

DER SOMMER IN STUTTGART

4. bis 8. Juni 2014

4. Juni 20:00 Uhr Musiktheater Dieter Schnebel	S. 3
6. Juni 20:00 Uhr ascolta	S. 12
6. Juni 22:00 Uhr Gabriel Hensche Julia Wirsching	S. 16
7. Juni 17:30 Uhr Anima Quartet Lore Lixenberg	S. 18
7. Juni 19:30 Uhr Neue Vocalsolisten	S. 22
7. Juni 21:30 Uhr Ensemble UNIDAS	S. 27
7. Juni 23:00 Uhr Musiktheater Huihui Cheng	S. 30
8. Juni 11:00 Uhr Peter Jakober Paul Wenninger	S. 32
Biografien	S. 34

Eine Kooperation von
Akademie Schloss Solitude, Musik der Jahrhunderte, Hochschule für Musik
und Darstellende Kunst Stuttgart und SWR Stuttgart/Redaktion Neue Musik.

Mittwoch, 4. Juni, 20:00, Theaterhaus T2

Dieter Schnebel

Utopien

Musikalisches Kammertheater für sechs Stimmen und Instrumentalensemble

Textzusammenstellung: Dieter Schnebel und Roland Quitt

Libretto: Roland Quitt

Regie: Matthias Rebstock

Ausstattung: Sabine Hilscher

Dramaturgie: Roland Quitt

Neue Vocalsolisten

Sarah Maria Sun, Sopran

Susanne Leitz-Lorey, Sopran

Truike van der Poel, Mezzosopran

Martin Nagy, Tenor

Guillermo Anzorena, Bariton

Andreas Fischer, Bass


Theo Nabicht, Bassklarinette

Yumi Onda, Violine

Zoé Cartier, Violoncello

Kai Wangler, Akkordeon

Matthias Engler, Schlagzeug

Kompositionsauftrag der  ernst von siemens
musikstiftung



Koproduktion der Münchener Biennale mit dem Konzerthaus Berlin
und Musik der Jahrhunderte Stuttgart

Uraufgeführt am 17. Mai bei der Münchener Biennale 2014

Eine Veranstaltung von Musik der Jahrhunderte

Utopien

Die Ermöglichung des Unmöglichen,
das auch als Ermöglichtes unmöglich bleibt...

Martin Walser

Utopie – was ist das? Wörtlich: Nicht-Ort, und es ließe sich ergänzen: Un-Zeit. Ein Jenseits von Raum und Zeit, ein metaphysisches Ideal. Zu allen Zeiten haben Menschen nach einem solchen gesucht: nach einem besseren, rettenden, vollendeten, neuen. Oder einfach: nach einem, dem ganz anderen. Im alten Ägypten, China, Indien; die Propheten Israels, Zarathustra, die griechischen Philosophen; der Messias Jesus; die Theologen des Mittelalters – auch die maurischen, die Denker der Renaissance – hier Thomas Morus mit seinem namensgebenden Werk *Utopia*; die Aufklärung, Romantik, Hegel, Marx, Nietzsche usf. bis zu Bloch, den Existentialisten...

In diesem Stück geht es nicht um bestimmte Utopien oder gar um alle – das wäre wiederum utopisch. Vielmehr geht es um Utopie ihrem Wesen nach, und dies als Musiktheater mit beweglichen Stimmen, Klangkörpern. Also Utopie als musikalische Abstraktion, die freilich immer wieder, gar überraschend, konkret wird. Realisiert in Gängen verschiedenster Art, auch beschädigte, kranke.

Unterwegs sein, Reise, Expedition.

In langjähriger Arbeit und speziell in der Zusammenarbeit mit dem Dramaturgen Roland Quitt ergab sich als Gliederungsprinzip die paulinische Trias Glaube, Hoffnung, Liebe – nebst dem negativen Widerparts Unglaube/Zweifel, Hoffnungslosigkeit/Resignation; die Liebe aber ist per se dialektisch. Demnach fünf Gänge-Teile und wie sich im Laufe der Komposition ergab, vier Zwischenstücke. In den Hauptteilen Gänge I - V wird Utopie ergangen. Zunächst die des Glaubens, dann die Problemformen Zweifel/Unglaube, der absoluten Resignation und der großen Hoffnung und schließlich der Liebe.

Zwischen die fünf Gänge-Teile werden, wie sich im Lauf der Komposition ergab, vier Zwischenstücke eingefügt: A (Denker): Elemente aus Texten von René Descartes; B (Narren): ein Text aus Sebastian Brants „Das Narrenschiff“ mit Einsprengeln aus Thomas Morus' Buch; C (Liebende): Assoziationen an Liebesgedichte des mexikanischen Dichters Octavio Paz sowie Fragmente der Sappho; und schließlich D (Allein): eine Stelle aus Joseph Conrads Kurzgeschichte „Die Lagune“. Diese Zwischenakte, entworfen von Roland Quitt, bilden quasi Kommentare zu den Gängen.

In deren Schlussteil (Liebe) formiert sich das Ensemble hinter dem Publikum, stimmt da als Schlusstück ein Wiegenlied an, zugleich ein Requiem, mit der Bitte um den Frieden Gottes, „höher als alle Vernunft“. Das Schlusswort aber ist *gratia* als eigentliche Utopie, das Gnade bedeutet, aber auch schlicht Dank, das wohl tiefste und rettende aller menschlichen Gefühle.

Dieter Schnebel

Szenenfolge

Einleitung	Schöpfung Thema Oratio (<i>Bloch</i>)
Gänge I	Überlegen Entschlüsse Vorlauf Aufbruch Orientierung Wandern BeWEGung: Langer Marsch 1
Zwischenstück:	Denker (<i>Johannes, Descartes</i>)
Gänge II	Nichts Ratlosigkeit: Dunkle Gestalten Verzweiflung 1: Schattenboxen Gegen die Wand
Zwischenstück:	Narren (<i>Morus, Brant</i>)
Gänge III	Starre Kriechen 1: Erkunden Kriechen 2: Sich aufbäumen Robben 1: Suchen Robben 2: Verzweiflung 2 Warten
Zwischenstück:	Liebende (<i>Sappho, Paz</i>)
Gänge IV	Prozession 1: Schwer und schleppend auf Knien Prozession 2: Mühsamer Kreisgang, Springprozession Angst: Schleichen Aussicht: Vision Langer Marsch 2 Paare Anrufung und Ruhe Die nackte Wahrheit
Zwischenstück:	Allein (<i>Conrad</i>)

Gänge V

Selbstliebe/Nächstenliebe: Paare
Versöhnung (*Hölderlin*)
AufSTAND: Langer Marsch 3
Freiheit/Freude
Zärtlichkeit/Sehnsucht
Tod/Liebe
Heimkehr: Zug der Büßenden
Wiegenlied (Requiem): Wiederkunft

TEXTZITATE

Ich will also annehmen, dass nicht der allgütige GOTT die Quelle der Wahrheit ist, sondern dass ein boshafter Geist, der zugleich höchst mächtig und listig ist, alle seine Klugheit aufwendet, um mich zu täuschen. Annehmen will ich, dass der Himmel, die Luft, die Erde, die Farben, die Gestalten, die Töne und alles äußerliche Spiel nur von Träumen sind, wodurch dieser Geist meiner Leichtgläubigkeit Fallen stellt. Von mir selbst werde ich annehmen, dass ich keine Hände habe, keine Augen, kein Fleisch, kein Blut, keine Sinne, sondern dass ich mir deren Besitz nur fälschlich einbilde. Ich werde hartnäckig in dieser Meinung verharren und so, wenn es mir auch nicht möglich ist, Wahres zu erkennen, wenigstens nach allen Kräften erreichen, dass ich dem Unwahren nicht zustimme, und mit festem Willen mich vorsehen, um nicht von jenem Betrüger, trotz seiner Macht, trotz all seiner List, hintergangen zu werden.

René Descartes, Meditationes de prima philosophia, 1641

Und so wundern sie sich, dass es Menschen gibt, die sich aufgrund eines feineren Wollfadens in ihrer Kleidung für vornehmer halten, wo auch diese Wolle einst doch ein Schaf trug, das dabei nichts anderes war als ein Schaf. Nicht wirklich erkundigt haben wir uns nach den Ungeheuern, denn, offen gestanden, sie interessierten uns wenig. Räuberische Celäonen, menschenfressende Lästrygonen, du findest sie überall, Bürger aber, die in einem vernünftig geleiteten Staat leben, wo fändest du die? Weil sie aber nur sechs Stunden am Tag arbeiten, könnte man doch glauben, es müsse ihnen mangeln am Lebensnotwendigem. Aber das Gegenteil ist der Fall! Nimm die Reichen bei uns, weniger Leute als erwartet wirst du dann finden, von deren Arbeit das herrührt, was die Menschen brauchen. Und erwäge, wenn dazu alle, die sich mit vollkommen unnützen Gewerben beschäftigen, mit nützlichem ihre Arbeit verbrächten, dann würdest du sehen, wie wenig Zeit es braucht, um sogar noch das herzustellen, was den besseren Formen des Vergnügens dient.

Thomas Morus, Utopia (1516)

Aber, nicht weniger seltsam: während sie aus zwar geschmackvollen, aber einfachen und billigen Tongeschirren essen, fertigen sie aus Gold ihre Nachtgeschirre zum Pissen. Und goldene Ringe an den Fingern, Goldketten um den Hals müssen bei ihnen diejenigen tragen, die ein schweres Verbrechen ehrlos gemacht hat. Sie verstehen es nicht, dass das von Natur aus so unnütze Gold woanders so hoch geschätzt wird, dass selbst der Mensch, durch den es diesen Wert erhält, viel weniger gilt als das Gold selber, ja dass irgendein Bleischädel, der nicht mehr Geist hat als ein Holzklötz und der ebenso schlecht wie dumm ist, wackere Menschen in seinem Lohn hält, nur deshalb, weil ihm ein Haufen Goldstücke zugefallen ist.

Thomas Morus, Utopia (1516)

Es kann ja nicht ausbleiben, dass einer dem wenig Glauben schenkt, was sehr langer Gewohnheit extrem zuwider läuft. Indessen, mein lieber Morus, um wirklich offen zu sagen, was ich denke, scheint es mir in der Tat so, dass überall da, wo noch Privateigentum besteht, wo alle alles nach dem Wert des Geldes messen, es kaum je gelingen kann, gerechte oder erfolgreiche Politik zu treiben, es sei denn man wäre der Ansicht, dass es dort gerecht zugehe, wo immer das Beste den Schlechtesten zufällt, oder dort glücklich, wo alles an ganz wenige verteilt wird und manche besser gestellt sind, die anderen aber ganz übel. Deshalb bin ich fest davon überzeugt, dass die Geschicke der Menschen nur dann glücklich gestaltet werden können, wenn das Privateigentum aufgehoben ist. Man könnte zwar ein gesetzliches Höchstvermögen für jeden festsetzen. Aber höchstens gelindert, kaum wirklich geheilt, könnten die Übelstände so werden.

Thomas Morus, Utopia (1516)

Wenn nun einer auf offener See, bei ruhigem Wetter, aus seinem Schiff andere entferntere Schiffe in ihrer Lage sich ändern sieht, bleibt zweifelhaft, welchem von jenen, und ob nicht auch dem seinigen er die Bewegung zusprechen soll. Kaum kann er sie erklären, wenn er nicht aus den verschiedenen Arten, sie aufzufassen, eine auswählt als die, wonach sie wirklich geschehen – und zwar als Annahme, die nicht als „wahr“, sondern nur als zur Erklärung der Erscheinungen geeignet gilt. So steht ein Schiff, wenn kein Wind oder Ruder es fortstößt, und kein Anker es festhält, mitten im Meer still, obgleich vielleicht eine ungeheure Wassermasse es unsichtbar mit sich führt, es folgt ihrer Bewegung ohne Bewegung.

Rene Descartes, Principia philosophiae (1644)

Der Mann hielt sein Kinn ruhend über gekreuzten Armen und stierte ins Kielwasser des Boots. Am Ende der geraden, vom flirrenden Glitzern des Flusses durchschnittenen Allee der Wälder, erschien die Sonne, von Wolken befreit, in betörendem Glanz, tief über dem Wasser, das gleichmäßig schimmerte wie ein Band aus Metall. In der unbewegten Luft schien jeder Baum, jedes Blatt, jeder

Zweig, jede Ranke der Kriechpflanzen, jede Blüte der Minutenblumen zu einer Reglosigkeit verzaubert, die vollkommen und endgültig war. Einzulaufen schien das Kanu in die Pforten eines Landes, aus dem die Erinnerung an alle Bewegung sich auf immer verabschiedet hatte.

Der weiße Mann kehrte der untergehenden Sonne den Rücken zu, seine Augen durchschweiften die entgrenzte und leere Weite des Meeresareals. Über die letzten drei Meilen fließt der mäandernde zögernde Strom, als würde er ange- lockt nun, unwiderstehlich, von der Freiheit eines offenen Horizonts, auf gera- dem Weg der See zu, fließt auf geradem Weg in den Osten, dem Hafen von Licht wie von Dunkelheit. Von achtern hüpfte der Ruf eines Vogels über die Wasserfläche, wiederholt, ein dürrer und misstönender Schrei, er verlor sich, bevor er das Ufer erreichen konnte in der atemlosen Stille der Welt.

Der Rudergänger grub sein Paddel in den Strom, kraftvoll, die Arme gespannt, seinen Körper vorwärts geworfen. Das Wasser gurgelte laut auf, und plötzlich schien der Fluss herumgeworfen um seine Mitte, die Wälder schwangen im Halbkreis, schief fielen die Strahlen der Sonne ein und trafen die Breitseite des Kanus mit einem feurigen Glühen.

Joseph Conrad, The Lagoon

Allerdings weiß ich nicht, ob mehr durch meine oder durch deine oder durch Raphaels eigene Schuld, – weder ist es uns in den Sinn gekommen, danach zu fragen, noch ihm, es uns zu sagen, in welcher Gegend jenes neuen Erdteils Utopia liegt. Ich gebe es zu, ich schäme mich doch etwas, nicht zu wissen, wo der Ort liegt, von dem ich so viel zu berichten weiß. Wie gern doch würde ich mit etwas Geld von mir diese Unterlassung ungeschehen machen!

Thomas Morus, Utopia (1516)

Musik als Theater

Mehr als sechs Jahrzehnte Musikgeschichte hat er mitbestimmt und mit- gestaltet – als Komponist, als Pädagoge und als Theoretiker. Sein neues Werk *Utopien* hat Jahrzehnte einer spezifischen musiktheatralischen Arbeit als Vor- geschichte; die Berliner Hochschule der Künste richtete Schnebel dafür 1976 einen eigenen Lehrstuhl ein. Schnebels Überlegungen setzten beim theatri- schen Moment an, das jede aufgeführte Musik enthält; er emanzipierte die menschliche Stimme, indem er ihr alle möglichen Ausdrucksformen – und da- mit den Akteuren auch ein gewandeltes Körperbewusstsein abverlangte. Ein kurzer Rückblick.

Vor fünfzig Jahren schrieb Dieter Schnebel in einem Artikel, der sich mit damals neuen Werken auseinandersetzte, über das Drum und Dran der Musik:

„Unbestreitbar ist es das, Theater. Zumindest gewann die sichtbare Seite von Musik erhebliche Relevanz. Hier wurde ein Schaden behoben. Und zwar der: Mit Hilfe von Schallplatte, Tonband und Lautsprecher vermochte man Musik auf die pure akustische Präsenz schrumpfen zu lassen, dies zumal in der elektronischen Musik, die auch den Interpreten vergessen machte. Sie und High Fidelity ließen überdies die Illusion aufkommen, es gäbe Musik ohne Fehler. So schien's, als könnte Musik bloß als blankes Resultat existieren. Alles andere, ausgenommen die Schau, die Dirigenten und Interpreten abziehen, wurde mit Nichtbeachtung bestraft. Dass es so respektable Handlungen wie das Üben und Proben von Musik gab, verdrängte man fast aus dem Bewusstsein. Indes, was da passiert: dass Musik entgleist, einen Anlauf nimmt, durcheinander gerät, ist voll hübscher Überraschungen. [...] Jedenfalls kommen da Aspekte des Rätselhaften oder Absurden zum Vorschein. Das Theater, das die Musik spielt, ist ihr eigenes Wesen. Sie zeigt, was in ihr steckt, lässt sozusagen die Katze aus dem Sack.“

Schnebel betont den Sinn der Musik als Aktivität; der kann durch rezeptives Verhalten allein nicht ersetzt werden. Die Klangtheaterprojekte, die er nach diesen Überlegungen entwickelte, zeichnen sich durch zweierlei aus: Sie sind – wie etwa *Das Urteil* nach Franz Kafka – als Konzepte festgehalten. Zur Aufführung müssen sich die Interpreten eine eigene Fassung erarbeiten – eine von vielen denkbaren. Schnebel selbst führte eine solche 1988 beispielhaft aus. Zum anderen richten sie sich nicht nur an Fachleute und musikalische Profis, sondern können auch, den jeweiligen Bedingungen angemessen, von Laien und künftigen Berufsmusikern realisiert werden. In seiner Zeit als Lehrer (u. a. am Münchner Oskar-von-Miller-Gymnasium) initiierte Schnebel schulische Arbeitsgemeinschaften und erarbeitete mit ihnen unter anderem Musik als Theater. Die stimmlichen und instrumentalen Materialien waren nicht grundsätzlich, sondern allein durch die Verfügbarkeit begrenzt. Darin lag und liegt keine Wendung gegen eine professionelle Musikpraxis, sondern die Erkenntnis einer notwendigen und produktiven Wechselwirkung zwischen Professionalität und Laienengagement: Keiner wird als Profi geboren, gegenüber dem Neuen ist auch der Berufskünstler kein Fachmann, und wer selbst Musik macht, hört und sieht gewiss anders.

Schnebels Generation gewann insbesondere in Deutschland ihr Ethos und ihre – im Einzelnen sehr unterschiedliche – Ästhetik in der Frontstellung gegen den Nationalsozialismus, seine Verbrechen und seine „Kultur“. Im genannten Artikel schrieb Schnebel gegen Ende: „Der gerade stattfindende Schwitzprozess machte altes Grauen wieder präsent; auch insofern, als die, die es erzeugten, ja höchst normal und bewährt unter uns existierten. [...] Es möchte nicht abwegig sein, nachdem im so genannten Normalen der Wahnsinn zutage kam, Vernunft im Absurden zu suchen. [...] Die Aporie (ist) auszuhalten, Absurdes zu machen, als wäre es dieses nicht.“

Stimme und Körper

Dieter Schnebel stammt aus Süddeutschland, aus einer Region, in der sich das Laienchorwesen und seine Verbände in der Bevölkerung traditionell eines starken Rückhalts erfreuten. Insbesondere die „Sängerbünde“, die sich ohnehin nie in der Spitzengruppe des gesellschaftlichen Fortschritts tummelten, ließen sich durch die Nationalsozialisten allzu bereitwillig vereinnahmen und „gleichschalten“. Vielen, die im Nachkriegsdeutschland aufwuchsen, wurde das Singen durch den weiterwirkenden Corpsgeist in der Chorpraxis und die Weigerung, sich mit der Verstrickung in die historische Schuld des „Dritten Reiches“ selbstkritisch auseinanderzusetzen, gründlich verdorben. Die Folgen reichten bis weit in die 1980er-Jahre. Der Nachkriegsavantgarde war der Kollektivgesang suspekt, sie bevorzugte die Instrumentalmusik, und wenn sie menschliche Stimmen einsetzte, dann solistisch als besonderes Instrument. „Musik mit Text galt fast schon als unrein“, konstatierte Dieter Schnebel 1989. Er schlug einen anderen Weg ein: den der Emanzipation der menschlichen Stimme; sie könne mehr als singen und Wortbedeutungen transportieren. Damit leistete er Pionierarbeit. 1970 resümierte er: „In der Vokalmusik des letzten Jahrzehnts ist viel passiert. Insgesamt dies, dass alle möglichen Äußerungsformen der menschlichen Stimme in die Musik einbezogen wurden. Da röhrt es und lallt's, Aufschreie ertönen und Gelächter, es wird gejohlt, losgeheult, aber auch sirenenhaft gesungen. Sänger fauchen, zischen, keuchen; bringen erstickende Laute hervor; sie sprechen aber auch – normal, gefühlvoll, exaltiert, mühsam buchstabierend, oder sie verlieren die Sprache und bilden durch sinnlose Laute den Übergang in Gesang. Solche Praktiken gehen über das, was bis in die sechziger Jahre in Vokalmusik üblich war, weit hinaus. Die Stimmen werden von den Konventionen des Kunstgesangs freigemacht, also entfesselt. [...] Was zunächst in der Instrumentalmusik geschehen war, die Einbeziehung ungewöhnlicher, ja schmutziger Klänge und vor allem: von Geräuschen, das griff auch auf die Vokalmusik über [...] Die Entbindung neuartiger Vokalprozesse führte zu stärkerer Expressivität als vordem die Emanzipation der Instrumentalmusik.“

Die Emanzipation der „schmutzigen Klänge“, dieser ungeschniegelten Straßenkinder der Kunst, passte in den Geist der 68er-Bewegung, die gern von unten dachte (aber oft von oben predigte). Bei Schnebel tritt diese Formulierung allerdings häufig im Paar mit der „Schönheit“ als Ideal und Desiderat der Kunst auf. Das wurde von manchen gerne überhört und übersehen und, wenn es dann bei Schnebel einmal unabweisbar zutage trat, schnell als rückwärtsgerwandt oder gar reaktionär gebrandmarkt. Die Ideale der Schönheit wandeln sich auch in der Musik. Aber sie werden dort meist retrospektiv entdeckt, im Sehnsuchtston eines Franz Schubert etwa. Schnebel, nicht nur Komponist und Musikwissenschaftler, sondern auch Theologe und seinem eigenen Bekenntnis nach ein „Blochianer“, dachte auch dort dialektisch, wo die Wahl seiner musikalischen Mittel scheinbar eine andere Auskunft gab. Dazu gehört die Grundannahme, dass eine Sache nicht nur in sich selber, sondern auch in Negation und/oder Koexistenz mit ihrem Gegensatz besteht. Das gilt für das Schöne und

das Hässliche, das Schmutzige und das Reine, aber auch für das Gegenwärtige und das Vergangene: Ernst Bloch, so Schnebel ebenfalls 1989, „lehrte das Vergangene als Unabgeschlossenes zu sehen, voller ‚Möglichkeit nach vorn‘.“ So tritt das Vergangene in Schnebels Werk immer wieder auf, als Schimäre, aber auch als unmittelbare Präsenz und Wahrheit und als Sehnsuchtsbild, als Konfiguration eines Künftigen. Das Störende, das in solcher Art einer „musica impura“ (ein Begriff, den Hans Werner Henze für seine Musik gern anwandte) liegt, ist beabsichtigt, und es hat in Schnebels Spätwerk, dem wir heute begegnen, nicht ab-, sondern zugenommen. In den *Utopien* „reicht die Musik stilistisch von archaischen (gregorianischen) über romantische bis zu avantgardistisch experimentellen Klängen“ (D. Schnebel).

Die Emanzipation der Stimme, die Schnebel nicht nur forderte, sondern insbesondere mit den „Maulwerkern“ an der Berliner Hochschule der Künste beispielhaft leistete, zog zwangsläufig eine neue Auseinandersetzung mit der Körperlichkeit der Musik nach sich. Die Klangkunst ist eben nicht nur Luft und Geist, sondern auch Physis, insbesondere in der Art ihrer Hervorbringung. Damit bröselten die Grenzen zwischen Theater und Musik nicht nur im Hinblick auf die Aufführungen, sondern auch von innen her: Stimmkunst im weitesten Sinn ihrer Möglichkeiten ist Theater, verlangt nach Raum, nach Bewegung, nach Kommunikation in der Nähe und über Distanzen hinweg. Die Entwicklung, die Schnebel anstieß und förderte, führte schließlich auch zu einer neuen Art der künstlerischen Professionalität. Sie wird von den Neuen Vocalsolisten Stuttgart exemplarisch verkörpert.

Gattung und Tradition

Dieser Rückblick berührt bestimmte Linien in Schnebels musikalischem Schaffen und Wirken. Er zeichnet kein Porträt. Seit den zitierten Schriften der 1960er- und 1970er-Jahre hat sich vieles gewandelt, im Verhältnis von Kunst und Medien, von Hören und Sehen. Schnebel reagierte mit seinem Werk darauf. Musikalische Gattungen oder Genres – und bei seinem Musiktheater kann man annäherungsweise von einem solchen sprechen – haben einen anderen Lebens- und Entwicklungsrhythmus als historische „Strömungen“ oder Moden. Deshalb berührt das Widerspiel von Moderne und Postmoderne Schnebels Projekte zwar in ihrer Ausformung, aber nicht im Grundsatz. Die Veränderungen der Wahrnehmung – die rapide zunehmende Visualisierung und der Ersatz der gesprochenen und geschriebenen durch Bilder- und Zeichensprache etwa – gingen in die Konzeptionen seiner Werke bisweilen an entscheidender Stelle ein, ohne jedoch das Verhältnis von Körper und Sprache in seinen Prinzipien zu tangieren, und ohne die Reflexion des Verhältnisses von Hören und Sehen unnötig zu machen. Das Konzept von Gängen und fokussierenden Intermezzi zwischen ihnen in den *Utopien* korrespondiert mit der Geschichte des Komponisten Dieter Schnebel selbst, seinem Schaffen und seinem Wirken.

Habakuk Traber

Abdruck des Textes mit freundlicher Erlaubnis des Autors.

Erstveröffentlichung im Programmbuch der Münchener Biennale 2014.

Freitag, 6. Juni, 20:00, Theaterhaus T1

Beat Furrer

Linea dell'orizzonte (2012)

für Klarinette (auch Bassklarinette), Trompete, Posaune, Klavier, E-Gitarre, Perkussion, Violine, Violoncello

Rolf Riehm

Lenz in Moskau (2011)

für Trompete, Posaune, Gitarre, Perkussion (auch singende Säge), Klavier, Violoncello

Pause

Ming Tsao

Plusminus (2013)

für Klarinette (auch Bassklarinette), Trompete, Posaune, Gitarre (auch E-Gitarre), Violoncello, Klavier, Celesta, Akkordeon, Perkussion

ascolta

Andrea Nagy, Klarinette/Bassklarinette

Markus Schwind, Trompete

Andrew Digby, Posaune

Hubert Steiner, Gitarre / E-Gitarre

Florian Hoelscher, Klavier

Ekkehard Windrich, Violine

Erik Borgir, Violoncello

Anne-Maria Hölscher, Akkordeon

Boris Müller, Schlagzeug / Celesta / Singende Säge

Martin Homann, Schlagzeug

Julian Belli, Schlagzeug

Akos Nagy, Schlagzeug

Andreas Fischer, Leitung

*Eine Veranstaltung von ascolta
in der Reihe „Beyond the Horizon“*

mit Unterstützung der **LB≡BW**
Stiftungen
Landesbank Baden-Württemberg

Beat Furrer: Linea dell'orizzonte

„Das Phänomen des Verdoppelns, aber auch des Verzerrens in einem Schattenbild hat mich interessiert, und resultierend aus einem Ineinanderschneiden von Stimmen das Entstehen von Prozesshaftem.“

Beat Furrer

Das Prinzip der Transformation von Partikeln, aneinanderklebend wie Gestalt und Abbild, ineinander verzahnt in einer unendlichen Flucht, erkundet Beat Furrer in *linea dell'orizzonte*, seiner Komposition für das Ensemble ascolta. In einem heterogenen Instrumentarium, den disparaten Klanglichkeiten von Klavier, Violine, Violoncello, Klarinette Trompete, Posaune, Schlagzeug und elektrischer Gitarre, werden zwei Zustände gegen einander gestellt: die regelmäßige Wiederholung und die Verzerrung beziehungsweise das „espressivo“. Die alte Kompositionstechnik des Hoquetus, des Verzahnens von verschiedenen Stimmen zu einem Melodiefluss, liegt dem zugrunde. Aus dem Ineinander der Stimmen entsteht eine Studie über den verzerrenden Schatten.

Marie-Luise Maintz

Abdruck mit freundlicher Erlaubnis des Bärenreiter-Verlags

Rolf Riehm: Lenz in Moskau

Überlegungen zum Stück

In dem Stück gibt es zwei zarte szenische Elemente:

Im **1. Schub** sitzt das Violoncello schräg nach hinten gewendet, es kehrt dem Publikum den Rücken. Die Posaune kommt zu ihm, um das „Gegrummel“ des Violoncellos zu ergänzen, geht danach wieder auf ihren Platz. Ab dem 2. Schub sitzt das Violoncello wie üblich dem Publikum zugewandt, die Posaune verlässt nicht mehr ihren Platz.

Im **4. Schub** rückt die Gitarre nach vorn zwischen die beiden Schlagzeuger, die in diesem Abschnitt Singende Säge und Pauke spielen. Danach nimmt sie wieder ihren hinteren Sitzplatz ein.

Der szenische Impuls, der das Stück streift, reicht gerade für diese beiden kleinen Vorgänge, weiter reicht seine Kraft nicht. Im Übrigen sind die Instrumente von einander entfernt platziert, nur Trompete und Posaune sitzen nahe beieinander. Sie musizieren zwar im selben Zeit-Fenster, aber doch meistens in unterschiedlichen Tempi.

Die Instrumente spielen oft vor sich hin, sind nicht aufeinander bezogen. Und wo alle zusammen agieren, ist es eigentlich nur ein in die Oktavlagen erweitertes Unisono. Sie sind zudem kompositorisch so gesetzt, dass eine klangliche Balance hinsichtlich Timbre und Dynamik nicht entstehen kann. Die Trompete ist dann „zu präsent“ gegenüber z.B. der Gitarre, die hohen Töne des Violoncellos haben zu wenig Raum und Dauer, um sich z.B. gegen die Posaune durchzusetzen usf.

Das sind alles sorgfältig austarierte Dispositionen im Sinne des hermeneutischen Konzeptes des Stückes: In allen seinen Elementen, im Tonsatz selbst und eben auch in solchen oben erwähnten peripheren Angelegenheiten wie Platzierung oder körperlicher Ausrichtung der Musiker, soll der verzweifelungs-volle Grundzug dieser Figur Lenz in die musikalische Transformation gelangen. Es ist dies Lenzens komplettes Herausfallen aus der Ordnung der Dinge. Das Stück sollte nicht bloß davon berichten, sondern dies sollte sich alles in seinem Vollzug realisieren. Und zwar in allen nur möglichen Komponenten.

So ist das Stück keine szenische Aktion oder gar ein Theaterstück, aber es ereignen sich Vorgänge, die man diesen Kategorien zuordnen könnte.

Es ist zwar für ein Ensemble geschrieben, aber die Instrumente schließen nirgends zu einem bestimmten Ensembleklang auf. Sie agieren „vereinsamt“ und „am Rande“.

Der Text führt sein eigenes Leben, mit der Musik ist er nur durch den gemeinsamen Beginn der einzelnen Abschnitte verbunden. Ansonsten laufen die beiden Ebenen aneinander vorbei. Nur zu Beginn scheint sich eine Interaktion anzubahnen. Als wenn er die Worte suchen müsste und als wenn er auch noch von der Musik daran gehindert würde, kommt der Sprecher nicht richtig in die Gänge. Aber das legt sich und im Weiteren ignorieren sich Sprache und Musik. Insgesamt: all die Stichworte, die in Castorfs Blick auf Lenz hochkommen, bestimmen auch in der Musik das imaginative und konstruktive Feld und sie werden in vielen Details in gleichsam brutaler Trivialität umgesetzt: Vereinsamung, Vereinzelung, am Rand der Gesellschaft u.a.m.

Rolf Riehm

Ming Tsao: Plus Minus

Ausarbeitung des Konzepts von Karlheinz Stockhausen

Ich wollte eine Komposition schreiben, in der ich möglichst viele Gestaltungsgesetzmäßigkeiten, die mir in den letzten Jahren in meiner Arbeit deutlich wurden, zusammenfasste und die so formelhaft sein sollte, dass sie viele Deutungen ermöglichte, also als Grundlage für Ausarbeitungen für andere Komponisten, Interpreten dienen könnte. (...) Die Idee, ein Stück zu schreiben, das sich so weit von mir entfernen könnte, dass ich es eines Tages bei einer Wiederbegegnung kaum noch als mein eigenes erkennen könnte und das mir bei einer anderen Begegnung wieder als das vertrauteste entgegenkäme. (...) Ich wollte das Stück für alle Aufführungsgelegenheiten, -bedingungen und für alle möglichen Klangquellen der Gegenwart und Zukunft offen halten.

Während der Komposition von *Plus Minus* habe ich immer wieder daran gedacht, Voraussetzungen für lebendige Organismen, für ›musikalische Lebewesen‹ zu schaffen, die ständig Material aufnehmen und wieder abstoßen und einem nicht umkehrbaren Entwicklungsprozess unterworfen sind; die Mutationen erleben oder auch sterben können. Dieses Zu- und Abnehmen jeder Gestalt gab dem Stück auch seinen Titel *Plus Minus*. Karlheinz Stockhausen.

Warum sollte man *Plus Minus* heute in Angriff nehmen, fünfzig Jahre nachdem Stockhausen seine ursprünglichen Ideen für Mary Bauermeister in den Sand skizzierte? Als ich die Regeln von *Plus Minus* speziell im Kontext früherer Werke Stockhausens wie *Momente*, *Gruppen* und *Refrain* untersuchte, fand ich in *Plus Minus* eher den Charakter einer meta-seriellen Arbeit, statt den eines Werks, das aus seriellen Ideen besteht (was tatsächlich zutrifft). Eine Umsetzung stellt serielles Denken als solches auf den Prüfstand.

Die Partitur besteht aus sieben Seiten mit in Symbolen notierten Ereignissen und sieben Seiten mit Tonhöhenmaterial. Beide müssen in Schichten nach bestimmten Regeln miteinander kombiniert werden. Auf der einen Seite verallgemeinert das Konzept den Gedanken des Seriellen, wie er von Stockhausen aufgefasst wurde, der sowohl die Berücksichtigung aller musikalischen Parameter in der Arbeit einschließt als auch die serielle Gestaltung eines Schallereignisses durch die Bestimmung und Permutation von Ansatz, Substanz und Zerfall eines Klanges, der den verschiedenen musikalischen „Ereignistypen“ zugrunde liegt (jeder dieser Ereignistypen besteht aus einem seriell erzeugten „zentralen Akkord“, dessen Verwendungshäufigkeit aus Fibonacci-Reihen abgeleitet wird; dazu kommen untergeordnete Notengruppen und klangliche Qualitäten, die das Ereignis in Form von Ton/Geräusch-Klangfarben, periodischen und aperiodischen Rhythmen etc. gestalten). Darüber hinaus finden wir Transpositionen für jedes Ereignis, so dass sich Tonhöhe oder andere Parameter (Dauer, Amplitude, Impulsdichte) ständig ändern, sowie Ausweich-Tonhöhen, die der Vermeidung von Verdopplungen und Oktav-Beziehungen dienen. Ein weiteres Schlüsselement sind die „Einschübe“, die darauf verweisen, dass auch die musikalische Form als solche eine Reihe von Augenblicken ist, die auf verschiedene Weise geordnet und verändert werden können.

Auf der anderen Seite zeigt *Plus Minus* auch die Einschränkungen des seriellen Denkens, indem es die Idee der „negativen Gruppen“ in seine Struktur einbindet. Entfernt man Stockhausens gegebenes Material – die zentralen Akkorde – durch einen Minus-Prozess, wird es durch das Material einer solchen „negativen Gruppe“ ersetzt. Dieses Material muss grundsätzlich verschieden sein von dem von Stockhausen vorgegebenen Material und kann außerhalb der seriellen Parameter des Werks liegen. Frühere Interpretationen haben die „negativen Gruppen“ als etwas aufgefasst, das außerhalb des vorgegebenen Materials liegt: Radiogeräusche, gesprochener Text, Zitate aus Klassik und Pop-Musik usw. Dieser Ansatz stempelt *Plus Minus* etwas zu leichtfertig zum Produkt der 1960er Jahre, indem Stockhausens Material konfrontiert wird mit Materialien, die dazu in kategorischem Widerspruch stehen.

Ming Tsao

Freitag, 6. Juni, ab 22:00 Uhr, Theaterhaus P1

Wardian Case (2014)

Musiktheaterinstallation

Konzeption: Gabriel Hensche und Julia Wirsching

Für sieben Pflanzen

Banane

Birkenfeige

Drachenbaum

Fensterblatt

Goldfruchtpalme

Palmlilie

Schweigrohr

und für sieben Stimmen

Philipp Schulz

Karline Cīrule

Simone Eisele

Christie Finn

Marie-Pierre Roy

Steffen Schaff

Pascal Zurek

sowie ein Gaswechsellmesssystem GFS 3000, bedient von Magnus Wachendorf

*Eine Veranstaltung des Studio für Stimmkunst und Neues Musiktheater
der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart*

In *Wardian Case* wird die Stimme Teil eines metabolischen Prozesses zwischen Pflanze, Mensch und einem Gaswechsellmesssystem. Die im Theaterhaus angesiedelten Gewächse bilden zusammen mit den Sängern ein eigenes Ökosystem. Der Gasaustausch zwischen den Stomata der Pflanze und den Stimmlippen des Sängers führt zu einer Partitur, in die sich die Stimme selbst einschreibt. In einer Zelle, durch Membrane in einzelne Klimakammern unterteilt, wird die Photosyntheseaktivität der Pflanzen gemessen und mit Stimme in einen hörbaren Bereich transponiert. Dabei wirkt sich die Stimme auf die Luftzusammensetzung in der Zelle aus und beeinflusst die Pflanzenaktivität. Die Photosyntheseleistungen der Pflanzen stehen in Relation zu den Atemvolumina der Sänger.

Mit Hilfe einer Gaswechselanalyse werden Sauerstoffausstoß, Stomataweite und Transpiration der Pflanzen gemessen. Der Sauerstoffausstoß der Pflanze reagiert auf die Atmung des Sängers, die Stomataweite erhält ihren Gegenspieler in der Stimmlippenbewegung, die Transpiration findet sich im Öffnen und Schließen des Mundes wieder. Das daraus resultierende Protokoll wird zur Partitur. Während die Sänger die aufgezeichneten Pflanzenaktivitäten vertonen, zeichnet eine Maschine diese auf und schreibt die Partitur weiter, nun unter dem Einfluss des Gesangs, der sich auf die Pflanzenaktivitäten auswirkt. Die Rückkopplung zwischen der Pflanzenaktivität, der Maschine und der Stimme zieht sich so lange fort, bis ein Teil des Systems überlastet ist. Da die Stimme die größten Verschleißerscheinungen zeigt, wird sie der Installation ein Ende setzen.

Die Stimme ist im *Wardian Case* Teil eines „closed circuit“, eines Systems, das sich durch seine Aktivität selbst reproduziert. Sie befindet sich zum einen zwischen der Maschine und den Pflanzen, ist andererseits Ausführende einer Partitur und reiht sich in den geschlossenen Kreislauf ein. Doch bleibt die Stimme innerhalb dessen ein flottierendes Element. Zum einen agiert sie nach genau festgelegten Parametern, gleichzeitig entzieht sich der Stimmklang jedweder Festlegung und tritt dadurch selbst in den Vordergrund.

Gabriel Hensche und Julia Wirsching

Samstag, 7. Juni, 17:30 Uhr Theaterhaus T1

Ana Sokolovic

Commedia dell'arte I (2010)

Il dottore | Colombina | Il capitano

Commedia dell'arte III (2013)

Brighella | Signora | Innamorati

Péter Eötvös

Korrespondenz. Szenen für Streichquartett (1992)

Vivian Fung

String Quartet No.3 (2013)

Michael von Biel

Streichquartett Nr.2 (1963)

-Juliana Hodkinson

is there something you can tell us (2014)

für Streichquartett (Uraufführung)

mit 4 Szenen aus der Oper Turbulence (2013)

für Sopran und Live-Elektronik

1. Satz Degrees of freedom

Yes ... -> ... one critical instant für Sopran und Live-Elektronik

2. Satz Hidden by an almost perfect balance

And external factors für Sopran und Live-Elektronik

3. Satz we are taught that it is out of reach

The plane pitches for a slow moment für Sopran und Live-Elektronik

4. Satz for the real earth we do not know yet

What is the law if any ...-> ... has human nature changed?

für Sopran und Live-Elektronik

Anima Quartet

Zhi-Jong Wang, 1. Violine

Alexandra Samedova, 2. Violine

Maria Dubovik, Viola

Vladimir Reshetko, Violoncello

Lore Lixenberg, Sopran

Eine Veranstaltung des SWR Stuttgart, Redaktion Neue Musik

Die Commedia dell'arte, das italienische Volkstheater bis ins 18. Jahrhundert hinein, hatte ein festgelegtes Repertoire von Figuren, mit denen die Schauspieler improvisierend spielten. Neben dem obligatorischen Liebespaar, den „Innamorati“, gibt es zwei weitere zentrale Figuren-Gruppen: Die Diener und Mägde. Sie unterstützen die „Innamorati“ in ihrem Bestreben, ein Paar zu werden. Zu ihnen zählen beispielsweise die verführerische und lebenslustige Colombina und der hinterlistige Brighella. Dieser Gruppe stehen die Mitglieder der Oberschicht gegenüber. Sie sind reich und gebildet, wie etwa der Dottore, der sein Wissen allerdings stets zur Unzeit ins Feld führt. Und natürlich versuchen die bornierten Oberschichtmitglieder immer zu verhindern, dass aus den Innamorati ein Paar wird. Von diesem ebenso bunten wie typisierten Figureninventar ließ sich schon Robert Schumann zu den Charakterstücken seines Klavierzyklus *'Carnaval'* inspirieren. Einige davon hat er nach Figuren der Commedia dell'arte benannt.

Die kanadische Komponistin **Ana Sokolovic** hat nun nach dem Vorbild Schumanns und im Rückgriff auf die Commedia dell'arte ebenfalls Charakterstücke geschrieben, allerdings für Streichquartett. Sokolovic entdeckt in den Figuren jedoch keine bloßen Typen, sondern musikalisiert sie als universelle Charaktere. So entlarvt sie etwa den neunmalklugen Dottore durch immer wieder aufblinkende, geradezu konventionell wirkende Wendungen und Harmonien, die allesamt in bizarre Glissandi abgleiten und sich in dissonanten Akkorden verheddern. Dem Liebespaar, also den „Innamorati“, hat sie ein ungeduldig pulsierendes Moment eingeschrieben, während sie Colombina verschmitzt tänzerisch auftreten lässt, mittels koketter Akzentverschiebungen und im Spiel mit triolischen und duolischen Rhythmen.

Auch **Péter Eötvös** lässt in seinem 1992 entstandenen Streichquartett *Korrespondenz* zwei sehr unterschiedliche Figuren aufeinandertreffen, wenngleich sehr reale und gar nicht typenhafte. Als literarische Grundlage für seine drei Quartettszenen dienen ihm Passagen aus dem Briefwechsel von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart aus dem turbulenten Jahr 1778, in dem Wolfgang Amadeus sich in Paris aufhielt. In dieser Zeit war das Verhältnis der beiden in verschiedener Hinsicht derartig angespannt, dass der junge Mozart anfangs nur sehr verklausuliert wagte, dem Vater vom überraschenden Tod der Mutter zu berichten.

Eötvös geht es in seinem Werk vor allem darum, die gestischen und atmosphärischen Elemente dieser konfliktreichen Vater-Sohn-Beziehung musikalisch zu transportieren: In Szene eins wird der Versuch des Vaters dargestellt, den Sohn davon abzuhalten, mit einer Sopranistin durchzubrennen. In Szene zwei geht es um die mangelnde Beachtung in Paris, über die sich Wolfgang Amadeus ausführlich beklagt, was ihn aber dennoch nicht davon abhält, das Angebot einer Organistenstelle abzulehnen. In der dritten Szene erzählt Wolfgang Amadeus von einer gelungenen Aufführung, verschweigt allerdings den Tod seiner Mut-

ter. Die Briefausschnitte sind zwar den Noten der Musiker beigelegt, sie werden aber nicht vorgelesen oder gesungen. Vielmehr lässt Eötvös die Instrumente sprechen, bildet mit Tönen den Rhythmus der Worte nach, ihre Intonation und auch die idiomatischen Feinheiten. Schreiben sich die beiden Mozarts beispielsweise auf Französisch, lässt sich das anhand der nasalen Tongebung der Instrumente nachvollziehen. Selbst ein besonders schönes Schriftbild bei Wolfgang Amadeus, das schon fast kalligraphische Qualitäten hat, spiegelt sich in einer fein gezupften Bratschenmelodie. Und vor allem die atmosphärischen Spannungen, die von beiden Mozarts nur zwischen den Zeilen geäußert werden, erhalten in der Komposition von Peter Eötvös ihre adäquate Übersetzung. Inspiriert wurde der Komponist von einem Erlebnis am Rande einer Orchesterprobe, in der ein Bratscher Witze und Geschichten erzählte, ausschließlich auf seinem Instrument, und so scharf artikuliert, dass man meinte, wörtlich verstehen zu können.

Das Werk wurde vom Schleswig-Holstein Festival und dem Antwerpen Festival in Auftrag gegeben. Die Uraufführung fand 1993 beim Schleswig-Holstein Festival mit dem Arditti Quartet statt.

Der jungen kanadischen Komponistin **Vivian Fung** geht es in ihrem einsätzigen dritten Streichquartett weniger um die Darstellung theatraler Elemente mit instrumentalen Mitteln als um Musik im spirituellen Ritual. Kernstück ihres Werks ist eine Art Choralgesang. Nur selten allerdings ist dessen Melodie vollständig hörbar, meistens tritt sie verkappt auf: Arpeggien umspielen sie oder flirrendes Tremolo bricht sie auf. Am Ende mündet die Komposition in eine Chaconne, in der die Ursprungsmelodie nochmals mit zahlreichen Ornamenten ausgestattet wird.

Die Komponistin selbst erwähnt in einem Kommentar, dass das Stück von ihrer Beschäftigung mit Glaube und Spiritualität zehre. So erscheint die Chormelodie in ihren Versionen und Transformationen als inspiriert durch unterschiedliche Formen des Gebets, in unterschiedlichen Kontexten und Stimmungen. Entstanden ist das Streichquartett 2013 als Wettbewerbsstück für die elfte „Banff International String Quartet Competition“, in deren Verlauf das Anima Quartet auch erstmals mit diesem Werk auftrat.

Bei seiner Uraufführung 1963 in Darmstadt provozierte **Michael von Biel** mit seinem zweiten Streichquartett einen kleinen Skandal. In der Kritik der Zeitschrift *Melos* hallt sowohl Unmut als auch Verwunderung über die Radikalität der Komposition nach: „Biel hat ein Streichquartett geschrieben, das als ein vollkommenes, als ein perfektes Anti-Streichquartett besser bezeichnet wäre. Er hat praktisch nicht einen üblichen Ton den vier Streichinstrumenten abverlangt, sondern nur – mit unseren fadenscheinigen Begriffen referiert – Gekratze, Geschabe, Gequietsche. [...] Biel glaubt, einen einmaligen Fall geboten zu haben, er wird auf diesem Wege nicht weitergehen. Seine nonkonformistische Einstellung dürfte es indes auch verbieten. Es bleibt zu hoffen, dass dieses

Stück ein nur für ihn notwendiges Experiment war.“ Instrumentale Geräuschk Musik sollte allerdings kein einmaliger Versuch bleiben, im Gegenteil. Sie wurde zu einem wesentlichen Element avantgardistischer Musik. Michael von Biel selbst hingegen verfolgte diesen Kompositionsansatz tatsächlich bald nicht mehr weiter: Nach einem weiteren Streichquartett (1965), diesmal mit elektronischer Begleitung, ist er seit dem Ende der sechziger Jahre vor allem als bildender Künstler tätig.

Juliana Hodkinsons Streichquartett *is there something you can tell us* knüpft an ihre 2013 entstandene Oper *Turbulence* für Sopran, Schauspielerin und Live-Elektronik an, die in einem Flugzeug spielt. Aus dem Geräusch des Beschleunigungs und Abhebens sowie dem Schwanken während auftretender Turbulenzen speist sich das Klangmaterial der Oper: Glissandi, Vibrati und Sinustöne sind der Fundus, aus dem die Komponistin hier schöpft. Zwischen den beiden Akteurinnen der Oper kommt es ebenfalls zu einigen Turbulenzen. Die beiden spielen in einer eher abstrakten Geschichte eine Mutter und ihre neunzehnjährige Tochter.

Ist schon in der Oper die Handlung sehr karg angelegt und der Inhalt eher abstrakt, so steigert sich die Abstraktion im Streichquartett noch um einiges: Mit den materialen Möglichkeiten von Glissando und Vibrato beschäftigen sich nun auch die vier Streicher, wengleich ohne Text und ohne Szenerie. Die Streichquartettspassagen alternieren mit denen der Sängerin. Sie singt Ausschnitte aus dem Part der Mutter in der Oper *Turbulence* und bedient die zugehörige Live-Elektronik selbst, an einem Synthesizer im Taschenformat. Als szenisches Element bleibt lediglich der Wechsel zwischen dem Streichquartett und der Sängerin erhalten, eine Art Schwanken, gleichsam eine Turbulenz.

Teresa Roelcke

Samstag, 7. Juni, 19:30 Uhr Theaterhaus T1

Luca Francesconi

Herzstück

auf einen Text von Heiner Müller
für sechs Stimmen (2012)

Carola Bauckholt

Instinkt

für sechs Stimmen (2007/08)

Carola Bauckholt

Nein allein

für fünf Stimmen (1999-2000)

Claude Vivier

Love Songs

für sechs Stimmen (1977)

Neue Vocalsolisten

Sarah Maria Sun, Sopran

Susanne Leitz-Lorey, Sopran

Truike van der Poel, Mezzosopran

Martin Nagy, Tenor

Guillermo Anzorena, Bariton

Andreas Fischer, Bass

Eine Veranstaltung von Musik der Jahrhunderte

Wenn ein Komponist für die Neuen Vocalsolisten schreibt, komponiert er in der Regel nicht einfach nur ein Werk für eine bestimmte Anzahl von Stimmen oder Stimmfächern. Er (oder sie) bekommt es nämlich mit ausgesprochen unterschiedlichen Charakteren zu tun, mit ausgeprägten Individualisten nicht nur in musikalischer Hinsicht. Und oft geben diese Charaktere dem entstehenden Werk ihre unverwechselbare Prägung. So schreibt etwa Luca Francesconi in seinem Miniaturdrama *Herzstück* nicht etwa für einen „Sopran“, sondern explizit für „Susanne“ oder „Sarah“.

Es hängt wohl auch mit dieser starken Individualität, die ganz bewusst sich vom kollektiven Prinzip des Chors mit seinem Ideal der Stimmenverschmelzung abhebt, zusammen, dass so viele der in den letzten Jahren für das Ensemble entstandenen Werke zum Theater tendieren. Spätestens seitdem sich die Neuen Vocalsolisten, vor genau 30 Jahren gegründet, zur Jahrtausendwende zu einem vokalen Kammermusikensemble ohne Dirigenten wandelten, rückte dieses szenische Moment immer stärker ins Zentrum.

Seitdem erkundet das Ensemble diesen Zwischenbereich mit nie versiegender Neugier: jene Sphäre des vokalen Kammer-Musik-Theaters, das nicht auf Bühnenbild, Requisiten und Regisseure angewiesen ist, sondern das seine Theatralität aus der Musik selbst entwickelt. Zahlreiche Komponisten haben sich von den Neuen Vocalsolisten herausfordern lassen (und vice versa), zahllose Werke sind in den letzten anderthalb Jahrzehnten für das Ensemble entstanden, das solcherart (über Einzelwerke hinaus) eine neue Gattung ins Leben gerufen hat. Die vier Werke des heutigen Konzerts machen das auf denkbar unterschiedliche Art hör- und erlebbar und stehen damit exemplarisch für das Schwerpunktthema des diesjährigen Sommer in Stuttgart.

EINS Darf ich Ihnen mein Herz zu Füßen legen?

ZWEI Wenn Sie mir meinen Fußboden nicht schmutzig machen.

EINS Mein Herz ist rein.

ZWEI Das werden wir ja sehn.

EINS Ich kriege es nicht heraus.

ZWEI Wollen Sie, dass ich Ihnen helfe?

EINS Wenn es Ihnen nichts ausmacht.

ZWEI Es ist mir ein Vergnügen. Ich kriege es auch nicht heraus.

EINS heult

ZWEI Ich werde es Ihnen herausoperieren. Wozu habe ich ein Taschenmesser. Das werden wir gleich haben. Arbeiten und nicht verzweifeln. So, da hätten wir's. Aber das ist ja ein Ziegelstein. Ihr Herz ist ein Ziegelstein.

EINS Aber es schlägt nur für Sie.

Heiner Müllers Dramolett *Herzstück* ist ein ebenso abgründiger wie funkelnd-witziger Dialog, ironische Persiflage von über die Jahrhunderte hinweg zu trivialen Floskeln geronnenen Herzensgeständnissen ebenso wie Ironisierung eines

literarischen Topos, der bei Shakespeare wie auch bei Müller selbst oft zu blutigen Grausamkeiten führt. Liebe und Tod sind bei Heiner Müller, dem zynischen Realisten, vertraute Geschwister.

All das spielt auch in **Luca Francesconis *Herzstück*** eine Rolle. Und doch ist sein Werk weit mehr als nur die Vertonung eines dramatischen Texts. Der kurze Dialog wird überführt in eine schillernde, perspektivenreiche Dramen-Fantasie, die verschiedene Phasen durchläuft. Am Beginn wird der Dialog von Mezzosopran und Bass als reines Sprechdrama exponiert, untermalt vom Schluchzen des lyrischen Soprans, das, wie sich herausstellen wird, weit mehr ist als nur emotionale Untermalung eines blutigen Geschehens. Schon hier werden die beiden Figuren in Brecht'sche Distanz gerückt, indem Francesconi auch die jeweiligen Rollenbezeichnungen („Eins“ und „Zwei“) mitvertont und indem er vor allem den Mezzosopran betont distanziert sprechen lässt („impersonal“ oder „burocratic“ lauten entsprechende Interpretationsanweisungen). Noch vor der letzten Zeile, der Schlusspointe, kommen die anderen Stimmen ins Spiel, und ab hier verzweigt sich das Rollenspiel immer mehr. Es entwickelt sich ein dichtes und höchst abwechslungsreiches Ensemblespiel, mal im homophonen Satz, mal zersplittert in einzelne Partikel, in dem sämtliche Details des Textes so lange variierend durchgespielt werden, bis nichts Konsistentes mehr übrig bleibt und das Ganze ins Absurde umkippt.

Hier beginnt überraschenderweise eine Schulzene (gewidmet dem polnischen Theater-Avantgardisten Tadeusz Kantor), in der die bisher eher passiv schluchzende Sopranistin sich als Lehrerin über die anderen Sänger aufschwingt. Der autoritäre Zwang ruft die Gegenbewegung hervor: einen irren, chaotischen Ausbruch. Heiner Müllers Text hat sich da schon längst in Lautpoesie verwandelt, seine Sprache in Lautmaterial. Am Ende steht ein extrem langsamer Teil, „Hommage a Morton Feldman“ überschrieben. Hier kommt die vorher manchmal rasende Bewegung völlig zum Stillstand, das Drama freilich spitzt sich zu. Fünf der Sänger wenden sich mit Messern in den Händen zum lyrischen Sopran, dessen anfängliches Schluchzen jetzt wie eine Vorahnung der Gefahr wirkt, in der er sich befindet.

Zwar verkörpern die sechs Sänger keine „Figuren“, aber sie bilden doch eine definierte Konstellation, die Francesconi wichtig ist. Bass und Mezzosopran (die beiden Rezipienten des Beginns) stünden, so Francesconi, in einer „doppelten Opfer-Folterer-Beziehung“ zueinander, Tenor und Koloratursopran fühlten sich auf naive Weise, „wie in einer Seifenoper“, zueinander hingezogen. Der Bariton ist in diesem Szenario der Wiedergänger Heiner Müllers, diesen imitierend bis in die Sprechweise hinein. Außenseiter und Protagonist gleichermaßen ist jedoch der lyrische Sopran, und das von Anfang an. Er sei, so Francesconi, ein „arabischer Engel“, der über die Gewalt und das Unglück in der Welt weine. Die Partitur ist übersät mit Interpretationsanweisungen, „like a serious child“, „dark and pompous“, „malizioso“, „bored“, „sexy“ und „very sexy“ sind nur einige wenige Beispiele. Von einem „Teatro clandestino“ spricht Francesconi und

konstatiert, wir seien „Gefangene einer grenzenlosen telematischen Freiheit“. Wir lebten in einer „Welt virtueller Referenzen, die wir mit niemandem wirklich teilen können.“ „come in uno strano sogno, lontano“ heißt es einmal in der Partitur. Eine Charakterisierung, die für das ganze Stück gelten könnte: ein seltsamer, ferner Traum.

Die Komponistin **Carola Bauckholt** hat sich nicht, wie so viele andere Komponisten, von der Kammermusik über das Orchester hin zum Musiktheater bewegt. Sie kommt vom Musiktheater – und auch wenn sie für das Konzertpodium komponiert, ist das Theater, ist eine imaginäre Bühne (fast) immer vorhanden. Sie denkt genuin szenisch, im Sinne eines musikalischen Theaters, das sich aus der Musik selbst heraus entwickelt und nicht nur eine „Bühnenmusik“ darstellen will. Oft genug geht sie dabei von scheinbar unscheinbaren, „nebensächlichen“ Phänomenen aus, seien es Alltagsgeräusche oder aber (ganz im Gegenteil) exotische, fremdartige akustische Begebenheiten. Die beiden im heutigen Konzert aufgeführten Werke, entstanden im Abstand von acht Jahren, repräsentieren beide Varianten.

Instinkt für sechs Stimmen setzt sich mit der keineswegs trivialen Frage auseinander, wie sich Tierlaute in das hochartifizielle, ästhetische Konstrukt einer Komposition überführen lassen. Angeregt wurde Carola Bauckholt zu dem Werk von Truike van der Poel, der *Instinkt* auch gewidmet ist. Die Sängerin schenkte ihr eine CD des Lautpoeten Oswald Wiener mit Aufnahmen des Gesangs von Schlittenhunden. Fasziniert von der fremdartigen Schönheit transponierte Bauckholt die Klänge in Vokalpartien, zu den Schlittenhunden gesellten sich Polarfüchse, Eistaucher, Wasserhühner und Wale – eine kleine Arche Noah tierischer Klänge. Obwohl die Interpreten dazu aufgefordert sind, diesen Klängen so nahe wie möglich zu kommen, verwandeln sie sich im Moment der Aufführung in einen kunstvoll gebauten Vokalsatz – in eine Musik, die die Trauer, die Oswald Wiener in den Gesängen der Schlittenhunde zu hören glaubt, ins Humane/Humanistische weitet.

So exotisch das Ausgangsmaterial für *Instinkt*, so alltäglich für **Nein allein**. In deutlicher Abwendung von der biblischen Aufforderung „Eure Rede sei Ja, ja, nein, nein“ – und auch im Unterschied zu Joseph Beuys' kunstvoll-monotoner Performance eines sinnentleerten „Ja ja ja ja nee nee nee nee“ – zeigt Bauckholt, wie unterschiedlich ein Ja oder Nein ausfallen kann, welche Welten (und auch Abgründe) an Zwischen- und Untertönen, an verborgenem Sinn in diesen scheinbar so klaren Vokabeln stecken. Bauckholt verwandelt den Klang und Gestus alltäglicher Kommunikation in Musik, wobei der Prozess dieser Transformation, die das Gesprochene in ein vielstimmig verwobenes Glissando auflöst, immer wieder von rhythmischen Elementen durchbrochen wird, die zurück zu semantisch nachvollziehbarer Sprache führen. „Irgendetwas ist jetzt anders, glaub' ich. Es muss etwas passiert sein“ ist ein solcher Einwurf. Bezieht er sich auf die Musik selbst? Auf einen imaginären Theaterplot? „Der Text benennt

meist das, was musikalisch passiert“, sagt Carola Bauckholt. Für den Zuhörer jedoch entsteht in einem solchen Moment spontan und doch gesteuert eine Dialektik zwischen Kunst und „wirklichem Leben“, zwischen dem Geschehen auf der Bühne und seiner eigenen Erfahrungswelt – ein inneres, ausschließlich mit musikalischen Mitteln evoziertes Theater. Das zu guter Letzt nach allen verbalen und musikalischen Verwicklungen zu einem ganz alltäglichen Mittagstisch führt – und so auch noch das „Kulinarische“, das der Kunst heute so gern abverlangt wird, mit mildem Spott ironisiert.

„To be felt not understood“, schreibt **Claude Vivier** den Sängern im Vorwort seiner *Love Songs* ins Stammbuch, und er fügt hinzu „Lasst die Musik aus euch herausfließen als seiet ihr Kinder.“ Eine solche Bemerkung ist typisch für den franko-kanadischen Komponisten. Zeit seines kurzen Lebens ist er auf der – oft verzweifelten – Suche nach Liebe, nach der großen Emotion, nach Grenzerfahrungen, seien sie religiöser oder erotischer Natur. „Die Musik ist Liebe, wie alles Liebe ist“, so schreibt er einmal. Und dieser Liebe hat er in vielen seiner Werke ein Denkmal gesetzt, am nachdrücklichsten aber wohl in den 1977 entstandenen *Love Songs*.

Die Partitur ist zu großen Teilen graphisch notiert und bietet alles andere als eine eindeutige Handlungs- und Interpretationsanweisung. Die Interpreten sind aufgefordert, ihre eigene „Fassung“ zu finden, indem sie ihren eigenen Gefühlen folgen und nur das tun, was ihnen richtig erscheint („Never follow the signs but only their spirit.“). Szenische Aktionen im Raum sind nicht vorgesehen, und doch nähert sich eine lebendige Aufführung dieser *Love Songs* der Idee eines „Musiktheaters ohne Szene“.

„Love is eternal, love is cosmic“ heißt es an einer Stelle, und um das möglichst umfassend und in all seiner Vielfalt zu zeigen, verwendet Vivier Texte von bedeutenden Autoren wie Vergil, Shakespeare, Novalis und Hesse, aber auch Kinderreime und eigene Texte in einer Fantasiesprache. Die großen Liebespaare der Weltgeschichte – Romeo und Julia, Tristan und Isolde – haben alle ihren Auftritt in diesem knapp halbstündigen Werk, das ein Mixtum compositum ist, schillernd und uneindeutig.

Denn diese ohne Zweifel tief empfundenen Liebeslieder sind auch durchzogen von heiterem Spott und Ironie. Zumindest lässt die offene Form der Partitur eine solche Herangehensweise und Interpretationshaltung zu. Gerade durch diese Distanzierung vermeidet das Werk die dem Thema innewohnende Gefahr des Sentimentalen. Es macht die Größe des Komponisten Vivier aus, dass seine Werke unmittelbarer Ausdruck seiner Gefühle sind und doch sich nicht darin erschöpfen, nur Zeugnisse einer großen autobiographischen Konfession zu sein. Die Liebenden (und mit ihnen die Liebe) erscheinen in den *Love Songs* vor einem weiteren Horizont, die großen Liebespaare der abendländischen Kultur werden zu Parabeln, zu Legenden, die auch etwas über die gesellschaftlichen Verhältnisse aussagen und revolutionäre Kraft gewinnen können.

Rainer Pöllmann

Samstag, 7. Juni, 21:30 Uhr Theaterhaus T1

Time stands still

Musik der Renaissance und der Gegenwart

John Dowland

Mourne, Day is with Darkness fled

John Dowland

What if a Day

Arthur Lavandier

My Naked Lady framed

Tobias Hume

What greater Grief

Tobias Hume

Loves Farewell

Peter Jakober

Stehende Zeit *Uraufführung*

John Dowland

A Coy Joy

Bernhard Gander

Darkness awaits us

Thomas Campian

All lookes be pale

Francesco Filidei

... And here they do not

Uraufführung

John Dowland

Time stands still

Stephen Goodall

Untitled

Burkhard Stangl

Nights

John Dowland

Me, me, and none but me

John Dowland

Lady Clifton's Spirit

Wolfgang Mitterer

Mourn, Mourn

Burkhard Stangl

With you

Ensemble UNIDAS

Theresa Dlouhy, Sopran

Eva Reiter, Viola da Gamba

Christopher Dickie, Laute

Das Ensemble bittet aus dramaturgischen Gründen darum, erst am Ende des Konzerts zu applaudieren!

*Eine Veranstaltung der Akademie Schloss Solitude in Kooperation mit
Musik der Jahrhunderte*

Time stands still

Musik der Renaissance und der Gegenwart

Was passiert, wenn die Zeit still steht? Oder anders gefragt: Was lässt sich alles denken, wenn die Zeit keine Rolle mehr spielt? Das ist natürlich eine naive Frage, aber für einen Moment sehr verlockend. Dann könnte ein so wunderbar timbriertes Stück wie *Time stands still* unendlich hin- und herwogen wie vom Wind umraushtes Seegrass und nie wieder aufhören (man wünscht es sich beinahe), dann gäbe es kein Gestern, Heute oder Morgen, dann bräuchten wir uns um Zeitsprünge zwischen Renaissance und Gegenwart oder Barock und Romantik keine Gedanken mehr zu machen, dann stünde die von Melancholie gesättigte Musik eines **John Dowland** direkt neben **Bernhard Ganders** *Darkness awaits us*, **Thomas Campian** neben **Burkhard Stangls** luziden Dowland-Anverwandlungen, **Francesco Filideis** eminent gestische Musik neben *A Fancy by Mr. Dowland*. Manchmal ist es leicht, die Zeit(en) zu überwinden, manchmal erscheint dies aber auch als große Herausforderung.

Aus einer anderen Perspektive ergibt sich folgendes Bild: Musik braucht ihre Zeit, Musik selbst hat ihre Eigenzeit, und schließlich ist Musik tatsächlich Ausdruck ihrer Zeit. Sie kommt aus dem vermeintlichen Nichts und kehrt am Ende wieder dorthin zurück. Musik vergeht, Zeit vergeht, Zeit wird gestaucht oder „verschoben“ – nahezu zum Stillstand gebracht – wie in **Jakobers** „stehende Zeit“, dessen Ziel es ist, durch individuelle Metren der einzelnen Stimmen und der Verschiebung der Pulsation eine zeitliche Unschärfe zu erzeugen. Oder Zeit wird geschichtlich perforiert, wie in **Burkhard Stangls** Kommentaren zu Dowlands Musik. Aber was geschieht in den Zwischenräumen? Ist die Musik wirklich erst „da“, also bei uns, den Hörern, wenn der erste Ton erklingt? Oder klingt nicht bereits die so genannte vox humana, auch wenn wir das angenommene „Nichts“ zu hören meinen?

Das Problem eines sich minütlich immer höher auftürmenden „Geschichtsmusikbergarchivs“ könnte als eine Grundbefangenheit beschrieben werden, mit der sich jeder Komponist heute herumschlagen muss, aber nicht immer dringt dieses Problem konstruktiv an die Oberfläche. Wenn es aber doch geschieht, kann es zu äußerst beglückenden Momenten kommen – nämlich dann, wenn der aus der fortlaufenden Geschichte heraus entstehende Konflikt unterschiedlicher Zeiten nicht in einem bloß harmonisierenden, sondern viel eher in einem reflexiven Verständnis aufgegriffen wird. Dann spüren wir vielleicht, wie sich in die heutige Musik die „Vergangenheit“ ganz „natürlich“ einlagern kann, wie ein Kontakt in den Zwischenräumen der Geschichte entsteht, in dem am Ende gar nicht mehr klar ist – und es letztlich auch keine Rolle spielt – ob Peter Jakober John Dowland bearbeitet oder John Dowland eine Vorlage von Peter Jakober zur Inspiration für ein neues Stück heranzieht. Eine Voraussetzung muss bei diesem Gedanken freilich immer gelten: *time stands still*.

Eva Reiter

Samstag, 7. Juni, 23:00 Uhr Theaterhaus P1

Huihui Cheng

Durch die Blume (2014)

Musiktheater für Sänger, Publikum und Live-Elektronik

Libretto: Manfred Weiß

Einstudierung und szenische Einrichtung: Angelika Luz

Live-Elektronik und Video: Huihui Cheng

Klangsupport: Matthias Schneider-Hollek

Gabriele Lesch, Sopran

Viktoriiia Vitrenko, Sopran

Roger Gehrig, Tenor

Marius Schötz, Bariton

*Eine Veranstaltung des Studio für Stimmkunst und Neues Musiktheater der
Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart*

„Das Theater ist die tätige Reflexion des Menschen über sich selbst.“

Novalis

Im Sinne von Novalis ist das Theater nicht zuletzt ein Ort, an dem Raum und Zeit betrachtet und dargestellt werden können. Ein Theaterstück für eine Abschlussparty zu schreiben, heißt daher, einen ganz speziellen Raum in einer ganz bestimmten Zeit zu bespielen unter der Prämisse, dass das Publikum Teil des Theaters ist, also den Raum und einen definierten Zeit-Raum mit gestaltet. Für das Projekt „Abschlussparty“ habe ich Ideen aus meinem Musiktheater *ohne Gewähr* wieder aufgegriffen, das ich eigens für die Räume im Haus der Geschichte Stuttgart geschrieben habe (Uraufführung 2013).

Die Musik für das Projekt „Abschlussparty“ unter dem Titel *Durch die Blume* habe ich nun eigens für einen Raum komponiert, in dem es keine Trennung zwischen Bühne und Publikum gibt. Diese Raumdisposition ist von zentraler Bedeutung für das Stück, da das Publikum hier eine wichtige Rolle spielt. Durch die zusätzlich eingezogene Ebene des Live-Videos wird das Stück letztendlich zu einem formalen Hybrid, angesiedelt im Zwischenraum von Installation und theatralischer Performance. Das Stück handelt von einem aktuellen Thema, das aus theatralischen Gründen nicht genannt werden kann. Nur soviel. Es handelt sich um eine unmenschliche Situation, die im Alltagsleben oft vorkommt, allerdings nicht vermieden werden kann. Diese konkrete Situation wird realistisch dargestellt. Weshalb das Stück den Titel *Durch Die Blume* trägt, erfährt das Publikum visuell und akustisch erst im Lauf der Aufführung.

Huihui Cheng

Sonntag, 8. Juni, 11:00 Uhr Akademie Schloss Solitude

DINGEN – Konzert/Performance

Komposition: Peter Jakober

Choreografie und Inszenierung: Paul Wenninger

Performance: Raúl Maia, Raphaël Michon

Klangregie: Nik Hummer

Instrumentenbau: Peter Jakober, Walter Krenmayr, Paul Wenninger

Produktionsleitung: Marlène Perronet

Produktion: Kabinett ad Co.

Koproduktion: Tanzquartier Wien

Kabinett ad Co. wird subventioniert durch MA 7 – Kulturabteilung der Stadt Wien, Kulturabteilung Land Niederösterreich, SKE-Fonds. In Kooperation mit WIEN MODERN und Tanzquartier Wien.

DINGEN – Konzert/Performance

Der Choreograf Paul Wenninger und der Komponist Peter Jakober folgen in DINGEN den Spuren eines Fundes: des Chordophons, eines riesigen Saiteninstrumentes, das 1835 in Aksum, im heutigen Äthiopien, während einer Ausgrabung entdeckt wurde. Die beiden Künstler haben das Instrument mit heutigen Mitteln nachgebaut, um es in einer Situation zwischen Konzert und Performance und aus dem Blick unterschiedlicher künstlerischer Positionen zu inszenieren.

Eine Veranstaltung der Akademie Schloss Solitude

Im Anschluss

DER INFORMIERTE KÖRPER – Künstlergespräch und Vortrag

Die Künstler Peter Jakober und Paul Wenninger diskutieren im Anschluss an die Aufführung mit dem österreichischen Kunsttheoretiker Andreas Spiegl, dem amerikanischen Informatiker Robert Ochshorn und der französischen Kuratorin Agnès Violeau über das Thema des *informierten Körpers*.

Sie gehen gemeinsam den Fragen nach, wie ein Körper eine Umgebung beeinflussen kann und welche Möglichkeiten des Informationsflusses zwischen Komponist, Instrumentalist und Publikum existieren.

Die Veranstaltung wurde konzipiert von Marlène Perronet und findet im Rahmen des Programms *art, science & business* der Akademie Schloss Solitude statt.

In englischer Sprache.

Beide Veranstaltungen werden unterstützt durch das Institut français und das Ministère de la Culture et de la Communication; Bundeskanzleramt Österreich, Kunstsektion; Österreichisches Kulturforum Berlin.



INSTITUT
FRANÇAIS

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH
KUNST

österreichisches kulturforum^{ber}

BIOGRAPHIEN

Das **Anima Quartet** wurde 2005 von Studenten des Rimski-Korsakow-Konservatoriums in Sankt Petersburg gegründet. In den folgenden Jahren erhielt das Anima Quartet zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Boris Pergamenschikow Preis für Kammermusik 2011 (mit dem Preisgeld konnte das Stück „Commedia dell’arte III“ von Ana Sokolovic in Auftrag gegeben werden), den ersten Preis in der Sparte Streichquartett beim Internationalen Kammermusik-Wettbewerb „Franz Schubert und die Musik der Moderne“ in Graz 2009 und dem ersten Preis beim „Charles Hennen Kammermusikwettbewerb“ 2009 in Heerlen/Niederlande. Seit 2010 nimmt das Ensemble am Aufbaustudiengang Quartettspiel bei Eberhard Feltz an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin teil.

<http://animaquartet.com/DE/quartet.html>

Guillermo Anzorena ist in Mendoza/Argentinien geboren. Er studierte Gesang an der Universität National von Cuyo. 1991 war er Preisträger beim Wettbewerb „Junge Stimmen“ in Buenos Aires, 1993 zeichnete ihn die Richard-Wagner-Gesellschaft als „Junges Talent des Jahres“ aus. Stipendien ermöglichten ihm, sich in Argentinien intensiv mit dem deutschen Lied zu beschäftigen. Seit 1994 lebt er in Karlsruhe, absolvierte an der dortigen Hochschule für Musik ein Aufbaustudium und eine Ausbildung an der Opernschule. Engagements als Opernsänger, CD- und Rundfunkaufnahmen begleiten seine solistische Laufbahn. Seit März 2000 ist er Mitglied der Neuen Vocalsolisten und seit Oktober 2000 Dozent für Gesang an der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen.

Ascolta wurde 2003 von sieben Musikern in Stuttgart gegründet. Mittlerweile sind über 150 Werke für die spezifische Besetzung von ascolta entstanden. Das Ensemble tritt regelmäßig bei den europäischen Festivals für Neue Musik auf, so bei ECLAT, in Luzern, Huddersfield und Witten, bei Ultraschall Berlin, den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, den Donaueschinger Musiktagen, der MaerzMusik, der Salzburg Biennale und Wien Modern. Kooperationen mit Musik der Jahrhunderte, Musikfest Stuttgart, Akademie Schloss Solitude, Staatsoper und Staatliche Hochschule für Musik. Gefördert vom Kulturrat der Stadt Stuttgart veranstaltet ascolta die eigene Konzertreihe „ascolta plays...“. Gefördert von der Kulturstiftung des Bundes entsteht in den kommenden Jahren mit „Gebrauchsanweisungen“ ein weiteres multimediales Programm.
www.ascolta.de

Carola Bauckholt wurde 1959 in Krefeld geboren. Sie studierte Komposition in Köln bei Mauricio Kagel. 1985 gründete sie mit Caspar Johannes Walter den Thürmchen Verlag und 1991 das Thürmchen Ensemble. Sie erhielt zahlreiche Stipendien und Auszeichnungen. Ein zentrales Moment der Werke von Carola Bauckholt ist das Nachdenken über das Phänomen der Wahrnehmung und des

Verstehens. Ihre Kompositionen vermischen oft Elemente aus visueller Kunst, Musiktheater und konzertanter Musik. Dafür bedient sich Carola Bauckholt gerne geräuschhafter Klänge, die oft mit ungewohnten Mitteln erzeugt werden. www.carolabauckholt.de

Michael von Biel wurde 1937 in Hamburg geboren. Er ist Maler, Komponist und Cellist in Personalunion. Sein Musikstudium absolvierte von Biel in Toronto, Wien, New York, London und Köln. Zu seinen Lehrern zählten unter anderem Karlheinz Stockhausen und David Tudor. Von Biel komponierte u.a. drei Streichquartette, elektronische Werke und für Cello solo sowie Klaviermusik. 1968/69 studierte von Biel an der Kunstakademie Düsseldorf bei Joseph Beuys und konzentrierte sich einige Jahre vollständig auf die Bildende Kunst. In den späten 1970er Jahren nahm von Biel das Komponieren im Zeichen der Neuen Einfachheit wieder auf. Seit 2005 lebt von Biel in Tübingen.

Zoé Cartier wurde 1978 in Straßburg/Frankreich geboren. Nach Studien in Valence, Lyon, Paris und Berlin war sie zwei Spielzeiten lang Solocellistin an der Oper Magdeburg. Seither arbeitet sie solistisch mit verschiedenen Ensembles, darunter das European Union Chamber Orchestra, die Kammerakademie Potsdam, Ensemble Resonanz und das Solistenensemble Kaleidoskop. Künstlerische Offenheit und Neugier eröffneten ihr die Zusammenarbeit mit Künstlern wie Sasha Waltz und dem Staatsballett Berlin. 2009 gründete Zoé Cartier mit befreundeten Musikern das Ensemble Berlin String Construction. Seit 2013 unterrichtet sie an der Spezialschule für Musik Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin.

Huihui Cheng, geboren 1985 in China, studierte Komposition an der Musikhochschule Stuttgart bei Caspar Johannes Walter und seit 2013 bei Marco Stroppa (Komposition) und Piet Johan Meyer (Elektronische Musik). Ihre Werke wurden u.a. bei der Münchener Biennale (2008), dem Beijing Modern Music Festival und dem Belgien Europa Festival 2010 aufgeführt. Seit einigen Jahren konzentriert sich Huihui Cheng auf die Komposition von Vokalmusik im Zusammenhang mit der Erkundung besonderer Artikulationsweisen sowie der akustischen Räumlichkeit von Stimmen. Repräsentativ dafür steht das Musiktheater *ohne Gewähr*, uraufgeführt 2013 in Stuttgart im Haus der Geschichte. 2014 hat Huihui Cheng ein Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg. <http://huihuicheng.com>

Karlīne Cīrule wurde in Lettland geboren. Derzeit studiert die Sopranistin an der Musikhochschule Stuttgart bei Frank Wörner. Sie war bereits an vielen Produktionen der Stuttgarter Opernschule beteiligt, darunter Mozarts *Don Giovanni* (im Chor), in Hindemiths *Neues vom Tage* sang sie verschiedene Nebenrollen und in C.L. Boxbergs *Sardanapalus* war sie als Cupido und Misius zu hören. Konzertant trat sie unter anderem in Stuttgart, Tübingen, Leipzig, Berlin und Riga auf.

Simone Eisele wurde in Leonberg geboren. Die Mezzosopranistin absolvierte ein Gesangspädagogik-Studium bei Annette Koch in Münster. Daran anschließend ging Simone Eisele zum Master-Studium Operngesang bei Marga Schiml an die Hochschule für Musik Karlsruhe. Derzeit ist sie im Masterstudiengang Neue Musik bei Angelika Luz an der Musikhochschule Stuttgart. 2006 war sie Gewinnerin des „Euregio Vocalistenconcours“ in Terborg/Niederlande und 2011 Stipendiatin der Kammeroper Schloss Rheinsberg. Bühnenerfahrung sammelte sie bislang an den Städtischen Bühnen Münster, am Stadttheater Bielefeld und am Institut für Musiktheater Karlsruhe.

Matthias Engler studierte klassisches Schlagwerk am Conservatorium van Amsterdam. Im Jahr 2005 und 2006 war er Stipendiat der Internationalen Ensemble Modern Akademie. 2004 gründete er mit der Harfenistin Gunnhildur Einarsdóttir das Ensemble Adapter in Berlin, für das er seitdem als Schlagzeuger und Projektmanager arbeitet. Er gastiert bei Ensembles für Neue Musik in ganz Deutschland und tritt bei Festivals wie den Darmstädter Ferienkursen, Ultraschall, MaerzMusik, Donaueschinger Musiktage und den World New Music Days auf. Seit 2010 ist Engler Gastdozent an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und Mitglied des Brandt Brauer Frick Ensembles in Berlin.
<http://www.ensemble-adapter.de/19-0-Matthias-Engler.html>

Das **Ensemble Unidas** (Eva Reiter, Theresa Dlouhy, Christopher Dickie) wurde 2008 in Wien gegründet. Das Trio konzentriert sich programmatisch auf die Musik der englischen Renaissance mit besonderem Akzent auf unbekanntem und zum Teil noch unveröffentlichtem Repertoire für Sopran, Lyra Viol und Laute. Seit 2009 arbeitet Unidas an seinem Programm *Time stands still*, das die Musik der englischen Renaissance mit Werken der Gegenwart konfrontiert. Die Komponisten der Auftragswerke, die dafür entstehen, können sich in ihrer Textwahl oder musikalischen Sprache von der Musik der Renaissance inspirieren lassen, sie kommentieren oder auch ein davon völlig unabhängiges Werk schaffen. Unidas konnte sich durch Konzerte bei nationalen (u.a. Wien Modern) und internationalen Festivals (u.a. MDR Musiksommer) einen Namen machen.

Peter Eötvös wurde 1944 in Székelyudvarhely/Transsylvanien geboren. Im Alter von vierzehn Jahren begann er sein Kompositionsstudium an der Budapester Musikakademie. Später studierte er Dirigieren in Köln. Von 1968 bis 1976 war er Mitglied des Stockhausen Ensembles. In den 1970er Jahren arbeitete er am Studio für elektronische Musik des WDR in Köln. Von 1978 an war er dreizehn Jahre lang musikalischer Leiter des Ensemble Intercontemporain. Von 1994 bis 2004 war Peter Eötvös Chefdirigent des Radio Kammerorchesters in Hilversum. Seine Kompositionen werden weltweit von renommierten Klangkörpern und Opernhäusern aufgeführt. Außerdem ist er bei führenden Ensembles für Neue Musik zu Gast. Peter Eötvös hatte Professuren an den Musikhochschulen in

Karlsruhe und Köln. Er gibt regelmäßig Meisterkurse und Seminare. 2011 erhielt er den „Leone d’Oro“ der Biennale Venedig für sein Lebenswerk.
<http://www.eotvospeter.com>

Francesco Filidei wurde 1973 geboren. Er studierte unter anderem am Luigi Cherubini Konservatorium in Florenz und am Conservatoire National Supérieur de Paris. Seine Lehrer waren Marco Stroppa, Frédéric Durieux und Michael Lévinas. Es folgten Kurse bei Salvatore Sciarrino (Komposition) und Jean Guillou (Orgel). Als Solist wurde Francesco Filidei von bedeutenden Festivals eingeladen, darunter Festival d’Automne Paris, Archipel Genf und die Biennale Venedig. 2006 war er Stipendiat der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart. Seit 2007 ist er Mitglied der Casa de Velázquez in Madrid, wo er lebt und arbeitet.
<http://francescofilidei.wordpress.com>

Christie Finn stammt aus den USA. Die 28-jährige Sopranistin hat bereits mit vielen zeitgenössischen Ensembles in Europa gesungen wie dem *Asko Schönberg Ensemble* (NL), dem *VocaalLAB* (NL), dem *Hezarfen Ensemble* (TR), *Forum Neue Vokal Musik* (D), *Oerknal!* (NL), der *Ligeti Academy* (NL), sowie mit verschiedenen Ensembles in New York. Außerdem arbeitete Christie Finn mit Komponisten wie Georges Aperghis, Unsuk Chin, Robert Cogan, Daan Janssens, Klaus Lang oder Stuart Saunders Smith zusammen.
<http://christiefinn.com>

Andreas Fischer (Bass) studierte Schulmusik und Gesang in Stuttgart und Wien. Als Sänger, Ensembleleiter und als der Bass der Neuen Vocalsolisten Stuttgart wirkte er bei ungezählten Uraufführungen, CD- und Rundfunkproduktionen mit. Dabei ist ihm der enge und produktive Kontakt zu den Komponisten besonders wichtig. Sein besonderes Interesse gilt dem Musiktheater. Als Solist war er 2004 bei der Münchener Biennale in Brian Ferneyhoughs *Shadowtime* und 2008 in Enno Poppes *Arbeit, Nahrung, Wohnung* zu hören, 2000 in Salvatore Sciarrinos *Perseo e Andromeda*, 2001 in Manuel Hidalgos *Bacon*, 2006 in *Zaïde/Adama* von Chaya Czernowin und 2010 Czernowins *Prima*. 2014 sang er beim Festival MaerzMusik die Partie des Probanden in Enno Poppes Oper *IQ*.

Luca Francesconi wurde 1956 in Mailand geboren. Er studierte Klavier und Komposition in seiner Heimatstadt. In Boston und Rom war er Schüler von Karlheinz Stockhausen, in Tanglewood von Luciano Berio. 1990 gründete er in Mailand ein Zentrum für Neue Musik. Seine Kompositionen wurden mit zahlreichen internationalen Preisen gewürdigt, darunter dem Kranichsteiner Musikpreis in Darmstadt, dem Ernst-von-Siemens-Preis in München und dem Prix Italia. Francesconi unterrichtete unter anderem als Visiting Professor am Rotterdamer Konservatorium und war 1995 composer in residence in Strasbourg. Bedeutende Festivals luden ihn ein und widmeten ihm Portraitkonzerte.

Vivian Fung wurde 1975 in Edmonton/Canada geboren. Sie studierte Komposition in Kanada und Frankreich und promovierte an der Juilliard School in New York. Dort unterrichtete sie von 2002 bis 2010. In ihren Kompositionen verbindet sie westliche Musikformen mit indonesischer Gamelan-Musik sowie mit chinesischen Volksliedern. 2012 erhielt sie ein Stipendium der Simon Guggenheim Foundation. Ihr *String Quartet No. 3* komponierte sie für den Banff International String Quartet Competition 2013 (Kanada).
<http://vivianfung.ca>

Beat Furrer wurde 1954 in Schaffhausen geboren. Er studierte Dirigieren bei Otmar Suitner sowie Komposition bei Roman Haubenstock-Ramati. 1985 gründete er das Klangforum Wien, das er bis 1992 leitete und dem er seitdem als Dirigent verbunden ist. Im Auftrag der Wiener Staatsoper schrieb er seine erste Oper *Die Blinden*. 1996 war er Composer in residence bei den Musikfestwochen Luzern. 2001 wurde das Musiktheater *Begehren* in Graz uraufgeführt, 2003 die Oper *Invocation* in Zürich und 2005 das Hörtheater *FAMA* in Donaueschingen. Seit Herbst 1991 ist Furrer Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz. 2004 erhielt er den Musikpreis der Stadt Wien, seit 2005 ist er Mitglied der Akademie der Künste in Berlin. 2014 erhält er den großen österreichischen Staatspreis.
<https://www.baerenreiter.com>

Roger Gehrig (*1987) studierte in Stuttgart Schulmusik und Gesang sowie Gitarre. Derzeit setzt er sein Studium im Master Konzertgesang bei Carmen Mammoser sowie in Germanistik fort. Diverse Meisterkurse ergänzen seine Ausbildung. Seine künstlerischen Aktivitäten sind breit gefächert und reichen vom Oratoriensänger (barocker Evangelist bis spätromantische Tenorsolopartien) über szenische Opernproduktionen (u.a. Tamino in Mozarts *Zauberflöte*, Frederic in Sullivans *Piraten von Penzance*) bis hin zu selbstbegleiteten Liedkonzerten mit Gitarre.
<http://gut-gestimmt.de>.

Sabine Hilscher studierte bildende Kunst als Meisterschülerin bei Dieter Hacker sowie Kostümbild an der UdK Berlin. Sie arbeitet als Bühnen- und Kostümbildnerin für Oper, Schauspiel und Neues Musiktheater sowie für Objekt- und Puppentheaterinszenierungen, unter anderem in Berlin, am Nationaltheater Mannheim, am Staatstheater Stuttgart, am Staatsschauspiel Dresden, am Schauspielhaus Köln, dem MusikTheater Bern sowie auf verschiedenen Festivals wie MaerzMusik, ECLAT, operadhoy Madrid. Besonders die Arbeit an der Grenze von Bildender Kunst, Installation, Bühne und Kostüm sowie die Bespielung und Inszenierung besonderer Orte bilden einen Schwerpunkt ihrer Arbeit.
<http://www.sabinehilscher.de/Home.html>

Juliana Hodkinson geboren 1971 in Großbritannien, studierte Musikwissenschaft am King's College in Cambridge und Komposition bei Per Nørgård und Hans Abrahamsen, und sie besuchte Meisterkurse bei Tristan Murail und Dieter Schnebel. Ihre Kompositionen befassen sich mit der Art und Weise, wie wir als Zuhörer, als Musiker und als Menschen agieren bzw. in welchem Kontext sich Musik ereignet. 2007 promovierte sie über die Stille als musikalisches Element an der Universität Kopenhagen. Sie hat Kompositionsaufträge vom Louisiana Museum of Modern Art, dem Konzerthaus Berlin, dem Kammerensemble Neue Musik Berlin und dem Interfilm Festival erhalten. Zu ihren jüngsten Werken zählen Kompositionen für das Anima Quartet.

<http://www.julianahodkinson.net/>

Peter Jakober studierte Komposition an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz/Österreich. Er komponierte zahlreiche Stücke und Auftragsarbeiten, unter anderem *Puls 4* für 14 Trompeten, 14 Posaunen und 7 Tuben, (Musikprotokoll des steirischen Herbst in Graz, 2010) oder *in Stille*, uraufgeführt im Radiokulturhaus Wien (2011). Für *Puls 3* erhielt Peter Jakober den ersten Preis beim Automatenklavierwettbewerb Ghost Note Competition 2010.

Jakober ist Mitbegründer des Hörfest Graz, einer langen Nacht Neuer Musik im Forum Stadtpark Graz, das vor allem jüngeren Komponisten eine Aufführungsplattform bietet. 2013 war er Stipendiat der Akademie Schloss Solitude.

www.peterjakober.com

Susanne Leitz-Lorey studierte Gesang an der Musikhochschule Stuttgart und ab 1988 an der Opernschule. Meisterkurse bei Eugen Rabine, Judith Beckmann, Barbara Schlick und Ingrid Figur vervollständigen ihre Studien. In Zusammenarbeit mit Helmuth Rilling, Ingo Metzmacher, Hans Zender, Manfred Schreier und anderen ist sie vielfältig als Konzertsängerin tätig. Sie wirkt mit bei CD-Produktionen, Rundfunkaufnahmen und Operngastspielen. Ihre Liebe gilt darüber hinaus dem Liedgesang. Seit 1991 ist Susanne Leitz-Lorey Mitglied der Neuen Vocalsolisten Stuttgart.

Gabriele Anna Lesch wuchs in Stuttgart auf. 2009 schloss sie ihr Diplomstudium an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden in den Fächern Gesang, Gesangspädagogik und Rhythmik ab. Bereits vor ihrem Diplomabschluss sang sie an der Staatsoperette Dresden und am Theater Görlitz. In Meisterkursen bildet/e sie sich fort. Seit 2009 ist sie wieder in Stuttgart und schloss ebendort 2011 den Masterstudiengang ab mit anschließendem Kontaktstudium. Neben zwei Produktionen an der Staatsoper Stuttgart war sie konzertant mit Liedern, Neuer Musik oder in Kirchen zu hören.

Lore Lixenberg, britische Mezzosopranistin und Regisseurin, hat sich auf zeitgenössische Musik spezialisiert. Sie hatte Auftritte bei Festivals in ganz Europa (darunter Wien Modern, Ultima Oslo, die Donaueschinger Musiktage und die

Festivals in Luzern und Salzburg) und arbeitete mit Orchestern und Ensembles wie Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, Klangforum Wien und Apartment House. Zu ihren Engagements im Bereich des Musiktheaters gehören Hauptrollen in Bent Sørensens Oper *Under Himlen* und in Mark-Anthony Turnages Oper *Anna Nicole* am Royal Opera House Covent Garden sowie in Opern von Gerald Barry und Nigel Osborne. Als Regisseurin inszenierte sie unter anderem Mauricio Kagels Staatstheater und Werke von Cage, Aperghis und Berio für das CoMA Music Theatre in London und das Spor-Festival in Aarhus.

Angelika Luz war nach ihrer Ausbildung an der Stuttgarter Musikhochschule (Gesang und Klavier) als Koloratursopranistin an zahlreichen Bühnen (darunter Deutsche Oper Berlin, Staatsoper Hamburg, Opernhaus Zürich) Europas engagiert. Ihr Rollenspektrum reicht von Monteverdis *Poppea* über Mozarts *Königin der Nacht* bis zum Musiktheater und Schauspiel der Gegenwart. Zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen und Auftritte bei allen wichtigen internationalen Festivals dokumentieren die Hinwendung der Sängerin zur zeitgenössischen Musik, wo sie in enger Zusammenarbeit mit Komponist/innen unzählige Uraufführungen gesungen hat. Neben solistischen Auftritten war sie bis 2006 auch mit den Neuen Vocalsolisten verbunden. An der Musikhochschule Stuttgart unterrichtet sie seit 1998 Neue Vokalmusik. Als Professorin betreut sie dort seit 2007 den Studiengang Master Neue Musik/Gesang, seit 2011 leitet sie das „Studio für Stimmkunst und Neues Musiktheater“ und stellt mit dem von ihr gegründeten ensemble v.act immer wieder Produktionen vor, die Musik, Szene und Multimedia in Verbindung setzen.

Der Portugiese **Raúl Maia** ist Tänzer und Performer. Der Fokus seiner Arbeit liegt auf der Interpretation der Bewegung als nicht-repräsentatives Kommunikationswerkzeug und der Performance als künstlerischem „Ritual“-Happening, bei dem eine körperliche Aufführung „diskutiert“, artikuliert und in Realzeit erfahren wird. Raúl Maia arbeitet u. a. mit ultima vez /Wim Vandekeybus, Anna MacRae, Tino Sehgal, Fanni Futterknecht, Hans Hof Ensemble und Paul Wenzinger zusammen. In den letzten Jahren schuf er hauptsächlich eigene Soloprogramme. Maias Arbeiten wurden unter anderem aufgeführt auf dem ImPuls-Tanz Festival, Wien; eXplore dance festival – Bucharest International Contemporary Dance and Performance Festival; iDANS Contemporary Dance and Performance Festival, Istanbul; sowie im Tanzquartier Wien, WUK Wien und im Brut Wien. Raúl Maia lebt in Wien.

Raphaël Michon studierte Pantomimen-Theater, erlernte Oboe am Conservatoire National de Musique, Rennes, Jazz bei Eric Lelann und Cesarius Alvim an der École de Création Musicale, Rennes, und studierte an der Quimper's Fine Art School. 2005 nahm er an dem Programm ex.erce am Centre Chorégraphique National de Montpellier teil und 2007 am Projekt *Essai* am Centre National de Dance Contemporaine, Angers. Er arbeitet als Musiker, Komponist,

Tänzer und Performer mit unterschiedlichen Kompanien und KünstlerInnen, wie u. a. Hydragon, La porte bleue, Ochossi, La seule fois, France Sauvage, nadaproductions, Adriana Cubides, Fanni Futterknecht, Alisa Rosalie, Tino Sehgal, Rebecca Akoun und Oleg Soulimenko. Raphaël Michon lebt in Wien.
www.raphaelmichon.com

Theo Nabicht, 1963 geboren, studierte an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. 1995 bis 1997 studierte er Bassklarinete am Conservatoire de Strasbourg in der Meisterklasse von Armand Angster. Seit 1985 arbeitet er genreübergreifend, zunächst vor allem als Jazzmusiker, später mit einem Schwerpunkt auf zeitgenössischer und improvisierter Musik. Theo Nabicht ist langjähriges Mitglied des Kammerensemble Neue Musik Berlin. Seit einigen Jahren steht die Kontrabassklarinete im Zentrum seiner Arbeit. In verschiedenen Duoformationen (z. B. Fossil mit Alexandre Babel), aber auch solistisch sucht er das Klangspektrum des Instrumentes zu erweitern.
www.nabicht.de

Martin Nagy, 1961 geboren, studierte Schulmusik mit den Hauptfächern Violine und Gesang an der Stuttgarter Musikhochschule und absolvierte dort die Lied- und die Opernklasse. Seine wichtigsten Lehrer waren Bruce Abel, Ernst Poettgen, Dunja Vejzovic und Douglas Hines. Er begann seine Laufbahn als Solist am Theater in Annaberg-Buchholz. Seit 1994 arbeitet er als freischaffender Opern- und Oratoriensänger. Er gibt regelmäßig Liederabende mit der Pianistin Ira Maria Witoschynskij. Zahlreiche Rundfunk- und CD-Einspielungen dokumentieren die stilistische Breite seines Repertoires. Für 2014 sind zwei Veröffentlichungen von *Lieder und Arien aus Dresden* sowie eine Ersteinspielung des Opernfragments *Adrast* von Franz Schubert geplant. Martin Nagy gehört zu den Gründungsmitgliedern der Neuen Vocalsolisten.

Neue Vocalsolisten

1984 als Ensemble für zeitgenössische Vokalmusik unter dem Dach von Musik der Jahrhunderte gegründet, agieren die Neuen Vocalsolisten seit dem Jahr 2000 künstlerisch autonom als Kammermusik- und Musiktheater-Ensemble. Die sieben Konzert- und Opernsolisten beschäftigen sich mit der Recherche neuer Klänge, Stimmtechniken und vokaler Artikulationsformen. Musiktheater und interdisziplinäre Arbeit mit Elektronik, Video, bildender Kunst und Literatur sind ebenso Teil des Konzeptes wie die Konfrontation von Elementen aus Alter und Neuer Musik. Insgesamt werden die Neuen Vocalsolisten im Jahr 2014 mehr als 25 Werke uraufführen, darunter drei Musiktheater-Produktionen.
www.neuevocalsolisten.de

Robert Ochshorn studierte Informatik an der Cornell University in Ithaca, NY/USA. Nach seinem Bachelorabschluss 2009 arbeitete er als Forschungsassistent mit Krzysztof Wodiczko in der Interrogative Design Group am MIT und in

Harvard. 2012 schloss er sein Stipendium an der Jan van Eyck Akademie in Maastricht/Niederlande ab, wo er die open-source Software *InterLace* entwickelte, die in Kooperation mit Eyal Sivan als Grundlage für die webbasierte Dokumentation *Montage Interdit* verwendet wurde (präsentiert beim Berlin Documentary Forum 2 im Juni 2012 in Deutschland). Robert Ochshorn ist 2014 Stipendiat der Akademie Schloss Solitude im Bereich Exakte Wissenschaften.

Yumi Onda wurde 1982 in Freiburg i.Br. geboren. Die japanisch-koreanische Geigerin studierte in Freiburg und Köln bei Charles-André Linale. Nach dem Diplom an der UdK Berlin absolvierte sie ein Aufbaustudium bei Antje Weithaas. Wichtige Impulse erhielt sie auch in Meisterkursen bei Gerhard Schulz, Benjamin Schmid und Igor Ozim. Sie war mehrfach Preisträgerin bei *Jugend musiziert* und Stipendiatin des Landesmusikrats Baden-Württemberg sowie der Yehudi Menuhin Stiftung Live Music Now. Sie ist Mitglied im Ensemble Spira Mirabilis, regelmäßig Gast beim DSO Berlin, dem Münchener Kammerorchester und der Kammerakademie Potsdam. Ihr Interesse an interdisziplinären Projekten verwirklicht sie im Solistenensemble Kaleidoskop und dem Ensemble KONTRASTE.

Marlène Perronet studierte französische Literatur an der Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. 2009 erhielt sie einen DNSEP (Master of Arts) von der École Nationale Supérieure d'Art de Paris, Cergy/Frankreich. Sie koordinierte die französische Teilnahme an der Shiryaevo Biennale (2007–2009) in Shiryaevo/Russland. 2010 initiierte und koordinierte sie *Action Planning*, eine Reihe von Veranstaltungen und Ausstellungen von Video-Projektionen in Frankreich und Russland. In Leipzig trat sie dem Netzwerk und Residenzprogramm fugitif bei. 2012 kuratierte und koordinierte sie gemeinsam mit Juliane Beck und Bettina Lehmann das Projekt *In Our Backyards*, ein Gemeinschaftsprojekt von United Residencies und der Akademie Schloss Solitude. Marlène Perronet war 2013 Stipendiatin für Kunstkoordination an der Akademie Schloss Solitude.

Truike van der Poel studierte Altphilologie in Leiden, Gesang in Den Haag und Chorleitung in Rotterdam, lehrte Chorleitung an der Musikhochschule Hannover und widmet sich seit 2001 ausschließlich dem Gesang. Neben dem barocken und klassischen Oratorienfach konzentrierte sie sich auf Neue Musik und wirkte sie im Balthasar Neumann-Chor und der Schola Heidelberg mit. Als Solistin sang sie Uraufführungen von Salvatore Sciarrino, Carola Bauckholt, René Leibowitz, Dora Cojocaru, Thomas Stiegler, Erik Oña, Caspar Johannes Walter, gastierte mit dem Ensemble L'itinéraire und dem Ensemble Resonanz. Sie ist Mitglied des Kölner Thürmchen Ensemble und seit 2007 Mezzosopranistin der Neuen Vocalsolisten.

Roland Quitt ist freischaffender Dramaturg für zeitgenössisches Musiktheater. Er studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der FU Berlin und arbeitete danach an verschiedenen Bühnen für Oper und Schauspiel. Am

Theater Bielefeld gründete er die Reihe *visible music* und konzeptionierte mehr als 20 Uraufführungen jenseits der tradierten Opernform. Am Nationaltheater Mannheim führte er diese Arbeit fort. Er ist Vorstandsmitglied im Musiktheater-Komitee des Internationalen Theaterinstituts (ITI) und initiierte gemeinsam mit Laura Berman 2008 den weltweiten Wettbewerb für Neues Musiktheater *Music Theater NOW*. Seit 2012 arbeitet er unter anderem für den Fonds Experimentelles Musiktheater und für die KunstFestSpiele Herrenhausen.

Matthias Rebstock arbeitet als Regisseur im Bereich des Neuen Musiktheaters. Schwerpunkte legt er auf die Entwicklung von Stücken im Grenzbereich zwischen Musik und Theater sowie Uraufführungen von Musiktheater und Opern. Seine Arbeiten sind auf nationalen und internationalen Festivals und Bühnen zu sehen, darunter Donaueschinger Musiktage, MaerzMusik Berlin, musicadhoy Madrid, New Music Festival Stockholm, Staatsoper Stuttgart, Nationaltheater Mannheim, Konzert Theater Bern, Konzerthaus Berlin, Neuköllner Oper. Regiearbeiten u.a.: *Neither* von Feldman/Samuel Beckett, Bern 2013, *Fernweh. Aus dem Leben eines Stubenhockers* (mit Hermann Bohlen und Michael Emanuel Bauer, Berlin 2012), *Die Geisterinsel* von Ming Tsao (Uraufführung Stuttgart 2011), *Lezioni die Tenebra* von Lucia Ronchetti (Uraufführung Berlin, Hannover, Salzburg und Rom 2011-13), *Niebla*, Musiktheater in Ko-Autorschaft mit Elena Mendoza (Dresden, Berlin, Madrid 2007/8). Seit 2006 ist er Professor für Szenische Musik an der Universität Hildesheim.

Rolf Riehm geboren 1937 in Saarbrücken, studierte Schulmusik in Frankfurt und ab 1958 Komposition bei Wolfgang Fortner in Freiburg. Danach Tätigkeit als Solo-Oboist. Riehm ist Mitbegründer der Frankfurter Vereinigung für Musik (1964 bis 1970). Er war ab 1968 Dozent an der Rheinischen Musikschule Köln und bis 1972 Mitglied der „Gruppe 8“, einem Zusammenschluss Kölner Komponisten. Von 1974 bis 2000 war er Professor für Komposition und Tonsatz an der Musikhochschule Frankfurt/M. Von 1976 bis 1981 war er Mitglied des legendären „Sogenannten Linksradikalen Blesorchesters“ Frankfurt. 1992 erhielt er den Kunstpreis des Saarlandes und 2002 den Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau. Seit 2010 ist er Mitglied der Berliner Akademie der Künste.
<http://www.rolf-riehm.de/>

Marie-Pierre Roy begann ihre musikalische Ausbildung am Konservatorium in Dijon. An der Stuttgarter Musikhochschule legte die Sopranistin ihr Diplom bei Francisco Araiza ab. Derzeit studiert sie an der Opernschule Stuttgart in der Klasse Bernhard Gärtner. Weitere Impulse erhielt sie unter anderem von Dunja Vejzović, Shirley Close und Georg Nigl. Zu ihrem Repertoire gehören unter anderem Bachs *Johannespassion*, das *Weihnachtsoratorium* und das *Magnificat* sowie Dvořáks *Stabat mater*, Mozarts *Requiem*, Mendelssohns *Elias*, aber auch weniger bekannte Werke wie *Susanna* von Händel.
<http://www.marie-pierre.roy.sitew.com/#Home.G>

Steffen Schaff studiert Master Gesang bei Bernhard Gärtner an der Musikhochschule Stuttgart. Sein musikalischer Werdegang ist geprägt von Konzerten und Produktionen mit Dirigenten wie Helmuth Rilling, Stéphane Denève, Kathy Romey und Hans-Christoph Rademann. Meisterkurse bei Lynne Dawson, Margreet Honig, Friedemann Röhlig, James Taylor und Malcolm Walker runden die Ausbildung des Tenors ab. Weitere kreative Impulse erhält er in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen. Zurzeit ist Steffen Schaff vor allem als Konzert-Solist, in Ensembles wie der Gächinger Kantorei und als Gesangslehrer tätig.

Dieter Schnebel wurde 1930 in Lahr (Baden) geboren. Er studierte in Freiburg und Tübingen Musik, Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie. Er war Pfarrer und Lehrer in Kaiserslautern, Frankfurt und München. 1976 richtete die Hochschule (heute: Universität) der Künste Berlin eigens für ihn einen Lehrstuhl für experimentelle Musik und Musikwissenschaft ein, den er bis zu seiner Emeritierung 1995 innehatte. Mit der Gruppe „Die Maulwerker“ verwirklichte er dort sein offenes Werkkonzept, in dem Musiker zum unkonventionellen Einsatz ihrer Instrumente und Stimmen und zu Aktionen im Raum aufgefordert werden. In mehrjährigen Kompositionsprozessen entstanden die Zyklen *Maulwerke*, *Körper-Sprache*, *Schulmusik*, *Laut-Gesten-Laute*, *Museumsstücke*, *Schau-Stücke* und *Bachmann-Gedichte*. In den Zyklen *Re-Visionen* (1972-92) und *Tradition* (1975-95), ferner in den auf die griechische Mythologie verweisenden Kammermusikwerken der Reihe *Psycho-Logia* entfaltete Schnebel neuartige Konzeptionen der Beziehung traditioneller und neuer, auch experimenteller Musik. Zu seinen Schlüsselwerken zählen die Oper *Majakowskis Tod* (1989/97), das großangelegte Vokalwerk *Ekstasis* (1996/97/2001) und die monumentale *Sinfonie X* (1987/92/2004). Dieter Schnebel ist seit 1991 Mitglied der Akademie der Künste Berlin und seit 1996 der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München. Er lebt in Berlin.

Marius Schötz studierte von 2010 bis 2012 Schulmusik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt, wechselte 2012 an die Musikhochschule Stuttgart und begann dort seinen Bachelor in Komposition mit dem Hauptfach Gesang. Zu seinen Lehrern gehörten unter anderem Claus Kühnl, Prof. Caspar Johannes Walter und Michael Reudenbach sowie Prof. Henriette Meyer-Ravenstein und Prof. Frank Wörner in Gesang. Zusätzlich nimmt er an Produktionen des Studios für Stimmkunst und Neues Musiktheater teil.

Philipp Schulz, geboren 1990, studiert seit 2010 an der Musikhochschule Stuttgart Schulmusik mit Hauptfach Gesang bei Teru Yoshihara. Bereits als Schüler sang Philipp Schulz den Papageno in einer Schulproduktion im Theaterhaus sowie im Chor der Jungen Oper Stuttgart. Er war Teilnehmer in Meisterkursen von Singer Pur und dem Calmus Ensemble, konzertiert regelmäßig mit verschiedenen Ensembles und ist als Chorleiter, Stimmbildner und Musiktheaterpädagoge aktiv (Junge Oper Stuttgart und Internationale Bachakademie Stuttgart).

Ana Sokolovic, 1968 in Belgrad geboren, studierte Komposition bei Dusan Radić und bei Zoran Erić sowie in Montreal bei José Evangelista, und sie belegte Kurse bei Tristan Murail und Denys Bouliane. Sie erhielt u.a. den SOCAN Foundation Award for Young Composers, den National Arts Centre Award (Kanada), den Prix Opus als Komponistin des Jahres 2008 und der Dora Mavor Moore Award in der Kategorie Outstanding New Musical/Opera für ihre Oper *Svadba-Wedding*. 2012 wurde sie von Quebecs Kulturminister zum „national treasure“ erklärt. Sie unterrichtet Komposition an der Université de Montréal.
www.anasokolovic.com/en/home

Andreas Spiegl studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien. Er lehrt Medientheorie am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften an der Akademie der bildenden Künste Wien, an der er auch von 2003 bis 2011 das Amt des Vizerektors für Lehre und Forschung innehatte. Seine Arbeitsschwerpunkte verknüpfen raumtheoretische Fragen mit Subjekt- und Medientheorien. Er veröffentlichte zahlreiche Publikationen zu Kunst, Kunst- und Medientheorie.

Sarah Maria Sun studierte Opern- und Liedgesang in Köln und Stuttgart und lernte anschließend bei Sybille Knappe und Darinka Segota. Neben Liedern, Oper und Oratorium umfasst ihr Repertoire zahlreiche Werke des 20. und 21. Jahrhunderts, mit denen sie u.a. an den Opernhäusern Berlin, Düsseldorf, Leipzig, Frankfurt, Mainz, Mannheim, Stuttgart und Paris gastierte. Sie konzertiert u.a. mit den Berliner Philharmonikern, dem Leipziger Gewandhaus, ascolta, Ensemble Modern, Les Percussions de Strasbourg, musikFabrik, ensemble recherche und arbeitet mit Streichquartetten wie Arditti, Aron, Diotima und Minguet. Seit 2006 ist sie die hohe Sopranistin der Neuen Vocalsolisten.

Ming Tsao geboren 1966 in Berkeley/Kalifornien, spielte Violine, Viola sowie die traditionelle chinesische Griffbrettzither Qin. Er studierte Komposition und Musikethnologie mit dem Schwerpunkt traditionelle chinesische Musik und Kultur, darüber hinaus Elektronische Musik bei Mario Davidovsky (Columbia-Princeton Electronic Music Center) sowie Logik und Philosophie (University of California, Berkeley). 2000 erfolgte ein Abschluss in Mathematik, 2007 der Doktor im Fach Komposition an der University of California, San Diego. 2009 erhielt er eine Professur für Komposition an der Universität Göteborg. Seine Oper *Die Geisterinsel* wurde 2011 in Stuttgart uraufgeführt. Ming Tsao lebt in Berlin.
www.edition-peters.de

Agnès Violeau ist unabhängige Kuratorin und Kunstkritikerin. Sie ist Mitglied der kuratorischen Organisationen IKT – International Association of Curators of Contemporary Art, Vaduz/Liechtenstein und C-E-A / Commissaires d'exposition associés, Paris. Außerdem ist sie Mitbegründerin der Kunst- und Literaturzeitschrift *J'aime beaucoup ce que vous faites*, welche den Performance-Zyklus *Fiction/Lectures Performées* in der Fondation d'entreprise Ricard initiierte. Derzeit

nimmt Agnès Violeau am Performance-Programm des Espace culturel Louis Vuitton in Paris teil, schreibt für *Vogue* digital und arbeitet an einer Publikation zum Thema „Kuratieren als räumliches Schreiben“. Agnès Violeau kuratierte zahlreiche Ausstellungen. 2014 ist sie Gastkuratorin des Performance Art Festivals Verbo, São Paulo/Brasilien.

Viktoriia Vitrenko wurde in der Ukraine geboren und studierte 2007 bis 2011 Chorleitung an der Nationalen Musikakademie der Ukraine Chorleitung. Seit April 2013 studiert sie im Masterstudiengang der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart sowie im Masterstudiengang Neue Musik/Gesang. Von 2009 bis 2013 war sie Chorleiterin des Nationalen Akademischen Chors der NTUU „KPI“. Darüber hinaus leitet sie seit 2010 das Frauenensemble „Making waves“ in Kiew. Als Sängerin arbeitet sie im Bereich Neue Musik und Kammermusik („SacriEsta“ Music Project). Vitrenko wird durch den Deutschen Musikrat (Dirigentenforum) sowie die Oscar und Vera Ritter-Stiftung gefördert.

Claude Vivier wurde 1948 in Montréal geboren. Er studierte am Conservatoire de Musique de Montréal bei Gilles Tremblay (Komposition) und Irving Heller (Klavier), ab 1971 in Utrecht bei Gottfried Michael Koenig (elektroakustische Komposition) und in Köln bei Hans Ulrich Humpert und Karlheinz Stockhausen. 1976 unternahm er eine ausgedehnte Asienreise (u.a. durch Japan, Iran, Bali), die gravierende Auswirkungen auf sein ästhetisches Denken und Komponieren hatte. Die letzten Monate seines Lebens verbrachte Vivier in Paris, wo er im März 1983 erstochen in seiner Wohnung aufgefunden wurde. In den letzten Jahren erfährt sein Werk größere Aufführungen, u.a. bei der Ruhrtriennale und bei Ultraschall Berlin.

Magnus Wachendorf wurde 1983 in Göppingen geboren. Er absolvierte sein Biologie-Diplom an der Universität Hohenheim. Seit Februar 2012 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Botanik der Universität Hohenheim und Doktorand im Bereich der Photosyntheseforschung (Einfluss der Temperatur auf die lichtabhängige Induktionszu- und abnahme der Nettophotosynthese).

Kai Wangler studierte Akkordeon in Trossingen bei Hugo Noth. Meisterkurse absolvierte er u. a. bei Joseph Macerollo in Toronto und bei Stefan Hussong. Mit dem Schlagzeuger Johannes Schulin war Wangler 1. Preisträger des Iris-Marquardt Preises und Stipendiat der Kunststiftung Baden-Württemberg. Er brachte Werke von Georg Friedrich Haas, Nikolaus Brass, Klaus Huber, Vadim Karrassikov, Samy Moussa, Mark Andre und Sarah Nemtsov zur Uraufführung und konzertiert u. a. mit dem Ensemble Modern und dem Klangforum Wien bei Festivals wie dem Heidelberger Frühling, dem steirischen Herbst und den Münchner Opernfestspielen.

Manfred Weiß, geboren in Kassel, studierte Theater- und Kommunikationswissenschaften in München. Seit 1992 arbeitet er freischaffend als Regisseur, Autor und Schauspieler, er inszenierte Schauspiele und Opern in Freiburg, Mannheim, Dortmund, Bochum, Hannover, Gelsenkirchen, Tel Aviv, Basel, Stuttgart u.v.m. Von 2002 bis 2006 war er Künstlerischer Leiter und Geschäftsführer der Jungen Oper der Staatsoper Stuttgart. Er hatte Lehraufträge u.a. an der Universität Mozarteum Salzburg, der Schola Cantorum Basiliensis (Basel) und der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Seit 2010 ist er Künstlerischer Leiter der Jungen Szene an der Semperoper in Dresden. Zu seinen Stücken zählen *Halbes Leben oder Eins ist Noth* (1999), *Zur Sonne, zur Freiheit!* (2003) und *Figaro, kurz vor der Hochzeit* (2006), zu seinen Libretti u.a. *Erwin, das Naturtalent* (Musik: Michael Svoboda; UA 2005 Junge Oper der Staatsoper Stuttgart), *Der unglaubliche Spotz* (Musik: Michael Svoboda; UA 2007 Theater Freiburg) und *Prinzessin Ulla und die Schöne Lau* (Musik: Thomas Stiegler; UA 2009 WLB Esslingen, Koproduktion mit Musik der Jahrhunderte).

Julia Wirsching/Gabriel Hensche

Julia Wirsching studierte Philosophie und Musik mit Schwerpunkt Gesang bei Sylvia Koncza an der Musikhochschule und Universität Stuttgart. Gabriel Hensche studiert Bildende Kunst bei Christian Jankowski und Felix Ensslin an der Kunstakademie Stuttgart. Ihre seit 2010 bestehende Zusammenarbeit reicht von der Entwicklung eines eigenen Konzertformates über Performances bis hin zu Soundinstallationen. Dabei bildet die Beschäftigung mit der Stimme einen Schwerpunkt ihrer Arbeit. So untersucht beispielsweise ihre 2011 gegründete Konzertreihe *Umhören* die Stimme mit den Mitteln der Darstellenden und Bildenden Kunst. Unter anderem wurde in der *Oper für ein Haus* (2012) mit 18 musikalischen Interventionen die Performativität von Architektur durch die Stimme kontrapunktiert.

Pascal Zurek studiert im Masterstudiengang Neue Musik/Gesang bei Prof. Frank Wörner an der Musikhochschule Stuttgart. Zuvor schloss er ein Studium der Schulmusik in Rostock bei Frau Prof. Heidrun Warczak ab, worauf ein Diplomabschluss in Physik (Themenschwerpunkt Nichtlineare Optik) folgte. Studienaufenthalte führten ihn außerdem nach Ecuador und nach Piteå (Schweden), wo er Gesang bei Synnöve Dellqvist studierte und sich vertieft mit Audioelektronik und Tontechnik beschäftigte. Neben seinem Studium ist er als Gesangs- und Sprechpädagoge, Tontechniker und Programmierer tätig.

Impressum

Veranstalter

Musik der Jahrhunderte

Intendantin: Christine Fischer

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Programmheftredaktion: Annette Eckerle

Akademie Schloss Solitude

Direktor: Jean-Baptiste Joly

Organisation: Marieanne Roth

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart

Künstlerische Leitung Lost & Found: Angelika Luz

Wissenschaftliche Leitung: Prof. Dr. Andreas Meyer und

Dr. des. Christina Richter-Ibáñez

SWR Stuttgart, Redaktion Neue Musik

Redaktion Björn Gottstein

Assistenz: Teresa Roelcke