

MUSIK FÜR ALLE

8. Mai 2015, 20 Uhr, Studio

Landesjugendensemble Neue Musik Berlin

Hanns Eisler, Suite für Orchester Nr. 3 op. 26 (Kuhle Wampe) (1931/32, Fassung 1)

1. Präludium (Allegro. Energisch)
2. Intermezzo (Sehr ruhig. Largo)
3. Rondo (Molto allegro)

Aus dem Repertoire des Sogenannten Linksradikalen Blasorchesters (1976-1981):

Rolf Riehm / Peter Paul Zahl, Der Anwalt des Schreckens (1977)

Heiner Goebbels / nach einem Interviewtext mit Michael Kühnen, Ohne dass ich sagen würde, ich bin der neue Führer (1980)

Bennet von Knobloch-Droste, Sprecher

Francesco Filidei, I funerali dell'anarchico Serantini, Version für sechs Spieler (2006)

Louis Andriessen, Workers Union, symphonic movement for any loud-sounding group of instruments / for variable ensemble (1975)

Jobst Liebrecht, Gerhard Scherer, Leitung

22 Uhr, Halle 3

Berliner Lautsprecherorchester

Karlheinz Stockhausen, Kurzwellen für 6 Spieler (1968)

Wolfgang Heiniger, Leitung

Hanns Eisler

Suite für Orchester Nr. 3 op. 26 (Kuhle Wampe) (1931/32, Fassung 1)

Die Erfindung des Tonfilms in den 1920er Jahren verschaffte dem jungen Medium Film einen rasanten Aufstieg zum Massenmedium mit vorher nicht gekanntem Entwicklungspotential, das Wirtschaft und Künstler faszinierte. Als Emigrant in den USA hatte Hanns Eisler im Rahmen von Forschungsprojekten der Rockefeller Foundation die Möglichkeit erhalten, die Eigenheiten dieses neuen Genres im Verhältnis zur Musik genauer zu untersuchen. Gemeinsam mit Theodor W. Adorno entstand die epochemachende Publikation „Composing for the Films“ (1947). Eislers Interesse am Film und an Filmmusik setzte früh ein. Er gilt als einer der ersten, der sich dieser Form der angewandten Musik systematisch und leidenschaftlich widmete. Ein Meilenstein auf diesem Weg und darüber hinaus von filmgeschichtlicher Bedeutung war die Produktion „Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?“ (1931/32), der erste proletarische Tonfilm, zu dessen Autorenkollektiv Bertolt Brecht, Slatan Dudow, Hanns Eisler u.a. zählten. Politisch engagiert und mit den damals fortschrittlichsten künstlerischen Mitteln in Szene gesetzt, ließ das Verbot dieses kämpferischen Statements nicht lange auf sich warten. Es erfolgte 1932 und ist als „spektakulärster Zensurfall“ der Weimarer Republik in die Geschichte eingegangen.

"In dem Film Kuhle Wampe (Regie: Dudow) wurden Wohnungen armer Leute gezeigt. Ein konventioneller Filmkomponist hätte eine traurige und sicher auch sehr arme Filmmusik dazu geschrieben. Ich setzte gegen diese sehr ruhigen Bilder eine äußerst energische, frische Musik, die dem Zuhörer nicht nur das Mitleid mit der Armut ermöglicht, sondern auch seinen Protest gegen einen solchen Zustand hervorzurufen versucht."

(Hanns Eisler, "Aus meiner Praxis", Text-Typoskript 1936, in: Eisler, Gesammelte Werke, Bd. III/1, 1973, S.385).

Eislers *Suite für Orchester Nr. 3 op. 26*, folgt in seiner Anlage der vierteiligen Struktur des Films mit den Sätzen 1. Präludium, 2. Intermezzo, 3. Rondo und 4. Die Fabriken. Für diesen Finalteil schrieb Eisler das bekannte Solidaritätslied, auf das sich u.a. Heiner Goebbels in seinem *Eislermaterial* (1998) bezieht. Aufgeführt wird die „Fassung 1“ von 1931/32, ohne den 4. Satz.

Aus dem Repertoire des Sogenannten Linksradikalen Blasorchesters (1976–1981):

Rolf Riehm / Peter Paul Zahl, Der Anwalt des Schreckens (1977)

Heiner Goebbels / nach einem Interviewtext mit Michael Kühnen, Ohne dass ich sagen würde, ich bin der neue Führer (1980)

Fragen nach Nazivergangenheit, Geschichtsverantwortung, Gerechtigkeit und Demokratie erschütterten die blühende Wirtschaftswunder-Welt der Nachkriegsära. Die gesellschaftspolitischen Protestbewegungen der 1960/-70er Jahre rührten an die neuralgischen Punkte der westlichen Gesellschaften. Damals schien die Entwicklung im Ostblock eine aussichtsreiche, nachahmenswerte Alternative zu bieten. Vor allem Künstler und Studenten attackierten die herrschenden Machtverhältnisse und pochten auf ihr Recht, die abgelebten sozialen und künstlerischen Modelle durch neue, moderne und demokratischere zu ersetzen. Das Sinfonieorchester mit seiner hierarchischen Struktur etwa galt als besonders ausgeprägter Hort konservativen Denkens. Nicht für das privilegierte Bildungsbürgertum, den Konzertsaal, sollte Musik entstehen, sondern für die Leute auf der Straße, für Demonstrationen, Protestveranstaltungen oder Feste. Dazu brauchte es eigene Instrumentengruppen, die mobil waren, an

populäre Musikstile anschließen konnten und lautstark genug, sich Gehör zu verschaffen. Als eine der markantesten Gründungen machte das „Sogenannte Linksradike Blasorchester“ von sich reden. Nach dem Vorbild der Freiburger Blaskapelle „Rote Note“ und des seit 1972 agierenden niederländischen „Orkest de Volharding“, das sich nach der gleichnamigen Komposition ihres Mitbegründers Louis Andriessen nannte, wurde sie von Akteuren um die Musiker und Komponisten Heiner Goebbels, Alfred Harth, Rolf Riehm u.a. 1976 in Frankfurt am Main ins Leben gerufen. Neben diesen Formationen bildete vor allem das Werk Hanns Eislers einen entscheidenden Faktor für ihre Arbeit. Dessen Auffassung von funktionaler Musik, die sich politisch und kompositorisch am damals fortschrittlichsten Materialstand orientierte, formte die Basis vieler ihrer eigenen Produktionen. Einerseits wurde auf das unverbrauchte, „frisch-frech-folkloristische“ Musizieren gesetzt, andererseits sollte der abstrakten avancierten „E“-Musik mit alltagsnahen, politisch-konkreten Inhalten aufgeholfen werden. „Musikalisierung des Politischen“ und „Politisierung des Musikalischen“ lautete die Devise. Die Ausgangsbesetzung bestand aus 2 bis 3 Flöten, Klarinetten, Trompeten, Alt- und Tenorsaxophonen, Posaunen und Tuba(s), die bedarfsweise variiert werden konnte. Später ging man dazu über, auf der Suche nach einem den aktuellen politischen Kämpfen angemessenen künstlerischen Ausdruck auf leeren Ölfässern zu spielen und mit Aufsehen erregendem Lärm wettzumachen, wofür die früheren Konzepte nicht mehr tauglich schienen. Nach Heiner Goebbels lagen wesentliche Gründe für die Auflösung des Blasorchesters 1981 u.a. darin, dass es an einer klar formulierbaren politischen Zielsetzung fehlte, und die bisherigen musikalischen Mittel der existentiellen Problematik in der veränderten zeitgeschichtlichen Situation nicht mehr gerecht wurden.

(Textverweise aus dem Booklet zur Doppel-CD „Sogenanntes Linksradikeles Blasorchester“, Trikont, US 0036 und 0063)

Rolf Riehm / Peter Paul Zahl, *Der Anwalt des Schreckens* (1977)

Der Text zu *Der Anwalt des Schreckens* stammt von Peter Paul Zahl, der ihn im Gefängnis schrieb. „Zahl arbeitete seit 67 als Literat und Drucker in Berlin und war als Linker sehr bald den Verfolgungen und Denunziationen von Polizei und Presse ausgesetzt.

Als er sich seiner Verfolgung 1972 entziehen wollte, kam es zu einem Schußwechsel. Dafür wurde er zu vier Jahren Gefängnis verurteilt. Durch den Bundesgerichtshof auf seine gefährliche Gesinnung aufmerksam gemacht, korrigierte ein Gericht in 2. Instanz nach oben: fünfzehn Jahre.

Seit fünf Jahren genießt Zahl alle Vorzüge, die der bundesdeutsche Knast politischen und anderen Häftlingen zukommen läßt. Die Möglichkeiten, als Literat zu arbeiten, wurden auf ein Minimum reduziert. ... Weil Zahl nicht aufhört, ‚aus der Zelle heraus‘ um sein, - ein anderes - Leben zu kämpfen, versuchen Medien und Bürokraten im nachhinein, das Bild eines blutrünstigen Terrorpoeten zu entwerfen, um Urteil und Haftbedingungen in der Öffentlichkeit zu rechtfertigen. Dazu gehören Falschmeldungen, Denunziationen, Spitzelangebote genauso wie der Versuch, diejenigen in den ‚Sumpf‘ (staatlicher Machtausübung) zu ziehen, die ihn nicht alleine seinem ‚Schicksal‘ überlassen wollen, die noch eingreifen, ehe es zu spät ist.

Davon erzählt der ‚Anwalt des Schreckens‘.

Das ist eine satirische Montage aus Zeitungszitaten über das angebliche Verhältnis von Gefangenen und ihren Verteidigern, in der ausgedrückt ist, wie Wirklichkeit umgedeutet wird. ...“

(Thomas Jahn, Booklet zur Doppel-CD „Sogenanntes Linksradikeles Blasorchester“, Trikont, US 0063)

Heiner Goebbels / nach einem Interviewtext mit Michael Kühnen, Ohne dass ich sagen würde, ich bin der neue Führer (1980)

Ohne dass ich sagen würde, ich bin der neue Führer hatten die Musiker des Sogenannten Linksradikeles Blasorchesters speziell für das Frankfurter Festival „Rock gegen Rechts“ vom Juni 1979 konzipiert. Als Textgrundlage adaptierten sie ein Interview, das mit Michael Kühnen geführt wurde, dem „Gründer und ‚Führer‘ der Aktionsfront Nationale Sozialisten, eine der Schlüsselfiguren der neonazistischen Bewegung in der BRD“, und das im Kursbuch 54 erschienen ist. In der Publikation „Thema: Rock gegen Rechts. Musik als politisches Instrument“ zu den Hintergründen und inhaltlichen Fragestellungen des Festivals, herausgegeben von Bernd Leukert (Fischer Taschenbuch Verlag 1980), veröffentlichte Heiner Goebbels einen Beitrag, in dem er seine Auffassung von politischer Musik darlegt. Unter dem Titel „Rock gegen Rechts – ein Mißverständnis?“ analysiert und beschreibt er u.a. auch das Stück *Ohne dass ich sagen würde, ich bin der neue Führer*. S. 94-96:

„...Der Text wird von einem Sprecher/Sänger in der Ichform vermittelt, das Orchester (plus Schlagzeug) spielt dazu und dagegen.

Wir haben hier vor allem zwei Aspekte angeschnitten: zum einen die Schwierigkeit, einzuschätzen, wo die lebensgeschichtlichen Bedingungen und Brüche liegen, die die Jugendlichen in neofaschistische Gruppen führen; zum zweiten das Problem unserer Reaktion auf solche faschistenredenschwingenden Leute. Es gibt in der Linken eine gängige Reaktion: draufhauen, sofort eins in die Fresse. Eine bloße Umkehrung der Verhältnisse: jetzt sind wir die Stärkeren, jetzt hauen wir drauf – hat in der Geschichte nichts wirklich verändert. Andererseits kann man angesichts der politischen Verhältnisse nicht bei einer liberal-passiven Haltung bleiben. Für die musikalische Interpretation des Textes hieß das, dass wir es weder bei der Identifizierung des Gesagten – etwa durch ein faschistisches Lied oder Symbol (Badenweiler Marsch) – bewenden lassen konnten, noch konnte die Musik gegenüber dem Text eine zerstörerische, eine Sieger-Haltung einnehmen (etwa: den Sprecher übertönen). Auch der Verweis auf eine schon gewußte positive Alternative (wenn etwa die Musik zuletzt mit dem qualitativ anderen besseren Ausdruck, z.B. einer ‚fröhlichen Tanzweise‘ übrigbleibt), wäre historisch unangemessen.

Natürlich kann man nicht alle differenzierten Aspekte einer politischen Haltung in Musik gleichsam übersetzen. Wir haben letzten Endes zu der Haltung gefunden, dass die Musik etwas Beharrlich-Bohrendes ausdrückt, zwar Fehler macht, irritiert wird, aber sich letzten Endes nicht verführen läßt und widersteht, ohne pathetisch und schönfärberisch zu sein. Insgesamt sieht die musikalische Interpretation so aus:

Die drei Phasen der Biographie werden entsprechend ihrer Aussage – bzw. unserer Interpretation – musikalisch auf unterschiedliche Weise verdeutlicht. Dabei benutzen wir im ersten Teil gerade die Verführungskräfte der rockig-fetzigen Musik, die ja sehr wohl zu einem schlampigen Hinhören auf den Text verleiten kann.

Die Musik ist hier mitreißend, geradezu zum drauf-Abfahren – (sofern wir es rhythmisch gut hinkriegen).

Erst wenn der Text überdeutlich eine Wende markiert (‚Mein Kampf gelesen‘), bröckelt die Musik ab, d.h. sie hält sozusagen den Atem an, um genauer hinzuhören auf das Gesagte (während der Sprecher/Sänger ungebrochen weiter versucht mitzureißen).

Für einen Moment des Erkennens klingt das – leicht angeschärfte – Horst-Wessel-Lied auf, bleibt (uns im Halse) stecken in nur noch sehr lauten unrhythmischen Schlägen, die in unregelmäßigen Abständen den Sprecher beharrlich stören, irritieren, aus dem Konzept bringen, stottern lassen.

Der Schlußsatz („ohne dass ich sagen würde, ich bin der neue Führer“) kommt bereits atem- und hilflos, sich verteidigend.

Nicht immer vermittelt sich dieser Eindruck dem Zuhörer eindeutig. Die Irritationen des Sprechers gegen Ende des Stücks wurden von manchen Zuhörern nicht als Reaktion auf die Intervention der Musik(er) (und deshalb überhaupt nicht) verstanden, sondern umgekehrt die Musik lediglich als Illustration aufgefaßt, quasi als Charakterspiegel oder als Über-Ich des verunsicherten Faschisten – eben so, wie Musik immer lediglich als Begleitung oder Stütze für den Text gedacht und gehört wird.

Unabhängig davon, ob dieses Mißverständnis in der Konzeption angelegt ist oder vom Hörer so zu‘recht‘-gehört wird, berührt es ein zentrales Problem politischer Musik: Hörer wie Musikmacher müssen beide höllisch auf die eigenständige Aussagekraft des musikalischen Materials aufpassen – ob die Musik nun den Text stützt oder (wie in diesem Beispiel) kritisiert, in jedem Fall muß sie sich auf ihn beziehen – wenn man mit ihr eine Haltung einnehmen will, besonders gegen Rechts.“

Francesco Filidei

I funerali dell’anarchico Serantini, Version für sechs Spieler (2006)

Während die Bläserbesetzungen des Sogenannten Linksradikalen Blasorchesters und von Louis Andriessens *Workers Union* die Sphäre des Konzertsaaus provokativ sprengen, verzichtet Francesco Filidei in *I funerali dell’anarchico Serantini* vollständig auf traditionelle Instrumente. Seine Interpreten sitzen an Tischen und arbeiten mit nichts als ihrem Körper, ihren Händen zumal und einer expressiven Mimik. In mehreren Werken hat sich der italienische Komponist mit dem Tod des Franco Serantini auseinandergesetzt, der bei antifaschistischen Protesten und Straßenkämpfen am 5. Mai 1972 verletzt wurde und im Gefängnis ums Leben kam. Anlässlich seines letzten Stückes zu diesem Komplex – *N. N. Sulla morte dell’anarchico Serantini* für sechs Vokalinterpreten und sechs Perkussionisten (2008) – schreibt er: „Seine Geschichte ist eine derart explosive Mischung von Ungerechtigkeit, Rebellion, Einsamkeit und Leidenschaft, dass sie allein ausreicht, um eine Epoche und eine ganze Generation widerzuspiegeln. Ich bin von dieser Geschichte ausgegangen, um meine eigene komponierend zu rekonstruieren“.

Filidei entwickelt die Komposition aus dem reinen, rhythmisierten Geräusch. Die zaghaften Anfänge türmen sich mit zunehmender Beschleunigung und Vehemenz rasch zu einer Art Drohkulisse, deren Assoziationsspielraum zwischen Empörung, Schmerz und aggressivem Widerstand changiert. Obgleich kein Wort gesagt wird, kein Ton erklingt, entsteht eine unmittelbar packende, atemberaubende Spannung, die ihren Aufrüttelungseffekt nicht verfehlt. Sein Lehrer Salvatore Sciarrino fasste Filideis Kunst u.a. in den folgenden Satz:

„... Es geht nicht um intellektuelle Lösungen, sondern um das Erschließen einer kostbaren, poetischen Welt.“

Louis Andriessen

Workers Union, symphonic movement for any loud-sounding group of instruments / for variable ensemble (1975)

“Workers Union was originally written for the orchestra ‘De Volharding’ (Perseverance), in which I myself figured as a pianist at that time.

This piece is a combination of individual freedom and severe discipline: its rhythm is exactly

fixed; the pitch, on the other hand, is indicated only approximately, on a single-lined staff. It is difficult to play in an ensemble and to remain in step, sort of thing like organising and carrying on political action." Louis Andriessen, 1990

Das "Orkest de Volharding" (Ausdauer), benannt nach dem gleichnamigen Stück des niederländischen Komponisten und Mitinitiators Louis Andriessen, wurde 1972 gegründet. Es bestand im Kern aus reinen Bläsern - drei Trompeten, drei Posaunen, drei Saxophone - plus Piano, die mit Flöte, Horn und Kontrabass eine kraftvolle, Streetband-artige Gruppe bildeten und im Bereich zwischen Jazz und Neuer Musik bis 2010 aktiv waren. 1976, ein Jahr nach der Entstehung von *Workers Union*, brachte Louis Andriessen mit *De Staat* - eine für die niederländische zeitgenössische Musik maßstabsetzende Komposition, die ihn über die Landesgrenzen hinweg bekannt machte - eine weitere Wortmeldung zu den zeittypischen Fragen in die Diskussion:

„Ich habe *De Staat* (Der Staat) als Beitrag zur Debatte um die Beziehung zwischen Musik und Politik geschrieben. Viele Komponisten halten den Vorgang des Komponierens für irgendwie erhaben über gesellschaftliche Bedingtheit. Ich bestreite das. Wie man sein musikalisches Material anordnet, die Verfahren, die man anwendet, und die Instrumente, die man für die Besetzung wählt, werden zum erheblichen Teil durch die eigenen sozialen Verhältnisse und Hörerfahrungen geprägt, sowie durch die Verfügbarkeit von Finanzmitteln. Andererseits stimme ich zu, dass sich abstraktes musikalisches Material - Tonhöhe, Dauer und Rhythmus - der gesellschaftlichen Bedingtheit entzieht: Es ist in der Natur zu finden. Sobald dieses Grundmaterial jedoch geordnet wird, wird Kultur daraus, und damit ein gesellschaftliches Phänomen. ...

Mein zweiter Grund, *De Staat* zu schreiben, steht in direktem Widerspruch zum ersten: Ich bedauere die Tatsache, dass Platon unrecht hatte. Wäre es doch nur wahr, dass musikalische Neuerung die Gesetze des Staates verändern könnte!“

Louis Andriessen, 1994 (Übersetzung: Anne Steeb-Mueller)

Karlheinz Stockhausen, *Kurzwellen für 6 Spieler* (1968)

Weltempfänger waren in den 1960er Jahren eine Neuheit. Ihre starken Kurzwellen-Frequenzbänder erlaubten eine Nachrichtenübermittlung quasi zu jedem Punkt der Erde, ungefiltert, aus direkter Quelle, ohne zwischengeschaltete Vermittlung. Diese Grenzen sprengende, neue Erfahrung blieb nicht ohne Einfluss auf die künstlerische Produktion jener Zeit. Karlheinz Stockhausen verwendete Kurzwellen in seinen „Prozess-Kompositionen“, zu denen neben *Prozession* (1967) und *Spiral* (1968) auch die *Kurzwellen* gehören.

„Wie die PROZESSION so sind auch die KURZWELLEN für das Ensemble entstanden, mit dem ich seit 1964 Tourneen mache. ... In KURZWELLEN ... hat jeder Spieler außer seinem Instrument einen Kurzwellenempfänger, aus dem er das musikalische ‚Material‘ empfängt, auf das er reagiert; das er imitiert, transponiert, moduliert und ins Zusammenspiel gegenseitiger Reaktion und Intermodulation bringt. ... Durch die Konzentration aller Spieler auf unvorhersehbare Ereignisse aus dem Kurzwellenbereich, von denen man nur in den seltensten Fällen weiß, wer sie komponiert oder erzeugt hat, wie sie entstanden sind und woher sie kommen - unter denen alle überhaupt nur möglichen akustischen Phänomene auftauchen können -, wird eine ungeahnte Intensität des Hörens und intuitiven Spielens erreicht, die sich auf alle Mitspieler und Zuhörer überträgt.“ (aus: Karlheinz Stockhausen, *KURZWELLEN für 6 Spieler*, Programmtext 1968, in: Stockhausen, *Texte zur Musik 1963-1970*, Bd. 3, 1971, S.112/113)

Die Funktion der Kurzwellenradios hat das Internet mittlerweile übernommen, und es rentiert

sich für den Rundfunk nicht mehr, diesen Sendebetrieb aufrecht zu erhalten, der entweder zurückgefahren oder vollends eingestellt ist. Die typischen Kurzwellenklänge, wie in den 1960er Jahren, stehen nun also nicht mehr ohne Weiteres zur Verfügung. Den Klangreichtum und Charme des Stücks machen aber vor allem die spezifischen Störgeräusche der Kurzwellen aus, die Morseklänge des Militärs, das Zwitschern des Sendesuchlaufs etc. Damit verwandelt sich die Realisierung von Stockhausens Komposition zu einer Art re-enactment und Neuinterpretation einer historisch gewordenen Aufführungspraxis. An Stelle der Kurzwellenempfänger treten nun die historischen Aufnahmen des Stücks selbst.

Komponisten

Louis Andriessen

geboren 1939 in Utrecht, entstammt einer Musiker-Familie. Er studierte in Den Haag sowie in Mailand bei Luciano Berio (1962-1963) und in Berlin. Sein Schaffen ist von der Musik Igor Stravinskys und der Minimal Music beeinflusst und an den großen Fragen der Zeit in Themenbereichen wie Politik, Geschwindigkeit, Materie und Sterblichkeit orientiert. Er erhielt verschiedene Preise, darunter 1977 den International Rostrum of Composers für De Staat, 1977 und 1992 den Matthijs Vermeulen Prijs, 1993 3M Music Award und Edison Award und 2011 den Grawemeyer Award.

Neben einer langjährigen Lehrtätigkeit am Königlichen Konservatorium in Den Haag und internationalen Lectures war er Mitbegründer der Ensembles Orkest de Volharding (1972) und Hoketus (1976) in Amsterdam, Mitautor einer Studie über Stravinsky „Het Apollinisch uurwerk“ (1982) und veröffentlichte zahlreiche Artikel, hauptsächlich erschienen in The Art of Stealing Time. 1994 führte Andriessen als künstlerischer Direktor das Meltdown Festival in London und leitet seither das jährliche International Young Composers Meeting in Apeldoorn, Niederlande.

Hanns Eisler

geboren am 6. Juli 1898 in Leipzig, aufgewachsen in Wien, 1919-1923 Schüler Arnold Schönbergs, 1925 Wiener Künstlerpreis, Übersiedlung nach Berlin, ab 1927 musikalisches und publizistisches Engagement für die Arbeiterbewegung, ab 1928 Zusammenarbeit und Freundschaft mit Bertolt Brecht.

1933-1948 Exil: Aufenthalte in Wien, Paris, London, Prag, Dänemark, Moskau, USA (1935/36), wieder Europa, 1938 New York, Lehrer an der New School for Social Research, 1939 Mexiko, New York, 1940 Beginn der Arbeit am „Film Music Project“, ab 1942 Hollywood. 1948 zur Ausreise aus den USA gezwungen, Rückkehr nach Wien, 1949/50 Übersiedlung nach Ost-Berlin, 1950 Gründungsmitglied der „Deutschen Akademie der Künste“, 1952 Veröffentlichung seines Librettos zur Oper „Johann Faustus“ - von der SED als nicht Sozialismus konform abgelehnt, 1953/54 Aufenthalt in Wien, am 6. September 1962 in Ost-Berlin gestorben.

Francesco Filidei

geboren 1973 in Pisa, studierte u. a. am Luigi Cherubini Konservatorium in Florenz und am Conservatoire National Supérieur de Paris bei Marco Stroppa, Frédéric Durieux und Michael Lévinas. Aufbaukurse bei Salvatore Sciarrino (Komposition) und Jean Guillou (Orgel), außerdem 2000 Kompositions- und Technologiekurs am Pariser IRCAM und 2004 Kompositionskurs in Royaumont. Als Organist Auftritte auf bedeutenden Festivals wie Festival d'Automne (Paris), Archipel (Genf) und Biennale in Venedig. Uraufführungen zeitgenössischer Werke, darunter von Wolfgang Rihm, Helmut Oehring, Noriko Baba, Mauro Lanza oder Jacques Lenot. Aufführungen eigener Kompositionen durch namhafte Ensembles wie l'Itinéraire, Intercontemporain, Klangforum Wien, Ascolta, Les Percussions de Strasbourg oder next mushroom promotion. 2006 Förderpreis des Musikpreises Salzburg und Composer in Residence an der Akademie Schloss Solitude, Stuttgart. Seit 2007 Mitglied der Casa de Velázquez in Madrid, wo er lebt.

Karlheinz Stockhausen

geboren 1928 in Mödrath bei Köln. Klavier- und Schulmusikstudium in Köln. 1952/53 Weiterführung des Kompositionsstudiums bei Olivier Messiaen in Paris. Beim dortigen Rundfunk Arbeit in Pierre Schaeffers Club d'essai. In den 1950er Jahren eine der prägenden Persönlichkeiten bei den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt und der Entwicklung der seriellen Musik. 1953 Beginn seiner musikalischen Forschungen im elektronischen Studio des NWDR in Köln gemeinsam mit Herbert Eimert. 1954 -1956 Studium der Phonetik und Kommunikationswissenschaft bei Werner Meyer-Eppler in Bonn. Aleatorik, Raum-, Prozess- und Formelkomposition bilden die Basis seiner weiteren Arbeiten. In den 1960er Jahren Gründung eines eigenen Ensembles, 1975 des Stockhausen-Verlags. 1977 - 2003 Komposition des siebenteiligen Bühnendramatischen Werkzyklus 'LICHT'. 1975 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin. Am 5.12.2007 in Kürten gestorben.

Interpreten

Landesjugendensemble Neue Musik Berlin

Das Landesjugendensemble Neue Musik Berlin, das 2013 vom Landesmusikrat Berlin gegründet wurde, bringt die zeitgenössische Musik und junge Spielerinnen und Spieler auf unkonventionelle Weise zusammen. Es umfasst die Größe eines Kammerorchesters (bis 40 Musiker) und entsteht mit jedem Programm, jeder Arbeitsphase gleichsam neu. Die Besetzung reicht über traditionelle Orchesterinstrumente hinaus und schließt auch andere, in der Neuen Musik längst etablierte Instrumente wie Saxophon, Blockflöte, Klavier, Akkordeon oder Gitarre/E-Gitarre ein. Das Orchester hat sich mit seinen bisherigen Arbeitsphasen und Konzerten bereits einen unverwechselbaren Namen erworben. Uraufführungen, die gemeinsam mit den Komponisten erarbeitet wurden, gehören ebenso zum Programm wie Schlüsselwerke der Ensemblesmusik ab etwa 1920 bis heute und Gruppen-Improvisationen.

David Albrecht, Katharina Althammer, Henrike von Baeyer, Uschik Choi, Henri Cramer, Lina Däunert, Christian Dietrich, Elliot Dushman, Heinrich Eißmann, Viola Gaebel, Fanny Goldmann, Adam Goodwin, Jonas Kämper, Jurek Koepf, Ines Koob, Raphael Kopp, Sebastian Lange, Christoph Lindner, Felix Mayer, Alexander Nicolai, David Osten, Sabine Rufener, Malin Sieberns, Bogumil Soroka, Charlotte Templin, Anton Thelemann, Dan Thiele, Viet Anh Tran, Katarina Vowinkel, Reto Weiche, Johanna Weihrauch, Irina Yudaeva, Maxim Zhdanov; Jobst Liebrecht, Gerhard Scherer, Leitung

Berliner Lautsprecherorchester

Das Berliner Lautsprecherorchester wurde 2013 am klangzeitort, Institut für Neue Musik der Hochschule für Musik "Hanns Eisler" und der Universität der Künste Berlin gegründet. Es spielt in der Regel so genannte akusmatische Musik (fixed-media Musik) in den Konzerten des Instituts. In wechselnden Besetzungen widmet es sich aber auch historischen Live-Elektronischen Werken. In beiden Fällen steht nicht akribische Rekonstruktion eines wie auch immer gearteten Originals im Vordergrund, sondern authentische Aktualisierung im Hier und Jetzt.

Ellie Gregory, Mikrophone; Lea Danzeisen, Klangdinge; Fabrizio Nocchi, Tam Tam; Jonas Siepmann, iPad; Milos Tadic, Elektrische Orgel; Josh Martin, Klangregie; Wolfgang Heiniger, Einstudierung

In Zusammenarbeit mit Landesmusikrat Berlin und klangzeitort, Institut für Neue Musik der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ und Universität der Künste Berlin



Programmheft-Redaktion: Evelyn Hansen

Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, 10557 Berlin, Tel. 030 200 57-2000, www.adk.de,
f [akademiederkuenste](#), S Bellevue, U Hansaplatz, Bus 106