

Impressum

Herausgeber: Hochschule für Musik und Theater Hamburg,
Harvestehuder Weg 12, 20148 Hamburg, www.hfmt-hamburg.de
Verantwortlich: Elmar Lampson
Redaktion: Gabriele Bastians, Frank Böhme, Peter Krause (Leitung)
Telefon 040 42848 2400, peter.krause@hfmt.hamburg.de
Konzept und Gestaltung: Ulrike Schulze-Renzel
Fotos: Torsten Kollmer, Seite 13: Ines Gellrich, Seite 25: Simon Pauly
Druck: Langebartels & Jürgens
Redaktionsschluss: 1.9.2008

Die nächste Ausgabe erscheint am 1.4.2009, Redaktionsschluss: 13.2.2009
In Ausgabe Nr. 4 lesen Sie u.a.
Händel in Hamburg – Opernpremiere „Agrippina“ im Forum
Portrait – Klavierklasse von Evgeni Koroliov
Reportage – Berufsaussichten von Orchestermusikern
Bericht – Renovierung und Restaurierung des Budge-Palais

Preise

Anna Vinnitskaya erhielt Bernstein-Award

Vor einem Jahr gewann Anna Vinnitskaya den prestigeträchtigen Brüsseler Concours Reine Elisabeth. Der Musikwettbewerb veränderte das Leben der Klavierstudentin der Klasse von Evgeni Koroliov: Konzertauftritte mit großen Dirigenten und spannenden Kammermusikpartnern waren die Folge. Am 23. August 2008 nahm Anna Vinnitskaya nun den mit 10.000 Euro dotierten Leonard Bernstein Award entgegen. Anlässlich der Preisübergabe debütierte sie mit dem NDR Sinfonieorchester und Rachmaninoffs Zweitem Klavierkonzert beim SHMF in Kiel.

Tags darauf bedankte sie sich mit einem weiteren Festivalkonzert auf dem Airbusgelände in Finkenwerder. Ihr Landsmann Kirill Petrenko dirigierte beide Konzerte. Bisherige Preisträger des Bernstein Award waren Lang Lang, Lisa Batiashvili, Erik Schumann, Jonathan Biss, Alisa Weilerstein und Martin Grubinger. Stifter des Preises ist die Sparkassen-Finanzgruppe. Die Presse lobte das glutvolle, kluge und differenzierte Spiel der 25-jährigen Russin, die sich bei ihrem Lehrer bedankte: „Er entwickelt mich als Musiker und als Mensch, kennt sich einfach in allen Kulturbereichen aus, erzählt mir von spannenden Büchern und spricht viel von Malerei. So entstehen in mir Bilder und Ideen, wie ich die Musik spielen möchte.“

zwoelf



Ausgabe Drei Oktober 2008
Die Zeitung der Hochschule für Musik und Theater Hamburg

www.hfmt-hamburg.de

Hochschule für
Musik und Theater Hamburg
Harvestehuder Weg 12
20148 Hamburg

Rückblick

Spiel um Liebe und Lust

Mit der Produktion der Johann-Strauß-Operette **Die Fledermaus** demonstrierten die Sängerinnen und Sänger der Gesangs- und Opernklasse im Juni 2008 erneut ihr hohes Niveau. Über die Premiere mit den Hamburger Symphonikern unter der musikalischen Leitung von Julius Kalmar schrieb die Hamburger Morgenpost: „Wer über die Biederkeit konventioneller Operetten-Aufführungen gemeinhin die Nase rümpft, kann sich in Niels-Peter Rudolphs Inszenierung dieses Klassikers der gehobenen Unterhaltung pudelwohl fühlen.“

Jazz im Gedenken an Siegfried Fink

Unter der Leitung von Cornelia Monske schloss die Percussionsklasse ihr Sommersemester im Foyer der HfMT mit einem Gedenkkonzert zum 80. Geburtstag des vor zwei Jahren verstorbenen deutschen **Percussionsprofessors Siegfried Fink** ab. Auf dem Programm standen frühe Werke für Percussion-Ensemble für Quintett, Sextett und Septett. Cornelia Monske erzählte anhand der gespielten Werke ein Stück Musikgeschichte, aus der die Bedeutung Finks für die deutsche Percussion-Szene sichtbar wurde. Die Professorin konnte Siegfried Finks Witwe begrüßen, die mit bewegenden Worten an ihren Mann gedachte, zudem drei Percussionisten, die einst einige der Stücke unter Leitung Finks uraufgeführt hatten.



Angela Denoke im Interview

Als Wozzeck-Marie und Fidelio-Leonore, als Sieglinde und Katja Kabanova gehört Angela Denoke zu den gefragtesten internationalen Sängerdarstellerinnen. Im exklusiven zwoelf-Gespräch gibt die Alumna der HfMT Auskunft über vom Gefühl durchdrungenes Singen jenseits scheinbarer Perfektion, über ihre Ausbildung in Hamburg und über die Einheit von Singen und Spielen. Seite 4

Jürgen Kestings Leitartikel

Das Motto dieser Ausgabe lautet „Stimmen“. Wer könnte berufener sein, über stilistische, technische und expressive Parameter des Gesangs zu fachsimpeln als der große Stimmexperte Jürgen Kesting, der dank seiner Sendereihe „Große Stimmen“ auf NDR Kultur und seinen Büchern Generationen von Freunden des schönen Gesangs das differenzierte Gespräch über die „unmögliche Kunst“ Oper ermöglichte. Seite 8 und 9

Ausschreibung

Weihnachtsgeld für den Sängernachwuchs

Zu den Höhepunkten der **9. Maritim Musikwoche 2008** im Maritim Seehotel in Timmendorfer Strand zählt wieder der traditionelle Gesangswettbewerb, bei dem zwischen dem 11. und 13. Dezember der Sängernachwuchs der Musikhochschulen Hamburg, Lübeck und Rostock um Preisgelder von insgesamt 18.500 Euro wetteifert. Der Wettbewerb ist besonders attraktiv, da die Zahl der Konkurrenten überschaubar ist. Denn nach dem Vorsingen an den beteiligten Hochschulen erhalten nur etwa zehn Sängerinnen und Sänger die Startberechtigung. Alle Mitwirkenden sind während der gesamten Dauer des Wettbewerbs Gäste des renommierten Sterne-Hotels am Ostseestrand.

Unter Vorsitz des Bremer Generalintendanten Hans-Joachim Frey setzt sich die Jury zusammen aus der Mezzosopranistin Iris Vermillion, Ks. Rolf Wollrad, der Hochschuldozentin Anette Berg sowie den Kulturjournalisten Clauspeter Koscielny, Hans-Juergen Fink, Jürgen Feldhoff und Rainer Wulff, der auch das **Gala-Finale am 13. Dezember** um 20 Uhr moderieren wird. Bei ihm erhalten alle Interessenten auch die Ausschreibung mit den Regularien des Wettbewerbs (rainer@stanz-wulff.de). Die Unterlagen sind ab Oktober auch an der Pforte der Hochschule zu erhalten. Das Vorsingen findet Mitte November statt.

Personelles

Doppelte Legitimation

Elmar Lampson (55) wurde am 18. Juni 2008 vom Hochschulsenat einstimmig als Präsident der Hochschule für Musik und Theater bestätigt, nachdem ihn der Hochschulrat bereits am 28. Mai einstimmig wiedergewählt hatte. Der Präsident dankte dem Hochschulsenat für das Vertrauen und die Bestätigung seiner bisherigen Arbeit. „Die Hochschule für Musik und Theater Hamburg ist eine der führenden internationalen Musikhochschulen. Musik und Theater sind für die Gesellschaft unverzichtbare Kräfte, ihre Bedeutung kann nicht oft genug hervorgehoben werden. Dementsprechend ist das Angebot einer künstlerischen Spitzenausbildung einschließlich der Schnittstellen zu Pädagogik und Wissenschaft unabdingbar – als Präsident werde ich alles in meiner Macht stehende tun, um die Hochschule zu einer der ersten zehn Musikhochschulen der Welt zu machen. Die einstimmigen Beschlüsse von Hochschulrat und Hochschulsenat geben mir die Basis dafür.“

Lampson studierte Komposition, Musiktheorie und Violine in Hannover und Würzburg. Bis 2004 war er an der Universität Witten/Herdecke Mitglied der Geschäftsführung, Dekan der Fakultät für das Studium fundamentale und Professor für Musikphänomenologie, bis er 2004 als Präsident an die HfMT berufen wurde.

Inhalt

- 3 Editorial
- 4 Singen als existenzielle Erfahrung – Angela Denoke im Gespräch
- 7 Provokation Medea – Musiktheater-Uraufführung in Forum
- 8 Der Darsteller ist der wahre Künstler – Jürgen Kestings Leitartikel
- 10 Oper ist katholisch – Dominik Neuner im Gespräch
- 12 Standpunkt – Georg Hajdu über das Lernen von Amerika
- 13 Irrsinnig viele Assoziationen – Begegnungen mit György Ligeti
- 14 Spielplanhöhepunkte – Oktober 2008 bis März 2009
- 16 Im Profil – neue Professorinnen der HfMT
- 17 Decker-Voigt deckt auf – die neue Kolumne
- 18 Gut gestimmt, ansprechend, ausdrucksstark – was ist Sprecherziehung?
- 20 Dem Lied ein Forum schaffen – neuer Masterstudiengang
- 24 Sinn-Wahrnehmung – Projekte zur Musikvermittlung





Editorial

Liebe Leserin, lieber Leser,

Hamburg baut die Elbphilharmonie. Das Leitbild der Musikmetropole begeistert schon jetzt viele Menschen, von denen in Zukunft hoffentlich noch viel mehr als heute für sich entdecken werden, welche Schönheit und Sinnstiftung im Erleben guter Musik und guten Theaters vermittelt werden. Die Hochschule für Musik und Theater ist Teil dieser klangvollen Bewegung unserer Stadt. Wir nennen unser Forum jedenfalls bei aller uns eigenen Bescheidenheit schlicht die Alsterphilharmonie, in der unsere jungen Künstler Experimente in Musik und Theater wagen können und ihre Impulse in die Welt senden. Und unser Forum ist ein Ort, an dem sich junge Sängerinnen und Sänger, Schauspielerinnen und Schauspieler, Regisseure, Dramaturgen, Musikwissenschaftler und -therapeuten, Kultur- und Medienmanager, Instrumentalisten und Dirigenten begegnen, um in gemeinsamen Produktionen Musik- und Theaterprojekte zu entwickeln, künstlerisch-wissenschaftliche Diskurse anzustoßen und so nicht zuletzt an der Durchdringung der Künste zu arbeiten.

Unsere Hochschule ist immer auch Gesamtkunstwerk, ein durchlässiges und vielgestaltiges, und sie ist der ideale Ort, künstlerische Formate der Zukunft zu erproben, die in der Folge gar die großen Häuser an Alster und Elbe inspirieren mögen!

Wir widmen diese Ausgabe der Hochschulzeitung einem der „Organe“ dieses heterogenen Kosmos, das Richard Wagner einst aus allen anderen heraushob, wenn er schreibt: „Das älteste, echtste und schönste Organ der Musik, das Organ, dem unsere Musik allein ihr Dasein verdankt, ist die menschliche Stimme.“

„Stimmen“ heißt also das Motto dieser Ausgabe, das wir Ihnen natürlich angemessen vielstimmig vorstellen möchten: Vom Interview, das Peter Krause mit Angela Denoke führte, einer unserer erfolgreichsten Alumna des Bereichs Oper, die mit ihrer Stimme und als faszinierende Sängerdarstellerin an den wichtigsten Opernhäusern die Menschen fasziniert, über Jürgen Kestings Leitartikel, in dem der große Stimmenkenner den stilistischen und technischen Anforderungen an eine vollendete Gesangsstimme tief und launig nachspürt. Bis hin zur Stimm- und Sprechbildung für unsere Schauspielerinnen und Schauspieler, die uns die Dozenten dieses Bereichs vorstellen, und zur Inauguration des neuen

Masterstudiengangs Liedgestaltung im Wintersemester 2008/09, auf die Burkhard Kehring eingeht. Der Kosmos Stimme hat viele wunderbare Facetten, von denen wir eine Auswahl getroffen haben, die Sie hoffentlich als stimmig empfinden werden. Von der Stimmung, die in unserer Hochschule während der Produktionsphase dieser Zeitung herrschte, vermitteln Ihnen die ersten Seiten dieser Ausgabe ein Bild. Eine umfassende Renovierung und Restaurierung gab unserem wunderschönen Budge-Palais während der Semesterferien innenarchitektonisch wieder die Anmutung, die es zu Zeiten seiner ursprünglichen Eigentümer, des Ehepaares Emma und Henry Budge, hatte. Ich danke unserer Bauabteilung, allen voran Frau Astrid Jeben, für diese großartige Planungs- und Organisationsleistung. Zwei „Stolpersteine“ vor dem Eingang der einstigen Villa erinnern an die jüdischen Hamburger. Der viel zu wenig bekannten Geschichte der Familie und des Budge-Palais gedenken wir in einem Beitrag von Livia Gleiß.

Eine anregende Lektüre und ein gut gestimmtes Wintersemester wünscht Ihnen

Ihr Elmar Lampson
Präsident der Hochschule für Musik und Theater Hamburg



Stimmen

Auf die innere Stimme hören

Singen als existenzielle Erfahrung

Angela Denoke im Gespräch mit Peter Krause

Richard Wagner postulierte, dass nur der Darsteller der eigentliche wahre Künstler sei. Sind Sie einverstanden mit dieser Sicht auf den „schöpferischen“ Sänger? Der mehr ist als ausführendes Organ des kompositorischen Willens?

Ein Sänger muss spontan das Werk mit kreieren. Da gibt es erstaunliche Spielräume der Interpretation. Selbst bei der Wozzeck-Marie, bei der ja jeder Ton von Berg sehr exakt beschrieben ist, kann ich mich zwar ganz genau an den Notentext halten und doch entsteht in jeder Vorstellung etwas anderes durch die Energie zwischen den Kollegen, dem Dirigenten und dem Orchester. Das ist doch das Spannende an Oper.

Wie beschreiben Sie das Verhältnis zwischen Singen und Spielen? Sie gelten als wahre Sängerdarstellerin...

Singen und Spielen sind für mich vollkommen gleichwertig. Selbst beim Liedgesang muss ich eine innere Welt sehen, diesen Mikrokosmos einer Geschichte, den ich in mir baue. Einfach nur schöne Töne interessieren mich selbst im Konzert nicht. Schon wenn ich mir die Musik das erste Mal durchlese, entstehen Bilder in mir, schon bald kristallisiert sich bei mir der Charakter einer Rolle heraus. Ich bin da ein ganzheitlicher Typ, arbeite von Außen nach Innen. Ich nehme mir den großen Bogen vor und erarbeite dann die Partitur im Detail.

Warum möchten Sie, dass Menschen in Ihre Vorstellungen kommen?

Musiktheater muss ein existenzielles Erlebnis vermitteln. Die Zuschauer sollen etwas mit nach Hause nehmen, über das Sie nachdenken können oder aber auch erstklassig unterhalten werden. Das hängt natürlich sehr vom Repertoire ab. Ich singe ja das jugendlich-dramatische Repertoire, also immer Opern, die am Existenziellen rühren. Bei den Frauengestalten, die ich darstelle, geht es immer ums Ganze, ich befinde mich fast immer in einem dramatischen Zusammenhang. Gerade deshalb bin ausgesprochen glücklich mit den Rollen, die ich singen und darstellen darf!

Wie ist das überhaupt mit den Stimmfächern? Diesem Schubladendenken?

Ich suche mir die Rollen danach aus, ob sie zu mir passen. Wenn man den Kloiber zugrunde legt, singe ich fünf verschiedene Fächer. Zu meinem eigentlichen Fach gehört beispielsweise die Senta. Diese Partie liegt mir aber nicht wirklich gut, darum singe ich sie nicht. Die Elsa wiederum ist strenggenommen eher lyrisch, ich singe sie aber trotzdem besonders gern.

Gilt die alte Dialektik von Wort und Ton noch? Oder hat sie sich gewandelt zur Dialektik von Regie und Musik? In welchen Produktionen gibt es ein wirkliches Gleichgewicht?

Es gelingen immer wieder mal Produktionen, in denen ein wunderbares Zusammenspiel von Regisseur, Dirigent und den Sängern entsteht. Für meinen Geschmack ist es nur zu selten. Das Problem liegt vielfach in den Produktionsbedingungen: Wenn ein Dirigent zu Beginn der Proben auch da ist, kann ein gemeinsamer Diskurs entstehen. Das gehört an manchen Häusern zum guten Ton. Ideal ist für mich die Arbeitsform, in der zunächst musikalische Proben gemacht werden, wo das

Wort-Ton-Verhältnis eine große Rolle spielt. Dann geht man in die szenischen Proben und kann zwischendurch immer wieder mit dem Dirigenten musikalische Fragen klären. So entstehen wirklich gute Produktionen wie jüngst in Paris mit Marthaler und Cambreling. Da wird wirklich gekocht! Da geht man auf die Bühne und man hat das Stück für sich selber voll begriffen. Und alle ziehen an einem Strang.

Müssten Sie sich entscheiden zwischen zwei zeitgleichen Neuinszenierungen des Rosenkavalier, eine mit dem Regisseur Peter Konwitschny, die andere mit dem Dirigenten Christian Thielemann. Worauf fällt Ihre Wahl?

Beim Rosenkavalier im speziellen würde ich der Musik den Vorzug geben. Da ist die musikalische Seite unglaublich wichtig. Szenisch halte ich bei diesem Stück nicht so wahnsinnig viel für möglich. Die Oper muss eben in ihrer bestimmten Zeit spielen. Bei anderen Werken mag das anders sein. Vorzugsweise würde ich natürlich die ideale Kombination aus tollem Regisseur und exzellentem Dirigenten wählen. (lacht)

Wie halten Sie es mit der Identifikation mit einer Rolle? Ist die Identifikation erforderlich oder schadet und gefährdet sie den Sänger im Moment der Aufführung nicht gar?

Es muss immer eine Form von Kontrolle des Gesangs da sein. Auf der Bühne müssen die Sinne extrem wach sein, denn es kann ja immer etwas Unvorhergesehenes geschehen. Musikalisch wie szenisch. Trotzdem muss ich doch in die dargestellte Person soweit eintauchen, dass ich lerne, wie diese Person zu denken und zu fühlen.

Sie lieben die Unbedingtheit des Singens und Darstellens. Wo sehen Sie Risiken?

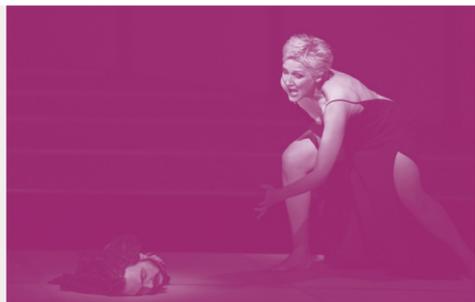
Es kann schon passieren, dass man sich während der Vorstellung an einer Stelle so verausgabt, dass die Kraft für die nächste dann nicht mehr reicht. Mit den Jahren der Erfahrung wird das leichter. An solche Punkte kommt man aber immer wieder. Ich liebe es, dieses Risiko des Dramatischen auf mich zu nehmen, etwas besonders zu gestalten und die Menschen wirklich zu bewegen. Ich könnte mir das Leben leichter machen, aber das ist nicht meine Art.

Wie viel erfahren wir von Ihnen, wenn Sie eine Katja Kabanova, eine Sieglinde singen?

Das Publikum erfährt mehr, als mir lieb ist. (lacht) Ich kann doch nur auf die Bühne bringen, was ich mit meinem eigenen Gefühl fülle. Es bin ja immer noch ich da oben auf der Bühne. Man kann mir also am Abend schon ein bisschen ins Herz schauen.

Was muss Sängerausbildung leisten? Stimmt die Mischung aus Technik, szenischem Unterricht und der Mitwirkung in den Inszenierungen der Hochschule?

Grundsätzlich finde ich die Hamburger Ausbildung gut. Verbessern würde ich trotzdem einiges. Mein Mann und ich haben hier ja kürzlich einen Meisterkurs gegeben und uns ist aufgefallen, dass sich viele Studierende in einer Art Korsett befinden. Die trauen sich nichts! Die Freiräume des Studierens müssten wachsen. Es muss nicht nur das perfekte technische Werkzeug des Sin-



gens erlernt und die dauernde Leistung gedrillt werden, sondern dieses Loslassen, diese Lockerheit ermöglicht werden. Lehrer sollen neue Erfahrungen ihrer Studierenden zulassen. Den Spaß an diesem Beruf fördern. Der Atem muss nun einmal gut und entspannt fließen beim Singen, was nur geht, wenn man offen und locker aufs Singen zugeht. Das ist doch die Crux an diesem Beruf: Wenn wir am entspanntesten sind, funktioniert das Singen am besten. Am Ende unseres Meisterkurses haben die Studierenden uns ein wunderbares Kompliment gemacht: Wir hätten ihnen Kritik gegeben, als wäre es ein Geschenk. Ist das nicht Pädagogik? Eine positive Veränderung auslösen!

Ihre Aufnahmeprüfung in die Gesangsklasse der HFMT klappte im zweiten Anlauf. Wieweit ist Talent messbar?

Mein Talent wurde überhaupt nicht erkannt. (lacht) Selbst bei der Aufnahme in die Opernklasse brauchte ich einen zweiten Anlauf. Ich gehörte in der Ausbildung ja gar nicht zu den Erfolgreichsten. Das ist aus heutiger Sicht auch richtig. Ich war damals zu verklemmt. Richtig singen gelernt habe ich, als ich mich von einer scheinbaren Perfektion verabschiedet habe. Als ich dachte: jetzt singe ich auf meine Art und Weise. Im Studium hatte ich diese Angst, zu weit zu gehen, ein Dozent wollte gar eine Soubrette aus mir machen. Ich hatte dann das Glück, dass mein Lehrerwechsel von Herrn Spaett zu Frau Kremling große Unterstützung fand. Die beiden haben mir einen fließenden Wechsel ermöglicht. Diese Offenheit bestimmter Lehrer war toll, z. B. von Gisela Litz, die mich oft mal zur Seite nahm und mich sehr liebevoll auf meine Irrwege (knödeln etc.) gestoßen hat. Ich wurde lockerer, als ich doch in die Opernklasse aufgenommen wurde. Da gab es diesen positiven Schub. In meinem ersten Engagement in Ulm wurde ich dann ins kalte Wasser geworfen und habe vollends Schwimmen gelernt. Ganz wichtig war Claudio Abbado, mit dem ich meinen ersten Wozzeck gemacht habe. Abbado hat mich animiert, auf meine innere Stimme zu hören, den Rollen dadurch meine eigene Handschrift zu geben. Konwitschny im Hamburger Wozzeck hat mir dann aufgezeigt, welche Körperlichkeit ich mit der Marie entdecken kann.

Wie lässt sich das Musiktheater wieder wesentlich machen?

Ich hoffe, dass diese ganze Marketing-Masche bald wieder aufhört. Ich will doch nicht immer dieselben Gesichter sehen, die einem da als „die“ Oper verkauft werden. Ich bin ja sehr froh, dass Anna Netrebko, die ja eine sehr gute Sängerin ist, jetzt schwanger ist und jetzt mal von der Bildfläche verschwunden ist. Diese Sicht auf die Oper stimmt einfach nicht. Leute, die sich vom Marketing einwickeln lassen, werden später doch nicht die Opernhäuser besuchen. Diese Leute gehen zur Netrebko und zum Villazon. Kommen aber nicht zu normalen Vorstellungen. Ich glaube: Oper wird sich von unten entwickeln. Mit guter Ausbildung und guten Intendanten wie Gerard Mortier, die eine eigene Handschrift an einem Opernhaus entwickeln und dadurch ein neues Publikum anziehen. Das war in Salzburg bei Mortier so, in Stuttgart bei Pamela Rosenberg und Klaus Zehelein und anderen, auch kleineren innovativen Häusern. Qualität setzt sich durch!

junges forum Musik + Theater

Märchenoper zwischen Himmel und Erde

Jan Eßinger inszeniert „Das Christ-Elflein“ von Hans Pfitzner

von Nadja Blank

Langeweile quält das Wald-Elflein. Des Tanzens überdrüssig geworden, interessiert es sich viel mehr für die Menschen, die jedoch nur selten im Wald auftauchen. Der kluge alte Tannengreis möchte die neugierigen Fragen des Elfleins nicht beantworten. Und der Frieder, der einzige Mensch, der das Elflein wahrnimmt, hat nur wenig Zeit für dessen viele Fragen. Er muss den Arzt für seine kranke Schwester Trautchen holen. Franz und Jochen sollen solange im Auftrag ihres Herrn zu Weihnachten einen Tannenbaum schlagen. Dabei treffen sie auf einen eigenartigen Mann, der allerlei Geschenke bei sich hat.

Noch ein fremdes Wesen betritt den Wald: Das Christkind ist gekommen, um Trautchen persönlich einen Baum zu bringen. Endlich kann das Elflein seine Fragen stellen: Wer ist der liebe Gott? Wie kommt man in den Himmel? Warum erkennen die Menschen die Geschöpfe des Waldes nicht? Aber zwei Fragen bleiben wieder unbeantwortet: Was ist Weihnachten und was ist der Tod?

Der Tod ist im Hause Gumpach allgegenwärtig. Der Arzt hat gesagt, es gäbe keine Rettung für Trautchen. So soll gemeinsam ein letztes schönes Weihnachtsfest gefeiert werden. Wenn nur Franz und Jochen einen Baum mitgebracht hätten! Herr Gumpach ist empört. Und dann auch noch diese lächerliche Ausrede der beiden, sie hätten das Christkind getroffen!

Trautchen erkennt in dem eigenartigen Mann Knecht Ruprecht, der aus dem Wald gekommen ist, um seine Geschenke zu verteilen. Endlich kommt auch das Christkind in Begleitung des Elfleins mit dem Weihnachtsbaum. Knecht Ruprecht erzählt seine Geschichte über den Brauch des Tannenbaums zu Weihnachten. Dann stirbt Trautchen. Das Interesse des Elfleins gilt nun dem Himmel, in dem das Trautchen schon erwartet wird. Weil am Weihnachtsabend jeder einen Wunsch erfüllt bekommt, darf das Elflein mit zu Gott emporsteigen und

Trautchen kann auf Frieders Wunsch bei den Menschen bleiben. Allerdings braucht das Elflein zunächst eine unsterbliche Seele...

Hans Pfitzners Spieloper „Das Christ-Elflein“ (1917) ist weit mehr als ein Weihnachtsmärchen: Hinter der Fassade von fabelhaften Figuren und teils kindlicher Sprache werden Fragen über das Menschsein, den Tod und den Glauben aufgeworfen. Im Christ-Elflein stehen sich in den beiden Akten zwei Welten gegenüber. Die eine Welt gehört den Naturwesen des Waldes. Sie scheinen ein sorgloses Dasein zu führen und kennen weder Arbeit noch Leid. Doch Freude und Freiheit können auch zu Überdruß führen. In der Welt der Menschen sieht es anders aus. Der Tod ist fester Bestandteil des Lebens – ebenso wie die Religion, die den Menschen Hoffnung und Zuversicht geben soll. Doch das Vertrauen in Gott ist den Menschen abhanden gekommen. Eine Heilung Trautchens wird von den Gumpachs genauso ausgeschlossen wie die Existenz des Christkinds. Glaube scheint etwas mit kindlicher Naivität zu tun zu haben – und mit Unwissenheit. Trautchen in all seiner Not gibt sich dem Glauben ganz hin, und sein Geist ist offen für neue, ihm fremde Phänomene.

Dem Elflein sind der Himmel und die göttlichen Geschöpfe gänzlich unbekannt. Es kennt auch keine Trauer über Krankheit oder Tod. Von seiner Neugier getrieben, macht es sich daran, die Grenzen der Welten zu überwinden. Es begibt sich frei von Angst und Vorurteilen auf die Suche nach dem bestmöglichen Ort, nach einem wahrhaft seligen Leben.

Gehörte das „Christ-Elflein“ bis zum Zweiten Weltkrieg zum festen Bestandteil der Spielpläne der Opernhäuser, fand es lange Zeit kaum Beachtung. Langsam kehrt es nun wieder auf die Bühnen zurück. Die Kritik an der Person Hans Pfitzners und seiner Stellung im Dritten Reich ist nicht vergessen, weicht jedoch einer

differenzierteren Betrachtung seiner Biographie, die mit einer zunehmenden Begeisterung für die großartige Qualität seiner wunderschönen spätromantischen Musik einhergeht.

Die Idee einer Vertonung von Ilse von Stachs Märchen geht bereits auf das Jahr 1901 zurück. Doch erst fünf Jahre später komponierte Pfitzner die erste Fassung dieses Weihnachtsmärchens. Zunächst als reine Schauspielmusik konzipiert, erweitert und überarbeitet Pfitzner sie 1917 zu einer Spieloper. Schon die Ouvertüre unterstreicht den Dualismus, der das Werk bestimmt: Im ersten Teil treten Themen des Christkinds, des Tannengreises sowie des Wald-Elfleins auf, bevor der Fokus mit Eintreten des Leidenthemas auf die Menschenwelt gerichtet wird. Anders als bei Richard Wagner fehlt in diesem Werk eine strenge motivische Arbeit, die Leitthemen beschränken sich auf das Ankündigen und Begleiten der ihnen zugeordneten Figuren – man hört das Elflein schon, bevor man es sieht. Erkennbar verarbeitet Pfitzner traditionelle Weihnachtslieder, u. a. den Text von „Alle Jahre wieder“ sowie das Anfangsmotiv aus „O Tannenbaum“.

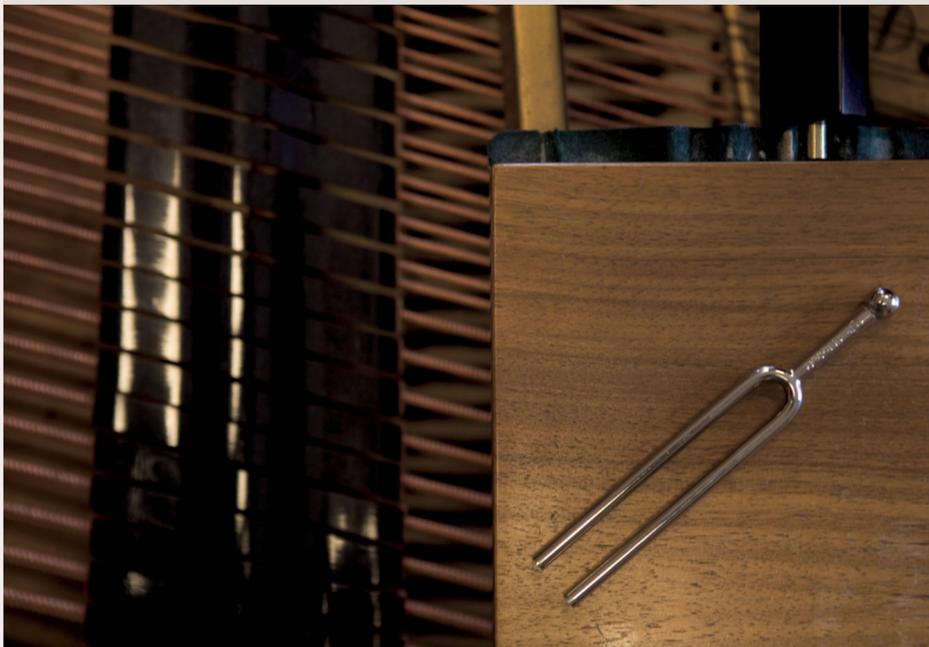
„Das Christ-Elflein“ – geschrieben am Anfang des 20. Jahrhunderts, einer Zeit der Umbrüche – steht noch stark in der spätromantischen Tradition und damit Humperdincks Klassiker einer Weihnachtsoper, „Hänsel und Gretel“, sehr nahe. Jan Eßinger, Absolvent des Studiengangs Musiktheater-Regie, inszeniert die Märchenoper für Erwachsene und Jugendliche, das Hochschulorchester unter seinem Leiter René Gulikers begleitet die Sängerinnen und Sänger der Hochschule. Premiere ist am 6. Dezember 2008 im Forum. ■

Alle Termine „Das Christ-Elflein“

A-Premiere: 6.12.2008 um 19.30 Uhr,
B-Premiere: 9.12.2008 um 19.30 Uhr,
weitere Aufführungen am 11., 12. und 16.12.2008,
jeweils um 19.30 Uhr sowie am 14.12.2008 um 16 Uhr

AUFFÜHRUNGORT

Forum der Hochschule für Musik und Theater
Harvestehuder Weg 12 (Eingang Milchstraße),
20148 Hamburg
KARTEN-VORVERKAUF UND ABONNEMENTS
Konzertkasse Gerdes, Rothenbaumchaussee 77,
20148 Hamburg, Telefon 040 453326 oder 440298
INFOS
junges forum Musik + Theater
LEITUNG
Peter Krause, Telefon 040 428482400 oder
peter.krause@hfmt.hamburg.de



Stimmen

Auf die innere Stimme hören

Singen als existenzielle Erfahrung

Angela Denoke im Gespräch mit Peter Krause

Richard Wagner postulierte, dass nur der Darsteller der eigentliche wahre Künstler sei. Sind Sie einverstanden mit dieser Sicht auf den „schöpferischen“ Sänger? Der mehr ist als ausführendes Organ des kompositorischen Willens?

Ein Sänger muss spontan das Werk mit kreieren. Da gibt es erstaunliche Spielräume der Interpretation. Selbst bei der Wozzeck-Marie, bei der ja jeder Ton von Berg sehr exakt beschrieben ist, kann ich mich zwar ganz genau an den Notentext halten und doch entsteht in jeder Vorstellung etwas anderes durch die Energie zwischen den Kollegen, dem Dirigenten und dem Orchester. Das ist doch das Spannende an Oper.

Wie beschreiben Sie das Verhältnis zwischen Singen und Spielen? Sie gelten als wahre Sängerdarstellerin...

Singen und Spielen sind für mich vollkommen gleichwertig. Selbst beim Liedgesang muss ich eine innere Welt sehen, diesen Mikrokosmos einer Geschichte, den ich in mir baue. Einfach nur schöne Töne interessieren mich selbst im Konzert nicht. Schon wenn ich mir die Musik das erste Mal durchlese, entstehen Bilder in mir, schon bald kristallisiert sich bei mir der Charakter einer Rolle heraus. Ich bin da ein ganzheitlicher Typ, arbeite von Außen nach Innen. Ich nehme mir den großen Bogen vor und erarbeite dann die Partitur im Detail.

Warum möchten Sie, dass Menschen in Ihre Vorstellungen kommen?

Musiktheater muss ein existenzielles Erlebnis vermitteln. Die Zuschauer sollen etwas mit nach Hause nehmen, über das Sie nachdenken können oder aber auch erstklassig unterhalten werden. Das hängt natürlich sehr vom Repertoire ab. Ich singe ja das jugendlich-dramatische Repertoire, also immer Opern, die am Existenziellen rühren. Bei den Frauengestalten, die ich darstelle, geht es immer ums Ganze, ich befinde mich fast immer in einem dramatischen Zusammenhang. Gerade deshalb bin ausgesprochen glücklich mit den Rollen, die ich singen und darstellen darf!

Wie ist das überhaupt mit den Stimmfächern? Diesem Schubladendenken?

Ich suche mir die Rollen danach aus, ob sie zu mir passen. Wenn man den Kloiber zugrunde legt, singe ich fünf verschiedene Fächer. Zu meinem eigentlichen Fach gehört beispielsweise die Senta. Diese Partie liegt mir aber nicht wirklich gut, darum singe ich sie nicht. Die Elsa wiederum ist strenggenommen eher lyrisch, ich singe sie aber trotzdem besonders gern.

Gilt die alte Dialektik von Wort und Ton noch? Oder hat sie sich gewandelt zur Dialektik von Regie und Musik? In welchen Produktionen gibt es ein wirkliches Gleichgewicht?

Es gelingen immer wieder mal Produktionen, in denen ein wunderbares Zusammenspiel von Regisseur, Dirigent und den Sängern entsteht. Für meinen Geschmack ist es nur zu selten. Das Problem liegt vielfach in den Produktionsbedingungen: Wenn ein Dirigent zu Beginn der Proben auch da ist, kann ein gemeinsamer Diskurs entstehen. Das gehört an manchen Häusern zum guten Ton. Ideal ist für mich die Arbeitsform, in der zunächst musikalische Proben gemacht werden, wo das

Wort-Ton-Verhältnis eine große Rolle spielt. Dann geht man in die szenischen Proben und kann zwischendurch immer wieder mit dem Dirigenten musikalische Fragen klären. So entstehen wirklich gute Produktionen wie jüngst in Paris mit Marthaler und Cambreling. Da wird wirklich gekocht! Da geht man auf die Bühne und man hat das Stück für sich selber voll begriffen. Und alle ziehen an einem Strang.

Müssten Sie sich entscheiden zwischen zwei zeitgleichen Neuinszenierungen des Rosenkavalier, eine mit dem Regisseur Peter Konwitschny, die andere mit dem Dirigenten Christian Thielemann. Worauf fällt Ihre Wahl?

Beim Rosenkavalier im speziellen würde ich der Musik den Vorzug geben. Da ist die musikalische Seite unglaublich wichtig. Szenisch halte ich bei diesem Stück nicht so wahnsinnig viel für möglich. Die Oper muss eben in ihrer bestimmten Zeit spielen. Bei anderen Werken mag das anders sein. Vorzugsweise würde ich natürlich die ideale Kombination aus tollem Regisseur und exzellentem Dirigenten wählen. (lacht)

Wie halten Sie es mit der Identifikation mit einer Rolle? Ist die Identifikation erforderlich oder schadet und gefährdet sie den Sänger im Moment der Aufführung nicht gar?

Es muss immer eine Form von Kontrolle des Gesangs da sein. Auf der Bühne müssen die Sinne extrem wach sein, denn es kann ja immer etwas Unvorhergesehenes geschehen. Musikalisch wie szenisch. Trotzdem muss ich doch in die dargestellte Person soweit eintauchen, dass ich lerne, wie diese Person zu denken und zu fühlen.

Sie lieben die Unbedingtheit des Singens und Darstellens. Wo sehen Sie Risiken?

Es kann schon passieren, dass man sich während der Vorstellung an einer Stelle so verausgibt, dass die Kraft für die nächste dann nicht mehr reicht. Mit den Jahren der Erfahrung wird das leichter. An solche Punkte kommt man aber immer wieder. Ich liebe es, dieses Risiko des Dramatischen auf mich zu nehmen, etwas besonders zu gestalten und die Menschen wirklich zu bewegen. Ich könnte mir das Leben leichter machen, aber das ist nicht meine Art.

Wie viel erfahren wir von Ihnen, wenn Sie eine Katja Kabanova, eine Sieglinde singen?

Das Publikum erfährt mehr, als mir lieb ist. (lacht) Ich kann doch nur auf die Bühne bringen, was ich mit meinem eigenen Gefühl fülle. Es bin ja immer noch ich da oben auf der Bühne. Man kann mir also am Abend schon ein bisschen ins Herz schauen.

Was muss Sängerausbildung leisten? Stimmt die Mischung aus Technik, szenischem Unterricht und der Mitwirkung in den Inszenierungen der Hochschule?

Grundsätzlich finde ich die Hamburger Ausbildung gut. Verbessern würde ich trotzdem einiges. Mein Mann und ich haben hier ja kürzlich einen Meisterkurs gegeben und uns ist aufgefallen, dass sich viele Studierende in einer Art Korsett befinden. Die trauen sich nichts! Die Freiräume des Studierens müssten wachsen. Es muss nicht nur das perfekte technische Werkzeug des Sin-



gens erlernt und die dauernde Leistung gedrillt werden, sondern dieses Loslassen, diese Lockerheit ermöglicht werden. Lehrer sollen neue Erfahrungen ihrer Studierenden zulassen. Den Spaß an diesem Beruf fördern. Der Atem muss nun einmal gut und entspannt fließen beim Singen, was nur geht, wenn man offen und locker aufs Singen zugeht. Das ist doch die Crux an diesem Beruf: Wenn wir am entspanntesten sind, funktioniert das Singen am besten. Am Ende unseres Meisterkurses haben die Studierenden uns ein wunderbares Kompliment gemacht: Wir hätten ihnen Kritik gegeben, als wäre es ein Geschenk. Ist das nicht Pädagogik? Eine positive Veränderung auslösen!

Ihre Aufnahmeprüfung in die Gesangsklasse der HFMT klappte im zweiten Anlauf. Wieweit ist Talent messbar?

Mein Talent wurde überhaupt nicht erkannt. (lacht) Selbst bei der Aufnahme in die Opernkategorie brauchte ich einen zweiten Anlauf. Ich gehörte in der Ausbildung ja gar nicht zu den Erfolgreichsten. Das ist aus heutiger Sicht auch richtig. Ich war damals zu verklemmt. Richtig singen gelernt habe ich, als ich mich von einer scheinbaren Perfektion verabschiedet habe. Als ich dachte: jetzt singe ich auf meine Art und Weise. Im Studium hatte ich diese Angst, zu weit zu gehen, ein Dozent wollte gar eine Soubrette aus mir machen. Ich hatte dann das Glück, dass mein Lehrerwechsel von Herrn Spaett zu Frau Kremling große Unterstützung fand. Die beiden haben mir einen fließenden Wechsel ermöglicht. Diese Offenheit bestimmter Lehrer war toll, z. B. von Gisela Litz, die mich oft mal zur Seite nahm und mich sehr liebevoll auf meine Irrwege (knödeln etc.) gestoßen hat. Ich wurde lockerer, als ich doch in die Opernkategorie aufgenommen wurde. Da gab es diesen positiven Schub. In meinem ersten Engagement in Ulm wurde ich dann ins kalte Wasser geworfen und habe vollends Schwimmen gelernt. Ganz wichtig war Claudio Abbado, mit dem ich meinen ersten Wozzeck gemacht habe. Abbado hat mich animiert, auf meine innere Stimme zu hören, den Rollen dadurch meine eigene Handschrift zu geben. Konwitschny im Hamburger Wozzeck hat mir dann aufgezeigt, welche Körperlichkeit ich mit der Marie entdecken kann.

Wie lässt sich das Musiktheater wieder wesentlich machen?

Ich hoffe, dass diese ganze Marketing-Masche bald wieder aufhört. Ich will doch nicht immer dieselben Gesichter sehen, die einem da als „die“ Oper verkauft werden. Ich bin ja sehr froh, dass Anna Netrebko, die ja eine sehr gute Sängerin ist, jetzt schwanger ist und jetzt mal von der Bildfläche verschwunden ist. Diese Sicht auf die Oper stimmt einfach nicht. Leute, die sich vom Marketing einwickeln lassen, werden später doch nicht die Opernhäuser besuchen. Diese Leute gehen zur Netrebko und zum Villazon. Kommen aber nicht zu normalen Vorstellungen. Ich glaube: Oper wird sich von unten entwickeln. Mit guter Ausbildung und guten Intendanten wie Gerard Mortier, die eine eigene Handschrift an einem Opernhaus entwickeln und dadurch ein neues Publikum anziehen. Das war in Salzburg bei Mortier so, in Stuttgart bei Pamela Rosenberg und Klaus Zehelein und anderen, auch kleineren innovativen Häusern. Qualität setzt sich durch!

junges forum Musik + Theater

Märchenoper zwischen Himmel und Erde

Jan Eßinger inszeniert „Das Christ-Elflein“ von Hans Pfitzner

von Nadja Blank

Langeweile quält das Wald-Elflein. Des Tanzens überdrüssig geworden, interessiert es sich viel mehr für die Menschen, die jedoch nur selten im Wald auftauchen. Der kluge alte Tannengreis möchte die neugierigen Fragen des Elfleins nicht beantworten. Und der Frieder, der einzige Mensch, der das Elflein wahrnimmt, hat nur wenig Zeit für dessen viele Fragen. Er muss den Arzt für seine kranke Schwester Trautchen holen. Franz und Jochen sollen solange im Auftrag ihres Herrn zu Weihnachten einen Tannenbaum schlagen. Dabei treffen sie auf einen eigenartigen Mann, der allerlei Geschenke bei sich hat.

Noch ein fremdes Wesen betritt den Wald: Das Christkind ist gekommen, um Trautchen persönlich einen Baum zu bringen. Endlich kann das Elflein seine Fragen stellen: Wer ist der liebe Gott? Wie kommt man in den Himmel? Warum erkennen die Menschen die Geschöpfe des Waldes nicht? Aber zwei Fragen bleiben wieder unbeantwortet: Was ist Weihnachten und was ist der Tod?

Der Tod ist im Hause Gumpach allgegenwärtig. Der Arzt hat gesagt, es gäbe keine Rettung für Trautchen. So soll gemeinsam ein letztes schönes Weihnachtsfest gefeiert werden. Wenn nur Franz und Jochen einen Baum mitgebracht hätten! Herr Gumpach ist empört. Und dann auch noch diese lächerliche Ausrede der beiden, sie hätten das Christkind getroffen!

Trautchen erkennt in dem eigenartigen Mann Knecht Ruprecht, der aus dem Wald gekommen ist, um seine Geschenke zu verteilen. Endlich kommt auch das Christkind in Begleitung des Elfleins mit dem Weihnachtsbaum. Knecht Ruprecht erzählt seine Geschichte über den Brauch des Tannenbaums zu Weihnachten. Dann stirbt Trautchen. Das Interesse des Elfleins gilt nun dem Himmel, in dem das Trautchen schon erwartet wird. Weil am Weihnachtsabend jeder einen Wunsch erfüllt bekommt, darf das Elflein mit zu Gott emporsteigen und

Trautchen kann auf Frieders Wunsch bei den Menschen bleiben. Allerdings braucht das Elflein zunächst eine sterbliche Seele...

Hans Pfitzners Spieloper „Das Christ-Elflein“ (1917) ist weit mehr als ein Weihnachtsmärchen: Hinter der Fassade von fabelhaften Figuren und teils kindlicher Sprache werden Fragen über das Menschsein, den Tod und den Glauben aufgeworfen. Im Christ-Elflein stehen sich in den beiden Akten zwei Welten gegenüber. Die eine Welt gehört den Naturwesen des Waldes. Sie scheinen ein sorgloses Dasein zu führen und kennen weder Arbeit noch Leid. Doch Freude und Freiheit können auch zu Überdruß führen. In der Welt der Menschen sieht es anders aus. Der Tod ist fester Bestandteil des Lebens – ebenso wie die Religion, die den Menschen Hoffnung und Zuversicht geben soll. Doch das Vertrauen in Gott ist den Menschen abhanden gekommen. Eine Heilung Trautchens wird von den Gumpachs genauso ausgeschlossen wie die Existenz des Christkinds. Glaube scheint etwas mit kindlicher Naivität zu tun zu haben – und mit Unwissenheit. Trautchen in all seiner Not gibt sich dem Glauben ganz hin, und sein Geist ist offen für neue, ihm fremde Phänomene.

Dem Elflein sind der Himmel und die göttlichen Geschöpfe gänzlich unbekannt. Es kennt auch keine Trauer über Krankheit oder Tod. Von seiner Neugier getrieben, macht es sich daran, die Grenzen der Welten zu überwinden. Es begibt sich frei von Angst und Vorurteilen auf die Suche nach dem bestmöglichen Ort, nach einem wahrhaft seligen Leben.

Gehörte das „Christ-Elflein“ bis zum Zweiten Weltkrieg zum festen Bestandteil der Spielpläne der Opernhäuser, fand es lange Zeit kaum Beachtung. Langsam kehrt es nun wieder auf die Bühnen zurück. Die Kritik an der Person Hans Pfitzners und seiner Stellung im Dritten Reich ist nicht vergessen, weicht jedoch einer

differenzierteren Betrachtung seiner Biographie, die mit einer zunehmenden Begeisterung für die großartige Qualität seiner wunderschönen spätromantischen Musik einhergeht.

Die Idee einer Vertonung von Ilse von Stachs Märchen geht bereits auf das Jahr 1901 zurück. Doch erst fünf Jahre später komponierte Pfitzner die erste Fassung dieses Weihnachtsmärchens. Zunächst als reine Schauspielmusik konzipiert, erweitert und überarbeitet Pfitzner sie 1917 zu einer Spieloper. Schon die Ouvertüre unterstreicht den Dualismus, der das Werk bestimmt: Im ersten Teil treten Themen des Christkinds, des Tannengreises sowie des Wald-Elfleins auf, bevor der Fokus mit Eintreten des Leidenthemas auf die Menschenwelt gerichtet wird. Anders als bei Richard Wagner fehlt in diesem Werk eine strenge motivische Arbeit, die Leitthemen beschränken sich auf das Ankündigen und Begleiten der ihnen zugeordneten Figuren – man hört das Elflein schon, bevor man es sieht. Erkennbar verarbeitet Pfitzner traditionelle Weihnachtslieder, u. a. den Text von „Alle Jahre wieder“ sowie das Anfangsmotiv aus „O Tannenbaum“.

„Das Christ-Elflein“ – geschrieben am Anfang des 20. Jahrhunderts, einer Zeit der Umbrüche – steht noch stark in der spätromantischen Tradition und damit Humperdincks Klassiker einer Weihnachtsoper, „Hänsel und Gretel“, sehr nahe. Jan Eßinger, Absolvent des Studiengangs Musiktheater-Regie, inszeniert die Märchenoper für Erwachsene und Jugendliche, das Hochschulorchester unter seinem Leiter René Gulikers begleitet die Sängerinnen und Sänger der Hochschule. Premiere ist am 6. Dezember 2008 im Forum. ■

Alle Termine „Das Christ-Elflein“

A-Premiere: 6.12.2008 um 19.30 Uhr,
B-Premiere: 9.12.2008 um 19.30 Uhr,
weitere Aufführungen am 11., 12. und 16.12.2008,
jeweils um 19.30 Uhr sowie am 14.12.2008 um 16 Uhr

AUFFÜHRUNGORT

Forum der Hochschule für Musik und Theater
Harvestehuder Weg 12 (Eingang Milchstraße),
20148 Hamburg
KARTEN-VORVERKAUF UND ABONNEMENTS
Konzertkasse Gerdes, Rothenbaumchaussee 77,
20148 Hamburg, Telefon 040 453326 oder 440298
INFOS
junges forum Musik + Theater
LEITUNG
Peter Krause, Telefon 040 428482400 oder
peter.krause@hfmt.hamburg.de



„Ohne Neugier hört das Leben auf“ Die Blockflötenklasse von Peter Holtslag

von Hjördis Neumann und Anabel Röser

Wer auf der Suche nach der „Alten Musik“ in unserer Hochschule ist, kommt nicht an „205 orange“, dem Raum der Blockflötenklasse, vorbei, an dessen Tür einem folgende Weisheit ins Auge springt: „Das Wissen ist lang, das Leben ist kurz, und wer nichts weiß, der lebt auch nicht.“ Betritt man den Raum, verbreiten das grüne Zander-Cembalo sowie viele Bilder und Plakate ein angenehmes Flair. Die Ankündigungen weisen in erster Linie auf „unsere“ Konzerte hin, die in Zusammenarbeit mit verschiedenen Instrumentalisten der HfMT durchgeführt wird. Da wir aufgrund unseres Instrumentes in der konkreten Berufswahl eingeschränkt sind, wird bei uns Kammermusik groß geschrieben. Ein wichtiger Bestandteil des Studiums ist das gemeinsame Musizieren im Blockflöten-Consort, wofür 2001 ein klarschönes Ensemble, bestehend aus sechzehn Instrumenten von Sopran bis Subbass, von Adrian Brown aus Amsterdam angeschafft wurde. Aus dieser Arbeit entwickelte sich das Quartett „Elb' & Flutes“, das alte, aber auch zeitgenössische Kompositionen auf diesen Instrumenten zu Gehör bringt. Unsere Abteilung besteht zur Zeit lediglich aus acht Blockflötisten, einer Traversflötenstudentin, vier Cembalisten (Nebenfach-Studierende nicht mitgerechnet) und vermehrt Organisten; daher gestaltet sich das Spielen von Kammermusik in vielfältigen Besetzungen als schwierig. Durch einige begeisterte und interessierte moderne Instrumentalisten, die teilweise auch auf historische Nachbauten wechseln, können wir jedoch unser Repertoire bei einigen Projekten erweitern.

Wünschenswert wäre es, wenn sich moderne Streicher und Bläser vermehrt in Richtung historische Aufführungspraxis öffneten, was aus unserer Sicht unerlässlich für den heutigen Musiker ist. Vorgegebenes Ziel des modernen Instrumentalstudiums sind die Probespiele für Orchesterstellen, wodurch Kreativität und Vielfalt

im und nach dem Studium eingeschränkt werden. Der davon nicht betroffene Blockflötist hingegen ist gezwungen, vielseitig zu sein. Wir brauchen uns gegenseitig, müssen uns arrangieren und arbeiten zusammen statt gegeneinander; daher herrscht bei uns eine angenehme, nicht konkurrierende Atmosphäre. Auch wenn unsere berufliche Zukunft in Bezug auf eine feste Anstellung außerhalb der Musikschulen ungewiss ist, befinden wir uns immerhin in der gleichsam glücklichen Lage, dass viele Kinder Blockflöte erlernen möchten. Gerade durch diese Ungewissheit erhalten wir aber viel Spielraum, uns verschiedenen Arbeitsfeldern zu widmen.

Verlassen wir unseren Raum für eine kurze Pause um einen Kaffee zu trinken, treffen wir schon auf erste Konflikte. Wir sind zerrissen einerseits zwischen einem überintensiven Instrument mit hohem Anspruch und der musikalischen Ignoranz mancher Studenten und Professoren andererseits. Man meint, sich immer als Spieler des vermeintlichen Kinderinstrumentes rechtfertigen zu müssen... „Jeder weiß, wovon man redet, aber niemand versteht es?!“

Zurück in unseren vier Wänden lassen wir den Blick schweifen. Neben den „10 Geboten zur Cembalopfleger“ schmücken zahlreiche Bilder reich verzierter Cembali die Wand. In den vier uns zur Verfügung stehenden Räumen befinden sich zehn Tasteninstrumente plus „unser“ Renaissance-Blockflöten-Consort, wobei verschiedene Instrumententypen in einem Raum untergebracht sind, was bei Proben oft zu Engpässen führt.

Manch ein Besucher unserer Räumlichkeit wird sich über die zum Teil düsteren Rembrandts und Caravaggios wundern. Uns erinnern sie nicht zuletzt an schöne Tage mit der Klasse in London, wo wir vor zwei Jahren die Originale in der National Gallery bestaunen konnten. Höhepunkt dieser Reise bestand in einem Besuch der „Bate Collection“ in Oxford, wo wir die einmalige Gele-

genheit bekamen, den Klang originaler Blasinstrumente vergangener Zeiten zu suchen und zu finden.

Wer nun den Eindruck bekommen hat, wir beschäftigten uns nur mit der sogenannten Alten Musik, der bedenkt weder, dass Alte und Neue Musik sehr eng beieinander liegen, noch, dass das Originalrepertoire der Blockflöte mittlerweile mehr Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts umfasst als alle Werke vom Mittelalter bis Barock zusammengerechnet. Es ist in beiden Stilrichtungen eine Arbeit ins Ungewisse, ins Spekulative hinein. Alles, was man macht, stellt man hinterher gleich wieder in Frage; so werden wir zur Kreativität geradezu gezwungen.

Abschließend Gedanken unseres Professors Peter Holtslag: „Musiker sind kein Haar besser als andere Leute (meistens... leider). Man möchte glauben, sie sind aufgeschlossener, kreativer. In unserer Klasse hoffe ich eine gewisse Neugier zu finden. Denn ohne Neugier hört das Leben auf.“ ■



zwoelf

Provokation Medea Von der Weisheit des Weiblichen

von Peter Krause

Ein Gespräch mit dem Komponisten Leopold Hurt zur Uraufführung seines Musiktheaters „Medea“ im Forum.

Über drei Semester hat sich an der Hochschule ein fächerübergreifendes Projekt mit dem Thema „Provokation Medea“ auseinandergesetzt. Sie waren als Komponist von Anfang an dabei. Wie gestaltete sich für Sie dieser Dialog wissenschaftlichen und künstlerischen „Erforschens“, der nun zur Uraufführung Ihres Stücks führt?

Der Komposition ging ein intensiver Dialog mit Beatrix Borchard, Bettina Knauer, Dominik Neuner und Manfred Stahnke voraus, der neben der Arbeit am Mythos „Medea“ insgesamt Reflexionen über historische Textfassungen und Bearbeitungen beinhaltete. Letztlich war dies eine ideale Vorbereitung für meine eigene künstlerische Arbeit. Am Anfang stand die Idee, auf Georg Bendas „Medea“ aus dem 18. Jahrhundert, einem der ersten Melodramen der Musikgeschichte, kompositorisch zu reagieren. Die Beschäftigung mit Christa Wolfs Roman „Medea“, also einer der jüngsten Versionen des Mythos, übte aber eine ganz eigene Faszination aus, so dass ein Plan für ein gänzlich neues Musiktheater auf dieser Basis entworfen wurde. Mitentscheidend war für mich Dominik Neuners dramaturgisches Raumkonzept, ein komplexer, labyrinthischer Ereignisraum, der sofort konkrete musikalische Assoziationen zuließ.

Und was war für Sie die entscheidende Provokation Medeas?

An Medea interessieren mich zwei Dinge; einmal ist es das verbreitete Medea-Bild, die Vorstellung von der Furie und Kindsmörderin, die in ihrer Rache alle moralischen Grenzen überschreitet; zum anderen ist es diese „Ur-Medea“, die Christa Wolf in ihrem Roman aufspürt und die durch die dominante, patriarchalische Rezeptionlinie seit Euripides verdeckt wurde. Eine Medea, die sich gegen ein machtbesessenes System stellt, das seine Stärke durch die Auslöschung einer anderen Kultur – der Kultur der Kolcherin – zurückgewinnen will.

Medea – also ein Kampf der Kulturen? Liegt darin die Aktualität des Mythos?

Ja, sicherlich. Gerade Christa Wolfs Sicht der Dinge weist hin auf ein kulturpolitisch aktuelles und letztlich zeitloses Phänomen. Im Aufeinanderprallen der kolchischen und korinthischen Kultur wird eine ungemene Gewalt freigesetzt. Weil Medea sich der Anpassung verweigert, fordern die Korinther das Menschenopfer, in der wahnwitzigen Vorstellung, dass dieses die eigene Kultur wieder „heilen“ könnte. Man macht sich massenwirksame Rituale zunutze, um diesen pseudo-religiösen Heilungsprozess einzuleiten. Medea ist die einzige, die den Prozess aufhalten will, sie benennt die Ängste und Zwänge der Korinther, deckt Manipulationen auf und begibt sich damit in höchste Gefahr.

...sie wird zum Sündenbock – ein Muster, das Kulturen in der Krise immer wieder aufrufen.

Ja, und mit dieser Stigmatisierung zum Sündenbock beginnt, das zeigt Christa Wolf, insgesamt der Prozess der Dämonisierung Medeas, beginnt eben die Version des Mythos vom dämonischen, rachesüchtigen Weib. Wolf deckt die kulturellen und sozialen Motivationen auf,

die dem zugrunde liegen; es ist Wahrheitssuche, Aufklärung im besten Sinne, was sie mit diesem Buch betreibt. Sie versucht einen verschollenen Subtext freizulegen, der uns letztlich viel plausibler erscheint als das tradierte Medea-Bild.

Wie setzen Sie diese „Wahrheitssuche“ in der Komposition um?

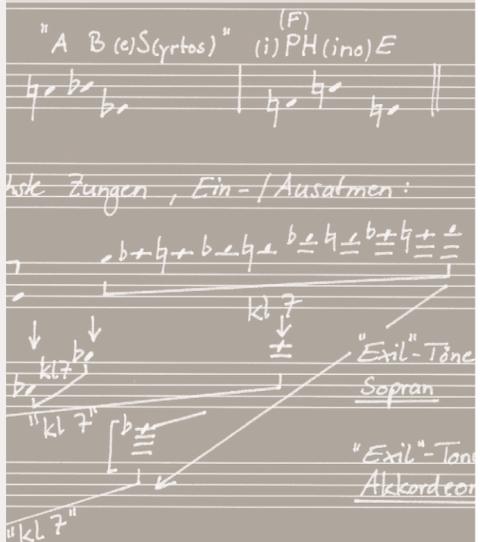
Christa Wolf ist auf der Suche nach einem verschütteten „Urlaut“ des Mythos und kreiert gerade dadurch eine ungeahnt moderne Sichtweise. Dieser Aspekt kommt auch in meiner Instrumentation zum Ausdruck, durch Einbeziehung von auf dem ersten Blick eigenartigem Instrumentarium wie Altzither, Kontrabasshackbrett und Akkordeon. Diese merkwürdigen Klangkörper wirken zugleich „gefunden“ und „erfunden“, kulturell verhaftet, aber abstrakt in ihrer Verwendung. Für mich sind sie ideale „Gerätschaften“, um die Präsenz eines uralten, verborgenen Kulturwissens zu spiegeln, sie begleiten auch die seltsamen Rituale, die von Medea zelebriert werden. Diese werden womöglich als authentisch erkannt, können aber nur noch bedingt gedeutet werden. Verstehen, Interpretieren aber wäre eben die kulturpolitische Aufgabe – die Korinther verweigern dies.

Diese Instrumentation folgt aber auch Ihrem Interesse für die Spuren europäischer Volksmusik insgesamt?

Nicht direkt, die Sichtweise ist hier doch stark abstrahiert und sehr auf den Text bezogen. „Instrumentation“ wird hier vielmehr zu „Instrumentalisierung“. Dazu gehören neben dem explizit heterogen besetzten, elfköpfigen Instrumental-Ensemble auch zugespilte elektronische Klänge. Es geht mir um den Entwurf eines komplexen Gesellschaftsbildes und, analog zum Bühnenkonzept, um die „Versenkung“ des Textes in einen vielschichtigen Klangraum. Deutlich wird das beispielsweise gegen Ende des Stücks. Die verwendeten Mundharmonikas definieren als musikalischer Knebel einen beschränkten, engen Tonvorrat, der mit der gesellschaftlichen Enge und den Zwängen der korinthischen Gesellschaft gleichgesetzt wird. Außerhalb und in den Lücken dieser engen Klangwelt bewegt sich Medea. Zum Schluss verschwindet sie in einer Art „Riesen-Harmonika“ und verflucht Korinth. Wohin sie mit ihrer Wahrheit flieht, ist bei Wolf eine Frage, die vorerst keine Antwort findet.

Leopold Hurt, geboren 1979 in Regensburg, studierte Zither, Viola da Gamba/Violone und Historische Aufführungspraxis am Richard-Strauss-Konservatorium München. In Komposition wurde er von Peter Kiesewetter unterrichtet. Momentan setzt er seine Studien im Fach Komposition bei Manfred Stahnke fort. Hurt machte u. a. mit der Kammeroper „Anna Livia Plurabelle“ (Auftragswerk von A*Devantgarde München 2001) und mit dem Oratorium „Muspilli“ (Auftragswerk der Regensburger Philharmoniker 2002) auf sich aufmerksam. Neben zahlreichen Preisen und Stipendien, unter anderem der Cité Internationale des Arts in Paris, wurde er 2008 mit dem „Annemarie und Hermann Rauhe Preis für Neue Kammermusik“ und mit dem ersten Preis beim „Gustav-Mahler-Kompositionspreis“ (Klagenfurt) ausgezeichnet. Vom Frankfurter Ensemble Modern wurde er für das Internationale Kompositionssymposium 2008/2009 ausgewählt.

Das fächerübergreifende Projekt „Provokation Medea“ wurde unter der Leitung von Prof. Dr. Beatrix Borchard, Dr. Bettina Knauer und Prof. Dominik Neuner seit dem Sommersemester 2007 an der Hochschule durchgeführt. Es umfasste gleichermaßen Studium, Forschung und Aufführungspraxis an der Hochschule. Als innovativer Beitrag zum „forschenden Lernen“, zum Dialog von Kunst und Wissenschaft, wurde es von der Körber-Stiftung gefördert. Am 6. November 2008 werden die Ergebnisse des Gesamtprojektes im Körber-Forum präsentiert.



Alle Termine „Medea“

Uraufführung/A-Premiere: 15.10.2008 um 20 Uhr,
B-Premiere: 16.10.2008 um 20 Uhr
Weitere Aufführungen am 17. und 18.10.2008,
jeweils um 20 Uhr, sowie am 19.10.2008 um 16 Uhr

AUFFÜHRUNGORT

Forum der Hochschule für Musik und Theater
Harvestehuder Weg 12 (Eingang Milchstraße),
20148 Hamburg
KARTEN-VORVERKAUF UND ABONNEMENTS
Konzertkasse Gerdes, Rothenbaumchaussee 77,
20148 Hamburg, Telefon 040 453326 oder 440298
INFOS

junges forum Musik + Theater

LEITUNG

Peter Krause, Telefon 040 428482400 oder
peter.krause@hfmt.hamburg.de

zwoelf

Der Darsteller ist der wahre Künstler

Pianissimo – aber singen Sie es fortissimo!

von Jürgen Kesting

Das älteste, echteste und schönste Organ der Musik, das Organ, dem unsere Musik allein ihr Dasein verdankt, ist die menschliche Stimme. ... In den Instrumenten repräsentieren sich die Uorgane der Schöpfung und der Natur; das, was sie ausdrücken, kann nie ganz klar bestimmt und festgesetzt werden. Ganz anders ist es mit dem Genius der Menschenstimme; diese repräsentiert das menschliche Herz und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung. Richard Wagner, Oper und Drama

Die Feststellung, „daß nur der Darsteller der eigentliche wahre Künstler sei“, kann im heutigen, weitgehend von der Regie diktierten Musiktheater allenfalls als kecke These auf sich aufmerksam machen. Richard Wagner, dessen ästhetische Hauptschriften gleichsam die Saat des Musiktheaters waren, hat diese Ansicht aus der Überzeugung heraus verfochten, daß ein Kunstwerk nicht schon mit der Partitur, sondern erst durch die Aufführung ins Leben tritt. In einem Brief vom 20. Juli 1850 an Franz Liszt heißt es, „daß nur der Darsteller der eigentliche wahre Künstler sei. Unser ganzes Dichter- und Komponisten-Schaffen ist nur Wollen, nicht aber Können: erst die Darstellung ist das Können – die Kunst. Glaub mir, ich wäre zehnmal glücklicher, wenn ich dramatischer Darsteller statt dramatischer Dichter und Komponist wäre.“ In seinen ästhetischen Schriften kehrt die Bemerkung, seine Kunst sei „nur sehnsüchtiges Gedankenweben: ewiges Wollen und Nichtkönnen“ und der Darsteller der eigentliche oder wahre Künstler, leitmotivisch wieder.

Nach einem Satz von Walter Benjamin ist das fertig ausgeführte Kunstwerk die Totenmaske der Konzeption. Wie verhält sich dann eine Aufführung zum Kunstwerk? Gleicht ein musikalisches Werk womöglich, wie Paul Valéry schrieb, bloß einem Scheck, der auf die Talente des künftigen Interpreten ausgestellt ist? Wagner bestätigt diesen Gedanken, wenn er in seinem Nachruf auf Ludwig Schnorr von Carolsfeld über eine Aufführung des Tannhäuser schreibt: „Ich hatte an diesem Abende durch die ganz unbeschreiblich wundervolle Darstellung meines Freundes hindurch einen Blick in mein eigenes Schaffen geworfen, wie es wohl selten, vielleicht nie noch einem Künstler ermöglicht wurden.“ Theaterkultur bedeutet für Wagner die Kultur der Darstellung; und wenn ihn und seinen Antipoden Giuseppe Verdi eines eint, so ist es der Kampf um das Gelingen des theatralischen Ereignisses durch die sinnvermittelnde dramatische Gesangs-Darstellung.

Verdi wie Wagner haben die Anforderungen an die Sänger in unerhörtem Maß erhöht, nicht in Betreff der vokalen Virtuosität, sondern durch ihre gesteigerten Anforderungen an die physischen Kräfte. Kennzeichnend eine Bemerkung in einem nach Vollendung des Tristan im August 1860 an Mathilde Wesendonck geschriebenen Brief: „Wie schrecklich werde ich für dieses Werk einmal büßen müssen, wenn ich es mir vollständig aufführen will: ganz deutlich sehe ich die unerhörtesten Leiden voraus; denn, verhehle ich es mir nicht, ich habe da alles weit überschritten, was im Gebiet der Möglichkeit unserer Leistungen liegt; wunderbar geniale Darsteller, die einzig der Aufgabe gewachsen wären, kommen nur

unglaublich selten zu Welt. Und doch kann ich der Versuchung nicht widerstehen: wenn ich nur das Orchester höre!“ Die Zahl der „wunderbar genialen Darsteller“, die sich der Partie des Tristan gewachsen zeigten, ist – soweit durch Tonaufzeichnungen dokumentiert – sehr klein: der Niederländer Jacques Urlus, der Däne Lauritz Melchior (229 Aufführungen!), Ludwig Suthaus, Wolfgang Windgassen und Jon Vickers. Die meisten Tenöre haben mit dieser Partie, auf die Entgrenzung des Ausdrucks im physischen wie psychischen Sinne angelegt, ein nobles Selbstopfer dargebracht.

Wagner, der auch hier Maßlose, hat eben nicht nur Zukunftsmusik geschrieben, sondern auch für Sänger der Zukunft.

Hingegen war es bis Mitte des 19. Jahrhunderts üblich gewesen, daß dem Sänger, mit einem Wort Mozarts, eine Rolle „so accurat angemessen [wurde] wie ein gutgemachtes Kleid“. Die Stimme gehörte gleichsam zum musikalischen Material der Komposition. Eine Oper war eine gemeinsame Theaterarbeit des Komponisten und der Ausführenden; einen „Werkbegriff“ im Sinne Wagners oder Verdis (nach der trilogia popolare) gab es noch nicht – und auch nicht die Forderung, daß der Sänger (wie Kundry) nur zu dienen habe. Fast alle Partien von Händel und Vivaldi, von Rossini, Bellini und Donizetti wurden in enger Zusammenarbeit mit den Künstlern ausgeführt. Händel schrieb u. a. für die Sopranistin Anna Strada del Pó und den Kastraten Senesino („er hat die perfekte Kehle der Welt, auf ihr will ich meine schönsten Noten spielen“). Rossini komponierte für seine Frau Isabella Colbran, Marietta Alboni, Maria Malibran, Giacomo David, Giovanni Battista Rubini, Adolphe Nourrit, Filippo Galli und Luigi Lablache; Bellini für Giuditta Pasta, Giulia Grisi und Giovanni Battista Rubini; und auch Verdi komponierte stets mit Blick auf die Möglichkeiten der ihm zu Verfügung stehenden Sänger und setzte alles darein, selbst Comprimarii nach seinen Vorstellungen zu besetzen. Denn es gibt keine kleinen Rollen, sondern nur klein gemachte.

Technik und Stil

Für die Beurteilung stimmlicher Qualitäten gibt es natürliche wie technische Parameter. Zu den natürlichen Qualitäten gehören der Klang der Stimme, ihr Umfang und ihr Volumen, die während der Ausbildung und im Verlauf einer klug kontrollierten Laufbahn erweitert werden können. Ein unverwechselbares Timbre, das der Hörer nach dem ersten Ton wie ein wohlvertrautes Gesicht wiedererkennt, ist ein Gnadengeschenk, das Sänger wie Caruso und Callas, Fritz Wunderlich oder Dietrich Fischer-Dieskau von Natur aus mitbekommen haben. Bei der Bestimmung der Qualität werden metaphorisch oft drei Arten von Metall herangezogen: Gold, Silber und Messing. „Goldene“ Stimmen besitzen Brillanz, Fülle, Wärme, die „silbrigen“ zeichnen sich aus durch Anmut und Charme, während die aus Messing – wie die Blechbläser „brass“) – am kräftigsten und lautesten sind. Aus dem Charakter des Klangs ergibt sich die Eignung für unterschiedliche Rollen. Eine Blechbläserstimme eignet sich für Kraft-Partien wie Brünnhilde, Elektra oder Turandot, für Siegfried oder Otello, jedoch nicht für lyrische oder verzierte Partien von Mozart, Rossini oder Bellini.

Hingegen fehlen einer warmen Amoro-Stimme wie der des Mexikaners Rolando Villazón die Kraft und die Brillanz, die in Partien wie Siegfried oder Otello gefordert sind. Silbrige Stimmen werden für lyrische Partien gebraucht: für empfindsame Mädchen wie Agathe im Freischütz oder für romantische Jünglinge.

Zu den technischen Parametern, die es in allen ausübenden Künsten ebenso gibt wie im Sport, zählen präzise Intonation, Beweglichkeit für die Ausführung verzierter Passagen – von Koloraturen, Schleifen, Vorhalten und Trillern –, die Reinheit der Tongebung, die Prägnanz des Tonanschlags und die Kontrolle der Dynamik. Die Reinheit bei der Lautung der Vokale und das rasche und saubere Erfassen des Tons sind die Voraussetzung für eine prägnante Artikulation selbst bei kleinen Notenwerten und damit für die Verständlichkeit des Textes. Ein Sänger solle, so verlangt Wagner, niemals eine Gesangspartie ausführen, der er nicht

- physisch – in Rücksicht auf Umfang, Klang und Atemkraft
- technisch – in Rücksicht auf die Beweglichkeit
- psychisch – in Rücksicht auf Ausdruck

gewachsen ist. Weiter verlangt er: „Die höchste Reinheit des Tons, die höchste Präzision und Rundung, die höchste Glätte der Passagen ... wie die höchste Reinheit der Aussprache bilden das Fundament für den Gesangsvortrag. ... Was kann der Affekt hervorbringen, wenn er die organischen Möglichkeiten überschreitet?“ Gleichwohl wird die Simulation innerer Erregung durch das „aimable Schluchzen“ – ein köstliches Spottwort Wagners – oder durch histrionische Gesten auch heute noch als dramatisch gewertet oder als „realistisch“ missverstanden. Leider ist oft zu erleben, dass hohe oder höchste Töne umgefärbt werden – aus „Liebe“ wird „Lübe“ – oder um der Lautstärke willen auf einem Mischlaut – oaaa – geröhrt werden. Es ist die Art und Weise der Aussprache, die für Eloquenz sorgt. Eines der wichtigsten Mittel dazu sind, wie bei jeder Rede, die Ab- und Ausstufungen der Lautstärkegrade. Die Fähigkeit, einen Ton pianissimo und doch klangvoll zu beginnen, ihn bis zum Forte und zum Fortissimo anschwellen und danach zum Pianissimo abschwellen zu lassen, wird als *Messa di voce* bezeichnet – als das „Schicken der Stimme“. Es ist entscheidend für die Intensität der „sängerischen Rede“, setzt höchste technische Fähigkeiten voraus und verrät, dass die Stimme in jedem Moment den Absichten des Sängers gehorcht; dass, sie in jede Richtung geführt werden und bei jedem Tempo und bei jeder Lautstärke beherrscht wird.

Parameter des Belcanto

All diese technischen Fertigkeiten gehören zu den Voraussetzungen bzw. den Mitteln des Belcanto. Mit diesem Begriff ist mehr gemeint, als die wörtliche Übersetzung – schöner Gesang – besagt. Der Begriff wurde erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts geprägt, als die Kunst, die er bezeichnete, sich aufzulösen begann. Gemeint ist ein Vokal-Stil, in dem expressive und ornamentale Elemente gleichrangig waren. Das Expressive meint den Wortausdruck, das Ornamentale das gesamte Schmuckwerk der Verzierungen. In der Belcanto-Oper gibt es Töne, die sich in Teilungen auflösen, in lange, schier end-



lose Koloraturketten (meist auf dem Vokal A). Doch dient auch diese vom Wort sich ablösende Koloratur, also ein Gebilde jenseits des Semantischen, dem Ausdruck. Bei Verdi und Wagner, Puccini und Strauss verliert das Ornamentale – insbesondere die Koloratur – zunehmend an Bedeutung. Wagner verlangt gleichwohl nach dem wortdeutlichen Sprach- (nicht: Sprech-)Gesang und dem energischen Akzent, so wie Verdi die parola scenica sucht: den gestisch-prägnanten Ausdruck. „Mein Gesang ist Deklamation“, sagte Wagner, „und meine Deklamation Gesang.“ Gleichwohl muss der Sänger auch für die Musik Wagners und Verdis über das technische Rüstzeug für Verzierungen – ornamentale wie dynamische – gebieten.

Der Belcanto – auch der „waterländische Belcanto“, den Wagner anstrebte – erfordert vier zentrale Fähigkeiten: Ton, Legato, Dynamik, Agilität. Ausgangspunkt ist der Ton. Er muss rein und voll sein, frei von Nebengeräuschen, Hauchigkeit und Zittern (Tremolo). Er muss so präzise angeschlagen werden wie der Ton auf einem Klavier und ausklingen ohne jedes (quasi ächzende) Nachstoßen von Luft. Wichtig ist eine reiche Palette an Farben. Farben sind klangliche Spiegel der Emotionen. Die Töne müssen, damit zur zweiten Fähigkeit, dem Legato, lückenlos aneinander gebunden, wie Perlen auf einer seidenen Schnur aneinander gereiht werden: ohne spürbaren Druck, ohne erkennbare Probleme beim Schalten zwischen den Registern. Wenn ein Sänger des Siegmund den Text „Win-ter-stür-me wi-chen dem Wone-mond“ wie hier angezeigt skandiert, also in einzelne Silben zerlegt, kann kein klangliches Kontinuum entstehen. Folge ist, dass die Einzelsilben gleichsam in den Wogen des Orchesters untergehen. Nur ein Klangstrom kann über dem Orchester liegen. Strikt zu vermeiden ist das Einschleichen des Hauchlautes >H<. Ein konkretes Beispiel: Tamino darf in „Das Bildnis ist bezaubernd schön“ nicht „und e-he-he-wig wä-hä-re sie dann mei-

hei-n“ singen, sondern „und e-e-ewig“. Das >H< ist nun einmal ein stimmloser Hauchlaut – und wozu kann ein stimmloser Laut im Singen taugen? Zu vermeiden ist dieser Hauchlaut insbesondere dann, wenn in einer Silbe mehrere Töne – in einer Koloratur können des Dutzende sein – miteinander verbunden werden müssen. Sonst wird aus einer Koloratur auf dem Vokal A – ahahahahaha – eine Lachkoloratur.

Die dritte Fähigkeit liegt in der dynamischen Kontrolle. Ein Blick in die Partituren von Verdi oder Puccini, aber auch von Weber und Wagner zeigt, dass die Abstufungen der Dynamik dazu dienen, die Empfindungen der Figuren im Klang abzubilden. Ein Beispiel ist die Romanze des Radamès: „Celeste Aida“. Für das Ende der Schlussphrase „un trono vicino al sol“ hat Verdi piano vorgeschrieben – für ein hohes >B<!! Dass fast alle Tenöre dieses >B< laut trompeten, liegt an Gedankenlosigkeit, an vulgärer Effethascherei, viel öfter aber an der Unfähigkeit, den Ton leise zu singen. Leise meint: empfindsam und schwärmerisch-entrückt, also so, wie es ein lyrischer Liebesgesang erfordert. Ein Sänger mit einer Kraftstimme mag dem Hörer eine Weile mit lauten Trompeten-Tönen imponieren; singt er aber ständig laut, entsteht der Eindruck der Monotonie, und sensiblere Hörer werden darunter leiden, immerzu angebrüllt zu werden. Und nichts ist schöner, nichts bewegendere als die Fähigkeit eines Sängers, eine Phrase leise ausklingen zu lassen. Herbert von Karajan hat dies in einem bemerkenswerten Paradoxon verdeutlicht: „Pianissimo – aber singen Sie es fortissimo.“ Denn der „Nachhall“ eines vibrierend-klingenden Pianissimo ist lauter als das bloß Laute.

Bleibt als vierte Fähigkeit die Agilität. Sie betrifft zunächst die Ausführung der Koloratur, geschmeidig bei gebundenen Tönen, prägnant-attackierend bei Staccati. In der ersten Arie der nächtlichen Königin („O zittre nicht“) wird die gebundene Koloratur verlangt, in der

zweiten („Der Hölle Rache“) die Staccato-Koloratur, bei der die hohen F's wie Feuerbällchen der Rachsucht brennen müssen. Agilität dient auch dazu, Ornamente in die Melodie einzuwirken wie Silberfäden in einen Brokat. Ornamente wie die melodische Appoggiatur oder ein Gruppetto, bei dem vier kleine Noten eine Hauptnote gleichsam umranken, dürfen ein Cantabile nicht unterbrechen, sondern sie dienen dazu, ihr Charme, Leben, Spannung und Finish geben. Durch den Paradigmenwechsel des heutigen Repertoires, in dem die Werke von Händel, Vivaldi, Gluck und des jungen Mozart einen neuen Stellenwert bekommen haben, hat die Agilität fundamentale Bedeutung bekommen.

Bei diesen vier grundlegenden technischen Fähigkeiten geht es nicht, wie bisweilen ahnungslos gesagt wird, um „bloße Kehlertigkeit“. Es geht um sängerischen Stil, und der liegt immer in der Symbiose von Musik und Technik. Der Sänger muss also die technische Fähigkeit besitzen, der unterschiedlichen „Formensprache“ der jeweiligen Komponisten gerecht zu werden. Bis etwa 1900 sangen die meisten Sänger überwiegend die Musik ihrer Zeit – und im Stil ihrer Zeit. Historisch-stilistische Erwägungen gab es kaum. Wie schwer hat es der heutige Sänger. Anders als die des 17., 18. und 19. Jahrhunderts singt er nicht nur die Musik seiner Zeit, sondern er muss dem gesamten Repertoire mit seinen technischen und stilistischen Eigenarten gerecht werden. ■

Literatur-Tipp

Jürgen Kesting: **Die großen Sänger** (Gebundene Ausgabe im Schuber), Hamburg, Hoffmann und Campe, erscheint am 17. Oktober 2008.

Stimmen

Oper ist katholisch, Schauspiel evangelisch

Singen zwischen Kopf und Bauch

Regisseur Dominik Neuner im Gespräch mit Peter Krause



Wie definieren Sie „Stimme“?

Das Wort kommt ja vom griechischen Stoma, was Mund oder Öffnung, auch Antlitz heißt. Die Griechen sprachen hier auch vom schönen Mund, noch nicht von der schönen Stimme. Bei uns gibt es den Begriff der festlichen Stimmung, die Stimmung in der Malerei, die Naturstimmung, die Stimmung als eigene seelische Verfassung. Dann gibt es das politische Abstimmen, das Erheben der Stimme. Wenn etwas stimmt, nehmen wir dies als harmonisch war, Stimulation heißt in Stimmung bringen. Stimme als Archetypus der Musik ist dann eine ganz frühe kulturelle Erscheinungsform, war das zentrale Mittel der Kommunikation. Dabei war der Weg von den lautlichen Äußerungen der Tiere zur Sprache der frühen Menschen gar nicht weit. Stimme als Klang, als Intonation, als Vermittlungsmedium von Affekten erzeugte ganz früh schon so etwas wie Musik, die strophisch und in Form von Duetten strukturiert war, wie wir etwa von Naturvölkern in Südostasien lernen können. Babies sind schon ganz früh in der Lage, sich stimmlich, ja sängerisch zu artikulieren. Denken Sie an die berühmte Kinderterz auf „Ma-Ma“. Die Singstimme ist also eine Erweiterung des sprachlichen Ausdrucks ins Klangliche, in die Musik.

Lässt sich hieraus ein elementares Verständnis von Musik ableiten?

Neurophysiologen lehren uns ja, dass sich Musik in erster Linie im Gehirn abspielt. Wenn Menschen angenehme Klänge wahrnehmen, sind die Gefühlszentren besonders aktiv, es werden Endorphine ausgeschüttet. Alles dreht sich um die Emotionalität. Wenn ich meine Studierenden frage, wo denn Theater gespielt wird, sagen sie, dies sei eben auf der Bühne. Sängersicher Ausdruck entsteht hingegen im Kopf und im Bauch. Dabei unterscheidet sich die sängerische von der schauspielerischen Darstellung nur dadurch, dass die sängerische eine künstlichere und emotionale ist, die schauspielerische eine wortgebundene und kognitive. Die Oper ist sozusagen katholisch, das Schauspiel evangelisch.

Wo und wie entsteht denn sängerisches Gefühl?

Manche unserer Gesangsstudierenden kommen auf eine Probe und sind ganz furchtbar mit Gefühl beladen, ihr Gefühl stimmt nur nicht. Denn es besteht ja ein enormer Unterschied zwischen Gefühl und Gefühllichkeit. Bei letzterem geht es um dieses „So tun als ob“, ein Bluffen. Zuschauer und Zuhörer reagieren darauf und denken: „Mach das mit Dir aus, das geht mich nichts an.“ Jeder Schmerz, jede Freude, jede tiefgreifende Empfindung muss erstmal in die Analyse gehen: Ich werde hellwach, Adrenalin schießt hervor. Aus dieser Wachheit heraus versuche ich Worte zu finden, mein Denken in

Sprache zu spiegeln. Sprache misst all diese Gefühle und Gedanken indes nie ganz aus, und hier kommt eben die Musik ins Spiel. In diesen Zwischenräumen, wo die Sprache für die Vermittlung eines Zustandes nicht mehr ausreicht, entsteht über Klang und musikalische Ausformungen dieses Abgründige. Nur dürfen die Sänger hier bloß nicht in Tränen zerfließen. Nehmen wir mal eine große Arie von Händel, in der ABA-Form: A schildert den Sachverhalt, B gibt den Kommentar zu A und die Vertiefung, und im dritten Teil mit den Verzerrungen des A-Teils greift die Musik dann erst ins szenische Empfindungsmäßige. Mozart als erster wirklicher Dialektiker der Musikgeschichte lässt seine Pamina, enttäuscht und verlassen von Tamino, in ihrer großen G-moll-Arie den Begriff „Tod“ durchformulieren, bis dann der Begriff ganz ihr gehört. Jetzt wird Sprache vollends über die Stimme evident, was ein Sänger aber erstmal „begriffen“ haben muss. Bitte mit dem Kopf! Und auch am Abend auf der Bühne. Da muss sich ein Sänger erstmal klar machen, in welcher Situation, Problematik und Identität er hier steht. Das Bewusstsein um den Konflikt und dessen Analyse ist entscheidend: Die Sängerin und der Sänger müssen wissen, warum sie oder er genau dieses Wort sagen. Dann spricht und singt man anders. Kunst heißt für mich: Durch etwas Hindurchgegangen sein! Alles andere ist Nachmachen, ist Kunstgewerbe.

Welche Konsequenz hat diese Erkenntnis für die Ausbildung?

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts ist es ja möglich, mit Hilfe des Laryngoskops die Vorgänge im Kehlkopf genau zu betrachten. Nun entbrannte ein Streit, wie man denn Singstimmen ausbilden solle. Geht man den Erfahrungsweg: Der Schüler hört den Lehrer singen und ahmt ihn nach. Oder geht man den wissenschaftlichen Weg und erfährt dann als Sänger sehr genau die Funktionsweise des Stimmapparates. Daraus wird aber noch kein Sänger. Auf den doppelten Zugang über Kopf und Bauch kommt es an. Der singende Mensch setzt schließlich seinen ganzen Körper ein. Ausbildung muss nun also Bilder finden, da der Kehlkopf ja nicht spürbar und bewusst ansprechbar ist. Bilder für eine gute Platzierung der Stimme. Verschiedene Studierende brauchen da sehr unterschiedliche Bilder und Begriffe. Dem einen hilft die hoch gehängte Glocke im Kopf, dem anderen helfen Bilder des Gewichts, wie man über das Passaggio kommt. Der Körper muss diese Bilder lernen, finden und spüren. Ein Körpergedächtnis entwickeln. Daraus entsteht ein Automatismus für die Entsprechung von Tönen und entsprechendem Körpergefühl. Singen wird zum Wechselspiel von Kontrolle und Empfindung.

Ein dialektischer Prozess also?

Ganz genau. Ein sensibler Prozess zwischen Identifizierung und Distanzierung. Gerade die Sänger, die diese Dialektik begriffen haben, werden beim Publikum eine größere Wirkung erzielen, als jene, die uns auf der Bühne etwas vorjammern, vorheulen, vormachen. Die Tränen sind den Zuhörern vorbehalten. Wenn viele Menschen die Oper als ungläubwürdige Kunstform ansehen, die sie nichts angeht und die sie deshalb meiden, liegt das daran, dass sie die Künstlichkeit der Gefühle so mancher Sänger befremdlich finden.

Befindet sich Oper nicht in einem sensiblen Spannungsfeld zwischen Authentizität und Wahrhaftigkeit?

Richtig. Die Frage ist eben, wo das Gefühl stattfinden soll, beim Sänger oder beim Zuschauer?

Bei Letzterem!

Das hängt doch mit der Crux unseres Lebens zusammen. Das Kreuz und Paradoxon von Ja und Nein, von Yin und Yan, Weiß und Schwarz. Ich persönlich meine, dass erst das Bejahen des unlösbaren Widerspruchs die eigentliche Befreiung ist. Die Erlösung zum Leben. Die Annahme des anderen bis hin zur Liebe. Wenn wir die Musik in dieser Kreuzorientierung verstehen, strukturell mit der Melodie als Horizontale und der Harmonik als Vertikale, dieser Auf- und Abbewegung der Klangerzeugung, dieser kompositorischen Dialektik, dann beantwortet Musik im Hörer ganz viel von den Harmoniebedürfnissen des Menschen – im Wissen um die Dissonanzen des Daseins. Die Musik spricht zum Herzen, sagt man doch so schön pathetisch. Sie lässt uns diese Saite der Harmonie anklängen, die in uns nicht den Widerspruch auflöst, sondern ihn zusammendenkt und -fühlt.

Wie fassen Sie in diesem Zusammenhang den Belcanto und im Gegensatz dazu den Verismo auf?

Der Schöngesang des Belcanto ist für mich gar keine Erfindung des frühen 19. Jahrhunderts, den gab es doch schon bei Händel. Bereits im Barock strömten die Leute in die Opernhäuser, um einen bestimmten Kastraten oder eine besondere Primadonna zu bewundern, diese zu hören und zu sehen. Diese Attitüde im Kostüm, in der Gestik, bis hin zur Übertreibung der Affekte und der Travestie ist eine Form von Kunst, in der dann eine bewusst abgehobene Distanzierung vom Echten und allzu Lebensnahen stattfand. Der Verismo verstand sich als Gegenbewegung mit einem möglichst direkten und natürlichen Lebensbezug. Doch auch hier wird ja Leben künstlerisch abgebildet, übersetzt und ein Stück weit stilisiert. Jede Epoche der Operngeschichte hat andere gesellschaftliche Hintergründe gehabt: Mit Verdi wurde die Oper quasi gesellschaftsfähig im bürgerlichen Verständnis. Italienische Theater öffneten sich fürs Fußvolk. Aus der musikalischen Erfahrung normaler Bürger heraus hat Verdi eben mit Anklängen an die liturgische Tradition, an Arbeiter- und Marschlieder und Hymnen an den Erfahrungsschatz der Zuschauer angeknüpft. Damit hat er die Menschen abgeholt, wohl wissend, welchen Effekt Theater und Oper machen können, nicht nur im emotionalen, sondern auch im politischen Sinne. Der Verismo hat dies dann vollends zum Programm gemacht und Geschichten aus dem Leben der Menschen erzählt. Da greift der Mitleidsfaktor im authentischen aristotelischen Sinne des Mitgefühls und Mitempfindens mit diesen Künstlern da oben wieder voll und wir lernen, mit uns selber gnädig zu werden, mit uns ins Reine zu kommen.

Preise

Delphine Lizé erhält Hermann und Milena Ebel-Preis

von Gabriele Bastians

Am 10. April 2008 wurde zum ersten Mal der Hermann und Milena Ebel-Preis durch das Ehepaar Ebel im Forum der Hochschule für Musik und Theater verliehen. Hochschulpräsident Elmar Lampson bedankte sich bei dem Ehepaar Ebel für die innovative Förderung des künstlerischen Nachwuchses: „Das besondere Profil der mit 30.000 Euro dotierten Förderung der Stiftung Maritim Hermann und Milena Ebel besteht darin, dass eine herausragende Solistenpersönlichkeit ausgezeichnet wird, und darüber hinaus fünf Stipendien an besonders begabte Studierende vergeben werden, die ihre berufliche Perspektive im Orchester sehen.“

Als herausragende Nachwuchsinterpreten erhielt Delphine Lizé den mit 10.000 Euro dotierten Hermann und Milena Ebel-Preis. Ihr Konzertexamen an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg absolvierte sie 2007 bei

Grigory Gruzman. Die französische Pianistin gehört heute zu den gefragtesten Nachwuchspianisten Frankreichs. Sie wurde von einer Jury aus allen Klavier-Hauptfachlehrern der Hochschule benannt.

Eine übergreifende Kommission unter der Leitung von Dekan Fredrik Schwenk ermittelte die fünf Stipendiaten: Stipendien von jeweils 4000 Euro wurden an Weronika Godlewska (Violine), Mischa Pfeiffer (Bratsche), Aleksej Shparky (Posaune), Sietske van Wieren (Horn) und Yin Yi (Flöte) vergeben, die es den Stipendiaten ermöglichen, Orchestererfahrungen bei den Hamburger Symphonikern in einem Projekt zu sammeln.

Hermann Ebel gehört seit Januar 2008 dem fünfköpfigen Hochschulrat der Hochschule an. Er ist Vorstandsvorsitzender der Hansa Treuhand Holding AG und geschäftsführender Gesellschafter der zur Firmengruppe gehörenden operativen Gesellschaften. Er gründete die

Stiftung Maritim Hermann und Milena Ebel zusammen mit seiner Frau.

Milena Ebel ist Vorstandsvorsitzende der Stiftung Maritim. Sie koordiniert deren zahlreiche Aktivitäten auf kulturellen und sozialen Gebieten. ■



Stipendien

Nils Landgren eröffnet Jazz-Stipendien-Vergabe der Dr. E. A. Langner-Stiftung

von Gabriele Bastians

In Anwesenheit von Wissenschaftssenatorin Herlind Gundelach übergab der Vorstandsvorsitzende der Dr. E. A. Langner-Stiftung am 23. Juni 2008 die diesjährigen Jazz-Stipendien an Philip Steen, Johannes Wennrich und Jakob Dreyer. Die Dr. E. A. Langner-Stiftung hat sich zum Ziel gesetzt, junge Hamburger Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker nachhaltig zu fördern. Neu ist, dass die Stiftung auch den „Export“ deutscher Jazzmusiker fördert und den Stipendiaten und ihren Bandmitgliedern die Möglichkeit gibt, sich einer breiten italienisch-deutschen Öffentlichkeit zu präsentieren. In Kooperation mit dem Goethe-Institut Rom hat am 3. Juli 2008 in der Casa del Jazz erstmals ein Jazzkonzert mit den Stipendiaten 2007 statt gefunden.

Die diesjährige Stipendienvergabe wurde von Nils Landgren, dem legendären Mr. Red Horn, gemeinsam

mit der Bigband der Hochschule für Musik und Theater Hamburg eröffnet. Die drei Arbeitsstipendien in Höhe von je 5.000 Euro wurden den jungen Jazzmusikern für konkrete musikalische Projekte überreicht. Die Laudationen für die drei Stipendiaten hielten Hans-Juergen Fink, Ladi Geissler und Wolf Kerschek.

Stifter Ernst A. Langner: „Jazz hat durch die integrative und kreative Kraft der Improvisation die einzigartige Fähigkeit, über alle sprachlichen und kulturellen Barrieren hinweg Menschen zusammenzuführen. Durch die Jazz-Stipendien möchten wir den jungen Jazzmusikerinnen und -musikern zum einen die Möglichkeit bieten ihre musikalische Sprache weiter zu entwickeln und zum anderen sich adäquat öffentlich präsentieren zu können!“

Phillip Steen, geboren 1977, studierte von 1998–2006 Jazz-Kontrabass/E-Bass an der HfMT bei Lucas Lindholm und Dieter Glawischnig. Er arbeitete mit vielen

bekanntem Jazzmusikern wie Herb Geller, Wolfgang Schlüter, Joshua Redman, Geoff Keezer, John Schröder und Walter Norris zusammen.

Johannes Wennrich, geboren 1977, studierte von 1998–2004 Jazz- und klassische Gitarre an der HfMT. Seit 2004 ist er als freiberuflicher Musiker und Komponist in verschiedenen Jazz- und Pop-Formationen sowie an verschiedenen Theatern aktiv. Seine aktuellen Band-Projekte sind: Johannes Wennrich-Quintett, Anna Depenbusch, Rye.

Jakob Dreyer, geboren 1981, studiert seit 2002 Jazz-Kontrabass/E-Bass bei Lucas Lindholm. Er arbeitet u. a. mit Nils Landgren, Maria Schneider, Gustavo Bergalli, Nils Wogram, Joe Gallardo und Ben Herman zusammen. In Hamburg ist er als Sideman in zahlreichen Bands wie dem Boriana Dimitrova Quartet und dem Benny Brown Trio tätig. ■

Förderer

Klaviere, Flügel und Studierende bringen Kunsthalle zum Klingen

Pianohaus Trübger fördert Feldman-Projekt

von Frank Böhme

Einen Komponisten und einen Maler – Morton Feldman und Mark Rothko – verband im vergangenen Semester eine Performance in der Kunsthalle. Im Mittelpunkt dieses Abends stand vor allem das Klavierwerk des Komponisten. 28 Studierende wirkten als Musiker, Komponisten und Performer mit. Die Ausstellungsarchitektur sowie die Dramaturgie verteilten die Stücke auf die zwei Etagen der Ausstellung an acht verschiedenen Orten. Was einfach klingt, war in der logistischen Umsetzung von immensem Aufwand geprägt. Acht Klaviere und zwei Flügel nebst Sitzgelegenheit mussten transportiert, die Klaviere im Vorfeld gestimmt werden. Das ganze so, dass der Publikumsverkehr nicht beeinträchtigt wurde und die Sicherheitsauflagen der Ausstellung penibel befolgt wurden.

Neben dem Museum als Veranstaltungspartner hat sich die Inhaberin des traditionsreichen Hamburger Klavierhauses Yvonne Trübger als überaus hilfreiche Sponsorin in dieses Projekt eingebracht. Mit Engagement und Verve stellte sie das Instrumentarium zur Verfügung und wickelte die sportstechnischen Probleme ab. Die Unterstützung des gemeinsamen Projekts der Hochschule für Musik und Theater und der Hamburger Kunsthalle geht einher mit einem seit Generationen zur Firmenphilosophie gehörenden kulturellen und sozialen Engagement.

Zu den vielfältigen Aktivitäten in diesem Bereich zählen seit Jahren die Ausrichtung des „Trübger Klassik Preises“ im Rahmen von „Jugend musiziert“, die Förderung des Hamburger Instrumentalwettbewerb, die jährliche Stiftung eines Klaviers für eine Hamburger Kita, die Ausrichtung von bisher mehr als 3000 Konzerten

oder die Jazzpiano-Reihe „Taste!“.

Alles begann vor über 130 Jahren. Friedrich Reinhold Trübger war gerade 30 geworden, als er sich in der Altonaerstraße als Instrumentenmacher und Clavierstimmer selbstständig machte. Er hatte einen guten Start: Die feinen Kreise Hamburgs trafen sich zu Kaffeekränzchen und Dinnerpartys, Hausmusik war fester Bestandteil dieses gediegenen Lebens. Es gehörte zum guten Ton, mit Tönen vertraut zu sein; es hatte Stil, ein Piano zu besitzen, und das Pianohaus Trübger wurde zur ersten Adresse. Dass Trübger sein Handwerk verstand, sprach sich schnell herum, und die große Nachfrage führte dazu, dass er auch im Pianohandel tätig wurde – das Pianohaus Trübger war geboren.

Inzwischen leitet Yvonne Trübger in vierter Generation und nunmehr seit über zehn Jahren das traditionsreiche Pianohaus. ■

Lernen von Amerika Bachelor und Master birgt Chancen

Durch die Beschlüsse von Bologna, in Europa einen gemeinsamen Bildungsraum zu schaffen, befindet sich auch die Hochschule für Musik und Theater in einem tiefgreifenden und komplexen Reformprozess ihrer Strukturen und Inhalte. An dieser Stelle haben wir in der letzten Ausgabe die Diskussion um Bologna eröffnet, die im Sinne eines kritischen und konstruktiven Diskurses den unterschiedlichen Stimmen und Meinungen zum Thema Raum geben wird. In der nächsten Ausgabe lesen Sie einen weiteren Standpunkt.

von Georg Hajdu

Seit diesem Jahr sind an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg „flächendeckend“ Bachelor- und Masterstudiengänge eingeführt worden. Die Auswirkung auf die Qualität der Ausbildung lässt sich noch nicht abschätzen und eine Evaluierung soll hier auch nicht vorgenommen werden. Vielmehr möchte ich aus der Perspektive meines eigenen Faches Multimediale Komposition die Vor- und Nachteile der neuen Struktur im Vergleich mit dem amerikanischen System diskutieren. Es ist dabei sicher hilfreich, dass ich in Deutschland wissenschaftliche und künstlerische Studien (molekulare Biologie und Komposition) mit dem Diplom abgeschlossen habe, und die Gelegenheit hatte, an der Universität von Kalifornien in Berkeley M.A.- und Ph.D.-Abschlüsse (Komposition mit wissenschaftlichen Anteilen) zu machen.

Der Masterstudiengang Multimediale Komposition ist ein interdisziplinäres Fach, das Aspekte der traditionellen Kompositionsausbildung mit technischen und wissenschaftlichen Elementen verbindet. Die Ausbildung sieht vor, dass die Studierenden Kompetenzen beim Gebrauch von Programmiersprachen, Computerprogrammen und Musikhardware sowie Kenntnisse im Bereich der Kognitionsforschung, Informatik und Multimediaästhetik erlangen.

Derartige Studiengänge existieren schon seit vielen Jahren in den USA, und es ist anzunehmen, dass die Implementierung der B.A.- und M.A.-Struktur Vorteile für die Ausbildung bringt. Allerdings wird im Vergleich offenkundig, dass das amerikanische Modell nur halbherzig und unvollständig umgesetzt worden ist.

Die in Deutschland realisierte neue Struktur ist eine Spaltung der alten Diplomstudiengänge in zwei Teile, wobei mancherorts, wie vom Deutschen Hochschulverband beklagt, nicht einmal die alten Inhalte angetastet worden sind. In den USA, Kanada und vielen anderen Ländern existiert hingegen eine scharfe Trennung zwischen college und graduate school. Die undergraduate studies an einem College sind üblicherweise vier Jahre lang und integrieren Aspekte eines studium generale, was sinnvoll ist, um den Studierenden gleich von vornherein den Blick über den Tellerrand des Hauptfaches zu ermöglichen. An den meisten Colleges und Universitäten wird das Studium nach Erreichen bestimmter credits mit dem bachelor's degree abgeschlossen. Dieser Moment stellt für die Studierenden einen großen Einschnitt dar, da sich nun die Frage nach dem Eintritt ins Berufsleben oder die Fortsetzung der Studien stellt (oder zunächst das eine und später das andere). In den meisten Fällen wird die Universität und häufig sogar das Fach gewechselt (so kann Medizin an einer medical school erst nach einem Abschluss in einem verwandten wissenschaftlichen Fach wie etwa Biologie studiert werden). Die jetzt anschließende graduate school, die je nach Universität und Fach mit einem master's degree oder einem Doktorat abgeschlossen wird, zeichnet sich dadurch aus, dass die Studierenden in die Ausbildung der undergraduates einbezogen werden. Das ist aus folgenden Gründen sinnvoll: Erstens ergibt sich eine Einkommensquelle für die Graduierten, zweitens haben diese als junge Lehrer eine hohe Motivation und entlasten die Professoren bei

repetitiven Basisfächern und drittens schaffen diese dadurch einen Mittelbau zwischen den undergraduates und den Professoren.

Nach der Promotion sind amerikanische Studenten und Studentinnen nicht selten weniger als 30 Jahre alt, wenn sie als assistant professor (etwa W1) die Laufbahnleiter beginnen, die sie (nach erfolgreichen departmental reviews) über den associate professor (etwa W2) zum full professor (etwa W3) führt. Bereits Karlheinz Stockhausen konnte sich in den späten 50er Jahren ein Bild der universitären Musikausbildung in den USA machen, und war trotz seiner Kritik an der dortigen Neuen-Musikszene voller Anerkennung für die umfassende Bildung und den Kenntnisstand der Studierenden und Professoren.

Ich sehe hierzulande gerade in der Schaffung einer Graduate School und des damit verbundenen Mittelbaus eine Chance, einen Studiengang wie Multimediale Komposition auf das Niveau zu heben, das in den USA üblich ist; denn erst durch die Schaffung von Promotionsmöglichkeiten kann ein so komplexes Gebiet in all seinen Facetten bewältigt werden und die Studierenden dazu befähigen, eine originelle und substantielle Arbeit im Kraftfeld von Kunst, Wissenschaft und Technologie zu leisten. Die gute Nachricht ist, dass mit dem Dr. scientiae musicae die Voraussetzungen an unserer Hochschule durchaus existieren. Allerdings müsste die Promotionsordnung, die bereits interdisziplinär konzipiert wurde, überarbeitet und auf die Bedürfnisse der Multimedialen Komposition angepasst werden.

Fazit: Die Umwandlung des Diplomstudiums in die zweigliedrige B.A.- und M.A.-Struktur birgt Chancen, wenn diese mit Mut und Überzeugung angegangen wird. Dazu gehört auch eine mögliche Nachbesserung unter Einbeziehung von fachspezifischen Promotionsmöglichkeiten und der Schaffung eines Mittelbaus nach amerikanischem Muster. ■

Irrsinnig viele Assoziationen Begegnungen mit György Ligeti in Bild und Wort

von Peter Krause

György Ligeti beschrieb seine Kunst selbst als „musica impura“. Meinte er „verschmutzte“, gar „unreine“ Musik? Ligeti erläutert: „Meine Musik ist nicht puristisch. Sie ist verschmutzt durch irrsinnig viele Assoziationen, weil ich sehr synästhetisch denke. Zu Klängen denke ich immer Formen, zu Formen Farben und Klänge usw., so dass eigentlich sehr viel aus der Bildenden Kunst, aus der Literatur, aber auch bestimmte wissenschaftliche Aspekte, aus dem Alltagsleben, politische Aspekte und sehr vieles andere für mich eine große Rolle spielt. Ich weiß nicht, ob diese Assoziationen meine Privatangelegenheit sind. Ich würde sagen, ein bestimmtes Bildungsgut ist notwendig, meine Musik anders zu hören, als wenn man sie ohne diese Assoziationen, als pure Musik hört. Programmmusik ist sie nie, aber sehr stark assoziationsgeladen.“ An anderer Stelle betont Ligeti, dass es ihm keinesfalls um eindeutige Entschlüsselungen seiner bildhaften Musik gehe: „Ich liebe Anspielungen, Doppeldeutigkeiten, Mehrdeutigkeiten, Doppelbödigkeiten, Hintergründigkeiten.“ Mit seinem im sehr eigenen Sinne postmodernen Wandern zwischen den akustischen und visuellen Wahrnehmungswelten befindet sich Ligeti, der im vorletzten Jahr verstarb, wie nur wenige Komponisten auf der Höhe unserer Zeit. Er spannt gleichsam ein intertextuelles Netz einer labyrinthischen Musik aus, die zwischen Auge und Ohr, zwischen musikalischen und außermusikalischen Anspielungen heterogene Bereiche der künstlerischen wie der „wirklichen“ Wirklichkeit zusammenführt.

Ligeti's Maxime der ständigen wechselseitigen Grenzüberschreitung spiegeln auch seine Werktitel, die oftmals ausdrücklich visuelle Metaphern und Bilder tragen: „Volumina“, „Apparitions“ oder „Atmosphère“. Was liegt da näher, in einer Buchveröffentlichung Ligeti's Raum und Zeit verschränkenden audiovisuellen Beziehungszauber aufzugreifen? Eben dies gelingt Ines Gellrich und

Hanns-Werner Heister vortrefflich. In ihrem Band „Un/Endlichkeiten“ begegnen sich die Hamburger Fotografin und der Musikwissenschaftler der HfMT in ihrer Annäherung an Ligeti sozusagen in der idealen assoziativen Mitte zwischen visuellem und intellektuellem Zugang.

Die Fotografien fangen auf sensible Weise die Aura des Komponisten ein, erlauben einen Blick in seine Werkstatt, geben Einblicke in seine Mitarbeit an Proben und auf dem Konzertpodium, zeigen ihn als wachen Weggefährten seiner Künstlerfreunde und Kollegen. Es sind stets ausdrucksstarke, persönliche und natürliche Momentaufnahmen des Charakterkopfes und seines Umfelds, die vom Feingefühl der Fotografin zeugen, die sich als stille Beobachterin, die den Meister über anderthalb Jahrzehnte begleiten durfte, zurückzunehmen wusste. Der Vergänglichkeit der Zeitkunst Musik und ihres Schöpfers gibt Ines Gellrich ein Gesicht, zeichnet zudem das Porträt eines Mannes, der als einer der wenigen wirklichen Innovativen ganz in der Neuen Musik aufging und doch sichtlich Mensch blieb. Sie habe, so bekennt die Fotografin, sich mit der Kamera unsichtbar gemacht, so dass ihre Fotos eben nie inszeniert und oder gestellt wirken. Humor, Nachdenklichkeit und die wunderbare Präsenz Ligeti's vermittelt sie kongenial. Nicht minder sensibel hat Hanns-Werner Heister gearbeitet. Er hat Kommentare, Werkbetrachtungen und Zitate von und über Ligeti zu-sammengestellt, die Gellrich's Bildfindungen klug ergänzen, erhellen und vertiefen. So entsteht gleichsam eine Komposition aus Bild und Wort, in der sich die subjektive Auswahl des Materials und die klar angeordnete Struktur der Materialteilchen stimmig ineinanderfügen.

Ligeti, der von 1973 bis 1988 eine Kompositionsklasse an der HfMT leitete, blieb ein Meister des immerwährenden Experiments, der einmal bekannte: „Die Antwort auf die Frage nach dem Sinn von Musik ist so schwer zu

geben wie die Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens.“ Auch der Band „Un/Endlichkeiten“ gibt keine vorschnellen Antworten, sondern schenkt Ligeti's „musica impura“ auf ihm sehr gemäßige Weise freien Raum. Er macht zudem große Lust, Ligeti's assoziativ geladene Musik oft wiederzuhören. ■



Literatur-Tipp

Ines Gellrich/Hanns-Werner Heister:
**Un/Endlichkeiten. Begegnungen mit
György Ligeti. 1989–2003,**
Freiburg, Modo Verlag, 2008.

Kaleidoskop Hamburger Komponisten

Im Rahmen der NDR-Reihe **das neue werk** werden am 21. und 22. Februar 2009 unter dem Motto **Hamburg:Sounds** nun im Liebermann-Studio des NDR in der Oberstraße zahlreiche Uraufführungen von Hamburger Komponisten erklingen, die als Professoren, Studierende und Absolventen eng mit der HfMT verbunden sind. Mit besonderer Spannung wird die Deutsche Erstaufführung von Elmar Lampson's Dritter Symphonie erwartet. Zudem sind am 21. Februar die **Fünf Tore** von Kompositionsprofessor Peter Michael Hamel erstmals in der konzertanten Gesamtfassung zu hören. Und Eunyoung Kim, Absolventin der Kompositionsklassen von Peter Michael Hamel und Wolfgang-Andreas Schultz, wird im Auftrag des NDR ein neues Werk schreiben. Jens Georg Bachmann dirigiert das NDR Sinfonieorchester. Das zweite Konzert am 22. Februar wird neben dem NDR Chor unter Leitung von Philipp Ahmann auch von Ensembles, Solisten und Komponisten der HfMT bestritten. Es erklingt als deutsche Erstaufführung Ruta Paideres **A verso l'alto**, eine Hommage an Carlo Gesualdo nach einem Text von Giuseppe Ungaretti. Ebenso auf dem Programm: Musik ihres Lehrers Wolfgang Andreas Schultz, seines Kollegen Fredrik Schwenk und von deren großem Vorgänger György Ligeti, der an der HfMT von 1973 bis 1989 eine Kompositionsklasse geleitet hat.



2. International Mendelssohn Summer School Hamburg für Streicher und Kammermusik

von Peter Krause

Über achtzig hochqualifizierte Musikstudierende aus der ganzen Welt kamen im September wieder in der HfMT zusammen. In zahlreichen Meisterkursen und Konzerten stellten sie ihre musikalischen Fähigkeiten unter Beweis und veredelten ihr Spiel in den Meisterkursen des hochkarätig besetzten Dozententeams international renommierter Professoren aus Europa und den USA. Neben exzellenten Professoren der HfMT konnten auch in diesem Jahr wieder Künstler von Weltrang als Dozenten für die International Mendelssohn Summer School gewonnen werden. Die Liste der lehrenden Professoren liest sich dabei wie das Who is Who der ehrwürdigen internationalen Streicher- und Kammermusikszene. Mit dabei waren Menahem Pressler (Beaux Arts Trio), Vivian Hornik-Weilerstein (Weilerstein Duo und Trio), Valentin Erben (Alban Berg Quartett), Samuel Rhodes (Juilliard

Quartet) und Arnold Steinhardt (Guarneri Quartet), Niklas Schmidt (Trio Fontenay), Donald Weilerstein (Violine, Boston), Kolja Blacher (Violine), Christoph Schickedanz (Violine), Andreas Röhn (Violine), Thomas Selditz (Viola), Arto Noras (Violoncello, Helsinki) und Bernhard Gmelin (Violoncello).

Als abschließender Höhepunkt der Summer School fand am 22. September 2008 ein letztes Konzert ausgewählter Studierender statt. Begleitet wurden sie vom Minsker Kammerorchester unter der Leitung von Hochschulpräsident Elmar Lampson.

Ein gleichsam historisches Highlight der Summer School war das kammermusikalische Konzert am 19. September 2008. Mit Arnold Steinhardt und Donald Weilerstein, Violine, Samuel Rhodes, Viola sowie Valentin Erben und Niklas Schmidt, Violoncello spielten erstmals Mitglieder unterschiedlichster mit Weltruhm

ausgezeichneter Kammermusikensembles in einem Konzert gemeinsam das Streichquintett in C-Dur von Franz Schubert.

Neben dem großen Konzertangebot der Summer School lohnte sich besonders der Besuch der täglich stattfindenden öffentlichen Meisterkurse in den wunderschönen Räumlichkeiten der HfMT. Neben den Klaviertrios und Streichquartetten spielten die Meisterschüler für Violine, Viola und Violoncello, begleitet vom Klavier, die von ihnen auf höchstem Niveau vorbereiteten Werke. Die Professoren gaben den teilnehmenden jungen Musiktalenten und aufstrebenden Kammermusikensembles hilfreiche Tipps zu ihrer Spielweise und Interpretation. Dabei profitierte auch das Publikum von den lehrreichen Einführungen in die Werke und der Vermittlung vertiefter Kenntnisse. ■

Oktober 08

Mi 1.10.2008 20.00 Uhr
Premiere

Fr 3.10.2008 20.00 Uhr

So 5.10.2008 19.30 Uhr

Mo 6.10.2008 20.00 Uhr

Thalia in der Gaußstraße

Die Palette

Schauspiel nach dem Roman von Hubert Fichte
Eine Koproduktion mit dem Thalia Theater Hamburg

Kaum 100 Schritte entfernt vom Gänsemarkt lag sie, die Palette. Bloß ein Lamettavorhang trennte das Kneipenleben von der Geschäftigkeit der ABC-Straße. Während die Nachkriegsgeneration mit dem Wiederaufbau beschäftigt ist, treffen sich hier ihre Kinder, um am Vorabend der Studentenbewegung einen eigenen Mythos zu schaffen: von der Feier des Kaputten und Bohemienhaften, der Sehnsucht nach dem In-den-Wolken-leben. In den 50iger und frühen 60iger Jahren ist die Palette Anlaufstelle für die Hamburger Gammlerjugend, für Ausreißer und Anzugträger, für Kleinkriminelle, Beatniks, Oberschüler und Semiprominenz. Auch der Schriftsteller Hubert Fichte verkehrt hier,

mit seinem Roman „Die Palette“ hat er ihr sein Denkmal gesetzt. Gemeinsam mit dem Regisseur Hartmut Wickert lässt der Abschlussjahrgang des Schauspielstudiengangs der Theaterakademie das 1964 geschlossene Kellerlokal wiederaufstehen.

REGIE Hartmut Wickert
BÜHNE Anne Ehrlich
KOSTÜME Wiebke Schwegmann
DRAMATURGIE Benjamin von Blomberg
Kartenverkauf über das Thalia Theater.

Mi 15.10.2008 20.00 Uhr
A-Premiere

Do 16.10.2008 20.00 Uhr
B-Premiere

Fr 17.10.2008 20.00 Uhr

Sa 18.10.2008 20.00 Uhr

So 19.10.2008 16.00 Uhr

Forum der Hochschule

Medea

Musiktheater von Leopold Hurt für eine Sängerin, Schauspielerinnen und Schauspieler, Instrumentalensemble und Elektronik nach dem Roman „Medea Stimmen“ von Christa Wolf

KOMPOSITION UND MUSIKALISCHE LEITUNG
Leopold Hurt

TEXTFASSUNG, REGIE UND RAUM Dominik Neuner
PROJEKTKONZEPTION Beatrix Borchard, Bettina Knauer, Dominik Neuner
KOSTÜME Julia Debus VIDEO Jakob Klaffs
ORCHESTER ensemble Intégrales und Gäste
MITWIRKENDE Melanie Wandel, Ariella Hirshfeld, Rune Jürgensen, Barbara Schedivy, Wiebke Wacker-mann, Martin Winkelmann
siehe auch Seite 7
Eintritt: 16 Euro, Schüler und Studierende 8,50 Euro, Studierende der HfMT 4 Euro
Auch im Premieren- und Wahlabonnement erhältlich!

Mi 15.10.2008 20.00 Uhr
Laeiszhalle – Musikhalle, Großer Saal
Orchesterkonzert
mit dem Hamburger Symphonikern

Rachmaninoff: Klavierkonzert Nr. 1
Wolf: Orchesterlieder
Tschaikowsky: Violinkonzert
SOLISTEN: KLAVIER Delphine Lizé,
BARITON Tim Stolte,
VIOLINE Julius Bekesch
LEITUNG Wolfram-Maria Märtig/
Prof. Christof Prick/Eva Caspari

Eintritt: 10 Euro, Schüler und Studierende 5 Euro,
Studierende der HfMT 3 Euro
Auch im Premieren- und Wahlabonnement erhältlich!

Di 21.10.2008 20.00 Uhr
Spiegelsaal im Museum für Kunst und Gewerbe
Liedreise durch Osteuropa

Liederabendgastspiel der Berliner Pianistin Claar ter Horst, die mit Unterstützung durch das „Challengleichheitsprogramm des Berliner Senats zur Förderung von Frauen in Forschung und Lehre“ ein großes osteuropäisches Forschungs-, Reise- und Konzertprojekt im Liebereich verwirklicht hat. Auf dem Programm steht Liedrepertoire der osteuropäischen Beitrittsländer der EU.
SOLISTEN: Gesangsstudierende der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, KLAVIER Claar ter Horst
Eintritt: 10 Euro, Schüler und Studierende 5 Euro, Studierende der HfMT 3 Euro

Eine Kooperation der HfM Hanns Eisler Berlin und der HfMT Hamburg.
Gefördert von der Ilse und Dr. Horst Rusch-Stiftung.

Januar 09

Fr 9.1.2009 20.00 Uhr
Premiere

Sa 10.1.2009 20.00 Uhr

So 11.1.2009 18.00 Uhr

Forum der Hochschule

gehengehengehen

kein Theater nach Thomas Bernhard

Musik von Fredrik Schwenk
Eine Koproduktion von opera silens mit der Theaterakademie Hamburg
INSZENIERUNG Hans-Jörg Kapp
BÜHNE Marcel Weinand
KOSTÜME Renata Kos
DRAMATURGIE Mascha Wehrmann
MITWIRKENDE Nadine Nollau, Verena Unbehaun, Wiebke Wackermann/Christina Betz, Nora Friedrichs, Hanna Zumsande/Leopold Hurt

Nach dem großen Erfolg der Premiere gehengehengehen im Juli 2008 ist die Produktion im Januar 2009 in einer Neueinstudierung zu erleben, bevor sie u. a. in München als Gastspiel zu sehen sein wird.

Februar 09

Mi 25.2.2009 20.00 Uhr
A-Premiere

Do 26.2.2009 20.00 Uhr
B-Premiere

Fr 27.2.2009 20.00 Uhr

Forum der Hochschule

Der Menschenfeind

Komödie in fünf Akten von Molière

REGIE UND BÜHNE Niels-Peter Rudolph
KOSTÜME Studierende der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg (Klasse von Reinhard von der Thannen)
MITWIRKENDE Birger Frehse, Betty Freudenberg, Isabell Giebeler, Orlando Klaus, Sebastian Moske, Theresa Rose, Gabriel R. Silvero, Jakob Leo Stark (Schauspielstudierende des 7. Semesters)

Alceste hasst diese ganze falsche Welt. Nur zwei Dinge liebt er: die unbedingte Wahrheit und ein wenig sein eigenes Ego. Und natürlich Célimène, die strahlend den Mittelpunkt der „Bühne“ ihres Salons besetzt – bewundert und angebetet von allen. So hält Alceste sich auch nicht zurück, als ihm sein

Über die Premiere schrieb Klaus Witzeling im Hamburger Abendblatt: „Ein großartiger Paukenschlag zum ‚Finale‘-Auftakt – allerdings im Forum der Musikhochschule aufgeführt – ist Hans-Jörg Kapp mit der ‚Sprechoper‘ nach Bernhards Erzählung Gehen gelungen. Die Koproduktion von Opera silens und der Theaterakademie bestach durch ihre Konsequenz und Kapps Idee, die bernhardsche ‚Wiederholungsmusik‘ nicht von Männern, sondern von Frauen zelebrieren zu lassen. Andante presto beginnt die fabelhafte, nicht zum ersten Mal durch Präsenz und Präzision auffallende Nadine Nollau, später sekundiert von Verena Unbehaun und Wiebke Wackermann. Sie erinnern an die Drei Damen aus Mozarts Zauberflöte: In Korsagen aufreizende Botinnen aus der Nacht, künden sie vom Wahnsinn, in den das Nachdenken über den Irrtum der Existenz treibt. Arios schmettern sie – rivalisierende Diven – ihre Tiraden von Marcel Weinands schwarzen Rampenkanzeln ins Parkett, vereinigen sich zum Terzett. Fredrik Schwenk hat ihnen atonale Verzweiflungsjodler zur Zither (Leopold Hurt) komponiert. Die Sängerinnen Christina Betz, Nora Friedrichs und Hanna Zumsande wiederholen sie als sardonisch jublierende Echos. Im Herbst ist dieser bizarr schwarzhumorige Bravourakt hoffentlich nochmals zu erleben.“ Auch Lutz Lesle lobte in Die Welt, wie Hans-Jörg Kapp „Bernhards virtuose

Wittgenstein-Parodie Gehen kongenial!“ inszenierte und forderte: „Die Theaterakademie sollte gehengehengehen im Herbst wieder aufnehmen!“
Eintritt: 16 Euro, Schüler und Studierende: 8,50 Euro, Studierende der HfMT: 4 Euro
Auch im Premieren- und Wahlabonnement erhältlich!

Do 15.1.2009 20.00 Uhr

Forum der Hochschule

Operngala

Antrittskonzert der neuen Gesangsprofessoren

Turid Karlsen und Geert Smits

Eintritt frei

Mo 19.1.2009 19.00 Uhr

Forum der Hochschule

Geburtstagskonzert

für Prof. Dr. Wolfgang Andreas Schultz

siehe auch Seite 21

Eintritt frei

Fr 23.1.2009 20.00 Uhr

Forum der Hochschule

LiedForum

SOLISTEN Klavier- und Gesangsstudierende der Liedklasse Prof. Burkhard Kehring
Eintritt frei

Mi 28.1.2009 20.00 Uhr

Forum der Hochschule

Orchesterkonzert

mit den Hamburger Symphonikern

Eintritt: 10 Euro, Schüler und Studierende 5 Euro,
Studierende der HfMT 3 Euro
Auch im Premieren- und Wahlabonnement erhältlich!

November 08

Mi 5.11.2008 20.00 Uhr

Forum der Hochschule

Mein Brot schmeckt mir anders

Uraufführung einer Theater-Multimedia
Performance von Sergio Vasquez Carrillo
Abschlusskonzert Masterstudiengang Multimediale
Komposition im Rahmen des Interkulturellen
Eigenarten Festivals

Durch Technologie und die Verwendung der Ausdrucksprachen von Schauspiel, Tanz, Musik, elektronischer Musik, Licht und Bühne wird eine Geschichte erzählt, die eine Geschichte aller Menschen sein könnte. Eine der permanenten Dualität zwischen der Ebene der Träume und des Ätherischen sowie jener der Realität und des Alltages. Die kulturelle Ver- und Entwurzelung wird durch den Darsteller des Sebastian (Gabriel Rodriguez) erfahren.
Eintritt frei

Fr 7.11.2008 20.00 Uhr

Forum der Hochschule

NDR Kultur „Start – Junge Künstler live“

NDR Kultur bietet den jungen Talenten der HfMT ein Radio-Podium unter professionellen Bedingungen. Die derzeit besten Studierenden aus den Bereichen Kammermusik, Oper, Jazz und Theater stellen sich vor.
Live-Übertragung auf NDR Kultur
Eintritt frei

Mi 19.11.2008 20.00 Uhr

Forum der Hochschule

Liedforum

Inaugurationskonzert des neuen Masterstudiengangs Liedgestaltung an der HfMT

SOLISTEN Klavier- und Gesangsstudierende der Liedklasse Prof. Burkhard Kehring
Eintritt frei

Fr 21.11.2008 19.00 Uhr

Forum der Hochschule

Jazzkonzert

MITWIRKENDE Studierende der HfMT
Eintritt frei

Sa 29.11.2008 20.00 Uhr

Kirche St. Johannis Harvestehude

Chorkonzert

Bach: Magnificat D-Dur BWV 243
Bach: Kantate „Schwingt freudig euch empor“ BWV 36
SOPRAN Magdalena Podkocsielna
ALTUS Kai Wessel
TENOR Jan Kobow
BASS Peter Kooij

Harvestehuder Kammerchor
Elbipolis Barockorchester
LEITUNG Fritz Krämer
Eintritt: 32, 24, 18, 15, 12 Euro und 6 Euro (Hörplätze), Schüler und Studierende erhalten 3 Euro Ermäßigung

So 30.11.2008 19.00 Uhr

Forum der Hochschule

18. Studienstiftler-Konzert

MITWIRKENDE Stipendiaten der Studienstiftung
des deutschen Volkes
Eintritt frei

Dezember 08

Sa 6.12.2008 19.30 Uhr

A-Premiere

Di 9.12.2008 19.30 Uhr

B-Premiere

Do 11.12.2008 19.30 Uhr

Fr 12.12.2008 19.30 Uhr

So 14.12.2008 16.00 Uhr

Di 16.12.2008 19.30 Uhr

Forum der Hochschule

Das Christ-Elflein

Eine Märchenoper zwischen Himmel und Erde
Libretto und Musik von Hans Pfitzner, nach Ilse von Stach

MUSIKALISCHE LEITUNG René Gulikers
REGIE Jan Eßinger
BÜHNE Sonja Fästi
KOSTÜME Wiebke Schwegmann
DRAMATURGIE Nadja Blank

Es spielt das Hochschulorchester.
Es singt der Kinderchor Happy Voices des
Hamburger Konservatoriums.
siehe auch Seite 5

Eintritt: 16 Euro, Schüler und Studierende 8,50 Euro, Studierende der HfMT 4 Euro
Auch im Premieren- und Wahlabonnement erhältlich!
Empfohlen für Opernfreunde ab 12 Jahren!

Di 9.12.2008 20.00 Uhr

Laeiszhalle – Musikhalle, Kleiner Saal

Klavierabend

KLAVIER Christopher Tainton
(Klasse: Prof. Marian Migdal)

Mi 10.12.2008 17.15 Uhr

Hauptkirche St. Petri, Speersort

Orgelkonzert

zum 100. Geburtstag von Olivier Messiaen
Werke von Bach und Messiaen

SOLISTEN Studierende der Orgelklasse
Prof. Wolfgang Zerer
Eintritt frei

Mo 15.12.2008 15.00 Uhr, 20.00 Uhr

Forum der Hochschule

Workshop und Konzert

mit Bernhard Lang, Wien

Lang: differenz/wiederholung 3 für Flöte,
Violoncello und Akkordeon

MITWIRKENDE Trio Krassimir Sterev, Michael Moser und Silvie Lacroix

Der Workshop mit anschließendem Konzert (20 Uhr) ist dem Kompositions-Zyklus des bekannten österreichischen Komponisten Bernhard Lang gewidmet. Die Leitung des Workshops hat Bernhard Lang selbst. Thema wird Langs Werk „differenz/wiederholung 3“ für Flöte, Violoncello und Akkordeon mit den hinzugefügten „schriften“ 1, 2 und 3 sein.

Eintritt frei
Eine Veranstaltung des Studio 21 für aktuelle Musik.

März 09

Sa 28.2.2009 und So 1.3.2009

Forum der Hochschule

Jugend musiziert

46. Hamburger Landeswettbewerb

Die Wertungen sind öffentlich.

Informationen beim Hamburger Landesausschuss
Jugend musiziert, Mittelweg 42, 20148 Hamburg,
Telefon 040 428014151,
jugendmusiziert-landesausschuss@bbs.hamburg.de
Eintritt frei

Di 3.3.2009 20.00 Uhr

Spiegelsaal im Museum für Kunst

und Gewerbe

Konzertabend

BLOCKFLÖTE Anabel Röser
(Klasse Prof. Peter Holtslag)
Eintritt frei

Mi 4.3.2009 bis Fr 6.3.2009

Forum der Hochschule

Mendelssohn-Saal

Internationaler Robert-Stolz-

Gesangswettbewerb

Der Wettbewerb ist in allen Phasen öffentlich.

Informationen und Bewerbungen der Kandidaten
über den Landesverband der Tonkünstler und
Musiklehrer e.V., Bockhorst 108, 22589 Hamburg,
Telefon 040 6901091 (Mo–Fr, 10–15 Uhr)
Eintritt frei

Salchow lehrt im Wintersemester

Der ehemalige Staatsrat Dr. Roland Salchow gibt im Rahmen des Wahlangebots für die Bachelor-Studierenden im Wintersemester ein Seminar zum Thema Kulturpolitik.

Wir freuen uns über die Fortsetzung der langjährigen guten Zusammenarbeit.

Karten

Vorverkauf,
wenn nicht anders angegeben:
Konzertkasse Gerdes
Rothenbaumchaussee 77
20148 Hamburg

Telefon 040 453326 oder 440298
Fax 040 454851
und alle bekannten Vorverkaufsstellen

Alle Veranstaltungen der HfMT, mit
Details und aktuellen Änderungen unter:
www.hfmt-hamburg.de

Musikalische Weltbürgerin Turid Karlsen

alle Texte von Gabriele Bastians



Gerade ist sie aus Victoria/British Columbia zurück, wo sie die Isolde und die Richard Strauss „Vier letzte Lieder“ auf dem Euphonia Festival gesungen hat und startet schon wieder durch nach Wiesbaden, wo die nächste Rolle auf sie wartet. Ein Gespräch für diese Hochschulzeitungsausgabe kommt daher nicht mehr zustande, ab dem Wintersemester aber ist sie in Hamburg, übernimmt ihre Gesangsklasse an der Hochschule und wird sich dann gern Zeit für ein Portrait nehmen.

An dieser Stelle folgen daher nur ein paar Fakten aus ihrer beeindruckenden künstlerischen Karriere: Turid Karlsen studierte zunächst am Konservatorium in Maastricht, private Studien folgten bei Ingrid Bjoner in Norwegen. Die in Oslo geborene Trägerin des bekannten „Kirsten Flagstad-Preises“ brillierte in zahlreichen Produktionen, so an der Opera Pacific,

wo sie drei der anspruchsvollsten Partien ihres Repertoires verkörperte: Die Salome, die Leonore in Verdis „Troubadour“ und die Turandot.

Das große Repertoire der norwegischen dramatischen Sopranistin umfasst die Wagner-Rollen Elsa in „Lohengrin“, Eva in „Die Meistersinger von Nürnberg“, Elisabeth und Venus in „Tannhäuser“, Guttrune in „Götterdämmerung“, die Strauss-Rollen Marschallin im „Rosenkavalier“, Arabella, Ariadne und Salome. Von Mozart singt sie die Gräfin in „Figaros Hochzeit“, von Johann Strauss die Rosalinde in „Die Fledermaus“, außerdem die Leonore in Beethovens „Fidelio“, Verdis Aida, Janáček's Jenufa und die Agathe in Webers „Der Freischütz“.

Zu den Dirigenten, mit denen sie zusammenarbeitete, gehören Daniel Barenboim, Leon Brodstein, John DeMain, Rafael Frühbeck de Burgos, Elisha Inbal, Hermann Michael, Christof Prick, Eve Queler, Dennis Russel Davies und Samuel Wong. Zu ihren Regisseuren zählen Götz Friedrich, Werner Herzog, Tony Palmer, Jurij Ljubimov und Giancarlo del Monaco.

Neben der Operntätigkeit ist Turid Karlsen eine gefragte Konzertsängerin. Internationale Auftritte hatte die Sopranistin beim Luzern-Festival und beim New York's Bard Festival, in der Royal Festival Hall in London, im Wiener Musikverein sowie im Amsterdamer Concertgebouw. Ihr Konzertrepertoire umfasst Gustav Mahlers zweite und achte Sinfonie, Beethovens Neunte und die Missa solemnis, Janáček's Glagolitische Messe, Poulenc's Gloria, die Requiem-Vertonungen von Dvorák und Verdi.

In Deutschland trat sie in den Opernhäusern und Festivals in Kassel, Freiburg, Augsburg, Kiel, Bonn, Karlsruhe, Hannover, Stuttgart, Mannheim, Düsseldorf, Köln und Berlin auf. Auf CD hat sie unter anderem Alexander Zemlinskys Lyrische Sinfonie mit Antony Beaumont und der Tschechischen Philharmonie und Ernst Krenek's Oper „Karl V.“ mit dem Orchester der Beethovenhalle Bonn und Marc Soustrot aufgenommen.

Über Turid Karlsen's Debüt als Isolde im Mai 2008 am Theater Bielefeld war zu lesen: „Unangefochtener Star der Inszenierung aber ist Turid Karlsen, die in ihrem Rollendebüt als Isolde triumphiert. Broadhurst zeichnet sie im ersten Akt als starke, zum Handeln entschlossene Frau, die nach erwachter Liebe auch rührend mädchenhafte Züge annimmt. Gesegnet ist die Norwegerin mit einer großen Stimme, die die verzweifelt-ruhige Schönheit ebenso transportiert wie das genialische Feuer der Leidenschaft. Darüber hinaus brilliert die Sopranistin mit einem ungeahnten artikulatorischen Feinschliff, der die Übertitelungsanlage fast entbehrlich macht.“ ■

Reitende Carmen Yvi Jänicke



Sie reitet, so oft sie kann, denn es ist für sie einerseits Entspannung bei Ausritten in der Natur, beim Dressurreiten andererseits auch Körperbeherrschung und feinste Interaktion mit dem Tier. „Das in den anderen Hineinspüren, das wechselseitige Führen und Folgen“ ist durchaus vergleichbar mit dem, was sie am gemeinsamen Musizieren am Beglückendsten empfindet: ohne Worte zu kommunizieren.

Ihre Begeisterung für die Musik verdankt sie ihrem Vater, der so ausgiebig klassische Musik hörte, dass dieser Klang einfach zu ihrem Leben gehörte. Mit sechs Jahren brachte sie sich selbst das Blockflöte-Spielen bei und bestand als Achtjährige auf Klavierunterricht. Der war leider nicht gut, konnte ihr jedoch glücklicherweise nicht die Liebe zur Musik zerstören. Als Konsequenz erlernte sie die nächsten Instrumente – Gitarre und Querflöte – autodidaktisch, kaufte einen Kontrabass auf dem Flohmarkt und spielte und sang in einer Pop-Band. Erst die Begegnung mit mehreren guten Pädagogen verhalf ihr zu der Erkenntnis, dass es sich mit Unterricht doch sehr viel leichter lernen lässt.

Mit ihrem Vater teilte Yvi Jänicke anfangs auch die Ablehnung des (Kunst-)Gesanges: beide empfanden ihn als zu unnatürlich, künstlich. Aber schon wenige Gesangsstunden bei einer sehr motivierenden Gesangslehrerin, „bei der ich eigentlich nur ein wenig Technik für den Pop-Gesang lernen wollte“, konnten sie umstimmen.

Ihre sängerischen Ambitionen wurden allerdings zunächst dadurch gebremst, dass ihre ersten Lehrer ihre Stimme als zu klein für den Beruf befanden. Zur Sicherheit schloss sie deshalb erst ihr Schulmusikstudium und ein Klavierlehrediplom ab. Dass diese Zweifel überflüssig waren, zeigte sich spätestens, als man sie in ihrem Engagement an der Staatsoper Hamburg gleich als allererstes mit einer Wagner-Rolle betraute. Ihren „Umweg“ über das Klavier hat sie aber nie bedauert, denn „so kann man viel umfassender die gesamte Musik durchdringen, seine Partien leichter selbst einstudieren und natürlich auch Schüler begleiten.“

Das Unterrichten, das sie seit zehn Jahren mit großer Freude betreibt, empfindet sie als eine gemeinsame, spannende Suche, bei der beide etwas lernen, natürlich mit möglichst großem Vorsprung des Lehrers. Neben ihrer Hochschullehrertätigkeit konzertiert sie weiter. „Man bleibt nur fit, wenn man selbst auch weiter singt“ sagt sie und freut sich darüber beides zu haben – das Unterrichten und auf der Bühne zu stehen.

Die Berlinerin lebt seit 1994 in Hamburg und liebt diese Stadt und ihre Menschen. Nicht zu vergessen das wunderbare andalusische Pferd, welches sie hier reitet. Manchmal tritt sie als reitende Sängerin in Pferdeshows auf – singt z. B. die „Habanera“ und lässt ihr Pferd dabei Figuren absolvieren. Mit dieser Kombination aus Reit- und Gesangskunst dürfte sie ziemlich einzigartig sein. ■

Yvi Jänicke

Die Mezzosopranistin studierte in Detmold bei Helmut Kretschmar. Sie war viele Jahre Ensemblemitglied der Staatsoper Hamburg, legt aber immer Wert darauf, auch Lied und Oratorium im gleichen Maße zu pflegen. Ihre umfangreiche Konzerttätigkeit führte sie auf internationale Festivals in Europa, den USA, Kanada, Singapur und Japan. Sie produzierte zahlreiche CDs, alleine 5 Solo-CDs mit Liedern. Sie arbeitete mit Dirigenten wie Bychkov, Metzmaker, Eschenbach, Kitajenko u. a. zusammen. Ab dem Wintersemester übernimmt sie als Teilzeitprofessorin eine Gesangsklasse in Hamburg.

Über das Geistige in der Komposition

von Konstantina Orlandato

Am Anfang des 20. Jahrhunderts schrieb der russische Maler Wassily Kandinsky sein Buch „Über das Geistige in der Kunst“. Im ersten Teil spricht er über die Rolle des Künstlers. Dessen Werk entstamme einem Wunsch des Schaffens, den er „innere Notwendigkeit“ nannte. Die innere Notwendigkeit ist die Basis für die Harmonie von Farben und Formen. Das wichtigste Objekt für Kandinsky ist das Dreieck. Es ist nicht nur eine Form, sondern ein Symbol, das die Spiritualität repräsentiert. Seine Spitze guckt immer nach oben und gibt die Impression, dass sich das Objekt bewege, obwohl es still steht.

Im zweiten Teil erklärt der Schriftsteller seine eigene Farb- und Formtheorie. Das Dreieck schafft Bewegung, der Kreis Stabilität. Nach Kandinsky gibt es vier Farbgruppen von Kontrasten. Zuerst der dynamische Kontrast, der aus Blau und Gelb besteht. Beide Farben sind

stark, aber Gelb ist warm im Gegenteil zum kalten Blau, das mit dem Unendlichen assoziiert wird. Dann nennt er den statischen Kontrast: Schwarz und Weiß. Weiß repräsentiert die Geburt, das Neue, während Schwarz für den Tod steht. Die beiden weiteren Kontrastgruppen sind Rot mit Grün und Orange mit Violett. Grün ist die harmonischste und ruhigste Farbe von allen, weil sie die Kombination von zwei dynamischen Farben (Blau und Gelb) ist.

Kandinsky bezieht nun auch die Musik in seine Theorie ein. Alle Farben haben danach ihren eigenen Klang. Entsprechend teilte er die Farbe in vier Hauptklänge ein: warm und hell – warm und dunkel, kalt und hell – kalt und dunkel. Gelb wird mit Trompetentönen „übersetzt“, helles Blau mit der Flöte, dunkles Blau mit dem Cello, tiefes feierliches Blau mit der Orgel, Rot mit den hohen Tönen der Geige.

Ab 1911, als das Buch zum ersten Mal herausgegeben wurde, fängt Kandinsky an, eine Reihe von Werken als Kompositionen zu malen. Er schuf zehn Kompositionen, die alle auf seiner Farbe- und Formtheorie basierten. Die ersten drei wurden während des zweiten Weltkrieges zerstört. Die Kompositionen Nr. IV–VII (1911–1913) gehören noch zu seiner abstrakte Periode. In diesen Werken tritt die Farbe als wichtigstes Element hervor. Die Form ist hier sekundär. In der Komposition Nr. VIII (1923) aber wird die Form zum herrschenden kompositorischen Element. Kreise, gerade Linien und Dreiecke sind die dominierenden Figuren. Eine streng geometrische Malerei, in der große Kontraste entstehen zwischen Bewegung und Stabilität. Diese Malerei versuche ich in meiner Arbeit zu übersetzen. Ist es möglich, Malerei „hören“ zu können? Welches ist die Wahrheit in Kandinskys Theorie? Und welche Rolle als Künstler können wir daraus entwickeln? ■

Decker-Voigt deckt auf

„Seine Spectabilität“ – Von den kleinen und den richtigen Dekanen

von Hans-Helmut Decker-Voigt

Der Untererzengel Gabriel der Kleine hatte kürzlich ein Problem mit Dekanen. Besonders mit denen der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Untererzengel Gabriel der Kleine war für alle Hochschulen zuständig, die sich mit dem Verbindungsglied zwischen irdischen Kleinigkeiten und göttlichem Ewigen beschäftigten. Also mit Kunst und Künsten.

Das Problem hieß: Dürfen die Dekane der HfMT Dekane heißen? Dekan ist eine Funktionsbezeichnung und die frühere Anrede lautete: „Seine Spectabilität“. Das war die Zeit zwischen Hochmittelalter und 1968, wo wir sowas wie Amtskleidung und Funktionstitel abschafften („Unter den Talaren – der Muff von 1000 Jahren“).

Vor 1968 hatte der Chef von Gabriel dem Kleinen, Erzengel Gabriel der Große, sich schon bei Gott wegen der Pracht dieser Titel beklagt. Aber Gott hatte gesagt:

„Lass sie doch! Sollen sie mit ihren Titeln ruhig einen kleinen weltlichen Vorgeschmack auf die Pracht des ewigen Lebens genießen können.“

„Seine Spectabilität“ hieß aus dem Lateinischen übersetzt soviel wie „Seine Sichtbarkeit“ (unter dem Heer der Magister und Studierenden) oder auch „Seine Ansehnlichkeit“ im Sinne von „Seine Prächtigkeit“. Fast eine solche wie der Rektor es war („Seine Magnifizienz“), der außer seiner Pracht noch „Seine Hochherzigkeit“ oder „Seine Erhabenheit“ hieß.

Der Untererzengel Gabriel der Kleine hatte jetzt das Problem, dass den Dekanen, speziell jener der Hamburger Hochschule für Musik und Theater, sogar die vergleichsweise bescheidene Bezeichnung „Dekan“ abgesprochen werden sollte. Einziger Grund (angeblich): Die Fakultäten sind zu winzig.

Gabriel der Kleine mischte sich in die Verhandlungen

zwischen Wissenschaftsbehörde, HfMT und Universität. Hatten von der Uni einige der „richtigen“ Dekane übergeäuert und etwas typisch Menschliches, typisch Deutsches gefühlt? Neid? Die an der HfMT waren als Klavier- und sonstige Spieler sowieso ansehnlich, prächtig und auf der Bühne erhaben genug. Da sollten sie nun auch noch Dekan heißen?

Für die Organisation erträglichen Neides war Gabriel der Kleine zuständig. Er brachte von Haus aus Erfahrung im Umgang mit Neid mit. Sein Vater – Gott hatte den längst selig – war Staatsrat in Hamburg, sein Ururgroßvater sogar Senator gewesen, vor elf Generationen gab es gar einen Bürgermeister, beneidet von denen, die es nicht waren.

Gabriel der Kleine stand hinter dem Stuhl jenes für die spektakulären Mini-Dekane der HfMT zuständigen Senatsdirektors und gab ihm eine kreative Lösung ein. Dieselbe wie kurz vorher bei einer evangelischen Landeskirche, für deren Neid-Organisation Gabrielchen auch zuständig war. Da hatten sich die ordinierten Volltheologen der großen Gemeinden gegen Diakone in kleinen Gemeinden gewehrt, weil die Gemeinden ihre Diakone mit „Herr Pastor“ und „Frau Pastorin“ anredeten. Die kreative Lösung des Oberkirchenrats, gesteuert von Gabriel dem Kleinen: „Diakone sind Gemeindeleiter in der Funktion eines Pastors.“

Des Senatsdirektors kreative Lösung: Die Dekane der kleinen HfMT sollten statt „Dekan“ schreiben: „Geschäftsführer – in der Funktion eines Dekans...“

Untererzengel Gabriel der Kleine kicherte, als er dem Senatsdirektor den langen neuen Titel eingab. Es war seine Spezialität: Je kleiner die Institution, desto bandwurmartiger der Titel.

Wir gratulieren aber auch dem Senatsdirektor für diese Lösung. (Er war übrigens schon immer auf unserer Seite, jener der HfMT, dieser Senatsdirektor, bzw. der Untererzengel Gabriel der Kleine). ■

Prof. Dr. Hans-Helmut Decker-Voigt ist Direktor des Instituts für Musiktherapie der Hochschule für Musik und Theater.



Gut gestimmt, ansprechend, ausdrucksstark Sprecherziehung – Der Weg zur „stimmigen“ Stimme

von Marc Aisenbrey und Gunnar Pietsch

Die Begriffe Stimme und Sprechen werden in der deutschen Sprache vielfältig gebraucht. Man sollte bei Stimme sein, eine Stimme haben, mit einer Stimme sprechen, dafür oder dagegen sprechen, sprichwörtlich bei guter oder schlechter Stimmung sein, sich einstimmen, seine Stimme abgeben oder aber seine Stimme erheben. Und als „stimmig“ wird empfunden, was ausgewogen, gelungen, rund, gut zusammenpassend oder harmonisch ist. Doch wie nehme ich wahr, dass ich gut bei Stimme bin? Wie setze ich meine Stimme ein, um sie wirksam zu erheben? Wann ist ihr Einsatz „stimmig“ und wer entscheidet das?

Die menschliche Stimme ist ein durch die im Kehlkopf schwingenden Stimmlippen erzeugter, und durch Nasen-, Mund- und Rachenhöhlen modulierter Schall. Dadurch ist lachen, weinen, singen und schreien möglich. Sprechen ist, darauf aufbauend, der Gebrauch der Stimme mit artikulierte Sprachlauten in der zwischenmenschlichen Kommunikation. So weit so gut.

Doch der spezifische Gebrauch von Stimme und Sprache verlangt von Menschen in Sprechberufen viel mehr. Als Stimm- und Sprechbildner arbeiten wir mit diesen mannigfaltigen Anforderungen und finden individuelle Lösungen. Dabei entdecken wir immer wieder Neues, Einzigartiges und Faszinierendes, was den Reiz des Faches ausmacht. Seine Vielschichtigkeit zeigt sich außerdem auch darin, wie und in welchen Studiengängen es zum Beispiel an der HfMT vertreten ist.

Stimm- und Sprechbildung für nicht-künstlerische Sprechberufe

Der Stimme kommt hier als Vermittlungsinstrument eine besondere Bedeutung zu. Denn Inhalte und Ausführungen können noch so interessant sein – wenn sie mit monotoner oder zu leiser Stimme und in ausdrucksloser Sprechweise vorgebracht werden, nutzen die besten Inhalte nichts. Sie kommen in jeder Hinsicht nicht an. Der Mangel an Ausdruckskraft wird – nach einer Studie des Netzwerkes stimme.at – am stärksten in Präsentationen, Vorträgen und Sitzungen wahrgenommen, wo es um Schlagfertigkeit, Positionierung und Entscheidungsfindung geht. Und natürlich bei Auftritten, wobei die Unterrichtsstunde eines Lehrers durchaus Elemente eines Auftritts haben kann.

Mit meiner Stimme muss ich prägnant und klar wirken, Aufmerksamkeit schaffen, mich durchsetzen, gut ankommen, in Erinnerung bleiben, zu Wort kommen, zu Ende sprechen dürfen und inhaltlich gut verstanden werden.

Sprecherziehung für nicht-künstlerische Sprechberufe schafft dafür die technischen Grundlagen. Als Nebenfach schult sie Studierende darin, die deutsche Phonetik zu beherrschen. Sie ermöglicht, die eigenen stimmlichen Möglichkeiten beim Sprechen kennen zu lernen sowie einen gesunden, „stimmigen“ Gebrauch der Sprechstimme auch in exponierten Situationen wie z. B. bei einem Vortrag oder vor einer Schulklasse.

Gleichzeitig arbeiten Stimm- und Sprechbildner individuell an und mit der Persönlichkeit, damit die Stimme die Persönlichkeit optimal ausdrückt. Der Zusammenhang von Person/Persönlichkeit und Stimme ist schon seit der Antike bekannt. Die gängigste Herleitung des

Wortes Person bezieht sich auf per-sonare (hindurch-tönen). Die Sprecher im Chor der klassischen griechischen Tragödie traten mit Masken auf, durch die sie hindurchtönen mussten, um gehört zu werden.

Stimm- und Sprechbildung für SchauspielerInnen und SängerInnen

Für den sprechkünstlerischen Ausdruck bemühen wir Sokrates, der in hohem Alter und schon erblindet, den berühmten Satz formulierte: „Sprich, damit ich dich sehe!“ Denn die Erarbeitung technischer Grundlagen ist für die sprechkünstlerischen Berufe des Schauspielers und Sängers nur die Pflicht (wie für den Instrumentalisten Etüden, Geläufigkeitsübungen und andere „handwerkliche“ Voraussetzungen, um große Literatur spielen zu können). Darauf aufbauend kommt der so genannten ästhetischen Kommunikation, dem Gestalten von literarischen Texten, eine herausragende Bedeutung zu – das ist die Kür.

Für den Sänger sind die Melodieführung, die Lautstärke (Dynamik), Tempoveränderungen und Pausensetzung im Notentext fixiert. Die Umsetzung der vom Komponisten vorgegebenen Parameter fordert hohes technisches Können; die Interpretation einer Arie oder eines Liedes zudem hohe Musikalität, die Persönlichkeit des Sängers und neben der gesangstimmlichen Begabung eben auch eine angemessene Textbehandlung. Gerade beim Lied ist der Wortgehalt in der Regel sehr wertvoll, und der Vortrag ist für die Zuhörer erst dann befriedigend, wenn der Sänger seinen Kopf nicht nur als Resonanzraum nutzt. Dieser Aspekt ist ebenso hoch zu bewerten wie die zu erlernende Fähigkeit des Sängers, auf der Bühne zwischen Gesangsspannung und Sprechspannung umschalten zu können. Denn bleibt er beim Bühnendialog in der Gesangsspannung, so wirkt das unnatürlich – und er wird zu Recht nicht wirklich ernst genommen.

Sprechen lässt sich mit denselben Parametern beschreiben wie Musik: Es gibt Melodieverläufe, verschiedene Tempi, Lautstärken, etc. Nur sind diese nicht im Text notiert und deshalb muss der Schauspieler sie beim Sprechen/Spielen konkret wählen. Das ist seine Freiheit, aber auch seine Verantwortung. Es geht immer darum, den fremden Text zum eigenen Text zu machen, mit optimalem, variablem Einsatz der sprecherischen Mittel. Mit ihnen gestalten wir Texte – und nur, wenn das Gesprochene Gestalt hat, ist es erfass- und verstehbar.

Genau hier steckt eine der größten Herausforderungen. Beim Sprechen auf der Bühne darf der Gedanke im Kontakt zum Partner weder vor, während, noch nach dem Gesagten abreißen. Es muss sich beim Hörer erschließen, warum der Protagonist das so oder so sagt, damit eine konkrete Situation entsteht und Handeln möglich ist. Dazu bedarf es hoher Konzentration und klarer Denkvorgänge. Je klarer wir einen Text verstehen, desto klarer können wir uns in seinen Dienst stellen. Textverständnis zu schulen ist somit grundlegender Teil unserer Arbeit. Der Zugang zu einem Text kann hierbei unmittelbar und/oder emotional sein. Oft genug müssen wir aber das, was nachher emotional, glaubhaft und persönlich klingt, hart erarbeiten. Das Sprichwort „Die Stimme ist Spiegel der Seele“ sei deshalb an dieser Stelle

durch ein Zitat von Marc Aurel ergänzt: „Auf die Dauer der Zeit nimmt die Seele die Farbe der Gedanken an“. – Je genauer ich weiß, was ich will, je klarer ich Kenntnis habe, welches Bedürfnis mein Sprechen prägt, desto größer wird das Verstehen beim Hörer sein. Je konkreter die Bilder in meinem Kopf sind, über die ich spreche, je entschiedener die Haltung zum Text, desto größer wird der Eindruck beim Publikum.

Vermutlich kennt der werte Leser den Begriff des stimmungswaltigen Sängers. Abschließend wollen wir darauf hinweisen, dass wir daran arbeiten, auch stimmungswaltige Schauspieler auszubilden. Mit der Sprechstimme einen großen Saal zu füllen, zudem mit einer oft virtuososen Sprache, zu schreien ohne heiser zu werden: all das fordert vollen Einsatz. Und da für diese stimmlichen Anforderungen der ganze Körper als Instrument dienen muss, gehört auch ein regelmäßiges Stimmtraining mit vollem Körpereinsatz zur sprecherzieherischen Ausbildung des Schauspielers.

PS: Im Übrigen halten wir den Begriff „Sprecherziehung“ für unglücklich, da ihm etwas Altmodisches bzw. allzu Technisches anhaftet und er die künstlerischen und stimmungsbildenden Aspekte des Faches nicht erfasst. Sollte der verehrte Leser dieses Artikels einen guten Vorschlag für einen Begriff haben, der unsere Disziplin besser beschreibt, so wende er sich an uns: die beste Idee honorieren wir mit einer goldenen Stimmgabel. ■

Wir zeigen, was wir können!

Vorsprechen des Abschluss-Jahrgangs Schauspiel vor Intendanten, Regisseuren und Dramaturgen der Theater und Vertretern von Agenturen

Neun Schauspielabsolventen – Michael v. Bennigsen-Mackiewicz, Andreas Bichler, Saskia Boden-Christiane Boehlke, Jule Dörries, Gunther Eckes, Karin Enzler, Hendrik Heutmann und Alisa Levin – zeigen zum Abschluss ihres Studiums Szenen, Monologe und Lieder von Einsamen, Wahnsinnigen, Liebenden, Hassenden, Verlorenen, Verrückten, Frechen, Stolzen, Lustigen, Schüchternen, Erhabenen, Klugen, Bedrängten, Kalten, Rasenden, Stürzenden und Siegenden, die sie in den letzten Monaten mit bekannten Schauspielern der großen Theater Hamburgs und Lehrern der Schule erarbeitet haben. Wir laden alle herzlich zu diesem rasanten Potpourri ein: **27. und 28. Oktober 2008 um 11 Uhr im Forum der Hochschule.**

Außerdem ist der Abschlussjahrgang in der Diplominszenierung und Koproduktion mit dem Thalia Theater Hamburg **Die Palette** nach dem Roman von Hubert Fichte zu sehen. **Premiere im Thalia in der Gaußstraße am 1. Oktober 2008 um 20 Uhr**
Weitere Termine: 3.10., 20 Uhr; 5.10., 19.30 Uhr; 6.10., 20 Uhr; 15.10., 20 Uhr; 26.10., 19 Uhr; 27.10., 20 Uhr; 28.10., 20 Uhr; 29.10., 20 Uhr; 1.11., 21 Uhr.

Vorreiter in der Popmusikausbildung seit 1982

Popkurs dank Förderern gesichert

von Katja Kaye Bottenberg

Der 1982 ins Leben gerufene Popkurs der HfMT folgt einem einzigartigen unakademischen Konzept: Es erlaubt den Studierenden und Lehrenden, sich ganz auf die Entwicklung von Talent und Kreativität zu konzentrieren. So entstanden und entstehen unzählige neue Künstlerexistenzen.

Die Dozentinnen und Dozenten sind Profis im Musikgeschäft, selbst erfolgreiche Künstler, Produzenten oder Verwerter, die ihr fundiertes Wissen an die Teilnehmer weitergeben. Viele Unterrichtskonzepte wurden im Popkurs erfunden und weiterentwickelt und dienen neu gegründeten Ausbildungseinrichtungen als Vorbild. Die Mitbegründer des Popkurses Anselm Kluge und Peter Weihe entwickelten z. B. die sogenannten „Groove“-Kurse, ein spezielles Rhythmustraining, das für ausübende

Künstler in der Popmusik eine wichtige Basis ist. Jane Comerford bietet im Popkurs neben Gesangsunterricht mit Schwerpunkt Ausdruck und Interpretation ein Performance- und Bandcoaching an. Die Textdozentin Edith Jeske entwickelte ebenfalls spezifische Unterrichts- und Kreativtrainingsmethoden. Ein Stück der großen Popmusikgeschäftswelt bringt auch Curt Cress ein: Er ist Deutschlands erfolgreichster und bekanntester Schlagzeuger, der sich auch international einen Namen gemacht hat.

Das Konzept des Popkurses, etwa 50 Teilnehmende in nur zweimal drei Wochen intensiv miteinander an neuen Songs und Sounds arbeiten zu lassen, geht auf. Die gegenseitige Inspiration ist aufgrund des kurzen Zeitraumes und der neuen Begegnungen wesentlich höher als sie bei längeren Ausbildungszeiten möglich wäre.

Die Ergebnisse können in jedem Jahr beim Ab-

schlusskonzert bewundert werden, das zum Treffpunkt vieler Absolventen und Vertreter der Musikindustrie geworden ist. In diesem Jahr fand es am 21. August in der Markthalle statt.

Als 2003 eine Änderung des Hochschulgesetzes den Popkurs als Weiterbildungsstudium zur Privatfinanzierung verpflichtete, kamen schwierige Zeiten auf den Studiengang zu. Durch große Eigeninitiative gelang es, Jahr für Jahr die Finanzierung zu sichern. Nun scheint die Durststrecke überwunden und der Studiengang im wesentlichen gerettet zu sein: In einer gemeinschaftlichen Aktion kamen 1.350.000 Euro zusammen, die zur Hälfte von der Freien und Hansestadt Hamburg, zur anderen Hälfte von der Haspa, Frank Otto und der CTS Eventim AG (Bremen) aufgebracht wurden. Das großartige Ergebnis wurde am 22. September in Anwesenheit des Ersten Bürgermeisters im Hamburger Rathaus vorgestellt. ■

Umfrage

Kinder, Küche, KünstlerInnen... Umfrage zur Familienfreundlichkeit

von Martina Bick

„Kinder in einer Hochschule? Die gehören doch hier nicht her.“ Über zwanzig Jahre ist es inzwischen her, dass eine Gruppe studierender Eltern, die einen Raum für die Betreuung ihrer Kinder beantragte, vom Präsidium der Ludwig-Maximilian-Universität München abgewiesen wurde, mit der Begründung, die Räume der Universität seien allein der Lehre und Forschung gewidmet. Erst politische Initiative, eine Besetzungskampagne und massives Presseaufgebot konnte die Ansprüche der Eltern durchsetzen.

Der Wind hat sich gedreht: Heute kommen die Anfragen, ob eine Hochschule sich auch um Betreuungsangebote für die Kinder von Studierenden, Lehrenden und Mitarbeitern kümmert, aus den höchsten Etagen der Politik. Räume für Kinder und Eltern, Kinderbetreuungsangebote oder gar betriebseigene Kindergärten gibt es indes in vielen Hochschulen noch immer nicht. Besonders kleine Hochschulen wie die HfMT Hamburg haben es schwer: zwar gibt es immer mehr Studierende mit kleinen Kindern, auch Mitarbeiter und Lehrende, aber doch nicht genug für ein eigenes, ständiges Angebot. Zumal ist der Bedarf nicht bekannt: Tagsüber sind die meisten Kleinkinder in Kitas und die größeren durch Schule und Hort oder durch Angehörige oder Tagesmütter versorgt. Aber wo bleibt Baby Clara, wenn Mama eine Bühnenprobe hat und zwischendurch zwar Zeit zum Stillen hat, aber nicht zum Spielen? Und was machen Klein Johann und seine Schwester, wenn die Gremiensitzung länger als 17 Uhr dauert und Papa sie nicht rechtzeitig von der Kita abholen kann? Wo bleiben Tomma und Mika und Finn und Lea, wenn Mama und Papa ausnahmsweise mal beide drei Abende pro Woche auf der Bühne stehen und außerdem das ganze Wochenende proben müssen?

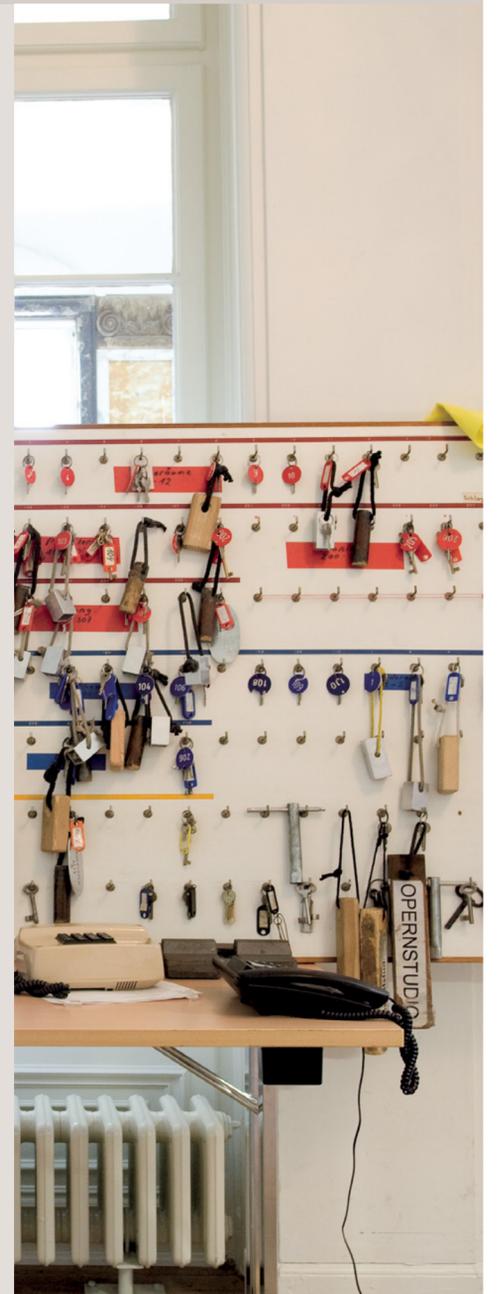
KinderNotfallbetreuung heißt eins der neuen Zaubermittel, die in diesen Fällen abhelfen könnten. Wenn der Bedarf geklärt und bekannt ist, könnte auch unsere Hochschule sich so oder anders familienfreundlich en-

gagieren. Von einem gut zugänglichen Wickelplatz bis zum Musikkindergarten sind viele attraktive Angebote denkbar.

Notwendige Umfrage

Zur Klärung des Bedarfs hat das Gleichstellungsbüro im Sommersemester 2008 mit einem „Fragebogen zur Erhebung der Vereinbarkeitsituation studierender und beschäftigter Eltern an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg“ eine Umfrage unter den Studierenden, Lehrenden und Mitarbeitern gestartet. Der Rücklauf von bis jetzt 15 Antworten ist noch unvollständig – Anträge auf Befreiung von den Studiengebühren aufgrund von Elternschaft stellten im letzten Semester allein über 30 Studierende mit Kindern, Schulmusikstudierende nicht eingerechnet (diese stellten den entsprechenden Antrag in der Uni). Selbst unser Rücklauf jedoch zeigt bereits, dass vor allem Eltern sehr kleiner Kinder einen großen Bedarf speziell an flexiblen Betreuungsangeboten außerhalb der regulären Zeiten haben. Wir möchten darum nochmals alle Eltern bitten, den Fragebogen, der per Email verschickt wurde, auszufüllen. Er ist weiterhin im Gleichstellungsbüro erhältlich: als Papierfassung in Raum 208 Budge Palais oder per Mail: Martina.Bick@gmx.de.

Unser Traum wäre natürlich ein eigener Musikkindergarten und eine familienfreundliche Mensa, in der man sich mittags mit seinen Kommilitonen treffen, aber auch mit seinen Kindern nach der Schule gemeinsam zu Mittag essen könnte, um anschließend wieder der Arbeit bzw. dem Studium nachzugehen, während die Kinder musikalisch und außermusikalisch betreut werden. Illusionen, Flausen – Zukunftsmusik? Warum nicht, wenn sie gut klingt... ■



Aus den Dekanaten: Masterstudiengang Liedgestaltung

Dem Lied ein Forum schaffen Inauguration des Masterstudiengangs Liedgestaltung

von Burkhard Kehring

**Flandam: Prima le parole, dopo la musica.
Dem Worte der Vorrang!**
**Olivier: Nein, der Musik, – doch geboren aus dem Wort.
Gräfin: Vergebliches Müh'n, die beiden zu trennen.
In eins verschmolzen sind Worte und Töne – zu einem
Neuen verbunden. Geheimnis der Stunde. Eine Kunst
durch die andere erlöst!**
Richard Strauss – Capriccio

Das vielbeschworene Verhältnis von Wort und Ton, ihre semantische und symbiotische Verbindung durchzieht alle Bereiche der Musik. Doch nirgendwo wird dieses Verhältnis so prägnant und sinnfällig auf den Punkt gebracht wie im Kunstlied. Aus der Verschmelzung von Sprache und musikalischer Komposition entsteht ein Drittes, ein vollkommen neues Klanggebilde, bei dem die Grenzen zwischen Textartikulation und musikalischer Faktur durchlässig werden. Töne sprechen – Worte klingen. In der Interpreten-Konstellation des Liedduos, jener exklusiven künstlerischen Partnerschaft zwischen Gesangsstimme und Klavier, findet sich dieser grenzüberschreitende Dialog ganz elementar abgebildet. Der besondere kompositorische Reiz einer Besetzung, in der sich das vollständige Spektrum sprachlich-musikalischer Äußerung durch minimale Mittel darstellen lässt, hat seit der Entstehung des Genres bis in die Gegenwart ein schier grenzenloses Liedrepertoire aller Sprachen, Stile und Formen entstehen lassen. Ein Fass ohne Boden – und zugleich eine unerschöpfliche Inspirationsquelle für alle, die sich einmal zu seiner Erkundung aufmachen. „Erlöst“ im Sinne des obigen Mottos werden im Lied nicht nur die beiden miteinander verbundenen Künste, sondern auch deren Interpreten: „erlöst“ von der lebenslangen Einzelhaft am Klavier, „erlöst“ von den unabänderlichen Sorgen und Zwängen des Opernbetriebs – und sei es nur für die Dauer einer musikalischen Miniatur. So liegt denn auch besonders für Klavierstudierende im Liedbegleiten die nicht zu unterschätzende Chance einer Ergänzung oder Alternative zu den gängigen, aber gefahrenvollen solistischen Berufsperspektiven. Zudem bietet die kontinuierliche Zusammenarbeit zweier Liedpartner eine einzigartige Gelegenheit zum Erlernen differenzierter kammermusikalischer Kommunikation, zum eigenen und gegenseitigen Hinterfragen sängerischen wie pianistischen Könnens und zum Entwickeln eines gemeinsam reflektierten Gestaltungswillens. Sie stiftet

im Zuge der musikalischen Selbstausslotung interpretatorische Identität.

Daher ist es auch nicht verwunderlich, wenn sich an den meisten deutschsprachigen Musikhochschulen seit langem zahlreiche Studiengänge, Netzwerke und Konzertformate im Bereich der Liedgestaltung bester Pflege erfreuen. Auch die Hamburger Musikhochschule kann hier auf Kontinuitäten verweisen. Seit den 70er Jahren waren es immer wieder engagierte Liedbegleiter von internationalem Rang wie Aribert Reimann, Ralf Gothoni oder Gernot Kahl, die dem Liedbereich entscheidende Impulse geben konnten und die den dekanatsübergreifenden Brückenschlag zwischen Klavier- und Gesangsfachgruppen unternahmen. Durch den Start des Hamburger Liedforums und durch die Inauguration des Masterstudiengangs Liedgestaltung ist nun auch eine institutionelle Verankerung dieses Studienbereiches erreicht, der für Studierende aller Gesangs- und Klavierstudiengänge eine gemeinsame Arbeits- und Auftrittsplattform darstellt und nun auch die zusätzliche Möglichkeit eines viersemestrigen Exzellenzstudiums bietet.

Im Dezember 2006 ging zunächst das neue Konzertformat „Liedforum“ an den Start mit einem Programm zum Spätwerk Robert Schumanns. Der zugrundeliegenden Intention, die althergebrachten Häppchenformen des Liederabends durch schlüssige dramaturgische Konzeptionen abzulösen, folgten weitere Konzerte zu Themen wie „Neue Klänge – das zeitgenössische Lied“, „Topos Wahnsinn“, „Brahms!“ oder „Vive la France – Mélo-dies françaises“, die von einer stetig wachsenden Zuhörerschaft begeistert aufgenommen wurden. So war auch für den Hochschul-Konzertbetrieb ein struktureller Neuanfang gelungen. Dabei ist das Hamburger Liedforum nicht das einzige seiner Art. Neugegründete Veranstaltungsreihen gleichen Titels gibt es beispielsweise auch in Basel und Berlin. Eine erste Vernetzung ist schon erfolgt. Zu Beginn dieses Wintersemesters sind Hamburger Lied-Studierende zu Gast beim Liedforum der UdK Berlin, um dort eine Woche lang Austausch und Begegnung mit Studierenden und Lehrenden der Stuttgarter, Essener, Leipziger und Berliner Liedklassen zu suchen. „Liedforen“ haben Konjunktur: ein Anzeichen dafür, dass gerade der Nachwuchsbereich dieses Genres von neuem Initiativegeist geprägt ist.

Mit der Inauguration des Masterstudiengangs Liedgestaltung an der HFMT zum Wintersemester

2008/2009 findet diese Tendenz nun ihren jüngsten und wichtigsten Ausdruck. Wer sich als Interpret der internationalen Konkurrenz stellen will, muss nicht allein höchste künstlerische Qualität bieten und über Fähigkeiten zur detailliertesten Ausdeutung des Sprach- und Notentextes verfügen. Um das Lied als vitale Kunstform im Konzertleben zu positionieren, bedarf es auch des kommunikativen und strategischen Know-hows. Daher bietet das Masterstudium neben dem Aufbau und der Perfektionierung eines individuellen Duo-Repertoires im Hauptfach Liedgestaltung eine Vielzahl an Ergänzungsveranstaltungen zu Fragen des Musikmanagements, der Programmdramaturgie und Präsentation – und damit die Möglichkeit, mit Festival-Intendanten, Agenten, Verlegern oder Labelmanagern ins Gespräch zu kommen.

Diese Studienmodule werden in struktureller Koordination mit dem seit 2005 bestehenden Masterstudiengang Kammermusik durchgeführt. Auch die 2007 vom Kammermusik-Studienleiter Niklas Schmidt initiierte „Mendelssohn Summer School“ wird vom kommenden Jahr an mit zusätzlichen Meisterkursen international renommierter Kapazitäten des Liedbereichs erstmals für die Masterstudierenden des Studiengangs Liedgestaltung offenstehen. Eine eigene CD-Produktion mit selbst gestaltetem Booklet, die Vorbereitung auf die Teilnahme an internationalen Liedwettbewerben sowie zahlreiche Auftrittsmöglichkeiten in und außerhalb der Hochschule sollen den Studierenden vor allem in der zweiten Studienhälfte weitere Erfahrungsgrundlagen für einen erfolgreichen Berufseinstieg verschaffen. Vorgesehen sind pro Jahrgang zunächst drei Studienplätze für bestehende Duos. Es können jedoch in einzelnen Fällen auch Klavierstudierende ohne feste Gesangspartner zugelassen werden, die das Studium dann in leicht abgeänderter Form absolvieren. Für den ersten Masterjahrgang wurden zunächst drei Liedduos aufgenommen.

Dass sich der Begriff „Lied“ ins Englische und Französische mit „the Lied“ und „le Lied“ übersetzt, darf als ein Ausdruck der ungeminderten globalen Attraktivität des traditionellen Kunstlied-Standorts Deutschland gelten: vier der sechs neuen Master-Studierenden kommen aus Israel, Mazedonien und Island. Die jüngste Hamburger Masterstudienordnung gießt eine reiche musikschriftliche Tradition in eine innovative Studienform, um dieser die vitalen und weltoffenen Impulse neuer Interpretengenerationen zukommen zu lassen. ■

Konzert-Tipps

19.11.2008, 20 Uhr, Forum der Hochschule
Liedforum – Inaugurationskonzert
des Masterstudiengangs Liedgestaltung

23.1.2009, 20 Uhr, Forum der Hochschule
Liedforum

Eintritt frei

Neue Musik

Mythische Landschaften für die Horchenden

Ein Geburtstagsbrief
an Wolfgang-Andreas Schultz zum 60sten

83229 Aschau im Chiemgau, zum 7. September 2008

Lieber Wolfgang,

immer in die vorlesungsfreie Zeit fällt dein Wiegenfest und diesmal ist es dein Sechzigster und noch dazu an einem Sonntag.

Ich wünsche dir mit diesem offenen Brief, auch im Namen der KollegInnen, Gesundheit, Schaffenskraft und vor allem die verstärkte Realisierung deiner klavollen Werke für Musiktheater und Orchester.

Du wirst ja nicht müde, eine Klangwelt komponierend in Gang setzen zu wollen, die den Menschen in seinem Inneren meint und anspricht. Und das tut unserer „veröffentlichten“ Kulturwelt tatsächlich not!

Quer zum verordneten Zeitgeist propagierst du das Recht des Musikhörers auf eine humane, menschenfreundliche Gegenwartsmusik. Eindrucksvoll hast du den tönenden Dialog der Kulturen in einer großorchestralen Symphonie wie eine klingende Ringparabel gestaltet.

Die Liebenswürdigkeit und Friedlichkeit deines kompositorischen Schaffens wird in unseren Kreisen gerne als wertkonservativ apostrophiert. Der Paradigmenwechsel der letzten Jahrzehnte hat deiner Haltung jedoch eine aktuellere, fortschrittliche Komponente hinzugefügt: Erhaltungswert und neu zu entdecken sind Melos, Monodie und die harmonikale Bewandnis sowie „die freien

Neue Musik

Hörbrücken – Gedenkkonzerte zum 10. Todesjahr von Alfred Schnittke

von Frank Böhme

Die Musik von Alfred Schnittke (1934–1998) ist in vielerlei Hinsicht ein Produkt der russischen Tradition (Scho-stakowitsch und Strawinsky), aber auch der von Deutschland (Mahler und Berg) und Amerika (Ives). Als einer der bedeutendsten Komponisten in Russland hat Schnittke neue Dimensionen in der russischen Musik des 20. Jahrhunderts eröffnet – Musik, die nicht auf eine einzige Tradition festgelegt, sondern viele verschiedene aufzunehmen bemüht war. So eng Schnittke sowohl Mahler als auch Scho-stakowitsch verbunden ist, steigert er doch sämtliche von ihnen gesetzte Kontraste und treibt diese starke nachromantische Tradition bis in die extremste Polystilistik des ausgehenden 20. Jahrhunderts voran.

Die große Beliebtheit seiner Musik mag sich unter anderem darin erklären, dass er in seinem Musikverständnis kein Avantgardist ist, dem das Klangexperiment, die Mikrotonalität oder spekulative Kompositionstechniken am Herzen gelegen haben. Seine Musik enthält ein hohes Maß an Emotionalität; er bietet dem Hörer Hörbrücken an. Trotz dieser Tatsache galt seine Kunst lange Zeit als maniert, experimentell und aus sowjetischer Sicht dem westeuropäischen Avantgardismus zugewandt. Seine Kompositionen gehörten damit nicht zu den Werken, die man für geeignet hielt, die sowjetische Kunst zu repräsentieren. Um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, arbeitete Schnittke unter anderem mit so bedeutenden Regisseuren wie Elem Klimow, Larissa Schepitko, Andrej Michalkow-Kontschalowski, Alexander Pitka und Michail Schweizer zusammen. So

entstanden mehr als 60 Filmkompositionen. Seine polystilistische Kompositionstechnik scheint im Film ein nahezu ideales Äquivalent gefunden zu haben. Aufgewachsen in einer deutschsprachigen Familie, galt der in Russland Geborene als Deutscher. Nach seiner Übersiedlung nach Deutschland 1990 kehrte sich dies um, wurde er (wie auch im Ausland) oftmals in erster Linie als Russe betrachtet. Schnittke sagte dazu allerdings bereits 1985: „Obschon ich kein russisches Blut in mir habe, bin ich mit Russland, wo ich mein ganzes Leben verbracht habe, eng verwachsen. Andererseits ist vieles von dem, was ich geschrieben habe, auf irgendeine Weise mit der deutschen Musik und jener Logik, die mit dem Deutschen zusammenhängt, verbunden. [...] Wie meine deutschen Vorfahren lebe ich in Russland, und ich spreche und schreibe Russisch viel besser als Deutsch. Aber ich bin nicht Russisch“. Vergleichbar mit Gustav Mahler hat er sich als Halbjude und Halbdeutscher die meiste Zeit seines Lebens ethnisch entfremdet gefühlt.

An der Hochschule für Musik und Theater fand er nach der Übersiedlung seine pädagogische Heimat. Sein Todesjahr nimmt das Studio 21 zum Anlass, mit einer kleinen Veranstaltungsreihe auf den Komponisten aufmerksam zu machen. Gemeinsam mit dem ensemble Intégrales werden an zwei Abenden Werke des Deutsch-russen zu Gehör gebracht.

Das Ensemble 21 kontextualisiert Schnittkes Werk und erarbeitet eine Collage aus dem kammermusikalischen Œuvre, russischen Texten und Filmausschnitten. Das Ensemble Intégrales stellt das Werk Schnittkes in

Dadurch vermag ich authentisch die Qualität deines Unterrichtens zu schätzen, dein professionelles Auge in Sachen Satzlehre, dein Handwerk der Instrumentation. Deine behutsame und fürsorgliche Zuwendung zum einzelnen Studierenden und dein ungebrochener Wille, einen Eros und Ethos der Lehre gegen alle „BA/MA-Reglementierung“ fortzuführen sind vorbildlich.

Bist du doch auch der langjährige Assistent des großen Ligeti gewesen, hast (auch) von ihm das geschärfte Bewusstsein für den verantwortlichen Einsatz der kompositionstechnischen Mittel.

Schließlich sind die Allusion und Anverwandlung von orientalen Traditionen und asiatischen Philosophien, die Anwendung und Einbeziehung etwa von persischen Dastgah-Skalen oder maurischen Modi innerhalb deines eigenen Schaffens stets eingebunden in deine christlich-(nord)europäische Herkunft.

So freuen wir uns gemeinsam auf deine Musik, wenn sie zu Anfang des nächsten Jahres erklingt, beim Hamburger NDR-Wochenende im Februar und bei deinem Geburtstagskonzert am 19. Januar um 19 Uhr im Forum unserer Musikhochschule.

Mögest du dort „mythische Landschaften für die Horchenden“ entstehen lassen. Und in den verbleibenden Hochschuljahren soll sich dein Wunschunternehm verwirklichen, ein umfassendes Symposium „Musik und Spiritualität“.

Dabei unterstützt dich mit ganzem Herzen dein
Peter Michael Hamel. ■

den klanglichen Zusammenhang mit Werken von Sofia Gubaidulina und Sergej Newski. ■

Das Studio 21 wird gefördert durch die Zeit-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerus.

Konzert-Tipps

16.11.2008, 20 Uhr, Forum der Hochschule
Das Ensemble 21 spielt eine Collage aus
Kammermusikwerken Alfred Schnittkes.

17.11.2008, 20 Uhr, Forum der Hochschule
Sofia Gubaidulina: Die Seiltänzerin (1993)
für Violine und Klavier
Sergej Newski: Rift (2004)
für Violine, Saxophon und Klavier
Alfred Schnittke: Klaviertrio (1992)
Variationen (solo) (1954) für Klavier Solo
Ensemble Intégrales
BESETZUNG:
VIOLINE Barbara Lüneburg,
VIOLONCELLO Sonja Lena Schmidt,
KLAVIER Ashley Hribar,
SAXOPHON Burkhard Friedrich

Eintritt: 8 Euro, Schüler und Studierende 5 Euro,
beide Konzerte zusammen 12 Euro

Der Autor beim Erkunden des Wort-Ton-Verhältnisses



Steine des Anstoßes als späte Geste

„Stolpersteine“ erinnern an Ella und Siegfried Budge

von Livia Gleiß

Auf den Gehsteigen der Hamburger Straßen bieten sie inzwischen einen vertrauten Anblick, die kleinen quadratischen Messingplatten mit eingravierten Namen und Daten: „Stolpersteine“ – über 2000 sind seit sechs Jahren allein in Hamburg verlegt worden, um die Erinnerung an ehemalige Hamburger Mitbürger wach zu halten, die Opfer der NS-Verfolgung wurden. Die Idee, kleine Gedenksteine für einzelne namentlich bekannte Opfer des nationalsozialistischen Regimes an ihrer letzten Wohn- oder Wirkungsstätte zu setzen, geht zurück auf die Initiative des Künstlers Gunter Demnig, der die „Stolpersteine“ selbst fertigt und verlegt.

Im Sommer 2007 unerwartet auf zwei neue Stolpersteine vor dem Eingang der eigenen Hochschule zu stoßen, dürfte jedoch viele der hier Tätigen gedanklich zum Stolpern, zum Innehalten gebracht haben. Dass auch Verwandte des Hamburger Ehepaars Budge in diesem Hause gewohnt hatten und persönlich die nationalsozialistische Verfolgung erleiden mussten, war bisher kaum bekannt geworden. Nur eine Wandtafel, die anlässlich der offiziellen Rückbenennung des Altbaus als „Budge-Palais“ angebracht wurde, informiert seit 1993 neben dem Haupteingang der HfMT über Daten zur Geschichte des Gebäudes. Ihre Zeilen geben jedoch vom tatsächlich geschenehen Unrecht nichts zu erkennen: Weder von der unrechtmäßigen Entziehung des immensen Budge-Nachlasses durch die Nationalsozialisten noch von dem Pseudo-Wiedergutmachungsverfahren nach dem Krieg. Der Funktion als Gedenktafel wird diese Tafel nicht ansatzweise gerecht – immerhin gewährleistet ihre Inschrift, dass der Name Budge in Hamburg im Gedächtnis bewahrt bleibt. Die beiden „Stolpersteine“, die nun, wenige Schritte von der Wandtafel entfernt, den Eintretenden in den Weg gelegt wurden, wirken als notwendige Ergänzung. Allerdings dürften die eingravierten Namen einige Leser stutzen lassen: Während die Namen Emma und Henry Budge, die einstigen jüdischen Eigentümer des Budge-Palais, wohl allen, die heute in der HfMT zu tun haben, vertraut sein werden, hat wohl kaum jemand von Dr. Siegfried und Ella Budge gehört. Die Steine geben Anstoß, nach dem Schicksal dieser Personen zu fragen und sie so aus dem Dunkel des Vergessenseins zu holen.

Siegfried Budge, am 18.6.1869 in Frankfurt am Main geboren, war ein Neffe von Henry Budge, der Sohn von dessen Bruder Max und seiner Frau Rosalie, geborene Samson aus Hamburg. Nach dem Studium der Rechtswissenschaften und Heirat mit Ella Henriette Mayer eröffnete Siegfried Budge eine Rechtsanwaltspraxis in Frankfurt. Er schloss ein Studium der Nationalökonomie an, habilitierte sich 1921 bei Franz Oppenheimer und lehrte von 1925 bis 1933 als Professor für Nationalökonomie an der Universität Frankfurt. Er wurde als Fachmann insbesondere auf dem Gebiet der Geldtheorie bekannt. Der philanthropischen Familientradition der Budes folgend, war er Vorstandsmitglied der „Max und Rosalie Budge Stiftung“ für sozial Bedürftige; auch betätigte er sich als Kunstsammler.

Bereits im März 1933 wurde ihm als Jude die Lehrbefugnis entzogen – obwohl sein Onkel Henry Budge die Frankfurter Universität als Gründungsmitglied mit großzügigen Spenden bedacht hatte. Nach erfolglosen Bemühungen Siegfried Budes um eine Anstellung im

Ausland, zogen er und seine Frau 1934 auf Einladung Emma Budes nach Hamburg in ihr Palais an der Alster. Nach dem Tod Emma Budes am 14.2.1937 mussten sie die Villa verlassen. Die folgenden vier Jahre in Hamburg sollten für sie eine demütigende Suche nach Unterkunft bedeuten – viele Male mussten sie umziehen. Siegfried Budge starb am 1. September 1941 infolge schwerer Krankheit.

Das Wissen über Ella Budge ist verschwindend gering – die meisten Spuren ihres Daseins wurden ausgelöscht.



Lediglich einer alten Meldekarte Siegfried und Ella Budes aus dem Archiv des Institutes für Stadtgeschichte Frankfurt lassen sich grobe Eckdaten entnehmen: Als Ella Henriette Mayer wurde sie am 8. Mai 1875 in einer jüdischen Familie in Frankfurt am Main geboren, ihre Eltern waren Louis Mayer und Marie Mayer, geborene Strauß. 1897 heirateten Ella und Siegfried Budge in Frankfurt. Die Meldekarte vermerkt eine Tochter: Nelly Budge, geboren am 30.6.1898 in Frankfurt.

Ella Budge und ihr Ehemann waren nach Emma Budes Tod 1937 die rechtmäßigen Bewohner des Budge-Palais, bevor es noch im gleichen Jahr von den Nationalsozialisten in Beschlag genommen und vom Gauleiter Karl Kaufmann zur Reichsstatthalterei umfunktioniert wurde. Nach dem Tod ihres Mannes wurde Ella Budge am 11.4.1942 von der Hamburger Gestapo verhaftet und ins Konzentrationslager Fuhlsbüttel verschleppt, wo sie ohne ersichtlichen Grund über drei Wochen festgehalten wurde. Wahrscheinlich wurde ihr ein so genanntes Devisenvergehen angehängt, ein von der Gestapo häufig konstruierter Vorwand zur Ausschaltung der jüdischen Bevölkerung. Kaum aus der Haft entlassen, erhielt sie den Deportationsbefehl. Am 19.7.1942 wurde

Ella Budge zusammen mit 700 anderen Hamburger Bürgern nach Theresienstadt deportiert. Den dort herrschenden unmenschlichen Bedingungen erlag sie am 6. November 1943. Ihr Name ist einer von 8877 Namen, die im Gedenkbuch „Hamburger jüdische Opfer des Nationalsozialismus“ stehen.

Am 26. Mai 2008 fand in feierlichem Rahmen die Einweihung der „Stolpersteine“ für Siegfried und Ella Budge statt. Fotoposters beider Personen konnten gezeigt werden dank der Hilfe von Wolf Kahn, einem in New York lebenden Enkel von Ella Budge, der mit 82 Jahren noch immer als bekannter Landschaftsmaler künstlerisch tätig ist. Am Telefon erzählte er lebhaft von seiner Großmutter Ella Budge, der er als Kind sehr nahe stand. Wolf Kahn und seine drei Geschwister, Hans, Peter und Eva Kahn sind die Kinder von Nelly Kahn, geborene Budge, und Emil Kahn, einem einstmal berühmten Stuttgarter Dirigenten. Die vier Kinder hatten ihre Ferien oft in Hamburg bei ihrer Großtante Emma Budge im Palais mit seinem Park an der Alster verbracht. Ihre Mutter starb bereits 1931, der Vater und die Kinder konnten sich in den dreißiger Jahren durch Auswanderung in die USA retten. Peter Kahn, Jahrgang 1921, war Professor für Kunstgeschichte an der Cornell University in Ithaca, New York; er starb 1996. Während eines Aufenthaltes in Hamburg 1985/86 hat er hier eingehend zur Geschichte des Budge-Palais recherchiert und seine Ergebnisse wie auch persönliche Erinnerungen an seine Kindheit in Hamburg in seiner Denkschrift „Eine Wiedergutmachungsangelegenheit“ zusammengefasst. Ohne anzuklagen, sogar im Gegenteil einverstanden damit, dass das große Budge-Anwesen nun öffentliche Hochschule ist und die Parkanlagen für die Öffentlichkeit nutzbar sind, aber doch zutiefst enttäuscht, zog Peter Kahn den Schluss, dass eine Wiedergutmachung des an seiner Familie vielfach begangenen Unrechts in keiner Weise je stattgefunden habe.

Zwar konnten die inzwischen über 80-jährigen Enkel nicht persönlich zur Gedenkfeier aus Amerika nach Hamburg anreisen, aber vielleicht konnte die Einladung zu diesem Anlass als späte Geste wirken, um den Enkeln Anteilnahme am Schicksal ihrer Angehörigen auszudrücken. ■

Anmerkung: Anlässlich der Gedenkfeier erschien die Broschüre „Die Familie Budge in Hamburg und ihr Palais an der Alster“. Sie ist kostenlos erhältlich im Eingangsfoyer der HfMT.

Chance für Konzerte an ungewöhnlichen Orten

Audition für Yehudi Menuhin Live Music Now von Catrin zu Stolberg

„36 mal an diesem Tag öffnet sich die Tür und völlig verschiedene, unbekannte Musikerpersönlichkeiten aus der ganzen Welt prägen in Sekundenschnelle mit ihrer Persönlichkeit, ihrem Auftritt und natürlich mit ihrer Musik die Atmosphäre, das Aussehen, ja, man hat beinahe das Gefühl, sogar die Temperatur des Orchesterstudios.“ So schwärmte Vorstandsmitglied Elisabeth von Falkenhäusen von der Audition des Vereins Yehudi Menuhin Live Music Now Hamburg e.V. in der HfMT.

Das diesjährige Vorspiel für die Bewerber um ein Stipendium von Live Music Now e.V. findet am 22. November ab 10.30 Uhr wieder im Orchesterstudio der Hochschule statt. Interessenten sollten nicht älter als 30 Jahre sein und sich bis zum 10. November melden.

Wenn der Hamburger Verein Live Music Now im

kommenden Jahr sein zehnjähriges Bestehen feiert, wird er bis dahin gut 200 junge Musiker gefördert haben.

Die derzeit 110 Stipendiaten geben in diesem Jahr insgesamt rund 200 Konzerte in 55 verschiedenen sozialen Einrichtungen in und um Hamburg.

Live Music Now bietet den jungen Musikern die Möglichkeit, sich in Konzertauftritten und der Moderation zu üben, mit einem ungewöhnlichen, manchmal unberechenbaren Publikum umzugehen und selber Programme zu gestalten. Live Music Now bringt klassische Musik dahin, wo die Zuhörer selbst nicht in Konzerte gehen können, in Krankenhäuser, Alten- und Behindertenheim oder auch Strafvollzugsanstalten.

Mitglieder des Hamburger Teams betreuen die Künstler bei ihren Auftritten und übernehmen die Koordination mit den Institutionen. Die Musiker bekommen für ihre Konzerte ein Honorar, das zwischen 110 und 160

Euro pro Person und Auftritt liegt, je nachdem, ob sie als Solist, im Duo, Trio oder als Quartett spielen. Wichtig bei der Bewerbung ist, dass die Ensembles in der Kombination vorspielen, in der sie später auch auftreten wollen. Sie sollten eine halbe Stunde Musik für die Audition vorbereiten.

Die HfMT stellt ihre Räumlichkeiten nicht nur zur Audition zur Verfügung, sondern auch das Forum für das alljährliche Benefizkonzert. Das große Jubiläumskonzert zum zehnjährigen Bestehen wird allerdings in der Komödie Winterhuder Fährhaus stattfinden, und zwar als Matinée um 11 Uhr am Sonntag, 8. Februar 2009.

Bewerbungen für die Audition bitte bis zum 10. November 2008 an: Sibylle Voss-Andreae, Bours Weg 5, 22587 Hamburg, svossandreae@gmx.de, Telefon 040 864616; www.livemusicnow-hamburg.de ■

Aus den Dekanaten: Studiengang Elementare Musikpädagogik

„EMP“: Elementares mit Pfiff!

von Almuth Süberkrüm

„Als EMP-Student bekommt man Unterricht im instrumentalen bzw. vokalen Hauptfach, in Sprecherziehung und Gesang, künstlerischer Gestaltung im Hauptfach EMP, in Arrangement und Bewegungsfächern, Improvisation sowie Lied- und Bewegungsbegleitung. Dabei lernen die Studierenden in erster Linie für sich selbst, reflektieren das eigene Musizieren, üben differenzierte Bewegungskoordination, lernen zu interagieren (Gruppenunterricht Improvisation), Fantasie zu entwickeln (künstlerische Gestaltung EMP) und überdenken in wissenschaftlich fundierten Methodikstunden Pädagogikkonzepte, Prinzipien musikalischen Lernens und das eigene Unterrichten, um dann schließlich Verantwortung zu übernehmen und das Erlernte an andere Menschen weiter zu geben.“ (Mathis Wieck, EMP-Student im 5. Semester, instr. Hauptfach Trompete)

Die EMP führt nach vierzigjährigem Bestehen noch immer ein bescheidenes Nischendasein. Allein der Titel EMP gibt so manchem Rätsel auf, die an dieser Stelle aufgelöst werden sollen. Hinter der Abkürzung EMP steht der Studiengang „Elementare Musikpädagogik“. Die EMP befasst sich mit der Anleitung von Gruppen, deren Teilnehmer sich ohne spezielle Vorerfahrungen mit Musik beschäftigen möchten. Bei dieser Anleitung werden vielfältige Lernangebote bereitgestellt, die Prozesse beobachtet, Entwicklungen begleitet und neue Erfahrungen angeregt. Der EMP Unterricht unterscheidet sich von dem in der Schule u. a. dadurch, dass nicht „formaler Unterricht“ stattfindet, sondern der Unterrichtsprozess durch die Lernweisen und spontanen Reaktionen der Kinder Lenkung erfährt.

Die Lernenden müssen keinerlei musikalische Voraussetzungen mitbringen, der Unterricht holt die Einzelnen dort ab, wo sie aktuell stehen. EMP wird in der Gruppe unterrichtet, so dass die Musik stets auch als Kommunikations- und Ausdrucksmittel zur Geltung kommt. Die Beschäftigung mit Musik erfolgt dabei spielend, erfahrend, ausprobierend, ühend, d. h., im ganzheitlichen Sinne lernend. Musik wird erlebt durch Stimm- und Rhythmusspiele, Klangimprovisationen, Lieder, Tänze und Kompositionen unterschiedlicher Stilbereiche, in vielfältigen Tonaltitäten und Metren, mit

multiästhetischem Anspruch. Ein Kerngebiet der EMP ist die Improvisation, die im Studium sowohl solistisch als auch in der Gruppe der EMP-Studierenden erlebt wird. Der Improvisations-Unterricht umfasst die Bereiche Bewegungs- sowie Gesangs-Improvisation, Improvisation mit elementaren Instrumenten und natürlich die Improvisation mit dem jeweiligen Hauptfachinstrument.

„Das spontane Musizieren, welches auf der Grundlage eines gemeinsamen Gedankens doch das Moment der spannenden Unvorhersehbarkeit beinhaltet, stellt eine schillernde Facette der EMP dar. Das Explorieren liefert einen vielfältigen Zugang mit mehreren Sinnen und fordert so die eigene Kreativität immer wieder neu. Das gemeinsame Tun, die Interaktion, schärft die Wahrnehmung und fördert ein sensibles und differenziertes Musizieren. Blitzschnelles Reagieren ist hier gefragt, damit die Musizierenden Eins sind. Improvisieren heißt dann: Erfahren mit allen Sinnen und Erleben im gemeinsamen Atem.“ (Theresa Schnabel, EMP-Studentin im 5. Semester, instr. Hauptfach Geige)

Ein wichtiger Bereich ist im EMP-Studium auch die Entwicklung von Bewegungskompetenz: „Wer gemeinsam mit anderen tanzt, bekommt ein besseres Körperbewusstsein, kann sich in den Körper des Gegenüber einfühlen und hat eine konkretere Vorstellung davon, wie es sich anfühlt, einen bestimmten Klang herzustellen. Dies hat Vorteile für das Musizieren mit anderen im Orchester, in der Kammermusik, in der Band oder im Chor und erweitert die eigene klangliche Vorstellungspalette kontinuierlich.“ (Theresa Schnabel)

Galt früher der Unterricht vor allem der Altersgruppe zwischen drei und sechs Jahren, so zeigt sich das Berufsfeld der EMP heute als alters- und bereichsübergreifend: Von der pränatalen Zeit bis zum Seniorenalter, von Unterricht in Kindertagesstätten, in Zusammenarbeit mit Ganztagschulen und in Musikschulen bis hin zu musikalischen Anleitungen in Behinderten- und Senioreneinrichtungen ist ein weites Spektrum abzudecken, was selbstverständlich auch vielfältige, im Studium gründlich zu entwickelnde Kompetenzen erfordert.

Die Weitergabe ihres theoretischen und praktischen Wissens erproben die Studierenden im Rahmen ihrer Ausbildung im Unterricht einer Kindergruppe für Vier-

bis Sechsjährige. Seit Neuestem gibt es für die EMP-Studierenden an der HfMT darüber hinaus auch die Möglichkeit, in einer Eltern-Kind-Gruppe zu unterrichten. In diesen musikalischen Stunden steht für die Babys die Unterstützung der Entwicklung des musikalischen Hör- und Bewegungsrepertoires im Mittelpunkt, die Eltern lernen kreativen Umgang mit Bewegung, Stimme, Liedern und elementaren Musikinstrumenten u. a. auch für die Nutzung im häuslichen Bereich.

Interessierte Eltern mit Babys im Alter zwischen Geburt und 18 Monaten, die an der von EMP Studierenden unter Anleitung einer Professorin durchgeführten Eltern-Kind-Gruppe teilnehmen möchten, sind hierzu mittwochs um 11 Uhr herzlich eingeladen! Anmeldungen bitte bis zum 17. Oktober an almuth.sueberkrue@hfmt-hamburg.de ■



Sinn-Wahrnehmung Hörhaltung als Kulturtechnik

von Frank Böhme

Die Sinne üben heißt nicht nur sie gebrauchen, sondern lernen, mit ihrer Hilfe richtig zu urteilen, ja sogar zu fühlen. Denn wir können weder tasten noch sehen oder hören, wenn wir es nicht gelernt haben.
Jean-Jacques Rousseau, *Émile* (1762)

Große Ohren galten für Paracelsus als Zeichen für ein gutes Hören und standen stellvertretend für einen scharfen Verstand. In der Antike galt das Ohr zeitweise gar als Sitz des Gedächtnisses und das Klingen der Ohren wurde bei den antiken Pythagoreern als Signal einer göttlichen Eingebung verstanden.

Die aktuelle Diskussion der Musikvermittlung knüpft an einen Musikbegriff an, der Musik als Ereignis in den Blick rückt, als ein seelisches Geschehen im kommunikativen Raum zwischen Menschen. Musik als Musik ist an den sinnlich erlebenden Menschen gebunden. (Außer Acht gelassen wird hier die Diskussion, ob Kunst, um Kunst sein zu können, überhaupt der Wahrnehmung bedürfte oder, ob ihre Existenzberechtigung bereits dadurch gegeben ist, dass sie da ist.) Dieser Raum entsteht aber erst, wenn Musik erklingt: zuerst zwischen dem fixierten Notenbild und dem Spieler, zwischen seinen instrumentalischen Erfahrungen und dem Hervorbringen. Dieser Beziehungsraum lässt sich auch weiterführen: zwischen einem Orchester und einem Dirigenten, zwischen Hörer und Orchester. Damit besteht aber auch die Möglichkeit dem Musikhörer zuzugestehen, Musik zu erzeugen, allein durch die Art und Weise des Hörens. Durch die bewusste Wahrnehmung unserer Umwelt oder die Sensibilisierung auf die Stille kann er als aktiver Hörer diese Erfahrungen musikalisch für sich nutzen.

Mit Beharrlichkeit wird dieser Zwischenraum durch die Musikvermittlung von einem Netz der Fürsorglichkeit eingekreist. Diese verstärkte Zuwendung scheint auch eine Reaktion auf die vielfach zu beklagende Vor-

herrschaft visueller Sinneseindrücke zu sein und reiht sich ein in die kreative Ausdeutung der Marginalisierung aller Sinneswahrnehmungen. Nicht zuletzt sind diese Aktivitäten verbunden mit der Hoffnung auf eine Rekultivierung unseres sinnlichen Vermögens.

Unsere Sinne vermitteln als Wahrnehmungsorgane zwischen Innen- und Außenwelt. Sie haben ein sehr differenziertes Aufgabenfeld und nehmen unsere Umwelt auf den unterschiedlichsten Ebenen wahr. Als Nahsinne werden Tasten, Schmecken und Riechen zusammengefasst, Hören und Sehen gelten als die abstraktionsfähigen Fernsinne. Das im Rückblick eintretende Umdenken der Sinne, weg vom allegorisch oder animalisch bestimmten, eröffnete ein neues Verständnis. Radikal weitergedacht, tangiert der komplexe Sinnesbegriff damit auch gesellschaftliche Einflussfaktoren. „Der Mensch eignet sich sein allseitiges Wesen auf eine allseitige Art an, also als ein totaler Mensch. Jedes seiner menschlichen Verhältnisse zur Welt, Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen, Denken, Anschauen, Empfinden, Wollen, Tätigsein, Lieben, kurz alle Organe seiner Individualität, wie die Organe, welche unmittelbar in ihrer Form als gemeinschaftliche Organe sind, sind in ihrem gegenständlichen Verhalten oder in ihrem Verhalten zum Gegenstand die Aneignung desselben.“

Das Erkenntnisstreben der Menschen ist auch als eine Geschichte der Systematisierung der Sinne zu lesen. Wenn dieses Erkennen der uns umgebenden gegenständlichen Welt als das Zusammenwirken von Wahrnehmen und Erkennen gedeutet wird, so ergibt sich daraus auch eine Notwendigkeit, dies als handelndes Subjekt zu gestalten. Die immer komplexer werdenden Strukturen des technischen und sozialen Fortschrittsprozesses stellen sich mitunter als pure Wahrnehmungszumutungen dar und fordern damit die Frage nach einer Konstante innerhalb der Sinnesausstattung heraus. Ob es diese

geben kann, erfordert eine bewusste Wahrnehmung, eine Durchdringung und produktive Auseinandersetzung und damit letztendlich einen aktiven Menschen der in diesen kulturellen Prozess eingreift.

Die Hinterfragung der Bedeutsamkeit sinnlicher Wahrnehmungen betrifft auch physiologische oder kulturelle Kooperationsformen der Wahrnehmung. Die Einflussnahme des Einzelnen, mit allen Sinnen in den gesellschaftlichen Prozess einzugreifen, wurde immer schon kritisch betrachtet. Der allgemeinen Beschleunigung der Gesellschaft kann aber gerade die Musikvermittlung entgegenwirken. Die Zeitlichkeit der Musik zwingt zu einer Hörhaltung und bedeutet im weitesten Sinn auch ein Einlassen auf Sinnlichkeit und stellt im Umgang eine wesentliche Kulturtechnik dar.

Musik als einen Prozess gedacht, der an einem Grenzbereich zwischen Latentem und Manifestem, von Innen und Außen, von Bewusstem und Unbewussten entsteht, hat diese Möglichkeit, fordert einen aktiven Hörer.

Dies ist erlernbar und eröffnet gleichzeitig die Möglichkeit einer Kommunikation der Sinne, indem der Hörsinn als ein Teil im Ensemble aller Sinne wahrgenommen wird. ■

netzwerk junge ohren Das Kommunikationsforum für Musikvermittler

von Ingrid Allwardt

Musik vermitteln – Wozu? Wo? Und durch wen? Muss Musik überhaupt vermittelt werden? Was sind die Orte der Musikvermittlung? Wo findet sie ihren Platz zwischen Didaktik, Wissenschaft und Marketingstrategie? Wer ist Musikvermittler und wie kann man es lernen, Musik zu vermitteln?

Fragen nach Sinn und Rolle der Musikvermittlung sind aktueller denn je. Ihre Verortung zwischen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und musikalischer Praxis, zwischen Eventkultur und Hörschule ist hingegen unbestimmt, unbestritten ihre wachsende gesellschaftliche Relevanz. Seit Dezember 2007 treffen Fragen, Themen und Bedürfnisse auf ein professionelles Netzwerk offener Ohren: das netzwerk junge ohren. Es richtet sich an alle, die mit Themen, Fragen und Praktiken der Vermittlung von Musik befasst sind. Sein Ziel: Voraussetzungen für Qualität und Professionalität im Feld der Vermittlung zu verbessern und die Aufmerksamkeit des gesellschaftlichen Bewusstseins auf Bedeutung und Wirkung von Musik zu richten sowie durch Lobbyarbeit eine kulturpolitische Stimme zu erlangen und gleichzeitig für eine Szene gezielte Kommunikationsstrukturen zu schaffen. Als Institution generiert und bündelt es Informationen aus der Praxis, als deren Stimme mischt es sich in kulturpolitische Entscheidungsprozesse ein, und als Marke dient es der Entwicklung und Orientierung an und von Qualitätskriterien im teils noch unbeholfen wildwüchsigen Feld der Musikvermittlung.

Das netzwerk junge ohren beobachtet die Szene der Musikvermittlung und hat Kenntnis von vielen Projekten, Kooperationen und Konzeptionen in unterschiedlichsten Formaten und Kontexten, die sich bereits als beispielhafte und nachahmenswerte Modelle offenbaren. Diese Aktivitäten sollen künftig mehr Gehör und Unterstützung finden. Es versteht sich in diesem Prozess als Dia-

logpartner, der Kontakte vermittelt und Aktivitäten miteinander vernetzt. Zugleich will es auch jenen, die sich in diesem Bereich weiterentwickeln möchten, wertvolle Informationen und Arbeitshilfen bereitstellen.

Die Vergabe des „jop! – der junge ohren preis“ ist hier eines der Signale, das konsequent die Aufmerksamkeit auf zukunftsweisende Initiativen für kulturelle Bildung von Kindern und Jugendlichen richtet. Auf die Spielzeit 2008 rückblickend wird der Preis bereits zum dritten Mal für „Projekte von Profis für Kinder und Jugendliche“ vergeben mit dem Ziel, ein Qualitätsbewusstsein im Zusammenhang mit Musikvermittlung zu stärken und exzellente Projekte erkennbar mit einem Gütesiegel zu versehen. Langfristig gilt es, diesen Preis für verschiedene Kategorien weiter zu entwickeln und damit Qualitätskriterien aus unterschiedlichen Perspektiven einsehbar zu machen, in dessen Prozess Hochschulen und Ausbildungsinstitutionen aktiv einbezogen werden sollen.

Umbtrieb im gesamten deutschsprachigen Raum, hat das Netzwerk sein Büro in Berlin, in dem der virtuelle Raum auf reale Persönlichkeiten trifft, zwei hauptamtliche „Netzwerkerinnen“, die jederzeit ansprechbar sind und ihrerseits aktiv den Kontakt nach außen aufnehmen. Teilnehmer und angeschlossene Verbände fungieren in diesem Zusammenspiel als Multiplikatoren. Praktikanten und Hospitanten gewährt es Einblick in kulturpolitische Netzwerkarbeit. Von hier aus entwickelt das Büro im Kontakt mit aktiven Teilnehmern, Fachbeirat und Trägern das Internetportal www.jungeohren.de weiter, das Musikvermittlern und Interessierten als Kommunikationsforum und Fachmagazin dient. Ein Portal, das sich in zwei grundsätzlich unterschiedlich strukturierte Anwendungsbereiche gliedert: das interaktive „netzwerk“, das fokussierte Darstellungen und gezielte Kontaktaufnahmen innerhalb einer Community ermöglicht, und das redaktionell betreute „netzmagazin“, das Informationen,

Fachartikel und aktuelle Nachrichten bereitstellt.

Die Anschlussmöglichkeiten an das netzwerk junge ohren sind flexibel in der Ausrichtung. Dem grundlegenden Prinzip von Netzwerken folgend, zeichnet es sich durch gemeinsame Intentionen, Personenorientierung, das Prinzip der Unabhängigkeit und Freiwilligkeit und durch das Tauschprinzip im Sinne eines schwebenden Kapitals aus. Die Anmeldung eigener Profile auf www.jungeohren.com, der persönliche Kontakt im Rahmen von Veranstaltungen oder die Bereitstellung von Artikeln und Konzepten sind nur einige der Möglichkeiten, sich dieser lebendigen Community anzuschließen und sich für die persönlichen Bedürfnisse den eigenen Warenkorb zusammenzustellen. Weitere Infos unter www.jungeohren.com; kontakt@jungeohren.de ■

Wie klingt „Osten“?

von Frank Böhme

Im Musikvermittlungsprojekt „Windrose“ wurde Schülerinnen und Schülern ein zeitgenössisches Musikwerk unter aktiver Beteiligung vermittelt – eine interkulturelle Standortbestimmung durch die Musik.

Kagels „Die Stücke der Windrose“ beleuchten die Bedeutung der Himmelsrichtungen aus ganz unterschiedlichen Blickwinkeln. Zwei Schulklassen setzten sich auf ihre eigene Weise mit Kagels Werk auseinander: Elfjährige gingen mit Mikrofonen von ihrem Schulhaus in Richtung Osten auf Klappgirs, setzten ihre Assoziationen zu „Osten“ improvisatorisch um, ließen sich von Motiven aus Kagels „Osten“ inspirieren und komponierten eine Hommage an Kagels Werk. Fünfzehnjährige ließen sich vom Wind treiben und setzten ihre Ideen zu Südosten mit Stimme und Bewegung um. Und wie Kagel wechselten sie immer wieder den Standort ihrer Betrachtungen.

Die beiden musikalischen Performances der Schülerinnen und Schüler wurden zwischen den Stücken der „Windrose“ am 28. September 2008 auf Kampnagel gespielt. Das Konzert des ensembles 21 fand im Rahmen von Klang! statt.

Die beteiligte 6. Klasse des Gymnasiums Hummelsbüttel und eine 9. Klasse des Goethe-Gymnasiums arbeiteten an einem Musikvermittlungsprojekt, das in ähnlicher Form letztes Jahr in Basel mit dem Kammerorchester Basel durchgeführt wurde. Die Basler Windrose erhielt den junge ohren preis 2007. Ingrid Allwardt, die Geschäftsführerin von „junge ohren“, schlug vor, das Vermittlungskonzept der Education-Projekte der Region Basel auf das Hamburger Netzwerk Klang! zu übertragen.

Die Basler Musikvermittlerin Irena Müller-Brozovic war von der Idee sofort begeistert. Bei Response-Projekten suchen Kinder und Jugendliche nach eigenen mu-

sikalischen Antworten auf ein musikalisches Werk. Dieser enge Bezug zu einer Komposition und der lange kreative Prozess bis zur Aufführung sind in derselben Stadt nicht wiederholbar. Spannend deshalb der Versuch, das Konzept und die Erfahrung nach Hamburg zu bringen. Irena Müller-Brozovic legte Wert darauf, vor Ort mit erfahrenen Fachleuten ein Team zu bilden. Hamburger Musikstudierende unterstützten die Musikvermittlerin und führten die Schulworkshops nach einem gemeinsamen Start weiter. Ende September dann verflochten Irena Müller-Brozovic und ihr Team die musikalischen Ideen der Schüler in eine Dramaturgie und inszenierten mit einfachen Mitteln die musikalische Aussage. Ihr Ruf nach Osten klingt verwandt und doch anders als sein Bruder aus Basel – doch beide Interventionen wiesen auf kreative Art auf Kagels Werk und die Subjektivität des Standorts hin. ■

Symposium

2.–4.11.2008, Berlin

Leben, Kunst und das dazwischen / Symposium II zur Musiktheaterpädagogik

Die Erfahrung des ästhetischen Moments im Umgang mit dem Kunstwerk wirkt beim Rezipienten auf verschiedenen Ebenen: von der mehr oder weniger bewussten Wahrnehmung bis zur aktiven Mitgestaltung sind im pädagogischen Prozess zahlreiche Varianten möglich, die durch die Vermittlungstätigkeit initiiert und begleitet werden. Der theoretische Diskurs des Symposiums soll zu einer Annäherung an den Kern/das Wesen von Vermittlung führen, indem er die beteiligten Komponenten (Kunstwerk, Rezipient, Alltagserfahrung) definiert und zueinander in Beziehung setzt.

TEILNAHMEGEBÜHR 120 Euro, Studierende 90 Euro.

Im Preis enthalten sind Teatime, Mittags- und Abendimbiss sowie der Besuch der Vorstellung Robin Hood (UA).

VERANSTALTER Komische Oper Berlin, Deutsche Oper Berlin, Staatsoper Berlin, Institut für Szenische Interpretation von Musik + Theater (ISIM) in Kooperation mit netzwerk junge ohren e.V. und BuT (Bundesverband Theaterpädagogik)

KONTAKT UND INFOS Anne-Kathrin Ostrop, Komische Oper Berlin, Behrenstraße 55–57, 10117 Berlin, Telefon 030 20260375, Telefax 030 20260377, Mail a.ostrop@komische-oper-berlin.de, www.komische-oper-berlin.de



Streitbarer Geist und überlegener Kopf Zum Gedenken an Werner Krützfeldt

von Wolfhagen Sobirey

Werner Krützfeldt ist nur wenige Monate vor seinem 80. Geburtstag verstorben. Ute Hermann, seine langjährige Geschäftsführerin beim Landesmusikrat, erinnert sich an den Tag, als bekannt wurde, dass John Cage gestorben war, ebenfalls kurz vor dessen achtzigsten Geburtstag. Werner Krützfeldt soll dazu gesagt haben, dass ihm das gefalle. Sich so allen Ehrungen und Preisungen zu entziehen!

Ute Hermann, die viel mit ihm zusammen gearbeitet hat, meint, dass das sehr in eine seiner Grundlinien passe. Es war ihm immer sehr wichtig, den Zeitpunkt seines Gehens – aus dem Amt, als Präsident, als Privatperson, selbst zu bestimmen.

Werner Krützfeldt hat in seinem öffentlichen und politischen Leben viele große Erfolge und Ehrungen erlebt, aber auch Enttäuschungen. Dieser herausragende begabte, hoch kenntnisreiche Werner Krützfeldt, einerseits ein echter „Herr“ im traditionellen Sinne, andererseits ein streitbarer Geist und überlegener Kopf, der es gelegentlich nicht verhindern konnte, dass sich der erlebte Höhenunterschied zwischen ihm und anderen auch mal Luft machte, musste es vor allem im Umgang mit der Politik schmerzlich erleben, dass nicht immer die besseren Argumente Erfolg haben, dass Entscheidungen häufig auf der Beziehungs- statt auf der Sachebene getroffen werden.

Werner Krützfeldt setzte sich sehr für die Förderung der populären Musik ein. In letzter Zeit noch hat er sich sehr erfreut darüber geäußert, dass die populäre Musik

nun auch in den Wettbewerb „Jugend musiziert“ integriert ist.

Vor allem aber war Werner Krützfeldt Gründer und erster Präsident des Hamburger Landesmusikrats. Dieser Landesmusikrat (LMR) hatte eine Vorläuferin, die Landesarbeitsgemeinschaft für Musikerziehung und Musikpflege. Schon 1977 gelang es Krützfeldt, die Kulturbehörde zu bewegen, dieser Landesarbeitsgemeinschaft die Ausrichtung der Hamburger Musikwochen zu übertragen. Man nannte die Veranstaltung „Musikkontakte – Unterwegs zum Hörer“. 1978 fand dann die Gründung des Landesmusikrats in der Freien und Hansestadt Hamburg statt. Krützfeldt selbst dazu im Jahr 2008:

„Ich versuchte seit 1976 viele Kollegen von der Notwendigkeit zu überzeugen, dass wir in Hamburg einen LMR haben müssen. Vor allem deshalb, weil mir schien, dass im gesellschaftlichen (und damit vor allem auch im politischen) Umfeld der Hansestadt zwar durchaus ein Bewusstsein für die Notwendigkeit der Förderung musikalischer Hochkultur vorhanden war, aber nach unserem Eindruck Laienmusik und auch Musikerziehung eher eine Art Schattendasein führten und zunehmend von Förderung durch die Öffentliche Hand abgeschnitten schienen.“

Nachdem Krützfeldt 1989/1990 eine bundesweit erfolgreiche Kampagne gestartet hatte, erreichte er 1991, dass der LMR endlich von der Kulturbehörde eine institutionelle Förderung bekam. Es gehörte allerdings zu den schmerzlichen Augenblicken seines kulturpolitischen

Engagements, dass er am Ende seiner Zeit als Präsident des LMRs erleben musste, wie eine neue politische Leitung der Kulturbehörde die institutionelle Förderung des LMRs wieder zu reduzieren begann!

1998 gibt Krützfeldt das Präsidentenamt ab, wird von der Mitgliederversammlung des LMRs zum Ehrenpräsidenten gewählt.

Vom Senat erhält er die „Biermann-Ratjen-Medaille“. Im Senatsbeschluss hieß es dazu: „Während seines gesamten Berufslebens hat sich Werner Krützfeldt ehrenamtlich im musikpolitischen Bereich engagiert und mit Leidenschaft, Durchsetzungsvermögen und Liebe zur Sache große Erfolge für das Musikleben nicht nur in Hamburg erwirkt.“

Zum Schluss noch ein kleiner Blick auf den Menschen Werner Krützfeldt: sein Handkuss. Ute Hermann schreibt mir: „Überaus charakteristisch für ihn war, dass er die Frauen, die er traf, wohl stets mit einem Handkuss begrüßte. Diese Geste behielt er in einer altmodischen Weise bei, auch als er gemerkt haben dürfte, dass sie bei vielen Frauen Befremden auslöste. In dieser Geste war er unnachahmlich und hat sie selbst bei Kultursektorin Christina Weiss in jener Sitzung 1996 angewandt, als die Senatorin dem LMR die Reduzierung der Fördermittel mitteilte. Mit dem Handkuss konnte er höchst differenziert umgehen. Er war nonverbaler Ausdruck seiner Empfindungen, über die er nicht gern sprach und die er nicht gern zeigte. ■“

Gründerpersönlichkeit der Hochschule für Musik und Theater

von Michael von Trotschke

Am 29. Mai 2008 starb Dr. Dr. h. c. Werner Krützfeldt, ein Kollege, der die Hochschule für Musik und Theater Hamburg über viele Jahre maßgeblich geprägt hat. Im Alter von nur 26 Jahren wurde er 1954 auf eine Professur für Musiktheorie und Komposition berufen, die er 42 Jahre lang mit größtem Engagement gestaltete. Als Sprecher des damaligen „Fachbereichs Komposition/Musiktheorie, Musikwissenschaft und Dirigieren“ erarbeitete er alle Studien- und Prüfungsordnungen dieser Bereiche, und von 1990–1996 stand er als Vizepräsident neben Hermann Rauhe an der Spitze unserer Hochschule. In dieser Zeit, die durch Sparmaßnahmen und Haushaltssperren geprägt war, erstellte er ein Struktur- und Entwicklungskonzept, das der Hochschule den Weg durch diese schwierige Zeit wies. Dazu übernahm er das gesamte Finanzcontrolling des Veranstaltungswesens, er war damals sozusagen der Intendant unseres Forums.

Als ich 1988 an die Hamburger Hochschule wechselte, lernte ich Herrn Krützfeldt kennen als jemand, der mich mit großer Freundlichkeit und Warmherzigkeit in die Geschehnisse der Hochschule einweihte. In den Fachbereichsratssitzungen, die einmal im Monat im kleinen Raum „100 blau“ stattfanden, lernte ich ihn in seiner Funktion als Fachbereichssprecher kennen. Er konnte Problemfelder perfekt strukturieren, mit penibler Ge-

nauigkeit Texte verfassen und die Abteilung mit großem Geschick leiten. Bei all dem strahlte er eine Ernsthaftigkeit und Integrität, auch Würde aus, die ihn für mich, aus Süddeutschland kommend, wie das Muster einer Hanseatischen Persönlichkeit der „alten Schule“ erscheinen ließen. Werner Krützfeldt war jemand, auf den immer Verlass war und der einem vermittelte, „für die Hochschule zu leben“. In seiner Zeit als Vizepräsident und in zahlreichen Senatssitzungen verstärkte sich dieser Eindruck noch. Die nie gänzlich zu vermeidende Rivalität zwischen ihm und dem damaligen Präsidenten Hermann Rauhe löste er, indem er sich ganz auf die Innenpolitik der Hochschule konzentrierte und dem Präsidenten die Außendarstellung überließ.

In dem Bereich Komposition/Neue Musik hat Werner Krützfeldt ebenfalls Bedeutendes für die Hochschule geleistet. Die Berufung der herausragenden Komponisten György Ligeti und Alfred Schnittke ist sein Verdienst, und mit dem 1960 gegründeten „Studio für neue Musik“ schuf er der Musikhochschule und der Stadt Hamburg eine wichtige Aufführungsstätte für neue Musik.

Nach der Pensionierung von György Ligeti gründete er 1990 das „Institut für Mikrotonalität und elektronische Komposition“; ein großer Teil seiner eigenen Kompositionen sind der elektronischen und computergesteuerten

Musik (damals noch mit Atari-Computern realisiert) zuzurechnen. Immer hat er sich für die neuesten technischen Entwicklungen interessiert und für deren ästhetische Einbeziehung in die Komposition eingesetzt.

Auch außerhalb der Hochschule hat Werner Krützfeldt zahlreiche kulturpolitische Aktivitäten entfaltet. Er gründete den „Arbeitskreis für Schulmusik und Allgemeine Musikpädagogik“, war Bundesvorsitzender der „Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung und Musikpflege“, Vizepräsident der internationalen Johannes Brahms Gesellschaft und Kurator des Hamburger Konservatoriums, und er war verantwortlich für die Einrichtung des Landesjugendmusikorchesters.

Seine Aktivitäten wurden vielfältig geehrt: die Hochschule würdigte seine Verdienste 1996 mit der Verleihung der Würde des Ehrensensors, ebenfalls 1996 wurde ihm der Titel eines Doktors der Musikwissenschaften ehrenhalber von der Hochschule verliehen.

Im September wäre Werner Krützfeldt 80 Jahre alt geworden. Die Hochschule für Musik und Theater wird ihn immer in Erinnerung behalten als eine bedeutende Persönlichkeit, welche die Hochschule entscheidend geprägt hat und damit auch das Fundament für unsere heutige Arbeit geschaffen hat. ■

Ein Komponist – vergnügt und munter und am Leben! Peter Ruzicka erhält Ehrendoktor der HfMT

Am 8. Juli 2008 verlieh die Hochschule für Musik und Theater dem Komponisten und Dirigenten, Juristen und Kulturmanager Peter Ruzicka die Ehrendoktorwürde zum „Dr. phil. h. c.“ und würdigte damit seine herausragenden Leistungen. Das Leistungsspektrum der Hochschule spiegelte sich in der Vielfalt seines Wirkens wider, hob Präsident Elmar Lampson in seiner Laudatio hervor. Zum ersten Mal wurde an der Hochschule für Musik und Theater ein „Dr. phil. h.c.“ verliehen, da die Hochschule erst vor gut einem Jahr das Promotionsrecht zum „Dr. phil.“ zugesprochen bekam. Damit verfügt die Hochschule über zwei Promotionsformen – die eher künstlerisch ausgerichtete Promotion zum „Dr. mus.“ und die wissenschaftliche Promotion zum „Dr. phil.“

In seiner Danksagung äußerte der Geehrte einige Gedanken aus seiner Perspektive als Komponist:



von Peter Ruzicka

Es gehört zu den hartnäckigsten Irrtümern der Geistesgeschichte die Annahme, dass alle Menschen musikalisch seien, dass Musik keine Grenzen kenne und dass die Musik eine Sprache sei, die in aller Welt verstanden würde. [...]

Anton Webern ließ sich zu dem erstaunlichen Bekenntnis hinreißen: „Meine Melodien wird noch einmal der Briefträger pfeifen!“ Tatsächlich jedoch sind reihentechnisch geschulte Postboten bis heute eine Seltenheit geblieben.

Musik kennt durchaus Grenzen: der Begabung, der Neigung, der Herkunft.

[...]

[...] die Ansicht, dass Musik eine Sprache sei, die in aller Welt verstanden wird, [führt] geradewegs in die Irre. Dahinter burret sich in Wahrheit eine ausgesprochen europäische, eurozentrische Vorstellung von Leitkultur und Kulturhoheit [...].

Ein Sendungsbewusstsein ganz anderer Art verriet die NASA, als sie in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zwei Voyager-Sonden in die Weiten des Alls schickte. An Bord der beiden Sonden befindet sich je

eine goldüberzogene Kupferplatte mit akustischen und musikalischen Kostproben der historischen Menschheit. Auf diesen goldenen Schallplatten könnten außerirdische Existenzen eines fernen Tages und Ortes auch unsere Musik hören, sofern sie Ohren haben und zuvor einen Schallplattenspieler zusammenbasteln, dessen Bauanleitung ihnen die NASA mitgeliefert hat. Wenn es je so weit käme, dann würden die Außerirdischen zum ersten Mal in ihrem Leben Beethovens Fünfte Symphonie zu Gehör bekommen: Per aspera ad astra. Eine naheliegende Wahl, denn üblicherweise gilt dieses Werk ja als Inbegriff der irdischen oder jedenfalls der westlichen Musik, als Ausdruck des utopischen Denkens, der zielgerichteten Logik und der Fortschrittsideologie: Durch Nacht zum Licht.

Doch frage ich mich, ob wir den Außerirdischen nicht einen ungleich größeren Gefallen täten, wenn wir ihnen statt Beethovens Fünfter lieber die „Abschiedssymphonie“ von Joseph Haydn zusenden würden. Mit diesem Werk erhielten sie einen anderen, einen realistischen Eindruck unserer musikalischen Kultur. Die „Abschiedssymphonie“ von Haydn: Eine Stimme nach der anderen verstummt, ein Musiker nach dem anderen beendet sein Spiel, löscht das Licht am Notenpult, nimmt sein Instrument und verlässt den Saal. Als Letzter folgt der Komponist. Das Publikum bleibt zum stummen Schluss allein zurück, im leeren Raum, im stillen Saal, mit dem Blick auf das von aller Musik verlassene Podium.

[...]

Der auskomponierte Abschied, das Bild des Verschwindens, das Bekenntnis zur Flüchtigkeit prägen unverkennbar das Selbstverständnis der Neuen Musik. Liegt darin ihre „Intention“: im Geheimnis der Flüchtigkeit? Oder handelt es sich um das Eingeständnis des Scheiterns, um das selbsttauerlegte Bußschweigen eines künstlerischen Einzelgängers, der nur noch mit schlechtem Gewissen ans Werk geht? [...]

[...] „Ganz sicher ist die beste Eigenschaft eines Komponisten die, gestorben zu sein“, erklärte der Komponist Arthur Honegger, der 1955 starb. Er war im Innersten von der Überzeugung bestimmt – und litt unter dieser Überzeugung –, dass die Musik am Ende sei, ein Abschied auf Nimmerwiederhören.

[...] „Und wenig hellsehtig wäre der, der dieses Ende leugnen wollte. Es nützt nichts, sich dagegen aufzulehnen. Man muss es kaltblütig ins Auge fassen.“

Ein solches Prophetenwort, das allerdings leicht Gefahr läuft, sich als „self-fulfilling prophecy“ zu erweisen, war jedoch keineswegs neu, als Arthur Honegger das Ende der Musik ausrief. [...] Bereits ein halbes Jahrhundert zuvor sprach Gustav Mahler illusionslos über die Endzeit der Musik und wählte für seinen Befund ein biblisch anmutendes Bild aus dem Ackerbau. „Kein leichtes Amt haben auch die Nachgeborenen, die Epigonen solch großer Geister wie Beethoven und Wagner. Denn die Ernte ist eingeführt und es sind nur noch die vereinzelt zurückgebliebenen Ähren aufzulesen.“ Das ernüchternde Gefühl, zu spät gekommen, ja im Grunde überflüssig zu sein [...] gehörte freilich im Fin de Siècle zum guten, oder sagen wir zum schlechten Ruf des Künstlers.

Der bittere Hang zur Selbstverachtung, zur Geringschätzung der eigenen Epoche hatte sich aber früher schon im 19. Jahrhundert zu Wort gemeldet. 1859, nach

dem Tod von Louis Spohr, schrieb Johannes Brahms in einem wütenden Brief: „Spohr ist tot! Wohl der Letzte, der noch schöneren Kunstepochen angehörte, als wir jetzt eine durchmachen. [...] Hoffentlich wächst im Stillen Besseres hervor, sonst würde sich ja unsere Zeit in der Kunstgeschichte wie eine Mistgrube ausnehmen.“

Dieses vernichtende Urteil stammt, um es noch einmal zu sagen, nicht aus dem Jahr 2008, sondern von 1859. Mit anderen Worten: Seit 150 Jahren – und länger – wird das Ende der Musik beklagt und die eigene Zeit als kreative Dürreperiode ausgegeben. Das vorherrschende Selbstbild der Musikgeschichte folgt somit keineswegs der Devise „Durch Nacht zum Licht“, es gleicht vielmehr der Pantomime im Finale der „Abschiedssymphonie“.

[...]

[Aber] Die Musik ist nicht tot, sie ist nicht einmal am Ende, und auch die Komponisten sind mitnichten vom Aussterben bedroht. Solange es Menschen gibt, wird es, in der Minderzahl, auch musikalische Menschen geben. Und unter ihnen eine niemals ganz verschwindende Minderheit, die nicht allein die Musik vergangener Zeiten, sondern auch der Gegenwart kennenzulernen wünscht.

[...]

Wer Melodien für Millionen schreiben will, Musik für pfeifende Briefträger oder andere sangesfreudige Berufsgruppen, wird sich eher im Musical oder in der Schlagerparade bewähren können. [...]

Aber da die Welt nicht voller Beach Boys ist und noch nicht aller Tage Feierabend, werden immer auch andere Wahrnehmungen der Gegenwart ihre Form und ihren Ausdruck finden, als Kehrseite der kollektiven Wirklichkeit, als verborgene Weisheiten und verbotene Wahrheiten: in der Kunst, in der Literatur und gewiss auch in der Musik. Gerade in der Musik, die wie keine andere Geistesgabe des Menschen, kein Wort und keine Wissenschaft, die Rätsel des Daseins zu entschlüsseln vermag.

Der Komponist ist kein Prophet und kein Priester.

Er kann die Welt nicht retten noch erlösen. Aber er kann Türen öffnen, vielleicht einen Spaltbreit nur, Erinnerungen wachrufen, Gedanken aussprechen, die andernfalls stumm bleiben müssten. Der Komponist weiß nicht alles, aber doch allerhand. Und mag auch das Amt der Nachgeborenen nicht leicht sein: Es ist und bleibt ein unvergleichliches Glück, Musik zu entdecken, zu schreiben und zu hören, die nie zuvor erklungen ist. Nichts ist so flüchtig und nichts ist so gegenwärtig wie die Musik. Sie nimmt Abschied von Anfang an, aber sie verlässt uns nicht. Und deshalb gibt es kein größeres Privileg, als das, ein Komponist zu sein. Ein Komponist – vergnügt und munter und am Leben! ■