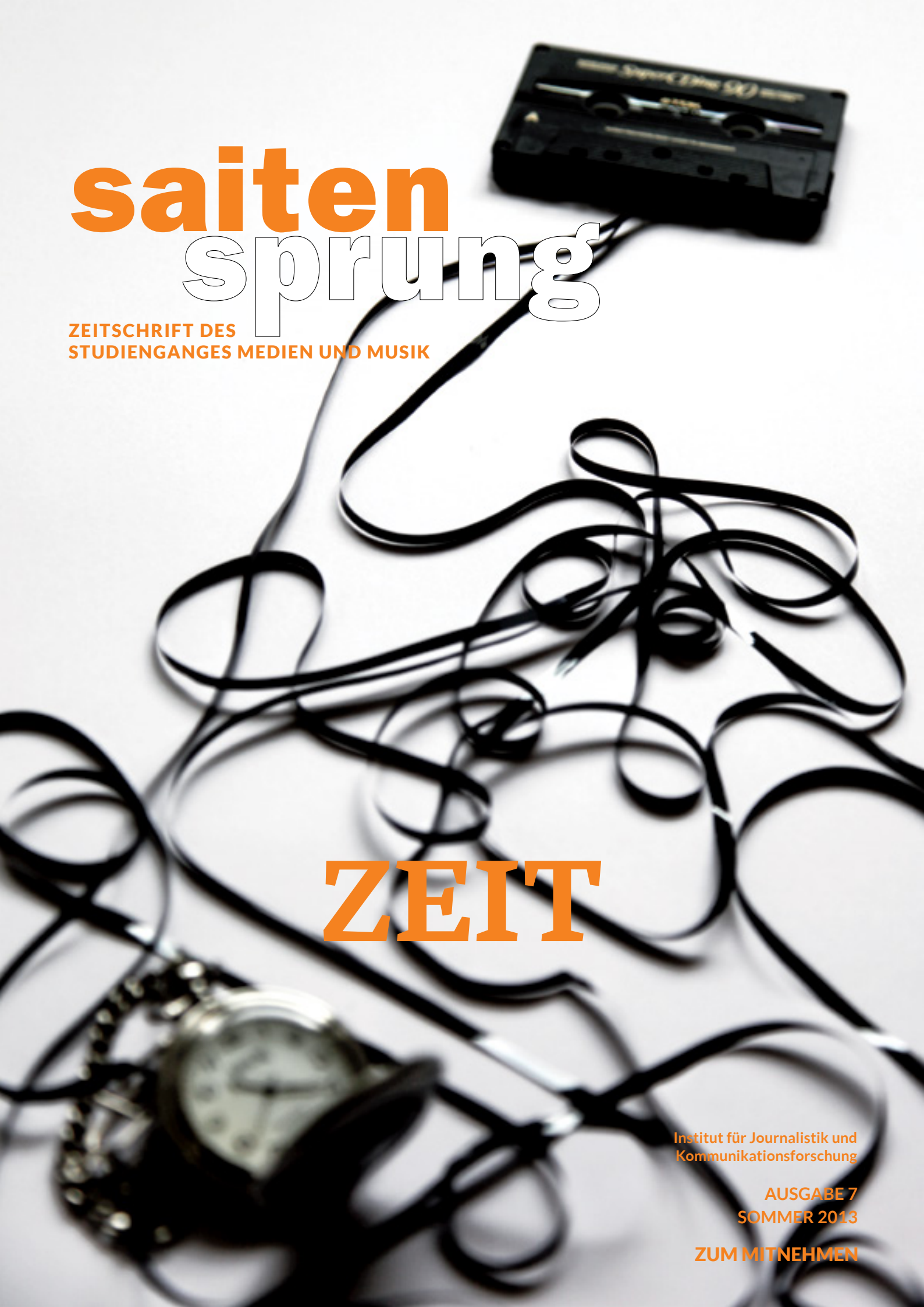




saiten sprung

ZEITSCHRIFT DES
STUDIENGANGES MEDIEN UND MUSIK

ZEIT

Institut für Journalistik und
Kommunikationsforschung

AUSGABE 7
SOMMER 2013

ZUM MITNEHMEN



Immer **eins weiter.**
mit Giro-Free +
Finanz-Check

Finanzberatung für Studierende
→ www.sparkasse-hannover.de/studenten

Sie machen das mit dem Studium.
Wir machen das mit dem Geld!

 **Sparkasse
Hannover**

Während Sie Ihr Studium meistern, halten wir Ihnen finanziell den Rücken frei. Sprechen Sie uns an – zu unserem besonders fairen KfW-Studienkredit genauso wie zu allen anderen Fragen rund um Geld, Anlage und Vorsorge. Vertrauen Sie der Finanzpartnerin, die sich traditionell für den Wirtschaftsstandort Hannover einsetzt! **Mehr Infos unter: www.sparkasse-hannover.de/studenten**

EDITORIAL

Zeit – sie spielt eine entscheidende Rolle in unserem Leben. Die Uhr tickt immer. Kaum hat man die Zeit mal aus den Augen gelassen, ist sie auch schon wieder um. Deswegen schreiben wir dieses Editorial natürlich auch auf den letzten Drücker. Was du heute kannst besorgen...

Im siebten „Saitensprung“ haben wir uns dieser wertvollen Ressource verschrieben. Welche Bedeutung hat die Zeit für uns? Und welche Bedeutung hat sie in der Musik? Schon drängen sich auch die Gemeinplätze auf: Zeit ist Geld. Zeit heilt alle Wunden. Kommt Zeit, kommt Rat. Aber vorab zur Beruhigung: In diesem Heft wollen wir keine Phrasen über Zeit dreschen. Deswegen wird es auch langsam Zeit, mal auf den Punkt zu kommen.

Viele zeitnahe wie zeitlose Themen warten in diesem Heft darauf, entdeckt zu werden. Rebekka Sambale beschäftigt sich mit Warteschleifenmusik, diesen lästigen Dudel-Melodien zum Überbrücken der Zeit. John Cage hatte eine ganz eigene Auffassung von Zeit. Agnes Beckmann hat sich in Halberstadt die Orgel angeschaut, auf der seit geraumer Zeit (und wahrscheinlich noch ein bisschen länger) ein Stück des amerikanischen Komponisten aufgeführt wird. Währenddessen nimmt Johanna Funke Musiker in der Probezeit unter die Lupe. Sie stehen ja sowieso ständig unter Beobachtung. Anna Leimbrinck und Christine Mergel widmen sich Wunderkindern, deren Talent sehr zeitig festgestellt wird. Genauso wie das von Knabenchören und Kastraten – da weiß Inga Hardt mehr. Und bei Friederike Bruns tickt das Metronom.

Das sind nur einige Themen dieser Ausgabe. Nehmen Sie sich deswegen Zeit zum Lesen!

Frederike Arns/Erik Klügling

INHALT

BOULEVARD

10 Fragen an Deniz Cicek	4
Das hört die Redaktion	4
Leserbrief.....	4
Plattenkritik	5
taktlos	6
Das „Saitensprung“-Rätsel.....	7

SCHWERPUNKT ZEIT

IM WARTESAAL DER GROSSEN HOFFNUNG	8
<i>Wie die Zeit das Leben musikalisch Hochbegabter bestimmt</i>	
SINGEN AUF ZEIT	11
HELL UND DURCHSICHTIG	12
IMMERGRÜNE MELODIEN	13
ZEITLOSE BESTENLISTEN?.....	14
<i>Stimmen zum Kanon in der Musik</i>	
DAS VERGESSENE JUBILÄUM	15
ORGEL FÜR DIE EWIGKEIT	16
DER ATMENDE ELEFANT	18
EIN KLEINER OPERNFÜHRER	20
ANFANG UND ENDE	22
<i>Ob Pop, Klassik oder Jazz – Musik kommt nicht ohne rechtes Maß aus</i>	
VERGÄNGLICHE LAUTE	24
DAS SAITENSPRUNG-FOTO	26
DER LANGE WEG ZUR WEISHEIT	28
IM KRANKENHAUS DER FLÜGEL	30
„NACH 1975 WIRD ALLES ZU POPPIG“	32
<i>Mit Sampling kann Altes in der Musik ewig währen</i>	
„ICH SCHRIEB MICH IN DEN VIVALDI HINEIN“	34
BITTE NICHT AUFLEGEN	36
FÜNF SONGS	38
„LASS, O WELT, O LASS MICH SEIN!“	40
WENN BUDDY HOLLY NICHT INS FLUGZEUG GESTIEGEN WÄRE	43
„TAKTAKTAKTAKTAKTAK“	44
<i>Musik gliedert die Zeit im Film</i>	
„JETZT KOMMT ES AUF JEDEN TON AN“	46
GLEICHMÄSSIG AUF 180	48

10 FRAGEN AN ...



DENIZ CICEK
(KRAKÓW LOVES ADANA)

Leserbrief

Zu: „Glamour mit Ergänzungsausweis“, Saitensprung Nr. 6, S. 9-11
In Ihrem Artikel wird Travestie mit Transvestiten verwechselt. Travestie ist eine literarische Form, die eine Sprache „fotografiert“, ohne sie zu parodieren. Zum Beispiel benutzt Thomas Mann im „Doktor Faustus“ Travestie beim Gespräch der Theologiestudenten. Die Verwechslung geschieht auch im Internet, dagegen steht es im Brockhaus-Lexikon und auch im Wahrig-Wörterbuch richtig.

Prof. Ladislav Kupkovič, Haste bei Hannover

Ich liebe Musik, weil ...

... Musik Fragen aufwirft, aber auch Antworten gibt. „Songs are as sad as the listener“ (Jonathan Safran Foer).

Vinyl, CD, Kassette oder MP3?

Vinyl – Kassette – MP3 – CD. In genau dieser Reihenfolge.

Wären Sie lieber taub oder stumm?

Weder noch.

Reden oder Schweigen?

Schweigen. Gemeinsam schweigen zu können ist eine kostbare Seltenheit.

Was singen Sie unter der Dusche?

Unter der Dusche singe ich nicht.

Welches Album aus Papas Plattenkiste hatte den größten Einfluss auf Sie?

Musikalisch haben mich meine Eltern gar nicht beeinflusst, daher leider keines.

Das schönste Live-Erlebnis?

Es fällt mir schwer, Musik, die ich mag, zu

teilen. Ich habe sie lieber für mich allein, und sie zu hören fühlt sich manchmal sogar so an wie ein geheimes Bündnis. Eine genaue Vorstellung, wie ein Stück vorgetragen wird, formt sich meist auch mit der Zeit. Dies ist auch mit ein Grund, weshalb ich so selten auf Konzerte gehe. Es stört mich, wenn andere lauthals mitsingen. Aber genauso habe ich auch Angst, enttäuscht zu werden. Müsste ich mich jetzt entscheiden, würde es aber wohl auf ein Konzert von Bright Eyes hinauslaufen.

Stellen Sie sich vor, Sie wären ein Musikinstrument. Welches und warum?

Ich wäre gerne ein Klavier. Ein Instrument, das meines Erachtens im Gegensatz zur Gitarre so klar klingt, so unverfälscht.

Der Lieblingssong in der Grundschule?

Prokofiev: Peter und der Wolf.

Der Song zum ersten Liebeskummer?

Bright Eyes: Haligh, Haligh, A Lie, Haligh.

Aufgezeichnet von Lisa Hedler

DAS HÖRT DIE REDAKTION

Diesmal hat die Redaktion Musik ausgewählt, in der es – direkt oder indirekt – um die Zeit geht.

Frederike Arns

Illa J: Timeless 3:12

Agnes Beckmann

Finntroll: Jaktens Tid 3:34

Katharina Bock

Frank Turner: Long Live The Queen 3:27

Denise Fechner

Gunnar Apes: This Time 3:51

Johanna Funke

Echo Me: Darkest Hour 4:11

Inga Hardt

Muse: Time Is Running Out 3:51

Lisa Hedler

Emily Jane White: Time Is On Your Side 2:22

Erik Klügling

Bob Dylan: The Times They Are A-Changin' 3:12

Anna Leimbrinck

Glen Hansard und Markéta Irglová: Once 3:39

Christine Mergel

Tracy Chapman: This Time 3:45

Katarina Müller

Lord Huron: Time To Run 5:26

Ruth Müller-Lindenberg

Dollar Brand: African Marketplace 7:02

Christoph Reimann

DJ Koze aka Adolf Noise: Zuviel Zeit 4:02

Gunter Reus

Arianna Savall und Capella Antiqua Bambergensis: Cançó de l'Estrella 3:33

Rebekka Sambale

Whitney Houston: One Moment In Time 4:45

Bastian Schulz

Thorn Yorke: The Clock 4:14

PLATTENKRITIK

Diese Seiten sind Hannovers lebendiger und vielseitiger Musikszene gewidmet. In jeder Ausgabe stellen wir aktuelle und spannende Veröffentlichungen von Bands und Künstlern aus der Region vor. Stilistische Grenzen setzen wir uns dabei nicht – ob Rock, Hip-hop oder Klassik. Unser Credo lautet: Ehrlich loben und konstruktiv kritisieren.



FINT
SWEETS AND SCARS
Label: VERY US RECORDS

Einen Blick ins „Innere der Musik“ verspricht die hannoversche Band „fint“ auf ihrer Internetseite. Damit setzen sich die fünf Musiker um Sängerin Dorothee Möller ein ziemlich kühnes Ziel. Doch schwer, ernst, bemüht klingt hier gar nichts. Statt auf ihrer EP „Sweets and Scars“ die Musik neu zu erfinden, besinnen sich „fint“ auf die Elementarteilchen des Pop: klare Songstrukturen, eingängige Melodien und gefühlige Texte. Die sanfte und fast kindlich klingende Stimme der 24-jährigen Sängerin Dorothee Möller erzählt von schmerzhaften und schönen Geschichten aus dem Leben, die angenehm zurückhaltend instrumentiert sind. Doch genaues Hinhören lohnt: Im Eröffnungssong „Sweets and Scars“ scheint es, als wolle uns auch das Klavier von den Wunden der Vergangenheit erzählen, bis die schweren dissonanten Klänge aufgelöst werden und das nun tupfende Klavier die

optimistischen Textzeilen des Schlussparts untermalt. Das triviale Gute-Laune-Lied „Just A Little Song“ schafft durch die fröhlich zupfende Geige, die entspannte Gitarre und das dynamisch preschende Schlagzeug von Beginn an eine positive und spielerische Stimmung. Und in „Seconds of Gold“ zeichnen „fint“ die Flüchtigkeit des Moments durch eine langsame Steigerung der Intensität und Dynamik nach, bis diese mit einem Taktwechsel gebrochen wird und Schlagzeug, Piano und Gitarre in die Melancholie des Stücks zurückkehren. Zwar sucht man während der fünf Songs vergebens musikalische Experimente oder tiefgängige Texte, dafür findet der Hörer eine sauber produzierte und mit viel Liebe zum Detail arrangierte EP vor. „fint“ schaffen eine wohlige, „sepiagefärbte Atmosphäre“ (fint-music.com), stressfrei und so gar nicht hektisch, stattdessen mit viel Raum für Fantasie. Zu hoch gegriffen haben „fint“ mit ihrem Anspruch, einen Blick ins Innere der Musik zu wagen, also wohl doch nicht. „Sweets and Scars“ ist ein ehrlicher und direkter Blick in das, was Musik für die Fünf bedeutet. Und das ist mehr, als viele andere Popbands zustande bringen.

Mehr davon: www.fint-music.com

Katarina Müller



THE HIRSCH EFFEKT
HOLON: ANAMNESIS
Label: Midsummer Records

Zu wenig Platz für diese Band! Allein das aufzuzählen, was die drei Hannoveraner auf „Holon: Anamnesis“ mit den Texten und

dem Artwork veranstalten, würde den Rahmen sprengen. Der Platz reicht erst recht nicht aus, um auch noch die Musik von The Hirsch Effekt in all ihren Facetten zu beschreiben. Ein Buch würde dem eher gerecht werden. Hier mal ein paar Screamo-Einflüsse, dort epische Post-Rock-Sequenzen oder Synthesizer-Parts, die sich mit Chorgesang abwechseln, und dann auch noch: Texte auf Deutsch. Es ist ungefähr so, als würde man kreuz und quer durch ein Jugendzentrum rennen, und in jedem Zimmer läuft andere Musik. Die drei Hannoveraner taufen das einfach „Artcore“. Und das ist auch die große Kunst: Selbst wenn so viele unterschiedliche Stile zusammenkommen und vermischt werden, klingt es nicht so, als würden sie sich mutwillig überall nur bedienen und das krampfhaft zusammenfummeln. The Hirsch Effekt haben seit ihrem Erstling „Holon: Hiberno“ von 2010 die Herausforderung „innovative Musik“ angenommen. Spätestens mit diesem Album können sie Vollzug vermelden.

Mehr davon: www.thehirscheffekt.com

Erik Klügling



MAYBEBOP
WIE NEU
Label: Traumton

Zehn Jahre Bandgeschichte liegen hinter den vier – zum Teil hannoverschen – Vokalakrobaten. Zu ihrem Jubiläum war es an der Zeit, einigen alten Songs einen neuen Anstrich zu verpassen. Genau das geschieht auf „Wie neu“. Wer jetzt befürchtet, dass die Herren zu Instrumenten greifen,

kann aufatmen: Die 13 Tracks (unter denen man auch ein paar neue Songs findet) sind purer Gesang. Musikalische Extraklasse lässt sich erwarten, wenn man die May-bebopper schon einmal live erlebt hat. Allerdings wurde für „Wie neu“ vieles durch den Produktionsfleischwolf gedreht; der Sound ist deutlich komplexer als bei jedem Livekonzert. „Kacktus“ – ein Comedian-Harmonists-Medley in Rammstein-Manier – hat in der Neuauflage noch mehr Ecken und Kanten bekommen. Bei genau solchen rockig-brachialen Nummern legt Sebastian volle Dramatik in seinen tiefen Bass. „Stilles Lied“ wird vor allem durch seine Stimme zur stärksten Nummer auf dem Album. Es lässt sich festhalten: Genre-Grenzen existieren nicht bei Maybebop. „Adventskalender“ startet im klassischen Satz, um später loszurocken. „Krautpleasers“ ist eine elektronisch-trashige Hommage an die Heimat („Schnitzel, Wiener and a Schnaps“). Türkische Klänge stimmen Maybebop in „Gummibaum“ an. Mit dieser Mixtur zeigen Lukas Teske, Jan Bürger, Oliver Gies und Sebastian Schröder, dass sie stolz sind auf die zehn gemeinsamen Jahre – zu Recht.

Mehr davon: www.maybebop.de

Friederike Bruns



LARS VOGT/CHRISTIAN TETZLAFF

MOZART: SONATAS FOR PIANO AND VIOLIN

Label: Ondine

Quietschvergnügt präsentieren sich Pianist Lars Vogt und Geiger Christian Tetzlaff auf dem CD-Cover. Ob sie über eine Mozart-Anekdote lachen oder über das verrückteste Geburtstagsgeschenk, das sie je erhalten haben, weiß man nicht. Aber deutlich wird: Auf dieser CD musizieren zwei Freunde zusammen, die der Humor verbindet – und der drückt sich immer wieder auch in musikalischer Lebendigkeit aus. Drei Sonaten für Violine und Klavier von Wolfgang Amadeus Mozart haben die beiden auf ihrer gemeinsamen CD eingespielt. Mit den Sonaten KV 379, KV 454 und KV 526

entschieden sie sich für drei Kompositionen, die im Abstand von drei Jahren entstanden sind. Das erste und letzte Werk bilden dabei absolute Höhepunkte in Mozarts Schaffen. Wie tief die beiden in der Musik stecken, bemerkt man an dem emotionsgeladenen Spiel, das den Zuhörer fast körperlich mitreißt. Mal mit großer Heiterkeit, dann wieder mit tiefer Trauer oder innigster Empfindung spielen sich die beiden durch Mozarts Œuvre. Sie beherrschen ihre Instrumente perfekt und verleihen dieser Virtuosität eine Leichtigkeit und Frische, ohne jemals zu locker zu spielen. Und das, obwohl Tetzlaff den Komponisten Mozart erst mit 15 Jahren für sich entdeckt hat. Man müsse ein bisschen älter sein, um die Doppelbödigkeit von Schönheit und Trauer zu begreifen, meint der Violinist. Mit Anfang 40 schien die Zeit reif zu sein – zur Freude jedes Zuhörers!

Mehr davon: www.larsvogt.de

Agnes Beckmann

Ihr wollt eure CD im „Saitensprung“ rezensieren lassen? Dann schickt eure Platte und dazugehöriges Informationsmaterial an:
Redaktion „Saitensprung“
Institut für Journalistik und Kommunikationsforschung (Gunter Reus)
Expo Plaza 12
30539 Hannover

VON OBEN GESEHEN *taktlos*

Giuseppe hängt nicht mit Richard ab. Kann den auf den Tod nicht leiden. Tod. Haha. Ist hier oben nicht mehr als eine Floskel. Wenn die anderen alle Karten spielen, Johann Sebastian, Wolfgang Amadeus und der alte Liszt – und Cosima für alle Schnittchen macht –, dann wendet sich Giuseppe traurig ab. Auch im Jenseits läuft ihm der eitle Fatzke noch den Rang ab. Dabei hat er doch auch Zweihundertsten. Interessiert nur keinen. Richard hat nicht nur Zweihundertsten, er hat ja auch noch Hundertdreißigsten. „Over-Achiever“, denkt sich Giuseppe, und: „Ob ich überhaupt eine Anstecknadel kriege?“ Er will ja gar kein ganzes Jahr ... Aber vielleicht so'n Monat? Seine

Opern dauern auch nicht so lange. Ist man schneller mit durch.

Als Giuseppe so herabschaut auf die Welt, auf die Titelseiten der Zeitungen und die Programmhefte der großen Opernhäuser, packt ihn die Wut. Und er schmiedet Rachepläne: dass er sich mit Petrus zusammen tut, dass sie es gemeinsam so richtig krachen lassen über Bayreuth. Mit Blitz und Donner, Hagel und Sturm – so ein richtiges Unwetter, mitten im Sommer. Land unter in Merks Dekolletee, Eiszeit in Westerwelles Fönfrisur, der ganze Grüne Hügel ein einziger klebriger Matschehaufen. Die Leute werden sich wünschen, sie wären bloß zuhause geblieben. Oder besser: gleich in „La Traviata“ gegangen.

„Und Richard?“, fragt sich Giuseppe. Der würde sich schwarzzürnen vor Wut, vielleicht aus lauter Tobsucht noch ein paar eigene Blitze hinterherzimmern, sein eigenes Fest zerstören, seiner eigenen Huldigung ein jähes Ende setzen. Was für ein triumphaler Gedanke! Giuseppe steckt voller Vorfreude. Kein Wagner hier, kein Wagner da, kein Wagner über alles. Dieser verregnete Sommer kann kommen.

Christoph Reimann

DAS SAITENSPRUNG-RÄTSEL

Von welchem Komponisten ist hier die Rede?

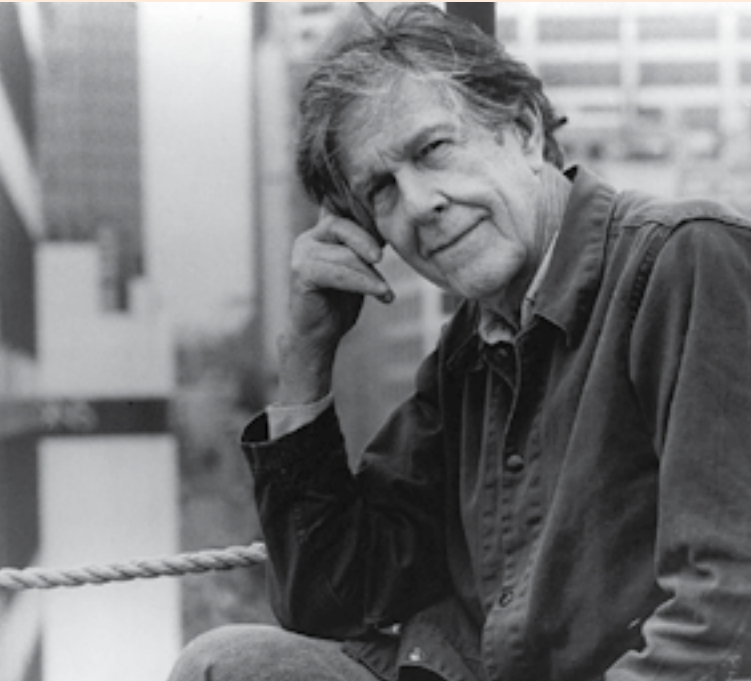
Im Kindesalter nahm er zwar bereits Klavierunterricht bei seiner Tante Phoebe, aber eigentlich wollte er Dichter werden. Doch dann kam alles anders, und er studierte gotische und griechische Architektur in der Bibliothèque Mazarin.

Durch Bekanntschaften mehrerer Künstler der Avantgardebewegung des beginnenden 20. Jahrhunderts wie zum Beispiel Kurt Schwitters oder auch László Moholy-Nagy öffnete er seinen Blick für die Musik. So entstanden seine ersten Kompositionen auf der beliebten sangriallastigen Urlaubsinsel, auf der Chopin rund 100 Jahre zuvor sein Regentropfen-Prélude schrieb.

Daraufhin verlagerte sich seine Leidenschaft für die Dichtung schnell auf die Musik, und er studierte ab Mitte der 1930er Jahre Harmonielehre bei dem Schönberg-Schüler Adolph Weiss. Von diesem Zeitpunkt an ging er mit seiner Musik unkonventionelle, neue Wege, die nicht immer die Zustimmung der tonal verwöhnten Gesellschaft fanden. Nach Orakel und Münzwurf präparierte er Klaviere oder benutzte gerne mal das gute alte Badeaccessoire Quietscheentchen wie auch einen Mixer als Instrumente.

Es konnte auch passieren, dass der Zuschauer selbst zum Gegenstand seiner Aufführungen wurde. Denn für ihn war Musik überall und jederzeit gegenwärtig. Das einzige, was man braucht, um sie zu hören, sind die eigenen Ohren. Alles Zufall?

al/ih



Wenn Sie den Namen des Künstlers wissen, schicken Sie uns einfach eine E-Mail (gunter.reus@hmtm-hannover.de). Bitte denken Sie daran, Ihre Postanschrift anzugeben, denn unter den richtigen Einsendungen verlosen wir fünf Exemplare der Debut-CD „di lato“ von Valeria Frattini. Die deutsch-italienische Singer-Songwriterin hat das Cover eigens für den „Saitensprung“ handsigniert. Also – rasch mitmachen und gewinnen!

MUSIKINSTRUMENTE & MEISTERWERKSTATT

Peiner Str. 27 - 30519 Hannover - Tel.: 0511 831014

www.werner-musikinstrumente.de

Öffnungszeiten: Montag - Freitag 09.00 - 18.00 Uhr

Samstag 09.00 - 13.00 Uhr

Seit vielen Generationen bewegen wir

HANNOVERS MUSIKWELT

Spezialtransporte von Flügeln und Pianos

Seit 100 Jahren

HOFFMANN

KLAVIERTRANSPORTE

Aus Tradition gut!

Tollenbrink 18 · 30659 Hannover · Telefon 0511 - 64 79 876 · info@klavierhoffmann.de · www.klavierhoffmann.de

IM WARTESAAL DER GROSSEN HOFFNUNG



WIE DIE ZEIT DAS LEBEN MUSIKALISCH HOCHBEGABTER BESTIMMT

„Ich kann jetzt nicht, ich muss üben. Keine Zeit.“ Sechs Schritte, vier Taschen und drei Instrumente weiter heißt es: „Ich habe jetzt den Proberaum für zwei Stunden, die Zeit muss ich unbedingt nutzen.“ Auf der Suche nach Interviewpartnern laufen wir den langen Gang der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (HMTMH) weiter. Dumpfe Töne dringen durch die Türen zu unserer Rechten. Die Atmosphäre ist angespannt. Links von uns warten bereits die nächsten Musikerinnen und Musiker, bis ihre Zeit gekommen ist – ihre Zeit in den Übezellen.

Das Treiben erinnert an einen Wartesaal – einzig das Nummernziehen fehlt. Jeder ist hier ganz bei sich. Wir werden nicht wahrgenommen. Statt in Illustrierten zu blättern, studieren die Wartenden konzentriert die Partituren, Note für Note. Andere wärmen ihre Lippen und Finger im stillen Spiel auf. Im Wartesaal der großen Hoffnung bestimmt die Zeit den Raum – und die Zukunft?

Glaubt man der „Expertise-Formel“ nach Reinhard Kopiez, Professor für Systematische Musikwissenschaft an der HMTMH, dann sitzt ein angehender Profi-Musiker zehn Jahre und insgesamt 10.000 Stunden an seinem Instrument. Da Musik eine kognitive, psychomotorische und emotionale Leistung gleichermaßen darstelle, sei eine musikalische Förderung bereits in frühen Jahren ratsam. Dem stimmt sein Kollege Professor Martin Brauß, Leiter des Instituts zur Früh-Förderung musikalisch Hoch-

begabter (IFF), zu. Allerdings dürfe man diese Regel und das Alter, in dem mit der Frühförderung begonnen wird, nicht absolut sehen: „Die Behauptung, wenn man nicht mit zwei Jahren oder möglichst pränatal anfangen, habe das Kind keine Chance, ist Unsinn.“ Auch die 10.000er-Regel sei kein starrer Gradmesser oder Standard. „In der Musik gibt es keine Zauberformel, die Erfolg garantiert.“ Nach Brauß lassen sich jedoch gewisse Charaktereigenschaften ableiten, die für musikalischen Erfolg förderlich sind: „Ehrgeiz, Fleiß, Wille, manuelle Veranlagung, hörende und motorische Begabung – das muss alles in der Persönlichkeit zusammenwirken. Außerdem Antrieb, Disziplin, Leistungsbereitschaft und auch Opferbereitschaft – alles keine Begriffe, mit denen man heute, in dieser coolen Welt und Spaßgesellschaft, sehr weit kommt. Aber sie sind entscheidend.“

In der heutigen Mediengesellschaft werden Talente gern als „Wunderkind“ inszeniert. Die Verabsolutierung individueller Begabung erinnert an den Geniekult der Romantik. Hier galt der Künstler als ein aus sich selbst schöpfendes Wesen, das sich über gesellschaftliche Regeln und Normen hinwegsetzt. Für die „Marke Wunderkind“ war insbesondere das Alter ein absolutes Kriterium. Je jünger die Kinder, desto mehr Bewunderung wurde ihnen zuteil. Das prominenteste Beispiel der Musikgeschichte ist Wolfgang Amadeus Mozart. Sein erstes notiertes Klavierkonzert, das er im zarten Alter von vier Jahren komponierte, war so schwer, dass kaum jemand imstande war, es

zu spielen. Mozart besaß nicht nur ein absolutes Gehör und komponierte auf Zuruf außergewöhnlich komplexe Stücke, sondern war von Musik manisch besessen. Alles musste von Musik begleitet und durchdrungen sein.

Mozarts Werk und Charakter prägten den Topos des genialen Musikers, der sich fest in der Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts verankerte. Wolfgang Amadeus und seine Schwester Nannerl wurden von ihrem Vater systematisch als musikalische Wunderkinder vermarktet. Auf ausgedehnten Konzertreisen präsentierte er sie einer möglichst großen Öffentlichkeit. Die kommerzielle Instrumentalisierung von Kindern und deren Begabung setzte mit Beginn der Industrialisierung ein. „Sie wurden einfach ausgebeutet, zugunsten von Kommerz, zugunsten von Profit“, so Brauß. Der „Wunderkind-Boom“ fand viele Nachahmer und wurde fester Bestandteil des öffentlichen Konzertwesens. Die Faszination ist heute noch dieselbe wie damals: Dankend stürzen sich die Medien auf jedes vielversprechende Talent. Wenn heute vor schnell Wörter wie „Genie“, „Wunderkind“ oder „hochbegabt“ fallen, bleibt eines außer Acht: der Druck, der damit auf den Kindern lastet. Die Angst, den Erwartungen der Gesellschaft, der Lehrer und der eigenen Familie nicht zu genügen, sowie der enorme Zeitdruck, der einem befiehlt, mehr in kürzerer Zeit einzustudieren.

Martin Brauß versucht dem entgegenzuwirken – mit festen Probezeiten, die eingehalten werden müssen, und Entlastung an anderer Stelle, wie zum Beispiel durch Freistunden in der Schule: „Das Wort Schutz ist für uns von großer Bedeutung. Förderung kommt einer Schutzmaßnahme gleich. Stärken, schützen, entlasten, Zeit und Sicherheit geben. Das hat man früher mit Arroganz und Anmaßung verwechselt. Im Sinne von: ‚Du bist etwas Besonderes. Die anderen sind da unten, du bist ein junges Wunderkind, allen überlegen, dir steht alles zu.‘ Das möchten wir im IFF nicht.“ Man müsse sich individuell auf die Kinder einlassen, weil das Glück der Begabung in unserer Leistungsgesellschaft schnell un-

tergehe. Man müsse sie angemessen fördern, damit sie ihre Begabung ohne körperliche und seelische Belastungen entfalten können.

„Was darf es für Sie sein?“ „Einmal Spitzen schneiden bitte.“ Mittlerweile befinden wir uns in Peter Rehkops Friseursalon in Hannover-Linden. Niemand ahnt hier, dass der Friseur und „Make Up Artist“ noch vor ein paar Jahren als renommierter Countertenor auf Europas Bühnen sang. Mit dem Erfolg kam jedoch die zeitliche und körperliche Belastung: Innerhalb von vier Wochen sang Rehkop in Sankt Pölten den Rinaldo, musste während der Proben nach Aachen, dazwischen nochmal nach Hagen zum Vorsingen, im Anschluss nach Dessau und zu guter Letzt schnell nach Oslo, zu einem weiteren Vorsingen. Hektik. Von Termin zu Termin. Keine Pause. Keine Ruhe. Atemlos. „Es muss alles immer so perfekt sein, perfekter geht’s gar nicht. Am besten nicht atmen. Vor der Aufführung einmal, aber danach bitte nicht mehr. Das ist schlimm, das ist der Druck, der sich zum Beispiel auch beim Vorsingen aufbaut. Oder der Druck auf der Opernbühne: Der Nächste sitzt hinter einem. Das zwingt einen dazu, noch mehr zu üben, um den Erwartungen zu entsprechen“, so Rehkop. Die hohen Erwartungen in der Branche waren für

den Sänger am schlimmsten. Umso mehr, als sie sich zusehends von seinem eigenen Geschmack entfernten. „Es kam weniger darauf an, sich selber zu interpretieren, sondern man hatte so zu sein, wie andere einen haben wollten.“ Dass Musikerinnen und Musiker bereits in frühen Jahren mit enormen Wettbewerbsanforderungen konfrontiert werden, weiß auch Brauß. So hätten deutsche Kinder in einem bestimmten Alter im internationalen Vergleich fast keine Chance: „Sie müssen der Öffentlichkeit und dem Bühnendruck standhalten und ertragen, dass man sich in diesem Leben messen lassen muss.“

Stark gemacht wurde Rehkop nicht. Vielmehr wurde gefordert, gefordert und gefordert. Ohne zu fragen, wo die zeitlichen und körperlichen Grenzen der Belastbarkeit liegen. Während einer Produktion in Norwegen merkte Rehkop dann, dass er einfach nicht mehr konnte. Diagnose: Burn-out. Ein Jahr lang habe er keine klassische Musik gehört und nicht mehr gesungen. Ein Jahr lang. „Es ging nicht. Wenn ich Musik mit Gesang hörte, war es für mich nicht zu ertragen. Es tat mir förmlich weh.“ Musik ist körperlich: „Der ganze Körper singt. Und wenn ich mich immer festhalten und zurücknehmen muss, dann nehme ich auch die Stimme zurück.“ Die Stimme kann

nicht frei sein, wenn der Mensch nicht mehr frei ist. Dieses Phänomen kennt auch Brauß: „Unsere Kinder kommen nach langer Schulzeit, nach acht bis zehn Stunden, bleich und erschöpft nach Hause, sind um sechs aufgestanden, und dann sollen sie vier bis fünf Stunden üben. Das tun sie vielleicht, aber in welchem Zustand? Üben ist eine Verbindung von feinmotorischem Leistungs- und Denksport. Eine Kombination, die so viel Energie vom Körper verlangt, dass es unumgänglich ist, ihm auch immer wieder Ruhepausen einzuräumen.“ Besonders wichtig sind für Brauß die eigene Familie und das direkte soziale Umfeld als Ruhepol: „Die Eltern, der familiäre Zusammenhalt, der Hintergrund sind entscheidend für die Psyche der Kinder.“

„Wo hört der Mensch auf und wo beginnt eine Maschine?“ Für Rehkop war die fehlende Zeit belastend. Doch die Zeit kann auch heilen: Mittlerweile hat er zur Musik zurückgefunden und kann sie als Hobby wieder genießen. „Das ist total schön“, sagt er mit einem Lachen im Gesicht.

Anna Leimbrinck/Christine Mergel



SINGEN AUF ZEIT

Sie ist schon etwas Besonderes, die Singstimme eines Knaben. Da fallen gerne mal Adjektive wie „engelsgleich“, „klar“ und „rein“. Aber auch das Wort „vergänglich“ bleibt nicht aus. Denn die Knabenstimme ist zeitlich begrenzt. Waren zu Zeiten von Johann Sebastian Bach im 18. Jahrhundert die Männer beim Stimmbruch 17 oder 18 Jahre alt, wandelt sich ihre Stimme heute schon viel früher. Wie aber kann man sich ein „Singen auf Zeit“ vorstellen? Wenn da nicht die Jungen vom Knabenchor Hannover Antwort wissen!

Der Knabenchor Hannover ist im Vergleich zu den über tausendjährigen Regensburger Domspatzen und dem 800 Jahre alten Thomanerchor in Leipzig mit seiner ungefähr 60 Jahre alten Historie ein Jüngling. An sechs Tagen der Woche werden hier 250 Knaben und junge Männer stimmlich trainiert. Jedes Kind kommt zweimal pro Woche für zwei beziehungsweise drei Stunden zur Probe, zusätzlich werden intensive Probephasen in Form von Singfreizeiten angeboten. Zwischen sechs und neun Jahre sind die Jungen beim Choreintritt alt, sie singen dann die Alt- oder Sopranstimme. Die 40 Besten unter ihnen dürfen in den Konzertchor. Und danach? Walter Porcellini, 14 Jahre alt, sagt zu der Zeit, die ihn nach dem Knabenchor erwartet: „Ich freue mich schon darauf. Einerseits sieht man natürlich seine ganzen Freunde nicht mehr, und man hört auf zu singen, aber ich habe dienstags und freitags frei.“ Und auch David Stüttke-witz, zwölf Jahre, stimmt ein: „Mehr Freizeit ist toll, aber die Singfreizeiten werde ich vermissen.“

Wenn der Stimmbruch kommt, muss mit dem Unterricht in Hannover nicht endgültig Schluss sein. Das Ende der Knabenstimme markiert lediglich eine Pause. „Tempora

mutantur“, die Zeit ändert sich, würde der Lateiner sagen, weshalb die Jugendlichen in sogenannten „Mutantenkursen“ wenigstens theoretisch weiter an den Musikstücken arbeiten. Danach können sie sich entscheiden, ob sie in ihrer neuen, gefestigten Stimmlage dem Männerchor beitreten.

Für den 14-jährigen Peter Christian Frandsen war der Stimmbruch nicht so schlimm: „Man hat mir schon ein Jahr zuvor an der Sprechstimme angehört, dass der Stimmwandel kommen wird, deshalb konnte ich mich gut darauf einstellen. Anfangs konnte ich sogar noch gut mitsingen, nur später in den hohen Lagen wurde es schwierig.“ Jetzt ist er Teilnehmer im „Mutantenkurs“, in dem es ihm gut gefällt. Dort lernen die Jungen viel Musiktheorie, sie schreiben Stücke und versuchen ab und zu, diese nachzusingen. „Ganz vorsichtig allerdings“, ergänzt Peter, „damit die Stimme nicht unter der Belastung leidet.“ Wenn er bald in die Oberstufe kommt und das Schulpensum gut schafft, will er im Männerchor singen.

Michael Jäckel, Leiter des Nachwuchschores, blickt manchmal ein wenig deprimiert auf die Zeit, in der der Stimmwechsel

naht: „Das Trainieren der Stimme ist eine Sisyphe-Arbeit, und wenn die Stimme dann fertig ist, kommt der Knabe in den Stimmbruch. Man kann eigentlich froh sein, dass ein Knabe mit elf voll einsatzfähig ist. Wenn man dann Glück hat, singt er bis 13 oder 14, dann kann man zwei bis drei Jahre die Früchte ernten, die man gesät hat.“ Aber das, so Jäcke, sei halt der Lauf der Zeit.

Agnes Beckmann



HELL UND DURCHSICHTIG

KASTRATEN WINKTE EINST EINE GROSSE OPERNKARRIERE - ODER DAS ELEND

Knabenchöre mit dem einzigartigen Klang ihrer Stimmen erfreuen sich großer Beliebtheit. Doch spätestens mit dem Stimmbruch ist die Zeit eines jeden Sängerknaben zu Ende. Um diesen Lauf der Natur zu umgehen, war es bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts üblich, Knaben zu kastrieren. Die Jungen wurden einer Operation unterzogen, bei der man ihnen die männlichen Keimdrüsen entnahm oder untauglich machte. Durch das Fehlen der männlichen Geschlechtshormone wuchsen die Stimm lippen nicht mehr. Allerdings entwickelten sich der Brustkorb sowie die Lunge ganz normal weiter. Dies führte dazu, dass Kastraten in der Lage waren, sehr hoch zu singen und die hohen Töne über einen außergewöhnlich langen Zeitraum zu halten. Darüber hinaus besaßen sie ein sehr großes Stimmvolumen. Aber auch das äußere Erscheinungsbild der Kastraten war ungewöhnlich. Viele wurden überdurchschnittlich groß und neigten besonders im Alter zu Übergewicht.

Die Geschichte der Kastraten geht auf das Verbot der Kirche zurück, Frauen singen zu lassen. Daher wurden bereits seit dem 17. Jahrhundert junge Männer für Frauenstimmen eingesetzt. Tausende von Knaben mussten sich operieren lassen. Für die meisten verlief der Eingriff tödlich. Vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts winkte jungen Männern mit weiblicher Stimme eine gute Karriere, wenn sie Hauptrollen in der ersten Oper übernahmen. Der wahrscheinlich bekannteste Kastrat war der 1705 in Apulien geborene Farinelli. Ab seinem 15. Lebensjahr sang er in allen großen Opernhäusern Europas und wurde sehr wohlhabend. Im Alter von 32 Jahren ging Farinelli an den spanischen Hof. Dort sang er jeden Abend vor Philipp V. und Ferdinand VI. und erlangte großen Einfluss auf die Herrscher. Er starb 1782 in Bologna. Farinellis Stimme war außergewöhnlich und wird von Zeitzeugen als stark und mit weitem Umfang, aber auch als zärtlich und anmutig beschrieben.

Erst 1903 sprach Papst Pius X. ein endgültiges Kastrationsverbot aus. Der letzte Kastrat war Allesandro Moreschi. Er wurde 1858 in Monte Compatri geboren und galt im Volksmund als „Engel von Rom“. Seit 1883 sang er 30 Jahre lang in der päpstlichen Kapelle. Moreschi ist der einzige Kastrat, von dem es Tonaufnahmen gibt. Sie entstanden in den Jahren 1902 und 1904. Seine Stimme galt als mächtig, hell und durchsichtig. In seiner Blütezeit konnte er bis zum dreigestrichenen c singen. Moreschi starb 1922 in Rom.

So zeitlos die Stimme von Kastraten in vielerlei Hinsicht auch war, dürfen die Probleme nicht vergessen werden, mit denen sie konfrontiert waren. Die meisten hatten ein sehr schweres Leben und mussten sich mit Anstellungen bei unbedeutenden Kirchenchören, Gauklergruppen oder gar mit Prostitution über Wasser halten.

Inga Hardt

IMMERGRÜNE MELODIEN

MUSIKALISCHE EVERGREENS LAUFEN IMMER UND ÜBERALL - UND NERVEN UNS TROTZDEM NICHT

Zweimal mit den Füßen auf den Boden stampfen, einmal in die Hände klatschen, ein Takt Pause und wieder von vorn. Queen haben mit ihrem Welthit „We will rock you“ nicht nur ein ideales Lied zum Feiern, Anfeuern oder für die Baumarkt-Werbung geschrieben. Der Song ist auch ein weltweit bekannter musikalischer Meilenstein, der so schnell nicht mehr aus unserem Gedächtnis verschwinden wird. Es gibt den Sommerhit, manche schreiben den perfekten Soundtrack zum Weihnachtsfest. Und dann gibt es die, die überall laufen. Immer wieder. Aber nerven tun sie uns trotzdem nicht: die Evergreens.

Ob im Radio, auf Partys oder auf den Setlisten von Coverbands – viele Songs haben bis heute überlebt und an ihrer Frische kaum etwas eingebüßt. „Somewhere over the rainbow, way up high. And the dreams that you dreamed of, once in a lullaby.“ Wir haben diese Zeilen schon so oft von verschiedenen Interpreten gehört. Evergreens werden gerne und häufig gecovert. Die (Neu-)Interpreten feiern große Erfolge und machen den Song wieder omnipräsent. Doch was verbirgt sich hinter diesen immergrünen Pflanzen, diesen Liedern für die Ewigkeit?

Der Musikwissenschaftler Peter Wicke definiert im „Handbuch der populären Musik“ den Evergreen als „Bezeichnung

für ältere Tanz- oder Gesangsschlager, die trotz ihres Alters nichts von ihrer ursprünglichen Popularität eingebüßt haben“. So einfach diese Definition auch klingen mag, einen Evergreen zu schreiben ist eine hochkomplizierte Angelegenheit. Reinhard Kopiez, Professor für systematische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, hat in seinen Studien gewisse Parameter ermittelt: „So etwas wie ein ‚Kochrezept‘ gibt es zwar nicht, aber Kriterien wie Eingängigkeit und Prägnanz spielen eine wichtige Rolle.“ Ein Evergreen muss neu sein, aber auch irgendwie bekannt, fast vertraulich. „Ein Motiv, immer und immer wieder“, gab schon der Musiktheoretiker Diether de la Motte als hilfreichen Tipp mit auf den Weg.

Bei vielen Evergreens reicht es, sie einfach nur anzuspielen. Jeder weiß sofort Bescheid. „Eigentlich kann jeder musikalische Parameter als sogenannter Hook, also Aufhänger, benutzt werden“, so Kopiez. „Smoke on the water“ hat dieses eingängige „fetzige“ Gitarrenriff, das man sofort wiedererkennt. Auch die prägnante Melodiefolge von „We all live in a yellow submarine“ der Beatles hat jeder nach kurzer Zeit im Kopf. Wenige Töne, oft wiederholt, in großen Intervallen. Klingt doch eigentlich ziemlich simpel.

Warum nimmt dann nicht jeder ein Instrument zur Hand und legt los? Richtig: So einfach ist es dann doch nicht, denn „völlige

Vorhersehbarkeit von Tonfolgen kann Langeweile erzeugen. Der Songwriter muss immer wieder die neue und richtige Mischung finden“, erklärt Kopiez. Nicht nur über die Melodie kann ein Song jahrzehntelang omnipräsent bleiben. Auch der Text kann ein Erfolgsfaktor sein. Denken wir an „New York“ von Frank Sinatra, in dem er seine Lieblingsstadt wie in einem Mantra immer wieder bejubelt.

Es gibt zwar viele Lieder, über die man nicht lange streiten muss, bevor sie das Prädikat „Evergreen“ erhalten. Doch eine offizielle Liste, welche Songs zu dieser „heiligen“ Kategorie des Songwritings gehören, existiert nicht. Außerdem muss immer wieder neu diskutiert werden, wie alt so ein Klassiker eigentlich mindestens sein soll. Die Beatles können klar dazu gezählt werden. Doch wie ist es mit Liedern aus den 1980er Jahren oder aus noch jüngerer Zeit? Wie viele weitere Generationen müssen sie noch mögen, bevor sie als Evergreens gelten?

„Aus früheren Studien wissen wir, dass vor allem Lieder in Erinnerung bleiben, die man zwischen dem 20. und 30. Lebensjahr gehört hat“, sagt Kopiez. Jede Generation hat also ihre eigenen Evergreens. Sie wachsen mit uns auf, begleiten uns durch das ganze Leben. Und langweilig wird es nie.

Erik Klügling

ZEITLOSE BESTENLISTE?

STIMMEN ZUM KANON IN DER MUSIK

Immer mehr Bücher mit Titeln wie „Bildung. Alles, was man wissen muss“, drängen auf den Markt. Darin „kanonisieren“ Autoren bestimmte Wissensbestände, das heißt, sie erklären die Kenntnis von Werken, Ereignissen, Leistungen oder Namen für unverzichtbar. Wie sinnvoll aber ist ein solcher Kanon in der Musik?

Das Wort „Kanon“ stammt aus dem Griechischen und bedeutet „Maßstab“. Seit dem 5. Jahrhundert bezeichnen Christen damit den allgemein anerkannten Bestand der biblischen Schriften. Um 1850 entstanden die ersten Ansätze eines musikalischen Kanons, der vor allem Werke der Vergangenheit einbezog. Doch Volkslieder, Gassenhauer und Evergreens genossen nicht dasselbe Ansehen wie klassische Musik und wurden nicht mit aufgenommen. Das änderte sich im 20. Jahrhundert maßgeblich, und nun gehören auch die Beatles zur Kategorie „Muss man einfach kennen“.

Dennoch fallen die Reaktionen auf solche scheinbar zeitlosen „Bestenlisten“ häufig ambivalent aus. So sagt Martin Brauß, Professor für Oper und Dirigieren an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover: „Ich würde das Wort ‚Kanon‘ nicht benutzen, weil es für mich auch negativ mit dogmatischer Fixierung assoziiert

ist.“ Bei einem Kanon handelt es sich um Werke aus Literatur, Musik und Kunst, die die Gesellschaft für wertvoll hält und weitergeben will, außerdem um „die Aufrechterhaltung einer ungebrochenen Zuneigung und Hinwendung zur eigenen Musikkultur“, so Brauß. Kurzum: Auf einen Kanon sollen sich alle einigen können. Das aber wirkt zunächst einmal einengend und erschwert es neuen Werken erheblich, in eine fest tradierte Werteordnung zu gelangen.

Eine „Kanonisierung“ hat andererseits positive Seiten, die auch Martin Brauß befürwortet: „Ich verteidige den ‚Kanon‘ als eine für jeden Lehrer, jede Lehrerin natürlich unterschiedliche Sammlung unverzichtbarer Werke“, sagt der Hochschullehrer. „Ich bin ganz sicher, dass, wer sich mit ihnen nicht beschäftigt, einen Fehler macht. Neben einigen anderen gehören für mich Meisterwerke wie die ‚Zauberflöte‘ von Mozart und ‚La Bohème‘ von Puccini dazu. Denn durch sie kann man wichtige Handwerkstechniken und -traditionen weitergeben.“ Zudem sorgt der Kanon in einer unüberschaubaren Flut von Neuveröffentlichungen für Orientierung. Das gilt für neue Bücher genauso wie für neue CDs. Und die Verlage und Plattenfirmen haben den Kanon längst als Verkaufsargument entdeckt: Jede „Best of“-Platte ist auch eine willkommene Wiederverwertung von Mu-

sikstücken, die es schon seit Jahren gibt. Und wer kauft nicht lieber Bekanntes von einem Superstar als Unbekanntes von einem Newcomer?

Für Thomas Posth, Dozent für Chor- und Ensembleleitung an der hannoverschen Hochschule, bedeutet „Kanon“ dagegen etwas anderes. Er ist der Meinung, dass es „weniger um die Literatur geht, die man kennenlernen sollte, als um die Dinge, die man an Stücken lernen kann“. Und Jonas Schoen-Philbert, Professor für Komposition, Saxophon und Ensemble, sagt sogar, dass er keinen feststehenden musikalischen Kanon beim Unterrichten hat. Seine Beobachtung ist, dass sich die musikalischen Vorbilder im Laufe der Zeit sehr stark verändern. „Viele Aufnahmen, die ich für wichtig halte, sind den Studierenden heute nicht bekannt.“ Das sei aber nicht negativ, denn er habe eine große Sammlung von Hörbeispielen, die stetig weiter wachse.

Alle Dozenten sind sich hingegen einig in dem, was Martin Brauß auf den Punkt bringt: „Wichtig ist es, offen zu sein für neue Werke, die Schüler an einen herantragen, denn deren Motivation ist pädagogisch wesentlich. Sie ist eine stärkere Kraft als jedes kanonisch noch so ‚richtige‘ Werk.“

Agnes Beckmann

DAS VERGESSENE JUBILÄUM

VOR 400 JAHREN STARB DON CARLO GESUALDO

In welchem Jahr Don Carlo Gesualdo, Fürst von Venosa, genau geboren wurde, ist unklar, wie so vieles in seiner Biographie. Irgendwann zwischen 1557 und 1560 begann sein ungewöhnliches Leben, das bis zum 8. September 1613 dauerte. Vierhundert Jahre ist er nun tot – doch der Mythos um seine Person ist noch immer am Leben.

Carlo Gesualdo entsprang einem der ältesten und vornehmsten Fürstenhäuser im Königreich Neapel. Er erhielt schon früh eine musikalische Ausbildung und entwickelte sich zu einem Virtuosen auf der Bass-Laute. Darüber hinaus gründete er seine eigene Musik-Akademie mit einigen der bedeutendsten Madrigalisten seiner Zeit. Das musikerfüllte Leben des verwöhnten Aristokraten änderte sich schlagartig im Jahre 1585. Nach dem Tod seines älteren Bruders Luigi wurde er regierender Fürst und heiratete Maria d'Avalos. Das war der Anfang vom Ende.

Im Jahr 1590 erfuhr der Fürst nämlich von einer Affäre seiner Ehefrau mit Don Fabrizio da Carafa. Außer sich vor Eifersucht schmiedete er einen hinterhältigen Plan. Er gab vor, mit seinen Vertrauten auf die Jagd zu gehen. Heimlich kehrten sie jedoch zurück und überraschten das Liebespaar in flagranti. Was genau an diesem Abend des

26. Oktober geschah, ist ungewiss. Klar ist, dass Maria d'Avalos und ihr Liebhaber grausam umgebracht wurden. Angeblich wurde Maria mit 25 Dolchstichen von ihrem Mann selbst getötet. Danach warfen die Täter die leblosen Körper einfach ins Treppenhaus. Es gibt sogar Quellen, die davon berichten, dass ein Mönch am Treppenhaus vorbeikam und sich an den beiden Toten verging. Maria d'Avalos und Fabrizio da Carafa sollten allerdings nicht die einzigen Opfer dieser mutmaßlichen Eifersuchtstragödie bleiben. Gesualdo tötete in derselben Nacht seine jüngere Tochter, da er glaubte, sie sei das Kind Fabrizioos. Grausam drehte und schaukelte er ihre Wiege, bis die Tochter starb. Diese Taten blieben für Gesualdo ohne Konsequenzen. Er zog sich auf sein Schloss zurück und versöhnte sich nur wenig später mit den beiden Familien der Ermordeten. 1594 ging er seine zweite Ehe mit Eleonore von Este ein, die nicht viel glücklicher verlaufen sollte als die erste. Immerhin überlebte Donna Eleonore ihren eifersüchtigen Ehemann. Es gibt sogar zeitgenössische Stimmen, die Eleonore für den frühen Tod Gesualdos verantwortlich machen – ein Wink des Schicksals? In den letzten Jahren seines Lebens litt Gesualdo unter schweren Depressionen. Angeblich zog er sich komplett von der Außenwelt zurück und ließ sich von Dienern auspeitschen.

Nicht nur das Leben des Don Carlo Gesualdo ist faszinierend und geheimnisvoll, sondern auch sein kompositorisches Werk birgt Geheimnisse. Am bekanntesten und bedeutendsten sind die sechs Madrigalbücher. Bemerkenswert an den Madrigalen sind ihre für die damalige Zeit kühne Stimmführung und Harmonik. Was die Chromatisierung der Stimmführung angeht, ist Gesualdo seinen Zeitgenossen weit voraus. Während sich die Tonalität gerade erst festigte, benutzte er Halbtonschritte und häufige Tonartenwechsel in seinen Kompositionen. Bei der Chromatisierung entsteht durch Einfügung von Halbtönen zwischen die Ganztonschritte der Tonleiter eine Folge von zwölf anstatt von sieben Halbtonschritten. Da es dabei keine Töne mit herausgehobener Funktion mehr gibt, wie Dominante oder Subdominante, ist die Tonfolge nicht mehr an Dur oder Moll gebunden. Mit diesen Ansätzen einer funktionalisierten Chromatik nahm Gesualdo in seiner Musik Errungenschaften der Hochromantik des 19. Jahrhunderts vorweg.

Inga Hardt



„Das klingt ja wie im Hamburger Hafen“, raunt eine Frau erstaunt dem neben ihr stehenden Mann zu. Die tiefen Töne, die durch die Halberstädter St. Burchardi-Kirche wummern, erinnern tatsächlich an das dumpfe Schiffshorn eines Kreuzfahrtdampfers oder an die mächtigen Maschinen eines Öltankers. Das Dröhnen der Töne geht durch Mark und Bein, an einigen Stellen des Raumes sorgt es bei den Besuchern für Gänsehaut. Hinter jeder Säule, in jeder Ecke, einfach überall im Raum klingt es anders.

In dieser romanischen, turmlosen Basilika in Sachsen-Anhalt haben sich 20 Leute zu einer Führung zusammengefunden. Sie wollen den Ort erkunden, an dem ein ambitionierter Haufen von Visionären vor zwölf Jahren etwas angefangen hat, das man für verrückt halten kann: das längste Orgelkonzert der Welt zu inszenieren. Ein Stück, das am 5. September 2001 begann und am 5. September 2640 enden soll – Gesamtspieldauer 639 Jahre! Und das ohne Unterbrechung.

ORGEL FÜR DIE EWIGKEIT

Das außergewöhnliche Orgelwerk heißt „Organ²/ASLSP“, ausgesprochen „As slow as possible“, und stammt von dem 1902 geborenen amerikanischen Komponisten John Cage. Dem musikalischen Anarchisten war jeder Ton gleich wichtig, und so loste er per Zufall Tonhöhen, Notenwerte und Pausen auch des Halberstädter Stückes aus.

Der 89. Geburtstag des Künstlers markiert den Beginn der Aufführung, aber ASLSP fing zunächst einmal tonlos an. In den ersten anderthalb Jahren summt das Gebläse der Orgel und konnte Luft schöpfen für die vor ihm liegenden Jahrhunderte. Am 5. Februar 2003 erklangen dann die ersten drei Töne, gis', gis'', und h', und

seit dem 5. Juli 2012 sind die bisher tiefsten Töne C und Des zu hören. Sie begleiten den ersten Teil der Aufführung über weite Strecken. Das C erklingt insgesamt 36 Jahre, das Des sogar fast 60.

Eigentlich handelt es sich bei ASLSP um eine Tempovorschrift. Cage schrieb die Klavierfassung 1985, zwei Jahre später wurde sie für Orgel bearbeitet. Aus acht Teilen zu je 71 Jahren besteht das Stück, mindestens ein Teil soll wiederholt werden. Die vierseitige Partitur ist so gestaltet, dass einzelne Töne über Jahre oder sogar Jahrzehnte ausgedehnt werden können; das ist der Interpretation eines jeden Musikers überlassen.

Die Idee zu diesem ungewöhnlichen Projekt entstand vor 15 Jahren auf einem Orgelsymposium in Trossingen in Baden-Württemberg. Dort wurde diskutiert, wie langsam eigentlich „so langsam wie möglich“ sei. Beim Klavier ist die Frage eindeutig zu beantworten, denn der Ton verklingt

Arm die Kirche, die tiefen Töne haben es wohl erschreckt.

Die Orgel, aus Geldmangel nur ein Holzprovisorium, ist die erste, die ausschließlich zur Aufführung einer Komposition gebaut wurde. Die Inszenierung sprengt alle bisher bekannten zeitlichen und klanglichen Dimensionen. „Das Provisorium hat nur einen begrenzten Platz für Pfeifen, und in dem Instrument stehen immer nur die, die gerade erklingen“, erklärt Karin Gastell. Aber warum eigentlich Halberstadt? Hier wurde 1361 die erste Großorgel der Welt gebaut. Diese Orgel stand im Dom und hatte erstmalig eine 12-tönige Klaviatur. Das Cage-Projekt sollte im Jahre 2000 starten und 639 Jahre dauern, nämlich genau die Anzahl der Jahre, die seit der Gründung vergangen sind. Hinter der Idee steckt einerseits der Versuch der Entschleunigung in unserer schnelllebigen Zeit. „Aber auch das Vertrauen und die Hoffnung, ein Projekt zu schaffen, das generationenübergreifend in die Zukunft wirkt und fortgeführt wird“, so Gastell.

irgendwann. Karin Gastell, Intendantin des Halberstädter Kunst-Projektes, war damals an der Diskussion beteiligt und erläutert: „Wir versuchten, die Frage richtiggehend provozierend zu beantworten. Warum sollten die Töne nicht mehrere Jahre oder vielleicht sogar viele Jahrhunderte überdauern? Das härteste Kriterium, das wir für die Aufführungsdauer damals fanden, war die Lebensdauer einer Orgel.“ Aus dieser spieltechnischen Frage hat sich im Laufe der Zeit ein Projekt entwickelt, das weltweites Aufsehen erregt. Ein älteres Paar hält sich an den Händen. Überall blitzen Kameras auf und versuchen, die Atmosphäre in dem dunklen Kirchenraum festzuhalten. Eine Mutter verlässt mit ihrem weinenden Kind auf dem

1987 hat der Essener Organist Gerd Zacher das Stück in nur 29 Minuten uraufgeführt. Er bemängelt, es werde zerrissen und der Zusammenhang des Werkes sei nicht mehr erfahrbar, wenn man es auf Jahre hinaus ausdehne. Das sehen sicher auch viele Hörer so. Aber Cage hätte darauf geantwortet, dass Töne einfach Töne seien, egal, wie lange oder kurz sie vernommen werden. Und die 20 Leute, die immer noch fasziniert von den Klängen durch den Raum schwirren, scheinen sich auch nicht an der „Verzerrung“ des Werkes zu stören.

Agnes Beckmann

DER ATMENDE ELEFANT

EINE MULTIMEDIA-OPER VERSUCHT, SICH DER ZEIT ZU WIDERSETZEN

Holzmetronomen im Bild, die sich einem einheitlichen Tempo widersetzen. Landkarten und Skizzen entstehen und verschwinden wieder, Papierfetzen wehen über ein Blatt und werden zu Figuren. Stummfilm-Szenen, afrikanische Freudentänze und „Dancing with Dada“, eine Tanzperformance mit der Tänzerin und Choreografin Dada Masilo, sind zu sehen. Auch Kentridge selbst scheint sich auf einen nicht enden wollenden Weg gemacht zu haben und läuft in einer Dauerschleife über den immer gleichen Stuhl oder verliert den immer gleichen Hut. Das deutsche Wort „Torchlusspanik“ taucht auf. Tickende Uhren,

Kasseler Kunstaussstellung eine ganz besondere Rolle. Zwar waren diese Dinge für die Installationskunst schon immer von Bedeutung, doch die geschickt komponierte Musik Kentridges machte seine Installation zu einer wahren Multimediaoper, zerrissen und mitreißend zugleich. Sich verschiebende Rhythmen zerstörten Grundordnungen, geschickt gesetzte Bläsertöne fuhren den Besuchern in die Beine. Die Musik wurde extra von dem südafrikanischen Komponisten Philip Miller geschrieben und eingespielt. Das Duo Kentridge/Miller hat sich schon häufiger als Glücksgriff für die Kunstszene erwiesen und Philip Miller zu



Wir können Zeit nicht außerhalb der Zeit betrachten. Die Zeit ist überall gleichermaßen. Ihr zu entkommen ist unmöglich, aber einen Versuch ist es dennoch immer wieder wert. Der südafrikanische Künstler William Kentridge präsentierte auf der Kasseler Dokumenta seine Multimediaoper „The Refusal of Time“, ein Gesamtkunstwerk aus Film, Zeichnung, Text, Skulptur, Tanz und Musik.

Unkraut, Sträucher und anderes Grünzeug wuchert zwischen den alten Gleisanlagen. Von einem alten Bahnsteig aus wird die Besuchergruppe in einen Nebenflügel des Kasseler Hauptbahnhofs geführt. Die Türen

des Installationsraumes schließen sich. Es wird dunkel, Stille macht sich breit. Unverputzte raue Ziegelwände, alte auf die Wand gemalte Markierungen und große Stahlpfeiler verleihen dem Ort noch immer die Lageratmosphäre vergangener Tage. In der Mitte des Raums steht eine große Holzkonstruktion, die leise vor sich hin stampft. Sie ist ständig in Bewegung und wirkt wie eine Mischung aus Beatmungsmaschine und Testapparat für Federkernbetten. Die Menschen stehen um den Apparat herum, schauen, fragen, analysieren.

Diese Holzkonstruktion auf der Dokumenta 2012 hieß „der atmende Elefant“.

Für William Kentridge war es wichtig, dass eben ein solch großer, schwerer Elefant als eine Art Motor hinter der gesamten Installation stand und damit zum Sinnbild der künstlerischen Idee wurde, sich der Zeit zu verweigern. Entwickelt hatte er ihn mit Peter Galison, einem Harvard-Professor für Wissenschaftsgeschichte und Physik. Kentridge gelang es so, einen Bogen zu dem Ansatz von Dokumenta-Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev zu schlagen, die Physik als künstlerische Grundlagenforschung begreift.

Auf die Wände werden fünf Videos projiziert. Zunächst erscheint ein Quintett aus

Sextanten, Teleskope und andere naturwissenschaftliche Messgeräte aller Art stehen für den Versuch, die Zeit zu bändigen, sie an Ketten zu legen und dem Menschen zu unterwerfen. Doch all das ist vergebens. Mit einer großen Explosion reißt die Zeit alle Versuche sie einzufangen nieder und setzt ihre immerwährende Bewegung unbeirrt fort. Sanfte Choräle und beklemmend leise Stimmen sind nun zu hören. Kentridge selbst fordert uns auf: „Hold your breath against time!“ (Halte deinen Atem gegen die Zeit an!)

Klänge, Sounds und vor allem Musik spielten bei Kentridges Installation auf der

einem international gefragten Komponisten gemacht.

Die Installation endet in einer rhythmischen Prozession tanzender Schatten, in der die Verweigerung der Zeit gefeiert wird. Über das Ohr, jenes Sinnesorgan, das uns in die Geschehnisse involviert, werden die letzten Barrieren eingerissen und die Besucher in die Installation eingebunden. Die letzte Distanz verfliegt. Einige Menschen bewegen sich nun zur Musik mit, als wollten sie sich der Revolution gegen die Zeit anschließen. Dass gerade die Musik immer Zeitlichkeit vermittelt und auditive Wahrnehmung ohne zeitliche Abfolge nicht

denkbar ist, scheint der Revolutionslust keinen Abbruch zu tun.

Der Zeit kann man sich nicht verweigern. Sie schreitet unaufhaltsam voran und reißt alles mit sich. Doch Kentridges Multimedia-Oper machte auf spannende Art und Weise deutlich, dass die Geschichte voll von Momenten ist, in denen Menschen danach strebten, dem Schicksal der Vergänglichkeit zu entkommen. Eigentlich weiß jeder, dass das nicht geht. Aber man versucht es halt trotzdem immer wieder.

Bastian Schulz

EIN KLEINER OPERNFÜHRER

... FÜR EILIGE ...

Musiktheater muss nicht immer stundenlang dauern. Es kann auch kurz und erfrischend sein, wie die folgenden drei Opern beweisen. Allen hoffnungsvollen Opern-Neulingen sei allerdings gesagt: Diese Kurz-Werke werden nur sehr selten aufgeführt. Außerdem fallen sie weniger durch einprägsame Melodien auf, als durch äußerst gewöhnungsbedürftige Handlungen.

**„Hin und zurück“,
Paul Hindemith (Uraufführung: 1927)**
Dauer: ca. 15 Minuten

Brief des Geliebten, Ehestreit, Schuss, tote Ehefrau, Mann begeht Selbstmord per Fenstersprung. Die Handlung von Hindemiths Werk ist kurz und knapp, das Orchester spärlich instrumentiert mit Klavier, Harmonium und wenigen Blech- sowie Holzbläsern. Um die 15 Minuten zu füllen, lässt der Komponist seinen „Sketch mit Musik“ einfach noch einmal rückwärts laufen. Der Titel ist also Programm, und am Ende sind alle Beteiligten wieder lebendig und glücklich. Das Musiktheater im Revier Gelsenkirchen zeigte die Oper im Jahr 2009, zusammen mit „Der arme Matrose“ von Darius Milhaud und „Die Tränen des Messers“ von Bohuslav Martinů.

**„La voix humaine“,
Francis Poulenc (UA: 1959)**
Dauer: ca. 40 Minuten

Die Handlung der Oper besteht aus dem Telefongespräch einer jungen Frau. Erstaunlich, dass dieses Werk kurz ist. Vielleicht liegt es am wenig verständnisvollen Liebhaber am anderen Ende der Leitung. Letztendlich wird der Protagonistin die Telefonschnur zum Verhängnis. Neben dem Opernhaus Köln (2010) und dem Theater Aachen (2011) bewies in der vergangenen Saison auch die Staatsoper Hannover Mut zur Inszenierung. Aktuell steht das Werk im Nationaltheater Mannheim auf dem Spielplan.

**„Eight Songs for a Mad King“,
Peter Maxwell Davies (UA: 1969)**
Dauer: ca. 30 Minuten

Es gibt nur einen einzigen Sänger: König Georg III. Dazu ein Kammerensemble, dessen Musiker in Käfigen auf der Bühne sitzen. Die Instrumentalisten können dazu noch wunderbar zwitschern. Kein Wunder, dass der König sie für echte Vögel hält. Das Ganze basiert auf dem historischen Vorbild des geisteskranken britischen Königs Georg III. Die Handlung klingt ebenso verrückt, wie der arme Georg III. es war. An eine Inszenierung wagten sich dennoch die zeitgenössische Oper Berlin (2003) und das Mecklenburgische Staatstheater Schwerin (2010).

Kurze Oper vor Ort

Die kürzesten Inszenierungen der Spielzeit 2013/2014 an der Staatsoper Hannover:

**„La Traviata“ und „Rigoletto“,
Giuseppe Verdi**
Dauer: ca. 2 Stunden

... UND FÜR „ENTSCHLEUNIGTE“ ...

Und hier ein paar Tipps für die hartgesottenen Operngänger mit geschulter Sitzfähigkeit, Hang zur großen Dramatik und viel Zeit.

**„Der Ring des Nibelungen“,
Richard Wagner (UA Gesamt-Zyklus: 1876)**
Dauer gesamt: ca. 16 Stunden
Einzelwerke: zwischen zweieinhalb und fünf Stunden

Keine Angst, „Das Rheingold“, „Die Walküre“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ werden als einzelne Opern an getrennten Abenden aufgeführt. Niemand muss 16 Stunden am Stück auf unbequemen Opernstühlen sitzen. Die Handlung ist kompliziert, die Musik dafür sehr beeindruckend. Teil des großen Orchesterapparates sind unter anderem Stierhörner, sechs Harfen und 18 Ambosse. Zumindest hat es Wagner so vorgesehen – was in den Orchestergräben hierzulande zu schweißtreibender Enge oder organisatorischen Höchstleistungen führt. Aktuelle Inszenierungen gibt es in dieser Spielzeit an nahezu jedem deutschen Opernhaus. 2013 ist das Wagner-Jahr.

Zusammengestellt von Rebekka Sambada

**„Krieg und Frieden“,
Sergej Prokofjew (UA: 1944)**
Dauer: ca. 4 Stunden

Aus über 1000 Seiten besteht das gleichnamige Buch von Leo Tolstoi. Kein Wunder also, dass „Krieg und Frieden“ auch als Oper nicht gerade kurz ist. Der Komponist hatte es mit seinem Werk in der Sowjetunion nicht leicht. Vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs und kommunistischer Überzeugungen musste er das Werk mehrfach umarbeiten. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Liebe zwischen Fürst Andrej und Natascha. Den historischen Hintergrund bildet Napoleons Versuch, das Zarenreich zu unterwerfen. 2011 inszenierte die Oper Köln das Werk. Regisseur Nicolaus Brieger erlaubte sich dabei ein paar Kürzungen am Stück, womit es nur noch dreieinhalb Stunden (inklusive Pause) dauerte.

**„Les Troyens“,
Hector Berlioz (UA: 1890)**
Dauer: ca. 4 Stunden

Wie auch Richard Wagner schrieb Hector Berlioz das Libretto zu seiner Oper selbst. Sie besteht aus zwei weitgehend unabhängigen Teilen: „Die Einnahme von Troja“ und „Die Trojaner in Karthago“. Sogar das berühmte Trojanische Pferd kommt darin vor. Genauso wie Balletttänzer und ein Chor mit etwa 100 zusätzlichen Sängern. Im Staatstheater Karlsruhe hatten die Zuschauer im Januar dieses Jahres die Wahl zwischen einer Gesamtaufführung in einem Stück oder der Oper verteilt auf zwei Abende.

Lange Oper vor Ort

Die längste Inszenierung der Spielzeit 2013/2014 an der Staatsoper Hannover:

**„Die Meistersinger von Nürnberg“,
Richard Wagner**
Dauer: ca. 4,5 Stunden



ANFANG UND ENDE

OB POP, KLASSIK ODER JAZZ – MUSIK KOMMT OHNE DAS RECHTE MASS NICHT AUS

Schon wenn morgens der Wecker klingelt, ist eine Flucht sinnlos. Busfahrpläne, Jahresurlaub, Orchesterprobe – unser Alltag ist eingeschnürt im strengen Korsett der Zeit. Nicht selten fühlen wir uns ihr machtlos ausgeliefert. Ihr dafür selbst die Schuld zu geben wäre jedoch vermessen. Schließlich waren wir es, die das schwer fassbare Kontinuum „Zeit“ messbar gemacht haben. Durch Minuten, Tage und Jahre haben wir ihr Grenzen zugewiesen, sie berechenbar gemacht und uns damit selbst diesen Vorgaben ausgeliefert – auch in der Musik.

Obwohl Musik uns manchmal die Zeit vergessen lässt, hat auch sie einen Anfang und ein Ende. Genreübergreifend bestimmen tradierte Hörgewohnheiten, Kompositionsvorgaben und äußere Gegebenheiten Ablauf und Dauer eines Werkes. Doch wie sehr bestimmen diese Muster unser Hören, und welchen Einfluss haben sie auf Komposition und Aufführung?

COMMON SENSE? DIE ZEIT IM POP

Drei Minuten dreißig. Das ist der Zeitraum, den ein Songwriter hat, um seine Melodien

und Texte im Ohr des Hörers einzunisten. Eine Norm, die ihren Ursprung in den technischen Gegebenheiten des frühen 20. Jahrhunderts hat. Die 10-inch-Single mit 78 Umdrehungen pro Minute hat uns diese drei Minuten dreißig eingebracht. Und trotz der technischen Entwicklungen, die schon bald längere Spielzeiten erlaubten, ist die Popmusik bis heute in den Zeitgrenzen der ersten Schellack-Platten gefangen. Muss das sein? Könnte der häufig als konform und simpel abgestempelte Pop nicht ein bisschen mehr Experimentierfreude gebrauchen?

Für Songwriterin Valeria Frattini ist diese Zeitgrenze ein zentrales Element des Pop, das sich aber mehr durch Gewöhnung als durch technische Normen durchgesetzt hat: „Ich denke gar nicht darüber nach, meine Songs werden automatisch ungefähr so lang. Ich glaube, wenn ich schreibe, kommt das ganz von allein. Ich habe mein Leben lang Popmusik gehört und bin dadurch an die Länge gewöhnt.“ Langweilig, angepasst oder gleichförmig muss Pop deswegen für die deutsch-italienische Musikerin trotzdem nicht sein. Gute Popmusik löse durch ihre Begrenzung immer einen Wunsch nach mehr aus. Für Frattini gilt es, die Spielwiese zwischen Anfang und Ende so gut es geht auszunutzen und die drei Minuten dreißig als Rahmen und nicht als Begrenzung zu betrachten. Doch trotzdem – klammheimlich hat im Pop die Zeit die Kontrolle über die Noten übernommen.

IN STEIN GEMEISSELT? DIE ZEIT IN DER „KLASSIK“

Ganz anders in der sogenannten Klassik. Trotz strenger, kompositionstechnischer Vorgaben und detailgetreu festgelegter Harmonieverläufe richtet sich in der Klassik die Zeit nach den Noten. Hier diktiert die Idee die Zeit. Die Melodie, die Instrumentation, der Zusammenklang oder auch die Spannungsbögen stehen im Vordergrund. Der „klassische“ Komponist weicht zwar nie von harmonischen Regeln ab, nimmt sich aber die Zeit, bis ein Werk seine Vollendung findet. Dies kann von einem einminütigen Satz bis hin zu mehrstündigen Sinfonien variieren. Eine einzige Standardlänge à la drei Minuten dreißig? In der Klassik undenkbar.

Wird heute ein Werk aufgeführt, spielt für den Dirigenten Hans-Christian Euler nicht die Zeit, sondern der Respekt vor dem Werk eine große Rolle: Warum hört man Musik, und wie hört man sie? Nur wenn sie bewusst erlebt und nicht als Hintergrundmusik wahrgenommen wird, kann man einem Werk den Respekt zollen, den es verdient, so Euler. Wenn er dirigiert, lebt er den musikalischen Augenblick: „Beim Dirigieren bin ich sehr stark auf jeden Moment fokussiert, nehme also die Zeit im generellen Ablauf nicht sehr stark wahr. Innerhalb des künstlerischen Prozesses allerdings schon, z. B. bei Fermaten oder attacca-Situationen.“ Außerdem können äußere Umstände wie Saalbeschaffenheit, Klima, Publikum, Kollegen und insbesondere Veranstalter die Zeit eines Stückes beeinflussen: „Es gibt gelegentlich äußere Sachzwänge, denen man sich unterordnen muss, beispielsweise Wünsche des Veranstalters. Da kann es mal sein, dass man etwas kürzen soll, ohne dass es einen künstlerischen Grund gibt.“

VÖLLIG LOSGELÖST? DIE ZEIT IM JAZZ

Dieses Problem kennen auch Jazzmusiker. Gerne würden sie sich die Nächte um die Ohren schlagen und jammen, bis der Morgen graut. Das geht jedoch meist nur in gut gepolsterten Studios, in denen man eine lockere Kneipenatmosphäre vergeblich sucht.

Und es gibt noch etwas, das die drei Genres Jazz, Klassik und Pop verbindet: Während eines Konzertes oder einer Session leben die Musiker auch im Jazz den Moment. Für Jonas Schön, den Allround-Jazzler und Professor für Komposition, Saxophon und En-

semble an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, steht fest: Musik ist innerlich und unmittelbar. Sie passiert, und wir verlieren die Kontrolle über das Zeitgefühl, sobald Musik gehört, gespielt oder komponiert wird. Es sei genau dieses Moment der „veränderten Wahrnehmung von Zeit, das begeisterte Musikhörer oft in der Musik suchen“. Zeit ist, wenn man sich am Ende fragt, warum das 40-minütige Set doch ganze 60 Minuten eingefordert hat.

Der Jazz lebt mehr als andere Genres von der Interaktion der Musiker und schafft so eine ganz unmittelbare Erfahrung von Zeit. Der Wechsel von Zusammenklang und Soli muss durch Augenkontakt funktionieren, sodass „die musikalische Linie im Jazz mit der Herausforderung umgeht, Einfluss auszuüben, ohne die Interpreten einzuengen, deren persönlicher Input ja gerade erwünscht ist“, so Schön. Deshalb sei es wichtig – für Komposition und Spiel gleichermaßen –, sich untereinander gut zu kennen.

Die Zeit gibt den Takt vor – auch in der Musik. Doch unterschiedliche Genres pflegen auch einen unterschiedlichen Umgang mit ihr. Der Jazz spielt mit ihr. Die Klassik spielt nach ihr. Dem Pop gibt sie feste Grenzen.

Doch eines haben sie alle gemeinsam: Es gibt nicht die perfekte Länge für ein Stück, auch keine perfekte Tageszeit. Dem strengen Korsett zum Trotz, wir erleben die Musik, nicht die Zeit.

Anna Leimbrinck/Katharina Müller

VERGÄNGLICHE LAUTE



MUSIK BLEIBT FLÜCHTIG - UND ÜBERDAUERT DIE ZEIT IN UNSERER ERINNERUNG

Stille. Die Musik ist verklungen. Verstummt liegt die Laute auf ihrem Schallloch. Melancholie und Einsamkeit bestimmen die wie zufällig arrangierte Bildkomposition: Der Blick gleitet über die bauchigen Klangkörper zweier Lauten, über aufgeschlagene Notenblätter, sich kräuselnde, gar zerrissene Saiten eines Cellos und ruht schließlich auf der zierlich geschwungenen Schnecke einer Geige. Sanft reflektiert ihr goldener Steg das einfallende Licht zwischen den f-Löchern.

Nicht das Spiel der Instrumente, sondern die Pracht der kostbaren Hölzer steht im Mittelpunkt von Evaristo Baschenis' Bildkomposition. Die gegenständliche Darstellung steht damit in der Tradition der Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts. Mit sogenannten Vanitas-Motiven – Vanitas steht für leeren Schein und Eitelkeit – sollte der Betrachter schmerzlich an die Nichtigkeit alles Irdischen und letztlich den eigenen Tod erinnert werden. Und seit jeher steht die Musik als Zeitkunst für Vergänglichkeit. Warum gerade die Musik, die man gemeinhin mit dem emotionalen (Er)Leben im Hier und Jetzt verbindet?

Die klassischen Musik-Stilleben inszenierten fast ausschließlich Streich- und Zupfinstrumente wie Laute oder Geige. Ihre zarten Töne entstehen durch die Schwingung gespannter Saiten und verklängen beim Zupfen besonders rasch. Der fragile Charakter dieser Saiteninstrumente betont vor allem die radikale Zeitlichkeit der Szenerie: Jeder Klang vergeht. Die von der Luft übertragenen Schallwellen gleiten wie die Zeit unwiederbringlich dahin. Ihre Erscheinung ist immateriell und flüchtig. Was bleibt, ist die subjektive Erinnerung. Und das dem Menschen ureigene Bedürfnis, das Erklungene auf ewig zu fixieren – wie Farbe auf einer Leinwand.

Bereits Leonardo Da Vinci beschrieb die Musik als die vergänglichste unter den Künsten: „Jene Sache ist vornehmer, welche mehr Dauer hat. Daher ist die Musik, die vergeht, während sie entsteht, weniger Wert als die Malerei, die man mit Glasur ewig

dauernd macht.“ Klang folgt auf Klang. Jeder Klang verdrängt durch sein Dasein den vorherigen und wird sogleich selbst ersetzt. Die Vollendung jedes Klanges führt daher unweigerlich zu dessen sofortiger Auflösung. Insbesondere in der Romantik war das Transitorische der Musik, ihr Spiel mit der Zeit – eng verbunden mit der Idee von Überwindung und Transzendenz – von zentraler Bedeutung. Auch Immanuel Kant hatte sich 1790 in seiner „Kritik der Urteilskraft“ mit dem transitorischen Charakter der Musik auseinandergesetzt. Obwohl die Musik das Gemüt mannigfaltig bewege, so Kant, sei sie nicht von bleibendem Eindruck und lasse daher nichts zum Nachdenken übrig. Das innere Verlangen nach Beständigkeit und Kontinuität, letztlich Unsterblichkeit, vermag die Musik demnach nicht zu stillen. Ihr Wettlauf gegen die Zeit scheint verloren. Zumindest fürs Erste.

Denn ist es nicht längst möglich, die Flüchtigkeit der Musik durch schriftliche Codierung oder mechanische Fixierung zu überwinden? So können bekanntermaßen Klangereignisse in der Notation für die Nachwelt festgehalten werden. Galt das zunächst nur für ungefähre Angaben des rein melodischen Verlaufs, lief die Entwicklung hin zu einer immer präziseren Festlegung aller musikalischen Parameter wie Tonhöhe, Klangfarbe, Artikulation, Lautstärke und Tempo. Jedoch sind insbesondere die sekundären Parameter der Komposition nicht absolut definiert. Wenn Beethoven für den 3. Satz seiner Klaviersonate Nr. 30 op.109 in E-Dur „gesangsvoll mit innigster Empfindung“ vorschreibt, dann bleibt die musikalische Umsetzung letztlich dem individuellen Ermessen des Einzelnen überlassen. Die Musiknotation ist eine Anweisung zur Aufführung, die musikalische Idee dadurch aber allenfalls näherungsweise fassbar.

Anders verhält es sich bei der technischen Aufzeichnung auf einem Speichermedium: Hier wird die reale Aufführung für die Ewigkeit auf einen Tonträger gebannt – ob man heutzutage überhaupt noch von einem „realen Klang“ sprechen kann, sei dahingestellt. Der intendierte Klang kann

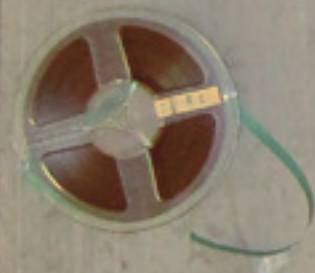
vom Datenträger ohne Qualitätsverlust beliebig oft abgerufen werden. Und dennoch: Die ursprüngliche Aufführungssituation, die Atmosphäre und der Reiz des Augenblickes bleiben dabei im Verborgenen. Die Tonaufnahme ignoriert das Unwiederholbare der Musik. Denn in jeder Aufführung entstehen andere Facetten, verändern sich Stimmungen, Betonungen und Spannungsverläufe. Wie im Theater gleicht keine Vorstellung der anderen. In jedem Augenblick entsteht etwas Neues. Die Einmaligkeit der Aufführung muss daher aus Sicht einer performativen Praxis betrachtet werden, deren Bedeutung für die Musikwissenschaft bislang nicht genug beachtet wurde: Die Malerei ist beständig. Die Musik bleibt flüchtig.

Die in Baschenis' Gemälde bewusst zum Schweigen gebrachten Instrumente verweisen letztlich auf den Moment zwischen oder nach den Tönen. Nicht ihr Erklängen, sondern ihr Verklängen macht die Musik zur Meditation über die Vergänglichkeit. Zur „Meditatio Mortis“, wie sie Adam von Fulda im 15. Jahrhundert umschrieb. Kein Laut, kein Klang, kein Ton – Stille.

Die Musik und die aus ihr hervorgebrachte Stille können die sprachlich nicht-fassbare Vorstellung von Vergänglichkeit vermitteln. Die Musik ruft uns die eigene Vergänglichkeit ins Bewusstsein und ist damit zugleich Ausdruck der tiefen Sehnsucht des Menschen, Herr über die Zeit zu werden. Musik entsteht und vergeht. Was einmal verklungen ist, kann durch nichts zurückgebracht werden. Im Umkehrschluss bedeutet das jedoch nicht, dass nichts zurückbleibt. Musik als innere Kunst berührt existenziell, löst tiefe Emotionen aus und überdauert die Zeit in unserer Erinnerung. Die Musik verklängt physikalisch, sie verklängt aber nicht in uns selbst. Vielleicht macht gerade diese eigentümliche Verbindung von Vergänglichkeit und Beständigkeit den unerklärlichen Reiz der Musik aus. Oder mit den Worten von Hermann Hesse: „Das Schöne zieht einen Teil seines Zaubers aus der Vergänglichkeit.“ Stille. Und inneres Nachklingen.

Christine Mergel

ZEITGEIST



DER LANGE WEG ZUR WEISHEIT



So manche Eltern werden nie müde zu sagen: „Lern ein Instrument, Kind! Das ist gut für dich.“ Auch Wissenschaftler haben in zahlreichen Studien bewiesen, dass Singen oder Musizieren zahlreiche langfristige positive Effekte mit sich bringen kann. Aber Alterungs- und Verschleißprozesse kann auch Musik nicht verhindern.

Musiker spüren das Altern sogar besonders deutlich. Schließlich möchte jeder so schnell, schön und präzise wie möglich spielen. „Was zum Beispiel die Fingerbeweglichkeit, die Reaktionsgeschwindigkeit, die Hörfähigkeit oder das Gedächtnis betrifft, haben wir unseren körperlichen Zenit mit 28 Jahren erreicht“, sagt Eckart Altenmüller, Direktor des Instituts für Musikphysiologie und Musikmedizin an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover.

Doch Musik kann uns dabei helfen, den Alterungsprozess wenigstens zu verlangsamen, und gemeinsam Musizierende altern auch tatsächlich langsamer. Der Grund dafür ist simpel: Musik ist mehr als nur eine Tätigkeit, man lebt sie. Durch das Musizieren belohnen wir uns; zugleich müssen wir uns immer wieder motivieren, um Neues zu lernen und Herausforderungen zu bewältigen. Zwar gibt es immer wieder Musiker, die über ihre Arbeitsbedingungen klagen – lange Wartezeiten vor dem Auftritt, viele Reisen –, doch „schaut man sich die Umfragen genauer an, erkennt man, dass keine Berufsgruppe so zufrieden ist wie Musiker“, sagt Altenmüller. Bei so viel Herzblut für den Beruf setzt sich diese Zufriedenheit sogar noch im Rentenalter fort.

Dennoch, im Orchester zum Beispiel führen viele Instrumente zu eigenen Problemen: Statistisch gesehen werden Blechbläser mit 54 Jahren am frühesten zur Rente gezwungen. Das liegt vor allem am Gebiss, dessen Zustand im Laufe der Jahre immer schlechter wird. Auch die Muskulatur im Mund ermüdet mit der Zeit, wodurch die Bläser nicht nur ihre Kraft, sondern auch eine bessere Technik zum Musizieren finden müssen. Streicher und insbesondere

Bratschisten bekommen Probleme mit der Schulter, wenn sie etwa falsch üben und Warnsignale ignorieren. „Das kann zu chronischen Entzündungen und Schmerzen führen“, weiß Altenmüller. Bei den Cellisten stellen sich solche Probleme eher selten ein, da sie eine bequeme und langfristig gesündere Haltung einnehmen.

Dirigenten können lange gesund bleiben, da sie sich viel bewegen. Zwar bekommen sie mitunter Schulterprobleme, aber das Führen eines Orchesters bedeutet auch, sich blitzschnell auf Menschen einzustellen. Es fördert nicht nur die Konzentration, sondern auch die Beweglichkeit und Aufmerksamkeit der Akteure. Das Schlagzeug ist das mit Abstand lauteste Instrument im Orchester mit teils extremem Lärmpegel. Es liegt nahe zu vermuten, dass sich Schlagzeuger vergleichsweise früh in die Rente begeben müssen. Dem ist aber überhaupt nicht so, denn das Schlagzeug ist ein vielfältiges Instrument. Es erfordert Beweglichkeit, Körperkontrolle und Multitasking-Fähigkeiten. Nicht nur Arme und Finger, sondern auch Schultern, Oberkörper und Beine sind ständig in Bewegung. Zudem wirken viele Schlagzeuger figurfixierter, da sie mit dem ganzen Körper arbeiten müssen und diesen entsprechend mehr pflegen und trainieren.

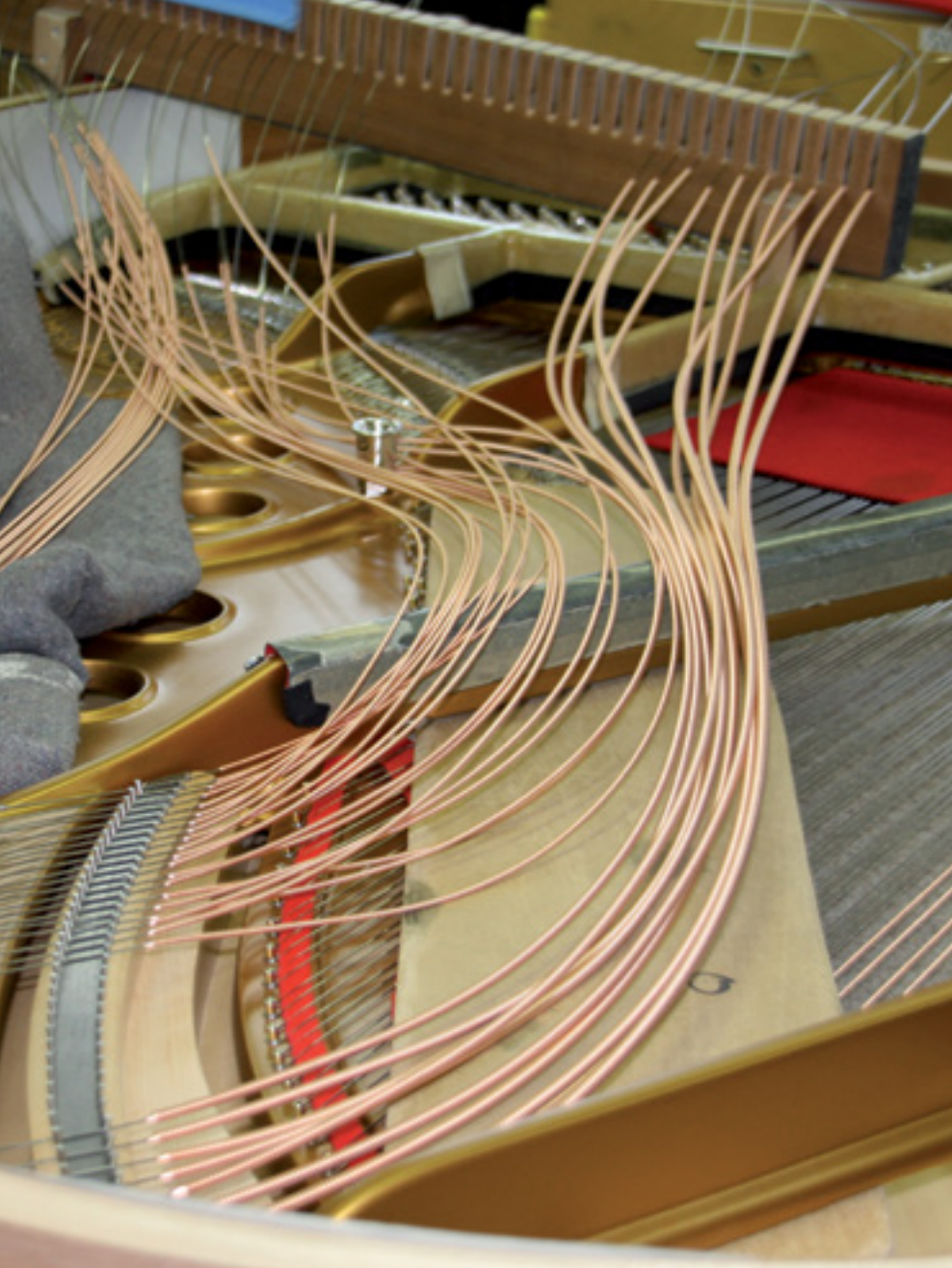
Für Sängerinnen ist das Altern ein größeres Problem als für Sänger, denn Frauen haben vor allem mit den Auswirkungen ihres Hormonhaushaltes zu kämpfen. Im Alter kann es passieren, dass Stimmbänder allmählich austrocknen und brüchig werden, da nicht ausreichend Testosteron im Körper gebildet wird. So gibt es nur wenige Sängerinnen, die noch im hohen Alter auf der Bühne eine wirklich kräftige und voluminöse Stimme präsentieren können. Eine Ausnahme bildet Magda Olivero: Sie stand 2009 im unglaublichen Alter von 99 Jahren zum letzten Mal der Bühne und sang aus Zandonais „Francesca“.

Es gibt und gab immer wieder Musiker, die wirklich alt geworden sind. Dass dies auch auf ihre musikalischen Aktivitäten zurückzuführen ist, darf man zumindest vermuten. Ravi Shankar, das Aushängeschild der

traditionellen indischen Musik, verstarb Ende letzten Jahres im Alter von 92 Jahren. Auch Dave Brubeck, den meisten bekannt durch den Jazz-Standard „Take Five“, wurde 92 Jahre alt. Arthur Rubinstein, mit 95 verstorben, spielte sein letztes Konzert mit 89 Jahren. Er machte sich das „AOK“-Prinzip zunutze und suchte die Stücke seinem Alter entsprechend aus. Das heißt, die Auswahl bestand eher aus langsamen und nicht zu komplexen Stücken. Durch die richtige Organisation des Übens teilte er seine Kräfte besser ein. Vor allem ist die Kompensation wichtig: Wie schnell kann ich noch spielen? Und wie lang halte ich das durch? So müssen Musiker im Alter nicht ganz aufhören und können weiterhin, wenn auch eingeschränkt, hervorragende Leistungen erzielen.

Eckart Altenmüller sieht jedoch einen anderen Vorteil für Musiker im hohen Alter: „musikalische Weisheit“. Der Begriff stammt vom deutschen Psychologen Paul B. Baltes. „Er steht für hochkomplexe Fertigkeiten, die durch Lebenserfahrung mit anderen Menschen erlangt werden. Zwar kann ein älterer Musiker nicht mehr so gut spielen wie seine jüngere Konkurrenz, doch hat er die Erfahrungen der Stücke“, so Altenmüller. Ältere Musiker kennen vielleicht mehr Stücke auswendig. Oder sie wissen, wo die entscheidenden Stellen sind, und betonen diese mit besonders vielen Emotionen. „Jungen“ Musikern fehlt oftmals genau dieses Hintergrundwissen. Doch zum Nachholen haben sie ja noch ein bisschen Zeit.

Erik Klügling



IM KRANKENHAUS DER FLÜGEL

AUCH AN KLAVIEREN GEHT DIE ZEIT NICHT SPURLOS VORÜBER

Glänzendes Schwarz, makellos weiße Tasten – hier ist weit und breit kein einziger Fingerabdruck zu sehen. Dieser Flügel könnte auf der Bühne der Berliner Philharmonie stehen. Gespielt von Weltstars wie Khatia Buniatishvili, die darauf eine Chopin-Sonate zum Besten gäbe. Das Publikum würde gespannt den Atem anhalten und zum Schluss in frenetischen Beifall ausbrechen: Nicht nur die Pianistin wäre an diesem Abend der Star. Auch der Flügel hätte sich glänzend in Szene gesetzt. Doch das sind nur Gedanken. Denn der Flügel, der zu diesem Tagtraum verführt, steht in Hamburg-Bahrenfeld, genauer gesagt im Ausstellungsraum von Steinway & Sons. Mehr als 120.000 Euro kostet das Spitzenmodell – ein Preis, der einen schlucken lässt.

Das ist die glamouröse Seite von Steinway. In den Fabriken in New York und Hamburg werden jährlich bis zu 3.000 Klaviere und Flügel hergestellt. 130 Jahre können die Instrumente bei guter Pflege alt werden. Steinway & Sons – das steht für Luxus, Qualität und Langlebigkeit. Doch was ist mit Instrumenten, die ihre besten Zeiten hinter sich haben? Gibt es hinter der Hamburger Fabrikhalle etwa einen Klavier-Friedhof? Oder können sie wiederbelebt werden?

Der Klavierbauer Kai Bürger ist einer der vier Mitarbeiter, die sich in der Fabrik um reparaturbedürftige Flügel kümmern. Aus ganz Europa und sogar aus Asien schicken Musikschulen, Konservatorien, Konzerthallen und Privatleute ihre Instrumente ein, damit sie in Hamburg wieder flottgemacht werden. Ehrensache, dass Bürger, dieser langgewachsene Mann mit dem ruhigen Blick, bei keinem der Instrumente so schnell aufgibt: „Manchmal findet man nicht sofort eine Lösung für das Problem. So ein Flügel kann mir den letzten Nerv und sogar den Schlaf rauben, aber er wächst mir auch ans Herz.“ Klavierbau fasziniere ihn, weil so viele unterschiedliche Komponenten aufeinander einwirkten: „Noch heute können Physiker und Akustiker kaum berechnen, wie sich der ultimative Klavierklang zusammensetzt.“

Steinway arbeitet täglich an der Perfektion. Auf fünf Etagen entstehen in Hamburg neue Flügel. Es riecht nach Holz und feuchtem Lack, es summen Schleifmaschinen im Akkord, und irgendwo dudelt ein Radio. Links und rechts stehen goldene Gussrahmen, feiner Staub juckt in der Nase, und in einer Ecke – ploing – zieht ein Mitarbeiter alte Saiten von einem betagten Piano. Es heißt, seit 1885 habe Steinway seine Konstruktion nicht mehr grundlegend verändert. Dabei hatte der deutsche Klavierbauer Heinrich Steinweg, der sich nach seiner Emigration Henry Steinway nannte, das Unternehmen erst im Jahr 1853 in New York gegründet.

Die meisten Instrumente, die in Hamburg zur Restauration angeliefert werden, sind um die 100 Jahre alt. Jedes von ihnen erzählt seine eigene Geschichte. Zum Beispiel der Flügel von Franz Liszt, der vor zwei Jahren die Fabrik erreichte. Steinway & Sons hatte dem berühmten Klaviervirtosen den Flügel einst geschenkt. Über Bonn und viele andere Stationen landete das Instrument schließlich in einem Museum in Mailand. Anlässlich des 200. Geburtstages von Franz Liszt sollte der Flügel wieder spielbar gemacht werden. Eine faszinierende Aufgabe, für die Kai Bürger bis an seine Grenzen ging: „Normalerweise arbeiten wir vier bis fünf Monate an einem Instrument, beim Liszt-Flügel waren es nur drei.“ Die Zeit drängte, weil ein Konzerttermin schon fest ausgemacht war. Also arbeitete Bürger mit seinen Kollegen täglich acht bis elf Stunden an dem Instrument. Der Klavierbauer verzichtete schließlich sogar auf seinen Sommerurlaub. „Das war schon eine Quälerei“, erinnert er sich, aber der Auftrag habe ihm auch gezeigt, dass die Restauration von Klavieren sein Traumjob sei.

Pro Jahr repariert und restauriert Steinway in Hamburg an die 50 Instrumente. Privatpersonen pflegten ihre Instrumente meistens vorbildlich – man sehe, wer sein Instrument wirklich liebt, sagt Kai Bürger. Mit „Patienten“ aus Konservatorien habe er hingegen schon einiges erlebt: „Es geht so weit, dass Studenten in die von uns auf Hochglanz polierte Tastenklappe Name, Datum und



Uhrzeit ihres nächsten Übe-Termins einritzen.“ Aber auch die Instrumente von Privatleuten ließen bisweilen tief blicken. In einem Flügel hat Bürger einmal eine nicht unerhebliche Summe Geld gefunden, die ein Kunde dort als Notgroschen versteckt hatte. In einem anderen Flügel fand er Scherben einer Sektflasche – vielleicht Überbleibsel eines rauschenden Festes?

Die Instandsetzung alter Flügel ist teuer, Reparaturkosten von mehreren Zehntausend Euro sind nicht selten. Für Privatleute und Berufsmusiker ist es vor allem die persönliche Bindung zum Instrument, die sie zur Investition veranlasst. Hartwig Kalb steht bei Steinway mit den Kunden in Kontakt und kennt ihre Geschichten. Etwa die einer jungen Pianistin, die schon einen großen Wettbewerb gewonnen hatte und ihr Instrument, das mittlerweile arg durchgespielt war, überholen lassen wollte. Kalb riet dem angehenden Profi zu einem neuen Flügel, doch die junge Frau ließ sich nicht abbringen: „Das ist mein Flügel, ein neuer kommt nicht in Frage!“

Aber gibt es nicht vielleicht doch Flügel, die zu Grabe getragen werden müssen?

Im Grunde könne man jedes Instrument wieder zum Leben erwecken, meint Kalb. Doch im Keller der Fabrikhalle befinde sich ein Exemplar, für das sich der Aufwand nicht mehr lohne. Es handelt sich um einen schmuckvollen, nussbraunen Flügel aus dem Jahr 1905. „Der hat leider eine sehr unglückliche Vergangenheit“, berichtet Kai Bürger, während er die Plastikplane von dem Instrument zieht. „Der Flügel stand jahrelang im feuchten Keller eines Jungeninternats in London.“ Den Klang eines Steinway werde der nicht mehr erreichen, sagt Kalb, da könne man noch so lange daran basteln. Und so hat sich das Unternehmen gegen die Restauration des Flügels entschieden. Nun wird er in seine Einzelteile zerlegt. Manche davon werden in anderen restaurationsbedürftigen Instrumenten wieder zum Einsatz kommen – aber der Rest ist Stille.

Frederike Arns/Christoph Reimann

„NACH 1975 WIRD ALLES ZU POPPIG“



MIT SAMPLING KANN ALTES IN DER MUSIK EWIG WÄHREN

Populärmusik greift gern auf Vergangenes zurück. Amy Winehouse klingt nach 60er-Soul, The Darkness nach 80er-Glamrock. Sogar Heino covert auf einmal Rammstein. Ein Kulturpessimist würde behaupten, dass sich die Popmusik selbst abschafft. Doch das Hip-Hop-Genre definiert sich durch diese Rückbesinnung geradezu. Sampling – das Wiederverwerten von schon vorhandenen musikalischen Bausteinen – haucht Rapmusik neues Leben ein. „Saitensprung“ klärte mit dem Hip-Hop-Produzenten Dan Rosca („12 Finger Dan“), warum Altes in der Popmusik ewig währen kann und ein Beat nach Nudeln mit Soße schmecken muss.

Saitensprung: Wie es sich für einen Hip-Hop-Produzenten gehört, besitzt du eine riesige Plattensammlung. Wie schafft man es da, das perfekte Sample aufzuspüren?

Dan Rosca: Ich besitze rund 3000 Platten. Du hast eine Vorahnung, auch wenn du die Platte nicht kennst. Ein Plattenlabel wie Stax aus den 60ern ist für guten Soul ein Anhaltspunkt. Da waren noch echte Vollblut-Musiker im Studio. Die Jahreszahl sagt auch viel aus. Den besten Sound haben definitiv die Scheiben aus den Jahren 1968 bis 1975. Die klingen einfach rau und ehrlich, danach wird alles zu poppig. Ein gutes Cover kann auch ein Hinweis sein, und dann natürlich die Produzenten-Credits. Curtis Mayfield oder Bob James zum Beispiel sind wasserdicht. Wenn das alles stimmt, denkst du: „Das hier könnte was Geiles sein.“ Aber mittlerweile sind Scheiben, die diese Kriterien erfüllen, schon so durchgenudelt, dass du gar keine neuen Samples mehr darauf findest. Es wurde alles schon verwendet. Deswegen hört man als Produzent auch immer mehr obskures Zeug aus anderen Genres als Funk und Soul.

Dieses Auf-der-Suche-sein nennt man im Hip-Hop „Digging in the Crates“, frei übersetzt „In den Plattenkisten wühlen“. Was macht diese Faszination aus?

Sampling ist eine Kunstform, weil du ein richtiges Gespür für den richtigen Sound entwickelst. Das ist 100 Prozent kreativ, obwohl du die Musik zunächst einem anderen Song entnimmst. Natürlich gibt es heute auch digitale Librarys mit Plug-Ins. Die simulieren zwar den alten Sound, aber das ist eine komplett andere Herangehensweise, als wenn du tausend Platten durchguckst. Deine Hände sind dann staubig. Wenn du einen Song hörst, dann sticht dir das Sample vielleicht nicht direkt ins Ohr. Dann schneidest du es heraus, und oft hörst du erst dann, dass es für einen Beat geeignet ist. Das ist die Urform des Hip-Hop. Heutzutage benutzen viele Produzenten Synthesizer, reihen ein paar Standard-Akkorde aneinander, und fertig ist der Beat. Sampling ist viel mehr Arbeit.

Und wie entsteht dann der fertige Beat?

Wenn ich ein gutes Sample gefunden habe, gehe ich in mein Studio und nehme es auf. Dann suche ich mir dazu passende Drums aus – harte Kicks, krachende Snares und eine schreddernde, dreckige Hi-Hat. Mein absolutes Lieblingsgerät, mit dem ich arbeite, ist die „SP 1200“ – eine Drum-Sample-Maschine von 1987. Das Ding behandle ich wie mein Baby. Es ist ein Meilenstein für die Beat-Produktion in der Hip-Hop-Geschichte. Das ist nur ein 12-Bit-Gerät. Wenn man damit einen Sound abspielt, hat der keine CD-Qualität, sondern klingt automatisch schlechter und älter. Die „SP 1200“ nimmt nur einzelne Samples in der Länge von 2,5 Sekunden auf – zu kurz und problematisch. Deswegen nimmt man das Sample in schnellerer Geschwindigkeit auf und pitcht es nachher wieder herunter. Dieser Lo-Fi-Sound macht den Charme des Beats aus.

Diese Art von Sound nennt man im Hip-Hop „Boom Bap“, was an sich ja schon ein lautmalerisches Wort für den Sound der Drums ist. Wie lautet deine persönliche Definition von „Boom Bap“?

Das ganze Leben eines „Boom Bap“-Produzenten besteht daraus, Platten zu diggen. „Boom Bap“ sind catchige Samples und harte Drums. Das Wort steht – wie du ja schon sagtest – für die Kick und Snare. Die sollen dir den Arsch versohlen. Und das ist es auch schon. „Boom Bap“ ist immer in sich stimmig und nicht zu komplex und lässt dem Rap-Gesang genug Raum. Auch wenn es jetzt schon andere Formen der Beat-Produktion gibt, mag man den Minimalismus des „Boom Bap“ einfach. So hat es sich doch auch mit deinem Lieblingsessen. Oder warum essen so viele Menschen Spaghetti Bolognese so gerne?

Das Gespräch führte Frederike Arns

SAMPLING- TERMINOLOGIE

Stax: Independent-Label aus Memphis, das in den 60ern und 70ern Standards für amerikanische Soul-Musik setzte

Credits: Hinweise auf der Platte, Hülle oder im Booklet, welcher Produzent an der Produktion des Songs beteiligt war

Librarys mit Plug-Ins: Musik-Sammlungen mit technischen Erweiterungen, die in diesem Fall Musik alt klingen lassen

Kick: große Trommel des Schlagzeugs

Snare: kleine Schnarrtrommel des Schlagzeugs

Hi-Hat: Ständerbecken des Schlagzeugs

pitchen: die Tonhöhe verändern

Lo-Fi: „Low Fidelity“, mit simplem Equipment aufgenommen, sorgt für Retro-Sound

catchig: wie ein Ohrwurm ins Ohr gehend

„ICH SCHRIEB MICH IN DEN VIVALDI HINEIN“

RECOMPOSED: „DIE VIER JAHRESZEITEN“ VON MAX RICHTER



Die Veröffentlichungsreihe „Recomposed“ der „Deutschen Grammophon“ soll helfen, klassische Musik neu zu entdecken und ein junges Publikum anzuziehen. Mit der Bearbeitung der „Vier Jahreszeiten“ von Antonio Vivaldi durch Max Richter wurde vor Kurzem ein weiterer Schritt in diese Richtung getan.

Als Vater der „Recomposed“-Reihe gilt Christian Kellersmann, bis April dieses Jahres Managing Director von „Universal Classics & Jazz“. Im Zentrum seiner Arbeit sieht er unter anderem die zeitgemäße Vermittlung von klassischer Musik: „Es geht darum, die Musik an ein Publikum heranzutragen, das nicht direkt mit klassischer

Musik groß geworden ist. Für die Zukunft der klassischen Musik gibt es eine ganze Menge Möglichkeiten, die noch zu entwickeln sind.“ Christian Kellersmann betont, dass es dabei besonders wichtig sei, wie die Ideen innerhalb der Musikszene aufgenommen und gefördert werden: „In Deutschland wird da noch vieles ignoriert. Doch die

klassische Musik ist dringend darauf angewiesen, ein neues und jüngeres Publikum anzusprechen.“

Mit dem Hip-Hop-Produzenten Matthias Arfmann, dem finnischen Multi-Instrumentalisten Jimi Tenor, den Vorreitern des Technos Carl Craig aus den USA und Moritz von Oswald aus Deutschland sowie dem britischen Sampling- und Konzeptkünstler Matthew Herbert wurden die ersten Schritte in Richtung neuer Hörrschichten unternommen. Sie alle sampelten, veränderten und bearbeiteten die Strukturen, den Klang und die Räumlichkeit bereits bestehende Aufnahmen klassischer Musik. Zuletzt wagte sich auch der britische Komponist Max Richter an die Bearbeitung großer Werke. Seine Wahl fiel dabei auf kein geringeres als „Die Vier Jahreszeiten“ von Antonio Vivaldi. Warum er ausgerechnet Vivaldis wohl bekannteste Komposition auswählte, kann Richter sofort erklären: „Die vier Jahreszeiten gehören zu den ersten Stücken klassischer, genauer: spätbarocker Musik, die ich in meinem Leben hörte. Das Werk ist ein omnipräsentes Klangobjekt und wie kein anderes Teil unserer musikalischen Landschaft und meines täglichen Lebens. Ich höre es

regelmäßig im Supermarkt und werde mit ihm ständig in Telefon-Warteschleifen oder in der Werbung konfrontiert.“

Im Gegensatz zu seinen Vorgängern der „Recomposed“-Reihe hat Max Richter sich nicht aus dem Archiv der „Deutschen Grammophon“ bedient, sondern die erste Neueinspielung vorgelegt. Mit dieser Idee war er schon vor etwa drei Jahren an Christian Kellersmann herangetreten. „Das gab“, so Kellersmann, „der Serie noch mal eine ganz neue Richtung. Max Richter ist eigentlich jemand, der nicht mit Melodien hantieren geht, sondern vor allem mit Klangflächen arbeitet. Deswegen fanden wir ‚Die Vier Jahreszeiten‘ auch so spannend und aufregend.“

Für Max Richter hatte die Neubearbeitung von Vivaldis Werk vor allem kompositorisch einen ganz besonderen Reiz: „Die größte Herausforderung bestand darin, eine konsistente und kraftvolle Neubearbeitung zu erschaffen, einen experimentellen Hybrid, der zu jedem Zeitpunkt funktioniert und Sinn ergibt, der immer ‚Vivaldi‘ ist und den ursprünglichen Geist dieses großen Werks wahrt, aber auch zugleich immer ‚Richter‘ und heute ist.“ Im Um-

gang mit dem Original war Richter deshalb auch manchmal wenig zimperlich. Er schnitt quer durch die Partitur, um aus Motiven und Motivteilen Neues zu entwickeln. So klammert er gleich zu Anfang des ersten Satzes das bekannte Thema des „Frühlings“ aus und konzentriert sich auf das eher atmosphärische Vogelgezwitscher danach.

Für die Neubearbeitung wendete Richter verschiedenste Kompositionstechniken der klassischen, aber auch populären Musik an. So gebraucht er Zitate, sucht und entwickelt sogenannte Patterns und beginnt das „Sampeln“ auf Notenpapier: „Es finden sich in meinem Notentext Stellen, die zu 90 Prozent aus meinem eigenem Material bestehen, andererseits gibt es Momente, in denen ich nur einzelne Noten in Vivaldis Urtext verändert, Takte ein wenig verkürzt, verlängert oder verschoben habe. Ich schrieb mich buchstäblich in den Vivaldi hinein“, erklärt Richter. Das Resultat seines „Hineinschreibens“ ist eine 175 Seiten umfassende Partitur, die Richter mit dem Kammerorchester des Konzerthauses Berlin, dem Dirigenten André de Ridder und dem Star-Geiger Daniel Hope umsetzte.

Bastian Schulz



MAX RICHTER

Der britische Komponist Max Richter wurde 1966 in Hameln geboren und ist in Großbritannien aufgewachsen. Er hat klassische Komposition und Klavier an der University of Edinburgh, der Royal Academy of Music in London und am Florentiner Tempo Reale studiert. Mit seinem Klaviersextett „Piano Circus“ oder der Zusammenarbeit mit dem Elektronika-Projekt „Future Sound of London“ erreichte Richter erstmals größere Aufmerksamkeit. Spätestens seit seiner Musik für Ari Folmans Animationsfilm „Waltz with Bashir“ ist er ein international gefragter Komponist. Er veröffentlicht regelmäßig eigene Alben, entwickelt gemeinsam mit bildenden Künstlern Werke für Tanztheater und Installationen und bestreitet konzertante Aufführungen mit Orchestern und Ensembles weltweit.



Das ist der typische Jazzklang: lässige und trotzdem virtuose Schlagzeug-Rhythmen, dazu Klavierakkorde im Swing. Der Fuß wippt mit, und das Ende der Musik krönt ein rasantes Glissando auf den Tasten. Dann tönt eine an-

genehm tiefe Männerstimme ins Ohr. Aber die singt nicht etwa ein paar lyrische Zeilen, sondern sagt eher nüchtern: „Sind Sie noch da?“ und „Please hold the line“. Natürlich bin ich noch da – mitten in der Recherche und trotz-

dem gepackt von der Musik –, bis die Pressesprecherin der Stadt Hannover wieder am anderen Ende der Leitung ist. „Haben Sie es gehört? Reicht das?“

Die Musik in Telefon-Warteschleifen ist oft monoton, klingt künstlich und verschlechtert die sowieso schon miese Laune des Anrufers noch weiter. Schließlich muss er warten. Sei es, um eine Auskunft über die nächste Zugverbindung zu bekommen oder sich über den defekten Fernseher zu beschweren. Dass in der Wartemusik dagegen positives Potenzial steckt und sie das Bild eines Unternehmens mitprägen kann, ist nämlich eine sehr junge Erkenntnis. Angenehme Melodien oder ein Text, der zur Firma passt, sollen Kunden nicht nur freundlicher stimmen, sondern können sogar Spaß machen. „Die Anrufer wollen dann gar nicht mehr mit dem Gesprächspartner reden, sondern die Warteschleife noch einmal hören“, sagt Stefan Ladage. Und er muss es wissen. Seit 2007 komponiert er mit seinem Unternehmen „Ladage Media GmbH“ aus Herford individuelle Warteschleifen auf Anfrage. Das kostet natürlich seinen Preis. Gerade für kleinere Unternehmen lohne sich eine Neukomposition häufig nicht, sagt Ladage. Diese Kunden könnten bei ihm alternativ auf ein schon bestehendes Musikarchiv zugreifen und nur noch einen individuellen Text dazu auswählen. Für welche Variante die Firma sich auch entscheidet – durchgesetzt hat sich eine individuelle Wartemusik bislang nicht. Ladage vermutet, dass etwa 95 Prozent der Unternehmen in Deutschland überhaupt keine Warteschleife haben. Das heißt, nicht mal ein nervig-elektronisches „Für Elise“, sondern: Stille.

Nicht so bei der Stadt Hannover. Besagte launige Jazz-Melodie erklingt seit neun Jahren, wenn der Anrufer von einem Mitarbeiter zum nächsten durchgestellt wird. Diese Musik ist gleichzeitig auch ein Beispiel dafür, wie eine Warteschleife ganz bewusst mit dem eigenen Unternehmen verbunden werden kann. Michael „Mike“ Gehrke, der ehemalige Präsident des Jazz-Clubs Hannover, hat die Melodie komponiert. Sie soll, laut Pressesprecherin Konstanze Kalmus, nicht nur „Hannovers Qualität als Jazz-Stadt“ betonen, sondern gleichzeitig an Gehrke erinnern. Der regional bekannte Musiker verstarb im Jahr 2004 – die Warteschleife bleibt als Vermächtnis.

Und wie halten es andere hannoversche Unternehmen mit der Musik für den wartenden Anrufer? Wer beim Fußballverein Hannover 96 anruft, wird mit der Vereins-hymne „96 – Alte Liebe“ unterhalten. Beim privaten Radiosender „ffn“ läuft das gerade aktuelle Programm. Das ist dann Radiohören über das Telefon. Die Evangelische Kirche in Deutschland (EKD), deren Hauptsitz sich in Hannover befindet, hat sich für E-Musik entschieden. In ihrer Warteschleife erklingt aus Georg Friedrich Händels „Wassermusik“ der 3. Satz aus der Suite Nr. 1.

Ob eher Pop-Klänge oder Klassik geeignet sind, ist bei jedem Unternehmen und je nach Zielgruppe unterschiedlich. „Gute Warteschleifenmusik sollte vor allem zeitgemäß sein“, fasst Stefan Ladage zusammen. „Vor 15 Jahren wurden noch viele Klischees bedient, wie zum Beispiel die Volksmusik für den Baumarkt.“ Heute seien vor allem zwei zentrale Aspekte zu beachten. Einerseits die Wirkung auf den Hörer: Da ruhigere Musik besser auf das folgende Gespräch vorbereite, eigneten sich vor allem entspannte Klänge, wie Lounge-Musik. Andererseits spiele der Erkennungswert für einige Firmen eine sehr wichtige Rolle. Ladage, der nach eigenen Angaben im Jahr 2011 46.000 Warteschleifen an seine Kunden lieferte, hat dabei noch nichts erlebt, was es nicht gibt. Denn warten müssen Menschen schließlich in vielen Situationen. „Als bei mir Bestattungshäuser anriefen und Musik wollten, dachte ich erst, das ist ein schlechter Scherz“, berichtet er. Doch auch für diesen Geschäftsbereich gibt es spezielle Ideen. „Guten Tag“ werde dort jedenfalls nicht gesagt, wie der Werbeschleifen-Experte betont. Es gehe um den „würdigen Respekt vor der ganzen Situation“. Inzwischen bekommt er sogar zwei bis drei Mal pro Woche Anfragen von Bestattungsunternehmen.

Weniger traurig ist der Anlass, wenn sich der urlaubsreife Arbeitnehmer voller Vorfreude beim Flughafen Hannover über die anstehende Erholungsreise informieren möchte. Laut Pressestelle wird in der Warteschleife der Imagesong „Hannover Airport – Close the world“ abgespielt, der im Jahr 2005 komponiert wurde. Zu Melodie und

Begleitung des bekannten Chart-Hits „El Temperamento“ von Marquess singt Frontsänger Sascha Pierro Zeilen wie: „We’re waiting for the signs. Up to international cities and seashores.“ Solche Image-Songs sind, wie auch die exklusiven Warteschleifen, ein neues Geschäftsfeld in der Werbebranche. Musik kann Produkte vermarkten – vorausgesetzt, es werden einige grundlegende Regeln beachtet. Bei Telefonwarteschleifen sind das neben der Attraktivität für Hörer und Unternehmen vor allem auch rechtliche Fragen. Die Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA) berechnet für Werke aus dem GEMA-Repertoire in Telefonwarteschleifen und Anrufbeantwortern jährlich pauschal 142,90 Euro, „je angefangene 30 Amtsleitungen“. Denn auch das vermeintliche „Gedudel“ aus dem Telefon ist rechtlich betrachtet eine öffentliche Aufführung, für die die GEMA Geld verlangen darf. Auf die Dauer kann das, besonders für kleinere Unternehmen, teuer werden. Daher stellen Stefan Ladage und andere Anbieter „GEMA-freie Musik“ zur Verfügung. Und bei neukomponierten Werken, die der Verwertungsgesellschaft nicht gemeldet werden, stellt sich die Kostenfrage ohnehin nicht.

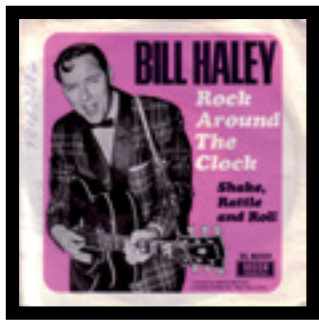
Den Musikwarteschleifen könnte noch eine große Karriere bevorstehen, wenn ihr Potenzial erst einmal erkannt wird. Einige Unternehmen sind schon eifrig bei der Planung. „Zur Zeit ist es bei uns noch ganz still“, verrät etwa Silke Musfeldt von der Konzertdirektion Schmid in Hannover und fügt dann hinzu: „Jedoch nur vorübergehend!“ Vorgesehen sei ein Stück, das aus Musik und Gesang verschiedener mit Schmid kooperierender Künstler besteht. „Ein heiteres Ratespiel, wer sich dahinter verbirgt“, so Musfeldt weiter. Auch das kann Warteschleifenmusik sein: ein Rätsel.

Rebekka Sambale

FÜNF SONGS

WIE EIN ZEITSTRAHL

Wenn wir Musik hören, vergeht Zeit gefühlt viel schneller. Häufig lullen uns die Songtexte dann ein mit Begriffen wie „Stunde“, „noch einmal“, „Sekunde“, „für immer“, „bald“, „ewig“, „bis zum Ende“, „das Letzte“ und so weiter und so fort. Wahlweise und nach Geschmack in anderen Sprachen. Der „Saitensprung“ stellt fünf Songs aus fünf Dekaden Popmusik mit dem thematischen Schwerpunkt „Zeit“ vor.



BILL HALEY
ROCK AROUND THE CLOCK
1945

Fälschlicherweise wird Bill Haley oft als Erfinder des Rock 'n' Roll bezeichnet, doch den „Erfinder“ gab es nicht. Rock 'n' Roll entwickelte sich über Jahre und muss als ein Konglomerat aus verschiedenen Stilen verstanden werden. Fakt ist aber, dass „Rock Around the Clock“ neben „White Christmas“ von Bing Crosby und Elton Johns „Candle in the Wind“ eine der erfolgreichsten Singles überhaupt ist. In seiner Version von „Rock Around the Clock“ verschmilzt Schmalztolle Haley seine reduktive Form des Swings, Country & Western und Rhythm-&Blues-Anleihen zum Band-Rock 'n' Roll. Mit Saiteninstrumenten versucht Haley die Bläsersektionen der großen Swing-Orchester zu adaptieren. Der Walking-Bass treibt den Song an, schließlich hat man ja heute Nacht noch viel vor,

nämlich „rock, rock, rock, 'till broad daylight“. Haleys Stimme – er war mal Jodler – überschlägt sich an ausgesuchten Stellen, und ein Löffelensemble empfindet kontinuierlich das Ticken der Uhr nach. In zwei Minuten und zehn Sekunden ist die Nacht auch wie im Zeitraffer vergangen, was aber noch nicht das Ende bedeutet: „When the clock strikes twelve, we'll cool off then, start rockin' 'round the clock again.“



THE BEATLES
A DAY IN THE LIFE
1967

Klassik, Pop, Neue Musik, technische Spielereien – und das alles in nur einem Song. Obwohl Gerüchte umgingen, bei den Beatles würde es kriseln, weil sie ihren Konzertbetrieb 1966 aufgaben und monatelang kein neues Material veröffentlicht wurde, war „A Day in the Life“ ein wahrer Genie-

streich von John Lennon und Paul McCartney. „Am ganzen Album, aber besonders an ‚A Day in the Life‘ haben Paul und ich intensivst zusammengearbeitet“, sagte Lennon dem „Rolling Stone“ 1970, als er sich an die „Sgt.-Pepper“-Aufnahmephase erinnerte. Zwar besteht das Stück sowohl musikalisch als auch textlich aus zwei konträren Parts (so wie John und Paul selbst gegensätzlich waren), aber diese werden massiv durch das enorme orchestrale Crescendo zusammengehalten. Lennons Lyrics sind beeinflusst von Zeitungsartikeln und eigenen Erlebnissen und handeln von Tod und Zerfall, während McCartneys Text – passend mit einem Weckerklingeln eingeleitet – von einem Routine-Schultag handelt. Da „A Day in the Life“ ans Ende des Albums platziert wurde, passt es, dass Lennons Stimme unheimlich aus dem Off zu spuken scheint. Ein wuchtiger finaler Akkord, aufgenommen mit fünf Klavieren gleichzeitig, der 43 Sekunden bedrohlich pulsiert, setzt dem Stück ein Denkmal. Selbst Bob Dylan, der John Lennon einmal „You guys have nothing to say“ um die Ohren knallte, recycelt auf seinem aktuellem Album „Tempest“ die Zeile „I read the news today, oh boy“.



THE SMITHS
HOW SOON IS NOW?
1985

Morrissey leidet ... an seiner Schüchternheit. Schon 1983 sang der Frontmann der Smiths in „This Charming Man“: „I would go out tonight but I haven't got a stitch to wear.“ Er verbrachte seine Zeit lieber melancholisch abwesend und allein als unter Menschen. In „How Soon Is Now“ traut er sich endlich in den Club, und dann das: „There's

a club, if you'd like to go you could meet somebody who really loves you. So you go, and you stand on your own. And you leave on your own. And you go home, and you cry. And you want to die.“ Dazu oszilliert Johnny Marrs Gitarre mystisch im Hintergrund. Eine weitere Gitarrenwelle fährt wie ein Zeitstrahl vorbei. „When you say it's gonna happen now, well, when exactly do you mean?“ Mit seiner schwermütig leiernden Stimme fragt sich Morrissey, wie lange er denn noch auf die Liebe warten müsse, wann denn „jetzt“ sei. Passend zur unterkühlten und hoffnungslosen Atmosphäre der eindringlich scharfe Drumbeat, der auf der Albumversion fast sieben Minuten unermüdlich durchklopft. Auf Platz 90 der besten Gitarren-Tracks aller Zeiten verzeichnet, beschreibt der „Rolling Stone“ „How Soon Is Now“ – dessen schwingendes Gitarrenlick stark an „Mona (I Need You Baby)“ in der Version der Rolling Stones erinnert – auch als Brückenschlagsong zwischen Underground-Rock und Dance-Music.



OASIS
LIVE FOREVER
1994

Die Essenz von Oasis in all den Jahren ihrer Existenz bis 2009 lässt sich folgendermaßen auf den Punkt bringen: Scheiß auf die anderen – wir tun, was wir wollen, wir wissen, dass wir die Besten sind, und wer das nicht merkt, ist selber schuld. Hartgekochter Arbeiterklassen-Habitus stand bei Oasis schon von Anfang an auf der Tagesordnung. Und so ist es nicht verwunderlich, dass Noel Gallagher, kurz nach dem Selbstmord des Nirvana-Frontmanns Kurt Cobain und kurz nach Erscheinen von „Live Forever“,

in seiner überspannten Britpop-Art dem Magazin „Uncut“ erzählte: „Der Song ist von ‚I Hate Myself And I Want To Die‘ von Nirvana inspiriert. Ich dachte nur: Da sitzt dieses Arschloch in einer dicken Villa in Seattle, voll mit Heroin, die Welt liegt ihm zu Füßen, er hat alles, was er will – und er hasst sich! Er will sterben! So einen Mist zieh' ich mir nicht rein. Er mag ja seine Depressionen haben. Aber das ist noch lange kein Grund, die auch allen anderen andrehen zu wollen.“ His „Noelness“ textet lieber: „You and I are gonna live forever.“ Gallagher ist Größenwahnsinnig, das ist kein Geheimnis, meist auf eine sehr zugespitzte, dabei doch entwaffnend sympathische Art. Und wenn er propagiert, dass eine Band, die sich nicht zum Ziel nehme, größer als die Beatles zu werden, nur Hobbymusik machen würde, dann ist klar: Oasis waren niemals eine Hobbyband. Gallagher, der Majorhit-Lieferant, der vom „New Musical Express“ ernannte „Godlike Genius“. Und ganz ehrlich, wer wurde bei „Live Forever“ nicht schwach und hat voller Innbrunst jede einzelne Note des Gitarrensolos mitgesungen, na?



TOMTE
ICH SANG DIE GANZE ZEIT VON DIR
2006

Ein Lovesong. Klar. Gibt es viele. Klar. Dennoch ist dieser hier anders, klarer, offener. Tomte sind nicht drückend melancholisch, das sollen andere machen. Hier wird stark euphorisiert. Von der klingelnden Gitarre wird man leicht in den Groove getragen. Bumm-Tschakk, Bumm-Tschakk, Bumm-Tschakk – das passt zunächst einmal nicht wirklich zu einem Liebeslied, weil es stoisch

ist und statisch. Schmetterlinge verhalten sich anders. „Mit fester Stimme sage ich dir ‚Hab keine Angst‘“, und damit hat Tomte-Mastermind Thees Uhlmann recht. Denn die kühle Strophe wird im Refrain zu einer wahren Ode an die Liebe: „Ich werde immer an dich glauben, egal was auch passiert. Manche singen von Liebe, ich sang die ganze Zeit von dir“ ... Durchatmen. Jene Zeile ist bemerkenswert überschwänglich und geht tiefer als jedes banale, austauschbare „I love you“-Gequake anderer Songs. Lieber Thees, würdest du bitte meine Liebesbriefe verfassen?! Klar, Uhlmann, der das Album „Buchstaben über der Stadt“ im idyllischen Wendland bei Familie Madsen schrieb, bläkt auch in diesem Song in seiner nöligen Art: „Bittää blaaai“. Markenzeichen oder Gefühlskitsch? Uhlmann selbst meint dazu: „Ich dehne keine Vokale, ich habe Soul.“ So ist es.

Katharina Bock



„LASS, O WELT,
O LASS MICH
SEIN!“

ALMUT NOVAK ERINNERT SICH AN IHRE ZEIT IM CHOR DER STAATSOPER

Entspannt sitzt sie da, die Hände auf den Oberschenkeln. Es sind die Hände einer alten Dame, etwas knochig und mit einigen Altersflecken. Am linken Ringfinger trägt sie gleich zwei Ringe. Doch wenn Almut Nowak, Jahrgang 1932, von ihrer Vergangenheit erzählt, fangen ihre Augen vor Freude an zu leuchten. Dann wirkt sie nicht wie eine 81 Jahre alte Dame, sondern wie ein junges Mädchen, voller Stolz und Elan. „Ich war erster Alt an der Staatsoper in Hannover und habe vor allem im Chor gesungen. Schumann, Wagner, Bach – das war meine Welt.“

Die Leidenschaft für Musik liegt bei Almut Nowak in der Familie. Ihre Mutter spielte in einem Trio, ihr Onkel war Pianist. Doch von einer musikalischen Kindheit kann sie trotzdem nicht sprechen: „Es herrschte ja Krieg, da war nicht viel mit Musik machen. Eigentlich saßen wir die ganze Zeit in Hannover im Keller. Eine

schreckliche Zeit“, erinnert sie sich. Erst nach dem Krieg konnte sie mit ihrer Familie mehr musizieren. „Ich habe Blockflöte gelernt, dieses leidige Instrument“, scherzt sie. Doch sie schämt sich noch heute dafür.

Trotz ihrer von Musik geprägten Jugend hatte Almut Nowak nie eine Karriere am Theater im Sinn. „Man kann sich nie sicher sein, an welche eigentlich weit entfernten Ufer einen das Leben treibt.“ Wie sie zur Oper kam, weiß sie gar nicht mehr so genau. Nur an ein paar Details kann sie sich erinnern: „Ich war im Urlaub und wurde eher zufällig angesprochen. Man schätzte den Klang meiner Stimme, und dann wollten sie mich unbedingt haben.“ Zwei Jahre lang genoss sie eine musikalische Ausbildung in der Akademie für Musik und Theater, damals in der Walderseestraße in der List. „Dort hab ich unglaublich viel gelernt, aber zwei Jahre sind eine sehr kurze Zeit. Eigentlich sollte man viel früher als ich im Chor anfangen, damit man eine Basis hat. Ich kann

bis heute kaum Klavier spielen oder Noten lesen“, so Nowak. Viel hat sie sich bei Kollegen abgeschaut oder selbst beigebracht.

Mit 23 Jahren kam sie schließlich im Chor der Staatsoper Hannover an. Während ihrer Zeit hatten so bekannte Künstler wie der Regisseur Kurt Ehrhardt das Sagen. Er kam 1943 als Schauspielintendant und arbeitete sich bis 1965 zum Chefintendanten der Oper und des Schauspielhauses hoch. Auch durfte sie unter dem Dirigenten Johannes Schüler arbeiten, der von 1949 bis 1960 die Oper leitete. Beide hatten sich – schon während der Nazizeit – in ganz Deutschland einen Namen gemacht. „Sie waren strenge Chefs, die vor allem auf Ordnung geachtet haben. Aber diese Männer haben ihren Beruf mit voller Leidenschaft und Liebe ausgeübt.“

Almut Nowak war zwölf Jahre lang an der Oper, vor allem im Chor tätig. „Ab und zu durfte ich auch Arien singen. Wir waren



sogar mal in Rotterdam und haben dort die ‚Zauberflöte‘ aufgeführt. Da habe ich ein paar Stücke allein auf der Bühne gesungen.“ Ansonsten bleiben vor allem die regelmäßigen Chorabende mit Stücken von Robert Schumann, Johannes Brahms, Franz Schubert in ihrer Erinnerung. Und ganz besonders verehrt sie Johann Sebastian Bach. „Wir haben jedes Jahr das Weihnachtsoratorium von ihm gesungen. Mit meiner Stimme war ich dafür auch sehr gut geeignet.“ Auch Opern von Christoph Willibald Gluck, Georg Friedrich Händel, Richard Wagner oder die „Carmina Burana“ von Carl Orff standen auf dem Programm. „Das Leben war einfach herrlich, ich habe es in vollen Zügen genossen.“ Wenn sie zurückdenkt, spürt man diesen Elan und Ehrgeiz wieder in ihren Worten. Damals hatte sie eine Devise: „Musik macht sich nicht von alleine, man muss mit Herzblut bei der Sache sein.“

Ihren ersten Mann hat sie ebenfalls an der Oper kennengelernt: „Er war ein wunderbarer Soloflötist und hatte wie ich ein wahres Faible für die Musik der vergangenen Jahrhunderte.“ Doch ihre Liebe hielt

nicht lange. Dann lernte sie ihren zweiten Mann kennen. „Er war Kaufmann und arbeitete bei der Quandt-Gruppe. Mit Musik hatte das herzlich wenig zu tun.“ Almut Nowak fand diese Kombination aus Musik und Handwerk sehr interessant. 1967 bekamen sie eine Tochter, ihr Mann verstarb jedoch ein paar Jahre später. Anfangs hatte sie ihr Kind noch im Theater, bei den Proben, auf der Bühne – es war überall dabei. Doch dann, aus heiterem Himmel, entschloss sie sich aufzuhören. „Alle fragten mich, ob ich verrückt sei. Schließlich hatte ich eine wunderbare Zeit und eine schöne Karriere. Aber ich wollte meine Tochter nicht im Stich lassen, weil ich ja ständig unterwegs war“, erzählt Nowak. „Früher musste man sich ganz klar entscheiden – Familie oder Karriere.“ Und so endete nach zwölf Jahren eine Leidenschaft.

„Klar hätte ich versuchen können, meiner Tochter den gleichen Weg ans Herz zu legen. Aber zum Musizieren oder Singen wollte ich sie auf keinem Fall zwingen. Schließlich muss man es freiwillig machen und mit brennender Leidenschaft dabei sein. Viel-

leicht war sie einfach zu sehr genervt von meinem Getröte“, scherzt sie. Ihre Tochter arbeitet jetzt im Klinikum Hannover.

Doch warum hat Almut Nowak nicht wieder mit dem Singen angefangen, als ihre Tochter erwachsen war? „Manchmal spüre ich noch diesen Drang, doch mal wieder vor Publikum zu singen. Nach der Geburt meiner Tochter habe ich jedoch nie mehr im Chor gesungen oder auf der Bühne gestanden. Man hat auch im Alter einfach nicht mehr so eine tolle Stimme. Besonders beim Alt hört man sehr schnell, wie das Tremolo klackert.“ Immerhin singt sie manchmal im Altersheim und hat noch alle Aufnahmen und Noten aus ihrer Zeit an der Oper. Ganz oft singt sie auch nur für sich selbst, zum Beispiel Eduard Mörike: „Lass, o Welt, o lass mich sein! Locket nicht mit Liebesgaben, lasst dies Herz alleine haben, seine Wonne, seine Pein! Was ich traure, weiß ich nicht, es ist unbekanntes Wehe. Immerdar durch Tränen sehe ich der Sonne liebes Licht.“

Erik Klügling

WENN BUDDY HOLLY NICHT INS FLUGZEUG GESTIEGEN WÄRE ...

„Man soll ja in der Geschichte nicht spekulieren, aber stellen wir uns mal vor ...“ So holte mein Geschichtslehrer bei dem Versuch aus, uns Geschichte erlebbar und schmackhaft zu machen: „Stellen wir uns mal vor, die deutschen Truppen hätten 1870/71 nicht auf die nähere Pflege durch Konservendosen und die Erfindung der ersten Instant-suppe zurückgegriffen ... Ein hageres Soldatenvolk im Krieg? Unmöglich.“ Natürlich war das immer ein bisschen spinert, half aber Zusammenhänge besser zu verstehen. Ausnahmslos fiktiv soll es im Folgenden weitergehen. Die Popgeschichte von hinten aufgezo-gen und in eine andere Richtung gelenkt. Also stellen wir uns mal vor, was wäre, wenn ...

... die vielen Leuten heute als goldene Ära der Musikgeschichte geltende Zeit – die kurze Blütephase des Rock ’n’ Roll – Ende der 1950er Jahre nicht so abrupt zu Ende gegangen wäre? Angenommen, Buddy Holly hätte sich am 3. Februar 1958 – nach einer bisher schon sehr anstrengenden Tour und einem weiteren schweißtreibenden Konzert irgendwo in Iowa – nicht dazu hinreißen lassen, mit seiner gesamten Band in ein hastig gechartertes Flugzeug zu steigen? Klar, das Konzert am nächsten Abend wäre nicht weniger anstrengend gewesen als die eine ganze Nacht dauernde Busfahrt auf harten Sitzen in der Kälte – aber er hätte nicht mit seinem Leben bezahlen müssen, sondern vielleicht mit einem Schnupfen. Zusätzlich hätte sich Elvis Presley damals für das Kuschelsoldatenleben entscheiden sollen, das ihm angeboten wurde: Hier vor ein paar G.I.s die neuesten Hits trällern, dort den steifen Generälen auf die Schultern klopfen oder sich in der Kantine beim Suppeabfüllen sehen lassen. Stattdessen wurde er zwei Jahre beim Militärdienst musikalisch in Fesseln gelegt. Zudem hätte Jerry Lee Lewis in

seiner derben Hitzköpfigkeit lieber wirklich sein Klavier anzünden sollen (es hat nur im Rock ’n’ Roll-Mythos tatsächlich gebrannt), um zu zeigen, wer tatsächlich „top of the bill“ war, und hätte seine minderjährige Cousine besser nicht geheiratet.

Hätte sich all dies so zugetragen, der Rock ’n’ Roll hätte die Brücke in die 60er Jahre schlagen können. Doch was wäre dann aus den Beatles geworden? Hätten die Jungspunde aus Liverpool Anfang der 60er Jahre jemals Gehör gefunden gegen eine wogende Rock ’n’ Roll-Übermacht? Wahrscheinlich hätten sie dann beim Label Decca unterschrieben (Decca beging 1962 wohl den größten Fehler in der Musikgeschichte, die Beatles abzulehnen), die waren in Sachen Musik der 50er Jahre gut aufgestellt. Dort hätten sie dann ohne viel Aufhebens ihre süßen kleinen Rock ’n’ Roll-Coverversionen aufnehmen können. Den Songwritermarkt – eine Band schreibt ihre eigenen Songs – hätten sie damit natürlich genauso wenig umgekrempelt wie das weitere Popgeschehen.

Und wenn auf die Beatles schon niemand achtet, wer will dann noch so eine Band aus England, die zudem ihrer Bluesleidenschaft frönt? Die Rolling Stones in ihrer heutigen stadionrockenden Dinosaurierform würden nicht existieren. Mick Jagger, ein pummeliger Altrocker, der zusammen mit seinem drahtigen, aber bebauchten Kumpel Keith zu einem biertrinkenden Pub-Musiker avanciert wäre. Jagger würde am College BWL unterrichten – hat er ja schließlich mal studiert –, und Richards gäbe den Kids Unterricht in spanischer Gitarre. Mit Ende 40 in einer tiefen Midlife-Krise angekommen, hätten sich die beiden dann sicherlich entschlossen billiges Dosenbier zu kaufen, um sich bei dem Konzertereignis des Jahres 1990 inmitten der Jugend nochmal so richtig den Kick und Satisfaktion geben zu wol-

len. Die Stone Roses, live und richtig groß in Manchester.

Spinnt man weiter, wäre Liam Gallagher folglich nicht bei diesem Konzert dabei gewesen. Zwei alte Säcke hätten ihm nämlich das letzte Sixpack Bier vor der Nase weggeschnappt. Und ohne Bier zum Spaß haben tritt man als Teenager aus der Sozialbausiedlung lieber trotzig gegen Mülltonnen. Ohne dieses Konzerterlebnis hätte der junge Gallagher auch nie seine Initialzündung gehabt, Sänger in einer Band werden zu wollen. Wahrscheinlich hätte er dann weiterhin Klebstoff geschnüffelt und würde immer noch bei seiner Mutter Peggy leben, während sein älterer Bruder Noel eben nicht die Band seines kleinen Bruders zu Oasis formiert, sondern sich als Roadie für drittklassige Bands oder auf dem Bau verdingt hätte. Bedingt durch den Wegfall von Oasis hätte es die Cool-Britannia-Welle Mitte der 90er sicherlich nicht gegeben. Die Spice Girls in ihren Union-Jack-Minis und -BHs wären uns erspart geblieben, genauso wie der Möchtegern-Britpop-Song „Tubthumping“ von Chumbawamba, der einst auf MTV heiß lief.

Das MTV-Programm hätten sich The Strokes abschminken können, hätten sie für ihre Alkoholeskapaden als Teenies mal ein ordentliches Fernsehverbot bekommen. Kein MTV, kein Musikkonsens, kein Gitarrengeschrammel in der Garage. Die New Yorker wären wohl in ihren Eliteinternaten hängengeblieben und hätten lieber als Juniors bei ihren reichen Daddys angeheuert, als um die Jahrtausendwende den kühnen Entschluss zu fassen, den NuMetal-Posern mit ihrem abgefuckten Garage-Rivival eins überzubraten und die 00er Jahre mit einem „The Band“-Hype zu überschwemmen, der, mit einigen Schwächen und weniger englischen Artikeln in Bandnamen bis heute anhält.

Vielleicht hätten sich alle Geschichten auch komplett anders zutragen können, andere Protagonisten, alternative Wendungen – aber laut meinem Geschichtslehrer soll man in der Geschichte ja eh nicht spekulieren.

Katharina Bock

„TAKTAKTAKTAKTAK“



MUSIK GLIEDERT DIE ZEIT IM FILM

Jeder hört sie. Unterbewusst. Unterschwellig. Sie ist allgegenwärtig in Film und Fernsehen: Musik. Aber wer steckt dahinter? „Saitensprung“ hat den Komponisten George Kochbeck in seinem Studio in der Umgebung Hannovers besucht und mit ihm über seine Arbeit und über das Strukturelement Zeit gesprochen.

Saitensprung: Wie kommt man dazu, für Werbespots, für Serien wie „Soko Leipzig“ oder für Kinofilme Musik zu produzieren?

Kochbeck: Ich habe schon immer Musik gemacht, solange ich denken kann. Musik studiert habe ich nie. Es war eher „Learning by doing“. Dass ich mich auf Filmmusik spezialisiert habe, ergab sich von selbst. Irgendwann kam jemand, der sagte: „Du, ich habe da so einen Film, für den bräuchte ich noch Musik.“ Und dann gab es eine lange Phase, in der ich in Hamburg mit einem Freund zusammenarbeitete und hauptsächlich Musik für Werbespots produzierte. In dieser Zeit lernte ich dann auch viele Regisseure kennen. Dadurch hatte ich wieder die Möglichkeit, Musik für Filme und Serien im Fernsehen zu komponieren. Dann bin ich da immer weiter hineingerutscht und letztendlich dabei geblieben.

Was ist das Besondere an dieser Art des Komponierens?

Man muss zuerst erstmal begreifen, was es überhaupt heißt, Musik für einen Werbespot oder einen Film zu machen. Wie kriege ich in einem Werbespot die musikalische Aussage innerhalb von 20 bis 30 Sekunden hin? Ganz anders ist das bei Filmen, da denkst du in ganz anderen zeitlichen Abläufen. 30 Sekunden ist etwas anderes als ein 90 Minuten langer Film. Wenn du szenische Filmmusik machst, dann tauchst du auf eine andere Art und Weise ein. Bei Commercials steht eher die Funktion der Musik im Vordergrund. Da steckt weniger Emotionalität drin, und man kann weniger mit eigenem Herzblut in diese Musik einsteigen. Es ist viel mehr ein Job. Weit weg von dem Gefühl, das man als Singer/Songwriter hat. Sich selbst in seinen Songs auszudrücken ist das Intensivste: Du kannst singen, du kannst Gitarre spielen, gehst relativ bewusst durchs Leben und re-

flektierst das, was um dich herum ist – das Gegenteil davon ist es, einen Werbespot zu vertonen. Bei Filmmusik versuche ich zumindest, mit Bauchgefühl zu arbeiten und mehr Gefühle zu vermitteln.

Wie verläuft die Arbeit konkret?

Als erstes schaue ich mir den Film an, damit ich die Story begreife. Und dann setze ich mich im Normalfall mit dem Regisseur oder der Regisseurin hin und gehe noch einmal alles durch. Da bespricht man die Details und legt fest, von wo bis wo welche Musik sein und was sie ausdrücken soll. Viele Regisseure benutzen sogenannte Temp-Tracks. Das sind Beispielmusiken, die vorab unter den Film gelegt werden, um zu verdeutlichen, welche Atmosphäre und welche Gefühle vermittelt werden sollen. Über diese Tracks reden wir dann. Es geht aber nicht darum, so etwas Ähnliches wie diesen Track zu machen, sondern eine Musik, die diese Funktion erfüllt.

Wie geht es weiter, wenn diese Vorarbeit erledigt ist?

Wenn ich mit einer Szene beginne und anfangs eine Idee zu entwickeln, dann versuche ich immer als erstes die Grundgeschwindigkeit herauszufinden. Ich muss eine Grundgeschwindigkeit festlegen – ich kann nicht ins Blaue hinein komponieren. Das ist das Ursprungskonstrukt, das den Hauptzeitfaktor ausmacht. Diese Geschwindigkeit ist hinterher nicht mehr zu hören. Sie ist wie ein Metronom, auf das ich mich beziehen kann: „Taktaktaktaktakt“. Das ist der Klick, den du hörst. Wenn du ein Musikstück spielst, bemühtst du dich im Normalfall auch darum, in einer bestimmten Geschwindigkeit zu bleiben. Und dieses Grundtempo ist ganz entscheidend, weil davon wieder alles andere abhängt. Wenn ich mit einer schnellen Geschwindigkeit an etwas herangehe, dann habe ich automatisch andere Melodie-Einfälle als bei einem langsamen Tempo.

Wie strukturiert Musik die Zeit im Film?

Die Musik setzt die großen Bögen. Stellt die Zusammenhänge dar. Sie ist auf jeden Fall ein ganz wichtiges Strukturmittel. Sie verdeutlicht bestimmte Zusammenhänge

oder Handlungsabläufe. Außerdem können durch sie musikalische Kapitelrenner gesetzt werden. Das bedeutet, man baut vier bis sieben Sekunden lange Brücken, um von einem Handlungsstrang zum anderen überzuleiten. Als extremes Gegenbeispiel gibt es Musiken, die einen ganz großen Bogen darstellen. Wenn z.B. in einem Film innerhalb einer kurzen Zeit ein längerer Zeitraum dargestellt werden soll (Zeitraffer), dann muss ein ganz großer Bogen gesetzt werden.

Was ist die größte Herausforderung beim Komponieren von Filmmusik?

Dass dir etwas einfällt. Wenn ich einen großen Film habe, denke ich zuerst immer: Ojeh. Einfach von der Masse her. Im Moment ist das der pure Wahnsinn. Ich mache gerade Musik für eine Dokumentation über die Mercedes-Sportwagen bis 1955. Das sind zehn Stunden – 600 Minuten Film. Da muss man erst einmal überlegen, wie man ansetzen kann. Wo überhaupt Musik gespielt werden soll. Je länger so ein Film dauert, desto wichtiger ist es, dass das Ursprungsthema eine lange Strecke aushält. Du machst nicht in jeder Szene etwas Neues, sondern hast ein bis drei Hauptthemen, die an die Szenen angepasst werden. Man muss aufpassen, dass man nicht den Überblick verliert. Dokumentationen sind auch insofern anders, als sie im Normalfall viel weniger szenische Musik enthalten. Die Musik ist deutlich hintergründiger. Du vermittelst eher eine allgemeine Atmosphäre.

Gibt es bestimmte Themen, die Sie immer wieder verwenden?

Nein, ich versuche jedes Mal das Rad neu zu erfinden. Ich möchte irgendetwas Spezielles in den Filmen finden, eine spezielle Klangwelt, damit es nicht zu beliebig wird und ich nicht anfangs, mich zu wiederholen. Wenn es zum Beispiel romantisch wird, weiß ich, dass ein Streicher-Teppich immer funktionieren wird. Aber ich denke dann: Vielleicht könnte es ja auch anders gehen. Wenn es ein guter Film ist, sollte man ihm auch eine eigene Farbe geben. Es ist toll, wenn man einen speziellen Ansatz hat. So bekommt der Film etwas Besonderes.

Das Gespräch führte Lisa Hedler

„JETZT KOMMT ES AUF JEDEN TON AN“



VOR DER FESTANSTELLUNG IN EINEM ORCHESTER STEHEN PROBESPIEL UND PROBEZEIT

Hochkonzentriert steht er da. Bis aufs Äußerste angespannt. Ein Nervenbündel. Vor ihm eine Batterie aus Trommeln, eine Ansammlung verschiedenster Perkussioninstrumente, Schlägel und Klöppel. Weiter hinten im Saal nimmt die vielleicht strengste Jury der Welt Platz – die Mitglieder der Berliner Philharmoniker. Mit kritischem Blick begutachten sie die schwächste Person auf der Bühne. Jetzt bloß nichts falsch machen, nicht den Kopf verlieren! Jeder noch so kleine Fehler wäre fatal, könnte seinen Traum vom professionellen Orchestermusiker ein für alle Mal zerstören.

Ähnlich wie dem Schlagwerker Raphael Haeger, der in dieser Szene des Films „Trip to Asia“ (Deutschland, 2008) von Thomas Grube sein Probespiel vor den Berliner Philharmonikern absolviert, geht es vielen jungen Musikerinnen und Musikern, die nach ihrer Ausbildung eine Festanstellung in einem Orchester suchen. Denn jeder, der in einem professionellen Orchester arbeiten möchte, muss zunächst zu einem Probespiel eingeladen werden – bei 60 bis 300 Bewerbern pro Stelle (so die Zeitschrift „Das Orchester“) keine Selbstverständlichkeit.

Wichtige Kriterien für eine aussagekräftige Bewerbung sind hierbei unter anderem der Studienort, frühere Lehrer, Alter und Orchestererfahrung. Die Qualitätsansprüche an die Bewerber steigen immer weiter an, die Anzahl der Planstellen hingegen ist nach Angaben des Deutschen Musikinformationszentrums in den letzten zehn Jahren um zwanzig Prozent zurückgegangen. Wer das Probespiel gewinnt, muss eine 12-monatige Probezeit absolvieren. Danach stimmt oft das gesamte Orchester oder die jeweilige Stimmgruppe darüber ab, ob der Bewerber einen festen Vertrag bekommt oder nicht.

PERFEKTION REICHT NICHT AUS

Während des Probejahres müssen die Bewerber nicht nur ihre musikalischen Fähigkeiten unter Beweis stellen. „Das persönliche Verhältnis zu den Kollegen spielt mindestens eine ebenso große Rolle“, erzählt uns der Trompeter Alexander Mayr vor einem morgendlichen Probenstermin im Foyer der Landesbühne Hannover. Er kommt ursprünglich aus Goldegg im Pongau, begann mit sechs Jahren am Mozarteum in Salzburg Trompete zu spielen, hat in mehreren Orchestern in Wien Spielerfahrung gesammelt und gewann das Probespiel im Niedersächsischen Staatsorchester Hannover. Nun stellt er sich jeden Tag den Herausforderungen des Probejahres. „Das musikalische Können ist für mich eine Grundvoraussetzung. Wichtig ist aber auch, dass die menschliche Ebene stimmt. Wir sind ja schließlich fast jeden Tag zusammen“, betont er.

Alexander wirkt sehr locker, und es lässt sich nur erahnen, welche Anspannung auf ihm lastet. Einer seiner Trompeter-Kollegen betritt das Foyer, und die beiden scherzen kurz miteinander. „Ich kann mich wirklich glücklich schätzen, dass meine Kollegen so nett sind!“, sagt Alexander. „Natürlich versuche ich immer so gut wie möglich zu spielen, darauf zu achten, was die Kollegen von mir wollen, und gleichzeitig mir selbst treu zu bleiben. Da gibt es dann schon Momente, in denen ich mir denke: Okay, jetzt kommt es auf jeden Ton an! Das ist eine ganz eigene Situation, und ich kann nur

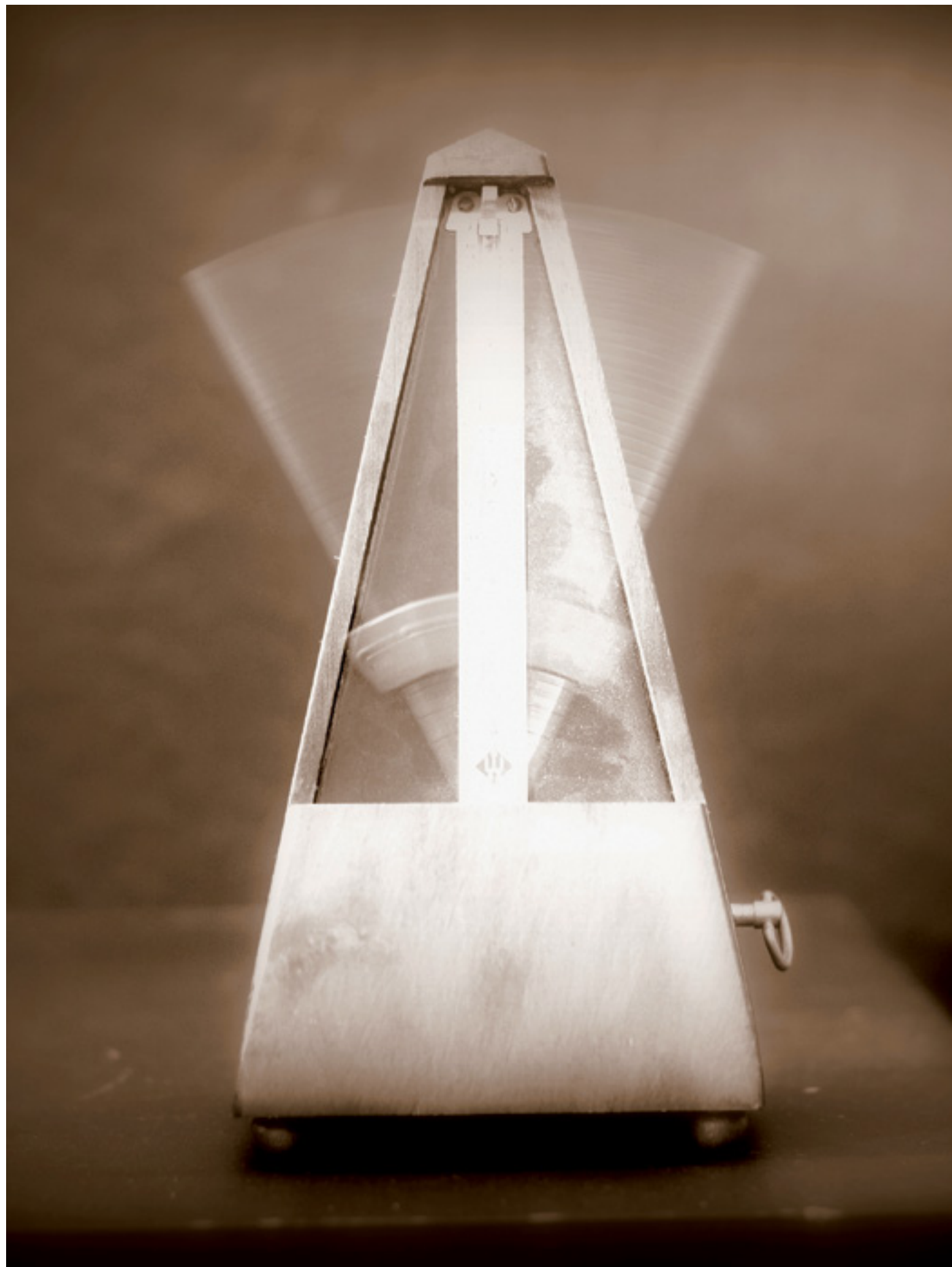
versuchen, beides möglichst gut miteinander zu verbinden und zu hoffen, dass am Ende alles klappt.“

POSITIVE SPANNUNGEN SIND WICHTIG

Ob jemand in ein Orchester passt, kann man meistens schon nach wenigen Tagen sagen. Diese Erfahrung hat zumindest Christina Åstrand gemacht. Die 44-jährige Violonistin ist seit 1993 erste Konzertmeisterin des Kopenhagener Rundfunkorchesters und weiß sehr genau, was ihr bei den Bewerbern wichtig ist. „Zuallererst achte ich natürlich auf die musikalischen Voraussetzungen. Alle, die wir zum Probespiel einladen, müssen ein Pflichtstück vorbereiten, und da hört man, wer seine Technik perfektioniert hat und wer nicht.“ Zusammen mit ihren Kollegen aus der Violinen-Fachgruppe entscheidet sie dann, wer in die zweite Runde des Probespiels kommt. „Mir ist aber auch wichtig, dass der Bewerber eine interessante menschliche Komponente mit in das Orchester bringt. Wenn alle Musiker die gleichen Ansichten und Spielweisen haben, dann finden kein Austausch und keine Weiterentwicklung statt. Unterschiede und Reibungspunkte sind bis zu einem gewissen Grad wunderbar.“ Christina Åstrand hat während der gesamten zwanzig Jahre als Konzertmeisterin noch keine Entscheidung bereut. „In unserer Fachgruppe haben wir bis jetzt allen, die das Probespiel gewonnen haben, nach der Probezeit auch eine Festanstellung angeboten.“

Dieses Glück hat jedoch nicht jeder. Im Abspann des Films „Trip to Asia“ erfahren wir, dass die Berliner Philharmoniker zwei Musikern nach der Probezeit keinen Vertrag anbieten. Der Schlagzeuger Raphael Haeger aber hat es geschafft. Er ist vollwertiges Mitglied in einem der besten Orchester der Welt. Auch Alexander Mayr hat vor einigen Wochen einen Anruf bekommen. Der Vertrag ist auf dem Weg. „Ich hatte eine Ahnung, ein positives Gefühl. Es ist schon toll zu wissen, dass ich jetzt einen festen Job habe. Eine riesige Erleichterung!“

Johanna Funke



GLEICHMÄSSIG AUF 180

DIE WAHRE LEBENSGESCHICHTE DES METRONOMS

Seit Langem gehört es zum Alltag eines jeden Musikers: das Metronom. Es gibt den Takt an, leistet Hilfestellung bei schwierigen Sechzehntel-Läufen und erleichtert es, Tempi einzuschätzen. Der Weg vom ersten Entwurf bis hin zum heutigen Taktangeber war allerdings lang und beschwerlich.

„Tak tak tak.“ Den ganzen Tag mache ich „Tak tak tak“. Ich kann mich manchmal selbst nicht mehr hören. Eintönig bin ich, regelkonform, nie zu schnell oder zu langsam, immer genau richtig. Ich bin das Metronom. Mein Name kommt aus dem Lateinischen von „metrum“ (Maß) und „nominare“ (nennen) – kurz gesagt: Ich gebe hier den Takt an!

Wann ich erfunden wurde? In meiner heutigen Form bin ich 200 Jahre alt, aber bis zu meiner „Geburt“ war es ein langer Weg. Er begann um 1600 mit Galileo Galilei und seinen Pendelgesetzen. Sie standen am Anfang einer ganzen Reihe von Erfindungen. Verschiedene Herren beschäftigten sich damit, wie man Tonfrequenz und Tempo von Musikstücken mit Pendeln messen kann. Zunächst waren ihre Pläne aber wenig praktikabel. So sollte ein Pendel bis zu 900 Meter lang sein, um eine exakte Tempoangabe liefern zu können. Es schwang innerhalb einer bestimmten Zeit hin und her – die Zeitspanne sollte einen Notenschlag markieren. Der Notenwert war allerdings

nicht vorgegeben. Und es kam auch sonst immer wieder zu Verständigungsproblemen: War nun nur das „Hin“ des Pendels gemeint oder auch das „Her“?

Einige waren allerdings der Ansicht, dass nicht die physikalische Proportion, sondern der Ausdruckswille des Interpreten die Aufführung bestimme. Andere Gegner der messbaren musikalischen Zeit sprachen von der Wichtigkeit des Ortes. Auch er beeinflusse das Tempo maßgeblich. Und noch vieles mehr sprach gegen mich! So sollte beim Madrigalsingen der Text das Tempo vorgeben oder Tanzmusik bei Hofe vom Können der Tänzer abhängig gemacht werden.

Doch ich hatte Glück: Die Zeiten wandelten sich. Mit dem Notendruck begann der Siegeszug der Oper in ganz Europa. Welches Tempo sollte der Dirigent nun veranschlagen? Es gab damals noch keine Schallplatten oder CDs, die man sich als Beispiel hätte anhören können. Angaben wie „andante“ oder „allegro“ führten meist zu Missverständnissen, wurden sie doch nicht immer einheitlich verwendet. Es musste Abhilfe geschaffen werden! Étienne Loulié unternahm 1696 den nächsten nennenswerten Schritt: Er entwickelte ein einfaches, in der Länge verstellbares Pendel mit einer Bleikugel an einem Faden – meinen Vorfahren, das „Chronomètre“. Es wurde zwar kaum benutzt, aber der Gedanke, das

Tempo von Musik objektiv messbar zu machen, geisterte wieder verstärkt durch die Köpfe der Musiker. So nannte zum Beispiel der Flötist und Komponist Johann Joachim Quantz seinen Schülern den eigenen Puls als Maßeinheit. Eine andere – mit Verlaub gesagt einfältige – Idee war die Messung der Aufführungsdauer, um danach die richtige Geschwindigkeit auszurechnen.

Aber dann kam der Mann, dem ich meine heutige Existenz zum größten Teil verdanke: Johann Nepomuk Mälzel. Nach 200 Jahren der tollkühnsten Überlegungen brachte er mich, das „Metronom“, auf den Markt. Von einer Feder aufgezogen, halte ich ein Pendel mit Gewicht gleichmäßig in Schwung. Dieses Gewicht kann man leicht verschieben und so mit einer Skala die verschiedenen Frequenzen einstellen. So ist es bis heute. Es sei denn man steht auf dieses neumodische elektronische Zeug, das so schrecklich fiepst und tockert. Eine Qual für jedes Ohr.

Ich schweife ab – zurück zu Mälzel: Der Instrumentenbauer und Konstrukteur von mechanischen Automaten war auch ein geschickter Verkäufer und betrieb erfolgreiches Marketing. An seiner Seite wusste er zunächst einen der ganz Großen: Ludwig van Beethoven. Der hatte Zeit seines Lebens Schwierigkeiten, seine eigenen Werke, die die traditionellen Ausdrucksformen sprengten, in einem Tempo festzuhalten,

und führte sie mal langsamer, mal schneller auf. Als das Chaos auszubrechen drohte, kam Mälzel mit seiner Erfindung gerade recht. Er ließ sich das Metronom in Paris und London patentieren und erlangte dadurch sofort weltweite Aufmerksamkeit. Eine großangelegte Werbeaktion sorgte dafür, dass fast alle damals bekannten Komponisten sich verpflichteten, ihre Tempi mit seiner Maschine anzugeben.

Man kann also sagen: Ich, das Metronom, habe Mälzel reich gemacht. Auch wenn der Ruhm nicht ihm allein gebührte. Es stellte sich nämlich bald heraus, dass der Orgelbauer Dietrich Nikolaus Winkel einen nicht unwesentlichen Teil zur Erfindung beigetragen hatte. In einem Rechtsstreit wurden ihm alle Rechte an mir zugesprochen. Jedoch war Winkel weniger geschäftstüchtig als Mälzel und geriet vollkommen in Vergessenheit. Kein Wunder also, dass die Geschwindigkeit bis heute noch in der Maßeinheit M.M. („Mälzels Metronom“) angegeben wird. Falls Sie es genau wissen möchten: Es geht dabei immer um die Schläge pro Minute. Zählen wir in Vierteln, dann wäre bei einer Angabe von M.M.=60 eine Viertelnote genau eine Sekunde lang. Ganz einfach.

Am Anfang zeigten sich also alle recht begeistert von mir. Allerdings war das nicht von langer Dauer. Beethoven, der Mälzel

zuvor noch in höchsten Tönen gelobt hatte, versah nur knapp sechs Prozent seiner Werke mit Tempoangaben – was für eine Schande! Und schließlich soll er sogar konstatiert haben: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht; und wer es nicht hat, dem nützt er doch nichts.“ Und er war leider nicht der einzige, der sich gegen mich stellte. Weitere große Komponisten wie Brahms und auch Verdi konnten mit mir nichts anfangen. Aber obwohl die Meinung immer noch vorherrscht, dass Realzeit nicht das eigene Maß der Musik sei, kennt mich heute jeder.

Irgendwie kann ich sie ja auch verstehen, die Kritiker. Ist es nicht vermessen zu meinen, man könne Musik in ein festes zeitliches Konzept einordnen? Musik lebt von der ihr eigenen Dynamik, von der Emphase, vom Ausdruck. Und all das hängt doch maßgeblich von dem Menschen ab, der das Werk dirigiert, sich komplett auf die Musik einlässt und sie auf seine Art interpretiert. Sind ein paar Schwankungen da nicht in Ordnung?

Trotzdem bleibe ich bei meiner Position: Ungenauigkeiten gehören verboten! Wenn ich daran denke, wie zum Beispiel Mozart-Sonaten heute viel schneller gespielt werden, nur weil sein Schützling, der später selbst erfolgreiche Komponist und Pianist Johann Nepomuk Hummel, falsche Tempi

notierte! Man sollte doch ein Werk immer in der Fassung des Verfassers aufführen. Hätte es mich nur etwas früher gegeben und hätten die Leute meinen wahren Wert erkannt! Dann würden solche Verbrechen an der Musik heute nicht passieren.

Zugegeben: Ich werde heute vielfach als Quälgerät benutzt. Ich ticke und tacke zu Etüden und Tonleitern, damit alles seine Ordnung hat. Damit die Finger auf Blockflöte oder Klavier flink und virtuos werden und nicht vom Tempo abweichen. Das ist schließlich wichtig, will man ein Profi auf dem Instrument werden. Und so bringe ich die Menschen auch heute noch auf 100, 120, 180. Ganz gleichmäßig.

Friederike Bruns

IMPRESSUM

Herausgeber: Studiengang Medien und Musik • Institut für Journalistik und Kommunikationsforschung Hannover

Redaktion: Frederike Arns, Agnes Beckmann, Katharina Bock, Friederike Bruns, Denise Fechner, Johanna Funke, Inga Hardt, Lisa Hedler, Erik Klügling, Anna Leimbrinck, Christine Mergel, Katarina Müller, Christoph Reimann, Rebekka Sambale, Bastian Schulz

Layout: Katharina Bock

Kontakt: gunter.reus@hmtm-hannover.de

Vi.S.d.P.: Prof. Dr. Gunter Reus, Prof. Dr. Ruth Müller-Lindenberg

Herstellung: Michael Heiland
Lister Damm 5–7, 30163 Hannover

BILDNACHWEIS

Titel, S. 26-27, 43 S. 4 S. 5	Katharina Bock Pressefoto fint, Midsummer Records, Maybebop	S. 28, 42 S. 30-31 S. 32 S. 34-35 S. 36, 46-47 S. 40	Bastian Schulz Christoph Reimann Dan Rosca Erik Weiss Lisa Hedler Almut Nowak Pressefoto Katharina Müller
S. 6	Lars Vogt u. Christian Tetzlaff	S. 44 S. 48	
S. 7 S. 8, 10, 22 S. 12 S. 16 S. 18-19 S. 24	Betty Freeman Anna Leimbrinck Gemeinfrei Pressefoto Henrik Stromberg Evaristo Baschenis		

PRO:MUSICA

Sonntag : 3. November 2013
Großer NDR-Sendesaal

MARTHA ARGERICH : KLAVIER
LILYA ZILBERSTEIN : KLAVIER
DUO GERZENBERG : KLAVIER

Werke für 2 Klaviere zu vier und acht Händen von Brahms, Mozart/Busoni, Liszt, Smetana und Tschairowsky

Mo. : 25. Nov. 2013 und So. : 4. Mai 2014
Großer NDR-Sendesaal

RUDOLF BUCHBINDER : KLAVIER

Zyklus Beethoven-Sonaten IV und V

Donnerstag : 5. Dezember 2013
Kuppelsaal im HCC

RUSSIAN NATIONAL ORCHESTRA
LEITUNG : VASILY PETRENKO
KHATIA BUNIATISHVILI : KLAVIER

Rachmaninow Klavierkonzert Nr. 2 :
Dvořák Symphonie Nr. 9 „Aus der Neuen Welt“

Dienstag : 11. Februar 2014
Kuppelsaal im HCC

HELSINKI PHILHARMONIC ORCHESTRA
LEITUNG : JOHN STORGÅRDS
RAFAŁ BLECHACZ : KLAVIER

Schumann Klavierkonzert : Strawinsky Petruschka

Samstag : 8. März 2014
Großer NDR-Sendesaal

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA
LEITUNG : THOMAS DAUSGAARD
ALICE SARA OTT : KLAVIER

Beethoven Klavierkonzert Nr. 1 : Dvořák Symphonie Nr. 8

Donnerstag : 10. April 2014
Kuppelsaal im HCC

ROTTERDAM PHILHARMONIC ORCHESTRA
LEITUNG : YANNICK NÉZET-SÉGUIN
LISA BATIASHVILI : VIOLINE

Beethoven Violinkonzert : Tschairowsky Symphonie Nr. 6 „Pathétique“

Donnerstag : 7. November 2013
Kuppelsaal im HCC

ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA

LEITUNG : ANDRÉS OROZCO-ESTRADA
VITTORIO GRIGOLO : TENOR

Werke und Arien von Rossini, Donizetti, Verdi und Puccini :
Mussorgsky „Bilder einer Ausstellung“

Sonntag : 1. Dezember 2013
Großer NDR-Sendesaal

ALBRECHT MAYER : OBOE
EVGENIA RUBINOVA : KLAVIER

Bonjour Paris Werke von Schumann, Prokofjew, Debussy, Poulenc u.a.

Sonntag : 15. Dezember 2013
Großer NDR-Sendesaal

SOL GABETTA : VIOLONCELLO
CAPPELLA GABETTA
LEITUNG : ANDRÉS GABETTA

„Vivaldi & Bach“

Samstag : 15. Februar 2014
Großer NDR-Sendesaal

THOMAS QUASTHOFF : REZITATION
FLORIAN BOESCH : BARITON
JUSTUS ZEYEN : KLAVIER

Lieder von Schumann, Schubert, Liszt :
Texte von Heinrich Heine

Montag : 24. März 2014
Kuppelsaal im HCC

CITY OF BIRMINGHAM SYMPHONY ORCHESTRA

LEITUNG : ANDRIS NELSONS
HÉLÈNE GRIMAUD : KLAVIER

Brahms Klavierkonzert Nr. 2 :
Prokofjew „Romeo und Julia“

Freitag : 9. Mai 2014
Kuppelsaal im HCC

ORQUESTRA DE CADAQUÉS
LEITUNG : JAÍME MARTÍN
MILOŠ KARADAGLIĆ : GITARRE

Rodrigo „Concierto de Aranjuez“ und Werke von Granados und Ravel.

Bitte fordern Sie den ausführlichen Konzertkalender an.

Karten bei PRO MUSICA
Georgstraße 36 : 30159 Hannover
Telefon 0511 : 36 38 17 : Fax 0511 : 36 38 87

www.promusica-hannover.de
und allen bekannten Vorverkaufsstellen



Nur das Beste
für Ihren Anspruch

Entdecken Sie bei uns die große Auswahl vom Junior- bis zum
Konzertklavier – auch als Mietklavier oder mit Finanzierung.



**Klavierhaus
Meyer**