.moredms.com

more dimensions
smart it-solutions | wien | kufstout



© HIROHI HOSHIKO



© BRANDON PATOC

DEN EIGENEN KLANG FINDEN

Shiyeon Sung und Jonathan Stockhammer

Die südkoreanische Dirigentin Shiyeon Sung und ihr nordamerikanischer Kollege Jonathan Stockhammer – beide in Berlin zu Hause, wenn sie nicht gerade um die Welt reisen, um Orchester in London, Sydney, Zürich oder Seattle zu leiten – werden von ihrem Publikum für ihre Fähigkeit geschätzt, ein Orchester als organisches Ganzes zusammenzubringen. Mit ihrem Gespür für die spezifischen Kräfte, die jedem Klangkörper innewohnen, erreichen beide lebendige Interpretationen für ein breites Repertoire von Beethoven bis John Adams. Karsten Witt traf sich mit beiden Künstlern für ein Gespräch über ihren individuellen Weg zum Dirigieren und ihre Suche nach dem eigenen Klang in jedem Orchester.

Karsten Witt: Wie seid ihr zum Dirigieren gekommen? Das erscheint ja für viele als ein mysteriöser Prozess.

Jonathan Stockhammer: So wie ich den Beruf verstehe, ist ein Dirigent jemand, der den Willen hat, etwas zusammenzufügen, der Probleme lösen möchte. Als Kind habe ich mich gern dabei aufgenommen, wie ich Gitarre zur Stereoanlage spielte, und das Ganze habe ich wieder mit dem Kassettenrecorder abgespielt und dazu etwas anderes gesungen – so entstanden mehrspurige Tracks. Es klang furchtbar, aber ich mochte den Prozess und wollte eigene Lösungen finden. Am Anfang meiner Karriere dachte ich dann, uff, ich muss jetzt all diese merkwürdigen Neue-Musik-Projekte machen, weil jeder denkt, ich bin so ein Freak, der nur das kann. Damit habe ich mir einen Namen gemacht – aber letztendlich war es fantastisch für mich, weil ich fast nie dieselbe Musik oder die gleiche Aufgabe zweimal machen musste. Wenn jemand mich fragt, was ein Dirigent eigentlich

tut, dann ist die ehrliche Antwort: Manchmal steht man vor einem bestimmten Orchester, macht fast nichts und alles funktioniert gut, und dann wiederum steht man vor einem anderen Orchester, probiert alle möglichen tollen Ideen aus und gar keine davon funktioniert.

Shiyeon Sung: Genau. Für mich hat die Inspiration dafür, dirigieren zu wollen, viel mit dem Orchesterklang zu tun. In der Provinz, wo ich geboren bin, gab es kein wirklich gutes Orchester. Aber in meiner Grundschulzeit hat eine Freundin von mir Beethovens 5. Klavierkonzert gespielt, mit diesem phänomenalen Orchesteranfang. Es war das erste Mal, dass ich diesen Anfang gehört habe, und es hat mich wirklich umgehauen. Dieser erste Eindruck vom Klang des Orchesters hob mein Herz. Das bleibt mir ewig, und es hat bei mir dieses Bedürfnis geweckt, einen reinen Orchesterklang hören und etwas damit anfangen zu wollen. Für mich hat dieser Orchesterklang unmittelbar mit den vielen Menschen, den beteiligten Musikern zu tun, und auch das hat mich bewogen, anzufangen.

Wir sind also schon beim Kern der Dinge: dem eigenen Klang. Wie erreicht man den? Beide sagt ihr, dass es schon ganz am Anfang zumindest eine Vision davon gibt. Aber wenn man anfängt zu dirigieren, hat man noch kein Orchester.

Sung: Jeder hat seine eigene Stimme mit spezifischer Höhe, Stimmfarbe, einem Akzent und so weiter. Ähnlich ist es beim Dirigieren. Jeder bewegt seinen Körper anders, und das führt auch zu anderen Reaktionen im Orchester: zu Verzögerungen, besonderer Direktheit, einem runden, eckigen, lauten, sanften Klang. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist der Geist. Was ich innerlich höre, möchte ich auch vom Orchester hören. Wenn ich genau weiß, was ich hören will – wie klar, wie laut,

wie deutlich – ändert sich auch der Orchesterklang. Was ich innerlich, geistig vor mir habe und mit meinem Körper zeige, verändert das Ergebnis. Eine Freundin sagte mir vor etwa zehn Jahren, als ich in Boston arbeitete: „Was Du dirigierst, klingt anders“ – sie konnte mir nicht sagen warum, und ich konnte es auch nicht.

Stockhammer: Ich glaube, auch die Praxis hilft sehr: Man lernt eine Art neutrale Leitung mit weniger Informationsdichte, eine passi-

vere Art der Leitung. Das erlaubt der Musik zu entstehen. Der Dirigierprozess ist kein Einweg-Signal, sondern eher etwas Zweidimensionales. Man beobachtet wie bei einem Tennismatch und begreift schnell, ob man eine offene Gruppe mit vielen Möglichkeiten vor sich hat, wie viele Kanäle, wie viele Farben es gibt, welche Spannung zwischen Freiheit und Kontrolle. Dafür muss man aber erstmal seinen eigenen Klang finden und akzeptieren. kw/kh



© DARJA STRAVS TISU

Ihr Reisespezialist für
Künstler- und Orchesterreisen.



Lufthansa City Center
Reisebüro Cruising

Hauptstraße 23
30974 Wennigsen
fon 05103 – 70 05 60
info@reisebuero-cruising.de
www.lcc-cruising.de

GLOCKEN AUF TOURNEE

Sergej Rachmaninow selbst sah es als eines seiner besten Werke an: das viersätzig symphonische Poem *Die Glocken* („Kolokola“) op. 35 nach einem Gedicht von Edgar Allan Poe für Solostimmen, Chor und Orchester von 1913. Im November werden das **Ural Philharmonic Orchestra** und der Yekaterinburg Philharmonic Choir unter der Leitung von **Dmitry Liss** gemeinsam mit Gesangssolisten des Mariinsky Theaters St. Petersburg das Werk am Wiener Konzerthaus, der Philharmonie Luxembourg und der Elbphilharmonie Hamburg zur Aufführung bringen. „Der Klang der Kirchenglocken beherrschte alle russischen Städte, die ich kannte. Sie begleiten jeden Russen von der Kindheit bis zum Tod und kein Komponist konnte sich ihrem Einfluss entziehen“, sagte Rachmaninow selbst, der in dem Werk Anklänge an Schlitten-, Hochzeits-, Feuer- und Totenglocken evoziert.

Auch in seinen *Vespere* für gemischten Chor a capella, die bei den Konzerten in Wien und Hamburg erklingen werden, versteht Rachmaninow es hier und da auf vielfältige Weise, die Stimmen wie Glocken klingen zu lassen. In Luxemburg stehen zudem die Sinfonische Dichtung *Die Toteninsel* und die *Rhapsodie über ein Thema von Paganini* auf dem Programm. nr

BAS WIEGERS

Vielfalt und Eigenheit



Zu Beginn der Konzertsaison 2018/2019 hat Bas Wiegers als Nachfolger von Sylvain Cambreling die Position des ersten Gastdirigenten des Klangforum Wien übernommen. Für das Saisonprogramm des Ensembles äußerte sich der Dirigent in einem ausführlichen Essay mit dem Titel „Einige Überlegungen zum Thema Vielfalt und Eigenheit“, das wir in gekürzter Form abdrucken.



© MARCO BORGHEVE

Sich auf „Gegenwärtiges“ zu konzentrieren, bedeutet, sich permanent zu verändern. Das „Jetzt“ ist stets im Fluss. Vor vierzig bis vor etwa zwanzig Jahren waren Komponisten und ihr unmittelbarer Freundeskreis die treibenden Kräfte hinter der Gründung von Ensembles für Neue Musik, weil sie das Gefühl hatten, dass sie für ihre Musik anders gearteter Organismen und Konstellationen bedurften. Natürlich schreiben junge Komponisten heute eine andere Musik als ihre Kollegen in den 70er und 80er Jahren, und auch die neue Generation an Zuhörern hat eine andere Erwartungshaltung. Ihre musikalischen Erfahrungen bedürfen eines anderen Mediums.

Das erscheint einleuchtend, aber was bedeutet es für die etablierten Ensembles für Neue Musik? Vor Jahrzehnten gegründet, haben sie sich im Lauf der Zeit perfektioniert und institutionalisiert; und nun besteht die Gefahr, dass sie altern und aufhören, „zeitgenössisch“ zu sein. Wie ihre Vorgänger, die Symphonieorchester, werden sie zu spezialisierten Ensembles für die Musik früherer Generationen. Also müssen die Ensembles (und Orchester!) ihre Dringlichkeit, ihre Notwendigkeit ständig neu unter Beweis stellen. Und Ensembles laufen – mehr noch als Symphonieorchester und Opernhäuser – Gefahr, von einer gedankenlosen Politik ohne große Umschweife abgeschafft zu werden, wie es meine niederländische Heimat in den letzten Jahren auf so bedauerliche Weise vorgemacht hat.

Das bedeutet nicht, dass Ensembles sich ihres Repertoires und ihres Wissens entledigen sollen, das sie in all den Jahren ihrer Existenz angesammelt haben – ganz im Gegenteil. Die interessanteste Option dürfte eine Mischform sein: Die Musiker geben dem Publikum nach wie vor die Möglichkeit, Live-Musik aus der näheren und fernerer Vergangenheit zu hören, während sie gleichzeitig neugierig bleiben auf die neuesten Entwicklungen in der Musik und so deren unmittelbare Zukunft mitgestalten. Für mich lauten die zentralen Begriffe, auf die wir uns konzentrieren müssen: Vielfalt und Eigenheit.

Kontext für das Publikum

Egal, ob es um Rasse geht, um Gender, Einkommen, sexuelle Orientierung, Ernährung oder Kunst: die heutige Welt wird offensichtlich von der Idee der Vielfalt bestimmt. Wenn wir diese Welt darstellen und mit ihr kommunizieren wollen, ist Vielfalt in der Programmation, in der Art der Kommunikation, in unserem künstlerischen Schaffen von zentraler Bedeutung. Es gibt Musik, die der fokussierten Konzentration, des tiefen Hinhörens bedarf, oder einer nahezu wissenschaftlichen Aufmerksamkeit; manche Arten von Musik benötigen ein informelles Setting, wieder andere sind auf eine theatralische Präsentation angewiesen. Musiker, Ensembles und Programmgestalter müssen die Position eines Kurators einzunehmen: Wir lieben das; wir finden, dass es außergewöhnlich ist und wir möchten den Beweis dafür antreten. Das ist wichtig, weil wir uns sonst in dieser enormen Vielfalt verlieren. Jemand muss Entscheidungen treffen, die Notwendigkeit fühlen, sie zu teilen und einen Kontext für das Publikum erschaffen, in dem sie gemeinschaftlich erlebt werden können. Das meine ich mit Eigenheit.

Seit Musik niedergeschrieben wurde, war der Komponist die meiste Zeit zugleich ausführender Musiker. Im Laufe der Zeit gab es Veränderungen; für eine Weile galt der Komponist als künstlerisches Genie, das seine Partitur an den Musiker weiterreicht, der treulich spielt, was da geschrieben steht. Heute ist diese Vorstellung nur eine von vielen Möglichkeiten. Es gibt interessante Komponisten, die einen traditionellen musikalischen Hintergrund haben – aber auch solche, die von der Improvisation kommen, aus der Filmmusik oder selbst von der bildenden oder der Konzeptkunst. Auf der einen Seite gibt es immer noch Komponisten, die eine komplett durchdachte Partitur abliefern; andererseits solche, die kaum Noten lesen können und deren Werke einer fantasievollen Interpretation bedürfen, um ihre musikalischen Ideen zum Leben zu erwecken.

Möchten wir dieses gesamte Spektrum aufführen? Und sind wir dazu in der Lage? Eine Sache ist klar: Wenn wir ausschließlich Musik von hoher technischer Qualität der Instrumentierung spielen, wie beispielsweise Stücke in der Nachfolge von Ravel und Lachenmann, lassen wir uns eine ganze Menge an anderen Formen des Musizierens entgehen. Die Musiker-Interpreten versäumen dabei vor allem auch, sich Fertigkeiten auf einer eher ko-kompositorischen, ko-kreativen Ebene anzueignen. Aber dies bedarf einer anderen Einstellung, eines anderen Arbeitsprozesses und einer anderen Art von Verantwortung sowohl seitens des Komponisten als auch des Musiker-Interpreten.

Die Ensembles, die in den 70er und 80er Jahren entstanden, wurden aus einem Bedürfnis nach neuen musikalischen und künstlerischen Richtungen heraus geboren. Aber seltsamerweise haben sie – trotz der damals schon omnipräsenten Popkultur – am traditionellen Bühnenkonzept

festgehalten, sowohl, was die Dramaturgie des Konzertereignisses, als auch das Benehmen der Musiker auf der Bühne betrifft. Ein Konzert im Format: Ouvertüre – Solo-Stück – Symphonie (eine romantische Formel, die auch in viele Konzerte mit zeitgenössischer Musik Eingang gefunden hat) stellt aber nur eine von vielen Möglichkeiten dar. Eine andere ist es, das Programm in Form eines Bogens zu konzipieren und das Publikum ohne Unterbrechung von einer Erfahrung zur nächsten zu führen. Das hat eine komplett andere Art von Konzentration und Aussage zur Folge. Wiederum gilt es, zu unterscheiden: nicht jede Art von Musik ist für die eine oder andere Herangehensweise geeignet. Eine ganzheitlichere Dramaturgie wird sogar Vorstellungen bezüglich Licht, Klang oder Bühnenbild in den Prozess einbinden. Sich mit anderen Kunstformen zu verbinden wird auch Publikumsschichten die Tore öffnen, die sich für diese anderen Kunstbereiche interessierten, nicht nur für die Musik.

Die Gegenwart ist aufregend

Im Rahmen von Musikaufführungen über Bühnenpräsenz zu sprechen, bedeutet nicht, dem Musiker zusätzliche Interpretations-Kriterien aufzubürden. Es gilt nur anzuerkennen, was immer schon Bestandteil unserer Kunst war: Ein Symphonieorchester im Frack ist Theater. Vielleicht ein sehr formalisiertes, einheitliches Spektakel, aber gleichwohl Theater. Wir sind niemals anonym; alles wird gesehen, registriert, ist Teil der Erfahrung des Publikums. Das heißt nicht, dass wir auf der Bühne alle modisch gekleidet und instagrammable sein müssen. Unterschiedliche Situationen erfordern unterschiedliche visuelle Botschaften, aber auch unterschiedliche Verhaltensweisen. Sind wir auf der Bühne entspannt oder sehr konzentriert? Gibt es eine Distanz zwischen Interpret und Publikum oder versuchen wir, diesen Abstand so gering wie möglich zu halten?

Das Publikum direkt anzusprechen gilt immer noch als etwas, dessen „seriöse“ Musiker nicht bedürfen und das die Größe der Kunstform schmälert. Ich habe einmal in einem frei zugänglichen Nachmittagskonzert ein sehr komplexes und verstörendes Stück von Birtwistle dirigiert. Das war eine Situation, in der man ein uninformatiertes Publikum mit den „herben“ Klängen Neuer Musik sehr leicht hätte abschrecken können. Aber ich liebte das Stück und wollte den Hörern einen Zugang eröffnen, sie in diese Welt einladen – eine Welt, die ich viele Monate lang erkundet hatte und die sie in 20 Minuten begreifen sollten! Ich musste die Veranstalter immer wieder darum bitten, bevor sie mir gestatteten, einige einfache Worte an das Publikum zu richten. Diese Angst vor Kontaktnahme muss verschwinden.

Wir sollten nie die Kraft einer Live-Aufführung unterschätzen. Ich habe meinen Weg als Dirigent des niederländischen Ricciotti-Ensembles begonnen – einem Studenten-Orchester, das in den wilden, unruhigen 70er Jahren in Amsterdam gegründet wurde, um die Musik dem Volk näherzubringen, frei nach dem sozialistischen Motto: Musik für alle, überall. Das Orchester existiert heute noch; es spielt auf öffentlichen Plätzen, in Spitälern und Schulen. Ich kann mich deutlich daran erinnern, wie ich in einer Haftanstalt für Frauen den zweiten Satz von Schuberts Unvollendeter dirigierte. Die Atmosphäre war angespannt und die Frauen wussten nicht so recht, wie sie sich uns gegenüber verhalten sollten. Aber am Ende der Symphonie hatte die Stimmung sich verändert. Und in der Stille, die auf die Musik folgte, seufzte eine Frau direkt hinter mir und sagte leise: „Das ist Leben.“ Ich werde für diesen Moment ewig dankbar sein. Das war einer dieser seltenen Augenblicke, in dem man eine völlig ehrliche Rückmeldung zu dem erhält, was man gerade auf dieser seltsamen Bühne getan hat. Mir wurde die Kraft einer Gruppe von Menschen bewusst, denen es gelingt, zusammen mit dem Publikum (ja – wir brauchen dazu auch das Publikum!) etwas zu erschaffen, das tatsächlich, wenn auch für kurze Zeit, das Leben eines Menschen verändert.

Die Gegenwart ist sehr aufregend. In der Musik befinden wir uns in einem Ozean an Möglichkeiten und Entwicklungen. Unsere Präsenz auf der Bühne kann zugleich theatralischer und informeller sein als je zuvor. Es ist alles ganz wunderbar verwirrend. Innerhalb dieser vielfältigen Realität liegt die Aufgabe für uns Musiker-Interpreten darin, die ungezählten Möglichkeiten all dieser unterschiedlichen Arten von Musik wahrzunehmen, unsere Vorlieben zu schärfen und die jeweils beste Methode zu finden, für unsere Liebe Zeugnis abzulegen. Komponisten können „monogam“ in ihrer Liebe, in ihrer Auswahl sein. Aber die ausübenden Musiker und Programmgestalter müssen die Vielfalt lieben und flexibel sein. Wir müssen Mittel und Wege finden, mit dieser Komplexität umzugehen und unsere Liebe mit den Zuhörern zu teilen – in der Hoffnung, dass etwas von unserer Verwirrung und unserer Faszination sich auf sie überträgt. Jeder Schritt, den wir in diese Richtung gehen, macht die Welt vollkommener, verständnisvoller, besser.

KREUZFAHRTSCHIFF PHILHARMONIE

**Philippe Manourys schließt seine
Köln-Trilogie mit Lab.Oratorium ab**
Von Patrick Hahn

Mauer an Mauer mit der ältesten christlichen Kathedrale von Strasbourg liegt das Atelier von Philippe Manoury. Stein an Stein mit der Geschichte entsteht auf seinem Schreibtisch eine radikal zeitgenössische Musik, die doch den Kontakt mit ihrer Vergangenheit niemals aufgibt. Tritt man ein in sein Atelier, liegen große Blätter im Raum ausgebreitet, mit feiner Schrift sorgfältig beschrieben. Im Zentrum des Raumes stehen nicht etwa Computer oder Lautsprecher, wie man es vermuten würde für einen Komponisten, der Bahnbrechendes geleistet hat auf dem Gebiet der elektronischen Musik. Ein Flügel dominiert das Bild, darauf die Werke Debussys, die Manoury auch schon einmal sensibel orchestriert hat.

An den Wänden seines Arbeitszimmers finden sich gegenwärtig auch die Bühnenpläne bedeutender moderner Konzertsäle wie der Kölner Philharmonie, der Elbphilharmonie und der Pariser Philharmonie. Darin eingezeichnet Fernpositionen für Musiker und Sänger – und, selbstverständlich, zahlreiche Lautsprechermarkierungen. Die Pläne sind eine wichtige Arbeitsgrundlage für sein gegenwärtiges Projekt – das Lab.Oratorium, das er im Auftrag des Gürzenich-Orchester Köln, des IRCAM, der Elbphilharmonie und der Pariser Philharmonie schreibt. Es ist kein Zufall, dass sich diese Institutionen zusammengefunden haben: teilen die Philharmonien von Paris, Hamburg und Köln, wo das Gürzenich-Orchester beheimatet ist, doch ihre alternative, andersartige architektonische Anlage. Nicht schuhschachtelförmig, sondern ansteigend und rund um das Podium herum ist das Publikum in diesen Sälen platziert.

Ein willkommener Anlass, zu lange nicht hinterfragte Gewohnheiten neu zu bewerten. „Gibt es nicht eine andere sinnvolle Art, die Musiker in einem Orchester anzuordnen als die, die wir seit zweieinhalb Jahrhunderten kennen?“, fragt der Komponist Philippe Manoury kritisch. „Müssen wir ad infinitum den hierarchisierten ‚philharmonischen Klang‘ kultivieren, den uns die Tradition der Klassik und Romantik hinterlassen hat? Sollte man sich nicht in einer radikal zeitgenössischen Ästhetik ausdrücken und endlich jene Codes aufgeben können, die auf die soziale Ordnung von damals bezogen sind?“ Diese Fragen stellt Philippe Manoury nicht nur theoretisch. In seiner Köln-Trilogie, die er gemeinsam mit dem Dirigenten François-Xavier Roth entworfen hat, geht er ihr systematisch mit einem Zyklus von Raum-Kompositionen auf den Grund. Manoury schafft damit nicht weitere, monolithische Raumkompositionen, welche die Dimensionen gewöhnlicher Konzertsäle sprengen: In seiner Trilogie lotet Manoury die akustischen, strukturellen und ästhetischen Möglichkeiten moderner Konzertsaalarchitekturen aus. Stellte Manourys *in situ* noch ein Solistenensemble auf der Bühne acht in einem akustischen Trapez platzierten Gruppen gegenüber, wählt *RING* die Form eines kreisförmig um das Publikum aufgebauten Orchesters: dessen 14 Gruppen korrespondieren mit einem Orchester in der Größe eines „Mozart-Orchesters“ auf der Bühne. Durch die Komposition eines rund 20-minütigen Vorspiels, in dem sowohl komponierte als auch freie Passagen während des Publikumseinlasses



© TOHOKO HIDAKI

und des parallelen Orchesterauftrittes erklingen, unterminiert Manoury in *RING* das klassische Konzertritual und hält den Beginn des Werkes in der Schwebel. Inspiriert durch die Inszenierungsstrategien im zeitgenössischen Theater, namentlich durch die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Nicolas Stemann, intensiviert er dieses Zusammenspiel von musikalischer und theatralischer Idee im Schlussstein der „Köln-Trilogie“, dem *Lab.Oratorium*. Im *Lab.Oratorium* ist – anders als im modularen „Thinkspiel“ *Kein Licht* – die Form „komponiert“. Und dennoch hat Manoury sich auch hier auf einen intensiven Dialog mit dem Regisseur eingelassen und gemeinsam mit ihm Form und Stoff definiert. Inhaltlich kreist das Werk um eine Tragödie unserer Gegenwart: das Sterben Tausender Menschen auf der Flucht im Mittelmeer. Im Gespräch mit Seenotrettern und Geflüchteten haben Stemann und Manoury ihr Bewusstsein für diese aktuelle Krise geschärft und entwickeln ein Werk, in dem die Aporien, in welche unsere Gesellschaft im Umgang mit den Folgen von Flucht und Vertreibung gerät, verhandelt werden. Das Projekt umkreist die Spannungslage einer Wohlstandsgesellschaft auf der Suche nach Unterhaltung und der Unmöglichkeit, vor der Wirklichkeit die Augen zu verschließen. Texte von Hannah Arendt, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek und Georg Trakl bilden die Grundlage für die Komposition. Die Philharmonie wird zu einem Kreuzfahrtschiff, auf dem sich schon bald die Frage stellt: Wer ist Zuschauer, wer ist Akteur in diesem Geschehen? Sind wir alle im selben Boot? Das Gedicht *Reklame* von Ingeborg Bachmann führt mitten ins Herz des *Lab.Oratorium*: „Wohin aber gehen wir?“ fragt darin das lyrische Ich. „ohne sorge sei ohne sorge“ antwortet eine zweite Stimme, „heiter und mit musik“. Die zweite Stimme verstummt angesichts der „Totenstille“, die einbricht in die unverwundliche Heiterkeit der „Traumwäscherei“.

The Red Book

Find what you never expected

über 600 Werke
von 260 KomponistInnen



limitierte Auflage
jetzt bestellen
nur gedruckt

RICORDI
www.ricordi.de



© OLIVER WÜST

SAATGUT FÜR DEN KONZERTSAAL

Die Bedeutung des Beethovenschen Erbes wiegt schwer, gerade wenn es darum geht, neue Werke in Gattungen zu schreiben, die der Komponist mit seinen Meisterwerken prägte, wie zum Beispiel die Sinfonie oder das Klavierkonzert. **Charlotte Bray** diente sein Tripelkonzert in C-Dur als Ausgangspunkt für ihre Komposition *Germinate* für Klaviertrio und Orchester, die am 4. Mai beim Investec International Music Festival in der englischen Grafschaft Surrey zur Uraufführung kommt.

Winzige Fragmente aus Beethovens Werk nutzte die Komponistin als Samenkörner für jeden Satz ihres Stückes. Durch Transformations- und Erweiterungsprozesse erwächst aus diesen Keimzellen ein neues Leben, ein neuer Charakter, bis sie, ganz in das Gesamtwerk eingebettet, fast nicht mehr erkennbar sind. Geschrieben wurde *Germi-*

nate für das Sitkovetsky Trio, das die Komposition mit dem Philharmonia Orchestra unter der Leitung von Pierre-André Valade aus der Taufe heben wird.

Diese prestigeträchtige Uraufführung folgt unmittelbar auf Charlotte Brays jüngste CD-Veröffentlichung *Chamber and Solo Works*. Die Aufnahme vereint neuere Werke, darunter das Klavierquintett *Zustände*, aufgenommen vom Mariani Piano Quintet, die Violasonate *Invisible Cities*, interpretiert von Barbara Buntrock und Huw Watkins, und *The Sun was Chasing Venus* für Streichquintett, eingespielt vom Amaryllis Quartett.



© FALK WENZEL

RISS IN SHANGHAI

Michael Wendeborg und das Ensemble Modern sind im September beim Festival Klangspuren Schwaz und bei der Shanghai New Music Week zu Gast. Unter seiner Leitung kommt Mark Andres Trilogie *Riss* zur Aufführung, deren einzelne Teile zwischen 2014 und 2017 ursprünglich für das Ensemble Modern, das Ensemble Musikfabrik und das Ensemble Intercontemporain geschrieben wurden. In Shanghai stehen zudem in einem zweiten Konzert Werke der gerade mit dem Ernt von Siemens Musikpreis ausgezeichneten Rebecca Saunders auf dem Programm.



© KARSTEN WITT

FRIEDRICH CERHA KOMPONIST UND MALER

Ich kenne Friedrich Cerha seit Mitte der 80er Jahre. Vermutlich war es HK Gruber, der das Ensemble Modern, das ich seinerzeit managte, mit ihm bekannt machte. In den beiden *Keintaten* und *Eine Art Chansons* hat er Nali Gruber einen außerordentlich attraktiven Chansonnier-Part zugebracht, den dieser immer wieder aufführt. Wir luden Friedrich Cerha bald auch als Dirigent ein und gastierten mit ihm u. a. in zwei Konzerten bei den Salzburger Festspielen 1988. In den 90er Jahren im Wiener Konzerthaus lernte ich den Komponisten noch besser kennen. Immer wieder kamen kleinere und größere Werke von ihm zur Aufführung. In besonders lebendiger Erinnerung ist mir die Aufführung seiner *Langegger Nachtmusik III* und sein Dirigat eines Webern-Programms mit dem Klangforum.

Inzwischen arbeiten wir schon seit 2005 für Friedrich Cerha, dessen 80. Geburtstag ein Jahr später mit vielen Konzerten gefeiert wurde. Ich hatte erwartet, dass es in erster Linie um Promotion für das vorliegende Lebenswerk dieses außerordentlich produktiven Komponisten ginge, der in Österreich unbestritten als führender Komponist seines Landes gilt, aber außerhalb viel weniger bekannt ist. Umso überraschter war ich, dass in den folgenden zehn Jahren über 50 größere und kleinere Orchesterwerke entstanden, jedes von ihnen ein eigenes Meisterwerk, meist zu Zyklen zusammengefasst: *Momente* (Uraufführung: BR München 2006), *Bercesse céleste* (RSO Stuttgart 2007), *Instants* (WDR Köln 2009), Kammermusik für Orchester (Musikverein Wien 2010), *Like a Tragicomedy* (BBC Manchester 2010), *Tagebuch für Orchester* (HR Frankfurt 2014), *Drei Orchesterstücke* (WDR Köln 2014), *Nacht* (Donauessingen 2014), *Bagatelle* (Bamberg 2016), *Elf Skizzen für Orchester* (Konzerthaus Berlin 2016), *Drei Sätze für Orchester* (Musikverein Wien 2016), *Eine Blassblaue Vision* für Orchester (Salzburger Festspiele 2016), *Drei Situationen* für Streichorchester (Wiener Modern 2018), dazwischen das Violinkonzert für Ernst Kovacic (Konzerthaus Wien 2005), *Adergeflecht* für Bariton und Orchester (mit Georg Nigl, Steirischer Herbst Graz 2007), das Klarinettenkonzert für Andreas Schablas (2008), das Schlagzeugkonzert für Martin Grubinger (Salzburg 2009), abgesehen von der „musikalischen Farce“ *Onkel Präsident* (Prinzregententheater München 2013) und einer großen Zahl von Kammermusik- und Ensemble-Werken.

Die Arbeit für Friedrich Cerha erwies sich als grundverschieden von der für alle anderen Komponisten. Normalerweise besteht unsere Aufgabe darin, neue Aufträge zu finden, zu verhandeln, in Verträge zu gießen und in die Arbeitspläne unserer Komponisten einzubauen. Bei Friedrich Cerha ist es genau umgekehrt. Sein Arbeitsplan – falls es so etwas gibt – ist, soweit ich weiß, noch nicht einmal seiner Frau bekannt. Friedrich Cerha kommt es nicht auf Kompositionsaufträge an – er komponiert, inspiriert durch das Nachdenken über Musik, durch Begegnungen mit Freunden, Musikern, anderen Künstlern, durch Kunst und Literatur. An manchen Werken arbeitet er jahrelang, andere kommen ihm im Traum und müssen noch in derselben Nacht festgehalten werden. Und wenn ein Werk fertiggestellt ist, erzählt er es seiner Frau, die uns die freudige Nachricht überbringt, meist auch schon mit Titel und präzisiertem Timing. Wir müssen uns dann nur noch um den Auftrag und die Uraufführung kümmern, die meist erst Jahre später erfolgen kann.

Erst vor ein paar Jahren besuchte ich die Cerhas in ihrem Sommerhaus in Langegg, wo sie in der Regel das Sommer-Halbjahr verbringen, und verstand besser, wie Friedrich Cerha an diesem stillen, abgeschiedenen Ort mit weitem Blick über eine beschauliche Hügellandschaft zu einer solchen Produktivität finden kann. Kurz bevor ich zu meinen Kindern nach Wien zurückfahren wollte, meinte Frau Cerha: „Jetzt musst du ihm aber noch deine Bilder zeigen.“ Ich hatte eine Ausstellung mit ein paar Bildern in einer Grazer Galerie gesehen und wusste daher von seiner Malleidenschaft. Umso überraschter war ich, als wir die beiden Treppen hochgestiegen waren und ich einen Raum erblickte, der das gesamte Dachgeschoss ausfüllt und bis auf den kleinsten Platz mit Bildern unterschiedlicher Größe ausgefüllt ist. Fasziniert betrachtete ich einige davon, musste mich aber damit abfinden, dass hier viele große Gruppen von Werken versammelt waren, denen ich an diesem Abend unmöglich gerecht werden konnte. Ich kann den Wert dieser Kunst nicht beurteilen, aber die Meisterschaft, mit der hier die unterschiedlichsten Materialien zu Bildern verarbeitet sind, die stets auch als Skulpturen betrachtet werden können, ist frappierend. Es handelt sich klarerweise um abstrakte Kunst, die doch meist gegenständlich inspiriert

ist. Eine zeitlose Kunst, die aus der sehr persönlichen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Material entsteht.

„Sie malen also genauso viel, wie Sie komponieren“, stellte ich überrascht fest. „Ja, ich bin meist mit drei Bildern beschäftigt – zwei müssen ja immer erst trocknen, bevor sie weiter bearbeitet werden können.“ „Und das seit Jahrzehnten – wie viele Ausstellungen haben Sie denn schon gegeben?“ „Eine haben Sie ja gesehen, damals in Graz. Und dann gab es noch eine Gruppenausstellung in Salzburg.“ „Und das war’s?“ Die Antwort, die hierauf kam, lässt mich seitdem nicht mehr los: „Wenn es niemanden gegeben hätte, der sich um meine Kompositionen gekümmert hätte, wäre es damit heute genauso.“ kw



© MANU THEOBAL



© CAROLINE DOURTRE

DRAHTSEILAKT

François-Frédéric Guy über seine Erfahrungen als Orchesterleiter am Flügel

Was war Ihre erste Erfahrung mit play/conduct, und was hat Sie bewogen, sich darauf einzulassen?

2012 habe ich erstmals vom Klavier aus dirigiert, und zwar das Orchestre Philharmonique Royal de Liège. Damals wählte ich die Beethoven-Konzerte, mein Kernrepertoire. Aus zwei Gründen zog mich dieses unglaubliche Abenteuer an: Ich wollte den Geist wiederentdecken, der zu Zeiten Mozarts und Beethovens herrschte, als die Solisten vom Instrument aus führten und dabei eine kammermusikalische Haltung bewahrten. Gleichzeitig konnte ich damit meinen Traum verwirklichen, ein Orchester zu dirigieren. Mich begeistert das Orchesterrepertoire und ich habe das Dirigieren schon immer als natürliche Erweiterung meiner pianistischen Karriere in Betracht gezogen. Und „play/conduct“ ist eine fantastische Möglichkeit, von der Rolle des

Solisten in die des Dirigenten zu wechseln. Seitdem habe ich Mozart und besonders Beethoven sehr oft vom Klavier aus geleitet; die Beethoven-Konzerte habe ich nun auch erneut eingespielt, dieses Mal mit der Sinfonia Varsovia.

Ein Orchester zu dirigieren und gleichzeitig den Solopart zu spielen ist nicht gerade eine alltägliche Übung. Wie haben Sie sich darauf vorbereitet – gibt es eine Ausbildung dafür?

Ich habe zunächst mit erfahrenen Dirigenten wie Philippe Jordan und Pascal Rophé gearbeitet, die mir eine Grundtechnik beibrachten. Gleichzeitig beobachtete ich Künstler, die für play/conduct Auftritte bekannt sind, wie Murray Perahia für Mozart oder Daniel Barenboim für Beethoven. Ich fand dann zu meiner eigenen Technik. Man muss natürlich in erster Linie

den Orchesterpart minutiös lernen und möglichst exakte, eindeutige Gesten finden, damit sich die Orchestermusiker unterstützt fühlen. Das Klavier ist dann fast nur noch ein Instrument unter vielen. Trotz allem muss ich betonen, dass heutige Orchestermitglieder auf sehr hohem Niveau und mit einem gewissen Grad an Autonomie musizieren. Anfangs versuchte ich, jede kleinste Note, jedes kleinste Ereignis zu dirigieren. Mit wachsender Erfahrung kann man den Musikern mehr Selbstständigkeit zugestehen und sich dem Essentiellen widmen.

Worin bestehen die größten Schwierigkeiten dieser Aufgabe?

Die Hauptschwierigkeit ergibt sich daraus, dass der Gestus des Solisten dem Gestus des Dirigenten gegenläufig ist: Der Arm des Pianisten bewegt sich von oben nach unten zur Klaviatur, während die Dirigierbewegung ein Zurückschnellen von unten nach oben ist. Man darf sich nicht aus seiner solistischen Spielweise herausreißen lassen, obwohl man unentwegt die dirigentischen Gesten antizipiert, damit sich das Orchester gut geleitet fühlt. Ein aufregender Drahtseilakt, der sicherlich mit einer Portion Risiko verbunden ist, dessen musikalisches Resultat aber oft durch Gleichgewicht und Kohärenz verblüfft! Je mehr Erfahrung ich als Pianist, als dirigierender Pianist und als Dirigent gewinne, desto mehr mag ich es, im gleichen Konzert zwischen den Rollen hin- und herzuwechseln. Das ist ein einzigartiges und unerschöpflich reichhaltiges Erlebnis.

Welche play/conduct Projekte möchten Sie als nächstes in Angriff nehmen?

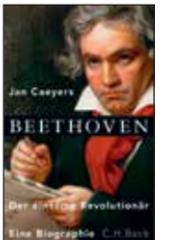
Während der laufenden Saison habe ich meine Erkundungen der letzten großen Konzerte von Mozart mit den Werken KV 482 und KV 488 fortgesetzt; außerdem habe ich im Théâtre des Champs-Élysées erstmals die beiden Brahms-Konzerte vom Klavier aus dirigiert. Zum großen Abenteuer der kommenden Saison wird aber der Kompositionsauftrag für ein play/conduct Konzert, den ich dem französischen Komponisten Aurélien Dumont erteilt habe. Es soll ein Werk im Geiste der Zeit Mozarts und Beethovens entstehen, allerdings in einer ganz und gar im 21. Jahrhundert verorteten Tonsprache! Die Uraufführung findet am 11. Oktober 2019 an der Opéra de Limoges statt, und 2020 ist das Stück mit dem Orchestre de Chambre de Paris am Théâtre des Champs-Élysées zu hören. **ph**



© PETER ADAMIK

„HISTORISCH INFORMIERT“

Es gibt derzeit wohl kaum einen Dirigenten, der umfassender über Beethovens Leben, sein Schaffen und sein historisches Umfeld informiert ist als Jan Caeyers – in seiner 2009 erstmals bei De Bezige Bij in Amsterdam erschienenen Biografie, inzwischen in siebter Auflage auf dem Markt, entwirft er ein faszinierend lebendiges Porträt des Künstlers. 2012 erschien unter dem Titel *Beethoven: Der einsame Revolutionär* eine deutsche Übersetzung bei C. H. Beck in München, die ebenso zum Bestseller wurde und das Buch endgültig als Standardwerk etablierte. Übersetzungen in weitere Sprachen folgten oder sind in Arbeit, darunter eine ungarische, chinesische, arabische und englische Version.



ZURÜCK IN DIE ZUKUNFT

„Anlässlich seines 250. Geburtstages unternimmt Ludwig van Beethoven, unruhiger Geist wie eh und je, eine Reise in die Zukunft. Das einzige, was er mitgenommen hat, sind seine Skizzen für eine 10. Sinfonie. Allerdings kann er, nachdem er all die verschiedenen und neuen Aspekte des musikalischen Schaffens, der Aufführungspraxis und der Wahrnehmung von Musik in sich aufgesogen hat, nicht einfach dort weitermachen, wo er einst aufgehört hatte.“

Was nach Hollywood-Drehbuch klingt, ist eine kreative Aufgabe, die sich der knapp 200 Jahre nach dem angeblichen Zeitreisenden geborene Komponist **Jens Joneleit** stellt: Im Auftrag des Orchesters Le Concert Olympique und seines Leiters Jan Caeyers nutzt er die fragmentarischen Skizzen Beethovens für eine 10. Sinfonie und schafft, geleitet vom Bild des von der heutigen Welt gleichermaßen schockierten wie angetanen Zeitreisenden, ein ganz und gar jetzzeitiges Werk.

Es erscheint als ein besonderes Wagnis, das das Orchester und sein umtriebiger Leiter, der ausgewiesene Beethoven-Experte und -Biograf Jan Caeyers, mit diesem Auftrag eingehen. Können sich die Musiker, die sonst mit größter Detailgenauigkeit historisch informierte Aufführungen erarbeiten, auf ein Werk einlassen, das derart spekulativ mit Beethovens Erbe umgeht? Bisher hat sich das Orchester, das 2010 in Antwerpen mit Mitgliedern europäischer Spitzenorchester gegründet wurde, ausschließlich mit Interpretationen der Werke Beethovens und seiner Zeitgenossen einen Namen gemacht. Wenn im Beethovenjahr 2020 Jens Joneleits Werk erstmals erklingt, wird damit zum allerersten Mal ein brandneues Werk auf den Pulten von Le Concert Olympique

liegen. Man darf gespannt sein, wie sich die Schöpfung des zeitreisenden Beethoven alias Jens Joneleit in das Konzertprogramm einfügt, in dessen Rahmen Jan Caeyers noch eine weitere Idee umsetzt: Als Komplement für Schuberts *Unvollendete* schlägt er Beethovens *Pastorale* vor. Einen langen Konzertabend hindurch zelebriert er somit die Kunst der hypothetischen Werkvervollständigung.

Ein wenig Spekulation für die Ohren ist also auch dem Dirigenten und Musikwissenschaftler durchaus willkommen.

Und die Redlichkeit, mit der man dem Freigeist Beethoven 250 Jahre nach dessen Geburt gerecht zu werden sucht, eint ohnehin alle Partner in dem künstlerischen Projekt. „Das Ganze kann zu einem sehr schwierigen Balanceakt werden, einem riskanten Unterfangen“, gibt Jens Joneleit zu. „Doch Kunst ohne Risiken ist keine Kunst – ein Konzept, für das Beethoven auf dem Gebiet der Musik der erste Verfechter war und für das er, vor allen anderen Dingen, aus ganzem Herzen einstehen würde.“ **nr**



© IGOR ORLENKO

PURER LUXUS

DIE BEETHOVEN-WOCHE(N) 2020



Im Juli 2013 wurde die Weltklassebratschistin Tabea Zimmermann zur Vorstandsvorsitzenden des Vereins Beethoven-Haus Bonn ernannt. Mit ihrer jährlich stattfindenden Beethoven-Woche konzipiert und präsentiert sie dort zudem seit 2015 exzellente Kammermusikprogramme, die sich jeweils um ein vor genau 200 Jahren entstandenes Werk des Komponisten gruppieren. Bei der Planung unterstützt sie der Journalist und Musikwissenschaftler Luis Gago. Malte Hemmerich traf die beiden Programmplaner und Beethoven-Haus-Direktor Malte Boecker in Berlin und sprach mit ihnen über die Beethoven-Woche 2020, die für Tabea Zimmermann Abschluss und Höhepunkt ihrer Arbeit als künstlerische Leiterin sein wird.



© MARCO BORGREVE

Malte Hemmerich: Hatten Sie schon einmal eine beethovenmüde Phase im Leben?

Tabea Zimmermann: Nein, nie. Aber ich bin in dem Punkt vielleicht auch seltsam. Ich hatte im Leben bisher zu jeder Zeit Lust auf Musik. Egal, wie schlecht es mir ging, mit der Musik kam die Energie. Mit Beethoven besonders: Denn je meisterhafter das Werk, desto aufmerksamer war und bin ich.

Was spielt man als Bratschistin gemeinhin als erstes von ihm?

Zimmermann: Ganz bestimmt Streichtrios. Die habe ich zumindest gespielt. Mit meinen Schwestern rauf und runter, angefangen im Alter von fünf Jahren bis ungefähr zwanzig.

Die Woche ist als Werkfestival angelegt, ausgehend von einem Opus Beethovens wird dann viel Musik anderer Komponisten gespielt.

Malte Boecker: Genau. Und ich finde, damit haben wir in Bonn etwas Besonderes. Ich bin sehr dankbar und froh über das, was sich hier über die Jahre entwickelt hat. Nach 200 Jahren Beethoven-Rezeption ist es ja fast unmöglich eine neue Perspektive zu finden. Unser Werkfestivalkonzept ist natürlich keine völlige Novität, aber es funktioniert einfach sehr gut.

Und 2020 weichen Sie von diesem gelungenen Konzept irgendwie doch ab. Und setzen das komplette kammermusikalische Schaffen Beethovens aufs Programm.

Zimmermann: Einmal wollten wir es uns gönnen, im Beethoven-Haus die komplette Kammermusik aufzuführen. Aber in bewährter Weise sollen sich Werke ergänzen und Motive wiedererkennbar sein.

Trotzdem: Besteht da nicht die Gefahr einer Beethoven-Überfrachtung?

Boecker: Das Risiko gehen wir ein. Sicher, was wir machen ist purer Luxus, gerade mit den Interpreten, die wir eingeladen haben. Aber die Beziehungen im Werkkomplex selbst sind so spannend. Ich glaube nicht, dass man oft die Chance hat, wirklich alles in einer solchen Dichte an einem Ort zu hören.

Luis Gago: Mir ist tatsächlich kein Festival bekannt, das die Kammermusik Beethovens so in ihrer Vollständigkeit ausgerollt hat. Unser Hauptaugenmerk liegt auf der Mischung der Gattungen und der Musiker. Wir haben Künstler, die schon in den letzten Jahren in der Beethoven-Woche aufgetreten sind, und wir haben neue Namen – alle mit starker Verbindung zu Beethoven.

Es ist eine große Aufgabe, an einem so historischen Ort in einem wichtigen Jubiläumsjahr mit Beethovens Musik umzugehen. Druck oder Ansporn?

Zimmermann: Ich empfinde es nicht als Druck, aber als schwierige Aufgabe.

Das eine ist, geniale Interpreten und gute Programme zu machen, eine andere, wie alles schließlich vom Publikum angenommen wird. Es ist jedenfalls sicherlich der vorläufige Höhepunkt einer dynamischen Entwicklung.

Ich behaupte mal: Wenn man nun alle seine Werke aufführt, gibt es auch die, die abfallen, die schwächer sind.

Zimmermann: Natürlich klingt ein Opus 8 anders als die späten Werke. Aber wenn man nur das Spätwerk spielt, wird man einem Komponisten auch nicht gerecht. Warum also nicht die Entwicklung zeigen?

Gago: Diese „schwächeren Stücke“, wenn man sie denn so nennen will, haben wir dann besonders interessant eingebunden. Zum Beispiel in einem reinen c-Moll-Programm mit Trio, Sonate und Quartett. Es ist Teil des Konzepts, dass wir fast in jedem Konzert die drei Perioden Beethovens haben, wie Franz Liszt sie nennt: Teenager, Mann und Gott. 2020 wird man ungewöhnlichste Werkkombinationen hören. Das ändert die Perspektive und vielleicht auch das Urteil!

Interviewauszug veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Beethoven-Hauses Bonn



© MATS BÄCKER

AUF 32 SAITEN DURCH EUROPA

Vor sechs Jahren begegneten sich zwei herausragende Streichquartette erstmals beim finnischen Kuhmo Chamber Music Festival. Für das **Gringolts Quartett** und **Meta4** wurde dieses Zusammentreffen zum Beginn einer tiefen persönlichen und musikalischen Freundschaft. In der Saison 2018/19 war es endlich soweit – gemeinsam starteten die Musikerinnen und Musiker mit Streichoktetten und -quartetten auf eine große Tournee durch Italien, Finnland, Deutschland und die Benelux-Staaten. Silvia Simionescu, Bratscherin des Gringolts Quartetts, hatte den entscheidenden Impuls geliefert: Als gebürtige Rumänin war es ihr ein Herzensanliegen, das Streichoktett ihres Landsmannes George Enescu zu interpretieren.

Das recht selten gespielte Werk ist – mehr noch als das vergleichsweise populäre Oktett von Mendelssohn, das die Freunde ebenfalls im Gepäck haben – Kernstück ihrer Tour. Unter anderem in der Elbphilharmonie und am Concertgebouw Amsterdam wurde das Klangfeuerwerk vom Publikum mit langanhaltendem Applaus gefeiert, und auch die Presse zeigte sich begeistert: Von einer „wahren Welle an überschäumender Energie“ sprach das Magazin Pizzicato nach dem Konzert in der Philharmonie Luxembourg und befand, „Zauber gelang hier mit Tatkraft und Intensität“.

Auf vielen Stationen der Tournee spielten die Quartette jeweils ein Werk allein und fanden sich nach der Pause zum Oktett zusammen. Dem Publikum wird dadurch umso deutlicher, dass sich hier zwei Ensembles von Weltklasse zusammengeschlossen haben, jedes mit einer ganz individuellen Klangsprache und eigenem musikalischen Stil. Die Verschmelzung der beiden Klangkörper beschreibt Anahit Kurtikyan vom Gringolts Quartett als große Inspiration und einzigartiges Erlebnis mit einer besonderen Energie. Eine Freundschaft, die man hören kann! **lb**

BTHVN BEETHOVEN-HAUS
2020 BONN

BTHVN
WOCHE

Beethoven Pur
17. Jan. – 9. Feb. 2020

Die Kammermusik Beethovens in einem Fest
The complete chamber music in a single festival

Tabea Zimmermann
Künstlerische Leitung | Artistic Director beethoven.de/woche



MIT LISZT INS BLICKFELD

2014 trat **Mariam Batsashvili** als Gewinnerin des 10. Franz Liszt Klavierwettbewerbs in Utrecht erstmals ins internationale Blickfeld und wurde von der European Concert Hall Organisation (ECHO) eingeladen, in der Saison 2016/17 als „Rising Star“ in den bedeutendsten Sälen Europas zu konzertieren. Seit der Saison 2017/18 ist die 25jährige georgische Pianistin ein BBC Radio 3 New Generation Artist und hat im Kontext dieses renommierten Förderprogramms bereits in der Wigmore Hall und mit dem BBC Symphony Orchestra konzertiert. In derselben Saison gab sie im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie ihr begeistert aufgenommenes „Debüt im Deutschlandfunk Kultur“. Nun folgt der nächste Karriereschritt dieses großen Talentes: Im Sommer 2019 wird ihre erste Einspielung für Warner Classics erscheinen.

Der Mensch dahinter ist ebenso beeindruckend und überrascht uns immer wieder aufs Neue. Uns stockt der Atem, wenn wir Fotos von Mariams Reisen sehen, auf denen sie auf Tuchfühlung mit Geparden, Schlangen und Alligatoren geht. Genauso furcht- und kompromisslos wagt sie sich an die Achttausender des Klavier-Repertoires: „Batsashvilis Ansatz hat etwas Pures und musikalisch Absolutes, das heutzutage sehr ungewöhnlich ist.“ (International Piano Magazine)

Die „selbstbewusste künstlerische Charmeoffensive“ (Concerti), die sich selbst als „19th century girl“ bezeichnet, ist wahrscheinlich der größte lebende Liszt-Fan und kann – egal ob Statue, Büste oder Pappfigur – einem Selfie mit dem Maestro nicht widerstehen. So kann es kein Zufall sein, dass sie in Weimar, seiner langjährigen Wirkungsstätte, studiert hat und nun von dort aufbricht, um sich direkt in die Herzen ihres Publikums zu spielen: „Was ich liebe, ist den Menschen so viel Glück zu bringen wie ich nur kann.“ mf

KAUKASISCHE SCHATZKISTE

1966, Sowjetunion: Während Dmitri Schostakowitsch sein 2. Cellokonzert zur erfolgreichen Uraufführung bringt, vollendet auch der Georgier Sulchan Zinzadze sein 2. Cellokonzert. Gemeinsam mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Andris Poga hat **Maximilian Hornung** beide Werke für das Label myrios classics eingespielt. Besonders Zinzadzés Cellokonzert hat eine ungewöhnliche Geschichte: Maximilian Hornung bekam eine Kiste mit Noten georgischer Komponisten von seinem ehemaligen Lehrer Eldar Isakadze geschenkt, die unter anderem den Klavierauszug und die Solo-Stimme des Zinzadze-Konzerts sowie einige Partitur-Fragmente enthielt.

Aus diesen Puzzleteilen rekonstruierte Maximilian Hornung das Werk, wobei dessen Beziehung zu Schostakowitschs 2. Cellokonzert für ihn als Schlüssel diente. Und so kann Zinzadzés 2. Cellokonzert auf dieser CD erstmalig einem größeren Publikum zugänglich gemacht werden und begeistert als „eine echte Entdeckung – die man sich gerade in der Kombination mit den Cellokonzerten von Dmitri Schostakowitsch ebenfalls auf der Bühne wünschen würde“ (rbb kulturradio). „A disc to own“ konstatiert der Observer.

Auf die nächste CD bei myrios classics kann man sich schon freuen: Diesmal steht Ro-

bert Schumann im Fokus, zum einen mit den *Stücken im Volkston*, gemeinsam mit Herbert Schuch, und zum anderen dem Cellokonzert mit dem Swedish Radio Symphony Orchestra unter der Leitung von Daniel Harding. mf



CELLO CONCERTOS OF 1966
Maximilian Hornung,
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin,
Andris Poga
Myrios classics,
LC19355 2018

GRÜBLERISCHE INNENSCHAU

Als „äußerst gelungen“ bezeichnete das Magazin Gramophone **Olli Mustonens** jüngste CD, die er gemeinsam mit seinem langjährigen Duo-Partner Steven Isserlis für das Label Hyperion aufgenommen hat. Schostakowitschs berühmter Cello-Sonate in d-Moll werden hier weitere Werke russischer Komponisten zur Seite gestellt, neben Prokofjews *Ballade* und seinem *Adagio* aus *Cinderella* auch unbekannteres Repertoire wie Dmitri Kabalewskis Cello-Sonate in B-Dur op. 71. Das 1961 für Rostropowitsch entstandene Werk gleicht einer musikalischen Achterbahnfahrt, oszilliert zwischen grüblerischer Innenschau sowie ungestüm-beängstigender Aggressivität. Mit Teilen des CD-Programms gastieren die beiden Musiker Ende Mai beim Zaubersee-Festival in Luzern. Im Juli treten sie zudem gemeinsam mit Tenor-Star Ian Bostridge als Trio beim Hindsgavl Festival Denmark auf, bevor in ebendieser Besetzung im Herbst die Uraufführung von Olli Mustonens neuem Werk *Taivaanvalot* im Muziekgebouw Amsterdam ansteht. cr



SHOSTAKOVICH & KABALEVSKY – CELLO SONATAS, PROKOFIEV BALLADE
Olli Mustonen,
Steven Isserlis
Hyperion, CDA68239
Februar 2019

VICTORIA UND RICHARD

Immer öfter ist **Richard Galliano**, unangefochtener Meister des Jazzakkordeons und Schöpfer der New Musette, in letzter Zeit als Solist mit Symphonieorchestern zu hören. Im Mai 2018 allerdings stand er an drei Abenden in Tokio ganz allein auf der Bühne – oder vielmehr in trauter Zweisamkeit mit seinem Victoria Akkordeon, das ihn seit seinem 14. Geburtstag durchs Leben begleitet. Die Intensität dieser Abende lebt nun in Form eines Live-Albums wieder auf: Im Frühjahr erscheint auf dem Label Jade die Aufnahme mit Richard Gallianos einzigartiger Synthese aus Jazz, Tango und klassischer Musik. In schier unerschöpflichen Variationen wird unter seinen Fingern alles zu Melodie, wenn er sich Claude Debussys *Claire de lune* widmet, Drehorgelklänge aufscheinen lässt, die unsterblichen Stücke von Michel Legrand zu einem Medley verwebt oder seinem Freund Claude Nougaro mit einem Tango eine Hommage erweist. Chopin und Bach liegen ihm ebenso nah wie die Musik Brasiliens: Den großen Akkordeonisten, die dieses Land hervorgebracht hat, zwinkert er im Vorübergehen voller Humor und Respekt zu. nr



THE TOKYO CONCERT
Richard Galliano
C. Debussy, E. Satie,
E. Granados,
M. Legrand,
A. Piazzolla, R. Galliano
Jade / Universal,
Mai 2019

NEUE CDS



RACHMANINOV PRELUDES
Claire Huangci
Berlin Classics, 0301075BC 2018



PETER EÖTVÖS – ATLANTIS
Peter Eötvös, Hans Zender,
WDR Sinfonieorchester, BBC Symphony Orchestra,
SWR Sinfonieorchester, Dietrich Henschel
BMC Records, BMC CD 07, Wiederauflage



STRAVINSKY – MUSIC FOR VIOLIN, VOL. II
Ilya Gringolts, Peter Laul, Orquesta Sinfónica de Galicia, Dima Slobodeniouk
BIS Records, BIS-2275 SACD
Mai 2018, Diapason D'Or November 2018



FRIEDRICH CERHA – EINE ART CHANSONS
HK Gruber, Kurt Pihoda,
Rainer Keuschnig, Josef Pitzek
KAİROS, 0015028KAI
Februar 2019



PASCAL DUSAPIN, QUATUOR VI „HINTERLAND“ & QUATUOR VII „OPEN TIME“
Arditti Quartet, Orchestre Philharmonique de Radio France, Pascal Rophé
Aeon – Aecd 1753, AECD1753,
Gramophone Award 2018



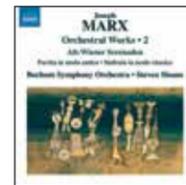
SCHUMANN BY ARRANGEMENT
Zebra Trio
Album für die Jugend, Op. 68
(Arr. Anssi Karttunen für Streichtrio)
Toccatà Classics, TOCC0522
Erscheint 2019



CHAMBER AND SOLO WORKS
Charlotte Bray, Philipp Bohnen,
Huw Watkins, Barbara Buntrock,
Peter-Philipp Staemmler
RTF Classical, NI6371 2018



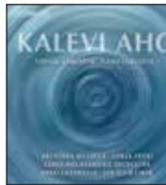
JOSEPH MARX – ORCHESTRAL WORKS, VOL. 1 & 2
Bochumer Symphoniker, Steven Sloane
Naxos, 8573831/Naxos, 8573832
Wiederauflage,
Dezember 2018/Februar 2019



AUF FLÜGELN DES GESANGES (ROMANTISCHE LIEDER & IHRE KLAVIER TRANSKRIPTIONEN)
Christoph Prégardien, Cyprien Katsaris
Challenge Classics, CC 72787
November 2018



HECTOR BERLIOZ, HAROLD EN ITALIE – LES NUITS D'ÉTÉ
Tabea Zimmermann, Stéphane Degout,
Les Siècles, François-Xavier Roth
Harmonia Mundi, HMM902634
Januar 2019



KALEVI AHO – TIMPANI & PIANO CONCERTOS
Sonja Fraki, Turku Philharmonic Orchestra, Eva Ollikainen
BIS Records, BIS-2306 SACD
Mai 2018



DVD:
BENJAMIN BRITTEN, DEATH IN VENICE
Alejo Pérez (Musikalische Leitung),
Willy Decker (Inszenierung),
Chor und Orchester des Teatro Real
Naxos, 2110577
Oktober 2018



MOZART SYMPHONIES – NOS. 13, 16, 29 & 40
Folkwang Kammerorchester Essen,
Johannes Klumpp
Genuin, GEN 19636
Januar 2019



© MATEUSZ ZAHORA

BRILLANZ UND BELCANTO

Von Mario-Felix Voigt

Der Vorname ist französisch, das Aussehen chinesisch, der Pass amerikanisch. Keine Frage, die Pianistin **Claire Huangci** ist ein echtes Kind der Globalisierung. Dennoch würde sie laut eigener Aussage „nie eine CD mit chinesischer Musik machen“, auch amerikanische Werke haben für sie keine Priorität. Für die 28-jährige Künstlerin steht fest: „Die bedeutende Klavierliteratur entstand in Europa. In Deutschland, in Österreich oder auch in Russland.“

Geboren wird Claire Huangci als Kind zweier Naturwissenschaftler chinesischer Abstammung in Rochester, einer Universitätsstadt mit 200.000 Einwohnern im Nordwesten des US-Bundesstaats New York. Zu ihrem sechsten Geburtstag schenken ihr die Eltern einen Flügel, von dem sie bald nicht mehr wegzubringen ist. Den ersten Klavierunterricht bekommt sie an der Settlement Music School in Philadelphia, und bereits mit acht Jahren gewinnt sie die Goldmedaille in der Schülersektion der World Piano Competition in Cincinnati und darf im Preisträgerkonzert als Solistin mit Orchester auftreten. Anschließend studiert sie am berühmten Curtis Institute in Philadelphia bei Eleanor Sokoloff, die unter anderen Keith Jarrett unterrichtete, und dem Horowitz-Schüler Gary Graffmann. Den letzten Schliff holt sie sich schließlich beim legendären israelischen Pianisten Arie Vardi in Hannover. Bald tragen ihre Bemühungen Früchte: 2009 und 2010 wird sie mit Ersten Preisen bei den Chopin-Wettbewerben in Darmstadt und Miami ausgezeichnet, und 2011 erhält sie sogar einen Zweiten Preis beim renommierten Münchner ARD-Wettbewerb.

Ihr Debüt-Album erscheint 2013 beim Label Berlin Classics. Es heißt *The Sleeping Beauty* (Dornröschen) und versammelt ausschließlich russisches Repertoire von Tschaiakowsky und Prokofjew. Der Titel deutet bereits an, dass es hier nicht um originale Klavierwerke geht, sondern um Ballettmusik in wirkungsvollen Bearbeitungen, die Claire mit Brillanz und großartig tänzerischem Schwung darzubieten weiß. Die Platte wird begeistert angenommen. Auch ihr Ausflug in die barocke Sphäre mit Scarlattis Klaviersonaten wird von Publikum und Fachkritik bejubelt. Ein weiterer Komponist, der ihr sehr am Herzen liegt, ist Frédéric Chopin, auch ihm widmete sie ein Album. Anders als viele ihrer Kollegen wählt sie dafür keine der bekannten Virtuosenstücke, sondern die eher lyrischen Nocturnes. Hier kann sie ihre Belcanto-Qualitäten am Flügel ausspielen.

Obwohl sie bereits gut im Geschäft ist, entscheidet sich die Pianistin dazu, im Sommer 2018 nochmals an einem großen Wettbewerb teilzunehmen: dem Concours Géza Anda in Zürich. Auf die erstaunte Nachfrage, weshalb sie dies tue, erklärt sie, dass sie von Konzertveranstaltern fast ausschließlich für virtuoseres romantisches Repertoire gebucht werde, während sie kaum die Chance hat, Werke der Wiener Klassik öffentlich zu spielen. Schließlich gewinnt sie im Juni in Zürich tatsächlich den Ersten Preis, zu dem ihre stilischeren Mozart- und Beethoven-

Interpretationen maßgeblich beigetragen haben. Nun ist sie auch als Interpretin der Klassik im engeren Sinne anerkannt.

Im Herbst 2018 kehrt Claire Huangci zur russischen Musik zurück und nimmt ein Rachmaninow-Album mit sämtlichen „Préludes“ auf. Seltsamerweise gibt es kaum Gesamtaufnahmen dieser wunderbaren Charakterstücke, die meisten Pianisten treffen eine Auswahl, erklärt Claire Huangci: „Es gibt einige Lieblingsstücke, die jeder spielt und jeder kennt, und diese Handvoll Préludes, die auch von Rachmaninow selbst eingespielt wurden, überschatten den Rest des Zyklus.“ Für sie ist dieses Vorgehen völlig unverständlich, da ihrer Meinung nach „kein einziges Prélude im Vergleich zu den anderen abfällt. Jedes für sich ist völlig einzigartig, und ich konnte in jedem ein eigenständiges Meisterwerk entdecken“.

Ursprünglich dachte die 28-jährige Künstlerin, dass man als erfolgreiche Konzertpianistin nur solistisches Repertoire spielen dürfte, doch spätestens als sie zum Studium nach Hannover kam, entdeckte sie, wie bereichernd es sein kann, gemeinsam mit anderen Musikern Stücke zu erarbeiten. Deshalb erscheint demnächst ihr erstes Kammermusik-Album. Es umfasst ausschließlich französische Werke, neben Maurice Ravels Klaviertrio fand darauf Ernest Chaussons Klavierquartett Platz. Des Weiteren harrt eine interessante Paarung von Klavierkonzerten der Veröffentlichung: Chopins Konzert Nr. 1 mit dem nahezu unbekanntem Klavierkonzert von Jan Paderewski.

PADEREWSKI CHOPIN PIANO CONCERTOS
Claire Huangci, Shiyeon Sung
Deutsche Radiophilharmonie Saarbrücken Kaiserslautern
Berlin Classics, August 2019

NEUE WEGE FÜR DEN WETTBEWERB

Seit Januar 2019 hat der Internationale Joseph Joachim Violinwettbewerb Hannover eine neue Doppelspitze: Gemeinsam mit Oliver Wille wird **Antje Weithaas**, die 1. Preisträgerin des ersten Wettbewerbs 1991, die Künstlerische Leitung übernehmen. Wer die beiden Künstler gut kennt, ist zunächst überrascht. Wie verträgt sich ihr neuer Posten mit einer durchaus kritischen Haltung zu Wettbewerben, Jurys und der musikalischen Ausbildung insgesamt? Man darf gespannt sein, wie sie den Wettbewerb zeitgemäß weiterentwickeln.

Für Antje Weithaas, die als Hochschulprofessorin zahlreiche führende Geigerinnen und Geiger ausgebildet hat, müssen in der Entwicklung einer eigenen musikalischen Sprache und Klangvorstellung zwei Komponenten zusammenkommen: „Es ist ja ganz einfach, etwas zu spielen, was mir gerade einfällt, und das möglichst effektiv. Das ist aber nicht das, worum es mir im Unterricht geht, sondern darum, zwar eine authentische Sichtweise zu entwickeln, aber doch im stilistischen Rahmen zu bleiben. Hier ist das Stück und dahinter der Interpret, und nicht andersrum“, erklärt sie im Interview mit dem VAN Magazin und stellt klar, dass technische Perfektion dafür nicht ausreicht: „Ich bringe meinen Schüler/innen gerne Bogenwechsel und Handstellung bei, und wie sie am besten ihre Finger fallen lassen, aber sie müssen bereit sein, etwas von sich preiszugeben.“

Antje Weithaas selbst findet in ihren Interpretationen immer wieder Wege, Persönliches zu zeigen und gleichzeitig jedem Werk gerecht zu werden – und berührt damit zutiefst. Spüren kann man dies beispielsweise auf ihrer gefeierten Gesamteinspielung der Solosonaten und -partiten von Johann Sebastian Bach und der Solosonaten von Eugène Ysaÿe, einem Repertoire, das sie in diesem Sommer in zwei Solorezitalen beim Schleswig-Holstein Musik Festival sowie in Seoul, Shenzheng und Schanghai spielen wird. **mf**

Antje Weithaas
on CAvi-music
the artists' label
avi-music.de

CD · digital download · stream avi-music.de



© ASTRID ACKERMANN

REGISTERFARBEN FÜR DAS VERSCHWINDEN

Dass eine Uraufführung verschoben wird, ist in der Musikwelt alltäglich. Dass dies jedoch nicht an der Komposition, sondern am noch nicht fertigen Instrument liegt, kann schon als Besonderheit gelten. Im Falle von **Mark Andre**s Stück *iv15 Himmelfahrt*, geschrieben anlässlich der Wiedereinweihung der Großen Strobel-Orgel von 1886 im thüringischen Bad Frankenhausen, hinkte das Handwerk der Kunst hinterher. Da die Restaurierung eines derart komplexen historischen Instrumentes sich mitunter nicht besser vorausplanen lässt als ein Kompositionsprozess, geriet das als Wiederaufführung gedachte Konzert im vergangenen Oktober zur Voraufführung: In der Münchener Pfarr- und Universitätskirche St. Ludwig brachte Stephan Heuberger die Werkfassung für elektrische Registertraktur zu Gehör. Der große Erfolg des Konzertes im Rahmen der Reihe *musica viva* wird sicherlich das Interesse an der eigentlichen Uraufführung, nun am 23. Juni 2019 durch Leo van Doeselaar, beflügeln: „Schlicht sensationell“ fand die FAZ das Werk des „Meisters der numinosen Klangzauberei“ und urteilte: „In den feinnervig gestalteten Ausklang-

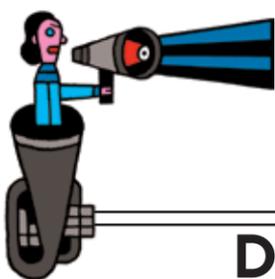
prozessen wird der Gedanke der Verwandlung von Materie in Geist fesselnd zur Anschauung gebracht.“

„Mark Andre geht äußerst differenziert auf das Instrument ein. Wenige haben eine solche Geduld und Intensität in der Auseinandersetzung mit dieser unbekanntem Welt der Orgel“, begeistert sich auch Stephan Heuberger im *br*-Interview mit Michael Zwenzner über seine Zusammenarbeit mit dem Komponisten. Mark Andre erläutert zu seinem ersten Werk für das Instrument: „In diesem Stück geht es mir um musikalische Prozesse des Entschwindens, des Verschwindens, und zwar im Hinblick auf verschiedene Klang- und Aktionstypen.“ Man habe beispielsweise mit dem Ausschalten des Motors experimentiert und den mit dem nachlassenden Luftdruck entschwindenden Klang durch Registrierung gefärbt. „So entsteht eine eigene Art von Virtuosität, bei der man nicht unbedingt mit Tönen, sondern mit Registrierungen arbeitet, was gleichzeitig auch zu einer Virtuosität des Hörens führt“, so Heuberger.

Zwei Organisten, zwei völlig unterschiedliche Orgeln, eine mit elektrischer, eine mit mechanischer Registertraktur, und die klanglichen Bedingungen verschiedener Kirchen-

räume lieferten noch zusätzliche Facetten in der ohnehin erheblichen Herausforderung, für das Instrument zu schreiben. Eine Herausforderung, die nicht wenige Komponisten scheuen: Die Liste neuer Werke für das Instrument aus der Feder von Nicht-Organisten ist übersichtlich. Dass sich ein bei internationalen Orchestern und Ensembles gefragter Komponist wie Mark Andre – gerade hob beispielsweise das Scharoun-Ensemble in der Berliner Philharmonie seine *Drei Stücke für Ensemble* aus der Taufe – sich auf diese Aufgabe einlässt, kündigt von einer besonderen Motivation. Der gläubige Protestant fühlt sich dem sakralmusikalischen Kontext der Orgel nah, bezieht er sich doch in vielen seiner Werke auf biblische Motive des Übergangs. „Diese Prozesse des Verschwindens assoziiere ich persönlich mit der Situation der Himmelfahrt, der Aufhebung des Körpers oder – in der Musik – des Klangkörpers“, so der Komponist über *iv15 Himmelfahrt*. *iv* stehe dabei für *Introversion*, den Blick in die Tiefen der Seele.

Nach der Bad Frankenhausener Aufführung sind die „Klänge, die ortlos im Raum zu schweben scheinen“ (FAZ) am 19. September auch in Frankfurt zu hören, diesmal mit dem Organisten Martin Lücker. **nr**



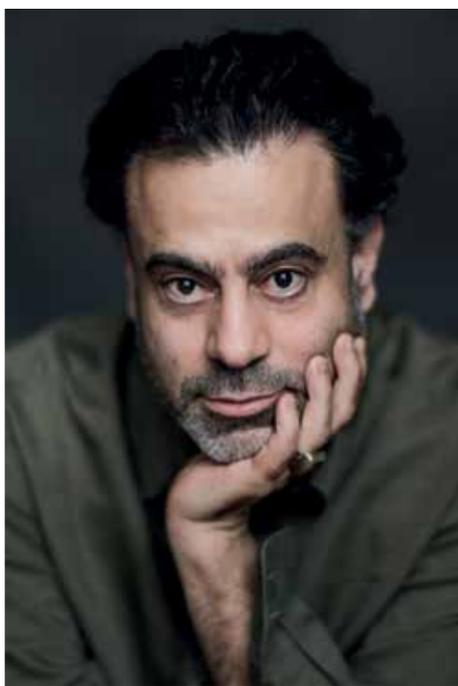
DAS JAMMERN DER MENSCHHEIT

Ich und ich und ich. Mit hohem Preis gekauft mein Hass gehört mir.
(Heiner Müller/Sophokles: *Philoktet*)

Philoktet, ein angesehener Krieger im Gefolge Odysseus', wird auf dem Weg zur Eroberung Trojas durch eine Verletzung zum Störfaktor im Heer. Seine Kameraden setzen ihn auf der einsamen Insel Lemnos aus. Nach zehn erfolglosen Jahren im Kampf um Troja erinnern sich die griechischen Krieger wieder an Philoktet und seine von Herakles geerbte „Wunderwaffe“. Philoktet, tief verletzt durch die Aussetzung, hatte sich jedoch geschworen, nie wieder für die Griechen zu kämpfen.

In seinem neuen Werk beschäftigt sich **Samir Odeh-Tamimi** mit der Herausbildung von Identität und Individualität im Spannungsfeld von Krieg, Politik und Gesellschaft. Inspiriert von der Tragödie des Sophokles sowie den Werken André Gides und Heiner Müllers, bringt der Komponist den Philoktet-Stoff, dessen Themenkomplex aktueller denn je erscheint, als musikalische Tragödie auf die Bühne. Der Einzelne, je nach Interessenlage isoliert oder benutzt, gerät aus dem Blick der Mächtigen beziehungsweise der Gesellschaft und damit auch dessen eigene Entwicklung und potenzielle Radikalisierung. Die Chronologie der Handlung sowie die Dialoge der von Sophokles übernommenen Figuren vereinen sich dabei in einen einzigen, räumlichen, minimalistisch choreographischen Zustand und lassen so die Gleichzeitigkeit, das Aufeinanderprallen und die Unauflöslichkeit der verschiedenen Konflikte offenbar werden.

Geplant ist das Werk in Zusammenarbeit mit dem Zafran Ensemble und den Sängern der Neuen Vocalsolisten, mit denen der Komponist schon länger eine enge künstlerische Freundschaft pflegt. Nicht von ungefähr: Schon immer sind es die Stimmen, die Samir Odeh-Tamimi inspirieren. Nun also geht es um die verschiedenen Stimmen in einem selbst, verschiedene Spra-



© HARALD HOFFMANN

chen, menschliche Zustände, Identität. Musikalisch möchte Odeh-Tamimi hier nichts weniger als den „Jammer der Menschheit“ hörbar machen. Stellvertretend dafür steht das Jammern des Philoktet, der nicht müde wird, sein Schicksal zu beklagen, der aber auch alle möglichen Gefühle und Zustände in sich trägt, die ein riesiges Konfliktpotenzial bergen: Gunst, Missgunst, Neid, Loyalität, Verrat, Liebe, Hass, Freiheit, Abhängigkeit.

Der Text von Sophokles wird dabei teils im altgriechischen Original verwendet, teils vom Komponisten in einer Phantasiesprache verfremdet, einer Art Amalgam semitischer Sprachen wie Arabisch, Hebräisch, Altaramäisch und Amharisch. Die klang-

liche Spurensuche deckt Sprachverbindungen auch zu den modernen Sprachen auf, geht deren Wurzeln nach und macht somit deutlich, wie komplex Identität eigentlich zu denken ist und wie viele – eben auch sprachliche – Schichten übereinander liegen. Denkanstoß für den Komponisten waren hier auch Amin Maaloufs *Mörderische Identitäten* (Suhrkamp 2000): „Identität lässt sich nicht aufteilen, weder halbieren noch dritteln oder in Abschnitte zergliedern. ... Wer immer indes eine komplexere Identität für sich beansprucht, gerät ins Abseits. ... Und eben deshalb ist ihr Dilemma von so großer Tragweite: Wenn sich diese Menschen nicht zu ihren vielfältigen Zugehörigkeiten bekennen dürfen, wenn man unablässig von ihnen fordert, sich für eine Seite zu entscheiden, sie dazu drängt, sich in ihre angestammte Gemeinschaft einzugliedern, dann müssen wir uns zu Recht Sorgen machen über den Zustand der Welt. (...) Auf diese Weise ‚erzeugt‘ man Mörder!“ **cr**

DEN EIGENEN WEG FINDEN

LUKAS LIGETI UND DAS ERBE SEINES VATERS

Einer der Gründe, weshalb György Ligetis Musik nach wie vor das Publikum fasziniert, ist die Wandelbarkeit seines musikalischen Stils und die beispiellose Offenheit, mit der der Komponist auf seiner Suche nach dem Neuen der Musik verschiedenster Kulturen und Genres begegnete. Sein Sohn Lukas Ligeti hat diese Neugier geerbt und widmet einen großen Teil seiner künstlerischen Suche den Grenzgängen zwischen verschiedenen musikalischen Traditionen – sowohl als Komponist und Percussionist als auch in seiner Rolle als Professor an der University of California. Dort leitet er heute ein PhD Programm, das Komposition, Improvisation und Technologie verbindet. Christoph Wagner sprach mit dem Künstler über seinen musikalischen Werdegang, seine Faszination für afrikanische Musik und seine Beziehung zu seinem Vater. Mit freundlicher Genehmigung der Neuen Zeitschrift für Musik, wo das Interview in voller Länge erschien (02/2019), veröffentlichen wir Auszüge aus dem Gespräch.

Was für ein Mensch war Ihr Vater?

Mein Vater war sehr neugierig, dauernd auf der Suche nach Neuem. Er beschäftigte sich ständig mit neuen Stilen von Musik, hat laufend neue Interessen entwickelt. Dabei hat er auch den Jazz entdeckt, der ihn sehr interessierte: weniger Free Jazz und freie Improvisation, eher Jazz mit Improvisationen in vorgegebenen Strukturen. Was ihn beeindruckt hat, war – wie er sagte – die „Eleganz des Jazz“. Er meinte damit die spontane Kontrolle über die Ökonomie der Töne, was ihn in Richtung des Cool Jazz führte: Miles Davis seit Anfang der 1960er Jahre war einer seiner Favoriten, auch der Pianist Bill Evans, dann Theolonious Monk. Auch frühen Jazz mochte er gerne. Rock Jazz nur bis zu den Anfängen von Weather Report bzw. das frühe Mahavishnu Orchestra. Er hat mir einmal zehn Musikkassetten mit der ganzen Jazzgeschichte überspielt. Auch manche Rockmusik mochte er gern.

Hat Sie Ihr Vater in Ihrem musikalischen Werdegang beeinflusst?

Ich bin musikalisch ein Spätzünder. Als Kind habe ich in bisschen Klavier gespielt, wollte aber nicht üben und hab es dann wieder aufgegeben. Erst mit 18 Jahren – also um 1983 herum – habe ich angefangen, mich intensiver mit Musik zu befassen. Damals tauschte ich mit meinem Vater häufig Kassetten aus, so nach dem Motto: „Hör Dir das mal an!“ Während des Hausaufgabenmachens habe ich immer Radio gehört: Neue Deutsche Welle – Fehlfarben, DAF! Doch irgendwie hat sich das nie zu einer richtigen musikalischen Heimat gefügt. Ich hörte auch viel Jazz, Free Jazz, dazu Punk und Speed-Metal. Und die klassische Musik war mir sowieso durch mein Elternhaus geläufig. Mein Vater hat sich alles mit großer Aufmerksamkeit angehört. Er war immer eher ein guter Freund als ein traditioneller Vater. Er hat nie versucht, mich zu erziehen. Wir sind auf lange Spaziergänge gegangen und haben über Musik und vieles andere geredet. Das hat mich geprägt, was aber nicht bedeutet, dass ich bei meinem Vater Unterricht genommen hätte.

Was weckte Ihr Interesse an afrikanischer Musik?

Mein Vater hatte den Komponisten Roberto Sierra aus Puerto Rico als Studenten in Hamburg, der ihm Salsa nahebrachte. Er hat sich dann sehr mit puertorikanischer und kubanischer Musik befasst, woraus Mitte der 1980er Jahre sein Interesse an afrikanischer Musik entsprang. Er hörte viele Kassetten mit afrikanischer Musik, die ich ebenfalls sehr spannend fand. Das war ein wichtiger Einfluss. Ein noch stärkerer Impuls war allerdings ein Vortrag von Gerhard Kubik, einem wichtigen Musikethnologen für afrikanische Musik, den er an der Universität in Wien hielt und der mich total elektrisiert hat. Das war der Funke, der mein Interesse an afrikanischer Musik entfachte.

In puncto Afrika haben sich also Ihre Interessen mit denen Ihres Vaters getroffen ...

Getroffen und getrennt, denn was meinen Vater an afrikanischer Musik interessierte, war die Polyphonie. Das hat mich auch fasziniert, aber eben auch andere Aspekte wie die afrikanische Popmusik, in der sich Spuren dieser Polyphonie beispielsweise im Spiel der Gitarren erhalten haben. Damit konnte mein Vater weniger anfangen.

Die afrikanische Musik wirkte prägend auf Ihr Schaffen ...

Ich war 1994 das erste Mal in Afrika (in Côte d'Ivoire im Auftrag des Goethe-Instituts) und fahre seither regelmäßig mehrere Male im Jahr dorthin. Ich habe seit etwa sieben Jahren einen Zweitwohnsitz in Johannesburg, wo ich mich sehr oft aufhalte. Meine Lebensgefährtin ist von dort, was die Verbindung zu Afrika noch verstärkt hat. Ich sauge Informationen auf, höre Musikern zu und initiiere experimentelle Musikprojekte mit afrikanischen Musikern.

Musikalisch sind Sie Ihren eigenen Weg gegangen. Gibt es einen Einfluss Ihres Vaters auf Ihre Kompositionen?

In den letzten Jahren habe ich sehr viel komponiert, wobei sein Einfluss immer stärker hörbar geworden ist. Das geschieht völlig unbewusst und fällt mir immer erst im Nachhinein auf. Ich habe in den letzten vier Jahren etwas weniger mit Elektronik gearbeitet und mein Hauptaugenmerk auf Instrumentalensembles gelegt. 2015 habe ich ein fast halbstündiges Stück für Solo-Marimba komponiert, *Thinking Songs*, das vielleicht schwierigste Stück der Marimba-



© KANA GORNA

Literatur. Die Marimba-Virtuosin Ji Hye Jung spielt es fantastisch, eine unglaubliche Leistung. Dieses Stück hat sicher etwas mit den Klavieretüden meines Vaters zu tun in der Art, wie technische Probleme in den Dienst einer konzeptuell neuartigen Musik gestellt werden, auch hinsichtlich eines komplexen Kontrapunkts.

Zwei Werke für Kammerorchester, *Surroundedness* (2012) und *Curtain* (2015), haben Elemente der Mikropolyphonie meines Vaters, obwohl ich die Technik ziemlich anders einsetze. In *Surroundedness* gibt es auch den Aspekt der Imitation elektronischer Klänge durch herkömmliche instrumentale Mittel, eine Möglichkeit, die auch meinen Vater oft beschäftigt hat.

Zu nennen wäre auch noch eine „performed sound installation“ mit Elektronik und Improvisation namens *That Which Has Remained ... That Which Will Emerge ...*, die ich als Artist-in-Residence am Museum der Geschichte der polnischen Juden in Warschau komponiert und gemeinsam mit Warschauer Musikern aufgeführt habe: Das war für mich die erste Gelegenheit, mich mit meiner eigenen jüdischen Abstammung (wenn auch nicht aus Polen) musikalisch auseinanderzusetzen. Dieses Stück wird noch dieses Jahr auf CD erscheinen.

Wie haben Sie Ihre Arbeit mit afrikanischer Musik fortgeführt?

2016 komponierte ich eine Suite für Burkina Electric und Sinfonieorchester, also Musik für Orchester und einer elektronischen Popband aus Afrika, deren Mitglied ich auch bin. Das war ein Auftrag des MDR-Sinfonieorchesters Leipzig und eine ziemliche Herausforderung, die aber unglaublich Spaß gemacht hat und mit deren Resultat ich sehr zufrieden bin. In einem solchen Kontext stellen sich komplizierte methodologische Fragen, z.B. spielt ein Orchester generell nach Noten, eine afrikanische Popband aber überhaupt nicht. Wie kann man diese verschiedenen Herangehensweisen unter einen Hut bringen? Solche Fragen finde ich spannend. Gerade dieses Projekt hatte dann aber wieder weniger mit meinem Vater zu tun, außer der Lust am musikalisch-konzeptuellen Abenteuer. Aber das ist ja auch schlussendlich die Hauptsache!

LIEBE UNTERM MIKROSKOP

Vom Leben in Situationen katastrophaler Aussichtslosigkeit hin zur Intimität der Liebe: Mit ihrer neuen Oper *Heart Chamber* vollzieht Chaya Czernowin einen großen thematischen Schwenk weg von den Fragen, die sie in ihrem letzten Musiktheaterwerk umtrieben. *Infinite Now*, 2017 an der Oper Vlaanderen in Gent und Antwerpen mit großem Erfolg uraufgeführt, beruht auf der Kurzgeschichte *Homecoming* der chinesischen Schriftstellerin Can Xue und auf Luk Percevals Drama *Front*, das sich wiederum auf Remarques *Im Westen nichts Neues* und auf Briefe von Soldaten im Ersten Weltkrieg bezieht. Im Kontrast dazu untersucht ihre neue Oper, die im November 2019 an der Deutschen Oper Berlin uraufgeführt wird, mit mikroskopischer Genauigkeit den Beginn einer Liebe.

Das Libretto dieser Serie von acht „Nahaufnahmen“ hat Chaya Czernowin selbst verfasst. Die Komponistin beschreibt das Werk als „eine große Oper der kleinsten Momente, jener kleinsten physischen und psychischen Veränderungen, die zwei Fremde zueinander oder voneinander weg treiben, während sie einen unvorhersehbaren Weg beschreiten, der sie transformiert.“

„Musikalisch geht es bei *Heart Chamber* nur um die Stimme, um den Gebrauch der Stimme und um die Kommunikation durch die Stimme“, erklärt sie. Die beiden namenlosen Protagonisten, gesungen von einer Sopranistin und einem Bariton, werden durch eine Vielzahl von Stimmen ergänzt: Contralto und Counter-tenor sowie eine eingespielte Stimme dramatisieren den inneren Dialog der Protagonisten. Unterbrochen werden die Solostimmen gelegentlich von einem Chor, der die Welt der Träume symbolisiert.

„Die Liebenden können miteinander in Dialog treten, während ihre inneren Stimmen umherschwirren und einen unterirdischen Raum schaffen, der eine innere Landschaft offenbart. Die gesamte Konversation kann die Form eines eigenständigen Bewusstseinsstroms oder eines Liedes zwischen den beiden inneren Stimmen annehmen, während sich die



© ANJA LIMBRUNNER

äußeren Stimmen unterhalten“, so die Komponistin.

Bei der Uraufführungsproduktion der Deutschen Oper Berlin unter der Regie von Claus Guth übernehmen Dietrich Henschel und Patrizia Ciofi die beiden Hauptrollen, neben den Solisten Noa Frenkel und Terry Wey sowie der Stimmkünstlerin Frauke Aulbert. Johannes Kalitzke wird das Orchester der Deutschen Oper Berlin dirigieren, ergänzt durch das Ensemble Nickel und einen 16köpfigen gemischten Chor. Die einzigartige Live-Elektronik für dieses Projekt hat Chaya Czernowin in enger Zusammenarbeit mit dem SWR Experimentalstudio Freiburg entwickelt. „Die neue Oper wird wie ein Nachhausekommen für mich sein, zurück zur Intimität und in die psychologischen Gefilde“, freut sich die Komponistin. „*Infinite Now* ist so riesig, es ist meine ganze Weltsicht. Jetzt komme ich zurück zu einer ganz persönlichen Stimme.“ **ph**

chester der Deutschen Oper Berlin dirigieren, ergänzt durch das Ensemble Nickel und einen 16köpfigen gemischten Chor. Die einzigartige Live-Elektronik für dieses Projekt hat Chaya Czernowin in enger Zusammenarbeit mit dem SWR Experimentalstudio Freiburg entwickelt. „Die neue Oper wird wie ein Nachhausekommen für mich sein, zurück zur Intimität und in die psychologischen Gefilde“, freut sich die Komponistin. „*Infinite Now* ist so riesig, es ist meine ganze Weltsicht. Jetzt komme ich zurück zu einer ganz persönlichen Stimme.“ **ph**

ALS ERSTES FÄLLT MIR SEIN LACHEN EIN

Enno Poppe erinnert sich an Friedrich Goldmann (1941-2009)



© CO BROERSE

GYÖRGY LIGETI

Obwohl der 100. Geburtstag von György Ligeti (1923 – 2006) schon fast vor der Tür steht, wirken viele Werke des Komponisten heute so frisch und überraschend wie zu ihrer Entstehungszeit. In diesem Frühjahr bietet das Internationale Musikfest Hamburg reichlich Möglichkeiten, die faszinierende musikalische Welt György Ligetis wiederzuentdecken und beispielsweise die absurde Oper *Le Grand Macabre* zu erleben. An der Elbphilharmonie kommt das Werk in der gefeierten halbszenischen Inszenierung von Doug Fitch unter der Leitung von Alan Gilbert auf die Bühne. Teil des Schwerpunktes auf György Ligeti, bei dem Künstler wie Pierre-Laurent Aimard, das Arditti Quartet und das Ensemble Intercontemporain mitwirken, sind auch seltener aufgeführte Werke wie das Requiem, das unter der Leitung von Kent Nagano mit den Solistinnen Sarah Wegener und Gerhild Romberger erklingt.

27.04., 20 h, Großer Saal Elbphilharmonie
LIGETI: Requiem
MAHLER: Sinfonie Nr. 2 c-Moll
S. Wegener, Sopran
G. Romberger, Alt
Philharmonisches Staatsorchester Hamburg
Arnold Schoenberg Chor
Staatschor Latvija
K. Nagano, Dirigent

02.05., 20 h, Großer Saal Elbphilharmonie
LIGETI: Études pour piano, livre I-III
BARTÓK: Mikrokosmos Sz 107
P.-L. Aimard, Klavier

10., 12., 13.05., 20 h, Großer Saal Elbphilharmonie
LIGETI: Le Grand Macabre
NDR Elbphilharmonie Orchester
NDR Chor
A. Gilbert, Dirigent
D. Fitch, Regie

14.05., 20 h, Großer Saal Elbphilharmonie
LIGETI: Konzert für Klavier und Orchester
LIGETI: Kammerkonzert für 13 Instrumente
CHIN: Gougalon
NIKODIJEVIC: music box/selbstportrait mit ligeti und stravinsky (und messiaen ist auch dabei)
S. Vichard, Klavier
Ensemble intercontemporain
M. Pintscher, Dirigent

20.05., 20 h, Kleiner Saal Laeiszhalle
RAVEL: Ma mère l'oye (bearbeitet Walter)
LIGETI: Musica ricercata
LIGETI: Sechs Bagatellen
FRANCAIX: Quintett
POULENC: Sextuor FP 100
Bläserquintett Variation 5
H. Schuch, Klavier

23.05., 20 h, Kleiner Saal Elbphilharmonie
LIGETI: Passacaglia ungherese
LIGETI: Hungarian Rock
BARTÓK: Kontraste Sz 111
LIGETI: Trio für Violine, Horn und Klavier
S. Kam, Klarinette
C. Strenkert, Horn
S. Wagner, Violine
U. Payer, Klavier
M. van Delft, Cembalo

23., 24.05., 20 h, Großer Saal Elbphilharmonie
LIGETI: Konzert für Violine und Orchester
VASKS: Musica appassionata
SIBELIUS: Sinfonie Nr. 7 C-Dur op. 105
Christian Tetzlaff, Violine
NDR Elbphilharmonie Orchester
A. Poga, Dirigent

24.05., 20 h, Kleiner Saal Elbphilharmonie
GUBAIDULINA: Streichquartett Nr. 2
LIGETI: Streichquartett Nr. 2
WALLIN: Concerning King
XENAKIS: Tetras
Arditti Quartet

26.05., 11 h, Großer Saal Elbphilharmonie
ROGG: La cité céleste aus Deux visions de l'apocalypse
GUBAIDULINA: Hell und Dunkel
ROGG: Deux études
LIGETI: Volumina
LIGETI: Zwei Etüden für Orgel
KUTAVICIUS: Orgelsonate Ad Patres
KALEJS: Gebet
I. Apkalna, Orgel

Der Todestag des Komponisten Friedrich Goldmann jährt sich am 24. Juli 2019 zum zehnten Mal. Enno Poppe hat uns aus diesem Anlass freundlicherweise den Text einer Rede überlassen, die er seinerzeit auf der Trauerfeier gehalten hat.

Wir waren darauf nicht vorbereitet. Alles ist überraschend gekommen. Zum falschen Zeitpunkt. Zu früh. Ich habe mich gefragt, was Friedrich Goldmann gemacht hätte, wenn er hier sprechen müsste. So, wie ein Schüler fragt: was hätte mein Lehrer gemacht?

Und als erstes fällt mir das Lachen ein. Es ist unmöglich, sich an Friedrich zu erinnern, ohne zuerst an das Lachen zu denken. Dieses unglaublich facettenreiche Lachen, für das es immer einen Anlass gab. Ohne Bosheit, erst recht ohne Biederkeit. Bereit, sich an allem zu entzünden, aber ohne plump zu sein. Offen, doppelbödig. Unvorstellbar, Friedrich wäre hier und würde nicht lachen.

Und mir fällt sofort das Reden ein. Dieses Unermüdliche, die Uerschöpflichkeit der Themen. Seine Fähigkeit, zwischen den verschiedensten Bereichen hin und her zu springen. Die stupende Bildung ganz frei von jeder Bildungsbürgerattitüde. Die Stilbrüche, die große Freiheit im Denken. Bei Friedrich konnte es keinen Foucault geben ohne Bratschenwitz, keine Mahlersymphonie ohne Fußball, keine Kneipe ohne Philosophie. Das gehört alles deshalb zusammen, weil es sich widerspricht. Nur der unabhängigste Geist konnte über all das gleichzeitig verfügen. Statt sich an ein Weltbild zu klammern.

Ich erinnere mich, wie ich 1991 als 21-jähriger Student bei den Goldmanns noch in der Leninallee zu einer Unterrichtsstunde in den Semesterferien zu Besuch war. Diese Stunde war um 15 Uhr und ich habe die letzte Straßenbahn am Abend verpasst. Das war gegen Mitternacht. Ich habe nie jemand anderen getroffen, der sich einem so ungleichwertigen Gesprächspartner über neun Stunden so intensiv gewidmet hätte. Mit einer solchen Offenheit. Und so viel Vertrauen.

Friedrich Goldmann war ja eigentlich gar kein Lehrer. Alles Pädagogische war ihm fremd. Er wollte niemandem etwas beibringen. Was sicher damit zusammenhängt, dass er selbst so viel konnte. Ich glaube, er war sich über den Akt des Lehrens und Lernens deshalb nicht im Klaren, weil er alles so schnell erfassen konnte. Auch wenn ich nicht dabei gewesen bin, kann ich mir nicht vorstellen, dass Friedrich je einen Lehrer gebraucht hätte. Theoretische Verkrampfung war ihm fremd, weil es für ihn so selbstverständlich war, Musik zu machen. In dieser Leichtigkeit die Reflektiertheit nicht zu verlieren, gleichzeitig in der Reflektiertheit die Leichtigkeit nicht zu verlieren, das war seine große Kunst.

Als nächstes fallen mir die Gesten ein. Friedrichs Hände beim Sprechen, beim Dirigieren. Etwas sehr Feines, Filigranes

ging von diesen Händen aus. Klarheit und Beweglichkeit. Auch mit den Händen ein Reden, keine dirigentische Überwältigung, sondern eine Kommunikation mit den Musikern, mit dem Publikum.

Manchmal spüre ich beim Dirigieren, wenn ich eine Goldmann-Geste gemacht habe. Das geschieht nicht bewusst. Aber manche Bewegungen sind verinnerlicht. Meine Musiker wissen das, viele von ihnen haben auch mit Friedrich gearbeitet. Manches bleibt, indem es sich verändert.

Endlich fällt mir die Musik ein. Das Lachen, das Reden, die Gesten: Das ist alles in Friedrichs Musik enthalten. Wir haben in der Vorbereitung dieser Gedenkstunde gesucht nach etwas, was dem Anlass entsprechend als Trauermusik gehört werden könnte. Aber eine solche Trauermusik im konventionellen Sinne hat Friedrich nie geschrieben. Immer sind diese Brüche enthalten, das Bedürfnis sich zu widersprechen.



© MARCO REC

Und überall ein Misstrauen gegen die sogenannten großen Gefühle, gegen die Manipulation durch Kunst, gegen Überwältigungsstrategien.

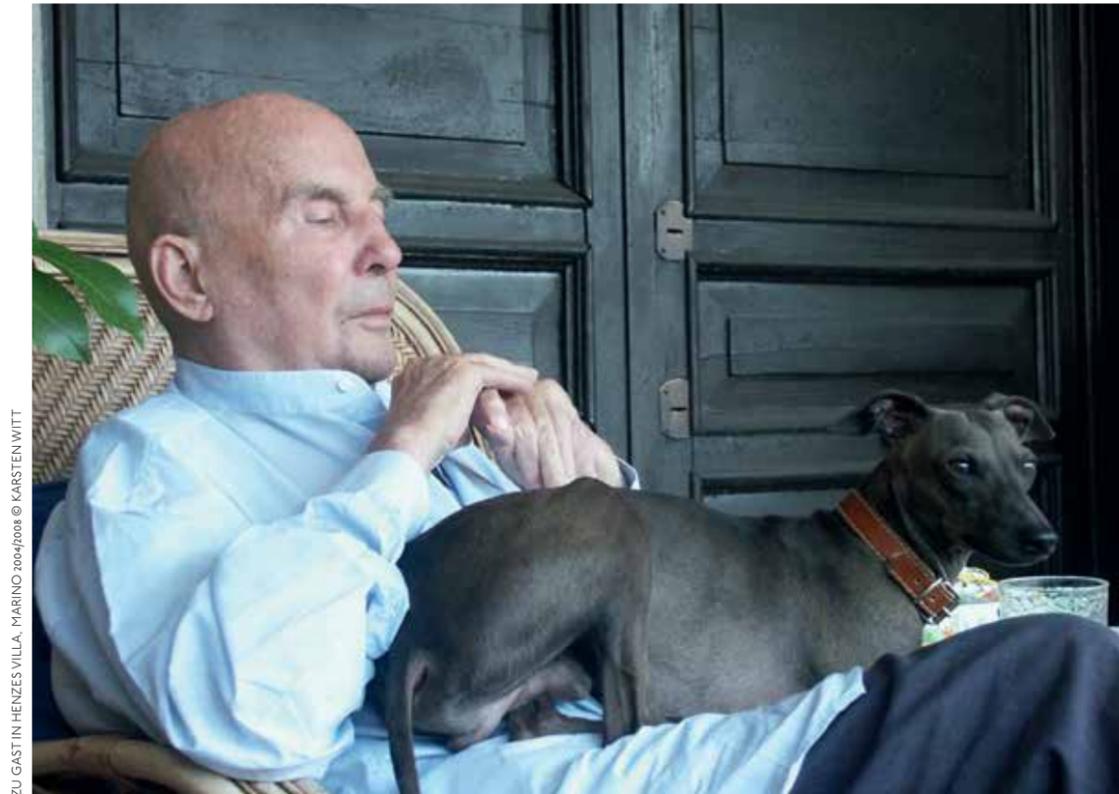
Lachen und Reden, Humor und Kommunikation, das sind die Grundlagen seiner Musik. Sie wird bleiben. In allen Nachrufen stand zu lesen, Friedrich Goldmann sei ein DDR-Komponist gewesen. Aber ist es nicht Zufall, wer vor zwanzig Jahren in welchem Staat gelebt hat? Für uns junge Westdeutsche war der November '89 auch ein Aufbruch. Ich habe Friedrich in Westberlin kennengelernt. Wir haben uns dort sofort verstanden. Ich bin überzeugt, seine Musik ist europäisch, sein Leben europäisch, sein Denken europäisch.

Was hätte Friedrich Goldmann gemacht, wenn er hier sprechen müsste? Es hätte ihm nicht gefallen. Es wäre ihm zu förmlich gewesen. Wir haben einen wichtigen Musiker verloren. Ich habe einen wichtigen Freund verloren.

Wir bringen Ihre Musik auf's Pult.

NOTENGRAFIK BERLIN





ZU GAST IN HENZE'S VILLA. MARINO 2006/2008 © KARSTEN WITT

WEGBEGLEITER

Von Anssi Karttunen

In Kürze erscheint bei Wergo eine Porträt-CD, für die Anssi Karttunen die Englischen Liebeslieder von Hans Werner Henze mit dem BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Oliver Knussen eingespielt hat. Nicht nur die drei Künstler verband eine langjährige freundschaftliche Arbeitsbeziehung, auch für uns waren und sind Hans Werner Henze und Anssi Karttunen langjährige Wegbegleiter. Anssi Karttunen war 2004 einer unseren ersten Künstler und begeistert uns durch seine unstillbare musikalische Neugierde, die jüngst zu einer neuen Zusammenarbeit mit der Led Zeppelin-Legende John Paul Jones geführt hat. Hans Werner Henze durften wir von den Vorbereitungen von Konzerten zu seinem 80. Geburtstag 2006 bis zu seinem Tod im Jahr 2012 begleiten. Damit war er einer der ersten Komponisten, für den wir arbeiteten, und legte den Grundstein für einen besonders wichtigen Bereich unserer Tätigkeit.

Ich lernte Hans Werner Henze und Oliver Knussen gleichzeitig kennen, nach einem Konzert in der Queen Elizabeth Hall Ende der 80er Jahre. 1996 half mir Olly, Herrn Henze als Composer in Residence zum Suvisoitto Festival in Finnland einzuladen, und ich blieb danach mit beiden bis an ihr Lebensende befreundet.

Beim Festival habe ich Hans Werner Henzes *Introduktion, Thema und Variationen* für Violoncello, Harfe und Streichorchester gespielt, basierend auf einem Satz, den er seinen *Sieben Liebesliedern* entnommen hatte. Danach fragte er mich bei jedem unserer Zusammentreffen, ob ich auch die *Englischen Liebeslieder* spielen könne. Ich nahm die Noten jedes Mal hervor, allerdings mit dem Gefühl, dass ich mir nicht vorstellen konnte, diesem unglaublich schwierigen und problematischen Stück jemals gerecht zu werden und überhaupt durch das Orchester hindurch hörbar zu bleiben. Als Hans Werner Henze starb, rief Olly an und fragte mich, ob ich die *Englischen Liebeslieder* mit ihm und dem BBCSO in einem reinen Henze-Konzert spielen würde. Ich hörte mich selbst ohne zu zögern sagen, dass ich dies natürlich sehr gern täte. Mir wurde klar, dass sich die Situation verändert hatte. Das Stück sah immer noch schwierig aus, aber jetzt, da der Komponist nicht mehr unter uns war, gehörte das Stück zur Musikgeschichte und es erschien nicht richtig, Angst davor zu haben.

Ich werde die Proben für dieses Konzert mit Olly nie vergessen. Ich hatte natürlich schon viele andere Konzerte mit ihm gegeben und wusste, dass er die komplexesten Stücke vollkommen natürlich erscheinen lassen konnte. Er konnte Carter atmen lassen wie Puccini, er konnte das Genie von Bloch in Schelomo hervorbringen, er konnte das Schumann-Konzert so frisch klingen lassen, als wäre es gestern geschrieben worden. Aber Henzes Musik steht auf einem anderen Blatt, er orchestrierte sogar ein Cellokonzert in so vielen Schichten, dass man sich fragt, wie man überhaupt wissen kann, worauf man den Fokus richten soll.

Was Olly in diesen Proben getan hat, war das Stück viel durchzuspielen und ab und zu eine Gruppe aufzufordern, alleine zu spielen, anstatt es auseinanderzunehmen und aus den Details heraus wieder aufzubauen. Er erlaubte uns, diese schönen und zarten Schichten zu entdecken, die unter der Masse der Musik verborgen waren. Es war, als würde man nicht nur den Wald sehen, sondern jeden einzelnen Baum und jede Blume. Als Ergebnis können wir nun eines der bewegendsten Stücke für Cello und Orchester hören, die jemals geschrieben wurden. Olly hat auch die Texte ausgegraben, auf denen jedes Liebeslied basiert. Sie bringen die unglaubliche Sensibilität und Bildung von Henze zum Vorschein. Wie die Texte, die sich über Jahrhunderte und eine Vielzahl von Stilen erstrecken, durchläuft das Stück alle möglichen Situationen, von der zartesten bis zur gewalttätigsten.

Nun, da ich keine Möglichkeit mehr habe, mit meinem besten und engsten Freund Olly zu musizieren, bin ich so glücklich, dass wir die Aufnahme gerade dieses Konzertes als gemeinsames Testament hinterlassen können.

HANS WERNER HENZE,
HELIOGABALUS IMPERATOR –
WORKS FOR ORCHESTRA
Anssi Karttunen, BBC Symphony Orchestra,
Oliver Knussen
Wergo, Erscheint 2019



WACHHEIT, VERTRAUEN, DEMUT

Von Hans-Klaus Jungheinrich

Am 17. Dezember 2018 verstarb der Musikpublizist und langjährige Feuilletonredakteur der Frankfurter Rundschau, Hans-Klaus Jungheinrich, im Alter von 80 Jahren. Anlässlich seines Todes möchten wir hier noch einmal sein Porträt von Jonathan Stockhammer abdrucken, das er im Dezember 2014 mit folgenden Worten an Kathrin Hauser-Schmolck übersandte:

„über alle Maßen herzlich und schön war gestern das Treffen mit Jonathan (...) Es ist sicher richtig, im Text nach angelsächsischem Brauch meistens von „Jonathan“ zu sprechen. Das trifft sich bei mir sowieso mit dem bezaubernden Eindruck dieser Persönlichkeit. So long Ihr HKJ“

Der tiefgraue Wintermittag hellt sich spürbar auf, als Jonathan Stockhammer am Treffpunkt erscheint, in einem etwas lärmigen Frankfurter Innenstadtcafé. Er hat schon einen langen Vormittag hinter sich mit einem Flug von Berlin hierher. Er ist viel unterwegs. Aber er macht nicht den Eindruck eines Übergeschäftigen, Geheetzten. Er nimmt sich reichlich Zeit für unser Gespräch. Zweieinhalb Stunden vergehen im Nu, und schließlich ist es nicht er, der zu einem Termin aufbrechen muss, sondern ich. In aller Lebhaftigkeit und unermüdlichen Eloquenz kann Jonathan doch so etwas wie eine innere Ruhe, eine profunde Gelassenheit vermitteln. So sieht keiner aus, der nichts weiter in seinem Sinn verfolgt als die nächsten planmäßigen Schritte seiner Karriere-Strategie.

Der schlanke, drahtige Mittvierziger spricht gerne, aber er kann auch zuhören. Sein künstlerischer Enthusiasmus hat etwas Einladendes, Überzeugendes, auch durchaus Überumpelndes. Und doch lässt er dem Gegenüber Luft, wartet auf

dessen Reaktion, die der eigenen Leidenschaftlichkeit weiteren Anstoß und Stoff gibt. Man ahnt, dass man dirigentisches „Charisma“ neu definieren müssen. Bei Jonathan entsteht „Charisma“ wohl nicht so sehr aus der unnahbaren Souveränität eines eisernen Willens als aus der Beweglichkeit und Wachheit einer dialogischen Lebensart, die sich in der Kommunikation mit Anderen eigene Sicherheit und Legitimation erwirbt. Das mag typisch für eine neue Generation von Dirigenten sein, die auf Kollegialität statt auf altmodische Befehlsstrukturen setzen. Jonathans künstlerisch-mitmenschliches Ethos scheint indes weiter zu reichen. Es verbindet sich mit Begriffen wie Vertrauen, Wachsein, Demut und Verwundbarkeit und sieht die Arbeit an einer Interpretation als einen geburtsähnlichen Prozess, der mindestens ebensoviel „geschehen lässt“ wie aktiv hervorbringt – eine gewissermaßen taoistische Intention.

Der amerikanischen Intelligenz ist auch das Fernöstliche gewiss näher als den mehr auf sich zentrierten Europäern. Jonathan Stockhammer ist in Hollywood geboren. Natürlich wird da der Film zu einem besonderen Lebensmoment. Jonathans Vater war Geiger beim Los Angeles Philharmonic Orchestra. So erlebten schon das Kind und der jugendliche dirigentische Großkaliber wie Zubin Mehta, Carlo Maria Giulini, Esa-Pekka Salonen und Georg Solti (der oft mit seinen Chicago-Symphonikern gastierte). Prägende Eindrücke erfuhr Jonathan insbesondere von den sehr verschiedenen, aber beide auch als Komponisten der aktuellen Musik verbundene Maestri Salonen und Peter Eötvös, deren Assistent er war.

Seit elf Jahren lebt Jonathan nun in Berlin, und er verhehlt nicht, dass das mitteleuropäische Musikleben ihm besser entwickelt vorkommt als andere. Seine Beziehungen zur

deutschen Musik waren schon immer intensiv. Erst relativ spät beschäftigte sich der jüdisch-liberal sozialisierte Jonathan mit spezifisch christlichen Inhalten, was ihm im Zusammenhang mit Wolfgang Rihms *Deus passus* (er dirigierte das Werk in Strasbourg) eine neue geistige Welt eröffnete, der er mit zunehmendem Respekt begegnet.

In der Eötvös-Sphäre lag es nahe, dass Jonathan Stockhammer es vor allem mit zeitgenössischer Musik zu tun bekam und auch damit weitgehend identifiziert wurde. Bei avancierten Kollektiven wie dem Ensemble Modern oder auch den Radiosymphonikern Stuttgart ist er auch mit ungewöhnlichen Initiativen willkommen. Nicht um jeden Preis strebt Jonathan nach großen Positionen in der Oper oder im Konzertwesen. Wichtiger wäre es für ihn, der auch organisatorisch interessiert ist, programmatische Ideen wirksam realisieren zu können, am besten in kontinuierlicher Arbeit mit einer bedeutenden Institution. Das zerrissen Stückwerkhafte einer bloßen Reisetätigkeit könnte ihn auf Dauer nicht befriedigen. Ebenso wenig die Fixierung auf einen speziellen Aspekt des Musikbetriebs. Bei aller Neigung zur Moderne bis hin zum Experimentellen möchte er dennoch die Universalität der „ganzen“ Musik (zu der für ihn als Amerikaner auch die Traditionen der Popmusik gehören, auch wenn er ihre kommerziellen Affinitäten nicht schätzt) nicht vernachlässigen. Die Weite seiner künstlerischen Orientierung umfasst die strengen Mahler- und Beethoven-Wiedergaben Michael Gielens ebenso wie die spät noch einmal verifizierte Kindheitserfahrung einer *Schwanensee*-Aufnahme mit Herbert von Karajan. Deren magisches Cover in Lilafarben: ein leuchtend unverlierbares frühes Bild. So vielfältig verwurzelt kann intellektuell hochgespannte, synästhetisch durchdrungene Künstlerexistenz sein.

DAS BÜRO ALS AKADEMIE

Maïke Charlotte Fuchs engagiert sich in der IAMA und fördert den Nachwuchs

Wer denkt, das größte Vergnügen von Agenturen bestehe darin, sich gegenseitig die Künstler abzugeben, der irrt. Schon 1954 haben führende Agenturen erkannt, dass man zusammen weiter kommt. Damals wurde in London die British Association of Concert Agents (BACA) gegründet, aus der dann 1996 die International Artist Management Association (IAMA) wurde. Man hatte erkannt, dass unter den Agenturen zwar Konkurrenz herrscht – und herrschen muss –, dass man aber auch viele Themen gemeinsam hat.

Auch heute noch ist rund ein Drittel der IAMA-Mitglieder in Großbritannien angesiedelt. Den nächst größeren Anteil hat Deutschland. Die IAMA ist zu einem weltweiten Verband geworden, was der Entwicklung der globalen Musikwelt entspricht. Schon seit November 2014 gehört Maïke Charlotte Fuchs dem Vorstand der IAMA an, eine der Geschäftsführerinnen von KWMM und Mitglied der Agentur seit ihrer Gründung. Maïke studierte in Hamburg sowie in den USA und in Finnland und arbeitete seit 1994 in den Hannoveraner und Londoner Büros der Konzertdirektion Schmid. Dadurch kam sie zwar schon mit langjähriger Erfahrung im Künstlermanagement zu KWMM, meint aber trotzdem, dass sie in diesem besonderen Beruf weiterhin jeden Tag etwas Neues dazulernt. Umso wichtiger ist ihr die Förderung der Nachwuchskräfte im Künstlermanagement und die Vermittlung der hier gefragten Kenntnisse und Fähigkeiten, die man in keinem Studiengang lernen kann.

Daher liegt ihr die AMA, der Artist Management Academy der IAMA, besonders am Herzen. Die letzte Academy fand im November 2018 unter ihrer Leitung in Berlin statt. Da wurde an zwei Tagen für zwölf Teilnehmer ein Fortbildungs-Programm aufgestellt, das dem Nachwuchs das Rüstzeug für den Job liefert und den jungen Kollegen hilft, sich ein Netzwerk aufzubauen. Vom Studium her sind sie fast alle Musiker, Musik- und Kulturwissenschaftler, von denen im Job sehr spezialisierte Sachkenntnis in puncto Steuern, Visa sowie Social Media und hervorragende Sozialkompetenzen erwartet werden. Oft werden von den Nachwuchskräften mehr Kenntnisse erwartet, als sie zunächst mitbringen – Burnout und Umorientierung in andere Berufe kommen in diesem Karrierestadium daher leider sehr häufig vor. Die Gehälter in einer Agentur sind im Normalfall niedriger als in anderen Musik-Institutionen, denn die Einnahmen der Agenturen sind provisionsabhängig. Auch das führt dazu, dass viele junge Leute mit großem Enthusiasmus beginnen, dann aber bald frustriert oder gar ausgebrannt sind.

Hier möchte Maïke mit der IAMA Academy ansetzen und den Nachwuchskräften eine Perspektive vermitteln, wohin ihr

Karriereweg führen könnte, wie man mit den täglichen Stressfaktoren umgeht und wo man Unterstützung bekommen kann. Denn trotz seines gelegentlich fragwürdigen Rufes ist der Beruf des Künstlermanagers ein hochinteressantes und spannendes Betätigungsfeld im Kulturleben, nicht zuletzt weil man in dieser Rolle eine 360 Grad-Sicht auf die klassische Musikszene hat und mit den Künstlern, verschiedenen Veranstaltern, PR-Agenturen, Journalisten und den Kollegen in anderen Agenturen zusammenarbeitet. Und dazu wird es wirklich nie langweilig, denn man lernt jeden Tag Neues und steht vor neuen Herausforderungen.

Man braucht Fingerspitzengefühl und Takt, um der Mittlerrolle zwischen Künstlern und Veranstaltern gerecht zu werden. Als Vermittler muss man einerseits für die Wünsche des Künstlers eintreten, aber auch andererseits dem Künstler klarmachen können, dass der Veranstalter vielleicht aus gutem Grund diesen Wünschen nicht entsprechen kann. Dann muss eine Lösung gefunden werden, die für alle Beteiligten funktioniert. Kommunikationstraining kann dabei helfen, sich in die unterschiedlichen Positionen hineinzusetzen.

Aber die IAMA kümmert sich noch um viele andere Dinge. Zur Zeit beschäftigt sich auch die Musikwelt intensiv mit der Frage, wie sich der Brexit auf die Auftritte und Reisen von Künstlern auswirken wird. Welche Regeln sind schon jetzt zu beachten beim grenzüberschreitenden Verkehr, welche Veränderungen machen es noch komplizierter und aufwendiger, ein Künstler-Visum für die USA zu bekommen? Welche Veranstalter zahlen die Honorare der Künstler mit monatelanger Verspätung aus? Über solches praktisches Wissen tauschen sich die IAMA-Mitglieder täglich aus, um die Arbeit ihrer Künstler so reibungslos wie möglich zu organisieren. Und eine IAMA-Mitgliedschaft ist dazu noch ein Qualitätssiegel, denn durch den Code of Practice, eine Art Grundgesetz mit 12 Artikeln, ist das Fair Play in der Branche geregelt.

Der Höhepunkt des IAMA-Jahres ist die jedes Frühjahr stattfindende Konferenz, bei der sich um die 500 „Delegates“ von Agenturen, Opernhäusern, Orchestern und Konzerthäusern in einer europäischen Stadt treffen. Dieses Jahr findet die IAMA-Konferenz in der Tonhalle Düsseldorf statt und Maïke ist als Mitglied des Konferenzkomitee auch hier mitten im Geschehen. Neben Podiumsdiskussionen, Vorträgen und Workshops gibt es am Rande ein Speed Dating mit so vielen Kolleginnen und Kollegen wie möglich – aus Informations-hunger ebenso wie aus Freundschaft. **Bernd Feuchtn**



© KARIM KHAWATMI

IMPRESSUM

Herausgeber

Karsten Witt Musik Management GmbH

Geschäftsführung

Maïke Charlotte Fuchs, Xenia Xien-Yue Groh-Hu, Karsten Witt

Redaktion/Autorenteam

Nina Rohlfs (nr, Redaktionsleitung), Karsten Witt (kw, V.i.S.d.P.), Lisa Böttcher (lb), Maïke Charlotte Fuchs (mf), Kathleen Heil (kh), Prune Hernaiz (ph), Samuel Johnstone (sj), Clara Remppe (cr)

Gastautoren

Eleonore Büning, Andreas Falentin, Bernd Feuchtn, Patrick Hahn, Hans-Klaus Jungheinrich †, Enno Poppe, Marie-Therese Rudolph, Mario-Felix Vogt, Christoph Wagner, Bas Wiegers

Bildredaktion

Lisa Böttcher

Titelbild

Henning Wagenbreth

Art Direktion & Gestaltung

Marina Dafova

Druck

Ruksaldruck GmbH & Co KG

Kontakt

Karsten Witt Musik Management GmbH
Leuschnerdamm 13, 10999 Berlin
Tel. +49 (0) 30 214 594 220, Fax -101, info@karstenwitt.com
www.karstenwitt.com

TEAM

Kerstin Alt Künstlermanagement Sänger / Dirigenten
Lisa Böttcher Projektleitung Instrumentalisten / Sänger
Irene Deffner Projektleitung Dirigenten / Touring
Yan Dribinsky Künstlermanagement Dirigenten / Touring
Maria Dubinets Projektleitung Dirigenten / Sänger
Maïke Charlotte Fuchs Geschäftsführung /
Künstlermanagement

Katrin Gann Künstlermanagement Neue Musik
Xenia Xien-Yue Groh-Hu Geschäftsführung /
Künstlermanagement

Prune Hernaiz Künstlermanagement Neue Musik
Karoline Jacob Künstlermanagement Dirigenten

Samuel Johnstone Künstlermanagement /
Projektleitung Neue Musik

Adriana Kusmaul Künstlermanagement /
Projektleitung Neue Musik

Katrin Matzke-Baazoug Projektleitung Instrumentalisten
Hannah Mulac Projektleitung

Clara Remppe Künstlermanagement Sänger / Instrumentalisten
Camille Richez Assistenz / Büroadministration

Nina Rohlfs Redaktion

Floriane Schroetter Künstlermanagement Instrumentalisten /
Eigenveranstaltungen

Heike Wilms Projektleitung Instrumentalisten / Dirigenten
Karsten Witt Geschäftsführung

FORTSETZUNG VON SEITE 2

Das hört sich alles sehr logisch und nett an, wie Sie hier arbeiten. Geht es aber nicht in erster Linie darum, Ihren Konkurrenten die Stars abzugeben?

Das ist eine Frage der Haltung. Uns geht es in erster Linie um die Musik. Unter den wenigen Stars der Klassik gibt es nur ganz wenige interessante Interpreten. Und die haben meist keinen Grund, ihre Agentur zu wechseln. Wir sprechen Künstler auch gar nicht aktiv an. Zum Glück gab es von Anfang an immer genügend hervorragende Künstler, die mit uns zusammenarbeiten wollen und den Weg zu uns finden.

Können Sie uns verraten, wie man mit einer solchen Haltung sein Geld verdient?

Unsere Künstler bezahlen uns hauptsächlich in Form von Provision auf Honorare für Auftritte, die wir ihnen vermitteln. Letzten Endes profitieren wir also von den Veranstaltern, die unsere Künstler engagieren und deren Honorare zahlen.

Das heißt also, dass Sie zunächst in Vorleistung gehen, bevor Sie bezahlt werden?

Korrekt. Veranstalter planen normalerweise mit einer Frist von ein bis zwei Jahren. Solange dauert es, bis wir die Früchte unserer Arbeit ernten. Das betrifft nicht nur die Finanzen. Solange dauert es auch, bis wir ein Konzert erleben, das wir vereinbart haben, oder die neue Komposition hören, für die wir einen Auftrag gefunden haben.

Das hört sich aber riskant an.

Der Aufbau einer solchen Firma ist offensichtlich kein sicheres Investment, und man braucht einen sehr langen Atem. Niemand macht das aber in erster Linie wegen des Geldes. Das gilt übrigens auch für unsere Mitarbeiter. Hier zu arbeiten, ist eher eine Entscheidung für eine Lebensform. Wir lieben die Musik und unsere Künstler und tummeln uns gern backstage – immer dienlich und mit dem Ohr an der Bühne.

Was ist denn dann die Perspektive für Ihre Mitarbeiter – wollen die sich eines Tages auch selbständig machen?

Das ist wie gesagt nicht so leicht. Wir arbeiten derzeit an einem Modell, wie unsere Mitarbeiter an der Firma beteiligt werden können. Seit dem Aufbau meiner selbstverwalteten Orchester erscheint mir das der richtige Weg.

Sie sitzen hier in Kreuzberg zwischen lauter Start-ups. Da wäre es doch ganz normal, die Firma eines Tages zu verkaufen?

Ist das wirklich normal? Unternehmen, die ausschließlich von Kommunikation leben, sind doch völlig abhängig von den Menschen, die sie tragen. Soll man die dann mit verkaufen? Zumindest in unserer Branche geht so etwas in der Regel schief.

Wollen Sie als Unternehmer denn nach 15 Jahren nicht mal wieder etwas Neues anfangen?

Ich denke eher an neue Projekte, z. B. das Veranstalten eigener Konzertreihen. Für mich ist diese „Arbeit“ in erster Linie Selbstzweck. Natürlich ist sie manchmal anstrengend. Das ständige Reisen geht einem auf die Nerven. Aber wenn wir abends im Konzert oder in der Oper sitzen, sind wir dankbar, dass wir ein so privilegiertes Leben führen dürfen.



AM LEUSCHNER DAMM © KARSTEN WITT

BOTSCHAFTERIN DES KULTURELLEN AUSTAUSCHS

Wie ihre beiden Vornamen andeuten, wuchs **Xenia Xien-Yue Groh-Hu** sowohl in Taipeh als auch in Wien auf. Ihr Vater, ein chinesischer Architekt, Maler und Kulturfreund, verliebte sich in Innsbruck in ihre österreichische Mutter. Von der Grundschule an erhielt Xenia Groh-Hu Klavierunterricht, und auf diesem Instrument fühlte sie sich so wohl, dass sie später am Wiener Konservatorium ein erfolgreiches Klavierstudium absolvierte. Daneben studierte sie Musikwissenschaft, Theaterwissenschaften, Betriebswirtschaft und Sinologie. Ihr besonderes Interesse galt der chinesischen Musik, und so fuhr sie für ihre Magisterarbeit ein Jahr nach Taiwan und erforschte, wie das traditionelle Instrument Pipa in heutiger Musik eingesetzt wird.

Taiwan ist sehr westlich geprägt. Es gibt viele große Konzertreihen mit klassischer Musik, und gerade wurde ein weiteres riesiges Kulturzentrum gebaut, das einen hervorragenden Konzertsaal beherbergt – ein drittes Veranstaltungszentrum auf der nur gut 36.000 Quadratkilometer großen Insel. Man kann mit Neid beobachten, wie dort jedes Kind Instrumentalunterricht erhält. Auch ursprüngliche Musikformen haben sich in Taiwan erhalten, von den verschiedenen chinesischen Opernstilen bis zur Volksmusik. Zwar genießt die Musik in der chinesischen Kultur nicht den gleichen Stellenwert wie Literatur und Malerei, doch der Kaiserhof hatte die unterschiedlichsten Musikstile Asiens und Zentralasiens gepflegt und integriert. Xenia Groh-Hu war von diesem Austausch fasziniert

und begann bald, interkulturelle Musikprojekte zu organisieren. So gründete sie schon 1999 den österreichischen Verein AsianCultureLink, veranstaltete Workshops und führte Künstler aus Asien und Europa zusammen.

Dabei verdiente sie ihr Geld zunächst vorwiegend mit Klavierunterricht, doch nach dem Studienabschluss wollte sie hauptamtlich im Musikmanagement arbeiten. Als sie 2003 nach Berlin umzog, brachte sie ein großes angelegtes EU-Projekt von AsianCultureLink zum ersten Festival MaerzMusik: Neue Kompositionen für das Klangforum Wien und ein Ensemble traditioneller chinesischer Instrumente aus Taiwan wurden dort präsentiert. Und dann war da diese Ausschreibung einer Stelle in der gerade gegründeten Agentur von Karsten Witt, dessen Namen sie natürlich aus seiner Wiener Zeit kannte. Es reizte sie, beim Aufbau einer neuen international orientierten Einrichtung dabei zu sein und den Aufbruch mitzugestalten.

Die Arbeit von KWMM beginnt mit vier Managern, zu denen bald noch eine Assistentin kommt. Man strebt zunächst ein Team mit acht Mitarbeitern an. Doch um allen Aufgaben gerecht zu werden, muss man weiter wachsen. Nur so lässt sich ein großes internationales Netz spannen, das den Bedürfnissen der Künstler gerecht wird. Einen Schwerpunkt bildet die Neue Musik, mit der die Firma ein Alleinstellungsmerkmal besitzt; inzwischen werden rund fünfzehn Komponisten betreut. In ihrem Selbstverständnis deckt die Agentur aber von Anfang an die gesamte Bandbreite des Musiklebens ab. Die Förderung junger Begabungen nimmt in Xenia Groh-Hus Arbeit einen immer wichtigeren Stellenwert ein. Die Begleitung einer jungen Pianistin wie Claire Huangci von der Studienzeit bis zur interna-

tional gefragten Künstlerin etwa bedeutet für die ehemalige Klavierpädagogin eine spannende Aufgabe.

In den 15 Jahren seit dem Start von KWMM hat sie unterschiedlichste Aufgaben übernommen, vom Touring über interdisziplinäre Projekte und Neue Musik bis zum Management von Solisten und Dirigenten. Heute begegnet sie mit großem Engagement der Herausforderung, als eine der Geschäftsführerinnen auch die internen Strukturen mitzugestalten und das hochmotivierte Team zu fördern. Aus einem interkulturellen Verständnis heraus in einem globalen Umfeld mit Künstlern und Veranstaltern unterschiedlicher kultureller Backgrounds zusammenzuarbeiten – darin scheint Xenia Groh-Hu ihre Bestimmung gefunden zu haben.

VOM VOLONTÄR ZUM MANAGER

Selten haben Musikmanager ihren Job gezielt angepeilt. Aber eines stand immer am Anfang: die Liebe zur Musik. **Yan Dribinsky** spürte als Achtjähriger seine Berufung, als er im Konzert ein Trompetensolo hörte. Dieses goldene Instrument wollte er auch spielen! Glücklicherweise gab es an der Musikschule in Kasan einen guten Trompetenlehrer. Doch als Yan dreizehn Jahre alt war, starb dieser Lehrer überraschend; gleichzeitig stand die Entscheidung zwischen einer polytechnischen Ausbildung oder dem Besuch des Musikgymnasiums an. Er entschied sich für letzteres und machte dort Abitur; vor Augen (oder besser Ohren) hatte er dabei Vorbilder wie Maurice André, Sergej Nakarjakow, Winton Marsalis oder Arturo Sandoval.

Kurz nach Studienantritt an der Musikhochschule wurde er zum 18monatigen Militärdienst einberufen. Glücklicherweise wurde ihm gestattet, während dieser Zeit weiter zu studieren, und ab dem dritten Semester spielte er bereits an der Oper, im Sinfonieorchester und in Jazzensembles mit. Als das Studium abgeschlossen war, nutzte seine Familie 2001 die Möglichkeit, als Juden in die USA auszuwandern. Um in Boston seinen Lebensunterhalt zu verdienen, spielte er neben seinem Englischkurs in einem Klezmer-Ensemble. In dieser Zeit lernte er seine künftige Frau kennen, eine Berlinererin mit Wurzeln in Moskau – und in der Musik. Der Umzug des jungverheirateten Paares nach Berlin im Februar 2002 war folgerichtig.

Da es mit dem Platz für ein Aufbaustudium nicht klappte, suchte er nach Alternati-

ven – und fand sie als Trompeter im Orchester der Komischen Oper unter Kirill Petrenko. Doch 2008 war nach einer Erkrankung Schluss mit dem Trompetenspiel. Der Vater damals orientierte sich notgedrungen um und arbeitete nach einem Management-Lehrgang bei einem Düsseldorfer Marktforschungsinstitut, bis ein Einstellungsstopp die Weiterbeschäftigung nach der Probezeit verbot. Die Arbeit als Finanzmanager fand er auf die Dauer ohnehin nicht befriedigend, und es zog ihn zurück nach Berlin zu seiner Familie.

Also meldete er sich auf die Stellenausschreibung als Assistent der Geschäftsführung bei KWMM. Beim Einstellungsgespräch kam man überein, dass diese Aufgabe wenig geeignet für ihn war, doch wenig später bot Karsten Witt ihm ein einjähriges Volontariat an. In diesem Rahmen konnte er dank seiner betriebswirtschaftlichen Kenntnisse als Buchhalter und parallel dazu in der Künstler-Administration arbeiten. Vorzeitig wurde er in die Vollbeschäftigung übernommen und er übernahm das Finanzmanagement und die Budgetierung des Unternehmens.

Hinzu kam die Arbeit für Dirigenten und Orchester. Aufgrund seiner Muttersprache wurde Russland zu einem Schwerpunkt und er organisierte unter anderem Gastspielreisen des Ural Philharmonic Orchestra in Westeuropa oder eine Russland-Tournee des Seoul Philharmonic Orchestra. Als Netzwerker auf der Suche nach neuen Auftrittsmöglichkeiten für Künstler kehrte Yan Dribinsky nach 18 Jahren zum ersten Mal nach Kasan zurück, diesmal mit seiner jungen Familie. Nicht ganz leicht war es für ihn, dort zwar die Verwandten und auch die vertrauten Wohnungen der Kindheit wiederzusehen, dabei aber viele nicht mehr anzutreffen.

Etwas Wehmut befällt ihn zuweilen auch, wenn er seine Trompetenkollegen im Orchester große sinfonische Werke spielen hört. Doch in seiner jetzigen Rolle genießt er den engen Kontakt zu Musikern und wunderbare Konzerte. Auch die Verantwortung für die Zahlen hat er nicht abgegeben: Er ist nach wie vor mit dem Budget beschäftigt und erlebt täglich die Bedeutung von Zahlen in der Musikwelt – von Auslastungsziffern und Karteneinnahmen beispielsweise, die eine immer wichtigere Rolle spielen. Das Musikleben verändert sich ständig, und diesen Wandel wach zu erleben, zu verstehen und darauf zu reagieren, ist eine der schönen Herausforderungen von Yan Dribinskys neuem Beruf.

Bernd Feuchtnr



XENIA GROH-HU, ZWEITE VON RECHTS; YAN DRIBINSKY, VORN MITTE; MAÏKE CHARLOTTE FUCHS, LINKS AUSSEN

© MARIE-ANNICK LE BLANC

NEU BEI UNS



© KAUPU KIRKAS

CASTALIAN STRING QUARTET

Die vier jungen Musiker des Castalian String Quartet begeistern durch Stilsicherheit und eine makellose Technik, auf deren Basis sich die Musiker künstlerisch alle Freiheiten nehmen können. 2018 wurden die finnische Geigerin Sini Simonen, der walisische Geiger Daniel Roberts, die französische Bratschistin Charlotte Bonneton und der britische Cellist Christopher Graves mit einem Borletti-Buitoni Trust Fellowship Award sowie dem Merito String Quartet Award ausgezeichnet. Laut den Initiatoren Wolfgang Habermayer und Valentin Erben haben vor allem „das wunderbar ausgewogene instrumentale Können und die überzeugende Interpretation“ den Ausschlag für die Juryentscheidung gegeben. Bei ihnen gehe es nie um Show, sondern um eine musikalische Herzensangelegenheit. Eine Besonderheit dieser neuen Auszeichnung ist, dass Quartette ohne ihr Wissen von einer prominenten Jury (darunter Isabel Charisius, Irvine Arditti, Heime Müller und Krzysztof Chorzelski) über einen längeren Zeitraum hinweg beobachtet werden. Umso schöner, wenn die Entscheidung dann einstimmig ausfällt, wie es beim Castalian String Quartet der Fall war!



© JF MARIOTTI

LES CRIS DE PARIS

sind vielgestaltig: verschiedene Besetzungen, unterschiedlichstes Repertoire, multiple Perspektiven fügen sich zu ihrer einzigartigen Identität“, erklärt Geoffroy Jourdain, Gründer und künstlerischer Leiter des französischen Vokalensembles. Es kann mal drei, mal achtzig Sängerinnen und Sänger umfassen, je nachdem, was seine musikalischen Projekte erfordern – darunter Konzerte mit Musik vom Barock bis zur Gegenwart genauso wie Bühnenproduktionen verschiedenster Art in Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen und Kunstformen. Erst kürzlich präsentierten Les Cris de Paris zusammen mit der Musiktheaterkompanie La Cage das Musiktheaterstück *L'Ailleurs de l'autre* mit Vokalmusik unter anderem aus Lappland, Burkina Faso, Kamerun und Madagaskar. Fünf Sängerinnen stellten sich dafür der Herausforderung, musikethnologische Aufnahmen aus dem 20. Jahrhundert zu reproduzieren. Nach vier erfolgreichen Auftritten im Radialsystem V in Berlin ist die Produktion im kommenden Juni in der Pariser Scala erneut zu erleben.

MARIE HEESCHEN

Die Sopranistin Marie Heeschen ist seit 2016 festes Ensemblemitglied am Theater Bonn und sang dort bereits Partien wie „Musetta“ (*La Bohème*), „Susanna“ (*Figaros Hochzeit*) oder die der „Ella“ in der Uraufführung von James Reynolds' *Geisterritter*. In dieser Saison war die gebürtige Hamburgerin zudem als „Papagena“ in Mozarts *Zauberflöte*, als

„Atalanta“ in Händels *Xerxes* sowie in der Rolle als stimmigewandt-exaltierte „Tussy“ in Jonathan Doves neuester Oper *Marx in London* zu erleben, was international ein begeistertes Presse-Echo hervorrief.

Die vielseitige Sängerin ist mit ihrer sinnlich fließenden und gleichzeitig wandlungsfähigen Stimme aber auch in anderen Genres der klassischen Musik präsent. Als Solistin war sie unter anderem bei den Händelfestspielen Halle, beim Oude Muziek Fest Utrecht, beim Acht-Brücken-Festival in Köln sowie in der Kölner Philharmonie zu hören. Mit ihrem kammermusikalisch mit zwei Violinen und Basso Continuo besetzten Ensemble paper kite hat sich Marie Heeschen zum Ziel gesetzt, das weniger bekannte Kantatenrepertoire des deutschen und italienischen Barocks wiederzubeleben. 2017 ist die erste CD *felice un tempo* des 2013 mit dem Biago-Marini-Preis ausgezeichneten Ensembles bei Coviello Classics erschienen. Neben einer Weltersteinspielung von Giovanni Legrenzi erklingen hier Sonaten und Cantaten von Giovanni Bononcini und Domenico Scarlatti.



© JARI HEESCHEN

Aber auch der Neuen Musik widmet sich die neugierige Sängerin mit Engagement: Ihr 2013 mit Sally Beck (Flöte), Ella Rohwer (Cello) und Claudia Chan (Klavier) gegründetes Ensemble BRuCH konzentriert sich auf die Interpretation impressionistischer Werke in Kombination mit Musik des 20. und 21. Jahrhunderts und hat bereits mit Komponisten wie Helmut Lachenmann, Gordon Kampe und Johannes Schöllhorn gearbeitet. Außerdem entwickelt das ungewöhnliche Quartett regelmäßig neue Werke mit jungen Komponisten wie Ricardo Eizirik, Giovanni Biswas, Matthias Krüger oder auch Julien Jamet.



© HIROAKI SEO

RYOKO AOKI

Ryoko Aoki hat im Bereich des Noh-Theaters als weibliche Darstellerin und Sängerin eine einzigartige Position inne: Sie wirkt nicht nur bei Aufführungen traditionell männlichen Darstellern vorbehaltener Noh-Werke mit, sondern ist auch eine Pionierin künstlerischer Formen, die Noh mit zeitgenössischer Musik kombinieren. Mehr als 50 Werke wurden bereits für sie geschrieben. Die Kammeroper *Futari Shizuka – The Maiden from the Sea*, die Toshio Hosokawa für sie schrieb und die im Dezember 2017 vom Ensemble Intercontemporain unter Matthias Pintscher uraufgeführt wurde, bringt sie in der laufenden Saison in zwei neuen Inszenierungen in Toronto und Tongyeong/Korea zur Aufführung.

Im Januar 2019 hat sie am Konserthus Göteborg gemeinsam mit dem Gagego! Ensemble unter der Leitung von Péter Eötvös dessen neues Melodrama *Secret Kiss* aus der Taufe gehoben. Inspiriert ist die Komposition von einem Text des italienischen Schriftstellers Alessandro Baricco. Dessen berühmter Roman *Seide* handelt von der Japanreise

eines jungen Franzosen im 19. Jahrhundert, der das Geheimnis der Seidenproduktion erkunden will und sich in eine junge Japanerin verliebt; seine Liebe verharrt jedoch im Stadium des Begehrens und der Sehnsucht.

Eine weitere Aufführung von *Secret Kiss* folgte im März in Tokio. Im Laufe des Jahres wird das Werk mit verschiedenen Ensembles, jeweils unter Leitung des Komponisten, in Porto, Madrid, Berlin, Köln und Budapest gespielt.



© PAULA COURT

JACK QUARTET

Wo die vier „Superhelden der Neuen Musik“ (Boston Globe) spielen, hinterlassen sie mit ihren brillanten Interpretationen und ihrer explosiven Virtuosität einen starken Eindruck. Das JACK Quartet, benannt nach den Anfangsbuchstaben seiner Gründungsmitglieder John Richards (Bratsche), Ari Streisfeld (Geige), Christopher Otto (Geige) and Kevin McFarland (Cello) fand während des Studiums an der Eastman School of Music in Rochester/New York zusammen. Knapp zehn Jahre später, im Jahr 2016, wechselten zwei neue Musiker ins Quartett: Cellist Jay Campbell und Geiger Austin Wulliman.

Das Quartett, gegründet um den Heißhunger seiner Mitglieder auf neueste und neue Musik zu stillen, hat sich einen festen Platz in der Welt der Neuen Musik erobert. Inspiriert von Vorbildern wie dem Kronos und dem Arditti Quartet, bei denen sie sich neben anderen ihr Rüstzeug holten, geht das JACK Quartet in der Breite seiner Repertoireauswahl noch einen Schritt weiter: Neben den kompletten Quartetten von Xenakis, Lachenmann, Carter und John Luther Adams spielt es regelmäßig Werke von Komponisten wie Philip Glass, Steve Reich, Julia Wolfe, George Lewis, Chaya Czernowin und Simon Steen-Andersen. Aktuelle Projekte umfassen Uraufführungen von Quartetten Tyshawn Sorey, Georg Friedrich Haas, Clara Iannotta, Catherine Lamb und John Zorn.

Das JACK Quartet pflegt einen intensiven Kontakt mit seinem Publikum – nicht nur in realen Begegnungen, sondern auch durch sein Engagement in den digitalen Medien, durch das es sich eine starke Fangemeinde aufbauen konnte. Die vier Musiker sind äußerst aktiv in den sozialen Netzwerken und nehmen die Relevanz dieser Aktivitäten sehr ernst – umfassend halten sie ihre Follower sowohl über aktuelle musikalische Aktivitäten als auch über lustige Details des Tour- und Probenalltags auf dem Laufenden.

Eine weitere wichtige Mission des Quartettes ist die Weitergabe ihrer Erfahrungen an jüngere Musikerinnen und Musiker. Fester Bestandteil ihres Kalenders sind deshalb die Sommerakademie von New Music on the Point, einem Festival für zeitgenössische Musik in Vermont, und Projekte mit Studierenden der University of Iowa und des Boston University Center for New Music. Daneben ist das Quartett regelmäßig an anderen Hochschulen wie der Columbia University, der Harvard University, der Princeton University und der Stanford University zu Gast.

Sowohl in ihren Workshops als auch in ihrem aktiven Kontakt mit dem Publikum geben die vier Musiker ihre Leidenschaft für ihr Repertoire weiter und beweisen sich als wahre Botschafter der Musik unserer Zeit.

Am Pult

Victor Aviat
Titus Engel
Eliahu Inbal
Johannes Klumpp
Dmitry Liss
Brad Lubman
Eva Ollikainen
Alejo Pérez
Peter Rundel
Steven Sloane
Marc Soustrot
Jonathan Stockhammer
Shiyeon Sung
Valentin Uryupin
Michael Wendeberg
Bas Wiegers

Instrumental

Mariam Batsashvili Klavier
Jeroen Berwaerts Trompete
Bernard Focroulle Orgel
Richard Galliano Akkordeon/Bandoneon
GruSchumacher Piano Duo
Ilya Gringolts Violine
François-Frédéric Guy Klavier
Maximilian Hornung Violoncello
Claire Huangci Klavier
Hae-Sun Kang Violine
Anssi Karttunen Violoncello
Olli Mustonen Klavier
Mike Svoboda Posaune
Antje Weithaas Violine
Tabea Zimmermann Viola

Vokal

Ryoko Aoki Noh-Darstellerin
Andrew Dickinson Tenor
Marie Heeschen Sopran
Dietrich Henschel Bariton
Christoph Prégardien Tenor
Yeree Suh Sopran
Trio Mediaeval
Sarah Wegener Sopran

Komposition

Mark Andre
Charlotte Bray
Friedrich Cerha
Chaya Czernowin
Toshio Hosokawa
Jens Joneleit
György Ligeti
Lukas Ligeti
Philippe Manoury
Isabel Mundry
Brigitta Muntendorf
Samir Odeh-Tamimi
Johannes Maria Staud
Hans Zender
Vito Žuraj

Ensembles

Arditti Quartet
Castalian String Quartet
Galliano Sextet
Gringolts Quartet
JACK Quartet
Meta4
Mivos Quartet
Turtle Island Quartet

Touring

Bochumer Symphoniker / Steven Sloane
Le Concert Olympique / Jan Caeyers
Les Cris de Paris / Geoffroy Jourdain
Seoul Philharmonic Orchestra / Markus Stenz
Ural Philharmonic Orchestra / Dmitry Liss

Multimedia / Performing Arts

Simon Steen-Andersen / ascolta
Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan
Bernard Focroulle / Lynette Wallworth
Ensemble Resonanz / Charly Hübner
Klaus Obermaier
Shangchi Sung / Beat Furrer
Gabor Vosteen