spuren

KLANGSPUREN SCHWAZ TIROL

ZEITUNG FÜR GEGENWÄRTIGE – AUSGABE AUGUST 2010

ENTSCHEIDUNGEN IN RUSSLAND INTRANSPARENT

KOMPONIST TARNOPOLSKI ÜBER KULTURPOLITIK UND MUSIK DER GEGENWART

DIE ZITHER, RELIKT EINER SELIGEN VERGANGENHEIT?

EIN INSTRUMENT, DAS SICH VON SEINEN KLISCHEES BEFREIT

TWITTERN, BLOGGEN UND AUF FACEBOOK

KLANGSPUREN SCHWAZ HINTERLASSEN NEUE SPUREN IM INTERNET

SINGEND IN DIE UNABHÄNGIGKEIT

CHORMUSIK IN LETTLAND ALS SYMBOL DER KULTURELLEN IDENTITÄT

DER WELT ENTNOMMNEN UND NEU GEFORMT

LUNA ALCALAY UND DIE BASIS IHRES KOMPONIERENS

EDITORIAL

Wolf Loeckle

Jetzt, da die Glocken wieder klingen im ehemals sowjetischen Reich, glänzt zwar alles, was Gold ist auf den Türmen und Altären. Die Sozialpolitik dagegen glitzert nicht im Geringsten. Eine Annäherung zwischen den Kirchen christlicher Provenienzen eilt ihrerseits auch nicht gerade angemessen zügig voran. Wo doch Terrainabsicherung im Terrorabsicherungszeitalter Thema Nummer eins zu sein hätte. Stattdessen saugen Multimilliardäre einer blutenden, nach Millionen zählenden Bevölkerung die letzten Tropfen aus den Adern. Und führen sich an den Glanzorten des Planeten als dessen und deren vermeintliche Beherrscher auf. Für Geld lässt sich ja bekanntlich so einiges erwerben. Vor gut zwei Jahrzehnten war der „Osten" als „Warschauer Pakt" mit der Zentrale Moskau rot markiert auf geopolitischen Übersichten und repräsentierte aus westlicher Sicht den Feind der NATO. Mit der kommunistischen Selbstauflösung des damals sogenannten Ostblocks ist dem Westen ein östlicher Widerpart keinesfalls abhanden gekommen. China ist unterwegs, den Westen zu übertrumpfen, der kämpferische Islam ist derselben Himmelsrichtung zuzuordnen. Dass der Westen als Vorbild für den Rest der Welt ausgedient haben könnte, analysierte kürzlich eine Tagung am Münchener „Center For Advanced Studies" mit dem Titel „Ideas And Images Of The West". Demnach gilt der Westen in den aufstrebenden asiatischen Ländern als dekadent, arrogant und faul. Das traditionelle Symbol für wirtschaftlichen Führungsanspruch wird gemeinhin mit dem Hochhausbau identifiziert. Selbiger boomt - in Arabien und Asien. Dünnt sich der Ost-West Gegensatz „zu Gunsten" einer Süd-Nord-Problematik aus? Fragen, die jetzt in München gestellt wurden, Fragen, die so bestimmt nicht bei den Klangspuren in Schwaz „auf der Agenda" stehen werden. Wir fragen nach Russland, seiner Geschichte, seiner GegenArt und Gegenwart, seiner Zukunft. Und nach seiner Spiritualität, Geistigkeit, Religiosität, Erdverbundenheit. Und da gibt es gewiss Etliches, was von Ost nach West transferiert, dem Denken, dem Fühlen, dem Handeln aufhelfen kann. Aber auch umgekehrt gibt ein selbstkritischer Westen Erkenntnisgewinn ab. Herzlich willkommen inmitten des Tiroler Diskurses, im Zentrum der Klangspurenmusik. Die als Musik ihre eigenen Probleme hat. Aber das sind nicht die der Tagespolitik. Und das ist gut so. Trotzdem sind beide aufeinander angewiesen. Auch darüber gilt es immer zu reden, zu sprechen, zu diskutieren.

bahus FÜHLbar DENKbar

„ICH SEHNE MICH NACH DIR, JUDE!"

BEMERKENSWERTEN KUNST-PROJEKT DES RAFAL BETLEJEWSKI

Während es beispielsweise in der Filmbranche in den letzten Jahren fast schick geworden zu sein scheint, „endlich" auch witzig-rasant-skurrile Filme über Hitler, die Nazis & den Holocaust zu machen, es dabei fast schon zu einem Wettlauf der Hitler-Darstellung kommt und man es in diesem Feld bekanntlich zum Dank für die besonders perfide Darstellung eines österreichischen Nazi-Schergen (und er war besonders perfid-österreichisch dargestellt!) bis zum Oscar bringen kann, decken andere, stillere, unpompöse Projekte auf, dass wir von einem zulässig-heiteren Umgang mit diesem Thema in Wahrheit meilenweit entfernt sind – und sein sollten ...
Wie schmal der Grat ist, auf dem da bisweilen von Starregisseuren und Starbesetzungen gewandelt wird, hat auch die betreffende Oscar-Verleihung gezeigt: denn wenn sich der prämierte Darsteller des Nazis auf offener internationaler Bühne eins zu eins mit einem markant wortwörtlichen Film-Zitat des von ihm dargestellten Nazis für die Auszeichnung bedankt – und der ganze Saal lacht! –, dann sind hier in glamourösem Ambiente Grenzen überschritten, nicht künstlerisch hinterfragt.
Das ginge anders ...
Weil das Wort „Jude", sagt Rafal Betlejewski in einem Interview, in Polen eine so negative Konnotation angenommen habe, fast nur gepaart mit antisemitischen Graffitis und Witzen und der Überzeugung, „die Juden" hätten zu viel Einfluss in den Medien und jammerten ständig über den Holocaust. Weil er sich nicht erinnern könne, sagt Betlejewski, in seiner Kindheit und Jugend je einen Juden gesehen oder von einem Juden gehört zu haben. Weil ihm, sagt Betlejewski, selbst auf dem obligatorischen Schulausflug nach Auschwitz nur von Polen als Nazi-Opfern erzählt worden sei. Und, sagt Betlejewski, weil man den Antisemiten nicht das Feld überlassen dürfe – deshalb habe er sein Kunst-Projekt in Gang gesetzt ...
Die Mittel des 41-jährigen polnischen Aktionskünstlers sind so einfach wie stimmig, so zugänglich wie überzeugend: ein Satz, eine Wand, eine Spraydose, ein Foto danach. Sowie eine zweite Art Foto, mit zwei Stühlen: der leere mit nur Lammfell und Kippa als spürbares Zentrum, und auf dem daneben sitzt immer jemand – das sind die, die an diesem Projekt teilnehmen und so Teil des Projektes (haben) werden wollen ...
Mit immer dem Schriftzug: „Ich sehne mich nach dir, Jude!"
Was für ein Satz.
Denn die gelungenen Sätze setzen Ströme, Stürme, Echos frei ...
Das Ganze als Graffiti. Also niederschwellig. Also für jedermann sichtbar und in den Alltag alltäglicher Wege integriert. Und inmitten von Umgebungen mit vielen Graffitis, auf denen zu oft und immer ungenierter und von Öffentlichkeiten toleriert „Saujude!", „Ab ins Gas, Jude!", „Jude, verrecke!" schon gewohnheitsmäßig zu lesen steht. Nicht nur in Polen, aber in Polen offenbar besonders auch ...
Eingeladen zu der Kunst-Aktion von Betlejewski, die am 27. Jänner, dem „Holocaust Memorial Day" begann, sind: alle. Aufgefordert, „Ich sehne mich nach dir, Jude!" an Hauswände, Mauern, auf Asphalte zu schreiben und zu fotografieren. Oder sich mit dem leeren Stuhl und vor den Häusern, in den Orten, wo die polnischen Juden und Jüdinnen einmal gewohnt haben (könnten), fotografieren zu lassen.
Also ganz nah am persönlichen Umfeld. Also unausweichlicher als die blanken Fakten und Listen und Bilanzen des systematischen Mordens und Vertreibens. Und emotionaler als die ritualisierten Formen des Pflichtgedenkens in ihrer weitgehend gefühllosen Korrektheit. Denn da ist der Unterschied: zwischen auf der einen Seite Formulierungen wie „Jude, dir wurde Unrecht getan" oder „Jude, wir haben Fehler gemacht" oder „Jude, wir entschuldigen uns" – und auf der anderen Seite einem solchen Satz: „Jude, ich habe Sehnsucht nach dir!"
Das benennt eine riesige Leerstelle im öffentlichen wie privaten Diskurs: „TESKNIE ZA TOBA ZYDZIE! Ich sehne mich nach dir, Jude!" – dieser Satz schafft es, nicht nur das weithin tabuisierte Wort „Jude" offensiv und entgegen seinem verschämten oder einschlägigen Gebrauch zu gebrauchen, sondern wagt es auch, nicht nur eine Haltung, sondern eine Gefühlshaltung dazu zu haben, und spricht sie auch aus. Um die eigentliche, die zwischenmenschliche Leerstelle zu benennen, die jede/r einzelne ermordete, deportierte, ruinierte, emigrierte, verratene Jude/Jüdin in unseren menschlichen Kreisen auf immer hinterlassen hat und wird ...
Also nicht nur: die routinierte Scham der Schuld. Sondern: die Wunden, die das in die Herzen riss ...
Ein Jahr soll Rafal Betlejewskis Aktion dauern, die, ist über sie zu lesen, „mit ihrer Mitmach-Aufforderung zum ersten Mal in ganz Polen Menschen mobilisiert, sich darüber Gedanken zu machen". Sammelpunkt aller Projekt-Teile und Forum ist die Internet-Seite www.tesknie.com – Plattform für ein kollektiv entstehendes Trauerlücken-Netz, welches das Potenzial hat, die polnischen Jüdinnen und Juden nicht nur ins Bewusstsein, sondern ins Herz der menschlichen Gesellschaft zurückzuschreiben: eine beeindruckende Art Beseelung nach der Entseelung, die die Opfer vernichtet und deren Entseeler/Entseelerinnen nachhaltig und über Generationen ergriffen hat.

www.tesknie.com

barbara hundegger

IMPRESSUM
Herausgeber: KLANGSPUREN Schwaz
Klangspurengasse 1 / Franz-Ullreich-Straße 8a 6130 Schwaz / Austria t +43 5242 73582, f -20 info@klangspuren.at, www.klangspuren.at
ZVR 867470241, DVR 0096016
Redaktion: Wolf Loeckle, Maria-Luise Mayr, Peter Paul Kainrath, Désirée Peyrer
Grafik: Irene Daz, www.dazdesign.at, Druck: Moser Holding
Fotos ohne Bildunterschrift: KLANGSPUREN Schwaz oder privat
Fotonachweise: Thomas Defner (Titelseite: Blick vom Grillhof Vill auf die Nordkette), Susan Schimert-Ramme, Trigonos, ÖBB, Norbert Wiedmer, Lettischer Radio Chor, Wolfgang Burat, Manu Theobald, Gerhard Berger, Daniel Vass, BC Art Consulting, Landeshauptstadt München, Hannes Schlosser, Natalia Eremenko, Hörstadt, Orchester der Akademie St. Blasius, Rens Veltman, Lukas Roth, Neos, Winter & Winter, Kiepenheuer & Witsch, Berlin Verlag, Lukas Schaller, Andreas Fischer

Wir bitten im Sinne einer verbesserten Lesbarkeit um Verständnis, dass auf geschlechtsspezifische Formulierungen weitgehend verzichtet wird. Selbstverständlich sind Frauen und Männer gleichermaßen angesprochen. Meinungen der Autoren müssen nicht jenen der Herausgeber entsprechen.

Russische Namen werden in diesem Programmbuch in der Regel nach der deutschen Transkription wiedergegeben, die der Aussprache nahe kommt. Da wir jedoch auch die individuellen Namensschreibungen der zeitgenössischen Künstler berücksichtigen müssen, entsteht eine Uneinheitlichkeit in der Wiedergabe, die wir leider nicht vermeiden können.

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE · Dr. Robert und Lina Thyll-Dürr Stiftung
ernst von siemens musikstiftung · tirol · bm:uk · stadtschwaz · STADT INNSBRUCK · Literaturhaus am Inn · ORF · SILBERREGION Karwendel Natur trifft Kultur · GE imagination at work · ORF TIROL · Tirol · austro mechana · ÖBB Infrastruktur · IMST-GURGITAL · Gemeinde Imsterberg · SWAROVSKI KRISTALLWELTEN · STADTWERKE SCHWAZ · INNSBRUCK Die Hauptstadt der Alpen. · schweizer kulturstiftung prohelvetia · TRIGONOS · cinematograph-leokino · Landeshauptstadt München Kulturreferat · slawistik

ENTSCHEIDUNGEN SIND NICHT TRANSPARENT

VLADIMIR TARNOPOLSKI IM GESPRÄCH

Anton Dubin
Übersetzung: Melanie Bartos

Vladimir Tarnopolski, der berühmte Komponist, Musikpädagoge und Leiter des Zentrums für zeitgenössische Musik am Moskauer Konservatorium über Kulturpolitik, Kulturfinanzierung und Musik der Gegenwart

Vladimir Tarnopolski

Was staatliche Kulturfinanzierung bedeutet, erfuhr ich erstmals Ende der 1990er Jahre, als ich im Kader einer Moskauer Musikschule war. Es waren Kopeken, obwohl die Schule nicht nur aus dem staatlichen, sondern auch aus dem Budget der Hauptstadt finanziert wurde. Noch weniger gewürdigt wurde meine Arbeit in einer anderen Musikschule, als ich einmal vor etwa 10 Jahren meinen Fagottlehrer vertreten durfte.
Vladimir Grigorevitsch, wenn wir über die bevorstehenden Kürzungen im Kulturbereich sprechen, schlage ich vor, von konkreten Zahlen auszugehen. Vom Finanzministerium wurden für die kommenden Jahre Zahlen vorgelegt, die ziemlich ernsthafte Kürzungen bedeuten. Sind es im Jahr 2010 etwa 73 Milliarden Rubel an Zuwendungen, werden es 2011 noch 58 Milliarden und 2012 gegenüber 51 Milliarden sein. Unser „bemerkenswerter" Premier bezeichnet die derzeitige Summe von 73 Milliarden als „viel Geld", in Wahrheit handelt es sich dabei allerdings um weniger als 1% des Gesamtbudgets. Wie würden Sie diese Zahlen kommentieren? Wen wird es in erster Linie treffen?
Schwierig zu sagen, wen es in erster Linie treffen wird, aber ich kann mit Sicherheit sagen, dass es unser Zentrum für zeitgenössische Musik am Moskauer Konservatorium aus einem einfachen Grund am wenigsten treffen wird: In den vergangenen 17 Jahren unseres Bestehens haben wir nämlich so gut wie nichts vom Kulturministerium bekommen, keine finanzielle Unterstützung, mit Ausnahme des letzten Jahres – des Frankreich-Jahres in Russland. Wir erhielten als Teilnehmer an diesem Projekt erstmals einen Zuschuss zur Durchführung des russisch-französischen Festivals „Moskauer Forum". Die Höhe der Unterstützung war mehr als bescheiden, aber immerhin. Außerdem finanzierte das Ministerium aus dem Budget des Frankreich-Jahres eine Tournee unseres Ensembles „Studio der neuen Musik" mit dem russisch-französischen Komponisten François Paris und mit russisch-französischen Programm. Wir waren in Nischni Nowgorod, Jekaterinburg, Nowosibirsk und in St. Petersburg. Diese 4 Konzerte, die Kosten für Reise und Unterkunft, wurden aus dem Budget des Frankreich-Jahres in Russland bezahlt.

Das heißt, es handelte sich um eine staatliche Förderung ...?
Ja, das lief über das Kulturministerium, aber über einen völlig anderen Topf. Wenn dieses Frankreich-Jahr nicht gewesen wäre, dann hätten wir natürlich keine Unterstützung von Seiten des Ministeriums erhalten. Ich denke, die Gründe dafür sind eher zufällig, mehr subjektiv als objektiv. Nicht dass man dort gegen zeitgenössische Musik wäre, diese liegt vielmehr außerhalb ihrer Interessen.

Mir scheint, die Machthabenden wissen wenig über zeitgenössische Musik?
Ja, und sie wollen wahrscheinlich auch gar nichts wissen. Sie haben „ihre Leute", die alles bekommen, was sie brauchen... Persönliche Beziehungen spielen nach wie vor eine große Rolle. Entscheidungen sind in Russland nicht transparent. Es ist nicht klar, wer diese trifft, ob dazu Experten herangezogen werden – ich glaube aber nicht. Obwohl sich im Kulturministerium derzeit meiner Ansicht nach Einiges zum Positiven ändert. Ich sage das nicht deshalb, weil wir letztes Jahr unterstützt wurden. Damals wählten uns die Franzosen selbst aus, zwei Direktoren des französischen Festivals kamen nach Moskau, suchten nach einem Ort, an dem die Veranstaltung am besten durchgeführt werden könnte und kamen zum Schluss, dass das Festival „Moskauer Forum" und das Ensemble „Studio der neuen Musik" die besten Voraussetzungen dafür bieten. Das heißt, wir wurden nicht vom Kulturministerium ausgewählt. Deshalb wiederhole ich nochmals, dass ich diese Veränderungen zum Positiven nicht deshalb sehe, weil wir unterstützt wurden, sondern weil vor nicht allzu langer Zeit im Ministerium ein Expertenrat für Festivals zeitgenössischer Musik eingerichtet wurde. Eine Sitzung wurde bereits abgehalten, das ist natürlich gut. Ich weiß nicht, wer diese Spezialisten sind, das ist wieder eine andere Frage, aber zumindest gibt es eine gewisse Struktur, eine Expertengemeinschaft. Und außerdem war und ist das Kulturministerium, soweit ich weiß, eine ziemlich arme Organisation, die ein paar Kopeken verteilt, die bis dorthin gelangen, nichts wirklich Entscheidendes also. Soweit ich weiß, wird das Budget außerhalb des Ministeriums bestimmt, irgendwo „dort", von einem oder zwei „Spezialisten" – den Polittechnologen aus der Administration des Präsidenten. Oder ein anderes Beispiel: Schon seit einigen Jahren wird das konzeptionell sehr interessante Festival „Territorium" durchgeführt. In diesem Jahr hat man uns eingeladen, an diesem Festival teilzunehmen. Bis jetzt weiß aber niemand, welches Format es haben und ob es überhaupt stattfinden wird. Und so ist es jedes Jahr, obwohl das Festival am Ende sehr viel Geld bekommt. Auch das wird irgendwo in den höchsten Etagen entschieden, nicht im Ministerium, sondern von jemandem persönlich. Die Musiker eines bekannten österreichischen Ensembles zeitgenössischer Musik erzählten, wie mit ihnen Verhandlungen geführt wurden. Das waren Verhandlungen „russischer Kaufleute", die die Musiker ankauften und dem Ensemble am Ende wesentlich mehr als üblich zahlten. Die Verhandlungen wurden in letzter Minute geführt, was natürlich sehr unseriös ist. Künstlerisch war das Festival sehr gelungen. Aber eine derartige Führung der Geschäfte ruft nicht unbedingt Hochachtung hervor.
Noch ein bezeichnendes Beispiel: Vor einigen Jahren brachte man ein bemerkenswertes Projekt nach Russland – die Oper „Fama" von Beat Furrer. Das Klangforum Wien, eines der weltbesten Ensembles zeitgenössischer Musik, brachte sie zu uns. Die Aufführung fand irgendwo im Stadtteil Sokolniki statt, in einer Ausstellungshalle, die niemand kennt. Nicht eine einzige (!) Ankündigung war vorhanden, keine Informationen, niemand wusste irgendetwas darüber. Dabei war es eine extrem teure Veranstaltung, mit kompliziertester technischer Ausstattung, einer besonderen Akustik ...

Weshalb gab es keine Reklame?
Ich weiß es nicht... Ich habe meine Studenten zur Generalprobe und zu den Aufführungen (davon gab es drei) mitgenommen, der Saal war halbleer oder gar nur zu einem Drittel gefüllt. So wird das organisiert.

Gut, nehmen wir an, die Veranstaltung wäre beworben worden – wäre das Interesse dann größer gewesen?
Nun erstens, Sie wissen, wie Reklame aufgemacht ist... Manchmal lockt Werbung zu Dingen, bei denen ich empfehlen würde...
... sie nicht einmal zu lesen?
Nicht einmal zu lesen, ja. Leider. Aber, entschuldigen Sie, elementare Informationen sind unbedingt nötig. Ich glaube, dass man die Oper von Furrer, hätte man gewollt, durchaus groß bewerben hätte können. Aber mir scheint, in diesem Fall braucht es nicht nur Werbung. Man muss ein spezielles Publikum gewinnen, das es bei uns noch gar nicht gibt. Das Interesse ist erst im Entstehen. Das ist ein langwieriger Prozess.
Dennoch denke ich, dass sich in den letzten zwei Jahren eine Veränderung abzeichnet. Erstens ändert sich das Publikum und zweitens erkennt man das Problem. In den vergangenen Jahren – und unser Zentrum existiert seit 1993 – habe ich an jeden Kulturminister Briefe mit sehr konkreten, aber keineswegs finanziell übertriebenen Anträgen geschrieben. Natürlich erhielt ich keine Antwort. Jetzt ändert sich das langsam.
Im Kulturbereich geschahen Dinge, die ich geradezu als Verbrechen bezeichnen würde. Ich denke da beispielsweise an die Symphonie von Nikolai Roslawez, die er bereits 1934 verfasst hatte, die aber nie aufgeführt wurde und verloren geglaubt war. Anfang der 1990er Jahre wurde sie gefunden. Roslawez – das ist unser Kandinsky in der Musik. Dieser Vorfall brachte für mich das Fass zum Überlaufen.

Und was passierte mit der Symphonie?
Sie wurde noch in den 1930er Jahren „versenkt". Mark Belodubrowski, ein bekannter Musikwissenschafter und Komponist, fand das Manuskript der Symphonie im Archiv des staatlichen Glinka-Museums. Er empfahl uns, sie aufzuführen. Ich konnte natürlich meinen Augen nicht trauen – das Manuskript von Roslawez, und sogar die vollständige Symphonie.

Das heißt eine Handschrift des Komponisten?
Ja. Ich konnte meinen Augen nicht trauen! Auf jeder Seite der bekannte Schriftzug von Roslawez, die Abkürzung „NR". Ich bekam eine Gänsehaut! Diese Symphonie galt als verloren, er erwähnte sie irgendwo in seinen Briefen. Und dann brachte man uns diese Symphonie – geradezu für unsere Zusammensetzung von 18 Musikern geschrieben. Die erste instrumentale Kammer-Symphonie Russlands! Damit die österreichischen Leser dies nachvollziehen können: Roslawez ist für uns wie Schönberg. Er verwirklichte seine Vorstellung der Zwölfton-Musik. Für uns ist das eine absolute Grundlage.
Als ich das Manuskript erhielt, freute ich mich unglaublich. Ich schrieb an das Kulturministerium, an ein paar private Organisationen, dass es diese Symphonie gibt, noch manches zu entziffern ist und dass man die Musiker für die Aufführung bezahlen muss. Damals waren die Preise in Moskau ziemlich niedrig, wir hätten für alles zusammen nicht mehr als 1500 oder 2000 Dollar benötigt. Nicht nur dass wir diese Summe nicht erhielten, wir bekamen nicht einmal eine Antwort. Daraufhin spielten wir die Symphonie mit Unterstützung des Ford Fonds, nicht in Moskau, sondern in der Heimat von Roslawez, in Brjansk. Ich bin sehr froh, dass die Symphonie dort zur Aufführung gelangte, aber ich muss ehrlich eingestehen, dass das Publikum dort die Bedeutung dieser Partitur weder wertschätzte noch verstand.

Das heißt also, dass Raritäten nun in die Provinz verschwinden?
Nein, die Symphonie landete schlussendlich beim Verlag Schott in Deutschland.

Ich meine etwas anderes: Warum – und davon höre ich nicht das erste Mal – werden in der Provinz öfter Raritäten gespielt als in Moskau?
Der Ford Fond unterstützte damals das Festival in Brjansk, das ist alles. Damals dachte ich noch, dass wir die Weltpremiere in Moskau machen werden. Wir wurden 2003 mit dieser Symphonie zur Frankfurter Buchmesse ein-

Fortsetzung von Seite 3

geladen – ich habe diesen Brief aufbewahrt –, und auch nach Paris wurden wir eingeladen, aber ich dachte „naiv-patriotistisch", die Weltpremiere unbedingt in Moskau geben zu können. Wieder schrieb ich an alle möglichen Instanzen, an Minister und Geschäftsleute – keine Antwort. Ich trommelte unsere Musiker zusammen und fragte, was wir tun sollten. Was soll's, sagten meine Kollegen, spielen wir eben gratis. Wir führten die Symphonie in Moskau auf und es kamen zwei (!) Journalisten, ein amerikanischer und ein deutscher. Von unseren Landsleuten wurde dieses Ereignis weder wahrgenommen noch beleuchtet. Die Symphonie blieb ein zweites Mal „ungeboren" – das erste Mal zur Zeit Stalins, ein weiteres Mal jetzt, als sie nicht die gebührende Aufmerksamkeit erhielt.

Und wie viele Zuhörer waren dort?
Zuhörer waren da. Unsere Konzerte sind gut besucht. Aber auch das ist ein Kuriosum: Man interessiert sich eher für neue Musik, für etwas sehr Experimentelles, als, sagen wir, für Mosolow, Obuchow oder Schönberg.

Möglichst radikal also ...
Ja. Unser Publikum neigt zu etwas Radikalerem.

Das heißt, dass die Menschen Entwicklungslinien in der Musik nicht unbedingt verfolgen wollen. Sie brauchen „frischere" Sachen.
Ja, absolut. Das ist für mich sehr beunruhigend. Dabei frage ich mich: Wofür interessiert sich das Publikum dann eigentlich? Nur für noch unbekannte, neue Formen der Lauterzeugung? Die als Skandal wahrgenommen werden?

Fehlt also historisches Wissen...
Ja, das ist ein großes Problem, das immer noch größer wird. Ich unterrichte schon lange und muss sagen, dass die russische Schule der Komposition im Prinzip ziemlich konservativ ist. In gewisser Hinsicht ist das nicht schlecht, da so bei uns die Grundlagen der Polyphonie, der Harmonielehre gut gelernt werden – wenn man will, erlangt man sehr gute Kenntnisse. Aber selbst zum „zeitgenössischen Vorvorgestern" gelangen wir selten. Und hier erkenne ich in den letzten zwei Jahren eine neue Tendenz...

Eine Vulgarisierung?
Ich würde eher sagen eine „Pseudo-Avantgardisierung". Jemand, der noch nicht genügend Ausbildung absolviert hat, nicht in der Lage ist, ein einfaches atonales Stück zu schreiben, greift sofort nach irgendwelchen allerneuesten Verfahren...

Meiner Meinung nach ist das einfach nur komisch.
Aber das ist heute eine neue Tendenz. Und das unterscheidet die gegenwärtige Situation auch wesentlich von den vergangenen Jahren, als hinter der avantgardistischen Suche in der Regel ein seriöser Background vorhanden war.

Oder umgekehrt, ein Ausflug zur new simplicity?
Das gibt es auch, allerdings trifft das eher für die Zeit vor 7 bis 10 Jahren oder für die 1990er Jahre zu. Jetzt ist das eher das Feld der etwas älteren Generation, wie Silvestrov oder Martynow. Für die junge Generation ist entweder ein völliger Akademismus kennzeichnend – wie sie lernen, so schreiben sie (sehr stark angelehnt an Prokofjew und Schostakowitsch, was Sprache und Lexik, nicht aber das Können betrifft), oder ein „r-r-radikaler" Avantgardismus.
Meiner Ansicht nach haben zwei Generationen junger Komponisten ein und denselben Weg beschritten. Sie hören beispielsweise irgendetwas von der zeitgenössischen deutschen Avantgarde – nehmen wir Helmut Lachenmann (unter jungen Komponisten ist er eine Schlüsselfigur, obwohl er in Russland nicht sehr bekannt ist) – und versuchen, die äußere Hülle dieser Musik nachzuahmen. Sie wissen aber nicht, dass Lachenmann aus einer protestantischen Gemeinde stammt und in einem eigentümlichen geistigen Widerstand gegen die Mehrheit groß wurde. Das ist kein Widerstand, der sich in Aufmärschen mit Transparenten entfaltet. Das ist eine kompliziertere und feinere Materie. Jeder feinfühlige Zuhörer oder Komponist versteht, dass Lachenmann eine bemerkenswerte, individuelle Erscheinung ist. Daher darf man ihn nicht einfach nachahmen. Man darf nicht einfach die äußere Hülle seiner Musik verwenden – den Geräuschaspekt des Klangs, ohne ein Verständnis für Lachenmanns soziales Engagement, für den Strukturalismus, für seine existentiellen Umstände zu haben.

Man nimmt also nur das „Skelett" ohne Inhalt...
Ich würde nicht sagen das „Skelett", sondern eher die „Kosmetik". Beschmieren wir die Lippen mit Pomade Lachenmanns und das Puder verwenden wir auch von ihm... Vielleicht ist das auch normal und wir müssen diese Phase durchleben, ich weiß es nicht. Aber als massenhafte Erscheinung ist es doch etwas befremdlich. Das Problem besteht darin, dass wir nach wie vor kein vollständiges Bild der musikalischen Geschichte und der musikalischen Geografie haben. Früher gab es ein solches aus ideologischen Gründen nicht, heute aus anderen, sagen wir kommerziellen Gründen. Die Musik des 20. Jahrhunderts wird nicht oft gespielt. Auf Festivals gerät man dann in ein „Ghetto der zeitgenössischen Musik". Das ist eine abgesonderte, autonome Zone, ein „Käfig", weil es kein Gefühl für den Kontext gibt und das vollständige Bild fehlt.
Auf der anderen Seite gibt es in Moskau mehr als 60 Orchester, mehr als vermutlich in Frankreich, Italien und Spanien zusammengenommen.

Dabei erhalten nur Einzelne einmalige Förderungen.
Natürlich. Und was sie spielen, ist immer dasselbe Repertoir.

Die Fünfte von Beethoven und die Fünfte von Schostakowitsch...
Jaja. Wobei ich niemandem bei uns empfehlen würde, die Fünfte von Beethoven zu spielen. Ich habe nicht eine normale Aufführung gehört. Das Problem (noch eines!) ist, dass wir zu wenig Dirigenten haben. Ein Großteil der Dirigenten hat früher selbst gespielt. Das bedeutet nicht, dass ein Musiker nicht ein großer Dirigent werden kann. Aber ich würde nicht sagen, dass jeder große Musiker auch ein großer Dirigent wird.
Es gibt wenige Dirigenten aus Berufung. Und der Horizont jener Dirigenten, die es sind, ist im Bereich der zeitgenössischen Musik schlicht deprimierend. Sie kennen nicht einmal die Namen der zeitgenössischen Komponisten geschweige denn ihre Werke. Trotzdem gibt es einige russische Komponisten, die in Europa und Amerika Bekanntheit genießen, deren Opern dort mit Erfolg inszeniert werden. Ich hatte Gelegenheit einige Direktoren russischer Opernhäuser und Dirigenten kennenzulernen, denen Namen wie Alexander Wustin, Alexander Knaifel, Nikolai Korndorf, Alexander Raskatow oder Dmitri Smirnow nicht bekannt sind ...
Wir brauchen Persönlichkeiten. So hat Teodor Currentzis, ein junger Dirigent, letztes Jahr am Bolschoi-Theater eine brilliante Aufführung des „Woyzeck" von Berg inszeniert. Das ist bitte die erste Aufführung einer zeitgenössischen Oper (obwohl diese schon 1921 geschrieben wurde), wobei diese insbesondere in musikalischer Hinsicht auf internationalem Niveau war. Warum ist Currentzis in Russland so erfolgreich? Weil er neugierig ist, dem Neuen gegenüber offen, weil er versucht etwas zu finden und viel arbeitet.

Noch eine andere Frage: Die Zahlen des Finanzministeriums, die ich zu Beginn unseres Gesprächs erwähnt habe... Sie sagen, dass Förderstrukturen in Russland intransparent sind, dass Entscheidungen sozusagen zwischen Tür und Angel getroffen werden – und hier diese konkreten Zahlen. Nochmals meine konkrete Frage: Wen treffen sie in erster Linie? Musikschulen, Konservatorien, Institute?
Wissen Sie, darüber kann ich nicht wirklich Auskunft geben. Natürlich Musikschulen und Institutionen dieser Art. Aber das größte Problem besteht darin, dass dieses Budget nicht nur intransparent ist, sondern zum Teil nicht einmal den Plänen des Kulturministeriums entspricht. Welches Orchester Unterstützung erhält, wird nicht im Ministerium entschieden. Es ist immer noch wie zu Sowjetzeiten – da gibt es die Regierung und das ZK der kommunistischen Partei und so ist es auch geblieben. Alles wird „dort" entschieden, und dort dominieren subjektive Kriterien.

Das sehe ich auch so: Meiner Ansicht nach machen sich unsere Machthaber die Kultur zunutze, wie sie es gerade brauchen. Natürlich erhalten diejenigen den Löwenanteil, die bei den Politikern angesehen sind. Wer das ist, ist allgemein bekannt. Damit die Wirtschaft Kultur unterstützt, muss diese ganz einfach Profit abwerfen. Bei künstlerisch anspruchsvollen Werken ist das aber schwierig.
Die Wirtschaft wird so etwas nie unterstützen, nachdem sie selbst von der Politik kontrolliert wird und Rahmenbedingungen vorfindet, die derartige Tätigkeiten in keiner Weise stimulieren.

Worauf können Künstler in Russland dann zählen?
Ich glaube, dass sie auf nichts zählen können. Nur auf sich selbst. Und bestenfalls auf kleine Summen. Ich unterrichte seit 20 Jahren am Konservatorium – nicht einer meiner Absolventen lebt in Russland, alle sind in den Westen gegangen. Weil sie keine Aufträge bekommen, es fast keine Ensembles zeitgenössischer Musik gibt und äußerst wenige Aufführungsmöglichkeiten vorhanden sind. Ich würde die Situation mit dem Sport vergleichen – wenn es keine Fußballmannschaften gibt, kann man auch nicht Fußball spielen.
Ich werde Ihnen sagen, wovon unser Zentrum für zeitgenössische Musik und das „Studio der neuen Musik" leben. Das Konservatorium unterstützt uns, weil wir die staatlichen Abschlussexamen der Kompositionsstudenten aufführen. Wir spielen auch die Examen der Doktoranden, Jubiläumskonzerte der Professoren des Konservatoriums und treten bei verschiedenen Veranstaltungen des Konservatoriums auf. Kein Geld bekommen wir allerdings für unsere Hauptbeschäftigung, für das, was wir am allermeisten wollen und worauf wir den Großteil der Zeit verwenden. Natürlich muss es eine angemessene staatliche Unterstützung geben, aber darauf verlasse ich mich kaum mehr.

Ehrlich gesagt traue ich mich gar nicht zu denken, was eine „angemessene staatliche Unterstützung" in Russland bedeuten könnte. Welche „Kultur" der Staat unterstützt und vor allem welche er unterstützen wird, das wissen wir. Ist es vielleicht besser, alles andere gar nicht anzusprechen?
Ja, da bin ich ganz Ihrer Meinung.

Zieht man Umfragedaten des „Lewada-Zentrums" heran, so ist die staatliche Kulturförderung nur etwa 13 Prozent der Bevölkerung ein Anliegen.
Offen gestanden hätte ich gedacht, dass es noch weniger sind.

64 Prozent sind der Meinung, dass die russische Regierung in erster Linie Geld in die Anhebung des Lebensstandards investieren sollte. Das heißt, die Menschen sind in erster Linie um ihre Existenz besorgt. Putin betonte kürzlich bei einem Treffen mit der Petersburger Intelligenz, dass die Kürzung des Budgets für Kultur in Zusammenhang mit der allgemein schlechten wirtschaftlichen Lage stehe und „wir manche Posten des Budgets wohl kürzen werden müssen". Das Projekt „Innovationszentrum" an der Business-School Skolkowo erhält ca. 110 Milliarden Rubel aus dem staatlichen Budget. Kann es sein, dass die Machthaber in Kultur keinen Sinn sehen?
Ich denke, das ist vermutlich so. Unter Kultur versteht man bei uns oft Unterhaltung, ich spreche nicht von Pop-Kultur, das ist klar. Vielleicht finden sie auch selbst daran Gefallen. Mir scheint, dass in unserer Gesellschaft unter dem Begriff Kultur verschiedene Formen der Freizeitgestaltung subsumiert werden – „Kultur als Ihr Zeitvertreib". Mit einem derartigen Kulturverständnis wird es keine Modernisierung, von der in den „höheren Etagen" ja immer wieder die Rede ist, geben.

Was sehen Sie für einen Ausweg? Es ist klar, dass sich mit einem Machtwechsel (was an sich schon bemerkenswert wäre) die Einstellung der Gesellschaft zur Kultur so schnell nicht ändern wird. Wenn nur 13 Prozent für Kulturförderungen sind... Ein guter Freund – der Klarinettist Igor Fedorow – meinte, dass sogar bei einem klassischen Konzert der große Saal des Konservatoriums nur zur Hälfte gefüllt ist. Bei derartigen Besucherzahlen wird auch ein Machtwechsel nichts ändern.
Nun erstens bin ich sogar noch pessimistischer und behaupte, dass sich an der Macht nichts ändern wird – verbrannte Erde ringsum. Es gibt natürlich unterschiedliche Leute... Aber im Allgemeinen handelt es sich um einen schwer kranken Organismus, den man aus diesem Zustand Schritt für Schritt herausführen muss, man muss ihm „Infusionen" geben, ihn „wiederbeleben". Geduld ist unabdingbar, es ist wirklich eine langfristige Politik notwendig. Eine Zivilgesellschaft wird sich erst in ein bis zwei Generationen herausbilden. Man muss diese unnötigen „Zügel" nach und nach loslassen, es ist unverständlich, wozu das eigene Volk so kontrolliert werden muss.
Und was kann man konkret tun? Ich würde Folgendes vorschlagen: Ich würde der Provinz „kulturelle Injektionen" verpassen – irgendwelche fortschrittlichen Ideen von Spitzenleuten.

Ausgerechnet der Provinz?
Ja. In Moskau muss man sich mit der Glamour-Kultur herumschlagen – mit der Pop-Kultur und der Pop-Avantgarde. Hier ist sogar die Avantgarde „Pop". Als Hauptmerkmale unserer dominierenden oder offiziellen Kultur würde ich drei nennen. Für alle drei gilt das Wort „pop". Im Fernsehen gibt es „Pop", „Popen" und „Popos". Für Moskau gibt es nur ein Rezept, nämlich das alles abzuschaffen. Aber wie, wenn es bereits „Vertreter einer Klasse" gibt?
Mir scheint, dass man ganze Kultur-Trupps in die Provinz schicken, die Menschen aufwecken, ihnen erklären sollte, was Kunst ist – nämlich nicht jener „Zucker", der ihnen ständig verfüttert wird, sondern etwas Ernsthaftes. Dass „Stalker" von Tarkowski ziemlich schwierig und schmerzlich anzuschauen ist, das ist die größte Freude, die es überhaupt geben kann. Darin liegt die Freude und nicht darin, dass das „Süße" ohne nachzudenken aufgesaugt wird, um die ohnehin schon vernachlässigte „Diabetes" noch zu verstärken.
Außerdem wurde die Provinz praktisch vernachlässigt. Moskau und die Provinz – das sind zwei unterschiedliche Welten. In der Provinz kommen die Menschen gerade durch – die einen besser, die anderen schlechter. Was aber dennoch verwunderlich ist, ist, dass selbst in den kulturell fortschrittlichsten Städten (Jekaterinburg oder Nowosibirsk) das Zeitgenössische keinen Platz findet, das Repertoir ist dort ziemlich modrig. Dabei kommt heraus, dass die Kunst entweder zum Museum verwandelt wird, wie in der Provinz, oder in „Pop", wie etwa im Moskauer Zentrum zeitgenössischer Kunst „Winsawod". Wo ist da der gesunde Organismus?
Man muss sich dessen bewusst werden, und dann erst darüber schreiben und sprechen. Bestimmt gibt es dazu gegensätzliche Meinungen, aber man muss sich jedenfalls treffen und offen darüber in Presse und im Fernsehen diskutieren.

Unter den momentanen Umständen kann ich mir solche Debatten aber nur schwer vorstellen...
Ja, leider... In kurzer Zeit wirst du diese Situation nicht ändern, weil die Gesellschaft korrumpiert ist. Korruption ist nicht nur mit Geld verbunden, sondern es gibt auch so etwas wie geistige Kollaboration. Man darf nicht zulassen, dass sich die junge Generation damit ansteckt.

ZUM AUTOR

Anton Dubin wurde 1978 in Moskau geboren. 2002 absolvierte er die Russische Geschwister-Gnessin-Musikakademie Moskau in den Fachbereichen Fagott und Dirigentschaft. In den Jahren 2001 bis 2006 fungierte er als Korrespondent, Autor und Leiter des Programms zur klassischen Musik beim Radiosender "Majak" und moderierte 2004 bis 2005 die Liveübertragungen verschiedener Konzerte des Radiosenders "Kultura". Momentan ist er Kolumnist des analytischen Internet-Portals.
www.polit.ru.

Vladimir Tarnopolski wird beim Klangspuren Festival am 10.09., Aula der Sowi Innsbruck (20 Uhr), zusammen mit Svetlana Savenko und Olga Rayeva zum Thema „ UTOPIA. Russland Klangspuren" diskutieren. Seine Komposition Chevengur für Sopran und Kammerensemble wird ebenfalls an diesem Abend vom Ensemble Modern interpretiert. Am 12.09. (Kirche St. Martin, Schwaz) gelangt dann Eindruck – Ausdruck III mit den Teilnehmern der Internationalen Ensemble Modern Akademie zur Aufführung.

SCHWEIZER MITTDREISSIGER/IN

EINE TYPISCH HELVETISCHE MISCHUNG

Christian Fausch

Collegium Novum Zürich

Der Schweizer Tonkünstlerverein, Berufsverband der professionellen Musikerinnen und Musiker in der Schweiz, veranstaltet alljährlich eine mehrtägige Veranstaltungsreihe, welche mit Konzerten, der Generalversammlung des Vereins sowie zahlreichen Rahmenveranstaltungen das Tonkünstlerfest ausmachen. Der Jahrgang 2010 stellt insofern eine besondere Ausgabe dieser Werkschau schweizerischen Musikschaffens dar, als sie erstmals als Teil des renommierten Lucerne Festivals stattfindet. Über ein Wochenende verteilt, gelangen 24 Werke von Komponierenden aus der Schweiz in ganz unterschiedlichen Besetzungen, gespielt von verschiedenen Kammermusikgruppen, Ensembles und Orchestern zur Uraufführung.
Das Collegium Novum Zürich übernimmt dabei das Eröffnungs- und Ensemblekonzert. Hierfür haben die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und das Lucerne Festival in Absprache mit dem Collegium Novum Zürich und den Klangspuren Schwaz – die bereits in einer frühen Planungsphase Interesse an dem Projekt bekundet haben – vier junge Komponierende beauftragt, Werke für das Ensemble zu schreiben. Die Wahl fiel auf drei Komponisten und eine Komponistin, einen Westschweizer und drei Deutschschweizer, zwei Mitglieder des Collegium Novum Zürich und zwei „externe" Persönlichkeiten: eine typisch helvetische Mischung also. Den Komponierenden ist neben ihrer Altersstruktur – sie sind alle in den Dreissigern – und ihrem Schweizer Pass eines gemeinsam: Sie kamen als Instrumentalisten zum Komponieren. Ein biografisches Merkmal, das durchaus Einfluss auf die Kompositionsweise hat und dennoch bei den vier Künstlern ganz unterschiedliche Ergebnisse zutage gefördert hat.

Eros als Inspirationsquelle

Einzige Vorgaben der Auftraggeber waren die Ensemblebesetzung (einfaches Holz, Horn und Trompete, Schlagzeug, Klavier, vier Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass) sowie eine ungefähre Werkdauer. Zudem wurde den Komponierenden das Festival-Thema „Eros" als mögliche, wenn auch nicht zwingende Inspirationsquelle nahe gelegt. Der in Genf wohnhafte ehemalige Gitarrist Xavier Dayer thematisiert in seinem Werk Le désert, c'est ce qui ne finit pas de finir / L'océan, c'est ce qui finit de ne pas finir die ausweglose Abhängigkeit des vermeintlich grenzenlosen Ozeans und der nur als Illusion existierenden Unendlichkeit der Wüste. Elastische melodische Linien charakterisieren dabei das Element Wasser, repetierte Noten bilden eine Art klanglichen Sand. Auf raffinierte Weise bringt Dayer die beiden Elemente in ein wechselvolles Spiel. Cécile Marti bringt bereits im Titel AdoRatio für Sologeige und Ensemble Struktur und Eigenart ihres Werks zum Ausdruck: Da steht zum einen die Faszination und Verehrung für die Kunstform des Violinkonzerts – zweifelsohne gefördert durch ihre frühere Violinlehrerin und Geigerin im Collegium Novum Zürich, Bettina Boller, für die das Werk geschrieben ist – und zum anderen eine Synthese aus starker Emotion und strukturelle Stringenz, mit welcher Marti die Übergangsphase zwischen Individualität (Solo) und Kollektiv (Tutti) erforscht. Die Violine, oder genauer gesagt ein Violinquartett bildet auch das Herz von ROS, der Antwort des Saxophonisten Rico Gubler auf die Eros-Thematik. Dabei bewegt er sich an der symbolträchtigen Schnittstelle zwischen „Eros" und „Rose" und zieht ganz bewusst sämtliche Bedeutungsebenen mit ein: Von der antiken Mythologie bis zur Alchemie, von der christlichen Religion bis zur Erotik, von der Architektur bis zum politischen Widerstand. Dabei verleiht er jedem Instrument seine eigene Stimme – im wahrsten Sinne des Wortes. Wie Gubler, ist auch Stefan Wirth Mitglied im Collegium Novum Zürich und fordert den Pianisten in sich mit seiner neusten Komposition gleich selber heraus: Von „Eros" ausgehend, setzte er sich mit Mythen auseinander und landete schliesslich bei Claude Lévi-Strauss' Le cru et le cuit. Von diesem übernahm Wirth nicht nur den Titel, sondern liess sich auch von der Entschlüsselung der strukturellen Ausformungen von Mythen aus Südamerika inspirieren, wobei er auf dieser Grundlage eine Art „erfundene Volksmusik" formte.

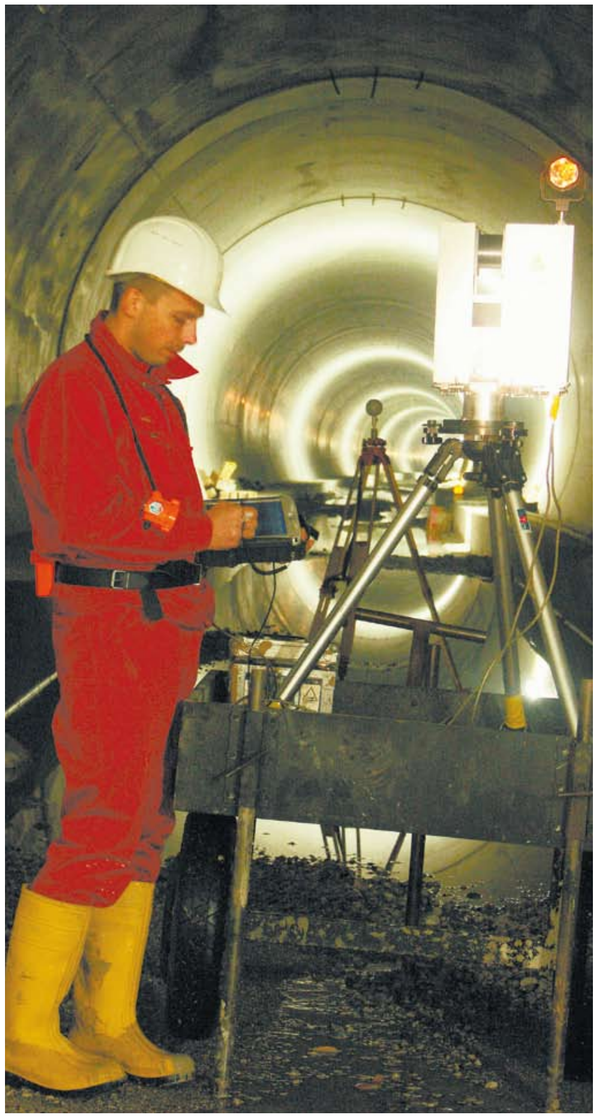
Die Aufführung dieser Werkschau schweizerischen Musikschaffens mit den Kompositionen von Xavier Dayer, Cécile Marti, Rico Gubler und Stefan Wirth – interpretiert vom Collegium Novum Zürich – findet am 16.09., 20.30 Uhr, im Kultur- und Veranstaltunszentrum KiWi in Absam, statt.

ORDNUNG MUSS SEIN!

EIN GESPRÄCH MIT DEM VERMESSER CHRISTOPH KANDLER

Peter Paul Kainrath

„Ordnung muss sein!“ heißt es zur Zeit im Zeughaus in Innsbruck; eine Ausstellung, die von der Geschichte verschiedenster Messinstrumente als auch vom Widerstand der Tiroler erzählt, sich gegen die von Kaiserin Maria Theresia verordneten Neuerungen im Messwesen zur Wehr zu setzen. Erstaunlich dabei ist, dass das Neue auch in der vermeintlich so objektiven Wissenschaft des Vermessens einen schweren Stand hatte. Für uns ein willkommener Anlass ein Gespräch mit dem Geschäftsführer Christoph Kandler des Schwazer Vermessungsbüros und KLANGSPUREN-Sponsors TRIGONOS zu führen.



Martin Kandler

In dieser Ausstellung „Ordnung muss sein!“ ist auch die Rede vom Widerstand der Tiroler gegen die Neuerungen im Messwesen, welche die Kaiserin Maria Theresia damals eingeführt hat. Können Sie sich als Tiroler Vermessungsexperte diesen Widerstand von damals erklären?
Ja, prinzipiell schon. Man sagt uns Tirolern sehr viel nach und sehr vieles davon stimmt auch. Das beginnt bei der Diskussion über das Leben im Gebirge und so weiter und so fort. Auf diese Frage hinauf würde ich Sie gern einmal zu einer Grenzverhandlung mitnehmen, irgendwo in ein bestimmtes Gebiet, in eine bestimmte Region. Da kriegt man ganz ein neues Gefühl für Widerstände und Strukturen, die eben alt hergebracht sind.

Geht es dabei um die schlichte Besitzfrage „was gehört mir, was gehört dir“ oder ist die Methode, wie man Grenzen zieht auch eine Ansichtssache?
Es geht um beides. Es stehen alt hergebrachte Konflikte dahinter und es geht auch um die Methodik „Wie messe ich eine Grenze“. Es ist sehr schwer zu erklären, wenn jemand vor 40 Jahren einen Vermesser beauftragt hat, der eventuell zu einem geringfügig anderen Ergebnis gekommen ist wie heute, obwohl die Mauer immer noch da steht wo sie immer war. Das sind sehr wohl Geschichten, bei denen die Methodik einen Einfluss auf das Ergebnis hat. Das einem Laien näher zu bringen oder auch zu vermitteln, dass beides seine Richtigkeit hat, das ist wahrscheinlich sehr schwierig, aber das wird bei den Klangspuren wahrscheinlich nicht anders sein.

Über das Richtige in der Musik oder in der Kunst zu sprechen, ist sowieso schwierig; ich denke, da hat es ein Vermesser etwas leichter. Wie steht es um die Frage des Fortschrittes im Messwesen. Wie groß ist denn die Strecke, die man von den Zeiten Maria Theresias bis heute zurückgelegt hat?
Diese Ausstellung zeigt eigentlich, dass die Werkzeuge als solche vielfach die gleichen geblieben sind. Wir haben Winkelmesser, Streckenmesser, an der Methodik oder Grundlage dessen, worüber wir sprechen, hat sich nichts geändert.

Messen ist eine Kategorie, Empfinden eine andere

Wir sprechen also von jenen Geräten, mit denen man Räume misst; wir reden nicht über Gewichte und nicht über Zeit?
Richtig – das ist in dieser Ausstellung sehr gut wieder gegeben. Ich persönlich spreche jetzt ganz konkret über diese Strecken- und Winkelmessungen, Erfassung des 3D Raumes, die ein Spezifikum der klassischen Vermessungen ist. In den anderen Bereichen hat sich durchaus sehr, sehr viel getan. Ich meine, wir dürfen nie vergessen: Messen ist eine Kategorie, das Empfinden wieder eine andere.

Empfinden? Also messen hat mit empfinden zu tun?
Unterm Strich letztendlich für mich schon und zwar insofern, als dass es sehr viele Untersuchungen gibt, wie lang die Zeit von jemanden empfunden wird, abhängig von der Situation, in der sich jemand befindet.

Aber an sich stehen am Ende auf dem Papier sehr objektive, unter allen Umständen nachvollziehbare Ziffern.
Richtig. Nur, wenn ich jemandem diese Ziffern dann präsentiere, werden sie sehr subjektiv empfunden. Nicht nur auf Strecken, sondern sehr wohl auch auf Zeit bezogen.

Wenn ich das richtig verstehe gibt es vor dem eigentlichen Vermessen ein Empfinden; das Messen findet wieder zu einer objektivierbaren Größe und wie diese Größe gelesen wird hängt wieder vom Empfinden ab.
So ist es: dieses Thema ist an und für sich eine emotionale Geschichte. Der Meter wird immer der Meter bleiben. Der Grenzpunkt wird der Grenzpunkt bleiben. Aber ob einer damit zufrieden ist oder nicht, das ist letztendlich ein persönliches Empfinden.

Braucht es ein spezielles Talent bzw. was hat Sie dazu gebracht Vermesser zu werden?
Bei mir war es eine klassische Geschichte: zunächst als Ferialjob begonnen, kam ich nicht mehr davon los. Es hat einen irrsinnigen Charme und sehr starken Reiz; man ist 50% der Zeit im Freien, bei jedem Wetter, das gehört auch dazu. Es gehört irgendwie zu meiner Persönlichkeit, dieses Streben nach Präzision, nach Perfektion. Ich kann mir momentan sicherlich keinen anderen Beruf vorstellen.

Der magnetische weiße Fleck

Sie sind Tiroler, hier aufgewachsen, arbeiten in erster Linie hier: gibt es eine Gegend auf dieser Welt, die Sie als Vermesser gerne einmal betreten würden?
Oh, da gibt es sicher viele Flecken!

Wie kann man sich das vorstellen? Zieht Sie der weiße Fleck auf der Landkarte magnetisch an?
Das ist etwas, das wahrscheinlich jeden Menschen anzieht. Ich glaub, der weiße Fleck, der hat doch einen Charme und einen Reiz für jeden, oder? Egal ob das auf der Landkarte oder in der musikalischen Landschaft ist. Das ist ein Grundprinzip des Menschen nach meinem Dafürhalten: der weiße Fleck, so klein er auch sein mag, hat eine permanente Anziehungskraft. Also das ist gar kein Spezifikum nur für den Vermesser! Das ist ein Spezifikum des Menschen und damit eine seiner Stärken oder wahrscheinlich auch seiner Schwächen. Es ist der Reiz, eine althergebrachte Fragestellung mit einer neuen Methodik zu erfüllen.

Welche Gegend auf dieser Welt würden Sie gerne in diesem Sinn vermessen?
Vermessen, als Gegend... Das ist eine persönliche Vorliebe, es ließe sich aber kombinieren und hat auch einen historischen Hintergrund. Wenn man heute die Landkarte von Afrika anschaut: Nordafrika hat nicht nur als Land einen sehr starken Reiz, auch auf Grund der mehr als unorthodoxen Grenzziehungen, wo einfach das Lineal im rechten Winkel über das Land geschoben wurde. Mit allen Auswirkungen, die wir kennen. Afrika würde also sehr viel Potential bieten, sehr viel richtig zu stellen.

Das heisst der Vermesser wird gewissermaßen zum Staatsmann?
Das ist jetzt vielleicht etwas hochtrabend und übertrieben, aber umgekehrt war es so, dass sich Staatsmänner angemaßt haben, Vermesser zu sein und Grenzen ziehen zu können. Das ist in Afrika offensichtlich.

Peter Paul Kainrath: Sucht der Vermesser eine bestehende Ordnung aufzudecken oder der Wirklichkeit eine von ihm definierte Ordnung zu verpassen?
Christoph Kandler: Der Begriff „Ordnung verpassen“ wird wahrscheinlich zutreffen, denn der Detailreichtum der Natur ist im Grunde gar nicht abbildbar. Wir probieren die kleinstmögliche, für den Menschen verständliche Ordnung, abzubilden ohne zu wissen was wirklich dahintersteckt. Das ist eine der großen Erkenntnisse der Vermessung und auch eine ernüchternde Tatsache.

Auch wir vermessen alljährlich Szenen Neuer Musik, wobei sich eine der Kardinalfragen immer wieder aufs Neue stellt: wo beginnt man mit der Suche nach dem Neuen und wie viel wiegen dabei die bereits vorgefassten Vorstellungen?
Das Faszinierende ist schon, glaub ich, sowohl bei euch, als auch bei uns, dass dieses Streben nach Erfassung eines Ist-Zustandes immer auch mit dem Bekenntnis zum Neuen zu tun hat.

Was ist das Neue in dem Sinn? Ist das Neue das Unentdeckte oder das bereits Vorstellbare?
Das Neue ist zunächst eine Fragestellung. Wir haben uns daran gewöhnt, dass prinzipiell alles machbar ist oder sein muss und damit ergeben sich auch neue Fragestellungen. Diese Fragestellung dann zufriedenstellend zu lösen ist ein anderes Kapitel.

TRIGONOS fördert das Eröffnungskonzert der KLANGSPUREN Schwaz am 09.09.2010 (20 Uhr) in der Franziskanerkirche Schwaz. Zu hören sind Werke von Sofia Gubaidulina, Johannes Kalitzke und Sergej Newski. Mit Windkraft – Kapelle für Neue Musik, dem Lettischen Radio Chor, dem Kilviria Quartett, The Next Step Perkussion und Johannes Kalitzke Dirigent.

WIR BAUEN EINEN TUNNEL

DIE WEITE WELT IST IN DAS TAL GEKOMMEN

Monika Grafl

Die weiße Zick-Zack-Linie fährt auf und ab, in langen Bahnen, zick-zack, auf und ab. Nur die weiße Linie ist zu sehen, wie sie läuft an der Schwärze der Wand. Ich halte mein Gesicht an die Scheibe gepresst, um die Linie hinter der Spiegelung der Polster nicht zu verlieren. Eine leichte, modrige Kühle steigt in meine Nase, Tunnel haben einen eigenen Geruch.

Bau der Unterinntaltrasse

Die Lesebuchgeschichte vom Tunnel, der nicht mehr endet – wer kennt sie? Eigentlich spielt der Tunnel nur eine Nebenrolle, ist Mittel zum Zweck. Mit der Kurzgeschichte "Der Tunnel" hatte Friedrich Dürrenmatt nicht die Absicht, Jugendliche zu Gedanken über Tunnel anzuregen, die Interpretation der Geschichte hatte ein anderes Thema. In meiner Erinnerung ist jedoch das Bild des Tunnels geblieben mit dem abwärts fahrenden Zug, im Tunnel, der keinen Ausgang hat.
Aufgewachsen bin ich mit dem Arlbergtunnel, dem Eisenbahntunnel! - Der Straßentunnel ist erst später gebaut worden, ungefähr zu der Zeit, als die Lesebuchgeschichte in meiner Schulzeit aktuell war. – Und die Geborgenheit beim Anblick der weißen Zick-Zack-Linie, die mit dem fahrenden Zug um die Wette läuft, hat bei der Durchfahrt durch den Tunnel nie einen Gedanken zugelassen, dass ich nicht wieder aus dem Tunnel hinauskäme.

Tunnelbau im Sand

Die Unterarme sind bis zu den Ellbogen bedeckt mit feinem Sand, einzelne Härchen schimmern in der Sonne. Die Fingernägel tragen schwarze Ränder, der Handrücken streicht die Haarsträhnen zurück, die Stirn hat dunkle Flecken. Unter den Knien ist es kühl und feucht. Und die Arme tauchen vorsichtig wieder ein in die Höhlungen. Der Tunnel ist lang, zweimal von den Fingerspitzen bis zum Ellbogen, und er hält! Meine ersten Tunnelbauerfahrungen habe ich, wie viele als Kind, im Sand gemacht. Sandhaufen auf Baustellen, erdfeucht, waren geeignet für Tunnel durch "Berge". Um die Tunnel in die Tiefe zu graben, war aber ein richtiger Sandkasten notwendig. Wichtig waren die passende Feuchtigkeit, die Feinheit des Sandes, der schon Richtung Schluff gehen konnte. Und die richtige Überdeckung, nicht zu wenig, sonst rieselte und bröckelte das Ganze in den Tunnel, nicht zu viel, sonst stürzte alles auf Grund des Gewichts ein. Damals wusste ich noch nicht, dass mein Sandkastentunnel eine "Unterflurtrasse" ist.

Die kürzeste Verbindung

Bereits vor hunderten Jahren haben in den Alpen die Bergleute die ersten Löcher in die Berge gegraben und geschlagen. Sie suchten die kürzeste Verbindung zum Erz. Geblieben sind die Stollen, die regelmäßigen Spuren des Schrämmhammers im Gestein. Manchmal nutzt nun das Wasser die verlassenen Stollen als Weg zum Trinkwasserspeicher, manchmal hat das Wasser bewirkt, dass die Stollen verlassen wurden, ein Verbruch zerstörte die mühsame Arbeit.
Für das Wasser bauten die Menschen auch eigene Tunnel. Bauern bewässerten über Jahrhunderte hoch gelegene, steile Sonnenhänge, indem sie künstliche Kanäle – Waale, Suonen – bauten, die aus Holz an die Felsen gehängt oder in die Felsen geschlagen wurden. An manchen Stellen waren Stollen oder Tunnel notwendig, um das Wasser zu führen. Seit dem letzten Jahrhundert holen die Menschen das Wasser über Druckwasserstollen aus den Bergen und beliefern damit die Kraftwerke. Der Strom aus den Kraftwerken versorgt nun die Pumpen der Bewässerungsleitungen, die Waale werden nicht mehr benötigt.
Tunnel sind vielseitig einsetzbar. Für die Flucht aus einem Land, das keine legale Ausreise gewährt, für den Grenzverkehr, der aus verschiedenen Gründen geheim ablaufen muss, für die Flucht aus einem Lager, für den Ausbruch aus einem Gefängnis, für den Einbruch in eine Bank. Straßentunnels in großen Städten schicken die Autoschlangen unter die Grünanlagen, U-Bahnen verlaufen unter den Häusern. In meinen Kinderbüchern waren es geheime Tunnel, die zu Verstecken und Schätzen geführt haben. Und in manchen Geschichten geht einer durch einen besonderen Tunnel und kommt in eine andere Welt.
Zuerst war es eine Idee, ein Plan – wo kann im Inntal eine zweite, leistungsfähigere Bahnstrecke gebaut werden? Am Rand der Berge, an den Dörfern vorbei, zwischen den Feldern, über den Inn, unter dem Inn - wie soll diese Strecke gebaut werden? Einige Menschen haben nachgedacht, miteinander geredet, mehr Menschen haben gezeichnet, gerechnet, geschrieben, sie haben Pläne und Gutachten und Berichte und Berechnungen erstellt. Viele Meter Ordner mit Plänen und Berichten und Berechnungen wurden zu den Behörden geschickt. Dort waren wieder Menschen beschäftigt, die Unterlagen zu lesen und zu prüfen. Die große Strecke und viele Einzelheiten wurden verhandelt. Die Bescheide wurden geschrieben und erteilt. Bis dahin ein Haufen Papier und der Antrieb, jetzt geht´s los.

Ein europäischer Tunnel

Eine lange und vielfältige Tunnelstrecke wie die neue Unterinntalbahn kann nicht in einer Linie von A nach B gebaut werden. Das Bauvorhaben wurde in einzelne Teile, in Baulose aufgeteilt. Die Bauarbeiten und Bauaufsichten wurden ausgeschrieben und an die Baufirmen und Ingenieurbüros vergeben. Und dann sind sie gekommen, die Bauleute. Dorthin, wo es Arbeit gibt, gehen auch die Menschen hin. Tunnelbau, Bahnbau, Bergbau hat immer Arbeiter aus "fremden" Ländern gebracht. Beim Bau der Arlbergbahn waren Italiener beschäftigt. Die Unterinntaltrasse haben portugiesische und polnische Bauarbeiter mitgebaut. Die Niederlande waren vertreten und Luxemburg. Viele Deutsche sind nach Tirol zum Arbeiten gekommen. Gasthäuser und Zimmervermieter haben für einige Jahre nicht Urlaubsgästen, sondern Bauarbeitern und Technikern ein zeitweiliges Leben, getrennt von der Familie und den Freunden, ermöglicht. Auf den Bergen habe ich Menschen getroffen, die ich von der Baustelle kannte. Ich stelle mir eine Landkarte vor, eingezeichnet der prioritäre Abschnitt der Unterinntaltrasse in Tirol und rundherum eingesteckt die Fähnchen in allen Herkunftsländern der Bauleute. Im Unterinntal ist so in den letzten Jahren von Radfeld bis Baumkirchen eine Kette von Tunnels entstanden. Wenn ein Zug in Zukunft in Kundl abschwenkt und in Radfeld abtaucht, fällt erst wieder hinter Jenbach ein Tageslicht auf die Strecke und der Zug begleitet die Autobahn bis Stans an der Oberfläche. Hier fährt er wieder in die Tiefe, in einem langen Bogen im Berg bis zur Galerie in Terfens. Noch einmal muss der Zug unter die Erde, nahe am Inn, unter Fritzens durch und dann taucht er in Baumkirchen wieder auf. In den Feldern und Orten stehen die Schachtkopfgebäude der Rettungsausgänge. Sie hängen an der Tunnelstrecke wie Glieder an einem Armband. An ihnen kann der Verlauf der Strecke noch erahnt werden. Denn über viele der Baustellen ist buchstäblich schon das Gras gewachsen. Die Bagger sind abgefahren, die Tunnelbohrmaschinen wurden zerlegt und weggeführt. Die Tunnel werden nun gefüllt mit den Gleisen und der Technik für den Bahnbetrieb.
Viele Bauarbeiter und Bauingenieure sind weitergezogen auf neue Baustellen, ihre Familien leben und warten daheim in den Herkunftsländern. Einige jedoch sind nach Tirol übersiedelt, manche Familien sind mit übersiedelt und sie werden hier leben. Familiengeschichten sind auch Geschichten der Arbeitsmigration. Bei der nächsten Tunnelanschlagfeier, bei der nächsten Barbarafeier können sie erzählt werden.

Die ÖBB unterstützen die Klang-Wort-Installation im Rahmen des KLANGSPUREN-Festivals 2010 von Autorin Barbara Hundegger und dem Saxophonisten Christoph Reiserer am 26.09. (11 Uhr) in einem Sicherhheitsstollen der neuen Unterinntaltrasse.

LETZTENDLICH GEHT ES UM DAS FÜHLEN ...

CELLISTIN ANJA LECHNER ÜBER GUBAIDULINA, MANSURIAN UND KOLLEGEN

Wolf Loeckle

Anja Lechner

Die Sehnsucht ist groß dieser Tage nach Spiritualität, nach Antwort, nach verbindlicher Nachhaltigkeit. Der Ökumenische Kirchentag zu München im Frühjahr 2010 bot in aller Anschaulichkeit mehr als ein Bild großornamentaler Gruppenstrukturen. Da war schon Wachheit, Interesse am Finden, Offenheit für Grenzüberschreitungen. Und da begegneten sich Religionen, Philosophien, Technokratien. Und mehr als manch einer aus einer Schar von Hunderttausenden trällerte das christliche Frohsinnsmelodeienmedley lauthals mit, den verwaschenorangefarbenen-CI-Kirchentagsschal locker ums Genick gewunden. Auf diesem Sektor freilich ist noch sehr viel Arbeit zu leisten. An die christlichen Musiker sei appelliert, erinnert euch der Großen in eurer Zunft und lasst euch deren Qualitätsmusik Vorbild sein für euer Tun zu Beginn des dritten Jahrtausends. Einige haben sich das ja schon zu eigen gemacht: Originäre Charakterbilder spezifisch spiritueller GegenwartsMusik der qualitativ gehobenen Kategorie samt Direktverbindung zum Jenseitigen bietet die aktuelle Musikzusammenstellung zur Schwazer Pilgerwanderung, jenem wahrhaft unvergleichlichen Ereignis zwischen Barock (Architektur), Rosenkranz, der Artenvielfalt spätsommerlicher Almwiesen, der Grandezza hochalpiner Felsformationen, inniglicher Gläubigkeit, agnostischer Skepsis, zwischen ländlicher Introversion und metropolitaner Schnellassoziationsmentalität auf dem Weg von Scharnitz über Seefeld, Mösern, Telfs nach Innsbruck. Die Münchner Cellistin Anja Lechner nimmt uns alle mit in sensibelste – gewissermaßen extraterrestrische – musikalische Regionen im geistigen Hochgebirge zwischen Sofia Gubaidulina und Tigran Mansurian.

Was spielen Sie, Anja Lechner?
Zusammen mit der Sängerin Natalia Pschenitschnikova werde ich das Duo für Gesang und Cello mit dem Titel ´Last´ von der ukrainischen in Berlin lebenden Komponistin Alexandra Filonenko, uraufführen. Dann werde ich außerdem das Capriccio für Cello Solo von Tigran Mansurian sowie die 10 Präludien von Sofia Gubaidulina spielen.

Aus welchen Welten spricht Sofia Gubaidulina zu uns?
Leider hatte ich bis jetzt nicht die Möglichkeit sie persönlich kennen zu lernen. Ich freue mich deshalb umso mehr, endlich ihre Musik zu spielen. Ich denke aber, dass sie schon seit geraumer Zeit eine der führenden Komponistinnen ist.

Wer ist Tigran Mansurian?
Der bedeutendste armenische Komponist unserer Zeit. Für mich persönlich ist er heute einer der wichtigsten Komponisten überhaupt. Er war schon während der Sowiet-Zeiten mit den Komponisten Valentin Silvestrov, Arvo Pärt, Alfred Schnittke, André Volkonski und eben auch Sofia Gubaidulina künstlerisch und freundschaftlich verbunden. Diese sind alle Komponisten, die nicht mit dem System kollaborierten und deshalb sehr schwere Zeiten durchlebt haben. Sie haben sich gegenseitig westliche Partituren zukommen lassen, was damals nicht immer einfach war, und sich darüber ausgetauscht. Jeder von ihnen hat seine ganz eigene Klangsprache entwickelt und auf sehr unterschiedliche Weise sind sie alle im Stande, mit ihrer Musik die Menschen zu erreichen und hin und wieder auch zu erschüttern. In Armenien ist Tigran Mansurian gerade auch durch seine Filmmusik, die ihm in der Sowjetunion sein Überleben sicherte, eine sehr geachtete Persönlichkeit. Die Menschen lieben ihn sehr. Wann immer man mit ihm durch die Straßen von Yerevan geht, Erewan also, Armeniens Hauptstadt und die Stadt mit dem legendären ´Radio Eriwan´ -, muss man alle fünf Minuten stehen bleiben, da ihm jemand seine Bewunderung oder Freundschaft entgegen bringen will. Indem ich Mansurian und seiner Musik begegnet bin, habe ich auch ein ganzes Land mit seiner Kultur und seinen Menschen kennen- und lieben gelernt.

Was passiert heute in den ehemaligen Sowjetrepubliken Georgien, Armenien, Was denken die Menschen, was können sie uns mit ihrer Musik sagen, was können wir von ihnen lernen?
Eine Frage, die mir in Armenien oft gestellt wurde, ist, was fühlst du wenn.., eine Frage also, bei der ich als Deutsche zuerst einmal etwas zusammenzucke. Wir sind es ja nicht gewohnt, über unsere Gefühle zu sprechen. Wir empfinden dies als eine fast private Frage. Dort aber ist sie ganz normal. Aber letztendlich geht es doch um das Fühlen, vor allem in der Musik! Die Musik wird dort noch ganz anders gelebt als bei uns. Fast jeder kann dort singen, nach einem großen Essen kann man oft die aufwühlendsten Lieder hören, manchmal in Dialekten, die heute gar nicht mehr gesprochen werden. Die Volksmusik gehört zu der Tradition dieser Länder und fließt in die neue Musik der Komponisten ein. Die Musiker und Intellektuellen dieser Länder wissen oft mehr über „unsere" westliche Musik, als wir selbst. Es ist dann oft beschämend wie wenig unsere Kulturschaffenden Anteil nehmen an der Geschichte der Anderen. Am besten aber kann man etwas von den Menschen lernen, indem man selbst in diese Länder reist ! Man wird immer wieder dorthin zurück kehren wollen!!!

Sie waren oft „im Osten". Was hat sich dort geändert in den vergangenen zwei Jahrzehnten?
Die Andersartigkeit der Städte ist mit ein Grund, warum ich so gerne in diese Länder fahre. Doch diese verschwindet mehr und mehr. Die uns weltweit verfolgenden Geschäftshäuser sind inzwischen auch auf den besten Plätzen dieser Städte vertreten. Diese neuen Paläste sind natürlich alle leer, das Publikum nimmt sie nicht an. Und dadurch verlieren die Plätze rundherum ihre gewachsene Lebendigkeit. Trotzdem findet man immer noch ganz leicht, sobald man in die kleinen Gassen abbiegt, den Einfluss des Orients mit seinen verschiedenartigen Ritualen, bunten Farben, Düften und fremdartigen Geheimnissen.

Wohin kann sich dieses Konglomerat aus unterschiedlichsten Denkarten und Mentalitäten und Interessenlagen entwickeln, so zwischen menschenverachtenden Multimilliardären und innigster Volksgläubigkeit?
Das kann ich nicht sagen. Ich denke aber, die Granatapfelbäume und der tiefe, ´alte´, der weise Blick also dieser Menschen, das zusammengenommen wird alles überdauern.

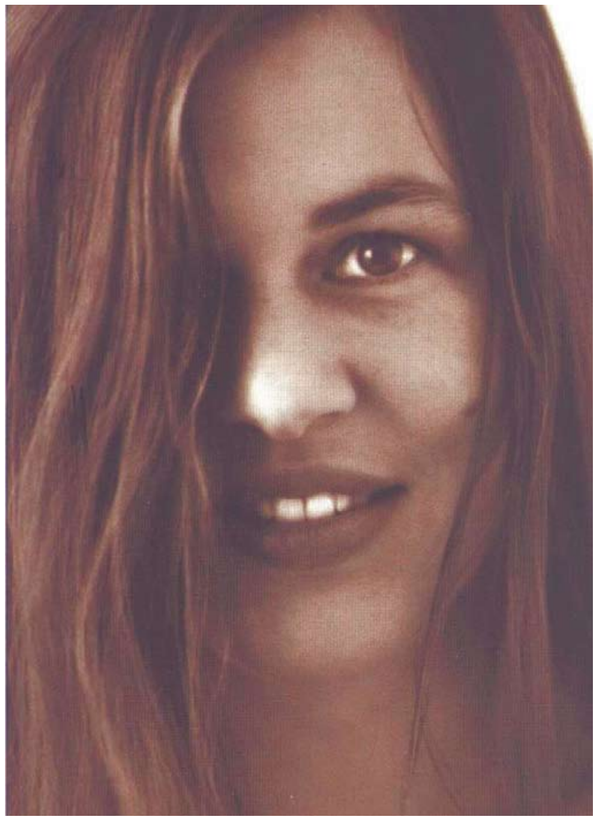
Cellistin Anja Lechner tritt im Rahmen der KLANGSPUREN-Pilgerwanderung am 19.09. bei der Pilgerstation I in der Pfarrkirche Mariahilf in Scharnitz (8.30 Uhr) zusammen mit Sopranistin Natalia Pschenitschnikova und bei der Pilgerstation III im Seefelder Seekirchl (12.30 und 13 Uhr) auf.

DES KREMLS FURCHT VOR ALTEN FLÖTEN

NATALIA PSCHENITSCHNIKOVA UND DIE RUSSISCHE AVANTGARDE

Carsten Hinrichs

Die für den Sommer recht dunkel, aber sehr geschmackvoll gekleidete Frau mit dem leicht besorgt wirkenden Gesicht und der großen Mappe unterm Arm nimmt Platz im Berliner Café im Literaturhaus. Die Viertelstunde Verspätung macht sie spielend wett mit ihrem Humor, ihren Kenntnissen der russischen Avantgarde und dem Inhalt ihrer Mappe: Drei Auftragskompositionen, die ihr für Konzerte bei den Klangspuren in Schwaz gewidmet sind, oder besser: Ihrer Stimme. Natalia Pschenitschnikova ist die Muse der Neuen russischen Musik.



Natalia Pschenitschnikova

Eigentlich begann sie nicht nur Flöte und Gesang, sondern auch Tanz zu studieren. Bereits mit 17 Jahren initiiert die Pschenitschnikova eine experimentelle Theatergruppe. Erzählt wird Sophokles´ Antigone, aber die Schauspieler wissen das nicht. Musiker führen sie allein durch ihre Improvisationen am scheppprigen Barklavier durch die Bewegungsabläufe. Kurz darauf entscheidet sich die Studentin für die Musikerkarriere: Die Probenzeiten mit dem Ballett überschneiden sich.
Dass Natalia Pschenitschnikova zunächst bei der Alten Musik landet, ist für sie kein Umweg. Die Beschäftigung mit Bach weckte schon in der Musikschule ihr Interesse, doch die modernen Querflöten ließen manche Fragen ungelöst. Der russische Alte-Musik-Pionier Alexej Lubimov empfahl ihr daher historische Nachbauten auszuprobieren. Da funkt es, und die Musik beginnt zu leben. In St. Petersburg, das damals noch Leningrad heißt, trifft sie Felix Ravdonikas. Dieser Künstler und Musiker, eine zentrale Figur historischer Aufführungspraxis in Russland, forscht privat zu alten Stimmungen. Natalia Pschenitschnikova gräbt sich daraufhin durch die Fachliteratur, lernt deutsche Fraktur, um Quantz im Original zu lesen und geht mit ihrer Schwester Elena, die parallel Cembalo studiert hat, auf Konzerttournee.

Subversive Nachbauten

Nicht immer ist das erwünscht. Das einzige Konzertverbot, das ihr die im warmen Wind der Perestroika dahin schmelzende Staatsmacht erteilt, betrifft den raudunklen Klang ihrer Flötennachbauten. Anscheinend waren sich die Herren bewusst, wie viel Sprengstoff in der Auseinandersetzung mit der Geschichte lag, selbst wenn es nur um Spieltechniken ging.
Der Wechsel zur Neuen Musik, der sich in dieser Zeit wie von selbst vollzogen hat, erscheint der Pschenitschnikova nicht als großer Sprung: „Die Barockmusik hat einen solchen Klangfarbenreichtum und eine Artikulationsvielfalt, dazu die mitteltönigen Stimmungen - bei meiner kognitiven Gier war das nur eine Frage der Zeit." Sie lacht. Doch auch, wenn Alte Musik Bestehendes gegen den Strich bürstet, während Neue Musik den Stoff ihrer Klangexperimente selbst kreiert, war das keine Frage von größerer Freiheit: „In barocken langsamen Sätzen steht das ganze Feld der Improvisation offen. Ich setze beispielsweise mit den Lippen alle erdenklichen Artikulationen ein, die es auch beim Sprechen gibt. Für die Romantik war das streng verboten, in der Neuen Musik kommt es mir hingegen sehr zugute." Schade nur, findet sie, dass die Alte Musik nach den Pionierjahren des Quellenstudiums und der Werkstattgespräche inzwischen oft im Dogmatismus erstickt. „Manche Musiker können eine halbe Stunde darüber diskutieren, ob ein Vorschlag von oben oder unten auszuführen sei", sagt Natalia Pschenitschnikova, und ihre Augenbrauen haben wieder diesen besorgten Zug. Dann changiert ihre Mine plötzlich ins Spitzbübische: „Ehrlich gesagt ist mir das für die Konzertsituation völlig egal, Hauptsache, die Interpretation ist erfüllt von Leben." Die Arbeit an den Quellen, am Material, an der Substanz – das ist es, was Musik für sie interessant macht, ganz gleich ob alt oder neu. Und was sie dazu gebracht hat, selbst zu komponieren. „Musiker verstehen sich heutzutage oft nur als Ausführende im Konzert, die Entstehungsprozesse der Musik sind Ihnen nicht wichtig. So eine Interpretation ist ein rein informativer Akt, nur Dekoration. Langweilig."

Russlands Muse

Natalia Pschenitschnikovas Interesse an Neuer Musik machte sie zur Weggefährtin vieler junger russischer Komponisten, die sich inzwischen einen Namen gemacht haben. Etliche sind ihr als Widmungsträgerin treu geblieben. Einige bestehen darauf, sie als Uraufführungsinterpretin einzusetzen, wenn es um Kompositionen mit Sopransolo geht. Von Klaus Lang hat sie allein über 10 Uraufführungen interpretiert. Interessant ist es für sie bis heute geblieben, mit den ganz Jungen zusammenzuarbeiten und die Entstehung der Werke intensiv zu begleiten. Inzwischen verfügt sie über die Erfahrung, Newcomern wertvolle Hilfestellung zu geben. Einschränkungen macht sie bewusst nicht, die Werke reichen von klassischen Kompositionen und aufgeschriebenen Performances bis hin zu politischem Rap und Bitboxing. „Ich finde, die Zeit kommt ohnehin, wo sich Komponisten – etwa aus kommerziellen Gründen, weil sie Aufträge annehmen – auf Vorgaben einlassen müssen. Sie sollen gar keinen ‚Pschenitschnikova-Stil' einschlagen, sondern ganz von ihren Vorstellungen ausgehen können. Ich lerne gerne Neues kennen und lasse mich auf alles ein, was technisch möglich ist. Und ich möchte Mut machen, die Fantasie freizulassen."
Die Generation der achtziger Jahre - Denissow, Gubaidulina, Schnittke - hat ihre Brötchen anders verdient und sich kompositorisch viele Freiheiten bewahren können. Wer sich in ihrer Nachfolge vom großen Vorbild Schostakowitsch abnabeln konnte, landete meist gleich bei Lachenmann - und fand zwischen diesen beiden die eigene Stimme nicht. Doch genau solche Individualisten sucht die Pschenitschnikova für ihre Projekte. „Die Generation, die in den Siebzigern bis Neunzigern geboren wurde, kann man nicht zu einer russischen Schule zusammenfassen. Komposition ist auch in Russland international geworden, Sergej Newski, dessen Kammeroper *Franziskus* beim Eröffnungskonzert der Klangspuren uraufgeführt wird, hat in Deutschland studiert. Ein anderer, Vadim Karassikov, ist mir Anfang der 90er aufgefallen, weil er so ausgeprägt eigenständige Züge hatte. Und die konnte er bis heute ausbauen, ein sehr spannender Komponist!"

Die Reibung der Stimme

Natalia Pschenitschnikova öffnet ihre Mappe. „Vadim Karassikovs *selvage* wird bei der vierten Station der Pilgerwanderung uraufgeführt." Mit eigenwilligen graphischen Zeichen sind die Notenlinien des Blattes bedeckt, auf jede Akkolade für die Stimme kommen drei Notenzeilen für die Erklärungen. Die feine, wie gestochene Handschrift Karassikovs gibt penible Anweisungen zur Ausführung. „Seine Kompositionen sind so komplex, dass ich als Interpretin auch in Pausen die Konzentration halte. Diese gespannte Stille spielt in all seiner Musik eine wichtige Rolle." Bei Im Schatten der Frau für Stimme solo, eine Uraufführung in der Klangspurenreihe Film und Musik, hat Alexandra Filonenko einen Ausdruck für die inneren Welten von Polina Andrukowitsch und Anja Utler gefunden und die Gegensätze von Atmung, Sprech- und Singstimme zur Reibung gebracht. Die Pschenitschnikova erzählt, und schon ist man von ihrer Begeisterung für den Entstehungsprozess angesteckt. „Das dritte Werk - *LAST* von Alexandra Filonenko - war ursprünglich für eine singende Cellistin geplant, ist aber während der Komposition so vielschichtig geworden, dass es nun von Anja Lechner und mir im Duo aufgeführt wird. Die Melodielinien von Stimme und Cello verdoppeln sich, spalten sich in erst zwei, dann drei Notensysteme auf und bieten ein packendes Bild der Komplexität des Menschen und der Vielfalt seines Klanges. Ich freue mich schon jetzt sehr auf die Uraufführung."

Sopranistin Natalia Pschenitschnikova ist beim KLANGSPUREN Festival 2010 zu hören: beim Eröffnungskonzert am 09.09. (20 Uhr, Franziskanerkirche Schwaz); am 17.09. im Innsbrucker Leokino (20 Uhr) mit einer Ouvertüre zum Film Jurjew Den; anlässlich der Pilgerwanderung bei der Pilgerstation I in der Scharnitzer Pfarrkirche (8.30 Uhr) mit Cellistin Anja Lechner und bei der Pilgerstation IV in der Pfarrkirche Mariä Heimsuchung in Mösern (15 Uhr).

Ö1 GEHÖRT GEHÖRT.
Ö1 CLUB GEHÖRT ZUM GUTEN TON.
ORF 1 ÖSTERREICH 1 CLUB

SINGEND IN DIE UNABHÄNGIGKEIT

DIE TRADITION DER LETTISCHEN CHORKULTUR

Julia Smilga

Genau 20 Jahre sind es, seitdem Lettland sich seine Unabhängigkeit von Moskau erkämpfte. Als „singende Revolution“ ist der friedliche Aufstand der 2,3 Millionen Menschen in die Geschichte eingegangen. Die Letten – ähnlich wie Esten und Litauer – haben ihre Unabhängigkeit von der Sowjetunion singend erreicht.

Lettischer Radio Chor

Verbotene Volkslieder zu singen war damals eine politische Demonstration und Zeichen der Zusammengehörigkeit. Der langjährige Widerstand hatte Erfolg. Die Menschenkette am 23. August 1989, der “Baltische Weg” genannt, war der Höhepunkt einer langen Entwicklung. Damals schlossen sich über eine Million Menschen in Litauen, Lettland und Estland zu einer singenden menschlichen Kette zusammen, die 620 Kilometer lang war. Die Balten wollten so am 50. Jahrestag der Unterzeichnung des Hitler-Stalin-Paktes daran erinnern, dass 1939 ihre Heimat verschachert worden war und die selbständigen baltischen Republiken unter Sowjetherrschaft fielen. Wenig später erklärten die drei baltischen Staaten ihre Unabhängigkeit. Und nach einigen Rückzugsgefechten mit der bröckelnden Sowjetmacht hatte die “Singende Revolution” gewonnen. Übrig geblieben sind die baltischen Sängerfeste, die noch immer ungebrochenen Zulauf haben. Im Jahr 1993 fand in Riga das erste nationale Sängerfest im unabhängigen Lettland statt. Alle fünf Jahre kommen abwechselnd in Litauen, Estland und Lettland zehntausende von Chorsängern zu ihrem nationalen Mega-Event zusammen. Nirgends in Europa wird mehr gesungen und mehr Wert auf alte Volksweisen gelegt als in den baltischen Ländern. Die Letten sind da keine Ausnahme – das ganze Volk ist von seiner Liebe zur Chormusik geprägt. Es gibt keinen Ort ohne eigenes Gesangsensemble. „Keine Feier oder Hochzeit, kein Johannis- oder Erntefest, ja, keine Arbeit, ob auf dem Felde oder am Spinnrad daheim, geschieht bei Letten ohne das Singen von Liedern“. Das bemerkte bereits im 18. Jahrhundert der Forscher der lettischen Kultur und Sprache Gotthard Friedrich Stender (1714-1796). Die Letten sangen schon immer sehr gern- in Familien, bei den größeren Veranstaltungen, in Chören. Diese Gesangstradition hat ihre historische Erklärung.

1282 wurde die heutige lettische Hauptstadt Riga zu einem der ersten Mitglieder der Hanse. Ab jetzt prägte durch die Jahrhunderte die herrschende deutsche Oberschicht die Städte und das Land. Diese legte großen Wert darauf, keine Vermischung mit der bäuerlichen Bevölkerung einzugehen. Die instrumentale Musikkultur aus Westeuropa blieb damit den lettischen Bauern, Jägern und Fischern fremd. Sie pflegten ihre eigene kulturelle Identität, die im Liedgut wurzelte.

Herz der baltischen Kultur

Diese alten Lieder, die in Lettland “dainas” genannt werden, sind das Herz der baltischen Kultur. Über 1,2 Millionen Dainas sind bekannt. Die Dainas wurden von Generation zu Generation mündlich überliefert. Diese kleinen Volkslieder, sehr häufig Vierzeiler, berichten von Liebe, Tod, Eifersucht, Sehnsucht und von bäuerlicher Lebenseinstellung. Nüchtern und klug, künden sie Naturverbundenheit und beschreiben den lettischen Alltag. Dieser Liedschatz wurde größtenteils von Frauen gedichtet - oft nicht ohne gewisse Ironie:

„Alter Mann, du warte nur.
Ja, du wartest auf mich, und ich warte auf dich.
Du wartest, dass ich erwachsen bin,
ich warte darauf, dass du tot bist“.

Die Dainas begeisterten Johann Gottfried Herder (1744–1803) während seiner Rigaer Priesterjahre so sehr, dass er es sich ab 1765 zur Aufgabe machte, alle ihm zugänglichen Dainas zu sammeln und zu archivieren. Einige von Ihnen nahm Herder in seine Sammlung „Stimmen der Völker in Liedern“ auf. Herder war Lehrer an der Rigaer Domschule und wird im heutigen Lettland als Motor der nationalen Erweckung verehrt.

Eigene Kunstform

Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die Idee einer eigenständigen lettischen Nation und der damit verbundenen Integration des abendländischen Geisteslebens in das lettische Kulturgut. Das lettische Volkslied wird als eigene Kunstform anerkannt. Die Liedforscher Janis Cimze (1814-1881) und Krisjanis Barons (1835-1923) beginnen Volkslieder in einer Sammlung zusammenzutragen. Sie reisen durchs Land und befragen die Bauern. Um die abertausenden Dainas zu archivieren, ließ Barons zum Beispiel einen speziellen Schrank mit mehreren Schubfächern anfertigen. Das Möbelstück wurde zu einer Art nationalem Heiligtum, zum Schrein des kulturellen Selbstbewusstseins eines Volkes, das im Laufe seiner Geschichte abwechselnd von Deutschen, Polen, Schweden und Russen unterdrückt wurde.

Auf diesem Liedkatalog basierte auch das erste allgemeine lettische Sängerfest 1873, bei dem mehrere tausend Sänger zusammen die Volksmusik feierten.

Zum ersten bedeutenden nationalen lettischen Komponisten wurde Jazeps Vitols (1963-1948), der sich vor allem auf dem Gebiet der Chor- und Kammermusik hervortat. Karlis Baumanis (1835-1905) schrieb die lettische Nationalhymne, Alfreds Kalnins (1879-1951) komponierte 1919 die erste lettische Oper” Banjuta”. Alle diese Komponisten studierten Ende des 19. Jahrhunderts am Sankt - Petersburger Konservatorium und verbanden in ihren Werken die nationale Liedtradition mit der Kompositionstechnik der Klassik. Dies drückte sich in einer großen Zahl lettischer Chorwerke aus, die Anfang des XX. Jahrhunderts entstanden.

Die Unabhängigkeit Lettlands 1919 gab einen weiteren starken Impuls zur Entwicklung der lettischen Nationalen Musik. 1919 wurde in Riga die Lettische Nationaloper ins Leben gerufen, so wie das lettische Konservatorium. 1926 entstand das Symphonieorchester des lettischen Rundfunks und 1940 – der Chor des Lettischen Rundfunks.

Heute nimmt dieses Chorensemble einen wichtigen Platz im Musikleben Europas ein. Der lettische Rundfunkchor ist Mitglied der Weltchororganisation TENSO, neben BBC Singers (England), Choeur de Chambre Accentus(Frankreich), Eric Ericsons Kammarkor (Schweden), Nederlands Kamerkoor (Holland) und RIAS Kammerchor (Deutschland).

Von der Renaissance bis heute

Das Repertoire des Chores umfasst alle wichtigen Konzert- und Chorwerke von der Frührenaissance, über die Barockmusik bis zur Musik des 20. Jahrhunderts. Dabei nimmt die Lettische Musik eine besondere Rolle ein; so wurden zum Beispiel viele Kompositionen des Lettischen Komponisten Peteris Vasks in Zusammenarbeit mit dem lettischen Rundfunkchor aufgeführt. Berühmtheit erlangte der Chor vor allem mit Darbietungen zeitgenössischer Chormusik. Die Interpretationen der Chorwerke von Arnold Schönberg, Oliver Messiaen, Alfred Schnittke, Luciano Berio und Arvo Pärt gehören zu den Messlatten der heutigen Chorkunst. Die Musikkritiker und Zuhörer begeistern sich für makellose Intonierung des Ensembles, klaren durchsichtigen Klang der Frauen- und die Mächtigkeit und Tiefe der Männerstimmen.

Der Lettische Radio Chor singt beim Eröffnungskonzert am 09.09. und am 11.09. beim Konzert der Teilnehmer der Internationalen Ensemble Modern Akademie (jeweils 20 Uhr, Franziskanerkirche Schwaz).

schwaz.net
BY STADTWERKE SCHWAZ
Ihr regionaler Internetprovider mit dem besten Service vor Ort.
Stadtwerke Schwaz GmbH, Hermine-Berghofer-Str. 31, 6130 Schwaz, Tel. 05242 6970 · www.schwaz.net · www.stadtwerkeschwaz.at

WEITERFÜHREN UND NICHT ZURÜCKBLEIBEN

WALTER LEVIN, DAS LASALLE QUARTET UND DAS STREICHQUARTETT

Wolf Loeckle

Was aus der barocken Triosonate sich entwickelt, muss nicht um jeden Preis nur Blockflötenmusik werden. Auch wenn diese aktuell quotenträchtig Klassik-Charts anführt. Das freilich ist zuerst der körperlichen Attraktivität manch junger Virtuosin dieser Tage zuzurechnen... Immerhin markiert die Gipfelregion abendländisch-europäischer Musik eine Gattung mit dem Namen „Streichquartett“.

Die Gattungsgründung lässt sich im Umfeld der 1750er-Jahre in Wien und Mailand eingrenzen, angeführt von Joseph Haydn und Luigi Boccherini. Die sogenannte Wiener Klassik lieferte die ästhetischen und organisatorischen Rahmenbedingungen für eine erste Blüte der Gattung, mit Mozart, mit Beethovens wahrhaftigen Meisterwerken, mit Schubert. In deren Folge entstanden Partituren von Mendelssohn Bartholdy, Dvorak, Grieg, Schumann, Brahms, Smetana, dem einzigen Werk für die Gattung des Opernriesen Giuseppe Verdi. Die nachromantischen Beiträge wirken als konsequente Weiterentwicklung. Einzelwerke von Ravel und Debussy, die zwei programmatischen Streichquartette von Leos Janácek, fünf Streichquartette von Schönberg, sechs von Béla Bartók. Harmonisches, rhythmisches, formales Neuland wird erschlossen, von Anton Weberns kompositorischer Verdichtung führt ein Strang bis hin zu György Kurtág. Mindestens lässt sich behaupten, dass im Streichquartett eine exponierte und extrem konzentrierte Kommunikation sich einstellt. Setzten sich frühe Streichquartettformationen zunächst noch (und im Fall des Gewandhausquartetts bis heute) aus den Stimmführern der jeweiligen Instrumentengruppen eines Orchesters zusammen, so etablierte sich ab der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend der Typus des vom Orchester unabhängig agierenden Kammermusikensembles.

Der Zersplitterung von Gattungsvorstellungen folgend, spielten sich Komponisten und Ensembles in eine Krise. Die stilistische Vielfalt, die als Reaktion darauf sich einstellt, ist bemerkenswert: Lutoslawski, Ligeti, Luigi Nono markieren exponierte Klangzeichen in der Musiklandschaft. Penderecki bietet Ausflüge ins Geräuschhafte, Stockhausen bittet gewissermaßen in den Zirkus zu seinem Helikopter-Quartett aus Licht, das die vier Spieler auf vier Helikopter verteilte. Einen völlig eigenen Weg gehen Komponisten in den USA mit Beispielen von John Cage, Steve Reich, Terry Riley oder Morton Feldman, dessen zweites Streichquartett eine Aufführungsdauer von fünf Stunden erforderlich macht. Ab den 1970er Jahren verläuft sich das strukturalistische MusikDenken ins Terrain der Einsamkeit, der Innerlichkeit. „Im Innersten“ verspricht es interessant zu werden. Scheinbare Politikferne führt zu Klangsinnlichkeit (bei Wolfgang Rihm, Jörg Widmann), zu Partituren, die – wie bei Luigi Nono – fünfunddreißig Minuten lang Musik aus den äußersten Randbezirken des (Er) Klingenden hörbar machen. In ausgesuchter Zartheit stellen sich unendlich leise Einzeltöne, Motivfetzen, irisierende Flageoletts, Geräusche, strukturierende Pausen ein. Nono war Venezianer. Er lebte auf der Insel Giudecca. Und so wie Jürg Stenzel es analysiert, tauchen in seinem Quartett die Klangarchipele aus dem Meer der Stille auf als Urzustand, aus dem alles Tönende aufsteigt. So wie sich in Venedig das Land in versprengten Inseln aus dem Wasserspiegel der Lagune erhebt... Uraufgeführt wurde Nono´s Streichquartett „Fragmente – Stille, An Diotima“ am 2. Juni 1980 in Bonn-Bad Godesberg vom legendären LaSalle Quartett. Das immer, von 1946 an, Prinzipal und Kronzeuge und Gewissen in allen Fragen, das Streichquartett betreffend, war, von seiner Gründung 1946 an bis zu seiner freiwilligen Auflösung 1988. Denn es ist gut aufzuhören, so lange das Gute gelingt, auf einem Gipfel eben mit fulminantem Weitblick. Der Primarius Walter Levin, vor 85 Jahren in Berlin geboren, quicklebendig, hellwach im Kopf und extrem kritisch im Bewusstsein, koordinierte vom Pult der ersten Geige aus das Gemeinschaftswerk Streichquartett und erreichte so musikalische wie intellektuelle Höhepunkte. Als Pädagoge wirkt er in Basel und Cincinnati – und an allen musikalischen Schnittstellen. Aus der Sommerhitze Cincinnatis kamen seine klaren Worte mitten in die aktuell nicht eben abgekühlte Tiroler Bergwelt.

Warum boomt das Streichquartettspiel dieser Tage? Es gab nie mehr und vor allem nie besser ausgebildete Streichquartette.

Seit der Entwicklung des ´Quartet-in-residence-Angebots´an den Musikhochschulen und Universitäten in den USA nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs mit dem Juilliard Quartet als erstem und bestem Beispiel an der Juilliard School in New York besteht die Möglichkeit, mit hervorragenden Berufsquartetten zu studieren und Kammermusik als Hauptfach zu belegen. So hat das LaSalle-Quartet drei Jahre lang eine Ausbildung beim Juilliard Quartet an der Juilliard School in New York bekommen und wurde anschließend ab 1949 selber „quartet-in-residence“ am Colorado College in Colorado Springs. Nach vier Jahren dann, 1953, wurde das LaSalle Quartet an das College Of Music in Cincinnati für immerhin fünfunddreißig Jahre verpflichtet, bis 1989 also. Das Errichten eines Stipendien-Fonds in Cincinnati erlaubte es, besonders begabte junge Quartette dorthin einzuladen, um vor Ort kostenlos mit den La Salles zu studieren. So kamen unter anderen das Alban Berg-, das Artis-, das Vogler-, das Prazak- und das Brahms-Quartett zu uns. Ähnliche Studienmöglichkeiten gibt es inzwischen auch in Europa, so an der Musik Akademie Basel, wo die Einrichtung des „Walter Levin Chair für Quartett-Kammermusik“ vielen jungen Streichern die Möglichkeit gibt, intensiv Quartett zu studieren. Mehr und mehr ziehen sie das dem ausschließlichen Solo-Studium vor, da Kammermusik, heute viel eher einen Lebensunterhalt gewährleistet, ganz abgesehen vom Repertoire.

Was muss ein Quartett mitbringen, um bei Walter Levin lernen zu können?

Gute technische Ausbildung aller vier, intensives Interesse an Gattung und Repertoire – nicht nur am gängigen, sondern auch am Neuen und am ganz Neuen. Obendrein muss der Wille da sein, regelmäßig und vor allem unnachgiebig zu proben.

Welche jungen Quartette hält Walter Levin für „überlebensfähig“ auf der Basis dessen, was heute den Musikbetrieb dominiert?

Das Kuss-Quartett, das Amaryllis Quartett, Quarteto Casals, Zemlinsky Quartet Prague, das Ariel Quartet aus Jerusalem. Die Leute müssen hervorragende Instrumentalisten sein, überzeugende, das Publikum begeisternde Persönlichkeiten. Sie müssen musikalisch kompromisslos sein. Und sie sollten nicht nach irgendeiner „Innerlichkeit“ schielen, was auch immer das sein könnte oder wollte oder sollte...

Was müssen Komponisten, was die Interpreten leisten, was muss das Publikum einbringen, um das Weiterleben der Gattung Streichquartett sicher zu stellen?

Komponisten sollten das bereits Erreichte weiterführen – und nicht reaktionär dahinter zurückbleiben. Die Interpreten sollen das jeweils Herausforderndste suchen, nicht das Bequemste. Denn nur so kann das Interesse eines auch jüngeren Publikums gesucht, gefunden, erreicht und erhalten werden. Gleichzeitig wird dergestalt verhindert, dass Kammermusikgesellschaften über kurz oder lang ihre Existenz einbüßen.

Europa, Nordamerika, China – wo werden die Weichen für eine musikalische Zukunft, nicht zuletzt auch für die Gattung Streichquartett, gestellt?

In allen drei Erdteilen. Und das durch Instrumental-und-Kammermusik-Meisterkurse, auch in China zumal, wo Kurt Sassmannshaus, Leiter der Violinabteilung am College-Conservatory in Cincinnati, seit einigen Jahren ein überaus erfolgreiches Sommerfestival für hochbegabte Streicher ins Leben gerufen hat. („The Great Wall International Musik Academy“ in Beijing seit 2005).

Walter Levin repräsentiert das Ideal des reflektierten, des permanent nach-und-voraus-denkenden Musikers. Welche Rolle spielt das nicht nur diesertage sich im Vordergrund In-Szene-Setzende Emotionale?

Die in letzter Zeit auch bei namhaften Berufsquartetten immer beliebter werdende „emotionale“ oder auch „traditionelle“ Aufführungspraxis scheint es den Interpreten zu erlauben, die aus den Partituren zu ersehenden Intentionen der Komponisten durch ihre persönlichen Vorlieben zu ersetzen, wo doch „traditionell“ (nach Gustav Mahler) oft nur die letzte schlampige Aufführung bedeutet.

Hilft Musik, kann das Streichquartett helfen bei der Zukunftsgestaltung?

Das Quartett kann als Vorbild im kleinsten Rahmen dafür stehen, wie Gruppen einzelne Probleme in demokratischer Weise durch Diskussion und mehrheitlichen Beschluss friedlich lösen können. Noch am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts war das anders: der erste Geiger – nach dem ja auch das Quartett benannt war – bestimmte. Die anderen hatten zu folgen. Und genau so machte es ja auch die Politik...

Danke Walter Levin für die klaren Antworten. Aber das ist ja so Ihre Art, über all die Zeiten hin bis heute. Mag ihr Vorbild auch über die folgenden fünfundachtzig Jahre unverrückbaren Standards des aufgeweckten Reflektierens markieren!

Gleich zwei Uraufführungen (von Judith Unterpertinger und Peter Jakober) stehen auf dem Konzert-Programm des Asasello Quartetts am 23.09. (20 Uhr) in der Kirche St. Martin Schwaz.

VON DEN VERWECHSLUNGEN

TIEFWURZELNDER FURCHTBARIRRTUM

Sven Hartberger

Nicht cantherellus infundibuliformis, sondern cantherellus cibarius

Einerseits möchte man ja kein Kontrollfreak sein, andererseits kann man sich hintennach die bitterste Selbstanklage der groben Fahrlässigkeit nicht vollkommen ersparen, wenn man nach Fertigstellung eines Textbeitrags die Bebilderung desselben einer mit nur wenigen, dürren Hinweisen versehenen p.t. Chefredaktion überlassen hat, ohne sich weiter groß darum zu bekümmern. Im konkreten Fall meiner Ausführungen zum Thema TRICHOLOMOPSIS RUTILANS! in der letzten Ausgabe der spuren hat diese beklagenswerte Sorglosigkeit, die ich mir habe zuschulden kommen lassen, zu einer Irreführung der verehrten Leserschaft hinsichtlich des wahren Aussehens breiten Kreisen der Bevölkerung eher unter dem Namen Trompetenpfifferling bekannten Pilzart cantharellus infundibuliformis geführt, welche jetzt , infolge der großen internationalen Verbreitung des Mediums, in weiten Teilen Mitteleuropas, sowie in gewissen musikaffinen Kreisen Nordamerikas, Japans und Teilen Südostasiens zu Verwechselungen des Pilzes mit cantharellus cibarius, dem gemeinen Eierschwammerl führen wird.

Ausmaß eines Irrtums

Manche mögen das nicht weiter tragisch finden, da der Artname cibarius (zum Verzehr geeigneter) innerhalb der Gattung cantharellus (Leistlinge) eigentlich ohnehin verfehlt, jedenfalls nicht unterscheidungsmächtig ist: alle Pilze dieser Gattung sind entweder vorzügliche Speisepilze oder doch zum mindesten genießbar, sodaß die Verwechslung des einen mit dem anderen zumindest keine der Gesundheit abträglichen Folgen hat. Warum sie trotzdem zu bedauern wäre, und die eine solche Verwechslung begünstigende unrichtige Bebilderung berichtigt werden muß, soll im folgenden kurz dargelegt werden. Das Ausmaß des Irrtums zu verdeutlichen und der für den 12. September unter der kundigen Leitung von Friedrich Cerha angesetzten Pilzexkursion in einer dem Medium angemessenen Art zu präludieren, möchte ich ein Bild aus der Welt der Musik wählen: Daß Fis gleich Ges sei, ist eine Behauptung, die von skrupellosen Klavierproduzenten zur Ankurbelung des zu Recht stagnierenden Absatzes ihrer in dieser Hinsicht höchst mangelhaften Produkte verbreitet wird, die aber keineswegs den wahren Gegebenheiten entspricht. In der europäisch geprägten Musikpraxis wird gleichwohl so getan, als sei dies der Fall, was dazu führt, daß es in der gängigen gleichschwebenden Stimmung mit Ausnahme der Oktav kein reines Intervall gibt. Hans Zender hat in einem kleinen Vortrag am 8. Juni 2005 am Haus der Berliner Akademie der Künste anläßlich der Aufführung seines Werkes Memnosyne Hölderlin lesen IV durch das Klangforum Wien darauf hingewiesen, daß in der gleichstufigen Stimmung vor allem die Terz, die Sept und der Tritonus in einer für den rein hörenden Menschen nachgerade unerträglichen Weise verschmutzt sind. Unglücklicherweise ist gerade an dieser Stelle seines Vortrags der Blick des großen Komponisten, Musikers und Gelehrten auf mich gefallen und ich habe mich damals schuldig gemacht, indem ich seine Ausführungen in gleißnerischer Weise mit einem verständnisinnigen Lächeln gutgeheißen habe, um mich ihm als ein mit ihm vollkommen einverstandener, rein hörender Mensch zu erkennen zu geben, der ich indessen nicht bin. Ganz im Gegenteil zähle ich zur überwältigenden Mehrheit jener, denen die enharmonischen Verwechslungen der gleichstufigen Stimmung zur vollkommenen Hörgewohnheit geworden sind und bei denen sie nicht die geringste Irritation auslösen. Zu meiner Verteidigung kann ich nur 300jährige Irreführung durch Aufführungspraxis und Klavierfabrikanten anführen. Aber irgendwie fühle ich, daß das eine schwache Entschuldigung ist.

infundibuli, infundibuli!

Wie dem auch sei, offenkundig ist es, dass Verwechslungen, seien sie nun enharmonischer oder mykologischer Art, grundsätzlich geeignet scheinen, empfindsame Gemüter zu kränken, und wenn ich mein Versagen schon auf musikalischem Gebiete nicht gut machen kann, will ich dem Einreißen einer Tradition der Gleichmacherei zumindest auf dem Gebiet der Pilzkunde entgegentreten. Aus diesem Grund weise ich mit Nachdruck darauf hin, daß die Österreichische Mykologische Gesellschaft auf ihrer über die website der Gesellschaft www.myk.univie.ac.at abrufbaren Datenbank nicht weniger als sechzehn taxa der Gattung cantharellus verzeichnet, und daß selbst dann, wenn man alborufescens, amethysteus, feruginascens, pallidus und squamosus nicht als eigenständige Arten, sondern nur als Varietäten von c. cibarus betrachtet, noch immer elf unterscheidbare Arten von Leistlingen verbleiben, deren eine eben cantharellus infundibuliformis ist, ein schöner, dem Eierschwammerl auf den ersten Blick übrigens ziemlich unähnlicher Pilz, den man eben nicht einfach als Pfifferling bezeichnen kann. Allenfalls kann man ihn Trompetenpfifferling nennen, was wegen seiner entfernt an dieses Instrument erinnernden äußeren Erscheinung auch geschieht, und was bedauerlicher Weise zur Folge gehabt hat, daß sich auch in der Wissenschaft die schon seit langem synonym verwendete Bezeichnung cantharellus tubaeformis für ihn durchgesetzt hat. Die von mir wegen ihres erheiternden Wohlklanges auch weiterhin vorgezogene Bezeichnung infundibuliformis gilt als veraltet. Das ist mir aber gleich und ich bleibe trotzdem und jetzt erst recht dabei: infundibuli, infundibuli, infundibuli!! So da.

Abschließend möchte ich noch bemerken, daß das Fundprotokoll, welches ich bei einer kleinen Privatexkursion auf den Pillberg mit den drei Schätzen (dem famosen Leiter von ubuntu, Reinhard Schatz, und Anna und Christina, zweien seiner vier Töchter) im Vorjahr, just am 12. September 2009, angefertigt habe, ua auch Funde von cantharellus cinereus, dem grauen Leistling ausweist, der dem Trompetenpfifferling nicht vollkommen unähnlich, von diesem aber doch deutlich unterschieden ist. Nun ist es aber so, daß ich an diesem Tag einerseits von einer ziemlich heftigen Virusinfektion geschwächt, andererseits vom Glanz der Schätze geblendet war, und daß ich mich außerdem so gut dann auch wieder nicht auskenne, so daß es ganz gut sein kann, daß ich fälschlich cinereus eingetragen habe, während es sich tatsächlich um c. infundibuliformis (neuerdings auch: c. tubaeformis) gehandelt haben könnte. Es könnte also sehr gut sein, daß die verehrten Teilnehmer an der bevorstehenden Exkursionen im Nachdenken über enharmonische und andere Verwechslungen auf diese erfreuliche Erscheinungsform des Pfifferlings stoßen werden, was ich ihnen allen, zusammen mit schönen Tagen bei den wunderbaren klangspuren herzlich wünsche.

Pilzwanderung mit dem Komponisten Friedrich Cerha, anschliessendem Pilzessen und einem Intermezzo mit dem Tiroler Zithervirtuosen Martin Mallaun, der Uraufführungen von Franz Hautzinger und Manuela Kerer präsentiert. Am 12.09., 10 Uhr, Hotel Grafenast, Hochpillberg/Schwaz.

EINE KLANGSPUR AUS INNSBRUCK

KOMPOSITIONSFÖRDERUNG

Daniela Weiss-Schletterer

Seit dem Jahr 2007 vergibt das Kulturamt der Stadt Innsbruck jährlich 10.000 Euro als Kompositionsförderung direkt an Komponistinnen und Komponisten der heimischen Szene. Doch die finanzielle Unterstützung ist nur ein Teil der Förderung. Durch die offene Kooperation, die das Innsbrucker Kulturamt seit 2008 mit den Klangspuren Schwaz verbindet, bietet sich den KomponistInnnen die Möglichkeit im Rahmen des Klangspuren-Festivals ihre Komposition uraufzuführen. Manuela Kerer hat 2009 mit „15 mg" für Streichtrio und Klarinette eindrucksvoll von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht, Franz Baur ist beim heurigen Klangspuren-Festival (25.09., Saal des Tiroler Landeskonservatoriums) mit der Uraufführung seines Werks für Streicher und Zither vertreten.

Im Jahr 2010 wurden die Kompositionsförderungen der Stadt Innsbruck von einer Fachjury Ralph Schutti und Christian Reimeir zugesprochen. Beiden Komponisten ist nicht nur das Geburtsjahr (1974) gemein, sondern ein relativ später, teils unkonventioneller Zugang zum Komponieren. Ralph Schuttis Annäherung über das Instrumentalstudium Gitarre und Laute und die Beschäftigung mit „Alter Musik" hinterließ kompositorische Spuren in seiner Musik, die auch nach Abschluss seines Kompositionsstudiums hörbar blieben: in der Tendenz zur Linearität. Versetzt mit Techniken und Spielweisen gegenwärtiger Formsprachen arbeitet er beständig an einer sehr persönlichen Klangsprache, dem Ziel folgend, eine intime Beziehung der Töne oder Klänge zu manifestieren.

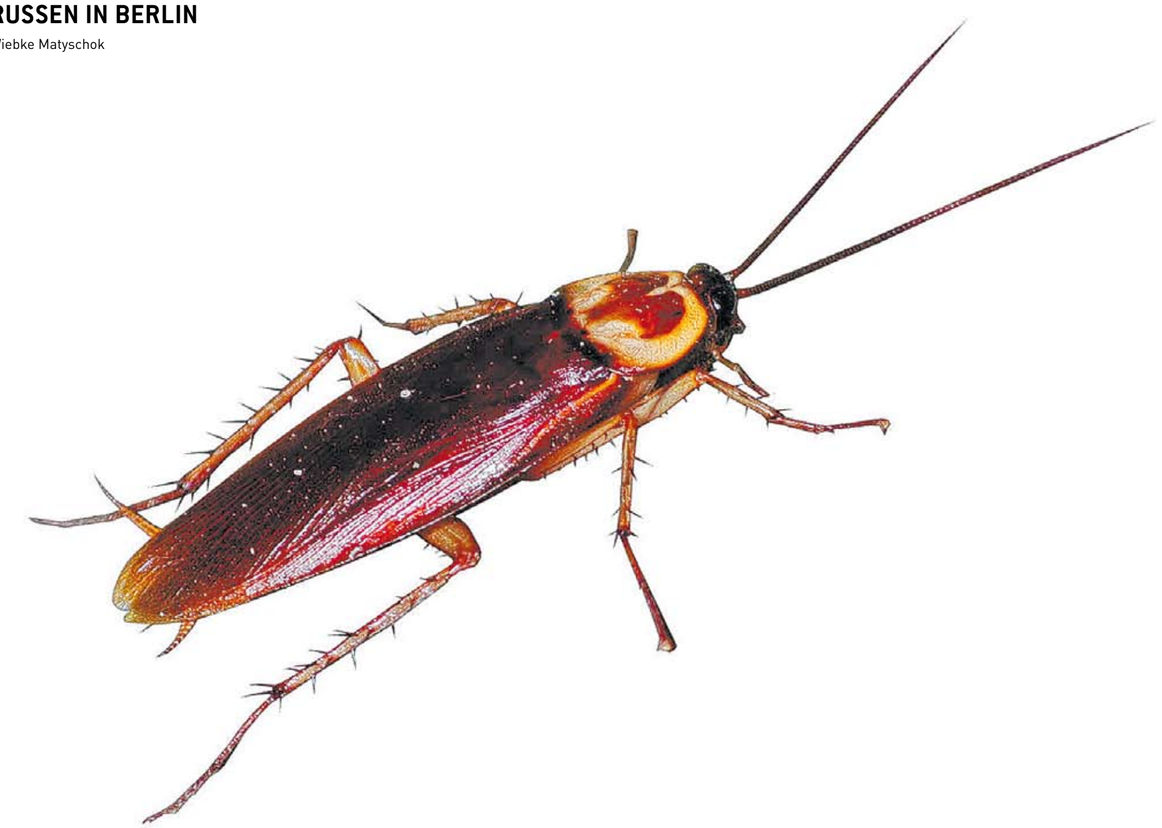
Christian Reimeirs Musik hingegen ist geprägt von seinem unbefangenen autodidaktischen Zugang. Der gelernte Nachrichtentechniker und Naturwissenschafter bewegt sich kompositorisch in freier Atonalität und mit selbstgenerierten dynamischen Modi. Seine harmonischen und formalen Konzepte, die teils durch eigene mathematische Algorithmen, teils durch einfache Strukturen realisiert werden, öffnen emotional ein weites Feld. Das Ringen zwischen Gefühlsrausch und rationalem Denken ist in seinen Kompositionen stets präsent.

Man darf auf die neuen Klänge dieser beiden außergewöhnlichen Tiroler Komponisten gespannt sein.

VON CHARLOTTENGRAD ZUR „FORMEL K"

RUSSEN IN BERLIN

Wiebke Matyschok



Sieben mal sechs Beine. Olga. Ural. Pamir. Nina. Pionier. Dukat und Ivan, der Schreckliche.

Eine besondere Veranstaltung der Formel K ereignet sich alle Jahre wieder zum Russischen Neujahr in Berlin. Ein Wettrennen von sieben sechsbeinigen Kakerlaken – feinfühlige wie zugluftempfindliche Tiere von bis zu sieben Zentimetern Größe und einer Lebenserwartung von bis zu sechs Jahren. Ein harter Kern der hauptstädtischen russischen Intelligenzia versammelt sich regelmässig in der Atelierwohnung eines russischen Malers in Mitte, um diesem skurrilen Wettlauf beizuwohnen. 300 geladene Gäste wetten da um den sportlichen Ehrgeiz von sieben Riesenküchenschaben – Einsatz: fünf Euro. Gewinnerwartung: höchstens eine Flasche Wodka oder eine Dose Kaviar.

Russische Spieltradition

Ein Spektakel, mit dem der Maler Igor Malakohow, der noch zu Sowjetzeiten in die Hauptstadt der DDR zog, bereits in Las Vegas gastierte, seitdem er es im Jahr 2000 ins Leben rief. Ausdruck russischer Spieltradition. Wirklichkeit gewordene Literatur, inspiriert vom Roman „Die Flucht" von Michail Bulgakow. Da vertreiben sich russische Emigranten in der Langeweile der Fremde von Konstantinopel und Paris die Zeit beim Wetteinsatz um den sportlichen Ehrgeiz sieben sechsbeiniger Käfer.

„Ich gehe immer wieder zu den Kakerlaken-Rennen. Ich gehöre zum Kreis der Künstler, die von Anfang an dazu eingeladen wurden", sagt Genia Chef - russischer Maler in Berlin. Studiert hat er in Österreich. 1987 kam er nach Berlin. Er pendelte in seinem Leben als Maler zwischen Spanien, Berlin und New York. Er arbeitet in London und Moskau und nur wenig in Berlin und empfindet sein Leben in erster Linie als international. Sein Atelier liegt im Berliner Bezirk Charlottenburg in einer hellen Altbauwohnung. Er denkt über die Etablierung eines regelmäßig stattfindenden Künstler-Salons nach in – Charlottengrad? „Natürlich ist das auch eine Ironie", sagt der Maler über jenes längst verschwundene Charlottengrad der Revolutionsflüchtlinge, wie sie ihr Exil in Berlin bald nannten in der Vertauschung zweier Wortendungen: „St. Petersburg wurde in der Zeit des ersten Weltkriegs in Petergrad umbenannt – von einem deutsch klingenden Wort in einen rein russischen Namen. Es ist komisch, dass die Russen Charlottenburg ebenso umbenannten. Sie haben sich selbst als fremd betrachtet." – Eine Zwischenstation auf dem Weg von Moskau nach Paris oder in die USA. Eine kurze Blütezeit russischer Kunst und Literatur zwischen 1917 und 1933. Künstler, Musiker, Schriftsteller. Vladimir Nabokov etwa schrieb Literaturgeschichte in Berlin. Literaten-Zirkel, die in russischen Cafés sich versammelten. Theater, die russische Stücke spielten. Verlage, die neueste avantgardistische Dichtungen veröffentlichten, weil in der neu gegründeten Sowjetunion die Institutionen zusammengebrochen waren.

Russische Einwanderungswelle

300 000 Menschen ließen sich vorübergehend nieder zwischen Kurfürstendamm und Wittenberg-Platz Eine große Vergangenheit, die sich längst verflüchtigt hatte, als die Mauer fiel. Die 1990er Jahre bescherten Berlin eine russische Einwanderungswelle. „Es sind nur eineinhalb Stunden Flug", sagt Genia Chef über die Stadt, die von Moskau aus gesehen die Erste im Westen ist und doch für das neue Russland vielleicht nur interessant zum Luxus-Shoppen zwischen Kurfürstendamm und KaDeWe: „Was Berlin nicht so attraktiv für viele Russen macht – sagen wir: die Oligarchen – es ist keine Stadt, wo sie Geschäfte machen können." Moskau hingegen sei viel gefährlicher und aufregender und verrückter. Viele russische Künstler seien deshalb zurück gegangen. Die, die es sich eben leisten können. Berlin sei „so etwas wie ein geistiges Sanatorium. Die Leute können ein bisschen ausruhen. Ich kenne Leute, die können hier gut schreiben. Es fehlt allerdings dieser Rausch, der für Moskau typisch ist. Dass die Leute trinken und feiern, bis sie verrückt werden, dass sie nicht mehr wissen, ob es Tag oder Nacht ist." Olga Rayeva kam 1993 zum ersten Mal nach Berlin. Ein Jahr später gewann sie einen Wettbewerb, bei dem das Arditti-Quartett eine Studentenarbeit von ihr auswählte für ein Konzert: „Berlin war die erste Stadt, die ich außerhalb Russlands besucht habe. Es war seit meiner Kindheit mein Wunsch, nach Deutschland zu kommen", so erinnert sich Olga Rayeva, die auch in Köln gelebt hat. Sie kam für ein DAAD-Austauschjahr und blieb. „Einige meiner Vorfahren kommen aus Deutschland. Bei ihnen habe ich in meiner Kindheit Bücher mit dieser alten gotischen Schrift gesehen. Sie rochen nach altem Papier. Ich mochte in meiner Kindheit die Geschichten von den Brüdern Grimm und Hauff. Meine liebste Oper war Freischütz.", erzählt Olga Rayeva, die seit 13 Jahren in Berlin lebt. Eine Komponistin über Vorstellung und Wirklichkeit: „Ich habe hier Döner Kebab gefunden statt Märchen. Ich mag die deutsche Kultur, ich mag Deutschland , aber das moderne Deutschland gefällt mir nicht besonders." - Auch das neue Russland ist fern, Familie und Freunde leben dort. Die Veränderungen erlebt sie als Beobachterin aus der Distanz. Momentaufnahmen zwischen den Welten. Das Geld spiele inzwischen eine große Rolle, so sagt sie. Freundschaften seien längst nicht mehr so wie früher. Viele hätten Russland verlassen. Und für neue Musik gäbe es kaum mehr als eine Nische – die Institutionen fehlten. Professionelle Ensembles für zeitgenössische Musik bestehen nur in Moskau und St. Petersburg und im fernen Nowosibirsk. Sie lebt und arbeitet zurückgezogen in Berlin: „Ich lebe wie in einer Datscha, ich habe immer den Wunsch und die Hoffnung, nach Russland zurückzukommen und dort zu leben."

Charlottengrad – nur noch Mythos

Ihr ebenfalls in Berlin lebender Kollege Sergej Newski rechnet sich selbst nicht zur russischen Community: „Berlin – es gibt viele Komponisten hier. Es sind ja nicht nur Russen. Es sind auch eine ganze Menge Österreicher", sagt der Komponist über die Stadt, in der er lebt. Er kam hierher, um hier sein in Dresden begonnenes Studium der Komposition fort zu setzen und blieb. Er lebt im Prenzlauer Berg und zwei bis drei Monate im Jahr in Moskau: „Was neu ist – das ist das Verdienst der jüngeren Komponisten –, dass die Trennung von Metropole und Diaspora nicht mehr gilt. Früher war es ein Teil der Ideologie, dass Du, wenn Du Russland verlassen hast, dass Du dort nicht mehr gespielt werden durftest. Dieses Denken ist überwunden, das ist wunderbar." – Charlottengrad? Kaum mehr als ein Mythos. Er hat nur wenig zu tun mit dem hauptstädtischem Lebensgefühl – einer Vielfalt kultureller Institutionen und prekärer Kreativität in einer armen Hauptstadt, einer ehemaligen Industriemetropole, die kaum Arbeit bietet, aber den Künstlern günstige Ateliers. Auch 200.000 Russen und eine Dunkelziffer illegaler Flüchtlinge leben in dieser Stadt. In den Plattenbau-Siedlungen von Marzahn, die entfernt an russische Trabantenstädte erinnern, und in den Altbauten von Charlottenburg, die kaum noch etwas von einer auch russischen Vergangenheit in Berlin erzählen. Die jüdische Gemeinde hat sich durch die Kontingentflüchtlinge aus der einstigen Sowjetunion vergrößert. Die Zuwanderer sind inzwischen in der Überzahl und die richtungsweisende Mehrheit russisch-orthodox. „Es ist eine Welt für sich.", sagt Sergej Newski: „Ich kann nicht sagen, dass ich einen russischen Freundeskreis habe. Ich glaube, es gibt keine Community. Die Leute in den 20er Jahren wurden durch gemeinsame Erfahrungen zusammengebracht – die Revolution.", so erzählt Sergej Newski über sein Leben in der deutschen Hauptstadt „Es gibt so viele Leute, die hier wohnen und woanders Geld verdienen. Natürlich wird man hier mit dem Kulturangebot verwöhnt. Aber die Hälfte der Leute, mit denen ich meine Studienzeit verbracht habe, sind aus der Stadt weggegangen, weil es hier kein Geld gibt." - Eine Realität, die nur wenig zu tun hat mit jener Veranstaltung der Formel K zum russischen Neujahr in Berlin mit Ivan, dem Schrecklichen und Olga, der Ehrgeizigen. Hat die erste von sieben Riesenküchenschaben die Ziellinie überschritten, beenden die übrigen sechs der cleveren Sechsfüssler vorzeitig das Rennen. Wenn eine Kakerlake über die Ziellinie fliegt, wird sie disqualifiziert. Und dann ist da noch eine legendär gewordene hauptstädtische Kulturveranstaltung eines Zuwanderers, der seine Betrachtungen über das Leben in seinem neuen Land – Gartenzwerge und Jägerzäune – veröffentlicht.

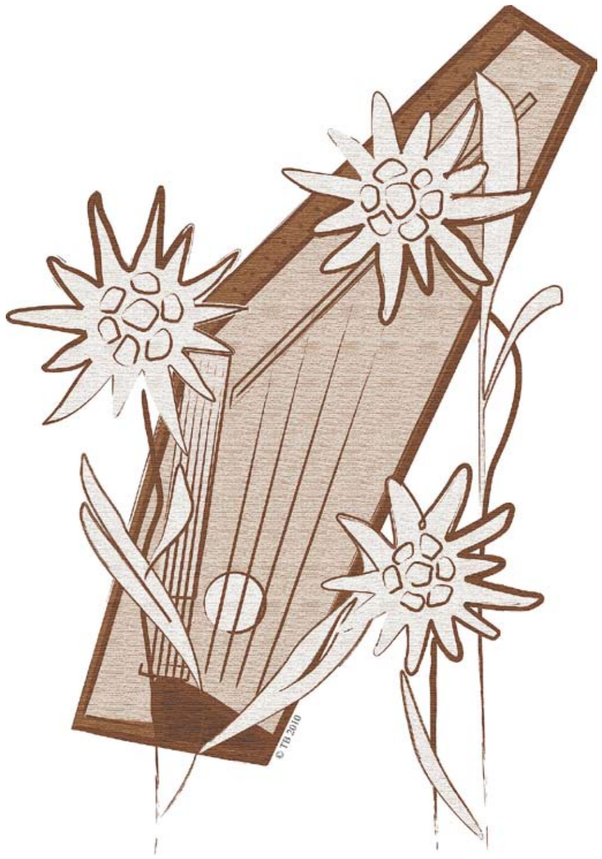
Vladimir Kaminer. Privat: Russe. Von Beruf: Deutscher Schriftsteller. Er lebt im Prenzlauer Berg, wo er einmal im Monat im Kaffee Burger seine legendäre „Russendisko" veranstaltet: „Ich war zwei mal dort", sagt Genia Chef in Berlin-Charlottenburg: „Ich habe dort niemals ein russisches Lied gehört".

„DIE ZITHER? SAGTEST DU, DIE ZITHER?“

MYTHOS ZITHER

Joan Bloderer

Der Greis grüßte allerseits demüthig, setzte sich an ein Seitentischchen, zog aus einem zerrissenen Sacke eine sehr alte Zither heraus und begann zu spielen. Franz Schuselka 1841. [...] man hört und träumt und wähnt auf den Alpen zu seyn. Bäuerles Theaterzeitung 1828.



Am Anfang war die städtische Zither ein Kneipeninstrument. Lakonisches, meist derbes, auch bisweilen betörend schönes Zitherspiel war das Metier der städtischen Gasthaus- und Kneipenunterhalter (aber auch der Bettler und Landstreicher) in München, aber vor allem in Wien. Die Zither war ein Behelfs-, ein Begleit- und kein Soloinstrument. Als solches fiel sie nicht weiter auf. Sie war ein schmuckloses Vehikel des minderen Musikantentums, vielfach genossen, selbstverständlich, oftmals verachtet, niemals respektiert. Eine klare Sache. Jedoch: ab den 1820ern erlebten die Großstadt-Bürger zunehmend auch „andere“ Zithern in der Stadt. Plötzlich erklangen da und dort das mitreißende Spiel ländlich-romantisierender Folklore-Gruppen („Alpensänger“), das selbstvergessene, „fremdartige“ Zitherspiel der ländlichen Handwerker in den Vorstädten, die Salon-Unterhaltungen mit Zither eines gediegenen und wohlhabenden Geigenbauers aus Mittenwald in der Wiener Innenstadt, das rührend einfache, „ländliche“ Spiel eines sonderbaren „Archivoffizial des österreichischen Reichsrats“ in den höchsten Wiener Salons, und die „authentische Zithermusik des schlichten Landlebens“, dargeboten in den Sommerfrischen im Salzkammergut.
All diesem lag ein Mythos zugrunde: der Mythos vom glücklichen Landleben und von dem frommen, fleißigen und wahrhaftigen Wesen des sehr musikalischen Gebirglers. Die Sängergruppen und der Archivsoffizial Alexander Baumann besangen dieses idealisierte „Ländliche“, die gewieften Unterhalter in den Sommerfrischen lebten und spielten es den Touristen vor. Das ungeschönte Landleben erlebt hatten aber vor allem die Handwerker, die Landstreicher und ein Teil der Kneipen-Unterhalter.

Naiv aber ehrwürdig

Der Mythos vom glücklichen Landleben erwirkte eine neue Einstellung des Städters zu der bis dahin wenig geachteten städtischen Kneipen-Zither. Auf der Bühne verwandelte sie sich in die „Gebirgs-Zither“, gespielt vom „Naturburschen vom Lande“ — und dies, obwohl eine derartige Bühnen-Verwendung des Instruments relativ spät (erst um 1825) belegt ist. Das lässt vermuten, dass die Verwendung der Zither auf der Bühne — als eine Art Requisit — um diese Zeit spontan entstanden ist.
1828 reiste eine „Steyrische National-Sänger-Gesellschaft“ unter der Leitung eines Carl Fischer nach Kärnten. Die Mitglieder, fast alle gebürtige Wiener [!], deckten sich vermutlich dort mit Trachten, Instrumenten und Liedern aus der Kärntner Gegend ein, probten kurz in der Provinz und zogen dann erfolgreich von Theatervorstellung zu Theatervorstellung in der Stadt — mit „authentischen“ Darbietungen vom lustigen Landleben unter Verwendung einer „ländlichen“ Zither. Die Verachtung für die „Kneipen- und Bettlerzither“ wich nicht von den Städtern, eher empfanden sie die nun dargebotene „Zither vom Land“ als ein anderes, naives aber ehrwürdiges Instrument. Der erfinderische Archivsoffizial und Selbstdarsteller Alexander Baumann spielte diese “ländliche“ Zither bald regelmäßig in den Salons des hohen Adels (Fürstin Metternich) sowie in Gesellschaft und unter Mitwirkung angesehener Intellektueller aus der „seriösen“ Wiener Musikwelt (Fischhof, Becher). Er sang und spielte selbsterdachte und dem Volk abgeschaute Lieder — mit Zitherbegleitung —, die später so tief ins Volksgut übergingen, dass sie für „daher entlehnt“ gehalten wurden (Hanslick). Anton Kiendl, Edel-Handwerker und Geigenbauer in der Wiener Innenstadt, ließ Lieder und Stücke aus seiner Mittenwalder Heimat nachschicken, da diese, in Wien fehlend, sich so gut machten auf seinen neu eingeführten Zithern. Und die wirkliche Gebirgszither auf dem Land? Dieses meist notdürftig zusammengezimmerte Instrument hatte einige wenige Saiten und war keine Melodie-, sondern ein relativ leises Begleitinstrument. Peter Rosegger berichtet von „manchem Aelpler“, der seine Holzaxt weglegte, das Zitherspielen auf einem gediegenen, städtischen Instrument lernte [!], damit sein Brot verdiente und ein heiteres Leben führte. Kam der Sommer, so ging dieser Älpler aus den Unterhaltungsvierteln der Stadt „sich scharf in die steirische oder tirolische Tracht werfend“ dem Gebirge zu, um dort in Touristenherbergen und Sommerfrischen zu spielen.

Zitherspiel wurde salonfähig

So gelangte die Zither — verkleidet als ur-ländliches Instrument — in die Wahrnehmung und in die Gunst der Städter. Das Zitherspiel wurde salonfähig: wir sprechen nicht nur von einer städtischen „Zither-Mode“, sondern von einer wahren „Zither-Wut“, die jahrzehntelang anhielt. Auch hunderte von Adeligen lernten das „Zithern“, angesteckt von der Begeisterung des bayrischen Herzogs Max (Vater der späteren Kaiserin Sisi) für das „ländliche“ Zitherspiel seines Wiener Kammervirtuosen und Zitherlehrers Johann Petzmayer.
Vor allem aber ergriff der tüchtige Mittenwalder Anton Kiendl, ab 1843 gefühlter „Zitherbauer auf verlorenem Posten“ im zitherfeindlichen Wien, die Flucht nach vorne, um das „unbekannte“, „ländliche“ Instrument zu fördern und um seine Geschäfte nebenbei zu forcieren. Kiendl ging eine Geschäftsliason mit dem schillernden Zither-Unterhalter Carl Umlauf ein. Fast im Alleingang schafften es Kiendl und Umlauf, das aufkeimende Interesse für die Zither zu kanalisieren und die daraus entstehenden Bedürfnisse — nach „stadt-gerechten“ Zithern, nach Zithermusikalien, die meist dem Landleben und der ländlichen Musik huldigten, sowie nach Spielanleitungen und Lehrern für das scheinbar sperrige Instrument — zu befriedigen. Allerdings war der Preis dieses Imagewandels für die Zither sehr hoch: Nur mit Mühe und nach vielen Jahrzehnten konnte sie sich von dem an ihr haftenden Klischee des „ausschließlich Ländlichen“ — und dies nur zum Teil — befreien. Kaum ein ernstzunehmendes Musiktalent, kaum ein ernsthafter Komponist wollte damals mit dem überzeichneten Sujet vom glücklichen Landleben für immer identifiziert werden. Die Zither wurde gerade von den tüchtigsten Musikschaffenden vor allem daher gemieden. Das Instrument musste ernstzunehmende musikalische Impulse, förderndes musikalisches Denken und anregendes Kompositionsgut — das, was ein Instrument mit Leben und Sinn erfüllt — mit einigen wenigen Ausnahmen auf Jahrzehnte hinaus entbehren. Dies geschah trotz ihres wundersamen und anziehenden Klanges voll klarer, intimer Transparenz. Wie die Kneipen-Zither, scheiterte auch die „ländliche“ Zither — wenn auch nicht jegliche Popularität entbehrend — an ihrem nun penetrant ländlichen Ruf.

Im Klischee erstarrt

Natürlich ist das Urteil vom „Scheitern“ ein hartes und nur zum Teil gerechtes. Generationen von glücklichen Bürgern vor allem Österreichs und Süddeutschlands hielten das Instrument hoch, pflegten es, gründeten Zithervereine, kauften aus einem schier erdrückenden Angebot „Leichtfassliches“, „Leichtspielbares“, bisweilen auch „Anspruchsvolles“ für die Zither, wurden Zitherschüler und Zitherlehrer, und spielten das Instrument mitunter virtuos und schön. Eine Parallelwelt der Zitherspielenden entstand. Ein Nachkriegs-Film hauchte ihr für kurze Zeit sogar neues Leben ein. Dass die Zither aber bis vor Kurzem im eigenen Klischee zu erstarren drohte, wird niemand bestreiten.
Unbestreitbar ist auch, dass inzwischen vor allem in Aufnahmestudios und auf dem Podium eine „Entgrenzung“ des Begriffes Zither stattfindet. Die Zither gehört heute zum Standardinstrumentarium des Musikers: sie findet zwar nicht überall, aber regelmäßig bei Konzerten und Tonaufnahmen Verwendung. „Die“ Zither stimmt natürlich nicht. Es sind verschiedene Zither-Instrumente, die heute im Einsatz sind, wenn auch eine bestimmte gross-mensurierte Art besonders häufig anzutreffen ist (und in den Konzerten der Klangspuren zu hören sein wird). Von einer Renaissance der Zither zu sprechen greift zu kurz. Heute wird die beachtliche Klangwelt der Zither gerade erst entdeckt.

ZUR AUTORIN

Joan Marie Bloderer erhielt einen Bachelor-Grad am Oberlin Conservatory of Music, USA (Klavier, Cembalo, Musikgeschichte) bevor sie an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck in Musikwissenschaft promovierte. Ihre Arbeiten befassen sich mit dem javanischen Gamelan und mit der städtischen Zither in Mitteleuropa. Ihr Buch „Zitherspiel in Wien 1800-1850“ erschien 2008 (Hans Schneider, Tutzing). „Die Zither in Bayern 1830-1880“ erscheint 2011.

BLOG

Zusammen mit dem Zitherspieler Martin Mallaun und dem Komponisten Alexander Strauch bloggt Joan Bloderer für die Klangspuren Schwaz zum Thema Zithiert - Altes neu besaiten unter www.blog.klangspuren.at. Nachzulesen auch in dieser Ausgabe auf Seite 18.

**Zither beim Klangspuren-Festival 2010:
12.09. (11 Uhr, Hotel Grafenast Hochpillberg/Schwaz) Pilzwanderung mit dem Komponisten Friedrich Cerha und Zitherkonzert von Martin Mallaun. Programm:
Kleine Göttermusik UA von
Franz Hautzinger, Impresa Omonéro UA von Manuela Kerer, Ein Saitenspiel für ungestimmte Diskantzither von Georg Friedrich Haas. 21.09. (20 Uhr, Veranstaltungszentrum KiWi Absam) Quadrat:sch Extended feat. Zeena Parkins mit einer Uraufführung von Christop Dienz.**

VORSICHT! HOCHSPANNUNG!

ENSEMBLE MODERN

Margarete Zander

So sollte man die Konzerte des Ensemble Modern ankündigen. Ob Musik von Frank Zappa oder Anton Webern - die Programme sprengen Grenzen. Die Energie der Musiker trifft wie ein Laserstrahl mit einem einzelnen Ton mitten ins Herz oder sättigt die Luft im Raum zu 100% mit Klang. Wären sie ein Wanderzirkus, man würde Nummern sehen vom akrobatischen Hochseilakt bis zum poetischen Jonglieren mit überdimensionalen Seifenblasen.

Ensemble Modern

Neunzehn Individuen bilden den Kern des Ensemble Modern, sie sind die Gesellschafter der Ensemble Modern GbR, darunter auch der Klangregisseur Norbert Ommer. Das Ensemble ist von seinem Denken und Handeln eher mit einer Rockband als mit einem klassischen Kammermusikensemble zu vergleichen: man probt und spielt (und verdient) projektweise, hat einen eigenen Klangregisseur, Tourbegleiter, Roadies und arbeitet stets an neuen Alben/Programmen.
Ihren formalen Rahmen haben sich die Musiker 1985 gegeben, im gleichen Jahr - so erzählen sie selbst gern - wie die Grünen und die Einstürzenden Neubauten. Ihre Basisdemokratie ist nach anfänglichen Stressphasen erfolgreich eintrainiert. Und es gibt bis heute nur eine feste Regel: „Die Entscheidungen trifft die Vollversammlung.“

Keine „Dienste“, sondern Musik machen

Was sonst zählt, ist die starke Kraft der ungeschriebenen Gesetze und eines lautet: Es wird so intensiv und wenn nötig lange geprobt, bis die Musik in ihrem Element ist, jenseits von Sprache und Konzept ein Stück seine Identität zum Vorschein bringt. Musiker müssen spüren, wo die Einzelteile ihren Platz haben und gemeinsam spielen, bis sich alles zu einem sinnvollen musikalischen Ganzen fügt. Sie lieben die Proben und die Konzerte. Weil die Kunsthalle „Schirn“ in Frankfurt zu klein wurde, sind sie 1990 in die „Fabrik“ - in die Schwedlerstraße umgezogen. Man absolviert keine „Dienste“, sondern macht gemeinsam Musik. Immer. Und geht oft an die Grenzen. Anfang der 80er Jahre waren es die Studenten, die das Auswahlverfahren der Jungen Deutschen Philharmonie erfolgreich gemeistert hatten, bis heute gelten als Grundvoraussetzungen für Musiker, die im Ensemble Modern (oder im Ensemble Modern Orchestra) mitspielen wollen technische Brillianz und ein schöner Ton. Ebenso wichtig: „Ein weiter Geist und Toleranz“, denn das, sagt Michael Kaspar, „das ist das ja, wo wir uns vielleicht ein wenig - wenn es funktioniert - unterscheiden von anderen Kulturträgern.“ „Man muss schamlos sein können und auch sehr bescheiden – man muss fast alles können.“ lacht Jagdish Mistry.
Es war nicht zuerst die Liebe zur Neuen Musik, die diese Musiker in das Ensemble getrieben hat. Ihre Geschichten und Motive sind so unterschiedlich, wie ihre Persönlichkeiten: für viele war der Free Jazz ein Vorbild, für andere die alte Musik, für wieder andere die Bulgarische Volksmusik oder einfach nur die Klassische Musik. Aber eines hat sie alle überzeugt: in diesem Ensemble herrscht kein Intendant, hier herrscht Neugier. Sie ist die treibende Kraft, sie ist immer größer als die Unsicherheit oder Angst vor dem Neuen. Alle wissen: in diesem Ensemble kann man sich die Freiheit im Kopf bewahren. Jeder Musiker des Ensembles kann Stücke für die gemeinsamen Programme vorschlagen, die Mehrheit entscheidet. Nicht jeder nutzt das Angebot regelmäßig, aber niemand hat aufgehört, zu träumen, zu ergründen, was ihn in der Welt umtreibt. Michael Kaspar erklärt: „Das Ergebnis ist dann für mich nicht das, was auf der Bühne ist, muss ich ganz egoistisch sagen, sondern was ich mit meinem Geist mitbekommen habe, ob sich da etwas in meinem Geist geändert hat. Das ist eigentlich das Wichtigste: Ein lebenslanger Lernprozess der hier stattfindet im Ensemble Modern.“ Und das ist der Lohn für das Risiko des freien Lebens, eines Lebens als selbständige Musiker mit geringerer Bezahlung als Kollegen mit vergleichbarer Qualifikation.

Von Anton Webern bis Frank Zappa

Aus den Konzerten und Aufnahmen lässt sich in den 30 Jahren des Bestehens ein wo is who der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts ablesen - und das nicht nur beschränkt auf Europa. Der Radius des Repertoires spannt sich zwischen verschiedenen Polen: Klassikern der neuen Musik wie Anton Webern, der 1945 in Österreich starb aber bis heute Komponisten und Publikum über seine visionären Kräfte staunen lässt. Und Musiker und Komponisten wie die Rocklegende Frank Zappa, der von ihnen die Bereitschaft erwartete, sich auf unbekanntes Terrain zu begeben, ohne Garantie für einen erfolgreichen Ausgang der Arbeitsphase geben zu können. Oder Heiner Goebbels, der neue Formen des Musiktheaters gemeinsam mit Musikern, Bühnenbildnern, Licht und Ton entwickelt wie das berühmte „Schwarz und Weiss“.
Die Zusammenarbeit mit Kreativen jedweder Couleur sind keine künstlich arrangierten Erfolgsrezepte cleverer Marketingexperten, auch wenn manches Ergebnis wie „Yellow Shark“ mit Frank Zappa Kultstatus bekam und bis heute Massen begeistert. Sie sind aus einem künstlerischen Anliegen geboren. Von Beginn an zieht das Ensemble Modern mit seinem Image des Wilden und Unzähmbaren besonders junge Musiker an. Sie wollen diese Energie spüren. So geben die Ensemble Modern Musiker neben ihren Konzerten (Meister)Kurse an verschiedenen Orten der Welt und haben im Sommer 2003 die Internationale Ensemble Modern Akademie gegründet mit einem Masterstudiengang an der Frankfurter Musikhochschule. Doch auch als Dozenten fallen diese Musiker nicht automatisch in akademische Strukturen. Sie wollen kein Hoheitswissen ex cathedra verkünden, nach dem Motto: ‚aber Lachenmann will das an dieser Stelle immer so‘. Der Pianist und Komponist Hermann Kretzschmar erklärt: „Zum Begriff Dozent würde ich sagen, das nehme ich schon an, aber letzen Endes definiere ich die Akademie wesentlich wie früher Cage beim Black Mountain College war oder wie Beuys die Freie Universität gegründet hat in Düsseldorf. Also ich denke, die Studenten bekommen dadurch einen großen Erfahrungshorizont, indem sie einfach hautnah in den Proben bei uns dabei sein dürfen, die Komponisten kennenlernen und die Dirigenten. Wir geben natürlich auch Unterricht, aber ich glaube, es ist viel mehr eine Art des Lebens oder eine spezielle Form des Musizierens, das sie bei uns vielleicht mitbekommen.“ Über die Leseübungen, das Verstehen der den Komponisten eigenen Handschriften hinaus gilt es, den Weg zum Verständnis zu finden. Und der liegt nicht nur in den Noten auf dem Papier. „Jedes Projekt, in dem wir Musiker anderen Künstlern begegnen, die nicht Musik machen, ist enorm wichtig, denn da geht es um ein grundsätzliches Verständnis eines anderen Denkens“, sagt der Cellist Michael Kaspar. „Zumindest dass man mitbekommt, dass es andere Denkweisen gibt, wie man zu Kunst kommt, das ist ganz wichtig.“
Warum sie seit fast 30 Jahren gerne Mitglied des Ensemble Modern ist, erklärt die Schlagzeugerin Rumi Ogawa „Das Schöne ist, dass du dich auf die anderen verlassen kannst. Und es sind alles Musiker, die im positiven Sinn neugierig sind und die wirklich liebend gerne spielen.“

ZUR AUTORIN

**Margarete Zander (Dr. phil.) studierte Musikwissenschaft, Philosophie, Theologie und Pädagogik in Bonn und Osnabrück.
Seit 1980 arbeitet sie als freie Kulturjournalistin/Redakteurin für verschiedene Rundfunkanstalten der ARD und Zeitschriften. Sie präsentiert regelmäßig Sendungen mit zeitgenössischer Musik (NDR/RBB) und Portraits großer Musiker. Sie ist freie Dozentin an der Hochschule für Musik in Hamburg und kuratiert das Ultraschall Festival für Neue Musik für Kulturradio vom rbb.**

Am 10.09. (20 Uhr) ist Ensemble Modern in der Aula der Sozial- und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät Innsbruck mit Werken von Edison Denissow, Vladimir Tarnopolski, Olga Rayeva, Heinz Holliger und Friedrich Cerha zu hören.

AUF DEM STUNDENPLAN: IMPROVISATION

BEI CATHY MILLIKEN SPIELEN SICH JUNGE MUSIKER FREI

Carsten Hinrichs

Zurzeit weilt die gebürtige Australierin und Komponistin Cathy Milliken noch in Italien und lässt sich im Rahmen eines Stipendiums von der Landschaft Umbriens inspirieren. Doch Mitte August wird sie sich – bereits zum dritten Mal - mit einer neugierigen Schar von fast sechzig Kindern für zehn Tage in die hochgelegene Gemeinde Imsterberg zurückziehen.

Cathy Milliken

Klangspuren Lautstark ist der Titel der Musizier- und Komponierwerkstatt, mit der das Festival für Neue Musik Schwaz gezielt auf junge Hörer zugeht. Cathy Milliken und ihre Kollegen Dietmar Wiesner und Robyn Schulkowsky, sowie Musiklehrer aus Tirol, haben sich dabei nicht wenig vorgenommen. In Zeiten, in denen die gymnasiale Oberstufe lieber Kunst als Musik wählt und die Fähigkeit zum Notenlesen Seltenheitswert hat, setzen sie selbstbewusst Improvisation und Komponieren auf den Stundenplan. Doch das Rezept ist so einfach wie genial. Abseits vom Alltagsstress gehen die Kinder gemeinsam mit den Dozenten ihrer Umwelt spielerisch und spielend auf den Grund. Und der Effekt: Sie hören sich zu und entdecken ganz nebenbei die professionelle Seite der Kreativität – mit Höhen und Tiefen.

Frau Milliken, wie sind Sie als Kind zur Musik gekommen?
Meine Eltern waren beide musikalisch, meine Mutter spielte Klavier und es wurde auch viel gesungen zuhause. Ich habe mit fünf Jahren angefangen Klavier zu spielen und wechselte mit vierzehn auf die Oboe. Nach dem Studium in Australien habe ich als DAAD-Stipendiatin noch drei Jahre in Freiburg bei Heinz Holliger weiterstudiert, eine spannende Zeit, in der ich mich von Neuer Musik sehr angesprochen fühlte. 1980 gründete ich mit anderen Musikern in Frankfurt das Ensemble Modern und machte zeitgleich in Hannover eine Ausbildung in rhythmisch-musikalischer Erziehung. Die ersten Jahre in Europa waren für mich generell ungemein inspirierend, da habe ich mich genreübergreifend viel mit zeitgenössischer Kunst auseinandergesetzt.

Und wann begannen Sie selbst zu komponieren?
Das war 1990, zunächst elektronische Musik, Schauspielmusik, Hörspiele, aber auch instrumentale Kammermusik. Der Einstieg in die Nachwuchsarbeit kam für mich 1995, da war ich für ein Projekt mit dem National Youth Orchestra in England, wo mich in der Zusammenarbeit die Kreativität der jungen Musiker sehr beeindruckte. Parallel dazu starteten die „Response"-Projekte beim Ensemble Modern, die einen ähnlich offenen, werkstattartigen Ansatz forderten, das passte gut zusammen. Die nächsten Jahre hatte ich viel mit Kompositionsaufträgen zu tun und war Teil einer Komponistengruppe, zu der meine Kollegen Dietmar Wiesner und Hermann Kretzschmar gehörten. Wir produzierten gemeinsam Kammeropern und auch Hörspiele.

Und dann kamen Sie erstmals mit den Nachwuchsprogrammen der Berliner Philharmoniker in Berührung?
Ja, das war 2004. Als Gastdozentin betreute ich eins der Jugendprojekte, es ging um eine Komposition von Marc Anthony Turnage. Kurz danach wurde die Stelle der Leiterin des Education-Programms ‚Zukunft@BPhil' ausgeschrieben. Als man mir die Stelle anbot, war das keine leichte Entscheidung für mich, denn das hieß auch, nach Berlin zu ziehen und Abschied vom Ensemble Modern zu nehmen. Aber schließlich habe ich zugesagt.

Dieses Jahr ist ‚Natur' das Thema im Education-Programm der Philharmoniker. Wie schlagen Sie den Jugendlichen von dort aus die Brücke zur Musik Gustav Mahlers?
Mir ist es immer wichtig, Kinder und Jugendliche dort abzuholen, wo sie stehen. Es geht ja darum, eine gemeinsame Sprache für ein Projekt zu finden. Ich bin überzeugt, dass nur, wer selbst angeregt ist vom Gegenstand – sei es über einen Text, ein Lied oder bildende Kunst dazu – in den Fluss eigener kreativer Arbeit kommen kann. Auch wenn der Rahmen dabei thematisch abgesteckt ist, müssen wir jedes Mal gemeinsam einen Schlüssel finden, der uns den Zugang zur Inspiration öffnet, das bleibt ein immer neu zu beschreitender Weg.

Bei Klangspuren Lautstark gibt Neue Musik den Ton an. Ist das schwieriger für ihre Arbeit oder hat das sogar Vorteile?
Bei Neuer Musik sind viel mehr Parameter offen für Experimente: Thema ist das, was wir heute erleben - unsere Welt. Nicht nur Melodie und Harmonie stehen zur Diskussion, auch Klänge werden erforscht und erlebt. Und Zeit ist ein wichtiger Faktor, um diese Klänge dann zu organisieren.

Bei Klangspuren Lautstark reisen Sie aber nicht nur in ungewohnte Klangwelten, Sie ziehen sich mit den sechzig Kindern und Jugendlichen bewusst zehn Tage zurück nach Imsterberg, fernab der vertrauten Umgebung. Wie beeinflusst das die Arbeit?
Die Kinder haben damit ein Zeitfenster, wo sie sich ganz auf die Musik konzentrieren können. Dabei kommt neben der täglichen Beschäftigung mit Musik auch dem sozialen Austausch und dem Rahmenprogramm eine wichtige Bedeutung zu. Da werden Wanderungen unternommen oder gegrillt, das schweißt zusätzlich zusammen. Abseits der Arbeitsstunden kommen die Kinder ins Gespräch und lernen die Instrumente der andern kennen. Sie entwickeln ein Gefühl für die unterschiedlichen Anforderungen und Klänge und eine Vorstellungskraft, die dann später beim Komponieren hilft. Ich möchte, dass sie eine große Bandbreite musikalischer Erfahrungen machen.

Wie sieht denn konkret der Ablauf der Woche aus?
Täglich stehen zwischen vier und sechs Stunden musikalischer Beschäftigung auf dem Programm, je nach Alter. Wir beginnen morgens mit einem Aufwärmtraining, Atemübungen, dem Einspielen und dem aufeinander Hören, danach geht es für eine Stunde in kleinere Gruppen zum Komponieren. Nachmittags wird die Komposition fortgesetzt, bevor in Instrumentengruppen getrennt ausprobiert wird. Nach zwei bis drei Tagen beginnen wir, auch mit dem ganzen Ensemble zu improvisieren. Die Modelle dazu können rhythmisch sein oder harmonisch, etwa wenn man eine Kirchentonart zugrunde legt. Diese Tuttiimprovisationen nenne ich die ‚Gelenkstellen'. Die Werkstatt endet mit gegenseitigem Vorspielen und Erklären der Kompositionsergebnisse, so dass alle davon profitieren. Beim Abschlusskonzert werden die Kompositionen der Kleingruppen mithilfe der Gelenkstellen zu einem Werk verbunden.

Das klingt ja anspruchsvoll und zugleich auch recht wagemutig. Kommen ihre jungen Musiker dabei auf den Geschmack?
Ich finde, die Beschäftigung mit Musik braucht eine solide technische Basis, aber nur mit Tonleiterübungen macht man keine neuen Musiker. Das kreative, improvisatorische Element ist ungeheuer wichtig für die Ausbildung. Die Schüler arbeiten in der Werkstatt mit Tutoren, die diesen Werdegang verkörpern. Das Schöne daran ist, dass wir bei diesem freien Herangehen alle auf derselben Stufe stehen. Auch die Tutoren beginnen mit einem weißen Blatt und stehen mal auf dem Schlauch. Es kommt aber darauf an, keine Lösungen anzubieten, sondern in den Jugendlichen eine lösungsorientierte Kreativität zu wecken. Wir wollen zeigen, dass auch bei uns Profis Scheitern zum kreativen Prozess gehört. Nicht hinzuschmeißen, wenn man nicht weiterkommt, sondern darin eine Chance zu sehen, auf etwas ganz Neues zu kommen, das ist die Botschaft. Das geht nur in einer Atmosphäre von Offenheit, Spielfreude und Fehlertoleranz, dann macht es allen viel Spaß und ist eine intensive musikalische Woche.

KLANGSPUREN LAUTSTARK

60 Musikbegeisterte junge Menschen aus Österreich, Italien und Deutschland im Alter von 8 bis 18 Jahren erleben von 14. bis 22. August ein großes Abenteuer rund um die zeitgenössische Musik. Gemeinsam mit internationalen und regionalen Dozenten komponieren und musizieren sie im kleinen Tiroler Ort Imsterberg und lassen ihrer Fantasie, Kreativität, Improvisationslust freien Lauf. Veranstaltet wird die Musizier- und Komponierwerkstatt von den KLANGSPUREN Schwaz Tirol bereits zum dritten Mal.

Die ausgewählten Kinder und Jugendlichen erlebten hautnah musikalische Entstehungs- wie Aufführungsprozesse. Ihre Kompositionen, die beim Abschlusskonzert zur Uraufführung gelangen, sind in allen Aspekten ein Teil von ihnen selbst. Die KLANGSPUREN LAUTSTARK Musizier- und Komponierwerkstatt gibt Einblicke in ungeahnte Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks, und Ausblicke auf eine musikalische Landschaft, die die Basis für ein umfassendes und reiches Musikleben und –erleben in der Zukunft sein werden.

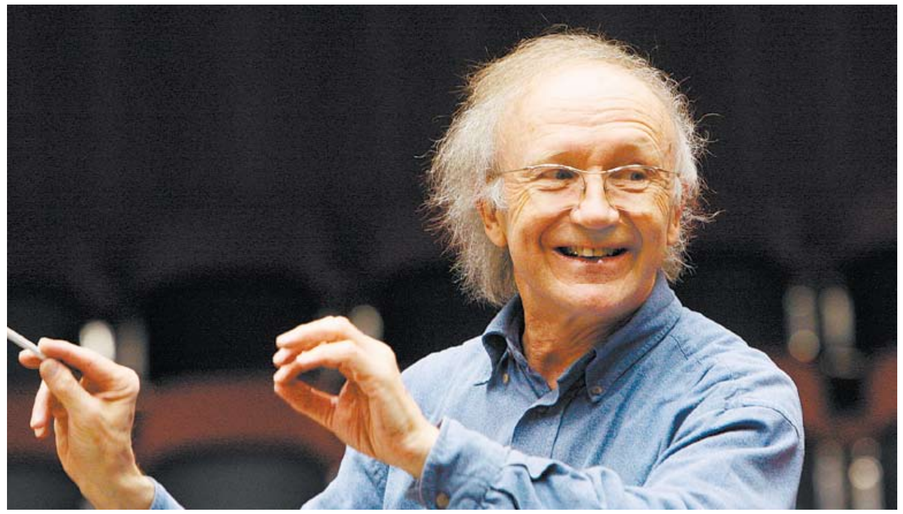
Abschlusskonzert:
22. August, 11 Uhr
Gemeindesaal von Imsterberg.

Weiteres Konzert der Lautstark-Teilnehmer 2010:
26. September, 16 Uhr
Swarovski Kristallwelten Wattens

„...MUSIKER SOLLTEN SICH STÄRKER EINMISCHEN"

DER OBOIST, KOMPONIST, DIRIGENT HEINZ HOLLIGER

Wolf Loeckle



Heinz Holliger

Das Spektrum des Gegenwärtigen in der Musik ist in der Tat breit gefächert, von Garbarek bis Gershwin, von Abercrombie bis Zappa, von Flamenco bis Fortner, von Minimal Music bis MAXIMALEVENT, von populär bis Prokofjew, von elegisch bis ernst, von HipHop bis Holliger – um ein paar Facetten nur zu nennen. Das alles spielt sich global ab zwischen Gedankentiefe und Geschäftemacherei. Wobei Heinz Holliger nie den Kapitalismus-Clown gibt. Er ist einer, der sich freut, wenn gut Publikum da ist. Das hellwach, gut informiert und kritisch verfolgt, was der Komponist, der Dirigent, der Oboist ihm anbietet – geographisch gesehen frei von Grenzen. Inhaltlich freilich unmissverständlich dem Kriterienkatalog der Qualität geschuldet.

Fast jede Stadt hat einen anderen Kammerton, sagt der Oboist Heinz Holliger und lacht. *Dirigenten korrigieren immer die tief spielenden Instrumente. Somit schraubt sich das Niveau hinauf. Was ist dann noch ein Kammerton? Ich weiß es immer noch nicht. Ohne Stimmgabel möchte ich ihn aber nicht übermittelt bekommen.*

Den Kammerton ´a´. Und den reicht dann im Regelfall die Oboe weiter. Zu Zeiten der mittelalterlichen Stadtpfeifer und unterschiedlich gestimmter Orgeln hatten die reisenden Musiker ein gut sortiertes Instrumentarium mitzuführen. Das Chaos mag beachtlich gewesen sein. Irgendwann kam Ordnung ins System. Regelwerke wurden von erneuerten Systemen abgelöst. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gab es in Deutschland zumal die Bemühung um ein gereinigtes Denken, Gefühlswogen sollten nie mehr die Kunst missbrauchen. In der französisch sprechenden Schweiz dirigierte und dachte ein Musiker tief in Regularien hinein. Ein dickes Buch war das Ergebnis. Nach der französischen Originalausgabe erschien es deutsch und ziemlich fundamentalistisch unter dem Titel „Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein" (München 1965). Autor war Ernest Ansermet, der damals berühmte Chef des Orchestre de la Suisse romande. Hat diese Publikation für das Denken über Musik, für das Komponieren am Beginn des dritten Jahrtausends noch irgendeine Bedeutung?

Das ist eine schwierige Frage, weil ich das Buch für sehr gefährlich halte. Nachdem sich Ansermet bis 1935/36 für Alban Berg eingesetzt hatte, ist das eine Rechtfertigung für sein späteres völlig rückständiges Denken nach dem Krieg. Da hat er kaum noch neue Musik gemacht. Am Beispiel Frank Martin lässt sich sehen, dass er lähmend gewirkt hat auf wirklich gute Musiker. Kaum war Ansermet tot, schrieb Frank Martin zum Beispiel wieder viel mutigere, avanciertere Sachen. Auch gewisse antisemitische Ausfälle Ansermets stoßen mich ab und lassen mich auf Distanz bleiben. Mit einem Militärmarsch und wenigen Liedern als einziger kompositorischer Leistung und den geschwollenen Worten aus dem Buch hat er nicht das Recht, anderen vorzuschreiben, wie sie zu komponieren hätten.

Klare Worte eines klar denkenden Freigeistes. Dessen Strukturen sind im Genprogramm angelegt, von Vorbildfunktionen verfeinert. Bedeutende Kompositionslehrer von Heinz Holliger waren Sándor Veress und Pierre Boulez.

Ich hatte das Glück, schon in sehr frühen Jahren mit Sándor Veress in Beziehung zu kommen und ich verdanke ihm fast alles, was ich so in der Musik erfahren habe. Sehr wichtig war dann aber später auch mein Unterricht bei Pierre Boulez. Da ging es fast komplementär zu, alles war sehr viel mehr auf die Vertikale konzentriert, auf ganz genaues Harmoniehören, auf Orchestrierung, auf Farben. Bei Veress dagegen dominierte die sehr genau artikulierte polyphone Satztechnik. Aber auch die Periodik und der melodische Aufbau einer Musik waren wichtig. Da war ich schon privilegiert, zwei so gegensätzliche Lehrer gehabt haben zu können. Von Beiden habe ich aber auch gelernt, dass die beste Kompositionslehre das bildnerische Denken von Paul Klee ist. Da waren sie sich einig. Von Beiden hab ich aber zusätzlich noch gelernt, dass jede Note auf dem Papier fixiertes Teil der Musikgeschichte wird. Und dass man sehr genau überlegen muss, was man auf das Papier schreibt, dass man keine Note zu viel, keine Note zu wenig setzt. Dass man nicht in Viel-Schreiberei verfällt; dass man das Komponieren als etwas sehr Verletzliches nimmt, das sehr schnell missbraucht werden kann.

Musik entfaltet ihre Wirkung aus konstruktiven Elementen, aus gewissermaßen architektonischen Prinzipien, aus diskursiver Kraft, aus emotionalen Quellen. Wie verhält sich der Komponist Holliger in dieser Gemengelage, die ja auch Spannungsfeld genannt werden könnte.

Das ist gar keine Spannung und auch kein Gegensatz. Für mich funktioniert Kunst nur, wenn die Einheit zwischen diesen beiden Welten hergestellt ist. Das ist das Schwierige, dass man die Denkarbeit vergessen machen kann beim Komponieren, Nehmen sie das Finale von Mozarts Jupiter Symphonie: da interessiert sich niemand mehr, wie genau diese Engführungen gemacht sind sondern nur dafür, dass es ein ganz perfektes Stück Musik ist, das einen direkt anspricht. Das Wichtigste beim Komponieren ist, dass man einfach Intellekt und Emotion nicht voneinander trennt. Es ist die Musikwissenschaft, die das trennt. Das gehört aber zusammen. Jeder Komponist meint, er würde alles kontrollieren, aber selbst der intellektuellste Komponist wird gespeist von seinem Unterbewusstsein. Was alleine in der LULU von Alban Berg an Kombinatorik steckt, das ist grandios. Aber die Musik wirkt ganz direkt. Das ist eine Klangrede, die einen anfällt, anspricht. Wenn ich komponiere, bin ich schon sehr metierbewusst – nicht zuletzt als Schüler von Veress und Boulez – und nehme alles sehr genau. Aber ich glaube, dass das Denkerische nicht sehr viel mehr als zehn Prozent ausmacht beim Komponieren. Das Unbewusste wirkt ständig, treibt unentwegt das Kreative an. Für mich ist Musik nur gültig, wenn beide Seiten des Menschen immer präsent sind. Und: es gibt einzig gute und schlechte Musik, nicht alte und neue Musik. Dabei ist dann jedes Stück in jeder Sekunde immer wieder neu. Auch weil sich unser Bewusstsein ständig verändert. Selbst eine Wiederholung im klassischen Sinn ist beim zweiten Mal etwas ganz anderes. Das ist keine Fotografie von der früheren Exposition, die man sich schlicht nur ansieht.

Heinz Holliger begreift das Territorium des Musikalischen als ein Ganzheitliches: Der Musiker ist der Musiker und zwar als Komponist und als Interpret und als Dirigent und als Pädagoge, so wie früher einmal. Und nicht in einzelne Scheiben zerlegt, von denen jede Einzelne dann den Interessen des Marktes zu dienen hat, der letztlich ja auch keine anonyme Instanz ist sondern Marktinteressen Einzelner repräsentiert. Vor solchem Hintergrund gilt es

Kinder schon mit fünf, sechs Jahren zur Musik zu führen, zu der Musik, die für uns so wichtig ist. Und da merken die Kinder dann, dass Musik etwas Körperliches ist, dass sie eine Sprache repräsentiert, dass sie einen Anfang hat und ein Ende, dass sie gegliedert ist wie die menschliche Sprache in Sätze, in Halbsätze. Ja und da haben sich so viele tolle Entwicklungen ergeben in den letzten Jahren. Das muss unbedingt weiter gehen, das darf nicht als Utopie am Horizont allein nur irisieren. Kinder müssen über Kommunikation u n d Emotion ´geholt´ werden. Da darf – Finanzkrise hin, Weltwirtschaftskrise her – überhaupt nichts weggestrichen werden. In Italien wird heruntergekürzt. Dagegen wird gestreikt im ganzen Land. Und: Musik ist immer da.Tag und Nacht, überall. Das ist ein Mengenproblem. Dafür muss ein Bewusstsein ständig am Funktionieren gehalten werden: für ihre Qualität.

Dass das nicht durch einen Umschlag von Quantität in vermeintliche Qualität funktioniert, ist denen, die es wissen, sehr wohl sehr klar. Den anderen muss es immer wieder neu und behutsam vermittelt werden. Denn Masse repräsentiert keinesfalls automatisch Klasse. Das Wirken der musikalischen Persönlichkeit Heinz Holliger zum Beispiel, seine Vorbildgebende Funktion, markiert Hoffnung. Seine Affinität zum Lyrischen, zum Poetischen fällt auf, Hölderlin, Walser, Beckett, Trakl, Nelly Sachs ereignen sich im Kontext seiner Musik ganz eigen:

Ich möchte keine Gedichte überhöhen. Ich nehme Texte, die mich nicht nötig haben. Sie dienen mir als Spiegel, als Gegenüber. Ich befrage sie und sie befragen mich beim Komponieren. Das ist eine Art Gespräch zwischen dem Gedicht und mir während des Kompositionsprozesses. Ich interessiere mich auch für, ich sag jetzt mal, unbeschmutzte Quellen aus diversen Alpentälern der Schweiz oder auch aus dem Aostatal. Da geht es mir wie Bartók oder Janácek, die mit einem völlig unverbrauchten Material arbeiten konnten. Und ein Komponist, der für mich immer wichtiger wird, ist Bernd Alois Zimmermann. Der wurde ja damals noch in Darmstadt als Collagist verspottet. Sein politisches Bewusstsein, seine Befähigung zur Zusammenschau und zum Zusammenhören hat Referenzcharakter.

Was können die Manager der aktuellen wirtschaftlichen Verwerfungen von der Musik, von den Musikern lernen, was kann, was muss die Menschheit insgesamt auf diesem fragilen Planeten in seiner durchaus zerbrechlichen Gesamtkonstellation lernen?

Ich kann mir ein Weiterleben, ein Weiterexistieren der Menschheit ohne Musik überhaupt nicht vorstellen. Ich glaube, das Bewusstsein und das Gehirn des homo sapiens wurden durch Laute, durch Geräusche geformt. Und daraus wurde die Sprache gebildet und über die Sprache ist Musik entstanden. Wenn die Musik ausgelöscht ist oder nur noch ein Getöne bleibt, dann ist die Menschheit nicht überlebensfähig. Dafür zu kämpfen, sollte uns wichtig sein. Ich glaube, Hitler hat davon profitiert, dass alle angstvoll weggeschaut haben und außer Karl Amadeus Hartmann (und vielleicht zwei, drei anderen, die sauber geblieben sind), haben alle mitgemacht im Betrieb. Um ihre Existenz zu sichern, um ihr Ego zu befriedigen. Hitler hätte es sicher schwerer gehabt, gerade am Anfang, wenn die Musiker das ausgesprochen hätten, was damals hätte ausgesprochen werden müssen. Angesichts der weltweiten Finanzprobleme darf nicht passieren, dass die Kultur zuerst zusammengestrichen wird. Da könnten wir ganz leicht zu Grunde gehen. Kaputt machen kann man immer in Tagen. Aufbauen braucht Jahrzehnte. Das würde ich jedem Politiker hinters Ohr schreiben wollen. Und: Alle Musiker sollten sich viel stärker einmischen in die Politik.

Sagt Heinz Holliger, der Oboist, der Dirigent, der Komponist. Wer sich von solchen Gedanken inspirieren lässt, wer von diesem Charaktergebenden Vorbild Elemente in sein eigenes Leben einarbeitet, degeneriert nicht zum depressiven Kulturpessimisten. Der denkt und handelt weiter konstruktiv – und baut aus den Trümmern des Dekonstruierten auf, konzipiert weiter.

Heinz Holliger ist 2010 composer in residence bei der Internationalen Ensemble Modern Akademie in Schwaz 2010, und im Rahmen des Klangspuren Festival tritt der Schweizer als Komponist, Dirigent und Oboist in Erscheinung. Am 10.09. (20 Uhr, Aula der Sozial- und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät) dirigiert Heinz Holliger das Ensemble Modern. Am 11.09. (20 Uhr, Franzsikernkirche und –kloster) tritt er zusammen mit den Teilnehmern der Internationalen Ensemble Modern Akademie auf.

TWITTERN, BLOGGEN UND AUF FACEBOOK

KLANGSPUREN SCHWAZ IM INTERNET

Die Klangspuren Schwaz sind seit wenigen Wochen auf verschiedenen Social-Network-Plattformen vertreten. Auf Facebook und Twitter haben Sie die Gelegenheit, ein wenig mehr hinter die Kulissen der Klangspuren Schwaz zu blicken aber auch Neues zum Thema zeitgenössischer Musik, und ganz allgemein von der Kultur der Gegenwart zu erfahren. Werden Sie Fan bei Facebook, Twitter-Follower oder kommentieren Sie die Blog Beiträge unserer Autoren. Wir freuen uns über den unmittelbaren Kontakt zu unserem Publikum und unseren Freunden!

Facebook

Facebook ist eine der weltweit größten Social-Network-Plattform. Dort könnnen Sie sich mit Ihren Freunden und Bekannten vernetzen, aber auch mit Institutionen, Firmen oder Künstlern in Kontakt treten.
www.facebook.com

twitter

Der Microblogging-Dienst Twitter bietet Ihnen die Möglichkeit, die Nachrichten anderer ausgewählter User zu verfolgen, also „Follower" zu werden, oder aber selbst Kurznachrichten zu verfassen.
In 140 Zeichen erfahren Sie hier blitzschnell das Wichtigste!
http://twitter.com/klangspuren_

BLOG

Klangspuren Blog

Mit dem Klangspuren-Blog wollen wir aktuelle Themen in der Neuen Musik aufgreifen. Gestartet haben wir mit dem Thema Zithiert - Altes neu besaiten: Zithervirtuose Martin Mallaun, Musikwissenschafterin Joan Marie Bloderer und Komponist Alexander Strauch bloggen und diskutieren über jenes Instrument, das einstmals beliebter als das Klavier war, heute selbst in der Volksmusik als Exot gilt – aber sich aufmacht, neues Terrain zu erobern.
www.blog.klangspuren.at

JOAN MARIE BLODERER

Joan Marie Bloderer erhielt einen Bachelor-Grad am Oberlin Conservatory of Music, USA (Klavier, Cembalo, Musikgeschichte) bevor sie an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck in Musikwissenschaft promovierte. Ihre Arbeiten befassen sich mit dem javanischen Gamelan und mit der städtischen Zither in Mitteleuropa. Ihr Buch „Zitherspiel in Wien 1800-1850" erschien 2008 (Hans Schneider, Tutzing). „Die Zither in Bayern 1830-1880" erscheint 2011.
www.musik-arbeit.at

Ein Harfenähnliches Gebilde
Der städtischen Zither mangelt es seit ihrem Aufkommen Mitte des 19. Jahrhunderts an Ansehen. Nicht ganz zu unrecht – denn das Instrument wurde in der Öffentlichkeit oft mehr schlecht als recht gespielt und ihre Klänge beschränkten sich meist auf die eigenartig enge Welt der damals neuen „Zithermusik". Diese „Zithermusik" war eine Erfindung, eine Vereinfachung, ausgedacht von Geschäftsleuten kurz vor 1850. Sie bestand aus fortgesetzten, schablonenhaften Griffen, war leicht zu verstehen und relativ leicht auszuführen. Bei dieser — geschäftsträchtigen — Art von Zithermusik blieb es allerdings. Ihre bestechende Einfachheit erlaubte es tausenden von Städtern (und später tausenden von auf dem Land Lebenden), das etwas sperrige Instrument — oft ohne Unterricht — zu erlernen und leidlich zu spielen. Die wundersamen, harfenähnlichen Gebilde und die ausgeprägte musikantische Verzierungskunst der ursprünglichen, wahren Zithermusik fielen bald in Vergessenheit. Es ist eine Ironie des Schicksals, dass das, was der Zither um 1850 eine erste Verbreitung bescherte — eine vereinfachte Art, Zither zu spielen —, auch den Kern ihrer Niederlage in sich trug.

MARTIN MALLAUN

1975 in Kitzbühel (Tirol) geboren, studierte das Konzertfach Zither am Tiroler Landeskonservatorium bei Harald Oberlechner sowie Botanik an der Universität Innsbruck. Er ist freischaffender Musiker, Musiklehrer im Tiroler Musikschulwerk und seit 2001 Mitarbeiter im Forschungsprojekt GLORIA, das die Auswirkungen des Klimawandels auf die Vegetation alpiner Ökosysteme untersucht. Bereits während seiner Studienzeit besuchte er Workshops im Bereich der historischen Aufführungspraxis bei Hopkinson Smith, Rolf Lislevand und Jürgen Hübscher, ebenso im Bereich der zeitgenössischen Musik und Improvisation (Gunter Schneider, Hans Koch, Georg Glasl). Martin Mallaun ist beständig auf der Suche nach neuen klanglichen und stilistischen Ausdrucksformen auf der Zither. Neben Engagements als Solist bei renommierten Orchestern, der Zusammenarbeit mit diversen Musikern, Schauspielern und Schriftstellern begründete er auch zahlreiche eigene Projekte. Im Jahr 2004 war Martin Mallaun Preisträger des ersten Volkmann-Preises, dem ersten internationalen Wettbewerb für Zither, in dessen Jury er 2008 berufen wurde. Für sein Solo-Debüt zwischen steinen wurde er 2005 mit dem Pasticcio-Preis von Radio Ö1 ausgezeichnet. Vor wenigen Wochen kam seine zweite CD Omonéro mit zeitgenössischen Werken heraus.
www.martinmallaun.com

Anmerkungen eines Exoten
1. selbst in der Volksmusik gilt man als Exot
mei schian, a Zithr!
selten gesehen und noch seltener gehört, weil: zu leise neben der Übermacht von Steirischem Akkordeon und Öschttiröler Hackbrett

2. GROSSE VERWIRRUNG, hat man erst einmal die heimeligen Stuben samt dazugehöriger Musik verlassen
barocke Lautenmusik, Balkan-Folklore, Popmusik (mehr schlecht als recht), Jazz naja, Improvisation, Vihuelamusik, indische Ragas, Gurdjieff, autochthone Inuitmusik??

3. Bartok, Pärt, Pirchner, Powell, Bialas, Britten, Piazolla usf.
nichts original

4. ein paar Verrückte kennen gelernt, die sich eine Wahnsinns-Arbeit antun: für ein Instrument zu schreiben, dessen verquere Idiomatik keinen normalen Satz erlaubt (nix Schmalspurklavier, auch nicht aufgefettete Gitarre oder sonst irgendetwas)
zur Belohnung: eine gigantische Komponisten-Spielwiese unerforschter Klänge und Möglichkeiten

5. Testreihen mit Radiergummis und Stricknadeln, diversen Stimmschlüsseln und Bottelnecks, Zitherringe aus Plastik, Mammutzahn, Telefonwertkarten, Federkiel und Horn, 3x wöchentlich Hirse essen (mit der Hoffnung auf robuste Fingernägel) und ein Cembalobauer, der seit Jahren tüftelt und den Zitherbau revolutioniert

6. im Übrigen macht es mir nach wie vor riesen Freude, mit befreundeten Musikanten in besagten heimeligen Stuben zu sitzen und die dazugehörige Musik zu pflegen
bei einem Glas Wein

ALEXANDER STRAUCH

Nach privaten Studien bei Konrad Jäger und Kay Westermann Diplom und Meisterklasse in Komposition bei Hans Zender und Hans-Jürgen von Bose, Dirigieren bei Ulrich Nicolai an den Musikhochschulen in München und Frankfurt am Main; Preise/Stipendien: u.a. Münchener Musikförderpreis (2003), Finalist der 2. Rheinsberger Opernwerkstatt und Residenzstipendium an der Cité Internationale des Arts, Paris (beides 2005); Musikheater für das Prinzregententheater München, die Sächsische Staatsoper "Semperoper", Münchener Theaterförderung; immer wieder Chor- und Orchesterdirigent eigener und fremder Werke; Schwerpunkt: Musiktheater, Lieder und Orchester- und Kammermusik; Ausserdem Werke als Solo, Kammer- und Konzertmusik für Zither, Akkordeon, Singende Säge, E-Gitarre, etc.; Auseinandersetzung mit Phänomenen der Oberton- und Untertonreihe und deren melodische, harmonische, klangliche und rhythmische Anbindung an verschiedene Methoden der Zeitgenössischen Musik unter Einbezug von Elementen der Volks- und Populärmusik, der Zuspielelektronik, etc.
www.strauchcomposer.de

Eis am Sti(e)l
Kollegen beantworten die Journalistenfrage, welcher Stil ihnen am ehesten zusage, damit, dass man diese Frage so nicht stellen könne. Es ginge nicht um Stil, sondern nur um „gute" oder „schlechte" Musik. So eine Antwort tut nicht weh. Als Komponist umgeht man damit auch die Frage nach dem eigenen Stil, deklariert sein eigenes Schreiben als weder gut noch schlecht, zieht sich elegant aus der Affäre. Danach weiß keiner, was meine Kollegen an fremder und eigener Schreibe bewegt. „Gut" oder „Schlecht" als Gütesiegel bekommen nur Personen, nur kleine Teile der Werke dieser Menschen.
Ob nun ein Stil „gut" oder „schlecht" sei, ist damit nicht beantwortet. Das aber war doch gar nicht die Frage! Also, welcher Stil taugt Ihnen nun am meisten? Wagen Sie das globale Urteil! Sie werden sich verheddern, bei Namen oder Werken hängen bleiben. Da können Sie zugleich objektiv und subjektiv sein. Konzentrieren Sie sich bitte nur auf „Stil"! Und? Es bleibt eine Sache des eigenen Geschmacks.
„Stil" umreißt begrifflich Zeit wie Ort kompositorischen Schaffens. Da geht nicht „gut"/„schlecht", vielmehr „länger"/„kürzer" und „näher"/„weiter". „Stil" ist ein rein objektives Kriterium, ein Oberbegriff für kennzeichnende Techniken und Methoden. Ein Komponist nach seiner Vorliebe für Methoden befragt, antwortet darauf mit einer Eloge, die höchst informativ wäre, den schmalen Spaltenplatz aber bei weitem sprengt. Es bleibt das Missverständnis und noch etwas Zeit für Eis am Stiel.

KUNST MUSS RAUS AUS DEM AQUARIUM

DER SCHWAZER KULTURREFERENT MARTIN SCHWARZ IM GESPRÄCH

Anita Moser

Martin Schwarz, seit vielen Jahren als Hauptschullehrer und bildender Künstler tätig, ist im März dieses Jahres in die Schwazer Kulturpolitik gegangen, um, wie er sagt, nicht mehr als Kritiker von außen aufzutreten, sondern von innen heraus etwas zu bewirken.
Dass die Schwazer Kultur „so wunderbar weiterläuft wie bisher", ist ihm ein Anliegen, aber er will auch eigene Akzente setzen.

Martin Schwarz

Anita Moser: Worin liegt die Besonderheit von Schwaz in kultureller Hinsicht?
Martin Schwarz: Dass es in dieser – nicht allzu großen – Stadt eine unwahrscheinlich bunte Vielfalt gibt. Gerade der Silbersommer zeigt, dass es hier ein sehr großes Potenzial gibt, sei es auf musikalischer, schauspielerischer oder literarischer Ebene, aber auch in der bildenden Kunst. Das ist natürlich meinen Vorgängern zu verdanken. Bürgermeister Hans Lintner hat in den 1990er-Jahren als Kulturreferent viel in Bewegung gesetzt: die Stadtgalerie, auch die Klangspuren sind in dieser Zeit entstanden. Das weiterzuführen, aber auch das eine oder andere dazu zu gewinnen, ist eine schöne Aufgabe.

Mit Ihrer Selbstbeschreibung auf der Website als „bekennender Nichtschifahrer und Nichtbergsteiger" treten Sie als unkonventioneller Tiroler auf. Mit Ihrer Kritik am „200-Jahr-Jubiläumswahn" und der Feststellung, dass „hierorts noch immer das sinnlose Schlachtfest zum Nukleus der Heldenverehrung stilisiert wird" ...
Schöner Satz! Ja, der könnte vor mir sein!

... treten Sie als unkonventioneller ÖVP-Politiker auf. Wird Unkonventionalität auch in Ihrer Kulturpolitik spürbar sein?
Ich möchte natürlich einen eigenen Touch hineinbekommen, aber ich bin sicher kein Berufsunkonventioneller. Zu revolutionieren und gegen jede Mauer anzurennen, ist nicht meine Absicht. Miteinander auskommen sollte man schon, jeder sollte jeden leben lassen – das ist auch meine kulturelle Einstellung.

Unkonventionell könnte man mit einer besonderen Förderlinie oder mit spezifischen Schwerpunkten sein.
Das Kulturbudget ist nicht allzu groß – und in Zeiten wie diesen schrumpft es natürlich. Aber ich möchte schon in eine bestimmte Richtung tätig sein. Kunst im öffentlichen Raum ist mir ein großes Anliegen – sie ist für die Menschen da, für die tägliche Begegnung. Kunst im öffentlichen Raum befindet sich nicht in diesem Aquarium, in diesem abgeschotteten Sicherheitsraum. Kunst muss hinaus, sie muss sich zeigen und darauf vertrauen, dass sie Konfrontationen mit der Bevölkerung übersteht.

Angenommen die Finanzen würden keine Rolle spielen, was würden Sie sich für Schwaz in kultureller Hinsicht erträumen? Welche Visionen haben Sie?
Da gäbe es einiges. Aus der bildenden Kunst heraus gedacht, sollte es mehr Ateliers für Künstler geben, sollte den Künstlern eine Plattform geboten und ein internationaler Auftritt ermöglicht werden. Wir sind sehr zufrieden mit der städtischen Galerie, wir sind sehr zufrieden mit dem Haus der Völker, aber zwischen München und Bozen hätte auch noch ein Haus der Moderne Platz. Der Stadtsaal könnte auch eine weitere Dimension erhalten und zu einem wunderschönen Orchestersaal werden. Die Jugend verlangt nach einem Kino, Jugendförderung generell wäre ein wichtiges Thema.

Der Stadtsaal ist im Areal des ehemaligen Austria Tabak Werks (ATW) geplant. Dieses Areal mit einzigartigen Räumlichkeiten wäre wie geschaffen gewesen, um mitten in der Stadt einen innovativen Kulturraum für alle zu schaffen.
Unlängst war ich im Wiener Museumsquartier. Man fühlt sich umgeben von Kultur und Kunst. Wunderbar! Das wäre ungefähr dieselbe Größenordnung wie das ATW-Areal, aber finanziell sind die Größenverhältnisse sehr verschieden. Dafür, dass es in Schwaz anders – nämlich über private Investoren – gelaufen ist, habe ich großes Verständnis. Natürlich hätte man sich aber auch ein kleines Stück vom Areal behalten können.

Der geplante Stadtsaal ist eine halbherzige Lösung, da er nur einen kleinen Teil der Bedürfnisse der Kulturschaffenden abdecken kann.
Zwei Herzen schlagen ach in meiner Brust. Das eine Herz sagt, so ein freistehendes, solitäres, schönes Gebäude wäre natürlich eine tolle Aufgabe für Schwaz gewesen. Das andere sagt, dass so ein Unterfangen eine Lücke von 10 bis 15 Millionen Euro mit sich gebracht hätte. Die hohe Politik hat sich nun einmal dagegen entschieden. Aber es gibt ein Gremium, das sich intensiv mit dem Stadtsaal auseinandersetzt und mit dem Architekten des ATW-Areals in ständigem Austausch steht. Von einer relativ kleinen Variante ist man mittlerweile bereits abgekommen.

Vor kurzem wurden alle Schwazer Kulturvereine von der Kürzung ihrer angesuchten und bereits zugesagten Förderungen für 2010 um zehn Prozent in Kenntnis gesetzt. Die Kürzungen wurden im November letzten Jahres beschlossen, doch erst jetzt den Kulturschaffenden definitiv mitgeteilt. Warum?
Wie Sie wissen, bin ich seit März Kulturreferent. Die vorherigen Vorgänge sind mir nicht bekannt.
Die Kürzung von zehn Prozent war mit der Auflage gedacht, die ungekürzte Summe doch auszubezahlen, sollte sich die finanzielle Lage günstig entwickeln. Im April stand fest, dass die finanzielle Lage schlecht ist, schlechter als angenommen, und dass die Kürzungen durchgeführt werden müssen. Dass dies für Kulturschaffende, die das Programm ja bereits im Herbst machen, schwierig ist, ist natürlich klar.

Nicht nur schwierig, sondern auch mit zusätzlichen Kosten verbunden. Aus bestehenden Verträgen mit Künstlern und Künstlerinnen auszusteigen, ist mitunter kostspielig.
Viele Kulturschaffende haben sehr böse reagiert. Man hätte die Kürzungen anders kommunizieren müssen. Heuer muss es jedenfalls so sein, dass bereits im Oktober – so bald die Ertragslage feststeht – an die Vereine kommuniziert wird, falls es zu Kürzungen kommt.

Gesetzt den Fall, es kommt zu weiteren Kürzungen, gibt es ein Konzept von Ihnen, wie Sie mit diesen Kürzungen bzw. mit den Förderungen umgehen werden?
Natürlich: kreativ!

Das heißt?
Ich möchte vor allem auf kleinere Organisationen schauen, auf Einzelkämpfer. Ich weiß, wie schwierig es ist, wenn eine Schulklasse ein Kunstprojekt machen möchte. Es kann nicht sein, dass Eltern dafür zahlen müssen. Es muss aus dem Kulturbudget Geld geben, um solche Dinge zu ermöglichen.

Für den Bereich Schule ist das Bildungsressort zuständig.
Das Bildungsressort ist finanziell fast nicht mehr in den Griff zu bekommen. Die Kosten für Kindergärten, Nachmittagsbetreuung etc. steigen stetig. Es muss Geld für Künstler geben, die mit Schülern ein Kunstprojekt machen.

Das wäre doch eigentlich die Aufgabe der Tiroler Kulturservice-Stelle.
Richtig. Ich meine hier aber Projekte, die weit über den Schulunterricht hinausgehen. Wir haben Projekte gemacht, bei denen Schülerinnen und Schüler bei der Entwicklung eines Kunstwerks mitgearbeitet haben, das dann Teil des öffentlichen Raums wurde. Das ist Kunst, die den öffentlichen Bereich derart betrifft, dass es sich um Kunst im öffentlichen Raum handelt – und damit träfe es das Kulturbudget.

Verstehe ich Sie richtig: Sie würden bei den großen Einrichtungen kürzen, nicht aber bei den kleinen?
Die Großen haben ohnehin fix zugesagte Budgetposten, da kann man nicht kürzen. Heuer haben die zehn Prozent allerdings alle betroffen. Sollten Kürzungen auch nächstes Jahr anstehen, werden wieder alle davon betroffen sein.
Ich möchte nicht, dass etwas aus Geldmangel eingestellt werden muss. Sollte sich die finanzielle Lage aber weiter verschlechtern, müssten die Kulturschaffenden ihre Arbeit wieder mehr an das Ortsgeschehen anbinden, damit aus diesem Ort heraus zu Recht Gelder an diese Vereine gehen.

In einem Interview haben Sie gesagt, dass Sie das Interesse und die Akzeptanz der Bevölkerung für zeitgenössische Kunst und Kultur steigern wollen sowie die Teilhabe der Bevölkerung daran. Wie wollen Sie das erreichen?
Dazu sind viele Bausteine notwendig. Führungen für Schüler und Schülerinnen durch die städtische Galerie, das Rabalderhaus, das Haus der Völker sind eine gute Möglichkeit der Kontaktaufnahme mit Kunst. Man könnte auch zum Beispiel zur Gestaltung der offiziellen Weihnachtskarte der Stadt Schwaz an einen jungen modernen Künstler herantreten. In der Rathausinfo könnte jeden Monat ein „Kunstwerk des Monats" vorgestellt werden oder auch ein Künstler, eine Künstlerin beim Arbeiten im Atelier oder ein Literat, ein Komponist. Man könnte also die Menschen hineinschnuppern lassen in die Welt der Kunst über die Medien.

Gibt es Überlegungen in Hinblick auf die gezielte Förderung migrantischer Kulturschaffender oder interkultureller Projekte?
Wir können nicht alles von oben her wollen, aber mir wäre schon wichtig, ein Klima zu schaffen, in dem auch solche Projekte möglich sind. Das muss ein Ziel für die Zukunft sein – denn unsere Gesellschaft ist multikulturell.

VorgängerInnen von Ihnen wie der bereits genannte Hans Lintner oder Birgit Oberhollenzer- Praschberger, die ihre Schwerpunkte unter anderem auf Kultur für Kinder und die Schwazer Kulturmeile setzte, haben deutliche Spuren im Schwazer Kulturleben hinterlassen. Welche Spuren möchten Sie hinterlassen?
Schwaz hat in der Innenstadt als Schenkung ein Haus mit gotischen Gewölben und einem großen Grundstück erhalten. Hier könnte ich mir einen Veranstaltungsraum vorstellen, geeignet für Ausstellungen, Lesungen, szenische Aufführungen. In den Räumlichkeiten könnte man ein Atelier, Wohn- und Ausstellungsräume für einen Artist in Residence schaffen. Auch der Schwazer Stadtschreiber könnte hier untergebracht werden. Im vorderen Bereich wäre Platz für eine Art Szenelokal, ein Galerielokal. Das Ganze könnte ein barrierefreier Ort für Kultur und Kunst im Herzen der Stadt werden.

BC-ART

B FÜR BRUZZ, C FÜR CHALLANGES, ART FÜR ALWAYS ROCKING TIME

Robert Barth

Seit über 20 Jahren ist die digitale Entwicklung die Welt von Tony "Bruzz" Bacak. Seit seinen Anfängen als Assistent und bis heute lautet seine Devise. „Probieren, probieren, üben, üben, lernen, lernen". Und von der Idee bis zur Endfertigung kommt alles aus seiner Hand – Ob beim Image-, Produktionsfilm oder anderen Projekten.

Tony "Bruzz" Bacak und Patrick Meraner

bcart in die Suchmaschine – klick – erstes Angebot, oberste Zeile: BC Art Consulting GmbH – We Provide Digital Media – www.bc-art.com / klick - zwei dunkle Reiter am Meeresstrand – links oben: ABOUT / klick – 4K RED Digital Cinema, Digital Post Production, 2D&3D Animation, Audio&Visual Production, Film&Video Production, Consulting – SOLUTIONS –klick – MOVIES: Klangspuren / klick: Im Zeitraffer Wolkenbilder in Tiroler Berglandschaft zu den Klangspuren 2010.
Im Zeitraffer zieht auch die Entwicklung von bc-art vorbei, die Entwicklung von Tony „Bruzz" Bacak – ER ist bc-art. B für Bruzz, c für challanges, art für always rocking time. Auch Bruzz muss in die Suchmaschine – Treffer im „urban dictionary": Engl. umgangssprachlich: „A really cool word that is used to talk to your friends" – Volltreffer der Zufälligkeit einer Namensschöpfung – cool, talk, friends als zentrale Botschaften. Jetzt noch ein Beispiel als Phrase: „Just wait a minute bruzz". Oh, das geht gar nicht, Warten ist keine Kategorie für Tony Bruzz Bacak, nicht einmal als Phrase. Worauf auch, wenn die digitale Welt voranstürmt und er vorne mitsprintet, oftmals Takte voraus.

Ständiges Üben und Lernen

Seit über 20 Jahren ist die digitale Entwicklung seine Welt. Über synthetische Musik als erste Herausforderung. Ob im Turm von Werner Pirchner, oder im eigenen Studio, ebenfalls über den Gemüse-Feldern von Thaur gelegen – die Anfänge keimen im Acker von Pro Tools und wachsen als Sound-Design.
„Probieren, probieren, üben, üben, lernen, lernen", heißt seine Devise. Auch als Assi, Kameramann, Regisseur für den ORF und mit dem ersten eigenen Digital-Schnitt-Studio. „Die Langsamkeit des Reisens", ein Ritt auf einem Elefanten durch Rajasthan, findet seinen schnellen Schnitt, seinen AVID-Edit, begleitet von der Filmmusik von Werner Pirchner, in seinen Händen – die Postproduktion zu einem 45-Minuten Fernsehfilm (1993).
Mitte der Neunziger entwickelt Tony Bruzz Bacak das Design der Trailer für den ORF-Tirol und produziert sie fast im Alleingang. Er ist ein besessener Arbeiter, dazu ein wahnsinnig Kreativer und unheimlich Innovativer. Bruzz findet selbst Ideen und setzt sie auch sofort um. Egal ob es um große oder kleine Ideen geht – die Realisation von Ideen bedeutet für Tony Bacak immer Fortschritt. Absehbaren Veränderungen begegnet er mit Phantasie – sie macht für ihn die positive Gestaltung der Veränderung aus. „Nicht die präzisen Kalkulierer sind immer die Sieger, nein, sich was trauen, was riskieren, phantasievoll mit technischem Know-how und handwerklicher Kompetenz umgehen", darin liegt seine Stärke – und in seiner open-house-Mentalität, im Oberstübchen und in seinem Studio.
Das Studio ist nun seit Jahren am Innsbrucker Burggraben und nach wie vor permanent offen für Menschen und Produktionen. Es ist die Keimzelle für High Definition Produktionen, technisch wie inhaltlich. Modernste Technologie wird bei bc-art verbunden mit immer wieder neuen inhaltlichen Gestaltungen. Daraus entstehende Image- und Produktionsfilme drücken Veranstaltungen, wie etwa der Eröffnungsfeier der Nordkettenbahn in Innsbruck, ihren Stempel auf.
Werbespots wie für ein neues, prickelndes Produkt zum „Hochriegeln" werden gemeinsam mit dem Hauptdarsteller Tobias Moretti in diesem Studio am Burggraben entwickelt, unter der Kamera-Regie von Tony Bruzz Bacak von ihm selbst gedreht und schließlich auch inklusive Endfertigung von ihm eigenhändig bearbeitet. Ein Assistent, Patrick Meraner ist ständig an seiner Seite – das ist die ganze Crew.
Seit über zwei Jahren produziert er mit der revolutionären RED-Cam, einer 4K Digital-Kamera, die auch für Hollywood-Filme immer stärker zum Einsatz kommt – hochauflösende Kino-Qualität, aus der Hand gedreht, am Powerbook geschnitten.
Am Pulsschlag der digitalen Medientechnik mit immer neuen Perspektiven im Kopf entwickelt Bacak anders als klassische Video-Produzenten individuelle, veranstaltungs- und unternehmensspezifische digitale Umsetzungen. Er versteht es meisterhaft sich in jede Aufgabe besonders hinein zu leben und sie gemeinsam mit den jeweiligen Protagonisten herauszuarbeiten.

Umsetzung: Schnell und flexibel

Von der Idee bis zur Projektion des fertigen Produkts läuft immer ein bc-art-Film der besonderen Art. Tony Bacak ist ein Umsetzer von A wie Apple (Jünger vom ersten Marktauftritt, Apple-Spezialist für alle Fragen und „Honorar-Professor" cum apple in seiner „Apple-Klinik") bis Z, wie das Ende von bruZZ.
Übrigens auch als Anwendungsbeispiel zu "bruzz" im „urban dictionary" zu finden: „Hey bruzz, how are You?" Diese Frage stellt ihm Michi Zeitler, der Geschäftsführer der WWP-Creative, öfter. Zeitler schätzt auch „Ideenreichtum, State of the Art Technology, Top-Quality" und das kriegt er alles bei Bruzz „auch noch schnell und flexibel umgesetzt". Die gemeinsame Kundenliste ist lang und alle sind äußerst zufrieden: Seat mit einer Promotion-Tour in Spanien, Red Bull mit dem „Drive" für die Formel 1, Gösser mit hochwertigen HD-Produktionen für interne Präsentationen, Media Markt mit Kino Trailern für Corporate Events, Hugo Boss mit Animationen, Lego mit Aufnahmen mit Zinedine Zidane,...
Kennengelernt hat Zeitler den Bruzz vor vielen Jahren durch einen Zeitungsartikel mit dem Titel „Hollywood in Tirol", einer Story über Toni Bacak. Zeitler ließ den Mann über sein Büro suchen und vereinbarte einen ersten Termin, um aber schon über ein konkretes Projekt zu sprechen. Nach einigen Ausführungen seinerseits fragte Zeitler Bacak: "Haben Sie eigentlich auch etwas zum Schreiben dabei?" Darauf Bruzz: "Nein, ich brauch nur mich und dann meinen Computer".
„Shooting stars never stop even when they reach the top" diese Text-Zeile von Frankie Goes to Hollywood steht als Maxime für Tony Bruzz Bacak, der ein klein wenig Hollywood in die Tiroler Berge bringt- klick - der Zeitraffer der Wolkenstimmung über dem Tiroler Gipfel spielt für die Klangspuren 2010 – ein echter Bruzz, von art bis uzz.

ZUM AUTOR

Autor Robert Barth, früherer Landesintendant des ORF-Tirol, arbeitet seit über 20 Jahren mit Tony Bruzz Bacak aus verschiedenen Perspektiven zusammen. Derzeit betreiben sie miteinander Fernseh-Formatentwicklungen wie etwa bei "2te Heimat New York" für 3sat.

MUSIKSTADT MÜNCHEN

DR. HANS-GEORG KÜPPERS IM GESPRÄCH

Andreas Kolb

Der Kulturreferent der Landeshauptstadt München, Dr. Hans-Georg Küppers, über Künstlerförderung, die Musikmetropole München, Musikexport und über eventuelle Konkurrenz des Kulturreferats zu privaten Veranstaltern.

Dr. Hans-Georg Küppers

Andreas Kolb: Welches Selbstverständnis verbirgt sich hinter dem Slogan „Musikstadt München"?
Hans-Georg Küppers: München gilt sicherlich zu Recht als eine der großen Musikmetropolen Europas. Dieses Label „MusikMetropole München" stützt sich ganz entscheidend auf die drei großen Orchester, die wir haben, die Münchener Philharmoniker, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Bayerische Staatsorchester und die Staatsoper. Das Problem ist, dass München damit immer etwas „hochglanzbroschürig" wirkt und dass dieses Label nach außen hin auch ein sehr enges, konservatives Musikbild der Stadt vermittelt. München hat aber noch viel mehr zu bieten. Ob das die 70 spartenübergreifend arbeitenden Independent-Labels sind, die wir hier bei uns haben, ob das die Bereiche der Neuen Musik, des Jazz oder der experimentellen Musik sind. Unser Ziel ist es, ein ganzheitliches Bild von der „Musikmetropole München" zu vermitteln.

Welche ganz konkreten Maßnahmen haben Sie ergriffen?
Es wurde beispielhaft die neue Reihe „Lautwechsel" eingeführt, in der die freie Musikszene Münchens Auftrittsmöglichkeiten im Gasteig erhält. Oder wir haben kürzlich mit dem Verband Unabhängiger Tonträgerunternehmen und seinen Mitgliedslabels das „Klangfest" durchgeführt. Es war eine Messe angegliedert, auf der Münchens CD-Produzenten ihre Neuheiten vorgestellt haben. Über 10.000 Menschen waren an diesem Tag dort.
Genauso wie die Plattenlabels oder die Neue Musik - ob das jetzt Piano Possibile ist, ob das International Composers & Improvisers Ensemble (ICI) oder viele andere - gehören auch die Clubs zur Musikszene München. Zusammen mit dem Club Registratur gab es unter dem Titel „Der Kongress" eine viertägige Veranstaltung, bei der es um die Präsentation der Club- und Subkulturszene im Musikbereich ging.
Diese wichtigen musikalischen Mosaiksteine wollen wir so promoten, dass sie wahrgenommen werden – in der Stadt, das ist das Wichtigste, aber auch überregional: Dafür ist das Tiroler Festival Klangspuren in Schwaz ein gutes Beispiel. Wir fördern Münchener Künstlerinnen und Künstler, die dort auftreten durch die Übernahme von Reisekosten, manchmal auch von Honoraren.

Kann man das auch als „Münchener Musikexport" bezeichnen?
Durchaus. So kann auch auf renommierten Festivals im Ausland gehört werden, was sich in München im Bereich der innovativen und Neuen Musik ereignet. Das sind einige wenige Beispiele dafür, worauf wir in unserer Förderung den Fokus gerichtet haben.

Sie konnten diese Förderung in den letzten Jahren auch finanziell noch ein Stück ausbauen?
Dies war für die freie Szene insgesamt möglich. Im Bereich der freien Musikszene waren es allein an Finanzmitteln ungefähr 80.000 Euro zusätzlich.

Also keine Sparmaßnahmen, was Münchner Musiker angeht?
Wir haben seit dem 15. Juni bis zum Jahr 2014 ein stadtweites Konsolidierungspaket von 450 Millionen Euro auf dem Tisch liegen. Daran werden wir auch im Kulturbereich beteiligt sein. Was ich nicht möchte, ist, gerade in den Bereichen, in denen wir aufgestockt haben, jetzt wieder die Säge anzusetzen. Wir müssen die Einsparungen irgendwo anders generieren, denn ich glaube, dass gerade der Bereich der freien Szene insgesamt – Theater, Tanz, Musik – die Förderung wirklich dringend braucht. Wenn man dort 1.000 € einspart, geht etwas kaputt, was auch so schnell nicht wieder aufgebaut werden kann. Denn um solche Summen geht es ja oft.

Von was lebt der Künstler in München?
Es handelt sich nicht immer nur um finanzielle Unterstützung der freien Szene. Es hilft sehr, wenn wir unter anderem Räumlichkeiten zur Verfügung stellen. Seit einiger Zeit haben wir die „Schwere Reiter", eine Halle an der Dachauer Straße, in der die Musik Sparten übergreifend mit Tanz und Theater zusammenarbeitet. Oder aber eine Reihe mit dem Titel „Verhört" mit Neuer Musik im Giesinger Bahnhof. Raus aus den traditionellen Aufführungsorten, rein in die Stadtteile ist für uns eine wichtige Zielvorgabe. Zusammenfassend: Münchens Förderung der freien Musikszene ist durch drei Elemente gekennzeichnet: Erstens die Finanzen, zweitens die Räumlichkeiten und drittens, dass die gesamte Musikszene jetzt aus einer Hand gemanagt wird im Kulturreferat: Heike Lies ist diejenige, die das macht. Ich glaube, dass das ein rundes Paket ist.

Wie komme ich als Künstler an Fördergelder?
Wir fördern in der Hauptsache Projekte. Dann gibt es die Förderung, die darauf ausgerichtet ist, Auftrittsmöglichkeiten zu geben. Eine weitere besondere Fördermöglichkeit, die es vielleicht nur hier in München gibt, lässt sich an einer neuen Reihe, die den Titel „Hörblicke" trägt, verdeutlichen. In der städtischen Kunsthalle Lothringer 13 stellen sich Musiker ehrenamtlich zur Verfügung, um innerhalb von Ausstellungen zeitgenössische Musik aufzuführen. Das sind professionelle Musikerinnen und Musiker aus Orchestern, die aus ihrer Verantwortung heraus diese Aufgabe übernommen haben. Wir übernehmen dort zum Beispiel die GEMA-Gebühren und finanzieren auch Aufträge für Uraufführungen, aber die Musikerinnen und Musiker selber machen dies ohne Honorar, weil sie der Ansicht sind, dass sie im Gegensatz zu freiberuflich arbeitenden Musikschaffenden finanziell abgesicherter sind und sich über ihre dortige Arbeit hinaus für die zeitgenössische Musik persönlich engagieren wollen.

Welche Erfahrungen haben Sie mit Neuer Musik in München gemacht?
Erstaunlicherweise die, dass in München der Bereich der Neuen Musik sehr stark angenommen wird. Das hat etwas mit der Tradition von Münchener Biennale und musica viva zu tun, aber auch damit, dass es eine Reihe von Ensembles gibt, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, mit Menschen über das Thema „Neue Musik" zu reden. Das Hören von Neuer Musik muss man lernen, das kommt nicht von selbst. Das ist auch eine Aufgabe kultureller Bildung, die früher zu wenig geleistet worden ist. Wir haben das bei der Biennale durch Seminare für Lehrer angestoßen, bei denen die Fragestellung „Wie gehe ich denn mit Neuer Musik um?" behandelt wurde. Es ist eine ganz entscheidende Aufgabe, neben der Öffentlichkeitsarbeit eine vernünftige Vermittlungsarbeit auf die Beine zu stellen.

2011 will die Stadt ein Symposium zu dem Thema „Neue Musik – neue Öffentlichkeit" veranstalten. Was verbirgt sich dahinter
Es geht beispielsweise um die Vermittlungsproblematik bei neuer Musik, was zu ihrem Verständnis nötig ist und welche Aufführungsformate ihr entsprechen können. Für mich ist ein solcher Kongress kein schmückendes Beiwerk, sondern eine Notwendigkeit, auch in der Theorie zu arbeiten, damit wir nicht letztendlich von Entwicklungen überholt werden, denen wir dann hinterher laufen müssen.

Arbeitet das Kulturreferat hier mit der Universität zusammen?
Wir arbeiten mit der Ludwig Maximilians Universität zusammen und auch mit der Evangelischen Stadtakademie, also mit Profis aus diesem Bereich. Wir haben die große Chance, das in dieser Stadt vorhandene Wissen zu nutzen – es wäre töricht, es nicht zu tun. Im Moment läuft beispielsweise gerade eine Vortragsreihe mit Prof. Dr. Johannes Moser vom Institut für Volkskunde/Europäische Ethnologie der LMU München unter dem Titel „Sounds like Munich", die die unterschiedlichen Facetten des Münchner Klangs und die Bandbreite des musikalischen Lebens in dieser Stadt beleuchtet.

Ist das Förderprinzip eher die Stetigkeit, oder werden Budgets Jahr für Jahr wieder diskutiert und neu vergeben?
Diese Budgets sind auf Stetigkeit angelegt und sollen über drei, vier oder fünf Jahre laufen. Man sollte sich nicht nach acht Monaten schon wieder etwas völlig Neues ausdenken müssen, damit eine neue Finanzierung kommt. Man darf irgendwann auch einen Zopf abschneiden. Ich glaube, dass aus der Kontinuität Innovation entsteht. Viele Künstler machen eine Arbeit, für die sie unter Wert bezahlt werden. Wir geben durch solche Förderungen auch ein Stückchen Lebenssicherheit, die sich wahrscheinlich wieder so auswirkt, dass die Kreativität, die Produktivität gesteigert wird.

Welche Reaktionen auf die Aktivitäten des Kulturreferats kommen denn von Seiten der großen Kulturinstitutionen der Stadt München?
Die großen Institutionen, unsere Münchner Philharmoniker zum Beispiel, haben zunächst den Auftrag, dem Publikum hier und auf Gastspielreisen das höchste Qualitätsniveau zu bieten. Darüber hinaus erwarte ich von den Orchestern, dass sie sich im Bereich kultureller Bildung engagieren. Darauf haben wir mittlerweile einen Schwerpunkt gelegt. Die Münchner Philharmoniker erreichen inzwischen über 25.000 Kinder und Jugendliche mit ihren Aktivitäten in der Philharmonie. Sie gehen aber auch hinaus in die Stadtteile.

Spielt dieser Bereich „Education" eine Rolle zum Beispiel bei der Findung eines neuen Chefdirigenten für die Münchner Philharmoniker?
Ja, das war auch bei der Verpflichtung von Lorin Maazel ein Punkt unserer Gespräche. Maazel hat - nicht nur in den USA - Jugendorchester gegründet, er hat vielfach Preise für seine Jugendarbeit bekommen und er hat immer wieder betont, wie wichtig ihm ganz persönlich das Zusammenarbeiten mit Kindern und Jugendlichen ist. Neben der künstlerischen Qualität wird das auch ein entscheidender Punkt sein bei der Auswahl eines neuen Chefdirigenten oder einer neuen Chefdirigentin.

Gibt es ein Konkurrenzverhältnis zwischen dem Kulturreferat und privaten Veranstaltern?
Mit dem, was wir machen, geraten wir in keine Konflikte. Die großen Konzertagenturen sind für uns Partner, weil sie für die Musik in München etwas bewirken und hervorbringen, was wir so nicht könnten.

Das Stichwort Kulturtourismus. Inwieweit betrifft es die Arbeit des Kulturreferats?
Ich nannte eingangs bewusst das Label „MusikMetropole München", nicht „Musikstadt München". Das Tourismusamt ist mit auf dem Weg, genau diese Musikmetropole auch unter den Aspekten Labels, Neue Musik, freie Szene, Jazz mit zu vermarkten.
Im Tourismus wollen wir ein junges Publikum ansprechen, von daher sind die Aktivitäten der freien Szene natürlich sehr attraktiv. Es ist schon jetzt so, dass 60 Prozent aller Touristen auch eine kulturelle Motivation mitbringen, wenn sie nach München reisen. Und das kann ein Ausstellungs- genauso wie ein Konzertbesuch sein oder eine Party in einem Club.

Es gibt außer dem Opernfestival kein internationales Festival in München und von daher auch kein typisches Festivalpublikum, oder?
Wir möchten schon, dass das Klangfest sich zu einem Festival entwickelt und Besucher auch deswegen nach München kommen. Oder das Festival Jazzlines, das 2011 ins zweite Jahr geht, soll auch zu einer Marke werden wie es beispielsweise die Biennale bereits ist.

EIN MUSIKALISCHER ARCHIPEL DER INTEGRATION

ARCHIPELAGO PROJECT IM FLÜCHTLINGSHEIM

Hannes Schlosser

„Alle meine Entchen schwimmen auf dem See …" intoniert von acht Bläsern, den Rhythmus gibt ein Schlagzeug vor. Die ersten Takte erklingen behäbig, es klingt ein wenig nach Trauermarsch. Dann ein scharfer Rhythmuswechsel und jetzt groovt und swingt das Kinderlied ganz ordentlich. Den im Halbkreis aufgestellten Musikern sitzen auf Bänken an die 20 Kinder und Jugendliche gegenüber, auch sie bilden einen Halbkreis. Die Jüngste ist vielleicht zwei, der Älteste an die 15 Jahre alt, die Mehrzahl ist im Volksschulalter. Mit dem schnelleren Rhythmus und der größeren Lautstärke kommt auch in die Reihen der Kinder Bewegung. Die meisten haben umgedrehte bunte Plastikkübel auf dem Schoß und schlagen mit Holzstöcken auf die Böden ihrer Kübel ein. Zusammen gibt das einen ordentlichen Sound. Hör- und sichtbar ist, dass es allen Beteiligten Spaß macht.
Vermutlich kennt keines der Kinder das für hiesige Ohren so geläufige Kinderlied. Denn sie kommen im sprichwörtlichen Sinn aus aller Herren Länder. Der Ort des ungewöhnlichen Konzerts an einem kühlen Mittwoch nachmittag im Juni ist eine Wiese mitten im Gewerbegebiet Rossau von Innsbruck und gehört zum Flüchtlingsheim. Das Ambiente ist bizarr. Ein Maschendrahtzaun, ein riesiger Parkplatz samt Lkw, eine hässliche Halle, im Hintergrund der wolkenverhangene Patscherkofel.
Die neun Musiker kommen „nur" aus drei Ländern: fünf US-Amerikaner, drei Österreicher, ein Deutscher – und bilden fast eine Vollversammlung des Archipelago Project. Vermutlich gibt es in ganz Innsbruck keinen Ort, wo Archipelago besser hinpasst, als ins Flüchtlingsheim. Denn ein zentrales Ziel von Archipelago Project ist es, Kinder und Jugendliche für Musik zu begeistern. Insbesondere sollen sozial benachteiligte Kinder erreicht werden, denen ein direkter Zugang zu einer musikalischen Ausbildung verwehrt ist, sagt Thomas Steinbrucker. Er ist ein klassisch ausgebildeter Trompeter und war 2004 eines der Gründungsmitglieder von Archipelago. „Wir wollen Elemente aus verschiedenen Musiksystemen zusammenführen", erzählt Steinbrucker, während seine Kollegen die Titelmusik aus „Wicki und die starken Männer" ohne ihn spielen.
Steinbrucker verweist auf die Eigenschaften und Besonderheiten eines Archipels, wie sie auch auf der Homepage www.archipelagoproject.stevetrombone.com nachzulesen sind: Demnach ist eine Archipel „eine Gruppe von Inseln einschließlich Teilen von Inseln, dazwischen liegenden Gewässern und andere natürlichen Gebilden, die so eng miteinander in Beziehung stehen, dass diese Inseln, Gewässer und anderen natürlichen Gebilde eine wirkliche geographische, wirtschaftliche und politische Einheit bilden".
Als musikalischer Archipel will die Gruppe verschiedene musikalische Quellen und Ausbildungssysteme zusammenfließen lassen. Angefangen hat es 2004 in Traverse City Michigan (USA), wo Daniel Trahey, Garrett Méndez, Armin Häfner und Thomas Steinbrucker erfolgreich ein paar Konzerte gaben, nachdem sie gemeinsam in einem Jugendorchester gespielt hatten. Ein Jahr später traf man sich wieder in Traverse, dem Heimatort von Dan Trahey, der mit seinem mächtigen Tubaspiel auch auf der Wiese des Flüchtlingsheims dabei ist. Neben dem gemeinsamen Musizieren in der etwas größer gewordenen Gruppe engagierten sich die Musiker 2005 in Traverse auch in einem Sommercamp für Kinder die ein Blasinstrument spielen.
Seither gibt es zwei Vereine: Archipelago Europa und Archipelago USA. Etwa vier Mal im Jahr treffen sich alle Musiker für jeweils zwei Wochen zu gemeinsamen Projekten. Zum Beispiel im Juni 2010 in Tirol, wo gemeinsam mit dem Schulservice Auftritte in Schulen organisiert wurden. Ein Programm für VolksschülerInnen, in dem interaktiv Instrumente vorgestellt werden, eines für HauptschülerInnen und GymnasiastInnen auf Englisch und bei dem Dan Trahey die Hauptrolle spielt.
Im November geht es für die ganze Gruppe zum zweiten Mal nach Venezuela zu einem der wichtigsten Impulsgeber für Archipelago: „El Sistema" und das längst weltberühmte Simon Bolivar Jugendorchester. Thomas Steinbrucker gerät ins Schwärmen, wenn er von José Abreu erzählt, der 1975 „El Sistema" gegründet hat und in einem einzigartigen Sozial- und Musikprojekt tausenden Kindern aus den ärmsten Schichten Sinn, Halt und Perspektive vermittelt. „Die Kinder gehen jeden Tag nach der Schule zum Musikunterricht", erzählt Steinbrucker von venezolanischen Verhältnissen, die in Österreich schwer vorstellbar sind.
Archipelago wird an einer Nucléo (Musikschule) einen Workshop abhalten, mit dem Simon-Bolivar-Orchester arbeiten und sich mit venezolanischen MusiklehrerInnen über methodische und pädagogische Fragen austauschen. Etwa über die Arbeit von Dan Trahey mit 200 „Baltimore Music Orchkids". Ein Projekt das nach Traheys Worten ebenfalls für „social change" steht und sich im reichsten Land der Welt um junge Menschen kümmert, die unter „real third-world-conditions" aufwachsen.
Auf der Wiese in der Rossau haben sich längst Musiker und Kinder zu einer sich tanzenden, musizierenden und fröhlichen Gruppe gemischt. Schlagzeuger Chris Baker gibt den Ton an und die anderen Musiker zeigen in der universellsten aller Sprachen auch den kleinsten Kindern, was sie aus ihren improvisierten Instrumenten herausholen können.
Nachdem einige der österreichischen Archipelagomusiker schon beim Besuch des Klangspuren Mobils im März im Flüchtlingsheim dabei gewesen sind, kommen Thomas Steinbrucker, Andreas Lackner, Stefan Konzett, Gerd Bachmann, Armin Hafner und die Musikpädagogin Martina Veiter nun wöchentlich in die Rossau und arbeiten mit rund einem Dutzend Kinder. Einige Mitglieder von Archipelago Europa sind auch Musiklehrer an der Musikschule Innsbruck – ein Ziel ist es, Kinder aus dem Flüchtlingsheim musikalisch so weit zu bringen, dass sie an der Musikschule ein Instrument lernen. „Musik ist eine der besten Möglichkeiten zur Integration", betonen Steinbrucker und Bachmann. Ideen dieses Konzept auch auf andere Tiroler Kinder- und Jugendheime auszudehnen, gibt es bereits. Eine Finanzierung noch nicht. Auch die Arbeit im Flüchtlingsheim ist eine private Initiative. Von Landes- und KommunalpolitikerInnen gibt es bislang verbale Unterstützung, aber noch keine Finanzierungszusage.

An die Leserinnen und Leser der Spuren – Zeitung für Gegenwärtige haben Thomas Steinbrucker und Gerd Bachmann die Bitte, nicht mehr benötigte Instrumente aller Art zur Verfügung zu stellen. Dann könnte sich das eine oder andere musikalische Talent rascher und konkreter zeigen, als das jetzt mit den improvisierten Instrumenten der Fall ist. Kontakt: 0650/4137507 (Gerd Bachmann) oder bachmanngerd@hotmail.com.

In der Rossau setzt leichter Nieselregen ein. Die Musiker packen ihre Instrumente zusammen.
Die Kids sind fröhlich, die BetreuerInnen, die sie begleitet haben, auch. Eine Stunde Freizeitgestaltung ist vorbei, der Balsam für die Seele wird noch länger wirken.

KLANGWOLKEN ZUM FILM

VERWANDLUNG EINES GERÄUSCHELEMENTES IN EIN ANDERES

Dmitri Kourliandski

Dmitri Kourliandski

Jakow Protasanows *Aelita* (1924) interessiert mich als ein Film, der an einem Kreuzungspunkt aller wichtigen Strömungen der russischen Kunst seiner Zeit steht. Er ist einerseits konstruktivistisch und futuristisch (in Kostümen und Ausstattung), andererseits dokumentiert er die alltägliche Realität der Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts. Er ist ein gnadenloses Bild der Moral, der Verhaltensweisen und der Ironie in Alexei Tolstois „politisch inkorrektem" Roman, und zugleich eine melodramatische Komödie voll von absurden Elementen.
Es reizte mich, den Film in der akustischen Aura dieser Zeit zu platzieren, in der Zeit der Konstruktivisten Mosolow und Polowinkin, der utopischen Symphonie der Fabriksirenen Arseni Awraamows und der Geräuschexperimente Luigi Russolos. Aber so wie es natürlich unmöglich ist, den Film heute gleich zu sehen und zu erfassen, wie er damals von seinen Zeitgenossen wahrgenommen wurde, genauso darf die Musik nicht nur eine Stilisierung oder Illustration sein. Musik schafft eine Distanz zum Bild, verortet es ungeachtet der Zeit und eröffnet neue Perspektiven der Wahrnehmung. Ich entschied mich, so zu arbeiten, wie Kino-Pianisten zu Zeiten des Stummfilms gearbeitet haben. Ich wollte keinen synchronen Soundtrack erschaffen, nicht einzelne Momente der Handlung akzentuieren, vielmehr eine große akustische Atmosphäre – „Soundclouds", Klangswolken – entstehen lassen. Diese Klangwolken reagieren auf die Handlung des Films wie echte Wolken auf den Wind: auch wenn der Wind scharf und stark bläst, die Wolken verändern sich nur langsam.
Zugleich versuchte ich eine konstruktivistische Stimmung zu erzielen – die Musik ist komplett mechanistisch. Der zeitlichen Organisation liegt eine vorgegebene Struktur zugrunde – das Klangmaterial füllt diese Struktur wie Wasser eine vorhandene Form auffüllt. Die Filmmusik ist voll von formalen Prozessen der Verwandlung eines Geräuschelements in ein anderes (morphing). Viele Objekte des alltäglichen Lebens werden verwendet – Schläuche, Flaschen, Dosen, Spielzeug etc. Die Instrumentalstimmen bilden kanonische Strukturen. Diese Kanons dienen als Symbol einer Fließbandproduktion oder Vervielfältigung – so wie in einem Foto des berühmten Rodtschenko: die Vervielfältigung der Objekte ist wichtiger als das Objekt selbst.
Mechanizität und wiederkehrende Prozesse waren immer sehr interessant und wichtig für mich, aus allen Blickwinkeln. Von der Replizierbarkeit einer Geste zur verhängnisvollen Unmöglichkeit, einen mechanischen Prozess zu beeinflussen (jeder Eingriff gegen das Funktionieren einer Maschine verursacht möglicherweise ihre Zerstörung), von Herzschlägen und der Abfolge des Ein- und Ausatmens zum Ablauf von Stunden, Tagen und Jahreszeiten innerhalb eines Jahres. Aber: für einen Künstler von heute können konstruktivistische Ideen nicht von derselben Art sein wie für jene des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts. Konstruktivisten betrachteten eine Maschine als Symbol der Ordnung und Organisation. Heute bewirkt Mechanizität in uns eher die Angst vor einem technologischen Desaster. Der historische, optimistische Blick wurde durch einen Katastrophen-erwartenden ersetzt. In der Filmmusik zu Aelita war es mir wichtig, solche ästhetischen Aspekte zu reflektieren. Dieses Projekt ist Teil eines intensiven Jahres, das ich mit dem Ensemble 2e2m verbracht habe, und wurde von diesem in Auftrag gegeben.

Dmitri Kourliandskis Neuvertonung des Films *Aelita* wird am 24.09. (20 Uhr) im Leokino in Innsbruck uraufgeführt. Die Slawistin Eva Binder gibt eine Einführung zum Film.

DIE MUSIKERFINDERFINDER

DER BERUF DES MUSIKVERLEGERS IN DER KOMPLEXEN GESCHÄFTSWELT DES 21. JAHRHUNDERTS

Wolfgang Schaufler

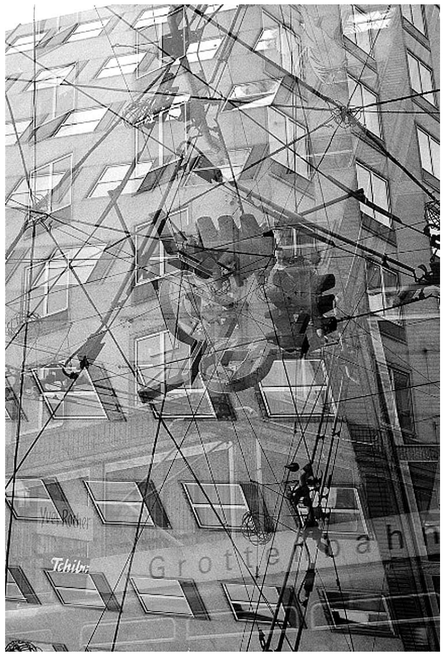
Das Bonmot, dass ein Musikverleger jemand ist, der Musikwerke so gut verlegt, dass sie niemand mehr finden kann, hat Alfred Schlee, den langjährigen und legendären Leiter der Universal Edition, stets erheitert – und hin und wieder hat er auf die Frage, was er denn so mache, genau so geantwortet. Man bezeichnete Schlee auch als „Musikerfinderfinder", was der Sache schon näher kam.
Was macht aber ein Musikverlag wie die Universal Edition wirklich, wie sieht ihr Geschäftsmodell zu Beginn des 21. Jahrhunderts aus?
Die lapidare Antwort: Im Grunde nicht viel anderes als vor 100 Jahren, als der Verlag sich dem aufregend Neuen verpflichtete, im Glauben daran, dass sich das Unbekannte einmal durchsetzen und zum aufregend Bekannten werden wird.
Das Bekenntnis zu und das Verlegen von Mahler, Schönberg, Berg, Webern, Bartók, Janáček und Weill war ein wirtschaftliches Wagnis. Heute tragen diese Komponisten bedeutend zur finanziellen Grundlage der Universal Edition bei. Ebenso war es nach dem Zweiten Weltkrieg ein kaum kalkulierbares Risiko, die Avantgarde ans Haus zu binden. Heute sind Berio, Boulez und Stockhausen fest im Repertoire verankert.
An der Philosophie einer Investition in die Zukunft hat sich also nicht viel geändert. Konkret bedeutet dies, dass ein Verlag wie die Universal Edition zunächst einmal Geld in die Hand nimmt, wenn er junge Komponisten unter Vertrag nimmt und aufbaut. Das beginnt bei der professionellen Herstellung des Notenmaterials. Gute Lesbarkeit und vor allem die praxistaugliche Darstellung des oft sehr komplexen Willens der Komponisten erfordert die Arbeit von hoch qualifizierten Spezialisten. Die Universal Edition stellt dieses Material den Musikern leihweise zur Verfügung, adaptiert es aufgrund der Erfahrungen in der Praxis und kommt allfälligen Änderungswünschen entgegen.
Als Verlag hat die Universal Edition zudem die Aufgabe, das Notenmaterial seiner Komponisten auf dem letzten Stand der wissenschaftlichen Forschung zu halten. Es bedarf hier der engen Zusammenarbeit mit Musikwissenschaftern, Nachlass-Verwaltern und auch Musikern, deren Erfahrungen unverzichtbarer Bestandteil unserer Überlegungen sind. Die Kompetenz und die Reputation der Universal Edition leiten sich nicht nur von den großen Namen ab, die sie verlegt, sondern mindestens ebenso von der Qualität des hergestellten Materials.
Darüber hinaus kümmert sich die Universal Edition um die von Land zu Land unterschiedlichen Abrechnungen aus der multimedialen Verwertung in Film, Werbung, TV oder Radio - ein überaus komplexes Geschäftsfeld.
Eine zentrale Aktivität der Universal Edition ist das Bewerben seiner Komponisten im In- und Ausland. Hier hat es im Vergleich zu früher die größten Veränderungen gegeben. Eine digitalisierte Welt verlangt nach kreativen Antworten auch im Bereich der Promotion. Dazu gehört eine benutzerfreundliche Website, auf der sich Hörbeispiele ebenso finden wie die Möglichkeit zu Downloads sowie ein Webshop (www.universaledition.com).
Wer hat was, wann, wo gespielt? Auch diese Informationen stellt die Universal Edition online zur Verfügung.
Nicht zu ersetzen sind freilich die persönlichen Kontakte zu jenen, die entscheiden: Dirigenten, Intendanten und Manager. Die UE beschäftigt drei hauptberufliche Promotion-Manager, die in intensiver Reisetätigkeit den Markt bearbeiten. Aus Anlass der beiden Mahler-Jahre 2010/11 hat die UE einen Mahler-Blog gestartet, wo die herausragenden Mahler-Dirigenten unserer Tage Auskunft über ihre ganz persönliche Beziehung zu Mahler geben: www.universaledition.com/mahler.
Wie aber kommt die UE zu neuen Komponisten, wie wählt sie diese aus? Der Verantwortung dieser Entscheidungen entsprechend, hat die UE ein „artistic committee" ins Leben gerufen, das sich aus Vertretern der Geschäftsleitung, Redaktion und Promotion zusammensetzt. Das Gremium tagt vier Mal pro Jahr und trifft seine Entscheidungen einstimmig. Über einhundert Einsendungen pro Jahr sind zu bewerten. Dabei geht es nicht nur um neue Werke, sondern auch um Bearbeitungen und Adaptionen. An der ästhetischen Ausrichtung hat sich wenig verändert. Gesucht sind Komponisten, die über eine individuelle Sprache verfügen, die auf handwerklich hohem Niveau zwei wichtige Kriterien erfüllen: Komplexität und Emotionalität.
Die Universal Edition lebt auch davon, dass das Interesse an klassischer und neuer Musik nicht versiegt. Wer früh die Lust am Musizieren entdeckt, wird sie später kaum mehr verlieren. Wer früh entdeckt, wie lustvoll die Auseinandersetzung mit neuen, unbekannten Klängen sein kann, wird sie auch später suchen. Demzufolge hat die UE ein breites pädagogisches Angebot und bietet eine Vielzahl von Möglichkeiten, sich sowohl mit der Klassik als auch schon früh mit ungewohnten Spieltechniken und zeitgenössischen Komponisten vertraut zu machen. Daher hat die UE für fast jedes Instrument in Summe über 3.000 Notenpublikationen in jedem Schwierigkeitsgrad.
Die Universal Edition fühlt sich seit ihrem Bestehen (1901) der zeitgenössischen Musik verpflichtet und wird auch künftig als einer der führenden Verlage für diese Musik einstehen.
www.universaledition.com

HÖREN, HORCHEN UND GEHORCHEN

DER POLITISCHE AKUSTISCHE RAUM

Florian Sedmak

Alles was wir hören: das ist der akustische Raum, der uns umgibt, wo auch immer wir sind und was auch immer wir tun. Über den Hörsinn bewohnen wir eine faszinierende Sphäre, reich an Gestalten und Widersprüchlichkeiten. Sie ist gleichzeitig klein wie eine intime Kammer und weit wie eine riesige öffentliche Agora, verlärmt und still, akustisch aufregend vielfältig und trostlos monoton. Dieses Kontinuum des Flüchtigen – denn was wäre flüchtiger als Schall? – erzeugen wir ganz maßgeblich dadurch, was und wie wir produzieren, wie wir uns fortbewegen, wie und was wir akustisch konsumieren.



Ob wir in unsere hörbare Umwelt eingebettet sind oder ob wir sie erleiden, hängt ganz wenig von unserem persönlichen Empfinden und ganz stark von unserer Stellung in der Welt, also von unserer sozialen Position ab. Der akustische Raum ist ein politischer Raum, der so gut wie nie als solcher verstanden wird. Die Frage nach unseren akustischen Lebensbedingungen ist eine politische Frage, die nur selten als solche gestellt wird.
Mag es sich nun um ein in der Menschenrechtskonvention oder der Verfassung garantiertes Grundrecht handeln oder nicht: Der Anspruch auf saubere Luft und reines Wasser ist eine zivilisatorische Selbstverständlichkeit. Der Anspruch auf eine menschenwürdige und menschengerechte akustische Umwelt aber mutet geradezu exotisch an, wohingegen die Verlärmung des Alltags und damit seine akustische Verödung vielfach schulterzuckend als unvermeidlicher Kollateralschaden unserer Arbeits- und Lebensweisen hingenommen wird.

Schallpegeln jenseits der Grenzwerte

Spätestens seit einer Richtline der Europäischen Union zum 'Umgebungslärm' – dem Lärm im Freien – sind die größeren Städte Europas lärmkartiert. Für jede und jeden ist zumeist auf den Webseiten der jeweiligen Stadtverwaltung nach- und einzusehen, welchen durchschnittlichen Lärmbelastungen welche Stadtteile zur Tages- respektive Nachtzeit ausgesetzt sind. In einer Mittelstadt wie Linz leben je nach Definition 30 bis 40 Prozent der Stadtbevölkerung mit Schallpegeln jenseits der Grenzwerte. Die zuständigen PolitikerInnen und BeamtInnen wissen es und quittieren die Information mit einem kurzen Nicken. Was zu tun wäre, weiß niemand.
Die auf den Lärmkarten weil übergebührlich lärmbelastet rot eingefärbten Stadtareale entlang von Durchzugsstraßen und Stadtautobahnen bezeichnen indes mehr als ein "Umweltproblem". Sie bezeichnen das soziale Problem der menschlichen Lebensbedingungen. Wo es laut ist, bewegen sich die Mietniveaus und Immobilienpreise talwärts und werden für Alleinerzieherinnen, für MigrantInnen, für die wenig und gar nicht Begüterten erschwinglich. Wer arm ist, lebt im Lärm. Wer im Lärm lebt, büßt die leistbare Miete oder Wohnkreditrückzahlung mit unausgesetztem Stress, erhöhtem Blutdruck und Herzinfarktrisiko, Schlafstörungen, ständiger Müdigkeit und Gereiztheit, gesenkter Leistungs- und Konzentrationsfähigkeit, niedrigerer Lebenserwartung und akustischer Desensibilisierung.
Eine deprimierende Liste, die Kurt Tucholskys immer noch wahre Feststellung in Erinnerung ruft, dass man einen Menschen eben auch mit einer Wohnung erschlagen könne. Das Wort "lärmarm" darf in diesem Sinn durchaus auch sozial verstanden werden.
Kinder, die im Lärm aufwachsen, können in der Schule oft nicht mithalten und landen ohne höhere Bildung erst recht wieder im Lärm. Die Verhältnisse perpetuieren sich. (Auch) Wer (den Lärm) nicht hören will, muss (ihn) fühlen.

Was für die Wohnung gilt, gilt erst recht für den Arbeitsplatz: Imposante zwei Drittel der für die Erstellung des Arbeitsgesundheitsindex 2009 der Arbeiterkammer befragten unselbstständig Beschäftigten bezeichnen die akustische Situation an ihrem Arbeitsplatz als belastend; ein ganzes Drittel sogar als sehr belastend. Nur 30 Prozent der österreichischen Arbeiterinnen und Angestellten empfinden ihr Arbeitsleben als akustisch angenehm. Die Arbeitsmedizin bestätigt es: Lärmschwerhörigkeit ist die Berufsfolgeerkrankung Nummer eins.
Unschwer lässt sich so sehen, wie sehr die akustische Frage auch, sagen wir es einfach so, eine Klassenfrage ist. Der Gehorsam kommt vom Hören, und wer unselbstständig beschäftigt ist, muss zwar nicht mehr so schrankenlos wie die Leibeigenen im Feudalismus oder die TextilarbeiterInnen in Manchester im 18. und 19. Jahrhundert, aber immer noch gehorchen.
Kein Telefon haben zu müssen, ist Ausdruck allerhöchster Macht in einem Unternehmen. Ruhige Arbeitsplätze sind das Privileg vor allem der besser verdienenden KopfarbeiterInnen; Ruhe ist ein teuer bezahlter Mehrwert unter anderem auf den Wohn-, Urlaubs- und Hausgerätemärkten. Die Nachfrage ist groß, das Angebot begrenzt, der Preis also dementsprechend.

Das Faustrecht des Stärkeren

Die öffentliche Sphäre insgesamt ist ein akustisches Schlachtfeld, auf dem das Faustrecht des Stärkeren gilt. Im Wilden Westen des Hörens, der lediglich eine heillos zersplitterte, unübersichtliche und wirkungslose Lärmschutzgesetzgebung im engsten Sinne kennt, werden Territorialansprüche hörbar markiert: Von den Teenagern mit ihren MP3-fähigen Smartphones bis zum Lebensmittelkonzern, der die KundInnen in seinen Filialen zwangsbeschallt.
Die Wut derer, die den akustisch unerträglichen Bedingungen aus ökonomischen und sozialen Gründen gehorchen müssen, ist groß. Die ersten Amokläufe Lärmbelasteter hat es bereits gegeben, und vor Gericht häufen sich akustisch bedingte Nachbarschaftskonflikte in Sachen Freizeitlärm. Die LenkerInnen der vorbeibrausenden Autos sind anonym; der Lärm des Nachbarn mit dem unmöglichen Musikgeschmack und dem lauten Fernseher hingegen hat einen Namen und eine Adresse und darf den Kontrahenten im Stellvertreterkrieg geben.

ZUM AUTOR

Florian Sedmak arbeitet seit 2007 bei und für Hörstadt, die Linzer Initiative für eine menschenwürdige und menschengerechte Gestaltung des akustischen Raums, sowie als Texter, Autor, Musiker und Filmmacher.

AUS FÜR AKUSTIKON

"Ab heute Ruhetag", heißt es seit 30. Juni 2010 lapidar auf der Fassade des Akustikon, dem von Hörstadt in der Linzer Altstadt betriebenen Hörmuseum. Fußnote: "Linz verabschiedet sich von der Welt des Hörens. Das Akustikon schließt wegen mangelnder Unterstützung von Stadt (Linz; Anm.) und Land (Oberösterreich; Anm.) für immer Tür und Ohren."
In einem Akt der Selbstbeschämung hat Linz, das erst 2009 als Kulturhauptstadt Europas mit dem einstimmigen Beschluss der Linzer Charta im Gemeinderat eine wegweisende Handlungsanleitung für die Stadtentwicklung in akustischem Sinn beschlossen hat, zusammen mit dem Land Oberösterreich kurzfristig die Förderung von Hörstadt und damit des Akustikon eingestellt – entgegen aller mündlichen Beteuerungen vorher und entgegen aller Versprechungen in punkto der "Nachhaltigkeit" von Linz09.
14 Menschen verloren ihren Arbeitsplatz und Linz eine einzigartige Kultureinrichtung, die trotz minimaler Ausstellungsfläche von unter 300 m2 und der knappen Öffnungszeit von 25 Wochenstunden in ihrem nur einjährigen Bestehen 16.000 BesucherInnen begrüßen konnte.
Unverständnis dominiert die Reaktionen rundum. "Es ist eine himmelschreiende Schande"; kommentierte die Frankfurter Allgemeine Zeitung, und in der Frankfurter Rundschau hieß es: "Nicht, dass damit besonders viel Geld eingespart wird. Es wird nur maximaler Schaden angerichtet und maximale Gedankenlosigkeit eindrucksvoll demonstriert."
Das Akustikon wurde an seinem letzten Öffnungstag in Form eines Hörrohrs auf dem Linzer Hauptplatz mit Kondolenzbuch und Trauerkranz aufgebahrt und verabschiedet.
Hörstadt wird von einem engen Kreis rund um Initiator Peter Androsch weiter verfolgt und betrieben.
www.hoerstadt.at

ZU FUSS ANS ENDE DER WELT

EIN FOTOGRAF AUF DEM JAKOBSWEG

In sechs Wochen wanderte der Tiroler Fotograf Thomas Defner alleine von Frankreich über den Jakobsweg 900 km nach Santiago de Compostela und weiter zum Kap Finisterre.

Wie weit kann ich gehen?

Anfänglich wollte Thomas Defner nur wissen, wie weit er in einem Tag zu Fuß komme. Dann stieß er auf ein Buch vom Jakobsweg. Aus einem Tag wurden sechs Wochen und insgesamt 900 Kilometer. Die Tagesetappen pendelten sich je nach Wetter und Wegbeschaffenheit bei 20 bis 40 Kilometer ein. Als Thomas Defner zu seiner Reise aufbrach, dachte er nicht daran, mit den dabei entstandenen Fotos Vorträge zu veranstalten. Nachdem aber so viele die Bilder sehen wollten, stellte er die Multivisionsschau „Am Jakobsweg" zusammen. Sie ist nicht als Gebrauchsanleitung für eine Pilgerfahrt oder als trockene Reisedokumentation zu verstehen, sondern zeigt den Jakobsweg mit dem sensiblen Auge des Fotografen. Die Bilder vermitteln die eindrucksvolle Weite Nordspaniens, zeigen das einfache Leben in dieser rauen Landschaft, über die im April auch noch ein Schneesturm fegen kann. Und wecken bei vielen das Bedürfnis, sich selbst auf den Weg zu machen.

Alleine ist wichtig

Thomas Defner über die Frage wie man den Jakobsweg am besten wandert: „Die tiefsten Eindrücke hatte ich dadurch, dass ich alleine unterwegs war. Nur so bist du ganz offen für die Erlebnisse mit der Natur und für Gespräche mit anderen Pilgern. Wandert man zu zweit oder in einer Gruppe, hat man zwar eine höhere Sicherheit und mehr Unterhaltung. Aber man ist mehr abgelenkt und geht nicht so offen auf andere Menschen zu. Das Gleiche gilt für das Fotografieren. Wenn ich auf Mitreisende Rücksicht nehmen hätte müssen, wären viele Bilder, oft die besten, nicht entstanden. Manchmal musste ich lange auf das richtige Licht warten oder bin wegen eines Fotos Umwege gegangen. Das hätte ich anderen nie zumuten können."

http://www.defner.com

KLANGSPUREN Pilgerwanderung 2010: Der Weg führt am 19.09. von der Pfarrkirche Mariahilf in Scharnitz (8.30 Uhr) zur Pfarrkirche St. Oswald in Seefeld (11.45 Uhr) und dem in der Nähe liegenden Seekirchl (12.30 und 13 Uhr). Dort ist auch die Mittagspause eingeplant. Weiter zur Möserer Pfarrkirche Mariä Heimsuchung (15 Uhr) und anschließend zur Telfer Auferstehungskirche (17.30 Uhr). Nach dem Konzert und einer Stärkung geht es dann per Bus nach Innsbruck, wo das Abschlusskonzert im Dom zu St. Jakob mit Windkraft – Kapelle für Neue Musik stattfindet.

MITLEIDENDE MUSIK

DIE PACKENDEN KOMPOSITIONEN DER LUNA ALCALAY

Derek Weber

Orchester der Akademie St. Blasius

Die Komponistin, von der hier die Rede ist, stammt zwar nicht aus Russland, aber sie gehört doch zumindest – von der Herkunft her – zum slawischen Kulturkreis. Was sie darüber hinaus mit der russischen Kultur verbindet, ist der humane Boden ihres Komponierens, die Suche nach "Wahrheit" im Ausdruck, der im positiven Sinn "heilige" Ernst ihrer Werke und ihre "direkte" Art, zu schreiben und Werke zu schaffen, deren sinnlicher Unmittelbarkeit man sich nicht entziehen kann. "Prima l´umanità e poi la musica" ist ihr selbstgewähltes künstlerisches Credo. Das hört man in jeder ihrer Kompositionen. "Ich weiß nicht, warum ich Musik schreibe, ich weiß nur für mich, daß die Tendenz zur Suche nach der ´Wahrheit´einen Trieb zum Gestalten in mir hervorruft", beschreibt sie ihren kreativen Impetus. Das ist ein Satz, den man ohne intellektuelles Verrenken mit der großen russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts und mit der Musik von Sofia Gubaidulina oder Galina Ustwolskaja in Zusammenhang bringen kann.
Die österreichische Komponistin Luna Alcalay werden selbst unter denen, die sich für zeitgenössische Musik interessieren, nur wenige kennen. Zu unpretentiös, zu wenig hervorstechend (im Sinne von: in den Vordergrund drängend) war und ist sie. Dabei hat die 1928 in Zagreb geborene Musikerin schon früh - in den 1950er-Jahren – zu komponieren begonnen und ab 1963 auch an der Wiener Musikuniversität (damals noch: Musikakademie) unterrichtet. Sie fand rasch internationale Anerkennung, nicht zuletzt bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik.
Nachdem sie 1951 nach Wien – in die Geburtsstadt ihrer Mutter - übersiedelt war, studierte sie bei Bruno Seidlhofer (Klavier) und beim Franz Schmidt-Schüler Alfred Uhl Komposition. Nach Ende des Studiums erhielt sie das begehrte "Rom-Stipendium"; in Rom entstand – nach Brecht´scher Vorlage – die Oper "antigonemodell". In den frühen sechziger Jahren schlug ihr – der immer noch der seriellen Kompositionsweise Verpflichteten - in Darmstadt Anerkennung entgegen (und Anregungen durch Bruno Maderna, der 1968 in Wien auch die Uraufführung eines ihrer Werke – "una strofe di Dante" für Chor und Orchester – dirigierte).
Ihre frühen Werke erschienen zum Teil unter dem Namen Lucia Gärtner (ihrem eigentlichen Vornamen und dem Mädchennamen ihrer Mutter). Die Liste ihrer Werke ist lang, auch wenn viele ihrer Kompositionen verschollen sind oder selbstkritisch wieder zurückgezogen wurden. Bis 1975 komponiert sie in serieller Manier. Eines der ersten post-seriellen Werke war eine in anspielender Weise "new point of view" genannte multimediale Komposition. Auch der Titel der 1977 komponierten "Funk-Kantate" "homo sapiens, akustische Szenen für Sprecher, Orchester und Einblendungen" spricht in dieser Hinsicht gleichsam für sich.
Ihre Musik zeichnet sich – wenn man das so sagen darf – bis heute durch einen ungemein persönlichen Stil aus, der keiner Richtung zuzuordnen ist, es sei denn, man erfände eine neue Kategorie, jene der zutiefst "menschlichen" und persönlichen Musik. Sie nimmt Anleihen bei allen denkbaren Musikrichtungen, ohne sich dabei im postmodernen Sinn zu "bedienen". Sie montiert das Material nicht, sondern vereint Geräuschhaftes, der Welt Entnommenes, gelesene Texte, Gesungenes zu einer freien, jedes Mal anderen Form. Seit Mitte der siebziger Jahre trat der Aspekt der Mulimedialität zur Musik hinzu, der in der 1984 beendeten Komposition "Ich bin in Sehnsucht eingehüllt – Szenische Reflexionen nach Texten von Selma Meerbaum" zu einem ersten "großen" Ergebnis führte. Diese Komposition, die beim "steirischen Herbst" uraufgeführt wurde, wird auch von Luna Alcalay selbst als eines ihrer Hauptwerke betrachtet. Es strahlt eine ungeheure Emotionalität aus, der man sich als Hörer nicht entziehen kann. Es wurde immer wieder aufgeführt, mehr als zwanzig Mal, auch in New York.
Im Mittelpunkt ihrer Werke stand und steht immer der Mensch, der politische, verfolgte, "übergangene". Im Fall von "Ich bin in Sehnsucht eingehüllt" ist dies das jüdische Mädchen Selma Meerbaum aus Czernowitz, das jung Gedichte zu schreiben begann und im Alter von 18 Jahren an Erschöpfung starb. In dem 1977 entstandenen, 40minütigen "radiophonen" Stück "homo sapiens" für Sprecher, Chor, Orchester und Tonbandzuspielungen steht der 1938 in einem stalinistischen Lager umgekommene russische Dichter Ossip Mandelstam im Zentrum.
Mitte der 1980er-Jahre schrieb sie die Oper "Jan Palach". Sie basiert auf Textcollagen aus authentischen Aussendungen des sterbenden Jan Palach (der sich aus Protest gegen den Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts in die Tschechoslowakei mit Benzin übergoß und anzündete), Flugblättern, seinem Abschiedsbrief und Reden, die bei seinem Begräbnis gehalten wurden. Text und Musik gehen bei Luna Alcalay immer wieder neue, vielfältige Vermengungen ein, nicht selten in Kombination mit szenischen Elementen. "Ich habe was fürs Szenische über", sagt sie lapidar.
1990 entstanden die Tonband-Studie "synthetic puppet" und die – darf man sie so nennen? - Kantate "fluchtpunkt" nach Peter Weiss´ 1962 veröffentlichtem gleichnamigen Roman für Mezzosopran, Bariton und großes Orchester. Die vor einigen Jahren vollendete Oper "Der übergangene Mensch" ist ihr zweites großes multimediales Werk nach "Ich bin in Sehnsucht eingehüllt". Die ersten Entwürfe dazu liegen mehr als vierzig Jahre zurück. Luna Alcalay bezeichnet das Werk als "Zitatenoper", die keine Handlung habe. In der Tat nimmt diese "Oper" Sätze, Gedichte und anderes Gesprochenes als Ausgangspunkt ihrer Nicht-Handlung. Der wahre Ausgangspunkt sind jedoch sechs abstrakte Graphiken aus den 1960er-Jahren, die sechs menschliche Grundsituationen zum Thema haben. Sie zeigen, sagt die Komponistin, den Menschen, "wie er leidet, fühlt, liebt, kämpft, haßt und stirbt".
Das 90minütige Werk harrt noch immer seiner Uraufführung. Was existiert, ist "Filmprolog", ein kurzer Aufriß in Form eines inhaltlichen Quasi-Querschnitts, der Szenen zeigt, die man als Teile eines Films auffassen könnte. Hergestellt hat diese szenische Ouvertüre zum Werk der Musiker und Multimedia-Künstler Klaus Karlbauer, der auch bereits an Alcalays "Ich bin in Sehnsucht eingehüllt" mitgearbeitet hat.
Luna Alcalays Musik ist packend, ja geradezu zupackend, nimmt den Hörer ganz unmittelbar gefangen. Form, schrieb sie einmal in einer polemischen biographischen Skizze, sei für sie notwendig, "um den Gefühlen ihre Norm zu geben, um der Täuschung des Vergänglichen zu widerstreben". Kein Wunder also, daß man erfahren kann, ihr großes Vorbild sei, wie für Sofia Gubaidulina, Johann Sebastian Bach. Der mag manchem zwar als Meister der strengen Form erscheinen, doch wer genau hinhört, erfährt von einer Spiritualität, die den formelhaften Kanon der Zeit weit hinter sich läßt. In Luna Alcalays Musik liegt das Emotionale weit offener zutage.

Das Orchester der Akademie St. Blasius spielt am 25.09. (20 Uhr, Konservatoriumssaal Innsbruck) neben Luna Alcalays *Applications für 16 Streicher* auch Kompositionen von Valentin Silvestrov, Franz Baur, Wladimir Rosinskij und Alfred Schnittke

FLATLANDS

ZEICHNUNGEN VON RENS VELTMAN IM RABALDERHAUS

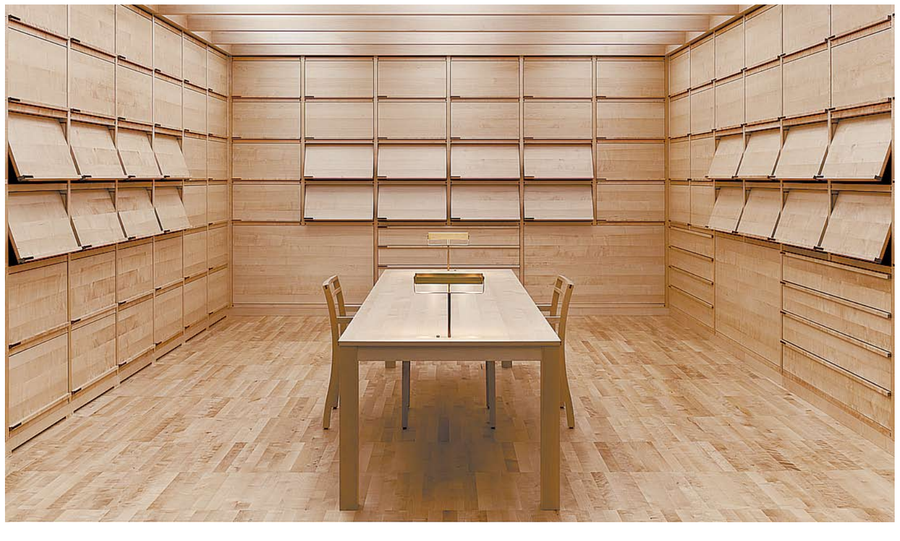
Ganz dem Medium der Zeichnung widmet sich die Ausstellung „flatlands" des Künstlers Rens Veltman im Schwazer Rabalderhaus vom 17.9. (Vernissage um 19.00 Uhr) bis 26.10.2010.
Blatt für Blatt – in Summe 120 an der Zahl – formieren sich zu einer Endlosschleife über Ausstellungsflächen des geschichtsträchtigen Hauses. Mit einem schwarzen Tuschestift hat Veltman ein Universum aus feinsten Punkten und Linien geschaffen, welches sich auf weißen Blättern ausdehnt. Es sind Abfolgen von Bildpunkten und Strichen, in sich geschlossene abstrakte oder auch naturalistisch anmutende Formen, bis hin zu verdichteten Strukturen die dem Besucher vor Augen geführt werden. Keine eindeutige Leseart ist vorgeschrieben. Sie bleibt dem Betrachter selbst überlassen. Veltmans flatlands laden ein auf eine Reise in die eigene Erfahrungswelt, hin zu möglichen Assoziationsketten und Erinnerungssträngen.
So kann jedes Blatt als Unikat gelesen werden und bleibt doch Teil eines Ganzen, taucht ein in die Bildwelt des Tiroler Künstlers. Denn unabhängig ob Rens Veltman zum Stift oder zum Pinsel greift, ob er seine Arbeit im Feld der Neuen Medien und der Elektronik ansiedelt, immer kreist sein künstlerisches Interesse um den Bildpunkt als Atom der Abbildung von Wirklichkeit.
So sucht beispielsweise ein eigens konstruiertes Bildprogramm eine Flut von zufälligen Pixelkombinationen digitaler Bilder nach Haustieren ab. Das Suchergebnis von no cat, no dog, no human, 2003 wird minutiös nach der jeweiligen Trefferquote in Prozent angegeben.

Die Ausstellung ist jeweils von Do bis So von 16.00 bis 19.00 Uhr geöffnet, am Sa 2.10. (ORF Lange Nacht der Museen) von 16.00 bis 01.00 Uhr und am Di 26.10. (Schwazer Kulturmeile) von 10.00 bis 18.00 Uhr.

ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

NEUE SAMMLUNGSTÄTTE FÜR KÜNSTLERISCHE VORLÄSSE IN KREMS

Christine Grond



Mit dem Ankauf der Vorlässe des Komponisten Friedrich Cerha und des Schriftstellers Peter Turrini durch die Niederösterreichische Landesregierung im Jahr 2009 wurde ein neues Archiv gegründet, das der Sammlung von Vor- und Nachlässen von Künstlerinnen und Künstlern unterschiedlicher Sparten gewidmet ist. Das „Archiv der Zeitgenossen" wird als Einrichtung des Landes Niederösterreich von der Donau-Universität Krems/Department für Arts und Management geleitet und ist auch am Campus der Universität situiert. Ein Originalentwurf des österreichischen Architekten Adolf Krischanitz diente als Vorlage für den ästhetisch anspruchsvollen Innenausbau, mit dem nun vier in Holz gestaltete Benutzerräume, ein Veranstaltungsraum für 40 Personen und ein Ausstellungsbereich mit Vitrinen und Hängerahmen zur Verfügung stehen. Hier lagern mit den Vorlässen von Cerha und Turrini und dem Pevny-Turrini-Alpensaga-Archiv rund 570 originale Werkmanuskripte/-partituren und über 5000 Briefe, die nun der wissenschaftlichen Bearbeitung zugänglich gemacht werden.
Ein umfangreicher Bestand an Rezeptionsdokumenten (Zeitungsausschnitte, Werkbesprechungen, Fotos, Programm-Material, Bücher, Ton- und Bildträger) ergänzt die Sammlung. In unmittelbarer Nachbarschaft am Campus ist, ebenfalls mit einem Archiv seit 2004 auch das Ernst-Krenek-Institut untergebracht.
In diesem Umfeld soll das Archiv der Zeitgenossen nicht „nur" als Lagerstätte, sondern auch als Ort der Vermittlung und international vernetzte Forschungsstelle aufgebaut werden. Die Strukturierung des Departments für Arts und Management mit den Fachbereichen Musik und Literatur und einem für alle Fachbereiche verbindlichen interdisziplinärem Fokus bietet dafür gute Voraussetzungen. Modelle für diese Art der Verknüpfung von Universität und Archiv haben sich vor allem im Literaturbereich in einigen Bundesländern ja bereits erfolgreich etabliert, etwa in Innsbruck (Forschungsinstitut Brenner-Archiv), Graz (Franz-Nabl-Institut) oder Klagenfurt (Robert-Musil-Institut).
Mit der Fertigstellung der Räumlichkeiten im Juni 2010 hat das Archiv der Zeitgenossen seine Arbeit aufgenommen. Im Zentrum steht derzeit die physische Einlagerung der Bestände im klimatisierten Speicher, ab Herbst wird mit der Erschließung begonnen, die digitalen Daten werden über den Österreichischen Verbundkatalog für Nachlässe, Autographen und Handschriften (ÖVK-NAH) zugänglich sein. Interessenten sind selbstverständlich jederzeit willkommen – ein größerer Anlass, das Archiv der Zeitgenossen zu besuchen, bietet sich im Frühjahr 2011, wenn anlässlich des 85. Geburtstags von Friedrich Cerha eine öffentliche Tagung mit musikalischem Rahmenprogramm stattfinden wird.
Die Benutzung des Archivs der Zeitgenossen ist nach schriftlicher Anmeldung (auch per E-Mail) in Form eines Benutzerantrags und nachfolgender Vergabe eines Termins möglich. Nähere Informationen dazu sind der Website zu entnehmen (www.archivderzeitgenossen.at). Veranstaltungstermine werden ebenfalls auf der Website aktualisiert.

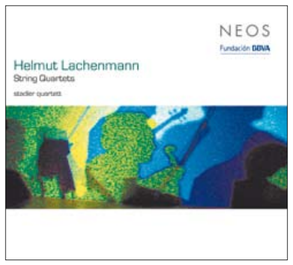
ZUM AUTOR

Christine Grond, geb. 1967 in Graz, Dr. phil, Literaturwissenschafterin, arbeitet seit 2004 an der Donau-Universität Krems, seit September 2009 Leiterin des Archivs der Zeitgenossen.

HÖRSTATION

Der renommierte Musik-Journalist und Autor Wolf Loeckle ist seit Ende 2009 bei den KLANGSPUREN Schwaz Tirol unter anderem für Texte im Programmbuch, Beiträge in der Spuren-Zeitung, für Moderationen und Interviews zuständig. Daneben lehrt er auch am Institut LernRadio an der Hochschule für Musik Karlsruhe.

VERWEIGERUNG VON GEWOHNHEIT LACHENMANN STREICHQUARTETTE MIT DEN STADLERS

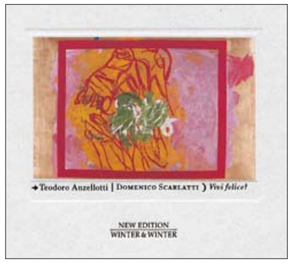


Ein spektakulärer Event trug den Namen des stadler quartetts auch in Sphären, die sich sonst der Neuen Musik gegenüber skeptisch bis ablehnend verhalten: Ein Helikopter-Streichquartett und das auch noch von Stockhausen bei den Salzburger Festspielen, so etwas passt bestens in die Society-Spalten internationaler Glamour-Postillen. Doch da wollen die „stadlers" gar nicht hin. 1992 am Salzburger Mozarteum gegründet, geht es der Formation um das jeweils Authentische der immer gerade in Angriff genommenen Musik. Sei es nun traditionelles Repertoire oder die Uraufführung von heute. Diese Ernsthaftigkeit - der ein gerüttelt Maß an Humor nicht fehlt - ist das Fundament der Überzeugungskraft. Wenn die Vier sich nun einlassen auf Helmut Lachenmann, dann ist das ein Ereignis für den Komponisten und das Publikum. Das ambitionierte Münchner Label NEOS präsentierte diesertage „String Quartets" von eben jenem Helmut Lachenmann, der eine Art grenzüberschreitender Innungsmeister im Gewerbe des gehobenen Komponierens am Beginn des dritten Jahrtausends verkörpert. „Bedient habe ich nie" sagt Lachenmann. „Ich bin kein Dienstleistungsunternehmen. Derlei Befrie-digung wäre zugleich Betrug und Selbstbetrug. Die Unterhaltungsmusik lügt da ehrlicher. Meiner Meinung nach bezieht die Kunst ihre Würde - und ihre früher oder später Geborgenheitsvermittelnde Kraft - aus ihrer erneuernden Energie." Und die lotet Lachenmann aus. Radikal stellt er immer wieder aufs Neue tradierte Schönheitsideale in Frage, indem er seine Hörlandschaften analysiert, zerlegt, neu zusammen-denkt-und-setzt, so nach dem Motto „vom Trümmerfeld zum Kraftfeld". Schaben, Pressen, Kratzen, Rauschen lassen das „Versprechen einer neuen Schönheit" expandieren als „Verweigerung von Gewohnheit." Mit dem kreativen Effekt von dialektischer Verknüpfung aus Reflexion und Heiterkeit. Zwingender, effektvoller, stringenter, kontrastreicher, spannender, provozierender und als Fülle aus all dem überzeugender lässt sich Lachenmann nicht darstellen. Da zeigt sich das Super-professionelle des „stadler quartetts". Da zeigt sich die zu gewinnende Kraft aus der Arbeit mit alter und mit neuer Musik. Da zeigt sich Klangqualität, Hirnqualität, mentale Qualität.

Helmut Lachenmann
Gran Torso / Music for String Quartet (1971/76/88)
Grido / String Quartet No 3 (2001)
Reigen seliger Geister / String Quartett No 2 (1989)
stadler quartett

Frank Stadler, Izso Bajusz, Predrag Katanic, Peter Sigl
NEOS 10806
SUPER AUDIO CD

AKKORDEON-CAGE-SCARLATTI-BACH-SATIE TEODORO ANZELLOTTISGEATMETEKUNST



War Johann Sebastian Bach originär oder resümierend? War Erik Satie mehr als ein Kauz inmitten von Pariser Käuzen rund um den Montmartre? War John Cage „nur" der genialste Konzeptkünstler des zwanzigsten Jahrhunderts? War Domenico Scarlatti Revolutionär jenseits seiner Tastenfertigkeiten? Gewiss hat Bach auf höchstem Niveau zusammengefasst, alles was vor ihm war komprimiert und auf einer höheren Ebene Erdnahes und Erdfernes zueinander geführt. Gewiss war Satie Scherzkeks pur und Ironisierer und Spötter und Witzbold in Reinkultur. Trotzdem und gerade deswegen gab er dem Postwagnerismus seiner Zeit typisch französische Anstöße zur clarté und mag in manch einer seiner Miniaturen Vorläufer sein fürs Neue in der neuen Musik, nicht für die Minimalisten von La Monte Young über John Adams bis zu Steve Reich und Philip Glass allein. Den Verknappern Richtung Webern mag er Wegbereiter gewesen sein. Und manchem von denen, die heute „ernst" komponieren, würde eine Brise Satie nicht schaden. Auch der naturnahe und esoterisch versierte John Cage verlinkte Frühes mit Spätem, abstrakt pur zu Denkendes mit prall allein zu Fühlendem. Und innovativer als Scarlatti war keiner zu seiner Zeit, mediterran im Rhythmus, provokant in den Linienführungen seiner Verzahnungen, harmonisch gewagt. Nicht umsonst greift einer der wichtigsten und bedeutendsten Akkordeonisten von heute auf all diese Musik der unmittelbaren Gegenwart und der vermittelten Vergangenheit zurück. Richtet sie ein für sein Instrument – wo es keine Original-komposition ist. Jetzt, zehn Jahre nach der Uri-Caine-Adaption der Johann Sebastian Bach´schen Goldbergvariationen übergibt er seine vom Umgang mit der Zeitgenossenschaft des Komponierens geprägte Sicht auf dieses kontrapunktische opus summum der Öffentlichkeit. Und wer seine gepflegten Vorurteile gegen dieses Instrument weiter pflegen will, der sollte sich fern halten von diesem Geniestreich. Denn was der im süditalienischen Apulien geborene und bei Baden-Baden aufgewachsene Musiker diesem so sehr mit Körper, Atem und Bewegung verbundenen Instrument entlockt findet nicht seinesgleichen: Virtuosität, Klangreichtum, Farben, Linien, Rhythmen – Goldberg nicht auf Klavier oder Cembalo sondern auf dem Akkordeon, das eröffnet diesem Werk wahrhaft ungeahnte und unerhörte Dimensionen. In Kombination mit den Satie-Cage-und-Scarlatti-CDs steht manche lieb gewordene Sicht auf die Musik in Frage. Das außerordentliche Grafik-Design der Münchner WINTER&WINTER trägt zum Erkenntnisgewinn nicht unerheblich bei.

Johann Sebastian Bach, Goldbergvariationen
Teodoro Anzellotti, Akkordeon
WINTER&WINTER 910 170-2

3 COMPOSITIONS BY JOHN CAGE
Teodoro Anzellotti, Akkordeon
WINTER&WINTER 910 080-2

Domenico Scarlatti „Vivi felice"
Teodoro Anzellotti, Akkordeon
WINTER&WINTER 910 062-2

Erik Satie, Compositeur de musique
Teodoro Anzellotti, Akkordeon
WINTER&WINTER 910 031-2

WOHIN

HAUS DER VÖLKER
St. Martin 16, Schwaz
„Textile Kunst aus Afrika"
Sonderausstellung von 23.05.-12.09.

LITERATURHAUS AM INN
Josef-Hirn-Straße 5, 10. Stock, Innsbruck

Dienstag, 05.10., 20 Uhr
Marina Palej: Zweisprachige Lesung aus dem Roman Inmitten von fremden Enten (kitab Verlag) und Gespräch

Dienstag, 12.10., 20 Uhr
Melinda Nadj Abonji: Tauben fliegen. (Jung und Jung Verlag) und Gespräch

Freitag, 15.10., 20 Uhr
Argentinien Buchmessenland: Zweisprachige Lesung von Reina Roffé und Alicia Kozameh und Gespräch

Dienstag, 19.10., 20 Uhr
Annie Zadek: Zweisprachige Lesung aus Phantomschmerz. Woyzeck-Figuren (Verlag Jutta Legueil) und Gespräch

Freitag, 22.10., 20 Uhr
Zwei Schweizer Meister der Kurzform: Klaus Merz liest aus dem Lyrikband Aus dem Staub, Andreas Neeser aus dem Erzählband Unsicherer Grund (beide Haymon Verlag)

Mittwoch, 10.11., 20 Uhr
Radek Knapp und Doron Rabinovici: Zwei österreichische Autoren weltweit unterwegs.

Dienstag, 16.11., 20 Uhr
Oksana Sabuschko: Museum der vergessenen Geheimnisse (Droschl Verlag)

P.M.K
Plattform mobile Kulturinitiativen
Viaduktbogen 19-20, Innsbruck

Freitag, 03.09.
Average & Huckey Flip & Dj Dan Def-K

Montag, 06.09.
Off With Their Heads
(Pop-/Streetpunk from Minnesota)

Freitag, 24.09.
Melt Banana (jap)

Samstag, 25.09.
Quintron and Miss Pussycat
(new orleans, louisiana, usa)...

Sonntag, 10.10.
This Will Destroy You
(magic bullet/us)

KULTURLABOR STROMBOLI
Krippgasse 11, Hall in Tirol

Donnerstag, 28.10., 20 Uhr
Biermösl Blosn;
Im Rahmen des Schwerpunktes „Otto Grünmandl. Ein Verzogener Haller"

LESESTATION

Anna Rottensteiner, geboren 1962 in Bozen, Studium der Germanistik und Slawistik in Innsbruck. Buchhändlerin, Verlagslektorin, Rezensentin für verschiedene Medien und seit 2003 Leiterin des Literaturhauses am Inn.

HERZENSANGELEGENHEITEN DER EISIGEN ART. ANMERKUNGEN ZU VLADIMIR SOROKIN

Nun ist er also erschienen, der dritte Teil der Trilogie rund um „Ljod", das urzeitliche Eis des sibirischen Tunguska-Meteoriten. Am 30. Juni 1908 ereignete sich am Fluss Tunguska in der sibirischen Taiga eine Naturkatastrophe, die bis heute Wissenschaftlern Rätsel aufgibt. Real verbürgt ist eine gewaltige Explosion, die mehrere hundert Quadratkilometer Wald zu Boden drückte. Meteoriteneinschlag? Kometenfall? Erst 20 Jahre später konnte mit wissenschaftlichen Expeditionen begonnen werden – Zeit genug für Mythenbildung. Warum also nicht urzeitliches Eis, aus dem All auf die Erde gekracht?
Für Sorokin ist das Geschehnis Ausgangspunkt und Zentrum seiner Trilogie, bestehend aus den Romanen „Ljod. Das Eis", „Bro" und „23000". Von ihm aus entwickelt der Autor die Erzählung der 23.000 Lichtgestalten, die, in Menschenkörpern gefangen, durch die Berührung mit dem ewigen Eis ihre Herzen zum Sprechen bringen und, als große Utopie, wiederum zu Lichtstrahlen werden. Ihr Erdendasein ist dabei ein unangenehmes Übergangsstadium zwischen Fleischmaschinen, die nach und nach mit dem „heiligen" Eispickel aufgeklopft werden müssen, um eben alle 23.000 vom Licht Inspirierten zu „erwecken". Soweit der Kernplot des Buches, um den herum Sorokin jedoch eine ganze Menge auf- und ausbaut. Da sind einerseits die Geschichten jener, die, bevor sie „erwacht werden", sich im russischen Alltagsleben bewegen, das sich durch die Allgegenwart von Gewalt, Misstrauen und Chaos kennzeichnet. Die Sozialkritik am eigenen Land dehnt Sorokin nach und nach auf eine Kulturkritik aus, die sich nicht nur auf Russland beschränkt. Der Entwurf einer „reinen" Lichtlehre, die jedoch selbst Gewalt anwendet, um ans eigene Ziel zu kommen, ermöglicht es dem Autor, Totalitarismen zu hinterfragen sowie gleichzeitig einen distanzierten Blick auf das Treiben der Fleischmaschinen zu werfen. Die literarischen Diskurse stehen hart nebeneinander: Da ist die gewalttätige Sprache im Alltag der Fleischmaschinen, in die sich die Gewalt des „Aufklopfens" wie nahtlos einfügt, neben dem spirituellen Sprechen der 23.000, die, mit dem Herzen sprechend, an esoterische und spirituelle Diskurse andocken - genauso unironisch und hart daherkommend. Sorokin zieht dabei virtuos an allen ihm zur Verfügung stehenden Sprachregistern, arbeitet mit Perspektivenwechsel und inneren Monologen, wodurch nebeneinander zu stehen vermag, was sich eigentlich ausschließt. Freilich, wer kein Faible für Dystopien und antiutopische Entwürfe hat, wird bereits den ersten Band verständnislos zur Seite legen; wer jedoch dranbleibt, begibt sich mit Sorokin auf eine Reise quer durch Heilsideologien und Totalitarismen. Auf der Suche nach den astralen Auserwählten wird die Geschichte des 20. Jahrhunderts durchquert, Nationalsozialismus und Stalinismus werden als ideologische Ausgeburten der Fleischmaschinen desavouiert, die von der astralen Lehre der geheimnisvollen Lichtsekte unterwandert werden – ihr Ziel ist die Auflösung der Welt in reines Licht. Wozu es aber nicht kommt: Als es den 23.000 am Ende des dritten Bandes gelingt, sich mit ihren Herzen zu vereinigen und die 23.000 heiligen Worte zu sprechen, sterben sie eine Art Massentod, die Erde löst sich jedoch nicht auf. Ein schaler, enttäuschter Blick in den Augen der Toten. Die Zukunft der Erde liegt weiterhin in den Händen der – und nun sagen wir – Menschen. In Olga und Björn, zwei Menschen, die an der Zeremonie teilnahmen, geht eine Verwandlung vor sich: Auch in ihnen brennt die „Sehnsucht nach dem Licht". Und dies scheint mir die metaphysische Kernaussage des Buches zu sein: Nicht die Erfüllung bringt Glück und Erlösung, im Gegenteil, sie bringt Tod und Verderben, sondern die „Sehnsucht nach dem Licht". Diese kann nicht in Ideologien und Totalitarismen gefunden werden, sondern besteht in einer ständigen Suchbewegung nach dem Ganzheitlichen aus der Zersplitterung heraus. So prangert Sorokin in seiner Trilogie Glücksverheißungen als gefährlich und gewalttätig an, schafft es aber trotzdem, auf der Idee des Glücks zu beharren. Aus dieser Ambivalenz heraus meißelt er seine Sprache heiß und kalt zugleich, und darin besteht seine literarische Größe.

Trügerische Süße

Sorokin scheint es zu lieben, in Zyklen zu denken und zu schreiben. Und Imperien und Ideologien aus ihrem Inneren heraus zu beschreiben und bloßzustellen. Das Genre der Science Fiction – sagen wir besser Future Fiction - lässt ihm dabei die große literarische Freiheit, die Umrisslinien der Gegenwart in Richtung Zukunft zu verlängern und dadurch einen scharfen Blick auf die Gegenwart zu werfen. So auch in „Der Tag des Opritschnik" und im soeben erschienenen Folgeband „Der Zuckerkreml". Sein erstes politisches Buch, meint er in einem Interview zum „Tag des Opritschnik", in dem er die feudalen Tendenzen Russlands, die nach den Regeln von Befehl, Gehorsam und Unterwürfigkeit, gepaart mit Willkür und Autokratie, funktionieren, in die nicht allzu ferne Zukunft 2027 verlegt.
Die Opritschniks waren im 16. Jahrhundert absolut loyale Dienstadelige unter dem Herrscher Iwan dem Schrecklichen. Sie setzten mit Terror und Gewalt die politischen Vorstellungen und Interessen gegen jene des Adels und der Kirche durch. Kombiniert und durchsetzt mit futuristischen High-Tech-Elementen des 21. Jahrhunderts erhalten die Rituale des Vergangenen eine zusätzliche erschreckende, dunkel visionäre Dimension. Bei der Schilderung eines Tages im Leben des Opritschniks Andrej Komjaga behält Sorokin dabei beinhart die Tätersicht bei. Die Sprache, die der Autor dafür wählt, ist den russischen Volksmärchen angenähert, ein höchst musikalischer Singsang der mündlichen Rede, in dem auch die Gewaltorgien und Sadismen erzählt werden. Im soeben erschienenen Folgeband „Der Zuckerkreml" vereint Sorokin auf meisterliche Art Kurzerzählungen, die ebenfalls im nahen fernen 2027 spielen. In ihm verleiht er nun jenen Menschen eine Stimme, die nicht zur Regierungskaste gehören: Zwangsarbeitern, Hendern, Hofnarren und vor allem Marfuscha, einem Mädchen. Das Lutschen an der Zuckerbäckerei in Form des Kreml, Geschenk des Gossudaren an sein unterdrücktes Volk, soll über Trostlosigkeit, Armut und Gewalt hinwegtrösten. Ein ganzes Volk schleckt, um zu ertragen. Ein surreal-trauriges Bild, das sich als Leitmotiv durch den virtuosen Stimmenchor zieht, der einfängt, wie das ist: ein Leben als Untertanen.

Ljod. Das Eis. Berliner Taschenbuchverlag 2005; Bro. Roman. Berliner Taschenbuchverlag 2007; 23000. Roman. Berlin Verlag 2010; Der Tag des Opritschniks. Roman. Heyne Verlag 2009; Der Zuckerkreml. Kiepenheuer & Witsch Verlag 2010
Alle in der Übersetzung von Andreas Tretner.

In Zusammenarbeit mit dem Literaturhaus am Inn präsentieren die Klangspuren Schwaz am 22.09. (20 Uhr, ORF Tirol Kulturhaus) eine Lesung mit Vladimir Sorokin aus der am 19.08. erscheinenden deutschen Übersetzung von Der Zuckerkreml. Den deutschen Text wird Johann Nicolussi lesen.

WOHIN

ZEUGHAUS
Zeughausgasse, Innsbruck
Sonderausstellung: Ordnung muss sein! – Eine Kulturgeschichte des Messens
Bis 03.10.2010, Di-So 10-18 Uhr

Messen, Zählen, Rechnen – bringen Ordnung in unser alltägliches Lebens. Heute sind wir es gewohnt, dass in der Regel weitgehend einheitliche Maß- und Währungssysteme zur Verfügung stehen und dass wir uns im Prinzip überall auf die gleiche, funktionierende Zeitmessung verlassen können. Das war nicht immer so.
Wie sehr durch Änderungen in diesen Bereichen das tägliche Leben berührt wird, wurde vor acht Jahren (2002) anlässlich der Währungsumstellung vom Schilling auf den Euro deutlich. Nicht nur unterschiedlich lange dauernde Umgewöhnungsphasen, sondern auch die Befürchtung, dass die Preise steigen könnten, haben große Teile der Bevölkerung trotz umfangreicher staatlicher und internationaler Informationsbemühungen verunsichert. Und die Tiroler Bevölkerung setzte sich eine Zeit lang auch dagegen zur Wehr.
In der Schau erhält man auch Einblicke in historische Vermessungsdaten des berühmten Oberperfusser Bauernkartographen Peter Anich, der sich zudem mit der Konstruktion von Sonnenuhren beschäftigte.

STADTGALERIE SCHWAZ
Franz-Josef-Straße 27, Schwaz
Nicole Bianchet
4.9.–26.10.2010

Die Stadtgalerie Schwaz widmet der in Berlin lebenden Nicole Bianchet (1975 in Los Angeles geboren) eine Einzelausstellung. Die junge Künstlerin bemalt weniger ihre Bilder, vielmehr bearbeitet sie ihre Werke. Kratzt, ritzt, schält das Holz oder Papier und verletzt dabei den Untergrund. Später versiegelt Bianchet ihre Arbeiten mit vielen übereinander liegenden Schichten. Übermalt kunsthistorische Vorlagen und schafft so neue Assoziationen. Ihre Werke sind dabei oft mit Gedichtversen oder mit Phrasen aus ihren eigenen Songs betitelt.
Mit 1. Juni hat Cosima Rainer (1969) die Nachfolge von Karin Pernegger, die in die Kunsthalle Krems wechselte, als Leiterin der Stadtgalerie Schwaz angetreten. Pernegger, die die Ausstellungen für 2010 konzipiert hat, wird zusammen mit Rainer noch bis Jahresende im Vorstand verbleiben.
Cosima Rainer hat zuletzt als Kuratorin der Großausstellung „See this Sound" im Lentos Museum in Linz gearbeitet und war von 2005 bis 2006 Mitarbeiterin der Generali Foundation in Wien. Sie ist Mutter zweier Kinder und wird nicht nach Schwaz übersiedeln.

ABSAM EIN ORT MIT GESCHICHTE

DAS NEUE GEMEINDEMUSEUM IM KIWI

Inge Praxmarer

In Verbindung mit dem Neubau des Kultur- und Veranstaltungszentrums „KIWI“ und der Renovierung des sich gegen Osten anschließenden Gasthauses „Kirchenwirt“ in der Walburga-Schindl-Straße 31, konnte das traditionsreiche Gebäude einer neuen Nutzung als Museum zugeführt werden. Das neue Gemeindemuseum Absam umfasst drei Stockwerke. Hier wird anhand von Themenschwerpunkten die Geschichte des Ortes erzählt. Dabei wird der Frage nachgegangen, wie unterscheidet sich Absam von den umliegenden Dörfern. Zu den zentralen Themen zählen die ökonomische Entwicklung, die Bedeutung der Musik und des Sportes.

Neubau des KiWi und Renovierung des angrenzenden Kirchenwirts ermöglichte ein neues Gemeindemuseum in Absam

Im Erdgeschoß werden Höchstleistungen dargestellt. Neun OlympiasiegerInnen und Weltmeister stammen bzw. haben ihren Wohnsitz in Absam. Dazu zählen u.a. die Rodler Josef Feistmantl, Andreas und Wolfgang Linger, die Schispringer Andreas Felder und Ernst Vettori sowie der Nordische Kombinierer Christoph Bieler. Hinzu kommt die Abfahrts-Olympiasiegerin von 1968 Olga Pall-Scartezzini.
Ein Blick in die Geschichte zeigt, dass bereits die Bergleute ihre eigenen Rodeln gebaut haben. In der Konstruktion von Rennrodeln war Absam immer berühmt. Eine eigene Schanze legte die Basis für die Erfolge der Schispringer. Sehr früh wurden in Absam „Bergsteigergesellschaften“ gegründet. Interviews und Fotos von zeitgenössischen BergsteigerInnen, wie Helga Peskoller, Werner Haim, Walter und Michael Larcher zeigen unterschiedliche Sichtweisen auf.

Was einst als weißes Gold begann

Der umfangreichste Themenschwerpunkt ist die ökonomische Grundlage des Ortes, welche in den Räumen des ersten Obergeschoßes gezeigt wird. Der im 13. Jh. an Bedeutung gewinnende Salzbergbau im Halltal bildete die Voraussetzung, dass Absam schon früh ein Industrieort wurde.

In einem kleinen Raum werden ganz spezielle Objekte aufbewahrt, die mit dem Salz, dem weißen Gold, in Verbindung stehen. In einem weiteren Raum wird die harte Arbeit unter Tag, in den Stollen des Salzberges, dargestellt. Das Ausmaß des Salzbergbaues führt ein 1854 geschaffenes Grubenmodell vor Augen. Eines der eindruckvollsten Exponate stellt die große Grubenkarte von 1602 dar.
Der dritte Raum veranschaulicht die Tätigkeit über Tag. Hierbei werden auch die Hierarchien deutlich gemacht. Das Herrenhaus sowie das Kommissionszimmer stehen dafür stellvertretend. Hier wohnten die Beamten und instruierten die Arbeiter. Das Aus für den Salzbergbau erfolgte 1967, jedoch bereits im 19. Jh. und gleich nach 1945 siedelten sich neue Industriebetriebe in Absam an. Zu den Neugründungen zählen die Schuhfabrik Alfred Huber, die Baumwollspinnerei und –weberei Herrburger & Rhomberg bzw. dessen Nachfolge Fa. Polyfill. Hinzu kommen die Fa. Montavit und Swarovski Optik KG.

Musikgeschichtliche Bedeutung

Das Dachgeschoß ist zwei Persönlichkeiten vorbehalten, die auf unterschiedliche Weise das Musikgeschehen ihrer Zeit bestimmt haben. Jakob Stainer, der ca. 1619 als Sohn eines Bergknappen in Absam geboren wurde, zählt zu den bedeutendsten Geigenbauern. Ihm ist eine zentrale Position im Museum eingeräumt. Seine Geigen wurden im 18. Jh. höher geschätzt als jene Amatis oder Stradivaris. Um die originale Stainer-Geige sind Themen, wie die widerständige Biografie des Geigenbauers und die Bedeutung des Innsbrucker Hofes gruppiert, die akustisch sowie optisch aufbereitet sind.
Die zweite Persönlichkeit ist der Komponist und Regisseur Bert Breit (1927-2004) der sich nach seinem Studienaufenthalt in Paris in Absam niederließ. Er leitete von 1951 bis 1967 die Abteilung Ernste Musik bei Radio Tirol. Er komponierte autonome Musik sowie Filmmusik und schuf Radiofeatures. In Dokumentarfilmen behandelte Bert Breit Themen wie z.B. das Leben von Dienstboten, Roma und Sinti. Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus hat sein Werk bestimmt. Im Gemeindemuseum Absam wird die Geschichte als Kontinuum verstanden, deren Bedeutung bis in die Gegenwart reicht und sämtliche Lebensbereiche beeinflusst. Auch die Querverbindungen zwischen den einzelnen Themenbereichen werden stets deutlich gemacht.

Die KLANGSPUREN Schwaz im KiWi in Absam: Am 16.09. (19.30 Uhr) Führung mit Kuratorin Inge Praxmarer durch das neue Gemeindemuseum Absam mit Schwerpunkt Bert Breit; 20.30 Uhr Konzert mit dem Collegium Novum Zürich. Am 20.09. (20 Uhr) Filmfeature Hirtenleben. "Kuisa, geah" von Bert Breit und Konzert Quadrat:sch Extended feat. Zeena Parkins mit einer Uraufführung von Christof Dienz.

CAFE KLANGSPUREN

ANREGEND, BELEBEND, RÖSTFRISCH JEDEN ZWEITEN DIENSTAG IM MONAT APRIL BIS OKTOBER

Wenn Sie schon alles über zeitgenössische Musik und über die KLANGSPUREN Schwaz Tirol wissen, dann ist das CAFE KLANGSPUREN nichts für Sie! Aber wenn Sie erfahren wollen, wie ein Komponist sein Werk zu Papier bringt, wie Musiker und Dirigenten Partituren lesen, oder wenn Sie in Gesprächen mit Komponisten oder Interpreten Einblicke in die Neue Musik erhalten möchten, dann sind Sie beim CAFE KLANGSPUREN richtig. Der renommierte Musik-Journalist Wolfgang Praxmarer führt Sie jeden zweiten Dienstag im Monat von April bis Oktober durch die kleinen und großen Geheimnisse der zeitgenössischen Musik, die eigentlich keine Geheimnisse sind.

TERMINE
jeweils um 19 Uhr in Innsbruck im Café Central (Saal im Hof):
14. September, 12. Oktober 2010 und ab April 2011.
Eine Anmeldung ist nicht notwendig, die Teilnahme ist kostenlos.

IN FÜNF TAGEN UM DIE WELT

GE-FERIENWOCHE FÜR KINDER VON JENBACHER MITARBEITERN

Afrika, Amerika, Asien, Australien, Europa – Jeden Tag ein neuer Kontinent. 48 Kinder zwischen 5 und 12 Jahren haben innerhalb einer Woche (26.07-31.07.) die ganze Welt „bereist“ und so manches Abenteuer erlebt.

Jenbacher, die Gasmotorensparte von GE Power & Water, hat in diesem Jahr eine neue Initiative gestartet, und erstmals eine Ferienwoche für Kinder ihrer Mitarbeiter angeboten, die von den Klangspuren Schwaz organisiert wurde. Und die Anmeldungen waren zahlreich.
„Es ist toll, wie gut das Angebot gleich im ersten Anlauf angenommen worden ist. Wir wollen mit dieser Ferienwoche die Eltern in der Kinderbetreuung während der großen Sommerferien unterstützen. Die Klangspuren waren für uns auch auf Grund unserer langjährigen guten Sponsoring-Beziehung der ideale Partner für dieses Projekt.“, so Martina Streiter, Kommunikationsleiterin bei GE Jenbacher. Jeden Tag um acht Uhr Morgens (geteilt in zwei Gruppen) startete die Reise auf einen Kontinent, und es gab die unterschiedlichsten Kulturen, Sitten und Gebräuche zu entdecken. Beim „Aufenthalt“ in Amerika wurden etwa im Wald bei Brandenberg Pfeil und Bogen gebastelt und so mancher war ganz stolz auf seinen spitzen Pfeil und sein Bogenschießkünste. Und beim Kräuter sammeln für das Mittagessen stellt der kleine Aaron fest: “Einen Indianernessel-Saft habe ich noch nie getrunken, aber der ist lecker”. Der Höhepunkt beim Besuch in Europa war die Geburt eines Kalbes auf dem Bauernhof von Agnes Kreidl in Schwaz. Das hatte noch niemand mitgemacht, und die Kinder stellten viele Fragen. „Wieviele Kinder kann eine Kuh denn kriegen?“, und „warum sieht das so komisch aus?“. Dafür rissen sie sich sogar vom Getreide mahlen, Kartoffel ernten und Pizza backen los, denn reisen macht hungrig und alle halfen tatkräftig mit. Didgeridoo-Töne erklangen dann am dritten Tag, als Australien auf dem Programm stand. Erst wurden die Instrumente selbst gebastelt und dann zeigten ihnen Musiker Alex Mayer wie man ein Didgeridoo spielt. Und beim Filzen von Schafwolle und Basteln von Rainmakern erfuhren die Kinder einiges über die riesigen Schafherden und die Kultur des Kontinents. Auf einem Löwen reiten kann man nicht alle Tage, aber bei Tierpräparator Peter Morass in der naturwissenschaftlichen Sammlung der Tiroler Landesmuseen durften bei der Stippvisite in Afrika alle einmal aufsteigen oder ihren Kopf in das Maul eines Tigers stecken. Und am Nachmittag gab es einen Besuch im Haus der Völker in Schwaz samt Trommelkurs.
Zum Ausklang, am Freitag, dem Asien-Tag, luden die Kinder zu einem internationalen Fest für Freunde und Verwandte, wo die Teilnehmer ihre Trommelkünste auf den Djemben ebenso zeigten, wie einen japanischen Fächertanz und ein kleines Konzert mit den selbstgebastelten Didgeridoos gaben. Zur Erinnerung erhielten alle eine Teilnahme-Urkunde und eine CD mit vielen Fotos.

KLANGSPUREN FESTIVAL ZEITGENÖSSISCHER MUSIK

SCHWERPUNKT RUSSLAND
09.09. – 26.09.2010

KLANGSPUREN
SCHWAZ TIROL

DONNERSTAG, 09.09.
20.00 UHR, FRANZISKANERKIRCHE
SCHWAZ, Gilmstraße 1, 6130 Schwaz

KLANGSPUREN ERÖFFNUNGSKONZERT
Windkraft – Kapelle für Neue Musik, Lettischer Radio Chor, Kilviria Quartett, Daniel Gloger Countertenor, **Natalia Pschenitschnikova** Sopran, **Jakob Diehl** Sprecher, **The Next Step** Perkussion, **Johannes Kalitzke** Dirigent

Sofia Gubaidulina Jubilatio
für vier Schlagzeuger
Johannes Kalitzke Memoria
Sergej Newski Franziskus – Uraufführung der Kammeroper, Szenen I-III nach Claudius Lünstedt (konzertante Aufführung)

FREITAG, 10.09.
20.00 UHR, AULA DER SOWI INNSBRUCK,
Universitätsstraße 15, 6020 Innsbruck

KOMPONISTENGESPRÄCH UND KONZERT
UTOPIA. Russland Klangspuren.
Svetlana Savenko, Olga Rayeva, Vladimir Tarnopolski
moderiert von Wiebke Matyschok

Ensemble Modern, Svetlana Savenko Sopran, **Felix Renggli** Flöte, **Ursula Holliger** Harfe, **Heinz Holliger** Oboe, **Heinz Holliger**, **Franck Ollu** Dirigenten

Edison Denissow Kammersinfonie Nr. 2
für Kammerensemble
Vladimir Tarnopolski Chevengur
für Sopran und Kammerensemble
Olga Rayeva Episode I (aus dem Opernprojekt Minotaurus Träume) UA
Heinz Holliger aus "Sieben Stücke
für Oboe und Harfe": For Elliott (1998) –
A little Birthday-Hansel from Heinz(el)
für Oboe und Harfe; Surrogó (2005/06)
für Englischhorn und Harfe (György Kurtág zum 80. Geburtstag)
Friedrich Cerha Quintett für Oboe
und Streichquartett UA
Heinz Holliger Turm-Musik für Flöte solo, kleines Orchester und Tonband

SAMSTAG, 11.09.
19.00 UHR, FRANZISKANERKLOSTER
SCHWAZ, Gilmstraße 1, 6130 SCHWAZ

GESPRÄCH UND KONZERTE
KONZERT I
Teilnehmer der Internationalen Ensemble Modern Akademie, Cornelia Zach Stimme, **Heinz Holliger** Dirigent

Sandor Veress Diptych für Bläserquintett
Heinz Holliger Quintett für Bläser und Klavier
Anton Webern Lieder op.14
Sandor Veress Streichtrio
Anton Webern Lieder op.8

Was Sie schon immer über Heinz Holliger wissen wollten
Ein Gespräch zwischen Heinz Holliger und Teilnehmern der Internationalen Ensemble Modern Akademie 2010

KONZERT II
Lettischer Radio Chor, Teilnehmer der Internationalen Ensemble Modern Akademie, Felix Renggli Flöte, **Heinz Holliger** Dirigent

Heinz Holliger Die Jahreszeiten
für gemischten Chor a capella, zum Teil mit verschiedenen Instrumenten ad libitum.
Daraus: Frühling II, Eisblumen, Sommer II
(t)air(e) für Soloflöte, Ad marginem für Kammerorchester und Tonband, Herbst III
Schlafgewölk für Altflöte und Tempelglocken, Winter III

Programm vorbehaltlich Änderungen
im Verlauf der Internationalen Ensemble Modern Akademie

SONNTAG, 12.09.
10.00 UHR, HOTEL GRAFENAST,
HOCHPILLBERG/SCHWAZ

PILZWANDERUNG, ZITHERKONZERT UND MITTAGESSEN
Pilzwanderung mit Friedrich Cerha
Komponist, **Martin Mallaun** Zither

Franz Hautzinger Kleine Göttermusik UA
Manuela Kerer Impresa Omonéro UA
Georg Friedrich Haas Ein Saitenspiel
für ungestimmte Diskantzither

SONNTAG, 12.09.
20.00 UHR, KIRCHE ST. MARTIN,
St. Martin 16, 6130 Schwaz
ABSCHLUSSKONZERT
der Teilnehmer der Internationalen Ensemble Modern Akademie,
Franck Ollu Dirigent

Galina Ustwolskaja Trio für Klarinette, Violine, Klavier
Georg Friedrich Haas Nacht–Schatten
Anton Webern Konzert op. 24
Friedrich Goldmann Linie/Splitter
für sieben Spieler
George Benjamin At first light
Vladimir Tarnopolski Eindruck – Ausdruck III

DONNERSTAG, 16.09.
19.30 UHR, KULTUR- UND
VERANSTALTUNGSZENTRUM KIWI,
Dörferstr. 57, 6067 Absam

MUSEUMSBESUCH UND KONZERT
Führung mit Kuratorin Inge Praxmarer durch das neue Gemeindemuseum Absam mit Schwerpunkt Bert Breit

20.30 UHR
Collegium Novum Zürich, Bettina Boller Violine, **Stefan Wirth** Klavier,
Michael Wendeberg Dirigent

Xavier Dayer Le désert, c'est ce qui ne finit pas de finir / L'océan, c'est ce qui finit de ne pas finir für Ensemble ÖE
Cécile Marti AdoRatio für Sologeige und Ensemble ÖE
Rico Gubler ROS für Ensemble ÖE
Stefan Wirth Le cru et le cuit
für Klavier und Ensemble ÖE

FREITAG, 17.09.
20.00 UHR, LEOKINO, Anichstr. 36,
6020 Innsbruck

FILM UND MUSIK
Natalia Pschenitschnikova Sopran

Alexandra Filonenko Im Schatten der Frau für Stimme solo nach Texten von Anja Utler und Polina Andrukovitsch UA
Jurjew Den – Yuri's Day Film von **Kirill Serebrennikow** (Russland 2008),
Sergej Newski Filmmusik

SAMSTAG, 18.09.
20.00 UHR, AULA DER SOWI INNSBRUCK,
Universitätsstraße 15, 6020 Innsbruck

RE-CONSTRUCTION
Moscow Contemporary Music Ensemble, Fedor Lednev Dirigent

Alexander Mosolov Vier Zeitungsannoncen
für Singstimme und Klavier
Alexei Sioumak Parovoz Structures
Vladimir Deshevov Rails Version für Ensemble von Alexander Khubeev UA
Dmitiri Kourliandski CONTRA RELIEF
Boris Filanovsky 0,10 UA
Alexander Mosolov Eisengießerei Version
für Ensemble Alexander Khubeev UA
Alexei Sysoev Over Moons UA
Sergej Prokofjew Fabrik aus dem Ballett
Der Stählerne Schritt (1927) Version für Ensemble von Kirill Umanski UA

SONNTAG, 19.09.
PILGERWANDERUNG 2010 –
VON SCHARNITZ BIS TELFS

Abschlusskonzert in Innsbruck, Dom zu St. Jakob

PILGERSTATION I
8.30 Uhr, Scharnitz, Pfarrkirche Mariahilf
Natalia Pschenitschnikova Sopran,
Anja Lechner Cello

Sofia Gubaidulina Aus den Visionen der Hildegard von Bingen für Alt – nach einem Text von Hildegard von Bingen
Sofia Gubaidulina Zehn Präludien
für Cello solo I – VI
Alexandra Filonenko LAST nach den Gedichten von Polina Andrukovitch
für Cello und Stimme UA

PILGERSTATION II
11.45 Uhr, Seefeld, Pfarrkirche St. Oswald
Moscow Contemporary Music Ensemble

Alfred Schnittke Vier Hymnen
für Cello solo, Fagott, Cembalo, Schlagwerk, Harfe und Kontrabass

PILGERSTATION III
12.30 und 13 Uhr, Seefeld, Seekirchl
Anja Lechner Cello

Sofia Gubaidulina Zehn Präludien
für Cello solo VII – X 1974
Tigran Mansurian Capriccio für Cello solo
(Das Programm wird aufgrund des begrenzten Kirchenraumes zwei Mal gespielt)

PILGERSTATION IV
15.00 Uhr, Mösern,
Pfarrkirche Mariä Heimsuchung
Natalia Pschenitschnikova Sopran

Alexander Knaifel Monodia
für Frauenstimme nach dem Text Psalm XXII von George Buchanan (1506-1582) in lateinischer Sprache
Vadim Karassikov selvage. transparency
für Stimme solo UA

PILGERSTATION V
17.30 Uhr, Telfs, Auferstehungskirche
The Next Step Perkussion

Sofia Gubaidulina Gerade und Ungerade
für 7 Schlagzeuger mit Cembalo
Sofia Gubaidulina Misterioso
für 7 Schlagzeuger
Sofia Gubaidulina Im Anfang war der Rhythmus für 7 Schlagzeuger

PILGERSTATION VI
20.00 Uhr, Innsbruck, Dom zu St. Jakob
DIE HIMMLISCHE STADT
Windkraft – Kapelle für neue Musik, Vokalensemble NovoCanto, Wolfgang Kostner Leitung, Streichquintett der Virtuosi Italiani, **Bernd Lambauer** Tenor, **Bernhard Landauer** Countertenor, **Kasper de Roo** Dirigent

Eduard Demetz Schöpfung hört man nicht UA
Alfred Schnittke 4. Sinfonie
für Countertenor, Tenor, Kammerchor und Kammerorchester

DIENSTAG, 21.09.
20.00 UHR, KULTUR- UND
VERANSTALTUNGSZENTRUM KIWI,
Dörferstr. 57, 6067 Absam

FILM, MUSIK UND GESPRÄCH
Hirtenleben. "Kuisa, geah" –
Filmfeature von Bert Breit

Christof Dienz und **Wolfgang Praxmarer** im Gespräch

Quadrat:sch Extended feat. Zeena Parkins
Barbara Romen Hackbrett, **Gunter Schneider** Gitarre, **Christof Dienz** Zither, **Alexandra Dienz** Kontrabass, **Zeena Parkins** Harfe, **Herbert Pirker** Perkussion

Christof Dienz Stubenmusik für Hackbrett, Zither, Harfe, Gitarre, Kontrabass und Perkussion UA

MITTWOCH, 22.09.
20.00 UHR, ORF Tirol Kulturhaus,
Rennweg 14, 6020 Innsbruck

LESUNG, GESPRÄCH UND KONZERT
Vladimir Sorokin Der Zuckerkreml – Lesung, **Johann Nikolussi** Lesung des deutschen Textes
Vladimir Sorokin im Gespräch mit der Komponistin **Olga Rayeva** moderiert von **Eva Binder** Slawistin
Mikhail Dubov Klavier

Olga Rayeva Jahreszeiten –
Jahreszeichen für Klavier
Alexandra Filonenko Fünf Stücke
für Klavier
Sergej Newski Exploding Rooms für Klavier
Michael Fuchsmann Zwei Etüden
für Klavier

DONNERSTAG, 23.09.
20.00 UHR, KIRCHE ST. MARTIN,
St. Martin 16, 6130 Schwaz

Asasello Quartett
Thomas Grill Elektronik

Judith Unterpertinger zone3#2.5
(mit Live-Elektronik) UA
Sergej Newski Drittes Streichquartett ÖE
Sofia Gubaidulina Streichquartett Nr. 3
Peter Jakober 1. Streichquartett UA

FREITAG, 24.09.
20.00 UHR, LEOKINO, Anichstraße 36,
6020 Innsbruck

EINFÜHRUNG zum Film durch **Eva Binder**, Slawistin

Ensemble 2e2m, Pierre Roullier Dirigent

Aelita – Eine Reise zum Mars Stummfilm von Jakow Protasanow (UdSSR) 1924),
Dmitri Kourliandski Musik zum Film UA

SAMSTAG, 25.09.
20.00 UHR, KONSERVATORIUMSSAAL,
Paul-Hofhaimer-Gasse 6, Innsbruck

Orchester der Akademie St. Blasius, Martin Mallaun Zither, **Monika Grabowska** Violine, **Anja Schaller** Violine,
Michael F. P. Huber Präp. Klavier, Cembalo,
Karlheinz Siessl Dirigent

Luna Alcalay Applications für 16 Streicher
Valentin Silvestrov Abschiedsserenade
Franz Baur Konzert für Zither und Streicher UA – Auftragswerk der Stadt Innsbruck
Wladimir Rosinskij Epitafio
Alfred Schnittke Concerto grosso Nr. 1

SONNTAG, 26.09.
11.00 UHR, EIN SICHERHEITSSTOLLEN
DER NEUEN UNTERINNTALTRASSE

KLANG-WORT-INSTALLATION
Barbara Hundegger Lesung,
Christoph Reiserer Saxophon

SONNTAG, 26.09.
16.00 UHR, SWAROVSKI KRISTALLWELTEN,
WATTENS

ABSCHLUSSKONZERT
der Musizier- und Komponierwerkstatt für Kinder und Jugendliche
KLANGSPUREN LAUTSTARK 2010

SONNTAG, 26.09.
19.30 UHR, KIRCHE ST. MARTIN,
St. Martin 16, 6130 Schwaz

GESPRÄCH UND KONZERT
Muss Neue Musik immer Neues erzwingen?
Wolf Loeckle spricht mit Alexander Liebreich

Münchener Kammerorchester, Alexey Zuev Klavier, **Alexander Liebreich** Dirigent

Nikolaus Brass Von wachsender Gegenwart ÖE
Galina Ustwolskaja Konzert für Klavier, Streichorchester und Pauken
Georg Friedrich Haas Unheimat
Alfred Schnittke Trio-Sonate
für Streichorchester

VORVERKAUFSSTELLEN
online www.klangspuren.at
KLANGSPUREN Schwaz
t +43 5242 73582, info@klangspuren.at
Innsbruck-Information t +43 512 535630,
office@innsbruck-ticket-service.at
KARTENRESERVIERUNG / INFORMATION
Franz-Ullreich-Straße 8a
6130 Schwaz, Austria,
t +43 5242 73582, f -20
info@klangspuren.at, www.klangspuren.at