

Projektensemble KlangNetz Dresden
Portrait Helmut Lachenmann

07.12.10 Dienstag 19:30
Konzertsaal der HfM Dresden

Hochschule für Musik
Carl Maria von Weber Dresden



Ein Portraitkonzert für Helmut Lachenmann

Helmut Lachenmann, dem die Dresdner Hochschule für Musik in diesen Tagen die Ehrendoktorwürde verliehen hat und dem nun in Dresden im Zusammenwirken verschiedener Veranstalter und aus Anlass seines 75. Geburtstags ein Festival gewidmet wird, zählt heute international zu den prägenden Komponisten der Gegenwart. Er erhielt 1997 den Musikpreis der Ernst von Siemens Stiftung, einen der wichtigsten internationalen Kunstpreise überhaupt. Und fast überall in der Welt wird seine Musik mittlerweile gespielt – auch in Dresden ist Lachenmann ja schon häufiger in Erscheinung getreten, zuletzt im Jahre 2009 bei einem Projekt des Dresdner Kammerchores. Am heutigen Konzert ist er nun, was durchaus selten ist, gleich dreifach beteiligt: als Komponist, zugleich als Sprecher in seinem berühmten Stück *...Zwei Gefühle ... Musik mit Leonardo* sowie als Interpret jener *Ein Kinderspiel* genannten Komposition, die Lachenmann einst für eines seiner eigenen Kinder geschrieben hat. Lachenmann ist in der Musikwelt der Gegenwart auch als Autor brillanter Texte über Musik präsent. Doch den Hauptgrund für die große internationale Resonanz des Komponisten kann man natürlich in seiner Musik finden, die von einer unverwechselbaren eigenen Klangsprache, von berührenden Fragestellungen und dabei von großer Sinnlichkeit getragen wird. Sie fordert Interpreten wie Hörern unzweifelhaft Einiges ab. Aber sie bietet jenen, die sich darauf einlassen, eine Fülle ungewohnter und faszinierender Klangerlebnisse. Wie kaum ein anderer Komponist lenkt Lachenmann den Blick der Hörenden auf die eigene Wahrnehmung und macht deutlich, dass das Spielen und Hören von Musik eine existenzielle Erfahrung sein kann.

Und dabei kann (oder sollte) das „Existenzielle“ auch einen gewissen Mut einschließen, sich für Erfahrungen jenseits des Üblichen zu öffnen. Denn charakteristisch für viele Werke des Komponisten ist eine Umwertung herkömmlicher Kriterien: Der „ordentliche“ oder gar glanzvolle Ton ist nicht das Maß aller Dinge. Extrem pointierte oder bis zum Hauchen zurückgenommene Klanggebungen in unterschiedlichsten Schattierungen verraten eine emphatische Neigung, den althergebrachten Apparat der Orchesterinstrumente mit neuem Leben zu erfüllen. Es geht also um die Auslotung dessen, was in traditioneller Instrumentalmusik zuweilen unbeachtet bleibt, es geht um Klangforschung.

Lachenmann selbst sprach von „Musique concrète instrumentale“. Diese Charakterisierung bezieht sich im engeren Sinne auf eine Auswahl von Stücken der Jahre 1968 bis 1974. Damals erschloss der Komponist sich eine ganz eigene – inzwischen vielfach nachgeahmte – Welt von Gestaltungsmöglichkeiten, die er heute weit stärker als früher mit traditionellen Klängen verschränkt. Im heutigen Konzert ist das Cellostück *Pression* ein Beispiel hierfür. Auf den ersten Blick ist dieses Stück in der beharrlichen Auslotung bestimmter Klänge eher eine Studie – auf den zweiten wird sichtbar, dass es vielleicht doch weit mehr ist. *Pression* wartet in so konzentrierter Weise mit starken Geräuschanteilen auf, dass es auch heute noch – nach über 40 Jahren, nach fast einem Dutzend CD-Einspielungen und nach Hunderten von Aufführungen fast überall in der Welt – manch einer zunächst als irritierend oder sogar provozierend empfinden mag.

Wichtig für Lachenmanns ästhetisches Konzept ist, so wird schon in diesem Werk deutlich,

die Dimension des Staunens. Seine Musik trägt in sich das Potenzial, das Staunen neu zu lehren. Mit wechselnden Mitteln, aber immer aufs Neue, ruft sie zu einer Hör-Entdeckungsreise auf. Hierzu gehört die Aufforderung an Interpreten wie Hörer, über das Empfinden des bloß Verblüffenden, Kuriosen deutlich hinauszugelangen und die Einbindung der Klänge in Strukturen nachzuvollziehen oder zumindest zu erahnen. Dieser Nachvollzug von Klängen wird vom Komponisten selbst als „Abtastprozess“ bezeichnet. Die sich hier offenbarende Haltung einer Suche nach Erkenntnis ist für die Ästhetik Lachenmanns als Ganzes kennzeichnend. Zentral dabei erscheint, aus der Sicht der Interpreten wie Zuhörer gesprochen, das Moment des Erstaunens über die eigene Fähigkeit zum hellhörigen Erleben dieser ungewohnten Kunst. Und es kann in der Tat ein beglückendes oder sogar existenziell berührendes Erlebnis sein, dem Impuls des Staunens zu folgen und diese Hör-Leistung zu vollziehen, sich also auf die Höhe dieser Kunst zu begeben, dabei zu spüren, dass sich das eigene Erleben anderswo bewegt als im Bereich eingängiger Konventionalität.

In einem der Stücke des heutigen Programms, nämlich in der Komposition *Zwei Gefühle... Musik mit Leonardo*, wird dieser Aspekt des Staunens auch auf der Textebene reflektiert. Die Worte von Leonardo da Vinci nämlich illustrieren die Anstrengung, die der Staunende unternimmt, um etwas zu erkennen. Sie beleuchten das Interesse an dem, was auf irritierende Weise neu ist. Zunächst heißt es in dem vom Komponisten gewählten Textausschnitt aus dem Codex Arundel: „Doch ich irre umher, getrieben von meiner brennenden Begierde, das große Durcheinander der verschiedenen und seltsamen Formen wahrzunehmen, die die sinnreiche Natur hervorgebracht hat.“ Die entscheidenden Sätze lauten dann: „Als ich aber geraume Zeit verharret hatte, erwachten plötzlich in mir zwei Gefühle: Furcht und Verlangen. Furcht vor der drohenden Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber, mit eigenen Augen zu sehen, was daran an Wunderbarem sein möchte.“ Maßgeblich für Lachenmanns Ansatz ist nun, dass es sich seine Musik zur Aufgabe macht, der durch Leonardos Denken verkörperten Entdeckerfreude zu entsprechen, also gleichsam selbst eine Suchbewegung zu vollführen. Im späten 18. Jahrhundert bei Johann Gottfried Herder heißt es zu dieser Form des Erlebnisses: „Was einst nur angestaunt ward, wird schließlich mit dem Geist erfasst“. Und gerade diese Einsicht dürfte auch für den Umgang mit Lachenmanns Musik anfällig sein (wenn nicht für den Umgang mit Musik überhaupt).

Die Bedeutung der längst zum Repertoirewerk vieler internationaler Ensembles gewordenen Musik mit Leonardo kann man auch daran ersehen, dass sie später Eingang fand in Lachenmanns wohl bekanntestes Stück, die Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, ein auf das gleichnamige Märchen von Hans Christian Andersen bezogenes Werk, das zwar schon in verschiedensten großen Musikmetropolen in Europa und Asien zu hören war, aber leider bislang noch nicht in Dresden.

Die Schönheit der Musik von Lachenmann ist vom Komponisten selbst mit gutem Grund als eine „wehrlose“ charakterisiert worden. Denn seine Werke halten sich über weite Strecken fern von jenem Überredungsduktus, wie er für viele andere Musik selbstverständlich ist. Lachenmanns Komponieren will nicht bloß mitreißen, sondern die Hörer hellhörig für feinste Klang- und Struktur-Entdeckungen machen.

Dies führt uns immer wieder zu dem, was Musik – und vielleicht nur Musik – zu leisten und in uns wachzurufen vermag. Und es erinnert bei jeder Begegnung von Neuem daran, wie Musik (oder Kunst insgesamt) sich inmitten einer stark von äußerlichen Reizen geprägten „Spektakelkultur“ zu behaupten vermag, wie sie dazu animieren kann, die Fähigkeit zum Staunen zu erhalten. In dieser Hinsicht hat die Musik von Lachenmann gerade in ihren unerwartbaren Momenten etwas Bewahrendes, zugleich aber auch etwas sehr Helles, etwas geradezu Erfrischendes. Es geht Lachenmann, wie er erst vor wenigen Tagen im Rahmen der Ringvorlesung unserer Hochschule (die vom Verstehen und Nicht-Verstehen von Musik handelt) erläuterte, um eine Neugierhaltung. Und gewiss nicht bloß um seine eigene Haltung, sondern auch um jene, die Musik wie diese bei uns Hörenden erzeugen möchte. Integriert in das heutige Programm sind Werke von Galina Ustwolskaja, Anton Webern und Yuval Shaked, von denen wir glauben, dass sie zu den drei Lachenmann-Stücken sowohl Kontrastwirkungen erzeugen als auch (manchmal unterschwellige) Verbindungslinien aufweisen können.

Jörn Peter Hiekel

Komponisten/Werke

Yuval Shaked, geboren 1955 im Kibbutz Geser in Israel. 1966, im Alter von elf Jahren, begann er klassische Gitarre, zwei Jahre später Klarinette zu studieren. Auf das Abitur im Jahre 1973 folgte ein dreijähriger Militärdienst und darauf ein Kompositionsstudium an der Rubin Musik Akademie an der Universität Tel Aviv. Anschließend setzte er seine musikalische Ausbildung mit dem Studium „Neues Musiktheater“ bei Mauricio Kagel an der Musikhochschule Köln fort. 1985-99 lehrte Yuval Shaked an der Open University in Tel Aviv. Seit 1985 ist er Dozent am Kibbutzim College in Tel Aviv. Von 1990-96 gab Yuval Shaked die Zeitschrift IMI-News des israelischen Musikinstitutes heraus, und seit 1992 gehört er dem Redaktionsbeirat der Zeitschrift MusikTexte an. 1994 erhielt er ein Stipendium der Stiftung Kultur Fonds des Künstlerhauses Schloß Wiepersdorf in Deutschland. 1995, 1996 und 2005 gab er einen Meisterkurs für Komposition an der Musikhochschule Lviv in der Ukraine. In den Jahren 2000-08 leitete Yuval Shaked das Feher Jewish Music Center im Diaspora Museum in Tel Aviv. Seit 2001 ist er Dozent an der Universität in Haifa, wo er gegenwärtig als Leiter der Musikabteilung fungiert. In den Jahren 2008-2010 unterrichtete er auch an der Buchmann-Mehta School of Music (ehemals Rubin Musik Akademie) an der Universität Tel Aviv. Yuval Shaked hat zahlreiche Essays und Analysen sowie das in Hebräisch erschienene Buch Entwickelnde Musik verfasst. Seine Kompositionen werden hauptsächlich in Europa aufgeführt und von diversen Rundfunkanstalten gesendet.

INMN für Kammerensemble Yuval Shaked

Das Oktett INMN für Flöte, Oboe, Bassklarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine, Viola und Violoncello wurde 1999 als Beitrag für das vom Ensemble Recherche initiierte „in nomine Witten Broken Consort Book“ komponiert. Meine Miniatur bezieht sich auf den Beginn des Dreieinigkeitssonntages, der „Gloria tibi trinitas“- Vesperantiphon, der bekanntlich eine reichhaltige

Tradition von englischer instrumentaler Musik im 16. u. 17. Jahrhundert zugrundeliegt. Dem cantus firmus gewann ich lauter Materialverästelungen ab, um sie in den Dienst einer Reflektion mit eigenen zeitgemäßen Mitteln des charakteristischen klanglichen Aspekts ebendieser Tradition zu stellen – nämlich den hin und her schwebenden, beträchtlichen Resonanzwolken.

Yuval Shaked/Alexander Keuk

Ein Kinderspiel Helmut Lachenmann

Sieben kleine Stücke für Klavier/UA Toronto, 17. Februar 1982

Obwohl für meinen Sohn David geschrieben und - in Teilen - von meiner damals siebenjährigen Tochter Akiko zum ersten Mal öffentlich gespielt, ist Kinderspiel keine pädagogische Musik und nicht unbedingt für Kinder. Kindheit und daran gebundene musikalische Erfahrungen sind tiefer Bestandteil der inneren Welt jedes Erwachsenen. Im übrigen sind diese Stücke entstanden aus den Erfahrungen, die ich in meinen letzten größeren Werken (Tanzsuite mit Deutschlandlied und Salut für Caudwell) entwickelt hatte: nämlich Erfahrungen strukturellen Denkens, projiziert auf bereits vertraute, in der Gesellschaft vorhandene Formeln und Muster wie etwa Kinderlieder, Tanzformen und einfachste grifftechnische Modelle. Wichtig erschien mir also, die in meinen Stücken angebotene Veränderung des Hörens und des ästhetischen Verhaltens hier nicht in einen Bereich des Abstrakten zu verdrängen, sondern mit der „Provokation“ dort zu beginnen, wo der Hörer (wie auch der Komponist) sich zuhause fühlt, wo er sich geborgen weiß. Was herauskommt, ist leicht zu spielen, leicht zu verstehen: ein Kinderspiel, aber ästhetisch ohne Kompromisse - „... wobei es eben mehr um die Demonstration am Kindermodell als um die Beschwörung von Kindheit geht ...“ (Theodor W. Adorno an Walter Benjamin über sein Singspiel *Der Schatz des Indianer-Joe*).

Helmut Lachenmann, 1982

Der österreichische Komponist und Dirigent **Anton Webern**, geboren 1883 in Wien, gestorben 1945 in Mittersill, ist neben Arnold Schönberg, bei dem er von 1904-1908 studierte und Alban Berg einer der maßgeblichen Vertreter der so genannten Zweiten Wiener Schule und prägende Gestalt für die Entwicklung und Entfaltung der Neuen Musik im 20. Jahrhundert. Die Musik dieses Kreises, deren Verbreitung in den 20er Jahren vor allem durch den von Schönberg gegründeten „Verein für musikalische Privataufführungen“ stattfand, wird manchmal etwas verkürzt auf die Entwicklung und Anwendung Zwölftontechnik, doch führte bei Berg, Webern und Schönberg ein unterschiedlich langer Weg von spätromantischer Prägung über eine freie Tonalität hin zur neuen Technik, die sie ebenfalls sehr unterschiedlich verwendeten. Ihnen gemeinsam ist jedoch die Verwurzelung in der musikalischen Tradition, wie sie auch in Weberns Werken stets zum Ausdruck kommt, selbst dann, wenn er in seiner Musik in besonderem Maße die Fähigkeit verrät, eine eigene, neue Sprache zu begründen. Die Kompositionstechnik führt zu einem neuen Hören und damit auch einem neuen Verständnis der Tradition. Weberns kompositorischer Weg führt vor allem über die vokale Werke hin zur Verdichtung des Materials, erst spät beschäftigt sich Webern mit der komplett reihengebundenen Atonalität, vom Streichtrio (1927) bis zur 2. Kantate (1941-43) sind die Reihen und Intervallzellen ausschließliche, fundamentale Basis der Komposition. Webern gilt heute nicht nur als Vordenker der seriellen Musik der 50er Jahre, sondern hat unabhängig von einer ein-

zelenen Technik oder Ästhetik ganze Generationen von Komponisten zu einem neuen Denken über Musik angeregt, das gerade auch in der Einbeziehung kompositorischer Techniken bis zurück ins Mittelalter reichend heute im besten Sinne als ganzheitliches musikalisches Denken gesehen werden kann.

Konzert Opus 24 (1931-34) Anton Webern

Das dreisätzige Konzert für neun Instrumente steht inmitten der späten Werkreihe zwölftö-niger Kompositionen. Ursprünglich sollte als neues Werk eine Ouvertüre entstehen, es gab sogar ein autobiographisches Programm dazu. Webern verwarf dies allerdings zugunsten der Idee der Umsetzung eines Palindroms, einem Wortgebilde, das aus allen Richtungen lesbar zur selben Folge führt, wie dieses hier:

SATOR - AREPO - TENET - OPERA - ROTAS

Dem Konzert, das in der Grundanlage dem barocken „concertare“ folgt, liegt eine Zwölfton-reihe aus vier Dreiergruppen zugrunde, die eine musikalische Entsprechung des Palindroms ergeben: der Grundgestalt folgt die Krebsumkehrung, dann der Krebs und schließlich die Umkehrung der Grundgestalt. Da überdies in diesem Werk die Anordnung von Instrumenten-gruppen (dreimal drei Spieler einer Instrumentenfamilie), Tondauern (der zweite Satz besteht nur aus zwei Tonlängen), Dynamik, Lagen und Artikulationen streng angewendet wurden, wurde die Komposition nach dem 2. Weltkrieg insbesondere durch die Analyse von Karlheinz Stockhausen, der hierin die „Vielfalt in der Einheit“ erkannte, eines der „Vaterwerke“ der seriellen Musik. Pierre Boulez weist in einem Essay über Anton Webern darauf hin, dass hier die deutliche Ausstellung eines neu geschaffenen Vokabulars geschieht. Was hier auf der instrumentalen Ebene sehr konzentriert erscheint, erfährt in späteren Werken Fortsetzung, allerdings wendet sich Webern erneut vokalen Kompositionen zu und die Möglichkeiten der Reihenkomposition erhalten hier neue Formung. Webern selbst betonte die Ausdrucksebene des „Wesentlichen“ in seinen Werken und neben der Feststellung des konstruktivistischen Ansatzes können wir heute vielleicht im Konzert Opus 24 viel mehr Lyrismus und Ausdrucks-qualitäten erkennen, als etwa seinem spätrömantischen Orchestererstling, der „Passacaglia“ Opus 1 unterstellt wird. Die Komposition hat Webern im September 1934 seinem Lehrer Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag gewidmet.

Alexander Keuk

Pression Helmut Lachenmann

Das Stück ist entstanden im Zusammenhang mit Vorstellungen von einer „instrumentalen Musique concrète“. Gemeint ist damit eine Musik, in welcher die Schallereignisse so gewählt und organisiert sind, daß man die Art ihrer Entstehung mindestens so wichtig nimmt wie die resultierenden akustischen Eigenschaften selbst. Diese Eigenschaften wie Klangfarbe, Laut-stärke usw. klingen also nicht um ihrer selbst willen, sondern sie beschreiben beziehungswei-se signalisieren die konkrete Situation: Man hört ihnen an, unter welchen Bedingungen, mit welchen Materialien, mit welchen Energien und gegen welche Widerstände eine Klang- oder Geräusch-Aktion ausgeführt wird.

Dieser Aspekt wirkt allerdings nicht von selbst. Er muß durch eine Kompositionstechnik erst

einmal freigelegt und unterstützt werden, die den üblichen, hier aber störenden Hör-Gewohnheiten stillschweigend, aber konsequent den Weg verstellt. In diesem ganz friedlichen Unterfangen liegt möglicherweise das öffentliche Ärgernis ...

Natürlich spielt hierbei auch die Klang-Verfremdung eine wichtige Rolle. Sie hat so weder expressive noch absolut akustische Bedeutung. Sie ergibt sich keineswegs als Extremfall, sondern ganz logisch und ohne äußerliche Spekulation aus der Notwendigkeit, die erwähnten energetischen Bedingungen, unter denen Schall erzeugt wird, abzuwandeln, sie in ihren verschiedenen Abstufungen aufeinander zu beziehen, das heißt: zu komponieren.

In diesem Sinn ist *Pression* ein Modell. Abgewandelt und komponiert werden hier Druckverhältnisse bei Klang-Aktionen am Cello. Der reine, „schöne volle“ Celloton ist darin also nur ein Sonderfall unter verschiedenen Möglichkeiten des Bogendrucks, der Bogenhaltung, der Bogenführung an einer bestimmten Strichstelle, bei besonderer Präparierung dieser Stelle durch die linke Hand des Spielers usw., wobei alle diese Gegebenheiten, die hier zusammenwirken, einzeln für sich abgewandelt werden können. Im Fall des schönen, professionellen Cellotons ist - wie bei allen für unsere Gesellschaft „schönen“ Klängen - das Verhältnis von Aktion und Resultat besonders ausgewogen, was Anstrengung und Widerstand betrifft. Woanders, etwa bei äußerstem Druck der gleitenden Fingerkuppe über die aufgelegte Bogenstange, ist das Verhältnis viel komplizierter: Ein kaum zu hörendes Klangresultat kündigt gleichsam von einem maximalen Kraftaufwand.

Das mag ein bloßes Spiel sein: Es ist auf jeden Fall ein Angebot an den Hörer, zu hören: anders zu hören und seine Hörgewohnheiten und die dahinter verborgenen ästhetischen Tabus anhand einer charakteristischen Provokation bewußt zu machen und zu überprüfen. Es ist außerdem ein Versuch über die Verständlichkeit, und dies anhand einfacher konkreter Spannungsprozesse, die es nicht zu entschlüsseln, sondern zunächst ganz realistisch zu erfahren gilt. Hören heißt hier auf keinen Fall wieder: zustimmend mitvollziehen, sondern heißt: Rückschlüsse ziehen, umschalten - denken.

Helmut Lachenmann, 1972

Galina Ustwolskaja, geboren 1919 in Petrograd (heute St. Petersburg), gestorben 2006 in St. Petersburg. Sie studierte zunächst an der Musikfachschule in Leningrad, dann am dortigen Konservatorium bis 1947 bei Dmitri Schostakowitsch. 1947-75 war sie Kompositionslehrerin an diesem Institut. Ihre Kompositionen waren lange Zeit ideologisch geprägt. Mit den gefälligen Werken, die der damaligen Kunstdoktrin der Sowjetunion entsprachen, war sie in das Musikleben der Zeit integriert. In den 60er Jahren schwing die Komponistin über mehrere Jahre, um 1971 mit der „Komposition Nr. 1“ zu einer andersartigen, religiös empfundenen Musik zu finden, die fortan ihr Schaffen bestimmte. Es entstanden nun Kammermusiken, Klavierwerke und Sinfonien, zum Teil mit liturgischen Untertiteln. Im Gegensatz zum propagandistisch ausgestellten Pomp früherer Zeit blicken diese neuen Werke auf den elementaren Grund der Musik: Melodiefragmente scheinen stillzustehen, Harmonien sind wie Skulpturen in einen Viertelpuls eingebettet, der natürliche Zeitfluss wird durch die Musik kaum ausgehebelt, Ustwolskajas Musik scheint „zu passieren“ und hinterläßt insbesondere durch enge, immer wieder kreisende formale Anordnungen einen hermetischen Eindruck. Die Musik erscheint

in Verbindung mit der Rezitation des liturgischen Textes dabei nicht als eigenes Kunstwerk, sondern zu einer Art die Wortaussage umhüllendes Bauwerk: nicht die Komponistin und ihre Kunst stehen im Mittelpunkt der Aufführung, sondern die religiöse Aussage erhält eine gesteigerte Energie durch diesen Mantel aus fast schon versachlichtem Tönen. Das „Tönen“ der Musik scheint in ihren Werken und auch in der Sinfonie Nr. 5 „Amen“ (1989/90) für Violine, Oboe, Trompete (B), Holzwürfel, Sprecher eine maßgebliche Ausgangshaltung zu sein, die aber hier schon dynamischer Verinnerlichung weicht, während frühere Kammermusiken in noch kompromissloserer Ausdrucks-Härte zum Ohr dringen. Bereits in der Legende zur 5. Sinfonie, der übrigens kein weiteres Werk mehr folgt, schreibt die Komponistin den einzelnen Instrumenten die Bezeichnung „espressivo“ vor, später im Stück wird dies zu „espressivissimo“ gesteigert. Der Vater-Unser-Text, der an bestimmten Punkten des Stückes frei rezitiert wird, hängt mit der Form der instrumentalen Abschnitte, die strophenähnlich wiederholt, gedehnt oder gestaucht erscheinen, nicht zusammen. Allerdings gibt es auch im Text Wiederholungen etwa der „Vater unser“-Anrufung, die das Gebet intensivieren. Analysen und Betrachtungen ihrer Musik hat sich Ustwolskaja immer verbeten und auch die in der Besetzung wie im Klangcharakter wie enthäutet wirkenden Sinfonien hat sie wie folgt beschrieben: „Es gibt bei mir keine symphonische Musik - im üblichen Sinne des Wortes. Aber es gibt Symphonien.“ Wenn man sich Ustwolskajas Musik heute in dieser originären Weise folgt, entsteht eine im Wortsinn „neue“ Musik mit eigener, künstlerischer Botschaft.

Alexander Keuk

Vater unser

Vater unser im Himmel,
geheiligt werde Dein Name.
Dein Reich komme.
Dein Wille geschehe,
wie im Himmel so auf Erden.
Unser tägliches Brot gib uns heute.
Und vergib uns unsere Schuld,
wie auch wir vergeben unseren Schuldigern.
Und führe uns nicht in Versuchung,
sondern erlöse uns von dem Bösen.
Denn Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit.
Amen.

„... Zwei Gefühle ...“ Helmut Lachenmann

UA Stuttgart, 9. Oktober 1992

Das Werk ist 1991/92 entstanden. Ein großer Teil davon wurde im leerstehenden Haus Luigi Nonos auf Sardinien geschrieben. Keine Frage, daß die Erinnerung an ihn meine Vorstellungen damals mitbestimmt hat.

Meine Arbeit an diesem Stück ging von der Erfahrung aus, daß gerade das „strukturell“ gerichtete Hören, das heißt das beobachtende Wahrnehmen des unmittelbar Klingenden und

der darin wirkenden Zusammenhänge, verbunden ist mit inneren Bildern und Empfindungen, die von jenem Beobachtungsprozeß keineswegs ablenken, sondern untrennbar mit ihm verbunden bleiben und ihm sogar eine besondere charakteristische Intensität verleihen.

Es ist die eigenartige Situation, wo beim Dechiffrieren einer uns betreffenden Nachricht die unmittelbare Wahrnehmungsarbeit: das - möglicherweise mühsame - Erkennen und Zusammentragen der Zeichen einerseits und die Kraft der sich abzeichnenden Botschaft andererseits tatsächlich eng zusammengehören, gar einander bedingen und einen geschlossenen Erlebniskomplex bilden.

Die beiden Sprecher des Leonardo-Textes in „... Zwei Gefühle ...“ sind quasi sich ergänzende Bewusstseins-Hälften eines imaginären Wanderers und still staunenden Lesers. Sie selbst fungieren gleichsam bewußtlos wie die ineinander arbeitenden Hände eines am Sehen Geblindeten, der jenen Text wie eine kostbare Inschrift ertastet, indem er deren Sprachpartikel einzeln ergreift und schlecht und recht vor seinem Gedächtnis zusammenfügt: konzentriert und nüchtern, „versunken“, aber zugleich „betroffen“ im doppelten Sinn des Wortes, denn was sich semantisch erschließt, beschwört eben jene Situation des unruhigen Suchens „im Gefühl der Unwissenheit“, in welcher der blind Tastende sich wiedererkennt.

Was klingt, versteht sich als beides: vielfach aus dem Phonetischen abgeleitetes und transformiertes Material und zugleich Trümmer des überlieferten Vorrats affektiver Gesten, neu gepolt als klingender Zusammenhang aus innerlich verschieden artikulierten akustischen Feldern, quasi unterschiedlich erhitzten beziehungsweise erkalteten Vulkanen. Mediterrane Klanglandschaft in unwirtlicher Höhe; eine „Pastorale“, geschrieben im Gedanken an das, was mich mit dem Komponisten des Hay que caminar verbunden hat.

Helmut Lachenmann, 1994

Text

Verlangen nach Erkenntnis

So donnernd brüllt nicht das stürmische Meer, wenn der scharfe Nordwind es mit seinen brausenden Wogen zwischen Scylla und Charybdis hin und her wirft, noch der Stromboli oder Aetna, wenn die Schwefelfeuer im gewaltsamen Durchbruch den großen Berg öffnen, um seine und Erde samt den austretenden und herausgespieenen Flammen durch die Luft zu schleudern, noch auch die glühenden Höhlen von Mongibello, wenn sie beim Herausstoßen des schlecht verwahrten Elements rasend jedes Hindernis verjagen, das sich ihrem ungestümen Wüten entgegenstellt ...

Doch ich irre umher, getrieben von meiner brennenden Begierde, das große Durcheinander der verschiedenen und seltsamen Formen wahrzunehmen, die die sinnreiche Natur hervorgebracht hat. Ich wand mich eine Weile zwischen den schattigen Klippen hindurch, bis ich zum Eingang einer großen Höhle gelangte, vor der ich betroffen im Gefühl der Unwissenheit eine Zeit lang verweilte. Ich hockte mit gekrümmtem Rücken. Die müde Hand aufs Knie gestützt beschattete ich mit der Rechten die gesenkten und geschlossenen Wimpern. Und nun, da ich mich oftmals hin und her beugte, um in die Höhle hineinzublicken und dort etwas zu unterscheiden, verbot mir das die große Dunkelheit, die darin herrschte. Als ich aber geraume Zeit verharret hatte, erwachten plötzlich in mir zwei Gefühle: Furcht und Verlangen. Furcht vor der

drohenden Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber mit eigenen Augen zu sehen, was darin an Wunderbarem sein möchte.

Leonardo da Vinci (Deutsche Übertragung von Kurt Gerstenberg)

Interpreten

Der Bariton **Olaf Bär** begann seine musikalische Ausbildung schon in früher Jugend, als er in den traditionellen Knabenchor „Dresdner Kreuzchor“ eintrat. Ab 1978 studierte er an dann Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden.

Nach seinem 1. Preis beim Walther-Grüner-Wettbewerb für deutsches Lied in London begann seine internationale Karriere als Konzert- und Liedsänger. Tourneen mit Liederabenden und Konzerten führten und führen ihn in die Musikzentren Europas und Amerikas, nach Australien, Neuseeland und Japan.

Aber auch auf der Opernbühne hat Olaf Bär eine erfolgreiche Karriere aufzuweisen.

Dabei hatte er Gelegenheit mit zahlreichen namhaften Dirigenten zusammenzuarbeiten, so u.a. mit Sir George Solti, Nicolaus Harnoncourt, Bernard Haitink, Kurt Masur, Seiji Ozawa, Sir Colin Davis, Hartmut Haenchen, Riccardo Muti, Peter Schreier, Jeffrey Tate, John Eliot Gardiner, Franz Welser-Möst, Adam Fischer, Mark Minkowski, Fabio Luisi und Pierre Boulez.

Prägend war für ihn die Zusammenarbeit mit Regisseuren wie Joachim Herz, Ruth Berghaus, Jürgen Flimm, Hans Neuenfels, Andreas Homoki, Sven-Eric Bechtolf und Patrice Chereau.

Der Staatsoper Dresden ist er seit Jahren mit einem Gastvertrag verbunden. Gastspiele führten ihn an das Covent Garden Opera House in London, an die Mailänder Scala, die Wiener Staatsoper, die Staatsoper Berlin, die Opernhäuser in Paris, Amsterdam, Frankfurt, Zürich, Chicago, Rom, Neapel und Turin sowie zu Festspielen in Bayreuth, Salzburg, Aix en Provence, Japan und Glyndebourne, den Wiener Festwochen und zur Ruhr-Triennale.

Zahlreiche Einspielungen bei Firmen wie EMI, Decca, Philips u.a. dokumentieren seine sängerische Arbeit. 1998 wurde Olaf Bär der Schumann-Preis der Stadt Zwickau verliehen.

Seit dem Jahre 2004 hat Olaf Bär eine Professur (Liedklasse) an der Hochschule für Musik in Dresden.

Wolfgang Lessing studierte Violoncello, Schulmusik, Germanistik und Musikwissenschaft in Frankfurt/Main und Berlin. Seine cellistische Ausbildung vollendete er bei Josef Schwab an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. Neben seiner wissenschaftlichen und pädagogischen Tätigkeit widmet er sich vielfältigen kammermusikalischen Aktivitäten. So konzertierte er als Cellist des Hába-Quartetts auf wichtigen Festivals (Rheingau-Musikfestival, Festival Insel Hombroich) und wirkte bei zahlreichen Rundfunk- und CD-Einspielungen mit (Ersteinspielung der Streichquartette von Nicolaj Roslawetz). Als Cellist des „Ensemble Phorminx“ setzt er sich intensiv mit der neuen und neuesten Musik auseinander, was durch zahlreiche CD-Produktionen dokumentiert wird; so etwa die mit dem „Preis der deutschen Schallplattenkritik“ ausgezeichnete CD „Vom Eise befreit“ [EMI] oder die jüngst erschienene CD mit Kammermusik von Helmut Lachenmann [Wergo]. 2002 wurde er zum Professor für Musikpädagogik/Allgemeine Instrumentaldidaktik an die Dresdner Musikhochschule berufen.

Zu seinen wissenschaftlichen Schwerpunkten zählen u.a. die lehr- und lerntheoretischen Bedingungen instrumentalen Lernens.

Lennart Dohms wurde 1981 in Bonn geboren. Nach Theologie- und Musikstudien in Köln und Salzburg studierte er in Dresden von 2003 bis 2010 Orchesterdirigieren bei Prof. Ekkehard Klemm und Christian Kluttig.

Meisterkurse ermöglichten wichtige Begegnungen mit Peter Gülke, Hartmut Haenchen, Sian Edwards und Peter Eötvös. 2006/2007 war er Stipendiat am Conservatoire superieur de musique, Paris, Von 2008 -2010 wurde er aufgrund der Leitung der Hochschulproduktion Kwangju an der Kleinen Szene der Semperoper Dresden Stipendiat der Akademie Musiktheater Heute.

● gründete 2007 El Perro Andaluz - ein Ensemble mit Musikern aus sieben Nationen, das sich auf die Aufführung zeitgenössischer Musik in enger Zusammenarbeit mit Komponistinnen und Komponisten konzentriert - so bereits mit Brian Ferneyhough, Adriana Hölszky, Friedrich Schenker, Georg Katzer, Vladimir Tarnopolski u.a. Nach Konzerten in Dresden, Leipzig und Berlin folgen 2010/11 Gastspiele nach Oslo und Salzburg.

Ebenfalls 2011 wird er Assistent von Ulf Schirmer an der Leipziger Oper für die Neuproduktion von Elektra.

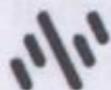
Darüber hinaus ist er Leiter des Anfang 2010 ins Leben gerufenen Jugendsinfonieorchesters und Jugendkammerorchesters Chemnitz.

Lennart Dohms leitete mehrere Opernuraufführungen, so zuletzt an der Frankfurter Oper/ Bockenheimer Depot die Produktion Innenleben, war

Gastdirigent der Erzgebirgischen Philharmonie, des Neuen Ensembles Hannover, des Ensemble Phorminx und der Ensemble Modern Akademie.

Das Konzert findet im Rahmen von KlangNetz Dresden statt und ist ein Gemeinschaftsprojekt der Dresdner Philharmonie und der HfM Dresden. KlangNetz Dresden wird gefördert durch das Netzwerk Neue Musik, ein Förderprojekt der Kulturstiftung des Bundes, sowie durch die Landeshauptstadt Dresden, Amt für Kultur und Denkmalschutz.

gefördert durch:



Netzwerk
Neue Musik



Wolfgang Iversen studierte Violoncello, Schulmusik, Germanistik und Musikwissenschaft in Frankfurt/Main und Berlin. Seine vielfältige Ausbildung verband er mit der Arbeit als Musiklehrer in der Berlin-Brandenburgischen Musikpädagogischen Akademie während er sich vertiefte Kenntnisse in der Musikpädagogik erwarb. Iversen ist als Cellist des 18ten Jahrhunderts ein wichtiger Festival- und Konzertsolist und wurde bei mehreren internationalen Wettbewerben ausgezeichnet. Seine musikalische Arbeit ist verbunden mit der Arbeit als Musikwissenschaftler. Er ist mit dem Musikwissenschaftler und Komponisten Hans-Joachim Roedelius zusammenarbeiten und hat mehrere CDs produziert.



Impressum

Herausgeber:
Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden
Wettiner Platz 13, 01067 Dresden
T 0351/4923-660, F 0351/4923-657
Internet: www.hfmdd.de
Rektor: Prof. Ekkehard Klemm
Redaktion: Dezernat Öffentlichkeitsarbeit, Ines Matschewski
Gestaltung: Grafikbüro unverblümt
Satz: Dezernat Öffentlichkeitsarbeit

Programm

Yuval Shaked

INMN für Violine, Viola, Violoncello, Schlagwerk, Klavier, Flöte, Oboe und Klarinette

Helmut Lachenmann

Ein Kinderspiel für Klavier solo

Anton Webern

Kammerkonzert op. 24

Pause

Helmut Lachenmann

Pression für Violoncello solo

Galina Ustwolskaja

Sinfonie Nr. 5 „Amen“ für Sprecher, Violine, Oboe, Trompete, Tuba und Schlagzeug

Helmut Lachenmann

„... Zwei Gefühle...“ Musik mit Leonardo für Sprecher und Ensemble

Mitwirkende

Sprecher: Helmut Lachenmann

Sprecher: KS Olaf Bär

Violoncello: Wolfgang Lessing

Klavier: Helmut Lachenmann

Projektensemble KlangNetz Dresden

Violine: Eva Dollfuß, Emily Yabe

Viola: Hanno Felthaus, Sophia Gulde

Violoncello: Jakob Andert, Matthias Bräutigam

Kontrabass: Konrad Hartig

Altflöte/Flöte/Piccolo: Steffi Grunzel

Bassflöte: Darja Baumgärtel

Oboe/Englischhorn: Arnfried Falk
Bassklarinette: Yoshitaka Sumita
Kontrabassklarinette: Albrecht Scharnweber
Kontrafagott: Mario Hendel
Horn: Michael Schneider
Trompete: Csaba Kelemen, Marcus Kuhn
Posaune: Peter Conrad
Tuba: Andrea Müller
Schlagwerk: Seong-Ryeom Lee, Rafael Molina Garcia
Klavier: Torsten Reitz
Klavierassistent: Tobias Schick
Gitarre: Stephan Pankow
Harfe: Aline Khouri

Dirigent: Lennart Dohms

