

PROGRAMM ZUR FESTWOCHE | 30 JAHRE HMT ROSTOCK

Programm zur Festwoche

30 Jahre hmt Rostock



20. bis 29. Juni 2024



Programm zur Festwoche

30 Jahre hmt Rostock

20. bis 29. Juni 2024



Tickets unter:



Donnerstag, 20. Juni 2024

20 Uhr Katharinenaal Festkonzert

Freitag, 21. Juni 2024

17 Uhr Kammermusiksaal Next Generation – Konzert des YARO-Netzwerks
17:30 Uhr Katharinenaal Songs | Cross-Over: Bridges to the Classics | Bands
Eine Trilogie der Pop-Abteilung

Samstag, 22. Juni 2024

15 Uhr Katharinenaal Schnipseljagd – oder: wer hat das Lied stibitzt?
19 Uhr Katharinenaal PIANO hoch 30 – Tastenfeuerwerk der Klavierabteilung

Sonntag, 23. Juni 2024

16 Uhr Katharinenaal Was für ein Theater!? Einblicke in die Arbeit des
Instituts für Schauspiel

Montag, 24. Juni 2024

17 Uhr Kammermusiksaal Präsentation des Zentrums für Verfemte Musik
20 Uhr Kammermusiksaal Kammermusik vom Feinsten
22:30 Uhr Hinterbühne Time remembered – Nachtkonzert mit
Matthias Kirschnereit

Dienstag, 25. Juni 2024

17 Uhr Katharinenaal Lange Nacht der Musik

Mittwoch, 26. Juni 2024

16 Uhr Kammermusiksaal 30 Jahre Kompositionsausbildung an der hmt Rostock
19:30 Uhr Kammermusiksaal night of percussion

Donnerstag, 27. Juni 2024

17 Uhr Orgelsaal Brass around the world
20 Uhr Kammermusiksaal Between two worlds – Der Komponist Erich
Wolfgang Korngold

Freitag, 28. Juni 2024

18 Uhr Kammermusiksaal Gitarre Plus

Mit freundlicher Unterstützung:



OstseeSparkasse
Rostock

OSPA-Stiftung



Audi
Zentrum Rostock



**DEUTSCHE
SEEREEDEREI**



**STADTWERKE
ROSTOCK**



Konfuzius-Institut Stralsund
施特拉尔松德孔子学院

www.konfuzius-stralsund.de



STIFTUNG DEUTSCHE
UND CHINESISCHE KULTUR
德中文化基金会

Freunde & Förderer

der Hochschule für Musik
und Theater Rostock e. V.



Inhalt

Grußworte	7
Vorwort	15

20. Juni 2024

Festkonzert	19
30 Jahre hmt Rostock – Ein Gespräch mit Kurt Schanné	21
<i>Friederike Wißmann / Kurt Schanné</i>	

21. Juni 2024

Next Generation – Konzert mit jungen Talenten der Young Academy Rostock	35
Next Generation	36
<i>Friederike Wißmann</i>	
Songs Cross-Over: Bridges to the Classics Bands	38
Lieder mit Worten: Kreative Potenziale im Songwriting in Pop- und Weltmusik ..	39
<i>Malte Kubowicz</i>	

22. Juni 2024

Schnipseljagd – oder: wer hat das Lied stibitzt?	45
Überlegungen zu Interaktion und Improvisation im Konzert und im Theater	46
<i>Thomas Hagen</i>	
PIANO hoch 30 – Tastenfeuerwerk der Klavierabteilung	50
Virtuosität oder: die Macht des Staunens	57
<i>Marie Luise Voß</i>	



23. Juni 2024

Was für ein Theater!?! – Einblicke in die Arbeit des Instituts für Schauspiel 65

24. Juni 2024

Erinnerung wach halten – das Zentrum für Verfemte Musik 73

Zentrum für Verfemte Musik 75

Volker Ahmels / Gabriele Groll

Kammermusik vom Feinsten 78

»Bei geöffneten Fenstern spielen« 81

Tim Kuhlmann

Time remembered – Nachtkonzert mit Matthias Kirschner 84

Musik. Zeit. Erinnerung. Time remembered 85

Marie Luise Voß

25. Juni 2024

Lange Nacht der Musik 89

Klingende Nachtgeschichten 95

Marie Luise Voß

26. Juni 2024

30 Jahre Kompositionsausbildung an der hmt Rostock 105

Wie alt ist die Neue Musik? 106

Malte Kubowicz



26. Juni 2024 – Fortsetzung

night of percussion – anniversary edition 2024	108
Zur Veranstaltung	110
<i>Henrik M. Schmidt</i>	
night of percussion – Musik für Tische und andere Körper	112
<i>Gabriele Groll / Adrian Fühler</i>	

27. Juni 2024

Brass around the world	121
Keine Festwoche ohne Blech	122
<i>Tim Kuhlmann</i>	
Between two worlds – der Komponist Erich Wolfgang Korngold	124
Korngold between two worlds?	125
<i>Tim Kuhlmann</i>	

28. Juni 2024

Gitarre Plus	131
»Im roten Laubwerk voll Gitarren«	133
<i>Gabriele Groll</i>	
Impressum	139



Liebe Lehrende, Studierende, Alumni und Kulturbegeisterte,
Liebe Freundinnen und Freunde der hmt Rostock,

das Jubiläum der hmt steht für 30 Jahre erstklassige künstlerische Ausbildung. Dank des motivierten und kompetenten Kollegiums und der vielfältigen Lehrangebote haben hier Karrieren von Weltrang begonnen. Der hervorragende Ruf der hmt reicht weit über die Landesgrenzen hinaus.

Die Hochschule für Musik und Theater ist eine der Herzkammern der Kunst und Kultur in unserem Bundesland. Ich gratuliere allen von Herzen zu diesem Jubiläum.

In die guten Ausbildungsverhältnisse an der hmt hat das Land MV in den vergangenen Jahren viel investiert. Zuletzt mit dem Erweiterungsneubau, für den wir gemeinsam im Oktober 2023 den Grundstein legen durften.

Die hmt hat sich in den vergangenen drei Jahrzehnten viele Alleinstellungsmerkmale erarbeitet.

Die Orchester- und Opernausbildung hier sucht ihresgleichen in Deutschland. Pianisten, Instrumentalsolisten und Komponisten haben hier die Möglichkeit, direkt mit Orchestern zu arbeiten.

Auch Berufspraxis und Studium werden an der hmt durch die Vernetzung mit den Musikschulen im Land meisterhaft verbunden. Sehr zum Vorteil aller Beteiligten, nicht zuletzt der Musikschulen.

Mit innovativen Ideen und Konzepten sorgt die hmt dafür, dass ihre Lehrkräfte stets mit der Zeit gehen und die Studiengänge den Bedürfnissen der Studierenden entsprechen.

Das eigene Institut für Schauspiel und die Professur für Filmschauspiel sind ebenfalls Fachrichtungen, die man in dieser Form und Qualität nur selten findet.

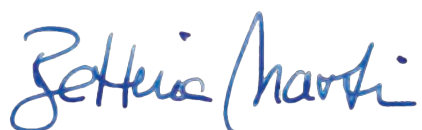
Auch im Bereich der Forschung gibt es hervorragende Entwicklungen, wie die Korngold-Werkausgabe, die auch international Beachtung finden.

Mit der Young Academy wurde hier in Rostock außerdem ein inspirierendes Modell der Nachwuchsförderung entwickelt, das bundesweit und international als beispielhaft gilt.

Nicht zuletzt bereichert die hmt ihre Heimatstadt Rostock, die Region und unser Bundesland mit zahlreichen kulturellen Angeboten und Veranstaltungen und hat sich so ihren festen Platz in der Kulturlandschaft in Mecklenburg-Vorpommern erobert.

Die vielen Veranstaltungen zum Jubiläum sind dafür Ausweis und aktuelles Beispiel.

Ich bin mir sicher, dass die hmt auch in den kommenden Jahrzehnten ihre hervorragende Entwicklung fortsetzen wird.



Bettina Martin

Ministerin für Wissenschaft, Kultur,
Bundes- und Europaangelegenheiten



Viele Erfolge durch Engagement und Ausdauer

Liebe Freund:innen der hmt Rostock,

zum Jubiläum möchte ich Ihnen allen, den Studierenden und Lehrenden, den Mitarbeitenden und Ehemaligen, den Freunden und Förderern der Hochschule für Musik und Theater Rostock, ganz herzlich gratulieren!

Mit 30 Jahren ist man noch jung. Das gilt umso mehr in einer Universitätsstadt, die zu den ältesten Hochschulstandorten Deutschlands zählt. Und dennoch gab es 1994 viele gute Gründe für die Neugründung einer Hochschule. Denn die Musik und das Theater haben hier Spuren hinterlassen, die bis ins Mittelalter zurückgehen.

Der älteste erhaltene gedruckte deutschsprachige Theaterzettel ist der »Rostocker Theaterzettel« von 1520. Hier entstanden 1947 eine Hochschule für Musik, Theater und Tanz und 1968 eine Staatliche Schauspielschule. Bereits 1924 wurde ein Städtisches Musikseminar gegründet und 1941 dann das Konservatorium.

Die hmt Rostock ist heute nicht nur eine international renommierte Hochschule. Sie ist auch eine ganz tolle Bereicherung für unsere Stadt und das Kulturleben in Rostock! Seit dem Umzug in das ehemalige Katharinenkloster vor 23 Jahren profitiert davon vor allem unsere östliche Altstadt. Und auf dem Grundstück des von der Hochschule bei Gründung genutzten Gebäudes bauen wir nun unser neues Volkstheater.

Ich danke allen, die diese vielen Erfolge mit ihrem Engagement und ihrer Ausdauer möglich gemacht haben! Und ich danke dem Land Mecklenburg-Vorpommern für den Mut zur Gründung, für die Partnerschaft auf dem Weg des Umbaus des Klosters zur Hochschule und für die immerwährende Unterstützung, die auch mit dem derzeit entstehenden Anbau nicht zu übersehen ist.

Mit herzlichen Grüßen



Eva-Maria Kröger
Oberbürgermeisterin der Hanse- und Universitätsstadt Rostock



Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Freundinnen und Freunde
der Hochschule für Musik und Theater Rostock,

gemeinsames Musizieren und Theaterspielen verlangt danach, zusammen zu finden, gegenseitig aufeinander zu hören und zu achten, aufeinander einzugehen und miteinander zu kommunizieren. Dies alles sind zentrale Grundlagen für ein friedliches, demokratisches und glückliches Miteinander.

Wir pflegen unsere Kultur durch einen lebendigen und kreativen Umgang mit unseren Traditionen. Aktualität wird durch neu Interpretieren und neu Beleuchten von Musik- oder Theaterwerken geschaffen. Kunstschaffen basiert immer auf einer Kombination von Vergangenem und Zeitgenössischem.

Alt und Neu kommen in unserem denkmalgeschützten Katharinenkloster zusammen. Durch die Hochschule für Musik und Theater Rostock wird ein historisches Gebäude als lebendiger Ort unserer Kultur genutzt. Mit großer Vorfreude blicke ich der Fertigstellung unseres neuen Anbaus entgegen. Alt und Neu werden sich als ein Gebäude mit Symbolkraft für eine lebendige Tradition zusammenfügen.

Mit dem Bewusstsein, dass wir im Hier-und-Jetzt die Grundsteine für die Zukunft legen, arbeiten wir nachhaltig daran, auch in Zukunft innovativ, international aufgestellt und wettbewerbsfähig sein zu können. Die kleine Kunsthochschule hmt Rostock fokussiert sich mit ihrem Studienangebot. Studieninhalte befinden sich im stetigen Wandel, und die hmt reagiert kontinuierlich auf

Entwicklungen beruflicher Anforderungen und auf gesellschaftliche Bedürfnisse. Als Meister der Kooperationen pflegen wir vielfältige, enge Vernetzungen mit kulturellen Institutionen im Land Mecklenburg-Vorpommern, aber auch mit internationalen Partnern. Damit nehmen wir unsere Verantwortung der kulturellen Pflege und Entwicklung des Musik- und Theaterschaffens in unserem Bundesland wahr.

Die hmt Rostock bildet die nächste Generation von Musikschaaffenden, Schauspielenden, Lehrenden und wissenschaftlich Forschenden aus. Sie ist mit ihren zahlreichen Veranstaltungen ein wichtiger Kulturanbieter und kümmert sich intensiv um die Nachwuchs- und Exzellenzförderung sowie die Förderung musikalischer Hochbegabungen von Kindern und Jugendlichen.

Ich danke allen, die zum Erfolg der hmt in den vergangenen 30 Jahren beigetragen haben!

In unserer Festwoche präsentiert sich die hmt Rostock in all ihren Facetten als dynamische Bildungsstätte. Ich freue mich sehr, dass Sie mit uns feiern!

Herzlich,
Ihr



Prof. Dr. Dr. Benjamin Lang
Rektor der Hochschule für Musik und Theater Rostock



Liebe Freunde, liebe Studierende,
liebe Kolleginnen und Kollegen,
liebe Gäste der Hochschule für Musik und Theater Rostock,

in den vergangenen 30 Jahren hat sich die hmt in der deutschen Hochschul-
landschaft zu einer Kunsthochschule mit ihrem ganz eigenen Profil in einer
einzigartig familiären und zugleich internationalen Atmosphäre entwickelt.
Ich erlebe bei vielen Kolleginnen, Kollegen, Studierenden und Alumni eine
große Verbundenheit mit unserer Hochschule. Die hmt zeichnet sich durch
viele engagierte Menschen und als ein Ort mit großen Gestaltungsspielräu-
men, einer enormen Vielfalt und Kreativität aus.

Wir haben viel erreicht und noch viel mehr vor! In einer Zeit, in der es Kul-
tur und mit ihr ein soziales Miteinander sowie Völkerverständigung über die
Künste mehr denn je braucht, sehen wir unsere Hochschule auch in Verant-
wortung. Wir möchten junge Menschen für das Zusammenwirken von Kunst
und Gesellschaft sensibilisieren, unseren Blick für gesellschaftliche Themen
weiten.

Mit unserer Festwoche und der Welturaufführung »Die Reise nach Westen«
im Oktober wollen wir mit Ihnen gemeinsam unser Jubiläum feiern – als Aus-
bildungsstätte, aber auch Kulturinstitution mit über 300 Veranstaltungen im
Jahr. Mein großer Dank gilt allen Beteiligten auf, vor und hinter der Bühne
und den Kolleginnen und Kollegen der Musikwissenschaft, die dieses Pro-
grammheft konzipiert und gestaltet haben!

Herzlich laden wir Sie zu inspirierenden und mitreißenden Veranstaltungen ein. Ob großes Orchester oder Chor, Pop-Bands oder Schauspiel, Klavier, Gesang, kammermusikalische Besetzungen, ein Familienprogramm und einiges mehr – es gilt 30 Jahre hmt zu feiern, in Vorfreude auf all das, was noch kommt.

Ihr

A handwritten signature in black ink, reading "Martin Rieck". The signature is written in a cursive, flowing style.

Martin Rieck

Prorektor für künstlerische Praxis und internationale Beziehungen

Vorwort

Ein Jubiläum ist Anlass zum Feiern.

Aber was ist ein Fest? Und warum feiern wir?

Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann betont den Unterschied des Fests zum Alltag: »Ohne diese Differenzqualität zwischen alltäglicher Regel und sorgfältig inszenierter Ausnahme ist das Fest nicht denkbar.« Aber der Hochschulalltag ist kein gewöhnlicher Alltag. Als Raum der Inszenierung, der Interpretation und Performance, der Komposition und des Denkens, kurz, als Raum der Kunst ist die Hochschule selbst ein Fest. Dieses Fest zu feiern, haben wir uns vorgenommen, indem wir einen Moment innehalten und auf diesen besonderen Alltag schauen, ihn wahrnehmen und würdigen, und das Fest als Ausnahmemoment nutzen.

Für die Festwoche der hmt Rostock ist ein Programm entstanden, das so vielfältig und divers ist wie die Hochschule selbst. Der Hochschulalltag ist bekanntlich ein turbulenter, einer, an dem viele Gewerke beteiligt sind, die, wenn es gut gelingt, ineinandergreifen. Das Team der Musikwissenschaft hat es sich zur Aufgabe gemacht, alle Abteilungen der Hochschule im Programmheft sichtbar zu machen. Dabei haben wir versucht, nicht nur über die Stücke zu schreiben, sondern hier und da rote Fäden und Inhalte hervorzuheben, Themen zu verbinden oder ineinander zu flechten. In manchen Programmteilen wird das Fest selbst zum Thema, in anderen wird eine Bühne geschaffen, um einzelnen Aspekten applaudieren zu können. Deutlich werden soll, was das Herz der Hochschule ausmacht, nämlich die Studierenden. Was in intensiver Probenarbeit vorbereitet wurde, erklingt nun auf der Bühne als »sorgfältig inszenierte Ausnahme«.

Wenn wir 30 Jahre Hochschule für Musik und Theater Rostock feiern, dann schauen wir zurück, aber auch nach vorn. Das Fest »ästhetisiert«, so Walter Haug und Rainer Warning, und durch diese Ästhetisierung von Ereignissen bietet es die Möglichkeit des Innehaltens, der Draufsicht auf das, was entstanden ist. Wir nutzen die Festwoche, um die Zeit einmal anzuhalten und das zu betrachten, was wir im Alltag für selbstver-

ständig halten. Wir werden gemeinsam feiern, aber auch innehalten – und uns von innen und von außen sehen.

Wenn wir uns feiern, dann ist dies auch ein Akt der Selbstversicherung darüber, wer wir sind und was uns ausmacht. Ein Fest ist ein Ereignis, das die Feiernden zusammenbringt, zugleich aber auch all diejenigen ausgrenzt, die nicht eingeladen sind. Welche Konsequenz der Ausschluss von der Festtafel mit sich bringt, davon künden schon die alten Geschichten: Die Göttin Eris provoziert den Trojanischen Krieg, die Fee verflucht Dornröschen zum Schlaf. Im Unterschied zur geschlossenen Festgesellschaft möchte die Hochschule ihr Jubiläum zum Anlass nehmen, ihre Pforten weit zu öffnen und sich wach der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Wie Aleida Assmann anmerkt, braucht das Fest, um beginnen zu können, einen Übergang: »Das Fest ist angewiesen auf Passage-Riten, die in es hinein und wieder aus ihm heraus führen.« Als einer dieser Riten kann vielleicht das vorliegende Programmheft angesehen werden, das so bunt wie die Hochschule selbst ist. Aber auch das Festkonzert markiert den Beginn dieser zehn ereignisreichen Tage. Mit Richard Wagners *Rienzi-Ouvertüre* und Johannes Brahms' *Akademischer Festouvertüre* wird das Fest, wie die zwei Flügel einer Pforte, eröffnet. Und so, wie in der Musik und auf dem Theater verschiedenste Stile und Gattungen vorhanden sind, so sind hinter dieser Pforte die unterschiedlichsten Stimmen zu hören. Wenn eine jede Gehör finden würde in ihrer Einzigartigkeit, dann wäre das doch nicht weniger als ein Fest.

Wir danken allen an diesem Programm Beteiligten!

Friederike Wißmann, Gabriele Groll, Adrian Fühler,
Marie Luise Voß, Tim Kuhlmann, Malte Kubowicz und Thomas Hagen



v.l.n.r.: Adrian Fühler, Gabriele Groll, Tim Kuhlmann, Friederike Wißmann,
Malte Kubowicz, Marie Luise Voß (es fehlt: Thomas Hagen)

Donnerstag | 20. Juni 2024



Freitag | 21. Juni 2024

Samstag | 22. Juni 2024

Sonntag | 23. Juni 2024

Montag | 24. Juni 2024

Dienstag | 25. Juni 2024

Mittwoch | 26. Juni 2024

Donnerstag | 27. Juni 2024

Freitag | 28. Juni 2024

»Indem das Fest ästhetisiert bzw. die Kunst festlich wird, eröffnet sich die Möglichkeit zur expliziten Selbstreflexion und damit zur Selbstproblematisierung auf einer zweiten, höheren Ebene.«

Walter Haug / Warning, Rainer

19 Uhr | Orgelsaal

Sektempfang

20 Uhr | Katharinensaal

Festkonzert

Paukenschlag für 30 Jahre hmt Rostock

Festkonzert zur Eröffnung der Festwoche mit musikalischen Beiträgen des Hochschulorchesters (Musikalische Leitung: Prof. Florian Erdl) und des Hochschulchores (Musikalische Leitung: Matthias Mensching) sowie des Schauspielensembles der hmt Rostock.

Festredner:innen

Bettina Martin

Ministerin für Wissenschaft, Kultur, Bundes- und Europaangelegenheiten

Eva-Maria Kröger

Oberbürgermeisterin der Hanse- und Universitätsstadt Rostock

Prof. Dr. Dr. Benjamin Lang

Rektor der hmt Rostock



Programm

Richard Wagner
(1813-1883)

Ouvertüre zur Oper
»Rienzi, der letzte der Tribunen«

**Grußwort des Rektors der hmt Rostock
Prof. Dr. Dr. Benjamin Lang**

Henry Purcell
(1659-1695)

I was glad

Johannes Brahms
(1833-1897)

Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz, op. 29 Nr. 2

Ola Gjeilo
(*1978)

Unicornis captivatur

**Grußwort der Ministerin für Wissenschaft, Kultur,
Bundes- und Europaangelegenheiten
Bettina Martin**

Performance des Schauspielensembles der hmt Rostock

**Grußwort der Oberbürgermeisterin der Hanse- und
Universitätsstadt Rostock
Eva-Maria Kröger**

Johannes Brahms

Akademische Festouvertüre, op. 80

30 Jahre hmt Rostock

Ein Gespräch mit Kurt Schanné

Friederike Wißmann: Lieber Herr Schanné, haben Sie herzlichen Dank, dass Sie sich bereit erklärt haben, anlässlich des hmt-Jubiläums mit mir ins Gespräch zu kommen. Die Gründung der Hochschule für Musik und Theater Rostock datiert auf den 1. Januar 1994, der entsprechende Festakt auf den 12. Januar. Ihre Entstehung wird bis heute nicht als Gründungsgeschichte, sondern als Mythos erzählt. Sie haben über drei Jahrzehnte aus der Perspektive der Ministerialverwaltung die Entwicklung der hmt begleitet, zudem sind Sie selbst Organist und den Künsten zugewandt. Zunächst möchte ich Sie fragen, wie Sie die Gründungszeit erlebt haben.

Kurt Schanné: Vorab ganz herzlichen Dank für Ihre Anfrage. Ich will versuchen, aus der sehr begrenzten Perspektive meiner vormaligen beruflichen Tätigkeit einen Blick auf diese komplexe Geschichte zu werfen. Von einem Mythos würde ich eher nicht sprechen, aber von einem nicht ganz einfachen Weg. Vielleicht beginne ich chronologisch. Als ich erstmals das damalige Bildungsministerium betrat, war es der 10. Dezember 1990 – nur wenige Wochen nach dem Beitritt der DDR zur Bundesrepublik Deutschland. Damals gab es auf dem Gebiet des wieder entstandenen Landes Mecklenburg-Vorpommern drei künstlerische Hochschuleinrichtungen als Zweigstellen. Zum einen die Zweigstellen der Musikhochschule Hanns Eisler in Rostock und Schwerin und zum anderen die Zweigstelle der Ernst-Busch-Schauspielhochschule in Rostock. Nun war die Entscheidung zu treffen, was tun? Berlin wollte diese Standorte nicht übernehmen, sondern abwickeln. Die drei kleinen Zweigstellen wurden daher zunächst vorsorglich in die Trägerschaft des Landes überführt.

FW: Die Wurzeln der Hochschule als Musik- und Theaterhochschule reichen weiter zurück als bis zum Jahr 1994. Die Gründung des Standorts als Musikhochschule geht

auf einen prominenten Namen zurück: Von 1947 bis 1950 war der Komponist Rudolf Wagner-Régeny, bevor er an die Berliner Hochschule Hanns Eisler wechselte, Rektor der Rostocker Hochschule für Musik, Theater und Tanz, wie sie damals hieß. Sie wurde wenig später zu einem Konservatorium mit dem Status einer Fachschule zurückgestuft. Gleichwohl konnte bei der fast ein halbes Jahrhundert später initiierten Gründung der Hochschule für Musik und Theater auch für den Standort argumentiert werden, der sich bereits unter Wagner-Régeny etabliert hatte. Auch das Schauspiel hatte in Rostock ab 1981 eine Zweigstelle von Berlin. Das Schauspiel ist aber nie nur Berliner Außenstelle gewesen, sondern baut auf eine ganz eigene Vorgeschichte auf: Die Rostocker Schauspielschule wurde nämlich bereits 1968 ins Leben gerufen. Zwar waren diese Jahre im hohen Norden nicht ganz so wild wie andernorts, aber es entstand in den 70ern und auch nach der Zuordnung zu Berlin doch ein eigenes Profil, an das man zur Jahreswende 1990/91 anknüpfen konnte. Ging mit der Landeszugehörigkeit auch eine Unabhängigkeit der Einrichtungen einher? Wie war das Verhältnis zu den Berliner Hochschulen?

KS: Die drei Zweigstellen waren für eine kurze Zeit tatsächlich unabhängig. Sie gehörten nun nicht mehr zu den »Mutterhochschulen« in Berlin. Eine sehr radikale Abnabelung. Und man sah bald die Notwendigkeit, diese drei Einrichtungen zu einer zu fusionieren. Das geschah durch ein »Institut für Musik und Theater«. Für die Leitung wurde der Musikwissenschaftler Prof. Günther Massenkeil aus Bonn hinzugezogen, der neben seiner anerkannten Forschung auch künstlerisch tätig war. Er hatte die überaus schwierige Aufgabe, in einer insgesamt sehr unklaren Situation das kleine Schiff zu steuern. Noch gab es kein klares Bekenntnis des Landes zur Gründung einer Hochschule. Die Sorge der Mitarbeiter:innen um ihren Arbeitsplatz war groß. Allein daraus resultierte eine sehr angespannte Situation. Das war eine Herausforderung besonderer Art.

FW: Nun ist in dieser komplizierten Situation ein Kollege aus Bonn und nicht ein Kollege aus den Neuen Bundesländern hinzugezogen worden. Führt dies zu Irritationen?

KS: Das war gewiss nicht einfach zu kommunizieren, denn es bestand ja eine erhebliche Umbruchsituation, bei der auch Ost-West-Spannungen unterschiedlich eine Rolle spielten. Gerade im Schauspielbereich gab es eine starke Verbindung zu den Theaterschulen der ehemaligen DDR. Und natürlich gab es da eine eigene Schulbildung, ein eigenes Profil und eine gehörige Portion Selbstbewusstsein. Im Musikbereich habe ich diese »Stimmungen« nur gelegentlich wahrgenommen. Aber alle Betroffenen beschäftigte die Frage: Habe ich persönlich hier eine Perspektive oder nicht? Diese Problematik verschärfte sich im Zuge des anstehenden Personalübernahmeverfahrens, zumal an der benachbarten Universität Rostock selbst ja ebenfalls ein Musikwissenschaftliches Institut mit angeschlossener Lehrerbildung angesiedelt war. Der Konkurrenzdruck erhöhte sich dadurch noch deutlich.

FW: 1994 war das Jahr, in dem sich die Band Nirvana nach dem Tod von Kurt Cobain auflöste, Sony bringt die erste PlayStation auf den Markt und bei der 15. Fußball-WM gewinnt Brasilien. All dies hat zur Gründung der hmt nicht viel beigetragen, wohl aber ein politischer Aufbruchgeist. Die Initiatoren der Hochschulgründung hatten durchaus keine komfortablen Bedingungen, doch diese wurden nicht so sehr als Manko, sondern eher als Anlass gesehen, den unzulänglichen Gegebenheiten zu trotzen. Es galt nicht nur dem zunehmenden Kommerz, sondern vor allem auch der Resignation Widerstand zu leisten. Erinnern Sie sich noch an die Atmosphäre dieser Zeit?

KS: Ich erinnere mich, dass die Musikabteilung ganz am Anfang hinter dem ehemaligen Konservatorium am Schillerplatz in einer, man muss wirklich sagen, Baracken-ähnlichen Behausung saß. Die Schauspieler:innen waren in der Augustenstraße und die Schweriner:innen waren ursprünglich recht komfortabel im Schloss untergebracht, nach dem Einzug des Landtags dann aber in einem sehr »funktionalen« Schulgebäude am Stadtrand. Zunächst wurden also die drei Teileinrichtungen unter Beibehaltung der Räumlichkeiten organisatorisch zusammengeführt. Die Entscheidung für eine eigene Hochschule war, wie ich oben andeutete, noch nicht gefallen. Es gab alternative Überlegungen, z.B. das Institut der Universität Rostock zuzuschlagen. Dafür existierten neben

dem angloamerikanischen Raum auch Vorbilder in Deutschland, zum Beispiel Mainz.

Wir haben uns damals das Mainzer Modell angeschaut, aber der Wunsch, eine eigene Hochschule zu haben, war letzten Endes stärker. Ein zentrales Problem war jedoch, dass die Hochschule, also die Errichtung einer Hochschule für Musik und Theater, zu diesem Zeitpunkt als eigene Größe überhaupt nicht in der Strukturplanung des Landes vorgesehen war. Es gab zunächst Pläne ausschließlich für die Universitäten und Fachhochschulen. Beim Wissenschaftsrat, der diese Einrichtungen 1991/1992 erstmals begutachtet hat, gab es Befürworter, aber auch Bedenken, ob sich eine künstlerische Hochschule in Mecklenburg-Vorpommern überhaupt würde tragen können. Zu dieser komplexen Ausgangssituation kam ein lokalpolitischer Konflikt hinzu, der zwischen Rostock und Schwerin ausgetragen wurde. Oswald Wutzke und Georg Diederich, also der erste Kultusminister und der erste Innenminister des Landes, stritten nachvollziehbar über den zukünftigen Standort.

FW: Wir kennen das Ergebnis, und wahrscheinlich war die Nähe zur Universität Rostock das stärkere Argument?

KS: Die Würfel sind in Richtung Rostock gefallen. Dafür gab es gute sachliche Gründe. Natürlich das Umfeld der Universität, die Kombinationsfächer, die Lehrerbildung. Passende Räumlichkeiten hätte Schwerin auch gehabt, aber kein altes Kloster. Die Lobby in Rostock für die Hochschule war sehr stark.

FW: Auch die Bürgerinnen und Bürger haben sich sehr für die Hochschule eingesetzt.

KS: Ja, sowohl die Bürgerschaft als auch die Oberbürgermeister Klaus Kilimann, Dieter Schröder und Arno Pöker waren sehr engagiert, ebenso andere Personen aus dem städtischen Kulturleben, die sich wirklich stark für die Hochschule eingesetzt haben. An allererster Stelle ist hier Kirchenmusikdirektor Hartwig Eschenburg zu nennen. Er übernahm ab der dritten Sitzung den Vorsitz der Gründungskommission, in der die entscheidenden Weichen für die Struktur

und das Führungspersonal der Hochschule gestellt wurden. Eschenburg war der hmt später dann als Lehrbeauftragter für Chorleitung verbunden und wurde für seine herausragenden Verdienste zum Honorarprofessor ernannt. Darüber hinaus war der Mathematiker Prof. Günther ein nicht zu unterschätzender Treiber in diesem Prozess. Auch Wildenhain zählte zu den Unterstützern. Von 1991 bis 1993 arbeitete er als Abteilungsleiter für Hochschulen, Wissenschaft und Forschung im Schweriner Kultusministerium, von wo er die Gründung der Hochschule für Musik und Theater nach der Standortentscheidung für Rostock wesentlich befördert hat.

FW: Im Zusammenhang mit dem Gründungsereignis steht Wilfrid Jochims, der erste Rektor der hmt, der bis dato an der Hochschule in Köln wirkte. Wer ist dieser Wilfrid Jochims, der bis heute einen – im besten Sinne – legendären Ruf genießt? Matthias Kirschner, der in der Amtszeit von Jochims berufen wurde, erinnert sich noch gut an die abenteuerliche Atmosphäre und die Aufbruchstimmung der Gründerjahre. Stephan Imorde, Leiter der Young Academy Rostock, benennt den Legendenstatus von Jochims, der ein »genialer Kommunikator« war.

KS: In der Gründungskommission waren einige herausragende Leute – menschlich wie auch fachlich, neben Eschenburg u. a. Hermann Rauhe aus Hamburg, Karl Heinrich Ehrenforth aus Detmold und Eberhard Grünenthal aus Berlin. Franz Müller-Heuser, damals Rektor der Musikhochschule Köln und Präsident des Deutschen Musikkongresses, gehörte zwar nicht zur Gründungskommission, hatte aber bei der Evaluation des Wissenschaftsrats eine wichtige Rolle gespielt und stand beratend mit im Hintergrund. Sein Prorektor in Köln war Wilfrid Jochims. So ergab sich der erste Kontakt. Die Entscheidung für Jochims wurde sehr schnell getroffen. Er hat sich um die Stelle beworben und in der Gründungskommission deutlich durchgesetzt. Auch in der Rückschau war er mit seinem Charisma und seiner Erfahrung genau der Richtige an dieser Stelle.

FW: Die hmt ist seit 2001 im ehemaligen Franziskanerkloster beheimatet. Und wenn schon die institutionelle Vorgeschichte der Hochschule interessant ist, dann ist die

Geschichte des historischen Gebäudes eine, die unbedingt erzählenswert erscheint. Frank Ivemeyer hat sie in seiner Publikation *Am Wasser gebaut* im Detail rekonstruiert und liebevoll nachgestaltet. Wir sehen es als einen schönen Kontext an, dass das Franziskanerkloster nicht nur Ort des Glaubens, sondern im Laufe seiner Geschichte vielfach Zufluchtsstätte war. Das Kloster war Armen- und Waisenhaus, eine Schule, ein Lazarett, aber auch Zuchthaus und Ort für psychisch erkrankte Menschen. Noch bis 1990 war das Katharinenstift ein Altenheim. Heute werden hier junge Menschen ausgebildet, sie tragen, genau wie die Senioren, zum reichen kulturellen Hochschulleben bei.

KS: Aus den provisorischen Räumlichkeiten musste die Hochschule schnellstens raus. Als Zwischenlösung wurde die Schule am Bussebart hergerichtet, dort wo nun das neue Rostocker Theater entsteht. Das Institut für Schauspiel zog zeitweise in die Ulmenkaserne. Und dann fiel der Blick auf dieses Kloster. Die Stadt hat sich sehr dafür eingesetzt und schon früh einen eigenen finanziellen Beitrag für die anstehende Investition zugesichert. Das machte die Entscheidung für das Land leichter. Hier haben viele Verantwortliche Hand in Hand gearbeitet und durch geschicktes Verhandeln und Handeln diese ambitionierte Baumaßnahme ermöglicht. Das war dann wirklich ein Glücksfall. Jochims war ja nicht nur ein wirklich zupackender Rektor, er hatte auch eine Vision von der Hochschule, die er hier in der Architektur des Franziskanerklosters verwirklichen konnte. Ich erinnere mich, dass ich mit Jochims durch den Bauschutt gegangen bin, und da sagte er schon: »Hier entsteht der Konzertsaal, hier sind die Übe-Räume, so, da machen wir das und das wird das.« Er war völlig in seinem Element.

FW: Stand das Kloster zu diesem Zeitpunkt leer?

KS: Ja, das Kloster stand zu diesem Zeitpunkt leer. Es war völlig verbaut mit winzigen zellenähnlichen Räumen. Es musste entkernt werden, und die neuen Räume wurden quasi reingebaut. Dazu entstanden Teile als Neubau.



Bauarbeiten am Katharinenstift (heutiger Südflügel), 1998



Durchgang zum Foyer und zum Katharinensaal der hmt Rostock, 2018

FW: Für uns ist es ein Symbol für das Entstehen von Neuem und von Innovativem bei Bewahrung der Tradition.

KS: Das Stift ist ein historischer Bau und steht unter Denkmalschutz. Insofern ist das hier zugleich immaterielles und materielles kulturelles Erbe.

FW: Auch Franz von Assisi ist noch präsent. Die von Johanna Bartl gestalteten Textfragmente aus dem *Sonnengesang* von Franz von Assisi begleiten uns bei jedem Eintritt in das Gebäude.

KS: Es passt auch insofern, als Franziskus den Tieren gepredigt haben soll. Die Verbindung von Mensch und Natur ist ja hochaktuell und ein wichtiges Thema in der Kunst. Zu denken ist hier beispielsweise an zeitgenössische Komponisten wie Olivier Messiaen. Die Idee der Kunst als universelle Sprache hat hier im ehemaligen Franziskanerkloster eine Tradition.

FW: Das Nebeneinander von Altem und Neuem haben wir jeden Tag als Architektur vor Augen, und es setzt sich in dem aktuell entstehenden Neubau fort.

KS: Der Neubau war ein Glücksfall, der, neben dem Stellenaufwuchs, vor allem durch das kongeniale Engagement von Prof. Dr. Susanne Winnacker und Mathias Brodkorb ermöglicht wurde. Das waren wirklich zwei herausragende Persönlichkeiten, die gemeinsam diesen »Quantensprung« bewirkt haben.

FW: Wenn Sie aus heutiger Perspektive auf die hmt sehen, dann war die Gründung in Rostock also genau die richtige Idee?

KS: Die Hochschule hier zu errichten? Ganz sicher! Da gibt es natürlich ganz verschiedene Einschätzungen, je nachdem, zu welchem Zeitpunkt man gefragt hätte. Am Anfang gab es aber wirklich Leute, gerade auch auf Seiten des Landes, die zweifelten und fragten: »Wollt ihr euch das auch noch an den Hals hängen?« Aber je mehr die Hochschule hier gewachsen ist, desto stärker wurde die

Überzeugung für diese Idee – schon unter der Leitung des Gründungsrektors Jochims, dann mit den ersten Berufungen, der Renovierung des Katharinenstifts, dem Ausbau von Abteilungen und der zunehmenden Professionalisierung. Am Anfang gab es nur 37 Planstellen.

Jochims und ich haben zur Vorbereitung des Verfahrens nach dem Hochschulbauförderungsgesetz bis in die Nächte Papiere geschrieben, und der erneut eingeschaltete Wissenschaftsrat hat am Ende gesagt: »Na gut, macht mal, aber bitte nur klein und fein und Konzentration auf Schwerpunkte.« Ein zentrales Argument, warum der Wissenschaftsrat die Freigabe der Bundesmittel befürwortet hat, war die Lehrerbildung. Das Ministerium hat sich entschlossen: »Also gut, die Hochschule entsteht, aber mit knapper Ausstattung und fokussiert auf wenige Profildbereiche, darunter die Lehrerbildung.« – Das ist auch mit der erweiterten Stellen- und Raumausstattung bis heute die Herausforderung geblieben.

FW: Wenn ich mit Hochschulmitgliedern spreche, die diese Anfangszeit mitbekommen haben, dann spüre ich immer auch etwas Nostalgie. Ich glaube, dass der Pioniergeist, etwas Schönes auch gegen Widerstände zu errichten, die Zeit bis heute prägt. Aber eigentlich hat jede Periode ihren eigenen Neubeginn. Sei es unter Prof. Wilfrid Jochims (01.01.1994–30.09.2001), Prof. Dr. Hartmut Möller (01.10.2001–31.05.2004), Prof. Christfried Göckeritz (01.10.2004–30.09.2012), Prof. Dr. Susanne Winnacker (01.10.2012–31.10.2019), Prof. Dr. Reinhard Schäfertöns (01.09.2020–31.03.2023) oder seit April 2023 Prof. Dr. Dr. Benjamin Lang.

KS: Ja. Das große Engagement spüre ich heute auch noch. Also gut, Pionierarbeit 30 Jahre nach Gründung ist vielleicht dann nicht mehr angesagt, aber es gibt immer wieder neue Aufbrüche, angeregt durch fachliche Neuentwicklungen, aber auch durch gesellschaftliche Herausforderungen, denen in freier künstlerischer Gestaltung begegnet wird.

FW: Welche vordringlichen Aufgaben hat die Hochschule – aus Ihrer Sicht – in der heutigen Zeit?

KS: Die wichtigste Aufgabe bleibt die Ausbildung von Studierenden auf dem höchsten musikalischen, schauspielerischen und musikpädagogischen Niveau. In der Lehrerbildung kommt es auch darauf an, die Bindungswirkung zu stärken und die Absolventinnen und Absolventen für ein berufliches Engagement im Land zu gewinnen. Internationalität und Interkulturalität ist ein weiteres besonderes Merkmal der Hochschule. Begegnungen über Grenzen hinweg erzeugen neue Ideen. Kurzum: An einer Hochschule, wo Kunst und Wissenschaft gelehrt und gepflegt werden, kann es nur eins geben, genau wie bei der Universität Rostock oder den anderen Hochschulen auch: *traditio et innovatio*. Das bewahren, was bewahrenswert ist, und mutig Neues gestalten. Ein paar besondere »Leuchttürme« sollten dabei in guter hanseatischer Tradition weithin sichtbar sein.

Im Gespräch:

Kurt Schanné

Referatsleiter (1991–2023)

Ministerium für Wissenschaft, Kultur,
Bundes- und Europaangelegenheiten
des Landes Mecklenburg-Vorpommern

Prof. Dr. Friederike Wißmann

Prorektorin für Studium, Forschung und Lehre
hmt Rostock



Band mit Publikum im Foyer der hmt Rostock zum MusicContest 2023

Donnerstag | 20. Juni 2024

Freitag | 21. Juni 2024 

Samstag | 22. Juni 2024

Sonntag | 23. Juni 2024

Montag | 24. Juni 2024

Dienstag | 25. Juni 2024

Mittwoch | 26. Juni 2024

Donnerstag | 27. Juni 2024

Freitag | 28. Juni 2024

»Ist es [das Fest] einerseits vom alltäglichen Lebenszusammenhang, dessen Verlauf es unterbricht, durch eine Kluft getrennt, die so tief ist, daß es geradezu einer anderen Ordnung der Zeit anzugehören scheint, so erhebt es dennoch andererseits den Anspruch, das Ganze des Daseins, aus dem es sich heraushebt, zu repräsentieren.«

Carl Dahlhaus



17 Uhr | Kammermusiksaal

Next Generation

Konzert mit jungen Talenten der Young Academy Rostock

Die Young Academy Rostock (YARO) nimmt seit 2008 als Internationales Zentrum für musikalische Frühförderung einen herausragenden Stellenwert innerhalb der Hochschule ein. Unterstützt von Daniel Barenboim als Schirmherr werden im einmaligen Ambiente der alten Klostermauern des St.-Katharinenstiftes junge Nachwuchstalente aus dem In- und Ausland durch erfahrene Professor:innen und international renommierte Künstler:innenpersönlichkeiten ausgebildet und betreut.

Das gestufte Konzept wurde in enger Zusammenarbeit mit dem Landesverband der Musikschulen in Mecklenburg-Vorpommern entwickelt und schrittweise realisiert. Auf den Ebenen Konsultationen/Workshops und Netzwerk bringt sich die Hochschule partnerschaftlich in die frühe Ausbildung junger Talente ein und unterstützt die hervorragende Arbeit der Musikschulen. Dieses Modell hat inzwischen bundesweit viel Beachtung gefunden und ist 2009 als »Ausgewählter Ort im Land der Ideen« ausgezeichnet worden.

Im Konzert *Next Generation* stellen sich Schüler:innen des Netzwerks der YARO vor. Das Programm zum Konzert wird im Vorfeld der Veranstaltung bekannt gegeben.



Internationales Zentrum für musikalische Frühförderung

Next Generation

Mit den jungen Musiker:innen der Young Academy Rostock (YARO) werfen wir in der Festwoche einen Blick in die Zukunft. Schon der Titel des Programms *Next Generation* lässt einen Aufbruch assoziieren. Und während sich ein Jubiläumsprogramm grundsätzlich auf ein historisches Ereignis, nämlich in unserem Fall die Hochschulgründung bezieht, so gibt das Programm der YARO Anlass, zu staunen und neugierig zu machen auf alles, was noch kommen wird.



Sophia Seiberling (YARO-Netzwerkschülerin)
bei der YARO Summer School 2023

In der Hochschule begleiten wir junge Musiker:innen auf dem Weg zur Profession, und hier werden wir Zeug:innen, wie sich diese Profession zu formieren beginnt. Bei der Talentförderung geht es manchmal darum, nicht nur das zu sehen, was ist, sondern auch das, was zukünftig entsteht. Umso bemerkenswerter ist das hohe Niveau, das diese Menschen schon in jungen Jahren auf ihren Musikinstrumenten erreichen.

auch mit den Ritualen des Konzertlebens vertraut zu machen. Wenn junge Talente die Bühne betreten, dann wird die Hochschule zu einem besonderen Ort, denn vieles passiert hier zum ersten Mal. Wie fühlt es sich an, wenn die Scheinwerfer auf die Bühne ge-

richtet sind? In welchem Tempo trete ich auf? Wo stehe ich, damit ich gut gesehen werde? Und wie vergesse ich für einen Moment, dass alle Augen auf mich gerichtet sind?

Das Konzertereignis fühlt sich für junge Musiker:innen noch neu und unvertraut an, es macht etwas Angst, aber zugleich bereitet es große Freude auf beiden Seiten. Die Musiker:innen sollen spüren, dass der Augenblick des Musizierens ein Geschenk bedeutet, dass sie sich und dem Publikum machen. Die Bühne ist dann zugleich Herausforderung und Schutzraum. Als Hochschule möchten wir diese ersten Konzerterlebnisse als positive Erfahrung ermöglichen.

Friederike Wißmann



Mathis Freiwald (YARO-Frühstudent), Josephine Tschoepe, Wilhelmine Horn, Neele Krüger und Lena Herscher (YARO-Netzwerkschülerinnen) bei den YARO Jahresprüfungen 2023



17:30 Uhr | Katharinensaal

Songs | Cross-Over: Bridges to the Classics | Bands

Eine Trilogie der Pop-Abteilung

17:30–18:30 Uhr | »Mir fehl'n die Worte«

Studierende der Gesangsklassen Pop- und Weltmusik präsentieren Eigenkompositionen und Lieblingssongs. Entstanden im Rahmen des Workshops »Deutsche Texte« unter der Leitung von Edith Jeske.

Künstlerische Leitung: Prof. Barbara Felsenstein

19:30–20:45 Uhr | »Bridges – Pop Meets Orchestra«

Welthits der Rock- und Pop-Songs von Metallica, Joni Mitchell und Georg Friedrich Händel bis zu den »James-Bond-Songs«, arrangiert für Band und Orchester.

Künstlerische Leitung: Prof. Benjamin Köthe

21:15–22:30 Uhr | Dear Robin

Pia Rademann, Paul Häcker, Keylipp Dallmann, Mathis Marks und Florian Fischer sind Dear Robin, eine aufstrebende Blues-Rock-Band, die großartige eigene Songs präsentiert.

Lieder mit Worten

Kreative Potentiale im Songwriting in Pop- und Weltmusik

Prof. Barbara Felsenstein, Professorin für Gesang und populäre Stile sowie Organisatorin des *Mir fehl'n die Worte...*-Konzerts hat mir einen Einblick in dessen Entstehung gegeben. Felsenstein stellt das Konzert als logische Konsequenz der Interessen der Studierenden dar. »Durch die Freiheit des Gesangsstudiengangs Pop- und Weltmusik mit Klassik können wir individuell auf die Studierenden eingehen. Jetzt ist in der Studierendenschaft ein Songwriting-Schwerpunkt zu erkennen, weswegen ich es wichtig fand, neben dem Songwriting-Seminar auch tatsächliche Songwriter an die Hochschule zu holen.« Daraufhin gab es drei Projekte in den letzten drei Jahren, in denen die Student:innen an das Songwriting herangeführt wurden. Zuerst kam das Projekt *White Rabbit*, bei dem jede:r Student:in einen Song schrieb, diesen jedoch von anderen Studierenden aufführen lies, um die durch den eigenen Song dargelegte Persönlichkeit erst einmal zu schützen. Im nächsten Jahr wurde die irische Songwriterin und Musikerin Wallis Bird (*1982) zu mehreren Workshops geladen. Es entstand ein Konzert mit dem Titel *This sh*t writes itself – feat. Wallis Bird* in dem jede:r Student:in einen Song von Wallis und einen eigenen performte. Dabei unterstützte die Musikerin sogar auf der Bühne und das auch bei den Songs der Studierenden. »Und irgendwie drückten sich die Student:innen davor, auch Lieder auf Deutsch zu schreiben. Daraufhin haben wir Edith Jeske eingeladen« fährt Felsenstein fort. Mit Jeske (*1957), eine der renommiertesten deutschen Texter:innen, entstand dann bis Januar erstmals das Konzert *Mir fehl'n die Worte...* das wieder eine Steigerung in Bezug auf den individuell persönlichen Gehalt ist. So wurde ein eigener (dieses Mal ein deutscher) Song auf die Bühne gebracht, aber auch ein Song gecover, der einen besonders schönen Text haben soll. »Ich ahnte, dass es viele Balladen werden und habe dann sofort geschrieben: Wer eine Ballade selbst schreibt, der sucht sich bitte einen schnellen Song aus. Das hat aber nicht so gut geklappt.«



Studierende der Pop-Abteilung beim Werkstattkonzert *Mir fehl'n die Worte*, Februar 2024



Auch Pia Rademann, ehemalige Studentin und Lead-Sängerin der Band Dear Robin konnte ich zu ihrem Konzertanteil befragen. Sie gab preis, dass Dear Robin sich mit dem Programmpunkt *Cross-Over: Bridges to the Classics* zu vermischen scheint. Hier erklingt unter der Leitung von Prof. Benjamin Köthe ein Zusammenschluss des Orchesterapparats (mit Chor und Vokalensembles) mit der Rock-Band. So bekommen Pia Rademann und ihre Bandmitglieder die Chance, ihren bisher unveröffentlichten Song *Kingdom of Hope* mit dem Orchester zu performen. Im Anschluss bringen sie eine Mischung aus älteren und ebenfalls neuen Songs auf die Bühne, teilweise aus ihrem bald erscheinenden Album. Stilistisch ordnen sie sich im Vintage Rock ein, wobei Rademann sagt, dass es »vor allem durch Mathis (E-Bass) und Keylipp (Schlagzeug) etwas freier geworden ist, da die beiden noch ein bisschen rockiger sind.« Abschließend stellte ich Rademann die Frage, die in so manchem Interview geäußert wurde, nämlich woher denn der Name Dear Robin komme.

»Die Frage ist immer schwierig zu beantworten. Wir fanden das ›Dear‹ als Anrede irgendwie cool und ›Robin‹ ist angelehnt an den im amerikanischen Southern Rock üblichen Adler. Den Vogel an sich fanden wir sweet, aber auch die Mehrdeutigkeit mit dem Namen ›Robin‹ fanden wir schön offen.«

Malte Kubowicz

Die Band Dear Robin



Donnerstag | 20. Juni 2024

Freitag | 21. Juni 2024

Samstag | 22. Juni 2024 

Sonntag | 23. Juni 2024

Montag | 24. Juni 2024

Dienstag | 25. Juni 2024

Mittwoch | 26. Juni 2024

Donnerstag | 27. Juni 2024

Freitag | 28. Juni 2024

»Ein Remedium, ein Gegenmittel gegen den Hang zur Preisgabe des Alltags, die Krieg und Bürgerkrieg sind, ist – in einer entzauberten Welt, wie es die moderne Welt ist – die Kultur jener Feste, die die Kunstwerke sind: gelungene Bauwerke, Plastiken, Bilder, Musik und Tänze, Erzählungen, Gedichte, dramatisches Theater. All das sind Feste und gerade die moderne Welt – weil sie spürt, daß es nötig war – hat die Kultur dieser Feste, die die Kunstwerke sind, selbstständig und dadurch stark gemacht, daß sie den Umgang mit den Kunstwerken zum ästhetischen Umgang werden ließ.«

Odo Marquard



15 Uhr | Katharinensaal

Schnipseljagd – oder: wer hat das Lied stibitzt?

Studierende des Lehramts Theater und Musik laden ein zu einer
Abenteuergeschichte zum Mitmachen für kleine und große
Kinder von 4 bis 100+ Jahren

Nanu? Eigentlich läuft im Katharinensaal seit 30 Jahren alles bestens: anspruchsvolle Konzerte, aufregendes Theater, mitreißende Oper. Doch ausgerechnet jetzt, zur Festwoche treibt hier jemand seinen Schabernack – und nichts funktioniert so, wie gedacht. Unser Festlied ist entschwunden! Da huscht ein Melodiestückchen vorbei, dort fällt ein Wort vom Bühnenrand – und was ist eigentlich mit den Instrumenten los? Alles scheint außer Rand und Band... Helft ihr uns, das Lied wieder einzufangen, bevor das Konzert beginnt?

**Für die
ganze
Familie!**

Schnipseljagd – oder: wer hat das Lied stibitzt?

Überlegungen zu Interaktion und Improvisation im
Konzert und im Theater



Studierende der Studiengänge Lehramt Theater und Musik, 2024

Interaktion im Konzert und im Theater

Welche Erfahrungen machen wir als Zuschauerinnen und Zuschauer, wenn wir ins klassische Konzert oder ins Theater gehen? Das Erlebnis beginnt ja schon vor dem Ereignis: Unser Ticket wird kontrolliert, wir setzen uns auf unseren Platz und warten gespannt auf den Beginn der Aufführung. Der Vorhang geht auf, wir beobachten und lauschen interessiert, was auf der Bühne passiert. Wir genießen, werden zum Denken angeregt – oder wir schweifen in Gedanken ab. Vielleicht schläft ein Bein ein. War da nicht noch dieser wichtige Termin, den wir keinesfalls vergessen dürfen? Dann realisieren wir, wo wir gerade sind, und konzentrieren uns wieder auf das Bühnengeschehen. Ein Handy klingelt für wenige Sekunden. Böse Blicke werden geworfen, neben uns wird getuschelt und fleißig gehustet. Dass die sich nicht wenigstens im Konzertsaal zusammenreißen können ... Was ist eigentlich in den letzten 30 Sekunden auf der Bühne passiert? Die Zeit vergeht, wir sind mal mehr, mal weniger aufmerksam. Zuletzt spenden wir Beifall für die Künstlerinnen und Künstler auf der Bühne und gehen nach Hause oder ziehen um die Häuser.

In diesem üblichen Aufführungsgeschehen werden die Rollen der Zuschauerinnen und Zuschauer klar definiert: Egal ob im klassischen Konzert oder Theater – allzu oft sind wir immer noch stille Beobachtende, die während der Aufführung dem Geschehen folgen und uns erst in den letzten Minuten durch Beifall bemerkbar machen. Es gibt eine unausgesprochene Verabredung, eine Art Verhaltenskodex oder Ritual, zu dem wir uns mit dem Besuch in Konzert-, Opern- oder Theaterhäusern bekennen. Das Ritual ist ein historisch gewachsenes, durchgesetzt hat es sich auf dem europäischen Kontinent erst im Laufe des 19. Jahrhunderts. Zuvor gab es andere Rituale: Während der Aufführung wurde gegessen und getrunken, gesprochen und gerufen, applaudiert zwischen den einzelnen Nummern und Sätzen – Konzert und Theater waren soziale Events, und dies nicht nur in den Pausen.

Vielleicht sind die historischen Formate auf ihre eigene Art und Weise integrativer als viele heutige klassische Konzert- und Theaterformate? Das stumme Zuhören ist eine Praxis, die gerade jungen Menschen als anachronistisch erscheint. Schließlich ist Kommunikation überall präsent, der Dialog gilt als Ausdruck einer zukunftsgerichte-

ten und partizipativen Gesellschaft; der klassische Konzert- und Theaterbetrieb steht diesem Selbstverständnis diametral entgegen. Dabei stellt sich auch aus der Sicht der Aufführenden nachvollziehbar die Frage, wie man es schafft, die Aufmerksamkeit und Konzentration im Publikum aufrechtzuhalten. Wie kann ich als Künstlerin oder Künstler auf der Bühne mit meinem Publikum interagieren, sodass beide Seiten davon profitieren? Wie verringert man die Hürde für neue Zuschauerinnen und Zuschauer zu ihrer ersten Aufführung zu gehen, wenn die Angst, sich auffällig und damit »falsch« zu verhalten, konstant mitschwingt? Hierbei ist klar: ohne Publikum gibt es keine Aufführung.

Die Frage ist also: Wie wird das klassische Konzert und Theater zukunftsfähig? Das ist nicht leicht zu beantworten. Das Institut für Musikpädagogik und Theaterpädagogik knüpft an partizipative Projektkonzepte an, für die es insbesondere im Bereich der Kinder- und Jugendproduktionen bereits Vorbilder gibt. Erprobt wird ein Experiment im interdisziplinären Format: Im Programmbeitrag werden die etablierten Rollen auf der Bühne und im Publikum auf den Kopf gestellt. Dabei werden alle Personen im Katharinenaal zu Akteuren – egal ob hinter der Bühne, auf der Bühne oder im Zuschauerraum.

Improvisation

Die aktive Teilhabe am Theaterereignis wird durch das Konzept der Lehramtsstudierenden möglich, das sich an Aspekten der Improvisation orientiert, etwa des »Soundpaintings«. Dies ist eine dirigierende Kompositionssprache, in der eine Dirigentin oder ein Dirigent als »Soundpainter« durch eine Serie von festgelegten gestischen und verbalen Zeichen eine Gruppe improvisatorisch und interaktiv anleitet. Diese Zeichen werden von den Künstlerinnen und Künstlern interpretiert und gestaltet, wodurch eine einzigartige und unvorhersehbare Performance entsteht. Solche Improvisationstechniken werden in verschiedenen Kontexten eingesetzt – von Musikensembles, in Tanzperformances, Theaterproduktionen, Film- und Multimedia-Projekten sowie pädagogischen Settings. Sie fördern kreative Zusammenarbeit, spontane Kommunikation und die Entwicklung neuer künstlerischer Ideen in Echtzeit.

Inspiziert durch die Idee einer improvisatorischen Gestaltung präsentieren die Studierenden des Theater- und Musiklehramts einen Beitrag zur Festwoche, der sicher über die Erwartungen an eine typische Aufführungserfahrung hinausgehen wird.

Die übergreifende Frage, wie das Theater und Konzert der Zukunft aussehen soll, wird damit nicht beantwortet – das soll sie auch nicht. Der präsentierte Beitrag versteht sich als Impuls, tradierte Konzepte neu zu denken.

Thomas Hagen



19 Uhr | Katharinenaal

PIANO hoch 30

Tastenfeuerwerk der Klavierabteilung

19:00 Uhr | Teil I: YARO – Frédéric Chopin | Katharinenaal

20:10 Uhr | Pause mit Catering | Foyer

20:30 Uhr | Teil II: Lieder ohne Worte – Virtuosen | Katharinenaal

21:40 Uhr | Pause mit Catering | Foyer

22:00 Uhr | Teil III: Klänge der Nacht – Tänze | Katharinenaal

22:55 Uhr | Ende



STEINWAY

Teil I

Young Academy Rostock

Johannes Brahms
(1833-1897)

Ungarischer Tanz Nr. 4 fis-Moll

Emil Freiwald (13) und Vincent Vogel (13)

Heitor Villa-Lobos
(1887-1959)

O Polichinelo

Kai Zack (12)

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

aus: Englische Suite Nr. 2 a-Moll
Prélude

Pamina Seiberling (17)

Carl Maria von Weber
(1786-1826)

aus: Acht Stücke für Klavier zu vier Händen
op. 60 Nr. 4 a-Moll

Adrian (14) und Leo Sckell (14)

Maurice Ravel
(1875-1937)

Jeux d'eau

Varvara Demchenko (17)

Sergei Rachmaninow
(1873-1943)

Prélude op. 23 Nr. 7 c-Moll

Ronja Busch (18)

Mili Balakirew
(1837-1910)

Islamey

Toby Olias Brechler (19)

Frédéric Chopin

Frédéric Chopin
(1810-1849)

Mazurka op. 17 Nr. 4 a-Moll

Robin Corrêa

Etüde op. 25 Nr. 11 a-Moll

Michelle Woo

Nocturne op. 62 Nr. 2 E-Dur

Mirei Irioka

Mazurka op. 30 Nr. 4 cis-Moll

Hiuyuk Ching

Scherzo op. 39 cis-Moll

Jingyang Guo

Etüde op. 25 Nr. 1 As-Dur
Etüde op. 10 Nr. 12 c-Moll

Philipp Thönes

– Ende Teil I gegen 20:10 Uhr –

Teil II

Lieder ohne Worte

Felix Mendelssohn Bartholdy
(1809–1847)

aus: Lieder ohne Worte
op. 19b Nr. 1 E-Dur

Justus Gericks

Johannes Brahms

Intermezzo op. 117 Nr. 1 Es-Dur

Marie Jäschke

Johannes Brahms

Intermezzo op. 118 Nr. 2 A-Dur

Min Seo Kim

Leoš Janáček
(1854–1928)

aus: Auf verwachsenem Pfade
Nr. 3 Ein verwehtes Blatt
Nr. 5 Sie schwatzen wie die Schwalben

Marlene Neuwirth

Richard Strauss (1864–1949) /
Walter Giesecking (1895–1956)

Ständchen, op. 17 Nr. 2

Elias Projahn

Virtuosen

Domenico Scarlatti
(1685-1757)

Sonate h-Moll, K. 377
Essercizio d-Moll, K. 10

Sophia Lewerenz

Joseph Haydn
(1732-1809)

aus: Sonate As-Dur, Hob. XVI:46
Finale (Presto)

Yaroslava Osadcha

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

aus: Sonate D-Dur, op. 10 Nr. 3
Rondo (Allegro)

Siyue Wang

Luciano Berio
(1925-2003)

aus: 6 Encores
Brin

Sergei Rachmaninow

Étude-Tableau op. 33 Nr. 6 es-Moll

Sakura Ohara

Franz Liszt
(1811-1886)

aus: Études d'exécution transcendante
Feux follets

Hongyu Yao

György Ligeti
(1923-2006)

Étude Nr. 4 Fanfares

Xiaofan Ji

Igor Strawinsky
(1882-1971)

Trois mouvements de Pétrouchka
Danse russe
Chez Pétrouchka

Cao Qixuan

– Ende Teil II gegen 21:40 Uhr –

Teil III

Klänge der Nacht – Tänze

Max Reger
(1873–1916)

6 Walzer, op. 22

Nana Shibata und Masahiro Sato

Claude Debussy
(1862–1918)

aus: Préludes, premier livre
IV. Les sons et les parfums tournent
dans l'air du soir

Felix Linke

Maurice Ravel

aus: Le Tombeau de Couperin
Forlane

Yunning Zhou

Maurice Ravel

aus: Miroirs
Alborada del gracioso

Oksana Goretska

Béla Bartók
(1881–1945)

aus: Im Freien
Klänge der Nacht

Takuma Onodera

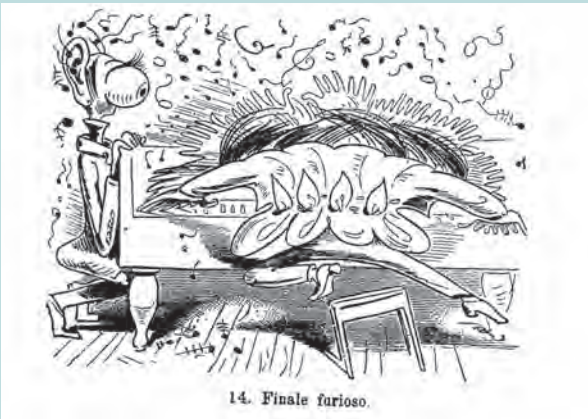
Robert Schumann
(1810–1856)

aus: Carnaval, op. 9
Promenade
Pause
Marche des Davidsbündler contre les Philistins

Sumire Sakahara

– Ende gegen 22:55 Uhr –

Virtuosität oder: die Macht des Staunens



14. Finale furioso.

Bild Nr. 14 & 15

aus: *Neujahrskonzert*, 1865
Wilhelm Busch



15. Bravo-bravissimo.

Seit jeher gelten Virtuosen als Faszinosum. Sie werden für ihr beeindruckendes Spiel auf dem Instrument bewundert und das bis heute. Nicht selten währte man sie deshalb in der Vergangenheit sogar mit dem Teufel im Bunde. Auch hat man sie gern zum Gegenstand von Karikaturen gemacht. In Wilhelm Buschs Szene aus der Bildergeschichte *Neujahrskonzert* führt ein Virtuose »mit Genuß und Gunst durch alle Wunder seiner Kunst«. Er spielt leichtfüßig im *Scherzo*, gefühlvoll im *Adagio con sentimento*, verschwindend leise im *smorzando* und teuflisch in der *Fuga del diavolo*. Am Schluss applaudiert der Zuhörer staunend dem verschwitzten Künstler.

Das Staunen ist eine Emotion, die schon immer eng mit den Virtuosen in Verbindung stand. Hervorgerufen wird sie durch sinnliche Wahrnehmungen und kann sowohl positiv als auch negativ konnotiert sein. Als Emotion ist das Staunen jedem Menschen von Geburt an eigen und tritt auf, wenn wir etwas Unbekanntes oder Unvorher-

sehbares empfinden. Gerade deshalb ist das Staunen auch Bestandteil verschiedener Kunstformen geworden: in der Literatur, der Bildenden Kunst, im Theater, im Film und auch der Musik wird es beim Publikum gezielt provoziert, indem die Grenzen zwischen Wissen und Nichtwissen, Langeweile und Neugier, Sicherheit und Unsicher-

heit, Bekanntem und Fremdem ausgelotet werden. Wie in Buschs Geschichte illustriert, ist das staunende Publikum auch im Zusammenhang mit den musizierenden Virtuosen kaum wegzudenken. Das zeigen über dieses Beispiel hinaus die vielen Darstellungen der Virtuosen des 19. Jahrhunderts – allen voran Niccolò Paganini oder Franz Liszt. Vom Teufel, der dem Geiger auf der Schulter sitzt, bis hin zu fliegenden Blumensträußen des begeisterten weiblichen Publikums – selten sind Stereotype in der Darstellung von Konzertsituationen so verdichtet zu finden.



Tumultartige Begeisterung »[i]m Concertsaale« der Berliner Singakademie, 1842

Theodor Hosemann

Als Zuhörerinnen und Zuhörer suchen wir im Konzert gerade nach diesen außergewöhnlichen künstlerischen Fähigkeiten, nach Momenten, die uns neugierig machen und uns zum Staunen bringen. Sie erscheinen uns nicht selten abnormal und faszinierend zugleich, da wir sie in den meisten Fällen selbst nicht beherrschen. Hörindruck und Seheindruck sind dabei gleichermaßen ausschlaggebend, denn im Zusammenspiel sorgen sie im besten Fall für die gewünschte Reizüberflutung. Unser Staunen bewirkt dann, dass wir reagieren, laut klatschen, jubeln oder vor Spannung andächtig innehalten. Das hat sich bis in die Gegenwart nicht verändert. Was sich jedoch gewandelt hat, ist das Verständnis dafür, was genau Musikerinnen und Musiker zu Virtuosen macht.

Lange Zeit wurde darüber diskutiert: Liegt das Virtuose in der Musik, weil in ihr solche virtuoson Passagen angelegt sind, die dem Ausführenden bei der Umsetzung ein enormes Können abverlangen? Oder ist es doch allein der Spielende, dem Virtuosität als besonderes spielerisches Geschick grundsätzlich eigen ist, sodass er es im Moment der Aufführung eines Stückes präsentieren kann?

Eine eindeutige und vor allem zeitlose Antwort auf diese Fragen gibt auch die Herkunft des Wortes ›virtuos‹ nicht her. Vom lateinischen Terminus ›virtus‹ abgeleitet, lässt es sich mit ›Mut‹, ›Tugend‹, ›Tapferkeit‹ oder ›Mannhaftigkeit‹ übersetzen – ein historisch begründetes, stark maskulin geprägtes Begriffsfeld also. Ein Blick in die Musikgeschichte zeigt einerseits, dass diese Bezeichnung für Musiker im 19. Jahrhundert verstärkt aufkam und, dass sie bis ins beginnende 20. Jahrhundert häufig beides, Komposition und Ausführung von Musik meinte, die in einem Virtuosen zusammenfielen. Andererseits wird schnell deutlich, dass der Titel des ›Virtuoson‹ lange Zeit ausschließlich den männlichen Musikern vorbehalten blieb.



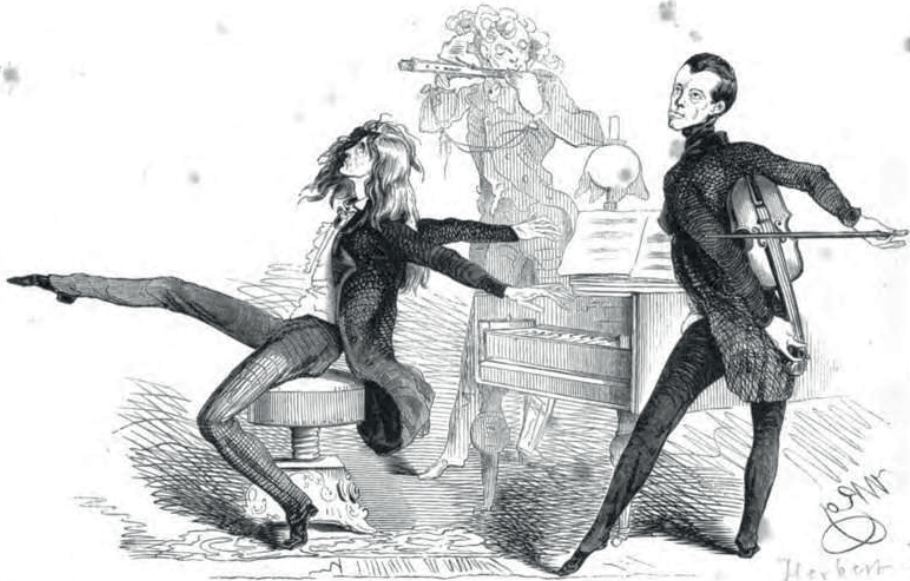
Paganini der Hexenmeister, undatiert
Johann Peter Lyser (1803–1870)

Wenn im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert Niccolò Paganini oder Franz Liszt, später Fritz Kreisler, Jascha Heifetz oder Friedrich Gulda ihr Publikum faszinierten, gelang ihnen das mit einer wirkmächtigen Strategie: strukturelle, harmonische und melodische Entwicklungen ihrer Kompositionen verschleierten die Virtuosen mit effektvollen Kunstgriffen. Es ging ihnen vor allem anderen um das für das Publikum Sichtbare an der Performance: weite Akkorde und Doppelgriffe, Flageolette, schnelle Läufe, große Sprünge, Verzierungen oder extreme Unterschiede in der dynamischen Gestaltung spielten sie im schnellen Wechsel und in einem rasanten Tempo. Aus geschickter Koordination ihrer Bewegungen wurden effektvolle Choreografien. Alles war darauf ausgerichtet, ein Feuer der Begeisterung in den Köpfen in den Zuschauerinnen und Zuschauer zu entfachen. Und es gelang, auch, wenn in den Virtuosen häufig gleichzeitig etwas Übernatürliches, Dämonisches vermutet wurde – die ersten Star-Images waren entstanden. Als Erklärungen für das Können der Virtuosen hielten ebenso die anatomischen Anlagen von Handbreite und Fingerlänge, wie der Pakt mit dem Teufel als Argumente her.

Darüber, was Virtuosen nach Paganini und Liszt sein würden, machte sich schon 1848 ein Karikaturist des *Nürnberger Trichters* Gedanken. Für die Satirezeitschrift zeichnete er solche »Virtuosen der Zukunft«, die ihre Instrumente auf absonderlichste Weise spielten. »Die alten Kunststücke sind abgeleiert [...] – die großen Künstler werfen sich jetzt auf Neues, um das kunstliebende Publikum zu überraschen.«, steht darunter. Auch, wenn die »Zukunft« viel kurzfristiger gemeint war, scheint es, als hätte der Zeichner die Quintessenz des Virtuositums in einem Satz zusammengefasst, der noch heute gültig ist: zukunfts-fähig sind Virtuosen nur, wenn sie stetig Neues auf die Bühne bringen. Es ist eine denkbar einfache Formel, aber sie hält sich beständig. Images von Virtuosen sind zu allen Zeiten von einem staunenden Publikum abhängig und davon, dass sie ihm ständig etwas nie Dagewesenes zu bieten haben.

Ein paar Dinge haben sich aber dennoch verändert, seit die großen Virtuosen des 19. und 20. Jahrhunderts von den Bühnen gestiegen sind: In der Frage, ob der Komponist oder der Musiker das ›Virtuose‹ in der Musik bewirkten, haben neue Entwicklungen und Perspektiven für Aufklärung gesorgt: ›Komponist‹ und ›Musiker‹ galten im Laufe der vergangenen hundert Jahre zunehmend als eigenständige Professionen –

Virtuosen der Zukunft.



„Sehen Sie, meine Herren und Damen, das ist die Probe für das berühmte gran concerto posteriore ballerino fantastico. Alles wie in der Politik. Die alten Kunststücke sind abgeleiert und das Vorwärts überläßt man der gemeinen Menge — die großen Künstler werfen sich jetzt auf Neues, um das kunstliebende Publikum zu überraschen.“

Virtuosen der Zukunft, 1848

Karikaturist unbekannt

nicht jeder professionelle Komponist musste gleichzeitig professioneller Musiker sein und umgekehrt. Die Bezeichnung eines ›Virtuosen‹ ist in der Folge zu einem Attribut geworden, das fast ausschließlich für die künstlerische Praxis angewendet wird. Es schließt zudem inzwischen endlich auch Musikerinnen ein. Im Verständnis, welche Fähigkeiten als ›virtuos‹ gelten können, ist das Blickfeld in den vergangenen Jahrzehnten ebenfalls weiter geworden – ›Neues‹ bedeutet für ein Publikum der Gegenwart schließlich etwas anderes, als noch vor zwei Jahrhunderten: Die Sängerin Yma Sumac mit ihrem außergewöhnlichen Stimmumfang gilt für uns inzwischen ebenso als virtuos, wie die Spiel- und Improvisationskünste von Jimi Hendrix bis Prince. Und auch Taylor Swift verbindet man heutzutage damit. Die ›klassischen‹ Virtuosen gibt es jedoch auch in unserer Zeit. Lang Lang und David Garrett, Martha Argerich, Anne-Sophie Mutter oder Khatia Buniatishvili teilen sich heutzutage das Feld mit den inzwischen zahlreichen Akteuren der Popmusik.

Wollte man aus heutiger Perspektive eine Antwort auf die Frage finden, was genau »virtuos« sei und, was Menschen an Virtuosen tatsächlich zum Staunen bringt, genügt es also nicht mehr, allein mit einer Komposition oder einer Person zu argumentieren. Es reicht nicht mehr aus, die Werke zu betrachten und den Moment der Aufführung außen vor zu lassen. Und es wäre zu kurz gegriffen, nur eine bestimmte Musik einzuschließen. Virtuosität ist kein definierbares Phänomen – das war es nie. Vielmehr zählt der Moment, in dem alle Elemente im Wechselspiel zwischen Künstler und Publikum aufeinandertreffen, damit sich Begeisterung entzünden kann.

Marie Luise Voß

Donnerstag | 20. Juni 2024

Freitag | 21. Juni 2024

Samstag | 22. Juni 2024

Sonntag | 23. Juni 2024 

Montag | 24. Juni 2024

Dienstag | 25. Juni 2024

Mittwoch | 26. Juni 2024

Donnerstag | 27. Juni 2024

Freitag | 28. Juni 2024

»Das Fest markiert einen Ausnahmezustand, ein ›ephemäres Jenseits im Diesseits‹ (W. Preisendanz). Es steht und fällt mit der Alterität zum Alltag. Das Fest hebt sich ab von einem Hintergrund anerkannter Normalität. Das archaische Fest ist die Zeit, in der die Götter bei den Menschen wohnen, von denen sie für gewöhnlich getrennt sind. Das karnevalistische Fest stellt die Sozial- und Wertordnung auf den Kopf, die außerhalb dieser Domäne ihre unerbittliche Gültigkeit besitzt. Und selbst die aristokratischen Festlichkeiten, die doch Teil einer permanenten Mußekultur sind, schöpfen ihre Energie aus der Distinktion zur sozialen Umwelt. Ohne diese Differenzqualität zwischen alltäglicher Regel und sorgfältig inszenierter Ausnahme ist das Fest nicht denkbar.«

Aleida Assmann



16 Uhr | Katharinenaal | Schauspielstudios

Was für ein Theater!?

Einblicke in die Arbeit des Instituts für Schauspiel

Die Studierenden des Intensivstudiengangs Schauspiel zeigen über den Tag hinweg unterschiedliche künstlerische Arbeiten, die im Rahmen eines vierjährigen Studiums an der hmt Rostock entstehen. Die Besucher:innen erleben die Studierenden dabei auf der großen Bühne des Katharinenaaals und in den Schauspielstudios nicht nur spielerisch, sondern haben auch die Möglichkeit, Einblicke in kleinere Formate musikalisch-literarischer Art sowie in die Arbeit vor der Kamera zu erhalten. Der Tag bietet allen Interessierten daher die optimale Gelegenheit, das Institut Schauspiel und die angehenden Schauspieler:innen von morgen einmal kompakt in ihrer ganzen Bandbreite und Vielfaltigkeit zu erleben.

ABLAUF

16:00 Uhr | LIVE | Katharinenaal

Leitung: Caspar Weimann
Mitwirkende: Jasper Adam Friedrich,
Sky Hofmann, Leo Kohlberger,
Aron Torka, Franziska Wachs

16:45 Uhr | Pause

17:15 Uhr | EIGEN.SINNIGES – LIEDER.LICHES – LIEBES.LEIDIGES
– FILM.ISCHES I | Schauspielstudios*

mit Studierenden des 1. bis 4. Studienjahres

18:15 Uhr | Pause

18:30 Uhr | DON'T LET ME DOWN | Katharinenaal

Leitung: Aron Torka
Mitwirkende: Hannes Baake, Ben Gebel,
Anton Schaper, Aron Torka,
Raoul Biedinger, Jonas Brümmer

19:15 Uhr | Pause

19:45 Uhr | EIGEN.SINNIGES LIEDER.LICHES – LIEBES.LEIDIGES
– FILM.ISCHES II | Schauspielstudios*

20:45 Uhr | Pause

21:00 Uhr | BÜHNENBESCHIMPFUNG | Katharinenaal

Leitung: Prof. Markus Wunsch
Mitwirkende: Tamino Bösche, Lina Sternemann,
Franziska Wachs

– Ende ca. 22 Uhr –

*Limitiertes Sitzplatzangebot, Einlass: 17:00 und 19:30 Uhr

LIVE

Die cozy Performance *Live* erforscht Social Media-Plattformen als Gegenwartsbühnen und lädt das Publikum in einem entspannten Setting (es gibt Snacks!) zum gemeinsamen Scrollen und Swipen durch den Feed ein. Die fünf Schauspielstudierenden reenacten ikonische Memes, historische Livestreaming-Momente und hinterfragen dabei, inwieweit das zeitgenössische Theater nicht mittlerweile komplett auf TikTok und Instagram stattfindet. Auch betrachten sie das soziale Internet als potentiellen Raum menschlicher Verbindung und Nähe.

DON'T LET ME DOWN

Wie lebe ich, wenn es eigentlich gar nicht um mich geht? *Don't let me down* ist ein theatrales Konzert, ein Musiktheater über die Angst vor dem Alleinsein, Beatles-Coverbands, das Jemanden-Nicht-Hängen-Lassen, angespannte Gruppendynamik, Machtmissbrauch, Rainald Goetz, bedingungslose Liebe, die eurozentristisch geprägte westliche Theaterwelt, Barbarei, schlechte Kommunikation, gute Kommunikation, den »Titan« von G. Mahler, faule Gäule, das Kap der guten Hoffnung, künstliche Intelligenz, wahrhafte Dummheit und den ganz großen Wurf.

BÜHNENBESCHIMPFUNG

In dem 2022 uraufgeführten, dreiteiligen Stück von Sivan Ben Yishai dreht sich alles um das Theater: Es beginnt im ersten Teil mit einem Blick auf die Schauspielenden, wechselt im zweiten Teil zu den Zuschauenden und lässt im dritten Teil das Theater selbst zu Wort kommen.

Humorvoll und mit vollem Ernst befragt das Stück das Theater und die Gesellschaft: Wer sind wir, wo kommen wir her, warum tun wir, was wir tun, und wie soll es weitergehen?

Drei Studierende aus dem 3. Studienjahr haben sich im Schauspiel-Unterricht mit diesem zeitgenössischen Theatertext beschäftigt und eine spielerische Umsetzung erarbeitet. Ein Blick auf das Theater von heute aus der Sicht der Schauspielenden von morgen...

EIGEN.SINNIGES LIEDER.LICHES LIEBES.LEIDIGES FILM.ISCHES

In den Schauspielstudios zeigen Studierende einen Querschnitt künstlerischer Arbeiten aus vier Jahren Schauspielstudium an der hmt Rostock. Mit dabei sind Ausschnitte & Arbeitsergebnisse aus den Unterrichten Schauspiel, Diktion, Gesang und Liedgestaltung. Außerdem wird Prof. Andreas Dresen exklusiv an diesem Tag sein Archiv studentischer Kurzfilme öffnen und damit spannende Einblicke in seine Arbeit mit den Studierenden im Fach Filmschauspiel geben.



Bild 1-3
Studierende des Instituts für Schauspiel
hmt Rostock



Donnerstag | 20. Juni 2024

Freitag | 21. Juni 2024

Samstag | 22. Juni 2024

Sonntag | 23. Juni 2024

Montag | 24. Juni 2024



Dienstag | 25. Juni 2024

Mittwoch | 26. Juni 2024

Donnerstag | 27. Juni 2024

Freitag | 28. Juni 2024

»Feste bewahren die *zyklische* Zeit des Dionysos, Feste sind ursprünglich Feste der Übergänge, des Wechsels, angelehnt an jahreszeitliche Zyklen, in denen das Sterben und die Wiederauferstehung der Natur gefeiert wird. Das Fest ist somit eine Unterbrechung der linearen Chronologie. Es setzt einen Schnitt oder eine Markierung, durch die Erinnerung möglich wird. Dabei wird nicht nur ein Angedenken bewahrt, sondern Vergangenheit wird im Fest inszeniert und verlebendigt.«

Joachim Küchenhoff



17 Uhr | Kammermusiksaal

Erinnerung wach halten

Das Zentrum für Verfemte Musik

Ignace Lilien
(1897–1964)

Sonate für Violine und Klavier »Modern times«
I. Allegro

Marta Kolomyiets | Violine
Yaroslava Osadcha | Klavier

Wolfgang Jacobi
(1894–1972)

Die Toten von Spoon River

Georgios Sofialidis | Bariton
Olesia Stepanova | Klavier

Alexander Zemlinsky
(1871–1942)

Lerchengesang
Harmonie des Abends

Karol Szymanowski
(1882–1937)

Samotny ksiiezyc (Der einsame Mond)

Dick Kattenburg
(1919–1944)

aus dem Zyklus »Palästinensische Lieder«
1. Kadima
2. Sowewoenie
6. Sjier Ha-Emek

Theresa Zschunke | Sopran
Hannah Hauser | Klavier

Hans Gál
(1890-1987)

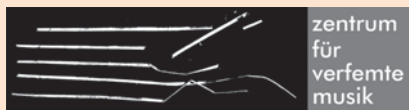
Sonate in D-Dur für Violine und Klavier
I. Allegretto quasi Andante

Lucas Santos | Geige
Ri Watanabe | Klavier

Hans Gál

Serenade für Klarinette,
Geige und Violoncello, op. 93
I. Cantabile

Kyril Yakolev | Klarinette
Lucas Santos | Geige
Emanuele Crucianelli | Violoncello



Zentrum für Verfemte Musik

»Geschichte ist Leben des Gedächtnisses« (Cicero)

Weshalb erinnern wir Menschen uns? Angesichts einer herausfordernden und komplexen Gegenwart scheint diese Frage durchaus berechtigt. Jan Philipp Reemtsma hat in diesem Zusammenhang verschiedene Seiten des Erinnerns aufgezeigt: »Erinnert muss werden, erinnern hat eine imperativistische Semantik. Doch was soll am Erinnern positiv sein?« Der Rückblick, der auch mit diesem Jubiläumsfest einhergeht, zeigt, dass wir es mit verschiedenen Formen der Erinnerung zu tun haben – manche sind schön, andere schmerzlich.

Unbestreitbar ist, dass die Zeugnisse der Vergangenheit eine Bedeutung haben, die bis in die Gegenwart reicht. Beim Erinnern wird Vergangenes vergegenwärtigt und mit Aktuellem verknüpft. Entscheidend ist dabei das ›Wie‹: Aleida Assmann hat darauf hingewiesen, dass in der Aufarbeitung der NS-Zeit in den Nürnberger Prozessen die Lebensgeschichte und das Leid der Opfer kaum eine Rolle gespielt haben – die Opfer hatten in erster Linie dokumentarischen Wert in einem juristischen Prozess und waren deshalb, in Assmanns Worten, »Zeugen unter anderen«.

Heute verstehen wir Erinnerungsarbeit anders: Die Biographien der Opfer wie auch ihre Kunstwerke sind nicht allein Zeugnisse einer Unterdrückung und Vertreibung in der NS-Diktatur, sondern sollen bewusst Raum jenseits einer juristischen Funktion einnehmen. Aus einer objektiven Perspektive auf Geschichte wird so eine »subjektive Rückwendung – durch Teilnahme, Intuition und Imagination« (Assmann).

Das Zentrum für Verfemte Musik an der hmt Rostock widmet sich der Musik der während des NS-Regimes verfolgten und ermordeten Musiker. Ziel ist es, jene Komponist:innen und Musiker:innen der Klassischen Moderne, die Opfer der Gewaltherrschaft wurden, in der Öffentlichkeit bekannt zu machen, ihre Lebensgeschichten und Schicksale zu würdigen und ihre in Vergessenheit geratenen Werke wieder aufzuführen. Die Arbeit des Zentrums fußt auf der Überzeugung, dass es die gelebte Erinnerung ist, durch die Geschichte nahbar und gegenwärtig wird. Im Fokus steht daher nicht nur die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit verfemten Künstler:innen,

sondern die künstlerisch-pädagogische Arbeit, durch welche die Musik zum Klingen gebracht und Erinnerung zur ästhetischen Erfahrung wird.

Die Auswahl an Komponisten und Werken, die auf dem Jubiläumsprogramm dieses Abends stehen, spiegelt mehrere Facetten einer vielstimmigen Moderne des 20. Jahrhunderts wider: Der niederländische Komponist Dick Kattenburg wurde nur 24 Jahre alt, hinterließ aber ein vielfältiges Liedœuvre, das jüdische wie palästinensische Lieder umfasst. Mit Hans Gál ist ein österreichisch-britischer Komponist vertreten, der sich in der Tradition von Johannes Brahms verortete. Gáls Werk galt nach dem Zweiten Weltkrieg als anachronistisch zu einer fortschrittlich gedachten Musikgeschichte und geriet lange Zeit in Vergessenheit, bis es in den 2000er Jahren wiederentdeckt wurde. Der in Lviv (Ukraine) geborene Komponist Ignace Liliens war hauptberuflich in einer Chemiefabrik tätig, widmete sich aber auch der Musik und komponierte Lieder, kammermusikalische Werke wie auch Symphonien. Seine Sonate mit dem programmatischen Titel *Modern Times* (1935) verbindet Ragtime-Elemente mit expressionistischer Klangästhetik. Zu größerer Bekanntheit gelangte vor allem der 4. Satz, der als *Rondo brésilien* eine Dekade später als eigenständiges Werk veröffentlicht wurde.

Wolfgang Jacobi, Alexander Zemlinsky und Karol Szymanowski gehören allesamt einer früheren Komponistengeneration an. Während Jacobis Werke vor allem im neoklassizistischen Stil komponiert sind, so steht Zemlinsky im emphatischen Sinne für eine Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Seine musikalische Sprache ist geprägt vom *Fin de siècle*, von dessen expressiver Harmonik und farbenreicher Klangästhetik. Bei Zemlinsky ist »Tonart kein absoluter Wert mehr«, sondern wird »durch Timbre ersetzt« (Antony Beaumont). Karol Szymanowski prägte eine eigene Musiksprache, die Einflüsse von Ravel mit Strawinsky und Skrjabin vermischt und die aufgrund ihres sehr eigenen Stils als »polnischer Impressionismus« bezeichnet worden ist.

Mit der Aufführung der Werke verfehmter Komponist:innen leistet das 2008 gegründete Zentrum einen Beitrag zur Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit und damit zu einer Demokratiestärkung in der Gegenwart. Volker Ahmels, der Leiter des Zentrums für Verfehmte Musik, beschreibt das Selbstverständnis und den gesellschaftlichen Beitrag als die Grenzen der Hochschule überschreitend: »Auch außerhalb der

Hochschule ist das Zentrum für Verfemte Musik präsent. Es kooperiert mit den Musikschulen im Land, berät Veranstalter und Interessierte, organisiert musikalische Umrahmungen von Gedenk- und Festveranstaltungen, bietet eigene Veranstaltungen im Rahmen von Lehrerfortbildungen an und verfügt über enge Kontakte zu den Schulen in Mecklenburg-Vorpommern und anderen Bundesländern. Wichtige internationale Projekte, Konzerte und Konzerttourneen konnten in den vergangenen Jahren realisiert werden. Konzertreisen und Auftritte Studierender führten u.a. nach Kalifornien, Frankreich und Österreich.«

Es ist jener Austausch mit Studierenden und Zeitzeug:innen, Forscher:innen und Musiker:innen, der das Erinnern nicht zur Handlung eines Einzelnen werden lässt, sondern dieses als lebendigen Dialog gestaltet.

Volker Ahmels / Gabriele Groll



Gedenkveranstaltung im Landtag Mecklenburg-Vorpommern mit Studierenden der hmt Rostock
Links im Bild: Volker Ahmels, Leiter des Zentrums für Verfemte Musik

20 Uhr | Kammermusiksaal

Kammermusik vom Feinsten

Felix Mendelssohn Bartholdy
(1809-1847)

Oktett Es-Dur, op. 20
I. Allegro moderato con fuoco

Muxiang Zhang, YuChen Fan, Sofya Salauyova, Nina Schaible | Violine
Vera Emilie Küster, Simone von Rahden | Viola
Tobija Harders, Charlotte Reitz | Violoncello

Caroline Shaw
(*1982)

Entr'acte

Claire Weatherhead | Violine
Leonie Seemann | Violine
Vera Emilie Küster | Viola
Oleg Sarapulov | Violoncello

Johannes Brahms
(1833-1897)

Sonate für Violoncello und Klavier
Nr. 2 F-Dur, op. 99
I. Allegro vivace
II. Adagio affettuoso

Charlotte Reitz | Violoncello
George Needham | Klavier

Ludwig van Beethoven
(1770–1827)

Klaviertrio Nr. 5 D-Dur, op. 70,1 – »Geistertrio«
I. Allegro vivace e con brio

Felix Linke | Klavier
Leonie Seemann | Violine
Johanna Gollek | Violoncello

Dmitri Schostakowitsch
(1906–1975)

Streichquartett Nr. 8 c-Moll, op. 110
I. Largo
II. Allegro molto
III. Allegretto
IV. Largo
V. Largo

Sofya Salauyova | Violine
Nina Schaible | Violine
Antonia Seidel | Viola
Tobija Harders | Violoncello

Konstantin Heuer
(*1989)

Drei Miniaturen
für Violoncello und Klavier (2024)

Robert Schumann
(1810–1856)

Abendlied, op. 85 Nr. 12

Claude Debussy
(1862-1918)

Sonate für Violoncello und Klavier
I. Prologue. Lent, sostenuto e molto risoluto
II. Sérénade et Finale. Modérément – Animé

Florian Schmidt-Bartha | Violoncello
Stefan Veskovic | Klavier

Johannes Brahms

Klaviertrio Nr. 1 H-Dur, op. 8
I. Allegro con brio

Justus Gericks | Klavier
Ricardo Müller | Violine
Anne Hiddeßen | Violoncello

Franz Schubert
(1797-1828)

Fantasie f-Moll für Klavier zu vier Händen,
op. 103, D. 940

Olha Chipak, Oleksiy Kushnir | Klavierduo Chipak-Kushnir

»Bei geöffneten Fenstern spielen«

»Mir schräg über wohnt der Konzertmeister, welcher jeden Donnerstag ein Quartett bei sich hat, wovon ich zur Sommerszeit den leisesten Ton höre, da sie abends, wenn es still auf der Straße geworden, bei geöffneten Fenstern spielen.«

(E. T. A. Hoffmann: *Kreisleriana*, Teil II)

Die Kammermusik ist paradox: Legen die Konzeption für wenige Ausführende und ihre immer wieder beschriebene Intimität eigentlich einen »Rückzug ins Private« (Carl Dahlhaus) nahe, machen es steigende Anforderungen an die Ausführenden um 1815 eigentlich nur noch Profis möglich, die neuesten Werke aufzuführen. Die Möglichkeit des Experiments im privaten Raum führte die Kammermusik also letztlich hinaus in den professionellen Rahmen der öffentlichen Aufführung. Schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der Wiener Klassik, richtete sich das Streichquartett – als Kammermusikgattung schlechthin – häufig an die Ausführenden selbst (und weniger an das Publikum des beginnenden bürgerlichen Konzertbetriebs). Dies zeigen auch Widmungen von Streichquartettssammlungen, die nicht wie bei Klaviersonaten üblich wohlhabenden Mäzenen, sondern anderen Komponistenkollegen galten. So widmeten beginnend mit Ignaz Pleyel und Wolfgang Amadeus Mozart noch 14 weitere Komponisten ihre Quartettssammlungen Joseph Haydn, der die »Exklusivität der Gattung« (Dahlhaus) und nicht etwa die populäre Sinfonie als kompositorisches Experimentierfeld für Neues nutzte. Auch Goethe benennt das Streichquartett als geistigen Gewinn, wenn er es dem im 19. Jahrhundert aufkommenden Virtuosen-Konzert vorzieht. In dieser Zeit reklamierte nämlich die Kammermusik mit Nachdruck, eine autonome und absolute, also nicht an Außer-musikalisches gebundene Musik zu sein:

»Dieser Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumental-Musik das Verständlichste, man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen.«

(Goethe an Zelter, Weimar, 9. November 1829)

Das Hören von Kammermusik ist demnach also der Versuch, die besondere Sprache des kammermusikalischen Diskurses zu verstehen und auf die Feinheiten der Unterhaltung zu hören. Insofern ist besonders von der Kammermusik durchaus Feines zu erwarten.

Den Rahmen dieses Konzertabends, der Studierende, Dozierende und Alumni aus 30 Jahren Kammermusik an der hmt zusammenbringt, bilden zwei Kammermusikwerke der 1820er-Jahre. Mendelssohn stellt sich mit seinem Oktett in die Quartetttradition, verdoppelt jedoch den Apparat nach seinen jugendlichen Erfahrungen in den Streichersinfonien. Schuberts Fantasie repräsentiert eine ganz andere Gattung von Kammermusik: Er ist einer der ersten Komponisten, der ein umfangreicheres Œuvre für Klavier zu vier Händen hinterlassen hat, und steuerte damit, analog zu Mendelssohns Oktett, einen Meilenstein zu einer Gattung bei.

Die Kammermusikbesetzungen mit Klavier brauchten in ihrer Entwicklung etwas länger als die reinen Streicherbesetzungen, da die Entwicklung des Hammerklaviers erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nennenswerte Fortschritte machte. Joseph Haydn konnte nicht mehr maßgeblich in die Entwicklung dieser Gattungen eingreifen und es war gerade das Streichquartett, das sich als Kammermusikgattung par excellence etablierte, sodass daran auch in folgenden Generationen »kein Komponist vorbeigehen konnte«. Auch im 20. Jahrhundert stellte es noch »Zentrum und Fluchtpunkt« (Nicole Schwindt) selbst für diejenigen dar, die ansonsten keine Beiträge zu den traditionellen Kammermusikgattungen lieferten.

Wenn Hoffmanns Konzertmeister sein Quartett noch leise über die Straße klingen ließ, dann ist seitdem dieses Stille, Private durch das Fenster auf die Straßen selbst gezogen und hat sich dort verteilt. Somit ist die Kammermusik heute aufs Feinste in den musikalischen Alltag verwoben.

Tim Kuhlmann



Quartettabend bei Bettina von Arnim, um 1855

Johann Carl Arnold

Mittig (abgewandt sitzend) Joseph Joachim als 1. Geiger, im Sessel Bettina von Arnim, im Hintergrund ihr Gipsmodell für ein Goethe-Denkmal.

22:30 Uhr | Hinterbühne

Time remembered

Nachtkonzert mit Matthias Kirschnereit



Im Konzert *time remembered* nimmt der Pianist Matthias Kirschnereit sein Publikum mit auf eine Reise durch Erinnerungen aus 28 Jahren Tätigkeit als Klavierprofessor an der hmt Rostock. Es erklingen Werke von Carl Philipp Emanuel Bach, Johannes Brahms, Claude Debussy, Sergei Rachmaninoff und anderen. Das Konzert wird moderiert. Ein Programm wird am Konzertabend bekanntgegeben.

Musik. Zeit. Erinnerung

Time remembered

Als sie die Musik zu Tschaikowskis *Schwanensee* hört, erinnerte sich Marta Cinta González an Details: Als Primaballerina der New York Ballett Company hat die Spanierin die Titelrolle häufig getanzt. Trotz ihrer Alzheimer-Erkrankung kann sie sich noch mit über 90 Jahren an einzelne Tanzbewegungen zur Musik erinnern. Was Marta Cinta durch die Musik erlebte, rührte sie selbst zu Tränen. Von ihrer Geschichte erzählten 2019 die internationale Presse und die Sozialen Medien. Sie wurde zu einem beeindruckenden Beispiel dafür, wie stark wir Emotionen, Orte, Zeiten, Erlebnisse, Erinnerungen mit Musik verbinden können – und wie tief sie über die Musik in unserem Gedächtnis verankert sind.

Eine Erinnerung, ausgelöst durch Musik, ist ein Erlebnis, dass jede und jeder von uns kennt: Wir hören eine bestimmte Musik und werden zurückversetzt in eine Situation, in der wir sie schon einmal gehört haben. Die Erinnerung an einen Moment hat sich in unserem Kopf mit einer Melodie und mit einer Emotion verknüpft. Erstaunlich ist, dass das, was wir als Erfahrungswert kennen, für Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler in weiten Teilen noch ein unerklärliches Phänomen ist. Dabei sind für die Hirnforschung vor allem die Vorgänge im Gehirn interessant, die wir beim Hören von Musik nicht unmittelbar ausmachen können –



Marta Cinta González
oben: als Primaballerina des NY Ballet
bei einer Aufführung von
Schwanensee, 1960er Jahre
unten: in Spanien, 2019

also das, was zwischen der Wahrnehmung von Musik und unserer Reaktion darauf passiert. In aktueller Forschung, etwa im Cluster ›Languages of Emotion‹ oder im MPI, wird untersucht, welche Bereiche unseres Gehirns angesprochen werden, wenn wir Musik zum ersten Mal hören. Wir konzentrieren uns darauf, ihr zu folgen – der Melodie, dem Rhythmus, der harmonischen Struktur, dem Text. Musik spricht dabei nicht nur Teile des Gehirns an, mit denen wir strukturell nachvollziehen können, was wir hören, sondern ebenso emotionale Bereiche. Dass wir beim Hören immer auch fühlen, selbst dann, wenn wir die Emotionen nicht konkret fassen können, scheint kein neuer Befund. Neu ist, dass die verschiedensten Areale interagieren.

Wenn nun schon beim Hören das menschliche Gehirn so stark involviert ist, wie verhält es sich beim Spielen oder Singen? Bisher nachgewiesen ist, dass die emotionalen Bezüge bei Menschen, die Musik machen, deutlich verstärkt ausgeprägt sind, denn sie werden vielschichtig aufgebaut. Musikerinnen und Musiker entwickeln nicht nur assoziative Verbindungen – im Gegensatz zum ›passiven‹ Hören –, sondern ebenso visuelle und koordinative Verknüpfungen. Während sich das Assoziieren im Sinne einer Interpretation auf das Erinnern von Emotionen auswirkt, trägt das Erlernen von Musik aus Notenschrift und auch die Körperbewegungen beim Ausführen gleichzeitig zu einer physischen Erinnerung bei. Was daraus entsteht, ist als ein Mosaik vorstellbar, das sich aus vielen Einzelerinnerungen zusammensetzt.

Wenn Matthias Kirschner sich durch die Musik an vergangene Zeiten erinnert, dann sind nicht nur die historischen Epochen gemeint, sondern ganz persönliche Hör- und Spielerfahrungen aus 28 Jahren seiner Tätigkeit als Klavierprofessor an der hmt Rostock. Im Rahmen dieses Konzertabends möchte er sein Publikum auf eine musikalische Reise mitnehmen, hin zu besonderen Momenten seiner künstlerischen Laufbahn.

Marie Luise Voß

Donnerstag | 20. Juni 2024

Freitag | 21. Juni 2024

Samstag | 22. Juni 2024

Sonntag | 23. Juni 2024

Montag | 24. Juni 2024

Dienstag | 25. Juni 2024 

Mittwoch | 26. Juni 2024

Donnerstag | 27. Juni 2024

Freitag | 28. Juni 2024

»Jedes Fest ist befristet, ist eingeschlossen in eine Spanne zwischen Anfang und Ende. Alle Inszenierungsformen aktualisieren die begrenzte Gestalt des Festes: das Ein- und Auskleiden, der Rausch und die Ernüchterung, die Inversion der Ordnung und ihre Zurücknahme. Das Fest ist angewiesen auf Passage-Riten, die in es hinein und wieder aus ihm heraus führen.«

Aleida Assmann

17 Uhr | Katharinensaal

Lange Nacht der Musik

17:00 Uhr | Young Academy Rostock

18:00 Uhr | Junges Rostocker Nonett

19:00 Uhr | Abteilung Gitarre

20:00 Uhr | »Der weltliche Bach« – oder:
30 Jahre hmt in Rostock – 300 Jahre Bach in Leipzig

21:00 Uhr | Von Beethoven bis heute von 4 Saiten

22:00 Uhr | »in stilo moltissimo concertissimo« –
Die Streicher-Prof(i)s spielen auf

23:00 Uhr | »New York, New York« mit der
Mecklenburgischen Bläserakademie

Young Academy Rostock

HPPY BRTHDY - Überraschungsbeitrag

Jannik Brockmann | 16 Jahre | Violoncello

Tony Bui Tran | 17 Jahre | E-Gitarre

Myron Volokitin | 16 Jahre | Beatboxing/Schlagzeug

Jacques Ch. M. Widerkehr
(1759-1823)

Duo Sonate e-Moll für Oboe und Klavier
I. Allegro

Amàia Palet Sabater | 12 Jahre | Oboe

Olha Chipak | Klavier

Henri Dutilleux
(1916-2013)

Sonatine pour Flûte et Piano
III. Animé

Lucie Benediktová | 17 Jahre | Querflöte

Sara Mai Kusama Karlíčková | 17 Jahre | Klavier

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Sonate für zwei Klaviere D-Dur KV 448
I. Allegro con spirito

Yuxuan Bai | 16 Jahre | Klavier

Anne Christin Möbius | 16 Jahre | Klavier

Dmitri Schostakowitsch
(1906-1975)

Jazz Suite
6. Walzer II
7. Dance II

Will Gregory
(*1959)

Hoe Down

Pauline Dibbert | 16 Jahre | Saxophon
Klara Möring | 16 Jahre | Saxophon
Wendel Weniger | 16 Jahre | Saxophon
Jakob Koll | 17 Jahre | Saxophon

Dmitri Schostakowitsch

Trio Nr. 1 c-Moll, op. 8

Leandra Constantinescu | 17 Jahre | Violine
Paula Prudlo | 17 Jahre | Violoncello
Toby Olias Brechler | 19 Jahre | Klavier

Junges Rostocker Nonett

Zdenek Folprecht
(1900-1961)

Concertino, op. 21
Toccata – Intermezzo – Finale

Richard Strauss (1864-1949) /
Franz Hasenöhr (1885-1970)

Till Eulenspiegel – Einmal Anders!
Grotesque musicale

(Bearbeitung für Nonett von M. Pflaum)

Jinglei Tao | Violine
Ekin Alakustekin | Viola
Rafael Knappe | Violoncello
Luisa Gonzalez | Kontrabass
Lyucheng Shi | Flöte
Luisa Beringer | Oboe
Mingjin Mu | Klarinette
Elisabet Hasler | Fagott
Qixing Qiu | Horn

Abteilung Gitarre

Philip Glass
(*1937)

Etüde Nr. 6

Nina Golubović (Alumna) und Raoul Biedinger

Marek Pasieczny
(*1980)

Finis Autem

Raoul Biedinger

Steve Reich
(*1936)

Nagoya Guitars

Fatbardh Prengjoni und Jumyoung Stefes

Steve Reich

Electric Counterpoint

Solist: Tristan Angenendt

Gitarrenensemble der hmt Rostock

Leitung: Prof. Dr. Thomas Offermann

Siyi Zhou, Nina Golubović (Alumna) | Gitarre 1

Shushi Ghazaryan (Alumna) | Gitarre 2

Alejandro López (Alumnus) | Gitarre 3

Fatbardh Prengjoni | Gitarre 4

Raoul Biedinger | Gitarre 5

Jumyong Stefes | Gitarre 6

Nicolás Pulido | Gitarre 7

David Angulo | Gitarre 8

Smilla Pall | Gitarre 9

Mauricio Lanza | Gitarre 10

Andrej Pohl | Gitarre 11

Helge Nährig | Gitarre 12

Jonas Brümmer, Nina Steinert | Bass

»Der weltliche Bach« oder: 30 Jahre hmt in Rostock – 300 Jahre Bach in Leipzig

Johann Sebastian Bach
(1685–1750)

»Geschwinde, ihr wirbelnden Winde«
für Soli, Chor und Orchester
BWV 201

Ausführende sind Studierende der Gesangsabteilung
und der Instrumentalklassen der hmt Rostock

Von Beethoven bis heute von 4 Saiten

Amy Beach
(1867–1944)

Sonate für Violine und Klavier a-Moll, op. 34
III. Largo
IV. Allegro con fuoco

Annina Pritschow | Violine
Akine Yoshihara | Klavier

Ludwig van Beethoven
(1770–1827)

Fuge op. 102 Nr. 2
Arrangement für Celloensemble

Marlene Witt
(*1997)

Retroduction für Cello und Loopstation (2023)
Arrangement für Celloensemble

Celloensemble der hmt Rostock
Besetzung wird noch bekanntgegeben

»in stilo moltissimo concertissimo«

Die Streicher-Prof(i)s spielen auf

Ein Team aus Dozierenden der hmt interpretiert Mendelssohns Streichquintett »in stilo moltissimo concertissimo«

Felix Mendelssohn Bartholdy
(1809-1847)

Streichquintett B-Dur, op. 87

I. Allegro vivace

II. Allegretto scherzando

III. Adagio e lento

IV. Allegro molto vivace

Stefan Hempel und Henja Semmler | Violinen

Piotr Szumiel und Simone von Rahden | Violen

Natalie Clein | Violoncello

»New York, New York«

Die Mecklenburgische Bläserakademie spielt Gershwin

George Gershwin
(1898-1937)

Rhapsody in Blue

An American in Paris

Solistin: Mari Namera

Chiara Colanero, Emma Fischer | Flöte

Moritz Kieckhöfer, Luisa Beringer | Oboe

Danylo Barabakh, Mariella Hahn | Klarinette

Johann Heller, Yixuan Kui, Artem Kozohladuk | Fagott

Anton Saar, Ignacio Pérez, Emil Kießling, Ting-Yu Lin | Horn

Hannes Papenbrock, Jacob Lehmer | Schlagwerk

Klingende Nachtgeschichten

Nachts wird geträumt, wird geliebt, wird gefürchtet, wird gespuht. Schauriges und Idyllisches, Natur und Widernatur treten in der Dunkelheit in Erscheinung. Ob unheimlich, romantisch, mystisch oder idyllisch – auch in der europäischen Musikgeschichte ist die Nacht ein seit Jahrhunderten zu findendes Motiv, das bis in die Gegenwart Komponistinnen und Komponisten inspiriert. Spätestens ab dem 19. Jahrhundert wird die nächtliche Dunkelheit zum Spielort von fantastischen Geschichten. Keine Gattung bleibt davon unberührt und auch die umliegenden Künste – Literatur und Malerei – wählen die Nacht zum Thema. Naheliegend ist die Faszination in dieser Zeit, denn die Künstlerinnen und Künstler stellten sich vehement den vernunftgeleiteten Idealen der Aufklärung entgegen und wendeten sich dem seelischen Befinden, der Emotionalität des Individuums zu. Es ist die Zeit, in der Musik zunehmend mit poetischem Gehalt versehen wird. In ihr werden individuelle Gedanken, Gefühle und Seelenzustände verhandelt. Als ephemere, unbegriffliche Kunst ist die Musik wie keine andere in der Lage, davon zu erzählen, was jenseits des Verstehbaren, Definierbaren und Kontrollierbaren liegt. Fantasie, Traum, Psyche, Tod und Jenseits – Grenzbereiche der Vorstellungskraft werden in klingende Sphären verlagert und ausgestaltet.

Während die Nacht bis ins beginnende 19. Jahrhundert noch stark mit kirchlichen Kontexten in Verbindung stand – die ewige Nacht als Chaos, die stille Nacht als gottgewolltes friedvolles Moment für die Gläubigen, die Nacht als Sinnbild für Tod und Auferstehung oder als Zeit der Sünde, die Heilige Nacht der Geburt Jesu Christi –, so vollzieht sich mit dem Anbruch der Romantik ein grundlegender Wandel: Der Mensch als Individuum rückt ins Zentrum der Künste und mit ihm seine Gemütszustände, seine Gefühlsregungen, seine seelischen Erschütterungen, seine Ängste. Und ›Nacht‹ als faszinierendes Moment wird zur Referenz wie nie zuvor.

Fanny Hensel, Franz Schubert, Robert und Clara Schumann, später Erich Wolfgang Korngold, Arnold Schönberg und Anton Webern zeichneten Nachtgeschichten in der Natur nach. In ihnen erklingt der Gesang der Nachtigall, zieht der Wanderer seiner

Wege, treffen sich unentdeckt in der Dunkelheit Liebespaare. Wie unterschiedlich das geschehen konnte, wird deutlich, wenn Komponistinnen und Komponisten dieselben Thematiken zur Grundlage nahmen – oder sogar dieselben Texte. Heinrich Heine hatte im Jahr 1830 ein Gedicht verfasst, das sowohl Fanny Hensel, als auch Johannes Brahms zu einer Komposition inspirierte:

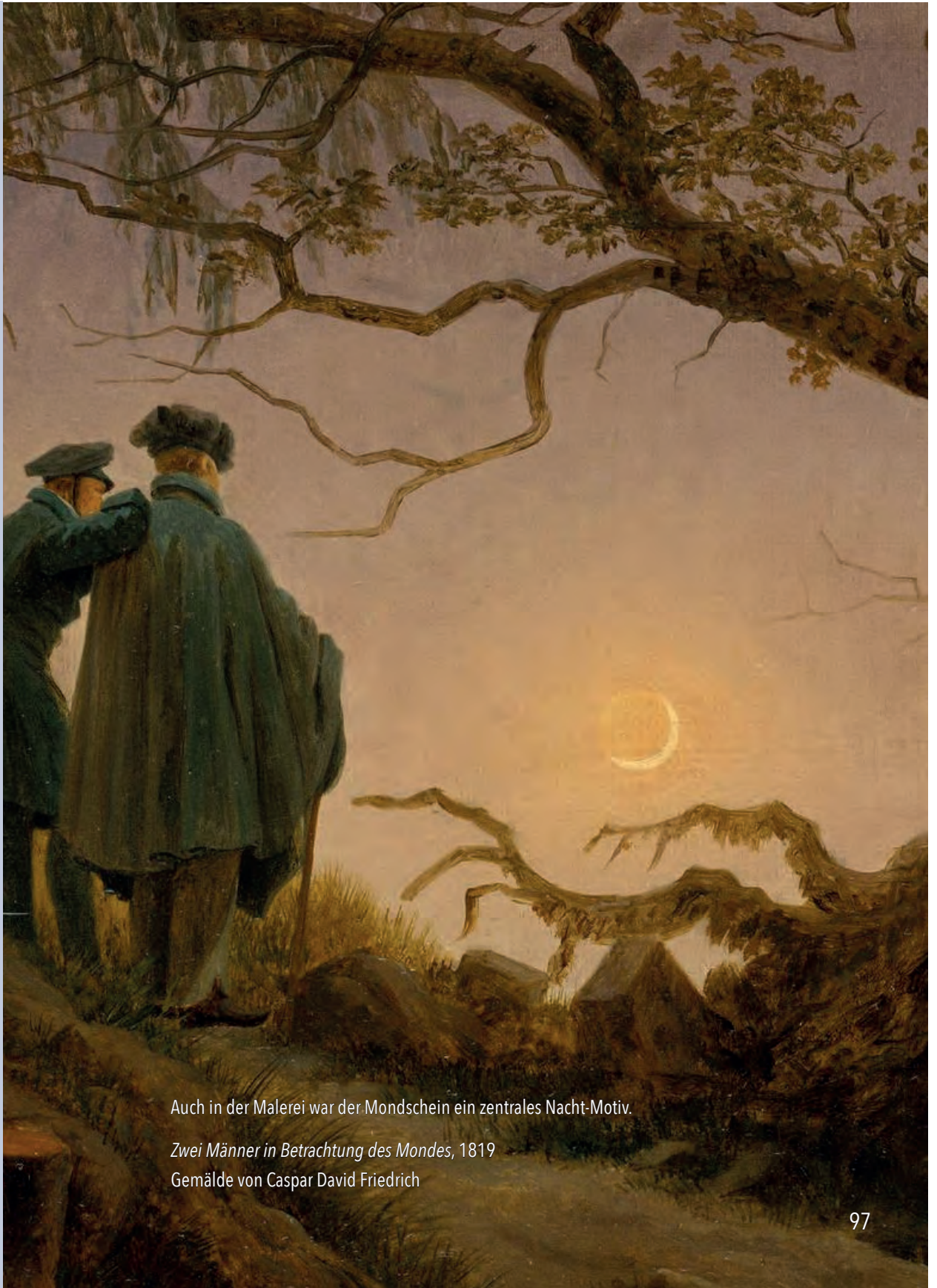
LXXXVI.

Nacht liegt auf den fremden Wegen,
Krankes Herz und müde Glieder; –
Ach, da fließt, wie stiller Segen,
Süßer Mond, dein Licht hernieder.

Süßer Mond, mit deinen Strahlen
Scheuchest du das nächt'ge Grauen;
Es zerrinnen meine Qualen,
Und die Augen übertauen.

aus: *Heimkehr*, 1823–1824
Heinrich Heine

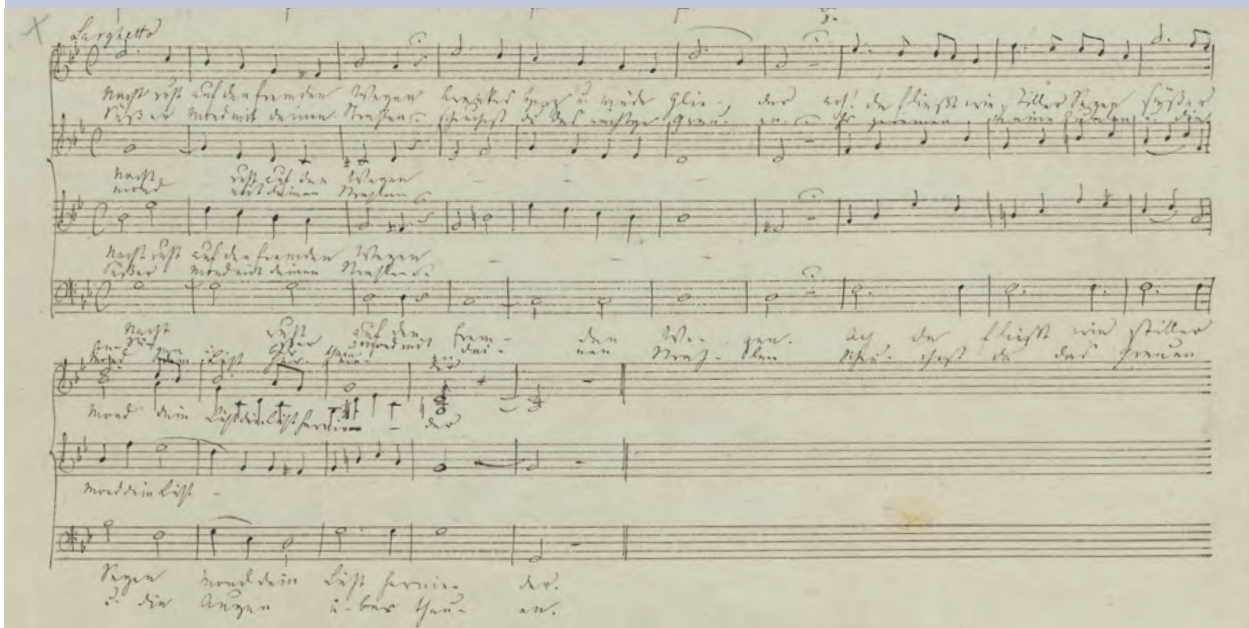
Trotz desselben Textes hätten die Klangbilder nicht unterschiedlicher sein können. In seinem *Mondenschein* folgt Brahms der Tradition des Klavierliedes und gestaltet unter dem großen Spannungsbogen der Gesangsstimme die Begleitung im Klavier im ruhigen Tempo mit akkordischen Figuren. Später münden sie in eine zarte, leise Zweitstimme mitsamt dumpfem harmonischem Fundament in tiefer Lage. Um den Mond, dem Titel entsprechend, auch in der Musik deutlich scheinen zu lassen, verändert Brahms die Struktur des Gedichts. Er erzählt Heines Nachtgeschichte nicht mehr in zwei Schritten, sondern in drei – und setzt den Mond damit ins Zentrum.



Auch in der Malerei war der Mondschein ein zentrales Nacht-Motiv.

Zwei Männer in Betrachtung des Mondes, 1819

Gemälde von Caspar David Friedrich



Nacht liegt auf den fremden Wegen, 1846
Autograph aus: 53 Musikstücke (unveröffentlichte Sammlung)

Ganz anders vertont Fanny Hensel das Gedicht. In ihrer Klangsprache sind die Spuren des vormals religiös-andächtigen Charakters wiederzufinden. Nicht als Klavierlied, sondern als Choral gestaltet sie die Klänge in *Nacht liegt auf den fremden Wegen*. Anders als Brahms behält sie hierfür die von Heine angelegte Textstruktur bei. In dieser Komposition, die bis nach ihrem Tod unentdeckt in einem Skizzenheft schlummerte, gibt sie den Menschen eine kollektive Stimme in der Nacht.

Was beide in der Musik unbetont lassen – das »nächt'ge Grauen« – geriet wiederum für andere zur Inspiration. Wer sich in die Sphären des Unheimlichen der Nacht vorwagte, komponierte Geistertänze, erzählte von Gestalten, wie dem Erköning, tanzenden Hexen auf dem kahlen Berg oder gar vom Tod höchstselbst. Gruselgestalten, Dämonen, Untote – sie gehören dazu, wenn um Mitternacht die Kirchturmuhre 12 Mal schlägt, wie in Camille Saint-Saëns' *Danse Macabre* op. 40. Die mithilfe von Skordatur verstimmte Solovioline, auch als Instrument des Teufels geläufig, fügt der unheimlichen Gemengelage im Orchester noch ein Quäntchen diabolischer Virtuosität hinzu.



In der Bildenden Kunst zählt unter anderem der Nachtmahr oder auch Nachtalb zu den dämonischen Sagenwesen der Nacht.

Der Nachtmahr, 1790/91
Gemälde von Johann Heinrich Füssli

Neben Liedern und Orchesterwerken darf auch die Opernbühne als Schauplatz für Nacht- und Traumszenen an dieser Stelle nicht vergessen werden. Wenn auch weniger als Raum für Gruselgeschichten denn als Kulminationspunkt aus Todessehnsucht und Liebe – die Nacht ist wohl in keinem Bühnenwerk des 19. und 20. Jahrhunderts umfänglicher ausgeformt worden als in Richard Wagners *Tristan und Isolde* – eine unmögliche Beziehung, die nur im Schatten der Nacht, verborgen vor den Augen aller und somit allein im Tod Erfüllung finden kann. Im nächtlichen Liebesduett singt das Paar:

O sink hernieder,
Nacht der Liebe,
gib Vergessen,
daß ich lebe;
nimm mich auf
in deinen Schoß,
löse von
der Welt mich los!

Tristan und Isolde, II. Akt, 2. Aufzug, 1865
Richard Wagner

Wenn zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Blick der Komponistinnen und Komponisten zunehmend auf die wachsenden Städte fällt, vermischen sich reale und surreale Welten miteinander. Das städtische Nachtleben in Milieus und fern der Idylle, in denen es so rau und erbarmungslos zugeht, unterschied sich dennoch nicht in den Motiven, die die Musik verhandelte. Es geht einmal mehr um die Verbindung von Liebe und Tod, auch im Schein von Straßenlaternen und Kneipenlicht. Bertolt Brecht und Kurt Weill geraten hier thematisch in unmittelbare Nähe. In ihrem Erfolgsstück *Die Dreigroschenoper* wählen sie Eindrücke des Londoner Stadtteils Soho mit seinem Bettler- und Mafiamilieu, um eine romantisch verklärte Szene im nächtlichen Liebeslied *Siehst du den Mond über Soho* zu gestalten. Nicht selten ist auch von Straßenlaternen die Rede – die neue ›Lichtkultur‹ wird auch in der Musik greifbar, denn die

natürlich-ursprüngliche Dunkelheit der Nacht wird zunehmend von elektrischem Kunstlicht erhellt. So singt in Lale Andersens Soldatenlied *Lili Marleen* ein junger Wachtposten von nächtlichen Treffen mit seiner geliebten Lili Marleen unter der Laterne. Schon hier scheint auf, was im Laufe der Zwischenkriegsjahre ebenso Teil der ›Nacht‹ geworden ist: das Bild von ›Nacht‹ steht stellvertretend für den Krieg, für das Chaos, für die Verdorbenheit des Menschen, zu unvorstellbaren Gräueltaten fähig zu sein. 1928 komponiert Hanns Eisler darüber zwei Männerchöre op. 35 zum Text *Die erfrorenen Soldaten* von Karl Kraus – eine beklemmende, angstdurchzogene Passage mit dem Titel *Kalt war die Nacht* beschreibt einen ausweglosen Todeskampf von Soldaten an der Front. Nacht und Tod werden auch in diesem sehr anderen Kontext erneut zum Begriffspaar:

Kalt war die Nacht.
Wer hat diesen Tod erdacht!
Oh die ihr schließt in Betten –
Daß euch das Herz nicht bricht!
Die kalten Sterne retten uns nicht.
Und nichts wird euch erretten!

*aus: Die letzten Tage der Menschheit: Tragödie in fünf Akten
mit Vorspiel und Epilog, 1915–1922
Karl Kraus*

Das nächtliche Setting existiert in den Künsten somit nicht mehr nur losgelöst von menschlicher Zivilisation, sondern kann auch Teil von ihr sein und das als Idylle wie als Katastrophe. Und so setzen sie sich fort bis in die Gegenwart, die klingenden Nachtgeschichten. Es treten alte Bekannte auf, aber auch neue Figuren und Elemente kommen hinzu. ›Nacht‹ als Topos in der Musik hat sich im Laufe der vergangenen zwei Jahrhunderte so stark verändert wie das Nachtempfinden selbst. Die Nacht ist zur klangvollen Stille geworden, dunkel ist sie auch im Licht der Städte geblieben.

Marie Luise Voß

Donnerstag | 20. Juni 2024

Freitag | 21. Juni 2024

Samstag | 22. Juni 2024

Sonntag | 23. Juni 2024

Montag | 24. Juni 2024

Dienstag | 25. Juni 2024

Mittwoch | 26. Juni 2024



Donnerstag | 27. Juni 2024

Freitag | 28. Juni 2024

»Das Fest, dessen Wesen Ausgrenzung ist, hebt sich ab von einem gesellschaftlichen Zustand, der es verdient, zerstört zu werden, oder von einem Alltag, dessen monotone Wiederkehr es durchbricht.«

Carl Dahlhaus



16 Uhr | Kammermusiksaal

30 Jahre Kompositions- ausbildung an der hmt Rostock

Die hmt begeht in diesem Jahr ihren dreißigsten Geburtstag. Wie für alle Abteilungen und Fachrichtungen, ist dies auch für die Komponist:innen Anlass, auf Entwicklungen, Personen, Veranstaltungen, Konzerte und besondere Momente zurückzublicken. Dazu werden, ganz im Sinne eines »normalen« Kompositions-Klassenabends, der ja zu allen Zeiten als Hauptveranstaltung eines jeden Semesters, das Ziel der Arbeit der Studierenden war und ist, Kompositionen der jetzigen Kompositionsstudierenden aufgeführt. Hinzu treten Werke und Werkausschnitte, Wortmeldungen, Interviews von und mit ehemaligen Studierenden: live, per Video-Schaltung, aus der Konserve, als Audio-Einspielung ...

Die moderierte Veranstaltung zeigt außerdem eine Ausstellung von Gegenständen, Plakaten, Fotos, Programmen und Programmheften.

Prof. Peter Manfred Wolf

Wie alt ist die *Neue Musik*?

In Lehrbüchern, Sammelbänden oder Enzyklopädien sind Definitionen für den Begriff *Neue Musik* nicht leicht zu finden. Stattdessen spricht man lieber von einer »Sammelbezeichnung« oder einem »Totalbegriff«, nicht selten auch von einer »Neupositionierung«. *Neue Musik* scheint etwas zu sein, das erklärt werden will, denn der Begriff lässt in unseren Köpfen unterschiedliche Assoziationen verschiedenster Bereiche – und vor allem Namen schwirren. Hört man *Neue Musik*, so denkt man vielleicht an Komponisten wie Arnold Schönberg und Anton Webern, oder wie György Ligeti, John Cage und Wolfgang Rihm, vielleicht aber auch an Theoretiker und Philosophen wie Theodor W. Adorno. Christoph Blumröder verkündete schon vor einigen Jahren das »Ende der neuen Musik«, was wenig verwundert, da die Lebensdaten der oben genannten allein eine Spanne von 1874 bis in die Gegenwart abdecken. Wie kann also Musik, die weit über ein Jahrhundert lang entsteht, *Neu* sein?

Was ist es, das wir als »Neu« bezeichnen, wenn wir von *Neuer Musik* sprechen? Die (großgeschriebene) *Neue Musik* ist als Begriff gefestigt und bezeichnet Kunstmusik ab Mitte der 1910er-Jahre, die unter bestimmten kompositionstechnischen Neuerungen entstanden ist. Meint *Neue Musik* eine Musik, die uns neu erscheint, weil wir sie noch nie gehört haben oder eine Musik, die technisch innovativ ist? Meint sie zeitgeschichtliches »Neu sein« im Verhältnis zu »veraltetem«, das mit Epochenumbrüchen zusammenhängt oder Musik, die heute, sozusagen in der Gegenwart, entsteht? Zumindest zeitgeschichtliches »Neu sein« ist »seit dem Aufkommen der mehrstimmigen Komposition vor bald einem Jahrtausend« (Hermann Danuser) Grundantrieb in den Epochenübergängen. Dann sind also auch Mozarts Kompositionen *Neue Musik*? Das gilt aus der Perspektive eines Johann Sebastian Bach, für Schubert wohl eher nicht, und für Wagner gewiss nicht. Was an Musik *Neu* ist, wird also durch unser zeitgeschichtliches Verständnis von Musik beeinflusst – und kann demnach von Rezipient:in zu Rezipient:in unterschiedlich aufgefasst werden.

Anzumerken ist, dass Mozarts Aufbruch politisch als weniger notwendig anzusehen ist, als die gesetzte Zäsur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Die unvorstellbaren Katastrophen des Zweiten Weltkrieges waren Ausgangspunkt für einen dringend

geforderten Traditionsbruch mit bestehenden ästhetischen Normen und Werten der Musik, die von den Nationalsozialisten vereinnahmt und missbraucht oder wenigstens geduldet wurden. Es sollte ein deutlicher Bruch geschaffen werden, um eine Tradition zu etablieren, die etwas nie Dagewesenes schaffen will oder sogar muss. Dieser Gedanke des Experimentellen wurde bis in das Hier-und-Jetzt getragen. Zwar sorgte die Distanz zeitgenössischer Komponist:innen von den Ereignissen der Kriegsjahre zunehmend dafür, dass bereits im Laufe der 1970er-Jahre die *Neue Musik* ihre im kulturhistorischen Sinne »wegweisende Bedeutung verloren hatte« (Blumröder). Bis heute bleibt das Bestreben erhalten, in der Musik neue Formen und neue Dimensionen zu finden, und dies, obschon es durchaus Ansätze gibt, die Kategorien »alt« und »neu« [zu] überdenken als Sichtweisen, höchstens als Ausgangspunkte, nicht aber als Handlungsspielraum« (Wolfgang Rihm) zu sehen.

Arnold Schönberg ist mit der von ihm ins Leben gerufenen Dodekaphonie zweifellos in der *Neuen Musik* zu verorten. Versucht man jedoch heutzutage mit zwölftöniger Musik im Schönberg-Stil als originell aufgefasst zu werden, wird das wohl in keinem Erfolg münden. Trotzdem fassen wir zeitgenössische Musik oft zusammen mit den Kompositionen Schönbergs und dessen Schülerinnen und Schülern.

Das Altern der *Neuen Musik* beginnt also in gewisser Weise mit jeder ‚neuen‘ Komposition. Daraus resultiert die Frage, was kommt nach der *Neuen Musik*? Liegt es nicht in der Natur des Begriffes, dass sie nicht durch etwas *Neues* ersetzt werden kann? Ist die Postmoderne bereits eine Lösung dieses Problems oder ist dessen Pluralisierung ebenso betroffen? Kann der Schritt in die Zukunft also ein Schritt zurück sein? Und ist dieser Schritt überhaupt möglich oder fesselt die bleibende Kluft in der Rezeption noch immer die Zukunft der Kunstmusik?

Malte Kubowicz



19:30 Uhr | Katharinenaal

the night of percussion anniversary edition 2024

Steve Reich
(*1936)

Six Marimbas

Marta Palmas
Tigran Mirzoian
Hannes Papenbrock
Jacob Lehmer
Carlos Herrero Sanchez
Carlos Olaya Lopez

Béla Bartók
(1881-1945)

Sonate für 2 Klaviere und Schlagzeug

Ada Aria Rückschloß & Ead Anner Rückschloß | Klavier
Marta Palmas & Finn Hennes | Percussion

PAUSE

John Cage (1912–1992) /
Lou Harrison (1917–2003)

Double Music

Marta Palmas
Anton Thelemann
Hannes Papenbrock
Carlos Herrero Sanchez

Thierry de Mey
(*1956)

Musique de table

Finn Hennes
Hannes Papenbrock
Carlos Herrero Sanchez

Alexej Gerassimez
(*1987)

Cosoni

Tigran Mirzoian | Bodypercussion Solo

Minoru Miki
(1930–2011)

Marimba Spiritual

Tigran Mirzoian
Carlos Herrero Sanchez
Jacob Lehmer
Finn Hennes



Percussion Community Rostock

night of percussion anniversary edition 2024

Die *Percussion Community Rostock*, das Schlagzeugensemble der hmt Rostock, widmet sich seit nunmehr 10 Jahren dem Repertoire perkussiver Kammermusik in seiner ganzen Breite. Mit seiner stilistischen Offenheit ist das Ensemble nicht nur ein fester Bestandteil des Konzertkalenders der hmt und der Stadt Rostock, sondern gastiert zudem regelmäßig bei Festivals wie etwa dem Schleswig-Holstein Musikfestival, den Festspielen Mecklenburg Vorpommern und den Brandenburgischen Sommerkonzerten. Unter der Leitung von Prof. Henrik M. Schmidt und Prof. Jan-Frederick Behrend präsentieren die Schlagzeuger:innen zum Sommersemester die *night of percussion*.

Im Jahr des 30-jährigen Jubiläums der hmt Rostock wird diese Konzernacht im Zeichen großer Werke der Schlagzeugensembleliteratur stehen: Perkussive Wendepunkte und Wegweiser der vergangenen Jahrzehnte wie *Six Marimbas* von Steve Reich oder Thierry de Meys *Musique de table* werden den musikalischen Bogen dieser Jubiläumsausgabe der *night of percussion* spannen.

Zudem hat die *Percussion Community* Gäste eingeladen, um die *Sonate für 2 Klaviere und 2 Schlagzeuger* von Béla Bartók auf die Bühne zu bringen. Gemeinsam mit dem Klavierduo *Rückschloss* (Klasse Prof. Stenzl) werden Marta Palmas und Finn Hennes das bekannte Kammermusikwerk zum Programm der Festwoche beisteuern.

Es spielen Studierende der Klassen von Prof. Henrik M. Schmidt, Prof. Jan-Frederick Behrend, Prof. Torsten Schönfeld, Francisco Anguas Rodriguez sowie der Professoren Hans-Peter und Volker Stenzl.

Henrik M. Schmidt



Chun-An Chuang, Night of Percussion 2023

night of percussion

Musik für Tische und andere Körper

1937 schrieb der amerikanische Komponist John Cage in seinem Manifest *Die Zukunft der Musik: Credo*: »Die Schlagzeugmusik ist der zeitgenössische Übergang von einer vom Klavier beeinflussten Musik zu einer Allklangmusik der Zukunft. Für den Komponisten von Schlagzeugmusik ist jeder Klang annehmbar«. Cages Aussage zielt auf eine Emanzipation des Klangs und vor allem der Klangfarbe, was um die Mitte des 20. Jahrhunderts als zeittypisch gelten kann. Die Schlaginstrumente sind in Cages Werken nicht nur Rhythmusgeber, sondern übernehmen auch melodische und harmonische Funktionen – und sie werden im emphatischen Sinne zu Solisten. In den vielseitigen Ausdrucksmitteln des Schlagzeugs sieht er das Potential, aus der Tradition eines pianistisch geprägten Denkens der westlichen Musikgeschichte auszubrechen. Seine Vision einer »Allklangmusik«, die durch die Verwendung traditioneller wie neuer Schlaginstrumente verwirklicht werden soll, bedeutet deshalb nichts Geringeres als einen radikalen Paradigmenwechsel.

In der *night of percussion* soll dieser veränderten Rolle des Schlagzeugs für die Musik um die Mitte des 20. Jahrhunderts nachgespürt werden, die sich als prägend für unser zeitgenössisches Verständnis von Schlaginstrumenten erwiesen hat.

Der Übergang vom Klavier zur »Allklangmusik« ist besonders deutlich in den ersten beiden Stücken des Abends zu erkennen. So ist Steve Reichs *Six Marimbas* (1986), das in drei tonal geschiedenen Abschnitten ein rhythmisches Pattern darbietet, eine Bearbeitung seines früheren Stücks *Six Pianos* von 1973. Bereits in *Piano Phase* (1967) versuchte Reich die Idee der Phasenverschiebung – zeitlich versetzte rhythmische Muster zwischen mehreren Instrumenten –, die er zunächst in seinen Kompositionen für Tonband entwickelte, auf nicht-elektronische Instrumente zu übertragen; eine Idee, die er in *Six Pianos* mit einer umfangreicheren Instrumentation weiterverfolgte. *Six Marimbas* stellt einen weiteren Schritt in der Entwicklung dieser kompositorischen Idee dar und ist somit nicht nur ein Rückgriff, sondern erweitert diese durch die Ausdrucksmittel perkussiver Instrumentation. Damit wird die perkussive Klangästhetik ganz in den Fokus kompositorischen Denkens gestellt.

Als eines der frühesten Stücke, das die Emanzipation perkussiver Instrumente im Bereich der Kunstmusik in Bewegung brachte, gilt Béla Bartóks *Sonate für 2 Klaviere und 2 Schlagzeuger* (1938), das zweite Stück des Abends. Wie der Titel des Stücks bereits anzeigt, bedient sich Bartók hier einerseits an der traditionellen Gattung der Sonate, mitsamt Sonatensatzform und einer konventionellen dreisätzigen Anlage, erweitert diese aber andererseits durch eine bemerkenswerte Instrumentation. Während in Bartóks Stück wiederholt Ähnlichkeiten zu Beethovens *Waldsteinsonate* ausgemacht wurden – so etwa in den einzelnen Themen und der C-Tonalität –, so kann die Verwendung von zwei Schlagzeugen und einem zusätzlichen Klavier als Verzerrung dieser Sonatenform verstanden werden. So bemerkt der Musikwissenschaftler Michael Russ: »Bartók is exaggerating the basic terms of Beethoven's sonata and invoking the ratio of ›Daemonization‹ with its associated trope of hyperbole«. Hier ist es also die perkussive Übertreibung der Sonate, die eine neue Musiksprache erkennbar werden lässt. Und auch hier geht es, wie bei John Cage, um eine kritische Auseinandersetzung mit der Tradition, die aus der Perspektive der Avantgarde geführt wird.

Auch in Cages Werken der 30er und 40er Jahre wird das Überschreiten von Traditionsgrenzen zum zentralen Topos, wenn er die Instrumentation des Schlagzeugs und mit ihr das musikalische Material radikal erweitert. Er war der Auffassung, dass jeder noch so alltägliche Gegenstand zum Musikinstrument werden konnte. Dies lag allein im Ermessen des:r Komponist:in, wie Cage überhaupt Komposition in erster Linie als Erfinden von neuen Klängen verstand. In seinen beiden 1941 entstandenen Schlagzeugstücken *Double Music* und *Third Construction* verleiht er dieser Idee einen klanglichen Ausdruck: Neben traditionellen Musikinstrumenten kommen darin auch Blechdosen und Bremstrommeln von Autos zum Einsatz. *Double Music* ist in Kollaboration mit Lou Harrison entstanden, doch sind die Teile unabhängig voneinander komponiert worden. Cage und Harrison teilten die Kompositionsanteile nach den Stimmen des Quartetts auf: Cage komponierte die Parts für Spieler:in 1 und 3, Harrison die für Spieler:in 2 und 4. Am Ende wurden die Einzelteile zu einem Gesamtwerk kombiniert. Unbestimmtheit wird hier zum Kompositionsprinzip, denn beide Komponisten wussten nicht, wie es am Ende klingen würde. Gleichwohl gab es Verabredungen, wie Harrison rückblickend beschreibt: »Wir einigten uns darauf, eine bestimmte Anzahl von Rhythmikeln [ein Begriff von Harrison für rhythmische

Motive] und/oder Pausen in derselben Menge zu verwenden, die in beliebiger Kombination zusammengestellt werden konnten.« Diese rhythmischen Motive bestehen hauptsächlich aus Achtelnoten in Dreier- oder Zweiergruppierung. Die entstehenden Patterns einer Stimme werden überlagert durch die der anderen Stimmen, so dass sich immer wieder Akzentverschiebungen innerhalb eines pulsierenden Kontinuums ergeben. Abwechslungsreich wird das Werk auch durch seine changierenden Klangfarben. Hier wird zudem Cages Idee, dass vielfältige Klänge integriert werden sollen, plastisch nachvollziehbar: Neben Kuh- und Schlittenglocken kommen verschiedene Gongs zum Einsatz (japanische Tempelgongs, chinesische Gongs, Wassergongs), dazu 2 Sistren (altägyptische Rasseln), ein Donnerblech, 2 Tamtams und die bereits genannten automatischen Bremstrommeln von Autos.

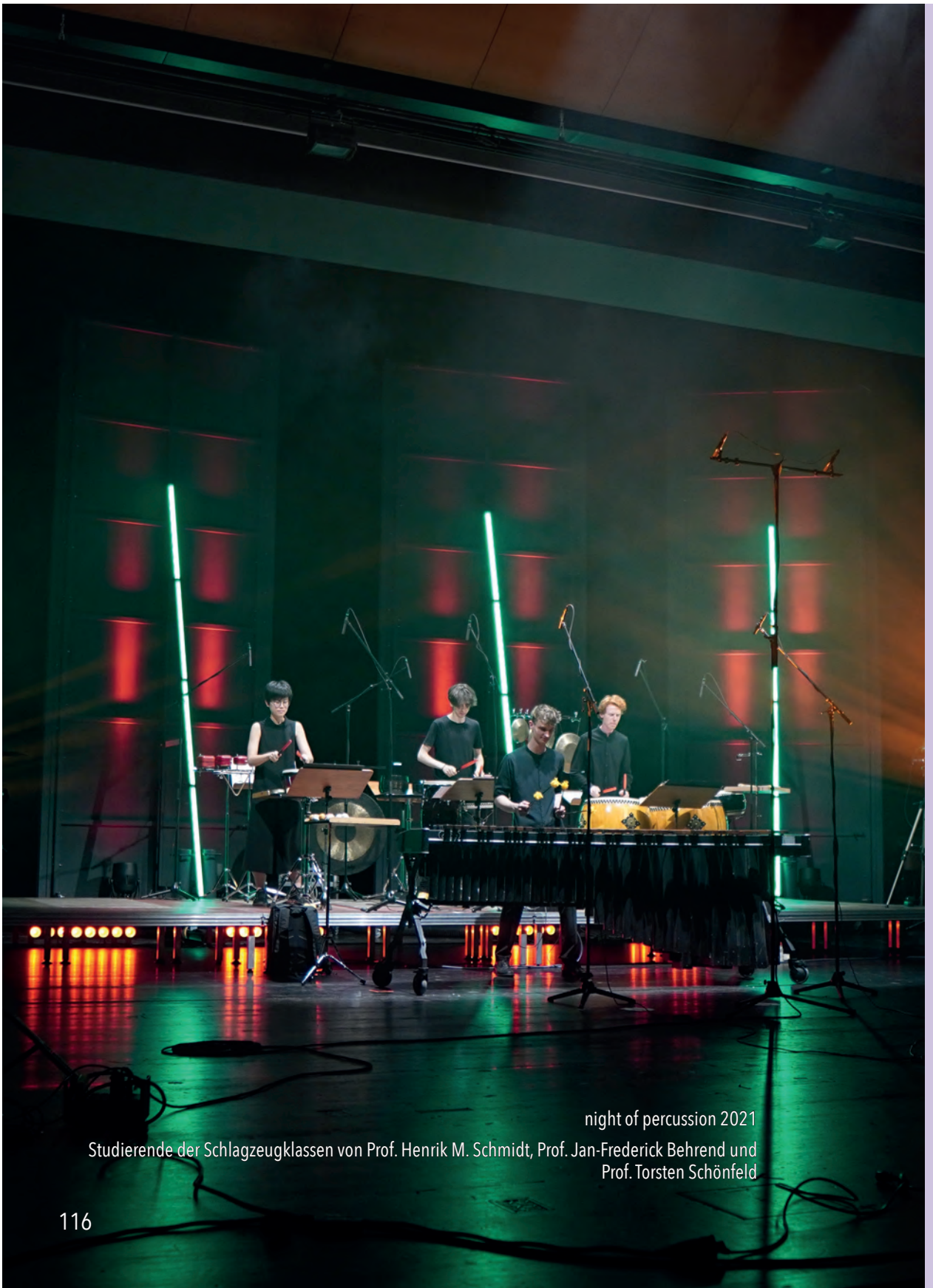
Auch Minoru Mikis *Marimba Spiritual* (1984) nutzt traditionelle japanische Instrumente und lotet ihr Verhältnis zur westlichen Klanglichkeit aus. Drei Schlagzeuger:innen begleiten die Solo Marimba auf japanischen Instrumenten wie etwa O-Daiko-Trommeln – eine Gegenüberstellung, wie sie in Mikis Œuvre bewusst als kompositorische Herausforderung einer musikalischen Interkulturalität verhandelt wird. Dementsprechend schreibt er in seinem als Standardwerk für japanische Instrumentation aufgefassten Text *Composing for Japanese Instruments*: »When Japanese instruments are compared to Western instruments or to other Asian instruments, some Japanese instruments seem extremely inconvenient and impractical to use. If, however, value judgment is based on the instrument's relationship to the natural environment, there are instances where Japanese instruments demonstrate great strengths. It is thus necessary to consider the most effective way to use each instrument.«

Es sind also gerade die japanischen Instrumente, wie etwa die Daiko-Trommeln, deren Einsatz eine besondere, nuancierte Klangästhetik verbürgt. War Miki in seinem frühen Schaffen noch weitestgehend einer Orchestermusik westlicher Prägung verhaftet, begann er in den 60er Jahren mit dem von ihm gegründeten Ensemble Pro Musica Nipponia sich traditionellen Instrumenten Japans zuzuwenden. Das Experimentieren mit dem Ziel, die klangliche Besonderheit dieser Instrumente im Kontext zeitgenössischer Komposition zu ergründen, geriet ihm zu einer Aufgabe, die auch in *Marimba Spiritual* hörbar ist.

Percussion Community Rostock

Studierende der Schlagzeugklassen von Prof. Henrik M. Schmidt, Prof. Jan-Frederick Behrend und Prof. Torsten Schönfeld





night of percussion 2021

Studierende der Schlagzeugklassen von Prof. Henrik M. Schmidt, Prof. Jan-Frederick Behrend und Prof. Torsten Schönfeld

Das Stück *Musique de table* (1987) von Thierry de Mey thematisiert die Möglichkeiten perkussiven Ausdrucks mittels Reduktion: Nur Tischplatten und Hände dienen den drei Perkussionist:innen als Mittel der Klangerzeugung. Gefordert sind dabei präzise auszuführende Gesten der Hände, die die konzentrierte Klanglichkeit des Stücks um eine visuelle Komponente erweitern. Wiederholt kommen Handpositionen und Bewegungen zum Einsatz, die das Stück zu einer Szene werden lassen und die zudem an das Spiel klassischer Instrumente erinnern – hier ein Arpeggio am Klavier, dort das Greifen einer Seite. Bewusst werden die Hände auf ihren kleinen Bühnen in Szene gesetzt und die Gesten in einen sichtbaren Zusammenhang mit den so erzeugten Klängen gebracht. Der Übergang zum »Instrumentalen Theater«, in dem die für die Klangerzeugung benötigten Bewegungen die Grundlage der szenischen Aktion bilden, ist hier fließend.

Ein weiteres Werk, das Musik und Choreographie verbindet, ist Alexej Gerassimez' *Cosoni*. In diesem Stück für Bodypercussion solo aus dem Jahr 2020 experimentiert Gerassimez mit den Klangfarben, die der Körper des:r Interpret:in hervorbringen kann. Für den Komponisten standen diese Klangfarbenwechsel im Zentrum, wie er selbst betont: »Der erste Schritt bestand darin, die richtigen Farben für meinen »Malkasten« zu finden. Alle Klänge fließen in die Farbpalette ein, die ich verwende, um meine Musik zu erschaffen.« Die Bewegungen des:r Interpret:in erzeugen nicht nur die Musik, sondern erscheinen selbst wie eine Tanzchoreographie. In dieser Performance wird der Tanz zur Musik und die Musik zum Tanz.

Dass mit nur einem Instrument ein breites Klangspektrum mit differenzierten Nuancen möglich ist, das wird in Gerassimez' Stück erfahrbar. John Cage hätte das Ausloten neuer Klangmöglichkeiten mit dem Körper wahrscheinlich gefallen. Zumindest gehörte die Offenohrigkeit zu seinem Grundprinzip: »Meine Lieblingsmusik ist die Musik, die ich noch nicht gehört habe.«

Dass die Emanzipation der Schlaginstrumente nicht erst Mitte des 20. Jahrhunderts einsetzt, das veranschaulichen schon die Werke von Richard Wagner oder Gustav Mahler, in denen das Schlagwerk eine exponierte Stellung einnimmt. Wagners Verwendung von 16 Ambossen im *Rheingold* schafft nicht nur eine eindrückliche Klangkulisse, sondern auch eine Erweiterung der Musik um das Geräuschhafte. Und Mah-

lers Hammerschlag in der 6. Symphonie ist kaum nach 30 Takten denkbar, sondern bedarf seiner etwa 300 Takte, um zum zentralen Element einer musikalischen Idee heranzuwachsen. Nicht zufällig ist er Zielpunkt einer musikalischen Steigerung – es braucht, bei Wagner wie bei Mahler, eine Fallhöhe, damit das Schlagwerk seine Wirkung entfalten kann. Vielleicht besteht hierin der größte Unterschied: In den Werken Bartóks wie Cages, Reichs wie de Meys muss der Einsatz des Schlagzeugs nicht mehr durch andere Instrumente vorbereitet werden. Es steht für sich und wird sogar zum Protagonisten in diesen Werken.

Ein Gewicht dieses 30-jährigen Jubiläums steckt auch in den Schlägen, die zum Anbruch dieser *night of percussion* führen – im Glockenschlag und Mauerbruch –, wie in jenen sechs Stücken, die in dieser Nacht gespielt werden.

Adrian Fühler / Gabriele Groll



Abschlussfoto der night of percussion 2021

Donnerstag | 20. Juni 2024

Freitag | 21. Juni 2024

Samstag | 22. Juni 2024

Sonntag | 23. Juni 2024

Montag | 24. Juni 2024

Dienstag | 25. Juni 2024

Mittwoch | 26. Juni 2024

Donnerstag | 27. Juni 2024



Freitag | 28. Juni 2024

»Aber nichts wird so sehr zur Signatur jenes Standes, der sich durch das Tabu produktiver Arbeit definiert, wie das Fest. Es ist der Inbegriff des ›demonstrativen Konsums‹ (Th. Veblen), der barocken Zurschaustellung von Nobilität, Lebensstil, Reichtum.«

Aleida Assmann



17 Uhr | Orgelsaal

Brass around the world

mit dem Blechbläserensemble der hmt Rostock

Paul Dukas
(1865-1935)

Fanfare pour précéder »La Péri«

Jeremiah Clarke
(1674-1707)

Trumpet Voluntary

(arr. Hans Zellner)

Anton Bruckner
(1824-1896)

Ave Maria
Antiphon

(arr. Geoffrey Bergler)

Modest Mussorgsky
(1839-1881)

aus: Bilder einer Ausstellung
Promenade
Das große Tor von Kiew

(arr. Dominik Klein)

Chris Hazell
(*1948)

Three Brass Cats
I. Mr. Jums
II. Borage
III. Black Sam

Keine Festwoche ohne Blech

Paul Dukas stellte seinem Ballett *La Péri* (1909–1910) für die Uraufführung eine Fanfare für elf Blechblasinstrumente voran. Es handelt sich zwar formal um eine eigenständige Komposition, die der Komponist aber mit dem Ballett untrennbar verbunden sah. Er greift in der Fanfare Elemente der barocken Toccata und der Französischen Ouvertüre auf – und sorgt für einen festlichen Auftakt. Warum können wir uns also einen festlichen Anlass wie das 30-jährige Jubiläum der hmt ohne ein Konzert mit Blechblasinstrumenten nicht vorstellen?

Schon in der Antike im Orient und Okzident verbreitet, wurden Trompeteninstrumente nicht nur aufgrund ihres weit schallenden Klangs als Signalinstrument geschätzt, sie galten immer auch als Herrschaftssymbol. Mit der Verbreitung der bis heute vorhandenen, zweimal um 180 Grad gebogenen Trompetenform ab dem 15. Jahrhundert fehlten die repräsentativen Instrumente an keinem Fürsten- und Kaiserhof. Um die gleiche Zeit beginnt, von Norditalien ausgehend, eine ungefähr 300 Jahre dauernde »Epoche der höfischen Feste« (R. Alewyn/K. Sälzle), welche fast ununterbrochen von Musik begleitet wurden: Mit den sprichwörtlichen »Pauken und Trompeten« machte man oft den Anfang, die Instrumente kündigten schon aus weiter Ferne die Ankunft der Gäste an. Nicht selten brachten hochadlige Gäste ihre eigenen Trompeter und Pauker mit, sodass Fürstentreffen von einem regelrechten »Geschmetter« (W. Braun) begleitet wurden.

Kaiser Maximilian I. ließ während seiner Herrschaft im 16. Jahrhundert einen umfangreichen Holzschnittdruck anfertigen, der in erster Linie dazu diente, seine große Macht zu demonstrieren: Auf 147 Abbildungen wird ein umfangreicher Triumphzug dargestellt, wie ihn sich der Kaiser zu einem fiktiven Festanlass vorgestellt hätte. Nicht fehlen dürfen dabei natürlich die in diesem Fall sogar berittenen Trompeten- und Posaunenspieler. Sein Nachfolger Karl V. räumte den Bläsern, die ein besonderes Ansehen genossen, weitere Privilegien ein, wodurch sich schließlich eine überregionale Reichszunft der Trompeter und Pauker gründete. Gleichzeitig wurde die Verwendung der Instrumente ausschließlich bei hohen, offiziellen Anlässen festgeschrieben, und den Trompetern wurde untersagt, mit den weniger angesehenen Stadtmusikern ge-

meinsam zu spielen; wollte eine Stadt Trompeter anstellen, benötigte sie eine kaiserliche Genehmigung.



Der Triumphzug Kaiser Maximilians I., Wien 1526
nachträglich koloriertes »Grazer Exemplar«, S. 24.

In Norditalien waren es vor allem die Höfe in Ferrara und Mantua, aber auch in Florenz und Parma, welche große Feste veranstalteten. Verbunden mit regelrechten Festspielen, wurden hierfür jeweils mehrere Komponisten engagiert, die eine Vielzahl an neuen Kompositionen beisteuerten. So wurde auch jährlich in Mantua der Karneval begangen, für den Claudio Monteverdi 1607 seine erste Oper *L'Orfeo* komponierte. Dieser stellt er eine Toccata voran, die vermutlich als Erkennungsmelodie der Herrscherfamilie Gonzaga fungiert hat. Dass diese an den Blechbläserklängen gefallen fanden, zeigt Monteverdi in der drei Jahre später komponierten *Marienvesper*, die er mit der gleichen Fanfare beginnen lässt. Die Fanfare von Dukas, 300 Jahre später entstanden, erinnert nicht zufällig an eben diese Toccata. Der Gebrauch von Trompeten, gemeinsam mit Horn, Posaune und Tuba, ist heute nicht mehr bestimmten Anlässen vorbehalten. Zu einer Feierlichkeit hören wir sie dennoch besonders gern.

Tim Kuhlmann



20 Uhr | Kammermusiksaal

Between two worlds

Der Komponist Erich Wolfgang Korngold

Zum 30-jährigen Jubiläum der Hochschule für Musik und Theater Rostock lädt die Korngold-Werkausgabe zu einem multimedialen Konzertabend ein. Im Zentrum der Veranstaltung steht das musikalische Schaffen Erich Wolfgang Korngolds – von den frühen Liedern über Filmmusik bis zum Spätwerk.

Referent:innen:

Jun.-Prof. Dr. Gabriele Groll, PD Dr. Ulrich Krämer, Tim Kuhlmann M.Mus.,
Marie Luise Voß M.A., Prof. Dr. Friederike Wißmann

Künstler:innen:

Dr. Marit Fiedler | Sprecherin
Prof. Markus Wunsch | Sprecher

Martin Rieck | Tenor
Aukse Marija Petroni | Mezzosopran
Prof. Karola Theill | Klavier

Prof. Stefan Hempel | Violine
Sara Fereirra | Violine
Daniel Seroussi | Klavier



Between two worlds?

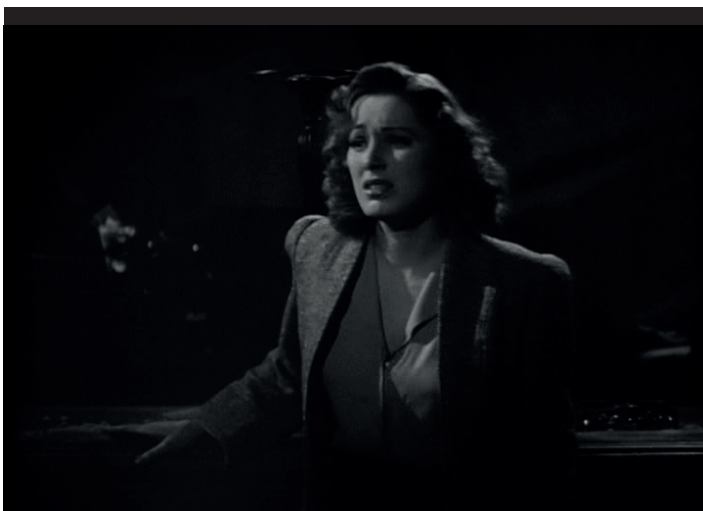
Erich Wolfgang Korngold komponierte im Jahr 1944 die Musik zum Film *Between Two Worlds*. Einem Motto gleich wird der Titel dieses Fantasy-Dramas immer wieder über das Leben und Schaffen des Komponisten gestellt. Im Film, der in einer englischen Hafenstadt während des Zweiten Weltkriegs beginnt, dann aber ins Fantastische abdriftet, wartet im Ticketbüro einer Reederei eine Gruppe von Passagieren auf ihre Abreise in die USA. Nachdem eine Bombe das Taxi trifft, das die Passagiere zum Hafen bringen soll, finden sie sich auf der Überfahrt in eine andere Welt wieder; es ist die Welt der Toten. Ein Geistlicher tritt auf, der entscheidet, wer den Dampfer in Richtung Himmel oder in Richtung Hölle verlassen darf. Spätestens an diesem Punkt hat der Film kaum noch etwas mit Korngolds Leben zu tun. Dennoch trifft die Beobachtung zu, dass sich Korngold in seiner Biographie immer wieder zwischen verschiedenen Welten befand – und zwischen ihnen hin und her wechselte, auch wenn es ganz andere sind als in diesem Film.

In *Between Two Worlds* versucht der österreichische Pianist Henry Bergner (Paul Henreid, r.) während des Zweiten Weltkriegs verzweifelt, an ein Ticket für eine Überfahrt von England in die Vereinigten Staaten zu gelangen. Erich Wolfgang Korngold verließ Europa bereits vor dem Krieg. Dennoch gibt es eine parallele Situation:



Bei ihrer letzten Abreise aus Österreich, kurz vor dem Einmarsch von Hitlers Truppen, hatten er und seine Frau Luzi ähnliche Schwierigkeiten bei der Passage innereuropäischer Grenzen.

Die zwei geographischen Welten, zwischen denen Korngold pendelte, waren Europa und die USA, genauer die Städte Wien und Los Angeles. Im mährischen Brünn geboren, war Wien für ihn seit seinem fünften Lebensjahr zur Heimat geworden. Hollywood wurde unfreiwillig zum Exilsitz, nachdem eine Rückkehr auf europäischen Boden für den jüdischen Komponisten nach dem sogenannten ›Anschluss‹ Österreichs an das nationalsozialistische Deutsche Reich 1938 für viele Jahre nicht möglich war.



Nach dem Bombeneinschlag sucht Ann Bergner (Eleanor Parker) verzweifelt ihren Ehemann. Ähnlich verzweifelt waren die Korngolds in den USA, als sie nach Hitlers Einmarsch in Österreich auf Nachricht von ihrem dort gebliebenen Sohn Ernst warteten. Dieser konnte in letzter Minute gemeinsam mit seinen Großeltern fliehen.

Durch seine Exilsituation treffen auch zwei Welten des Musikbetriebs aufeinander: Korngold war mit *Die tote Stadt* in den 1920er-Jahren zu einem bedeutenden Opernkomponisten geworden und dirigierte an verschiedenen Opern- und Konzerthäusern in Europa. Später in den USA war es der Filmbetrieb, dem sich Korngold widmete, und der sein Auskommen sicherte. Oft werden diese zwei Welten gegeneinander ausgespielt und deren vermeintliche Unterschiede aufgezählt. Für Korngold bedeutete das Komponieren in beiden Sparten jedoch kein grundsätzlich verschiedenes Vorgehen, wie er selbst in einem Zeitungsartikel formulierte: »Never have I differentiated between my music for the films and that for the operas and concert pieces. Just as I do for the operatic stage, I try to invent for the motion picture dramatically melodious music

with symphonic development and variation of the themes.« (*Music and Dance in California*, Juni 1940). Dazu passt, dass die klangliche Nähe zwischen der Filmmusik zu *Between Two Worlds* und seiner Oper *Das Wunder der Heliane* von Biographen häufig herausgestellt wurde. Letztere sah Korngold als eines seiner Hauptwerke an. Die Musik für den Film *Between Two Worlds* erklärte er zu seiner liebsten Filmmusik-Partitur.

Henry und Ann finden sich auf einem Ozeandampfer auf einer Reise ins Ungewisse wieder. Als Erich Wolfgang Korngold 1938 in Hollywood ankommt, ist er mit der Schwierigkeit konfrontiert, für *The Adventures of Robin Hood* komponieren zu müssen, einen Abenteuerfilm, zu dem er laut eigener Aussage keine Beziehung aufbauen konnte. Er verfasste sogar zunächst einen Absagebrief an den Produzenten Hal Wallis.



Mit der Trennung zwischen Opern- und Filmmusik werden häufig auch die vermeintlich so verschiedenen ›Welten‹ E- und U-Musik thematisiert. Nicht erst mit der Arbeit für den Film war Korngold im unterhaltenden Sektor tätig. Schon in seiner Wiener Zeit verdingte sich Korngold mit der Vorbereitung und Bearbeitung von Operettenpartituren anderer Komponisten für Wiederaufführungen. Dieser willkommene Nebenerwerb wurde von seinem Vater Julius, einem einflussreichen Musikkritiker, abschätzig beäugt. Julius Korngold fürchtete, dass dies den jungen Komponisten von der Arbeit an seinen Opern abhielt. Doch Erich schätzte die Operette, insbesondere jene von Johann Strauß. In seinem eigenen Stil, den er auf völlig unterschiedliche Werke und ungeachtet von Gattungsgrenzen applizieren konnte, greift er immer wieder auf typisch wienerische Anklänge, wie den Walzer, zurück.



Auf dem Schiff bemerkt Henry, dass er plötzlich wieder Klavier spielen kann. Korngold sah sich nach der Nachricht über Hitlers Einmarsch in Österreich gezwungen, doch weiter für *The Adventures of Robin Hood* zu komponieren. Es gelang ihm und er schrieb eine später mit dem Oscar ausgezeichnete Filmmusik,

in der er unter anderem auf Musik aus *Rosen aus Florida* zurückgriff, einer Operette von Leo Fall, die er 1928 bearbeitet hatte. Die Entscheidung für diesen Film sicherte ihm das finanzielle Überleben.

Auch in der Rezeption des Komponisten lassen sich zwei verschiedene Welten beschreiben: Am Beginn des 20. Jahrhunderts wurde sein Talent als komponierendes Wunderkind von führenden Musikern wie unter anderem Gustav Mahler, Otto Klemperer und Arthur Nikisch herausgehoben, seine Werke wurden vielerorts aufgeführt. Nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch wurde Korngold in Europa als Filmmusikkomponist geringgeschätzt und jegliche Versuche, mit neuen Kompositionen Fuß zu fassen, schlugen fehl. Die Wiederentdeckung und Rückkehr seiner Werke in den Konzertsaal und auf die Opernbühne ab den 1970er-Jahren erlebte der Komponist nicht mehr.

Tim Kuhlmann

Donnerstag | 20. Juni 2024

Freitag | 21. Juni 2024

Samstag | 22. Juni 2024

Sonntag | 23. Juni 2024

Montag | 24. Juni 2024

Dienstag | 25. Juni 2024

Mittwoch | 26. Juni 2024

Donnerstag | 27. Juni 2024

Freitag | 28. Juni 2024



»Sein Leben leben: das ist beim Menschen der Alltag. Auf Distanz gehen zu seinem Leben: das ist beim Menschen das Fest.«

Odo Marquard

18 Uhr | Kammermusiksaal

Gitarre Plus



Die Abteilung Gitarre der hmt Rostock

Anton Diabelli
(1781–1858)

Grand Trio, op. 62
I. Adagio – Allegro moderato
II. Menuetto
III. Rondo

Raoul Biedinger
Fatbardh Prengjoni
Jumyoung Stefes

Franz Schubert (1797–1828) /
Johann K. Mertz (1806–1856)

Die Post
Liebesbotschaft
Ständchen

Nicolás Pulido | Gitarre
Catalina Bautista Torres | Sopran

Jacques Ibert
(1890–1962)

Entr'acte

Jumyoung Stefes | Gitarre
N.N. | Flöte



Franz Schubert /
Konrad Ragossnig (1932–2018) aus: Die schöne Müllerin
Nr. 5 Am Feierabend
Nr. 16 Die liebe Farbe
Nr. 18 Trockene Blumen

Smilla Pall | Gitarre
Mira Heinrich | Sopran

Hans Haug
(1900–1967) Fantasia für Gitarre und Klavier

Fatbardh Prengjoni | Gitarre
N.N. | Klavier

Niccolò Paganini
(1782–1840) aus: Sonate Nr. 1
Cantabile

Raoul Biedinger | Gitarre
Julia Nickel | Violine

Anthony Sidney
(*1952) Sonata for Harp and Guitar
I. The Glass Vase with Butterflies
II. A Portrait of Parsival
III. Chalice of Mystery
IV. Light Dark Light
V. Returning to Future's past

Siyi Zhou | Gitarre
Alara Acar | Harfe

»Im roten Laubwerk voll Gitarren«

Ausgerechnet Niccolò Paganini, bekannt als der »Teufelsgeiger«, soll über die Gitarre gesagt haben: »Ich liebe die Gitarre wegen ihrer Harmonie. Sie ist mein ständiger Begleiter auf all meinen Reisen.« Ein Geigenvirtuose als Gitarrenliebhaber? Dass Paganini nicht nur Ausnahmegeiger war, sondern bereits in jungen Jahren das Gitarrenspiel gelernt hatte und das Instrument zeitlebens schätzte, dafür gibt es mehrere Zeugnisse. Unter den Überlieferungen findet sich auch diejenige, dass der Geiger bei einem gemeinsamen Auftritt mit dem Gitarristen Luigi Legnani für eine Zugabe mit diesem das Instrument getauscht haben soll – für sein Gitarrenspiel wurde er fast so spektakulär gefeiert wie für sein Violinspiel. Wie so oft sind in biographischen Notizen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion durchlässig. Was für Paganinis Wertschätzung gegenüber dem Instrument spricht ist, dass er mehrere Sonaten für Gitarre komponiert hat, darunter auch eine *Grand Sonata* für Gitarre solo. Weniger bekannt, aber nicht weniger virtuos und ebenso spannungsgeladen sind seine »kleineren« Sonaten für Gitarre und Violine, deren Charakter mal tänzerisch, mal lyrisch, temperamentvoll oder auch leidenschaftlich ist.

Paganinis Faszination für die Gitarre ist im 19. Jahrhundert keine Ausnahme. In den Musikmetropolen Paris und Wien gab es einen veritablen Gitarren-Hype, und auch auf dem Musikalienmarkt war die Gitarre prominent vertreten: Notenausgaben gab es in etwa so viele wie für Klavier, Geige oder Gesang. So scheint es kaum verwunderlich, dass man in Paris von einer »guitaromanie« sprach, in Wien gar vom »bazillus chitalis«. Und, dass Geigenbauer auch Gitarren herstellten, zeigt, dass die »Zupfgeige« nicht unbedingt geringer geschätzt wurde, als die Streichinstrumente.

Auch waren es keineswegs nur Dilettanten und Musikliebhaber, die sich für die Gitarre begeisterten: Mehrere Komponisten des 19. Jahrhunderts ließen sich von der Leidenschaft für dieses Instrument anstecken, darunter Carl Maria von Weber, der Lieder mit Gitarrenbegleitung schrieb, aber auch Hector Berlioz, der nach eigener Aussa-

ge mit der Gitarre in den Händen komponierte. Weniger legendenhaft erscheint dies, wenn man bedenkt, dass die Gitarre ein harmoniefähiges Instrument ist und, nicht unbedeutend für reisende Komponisten, transportabler als jedes Tasteninstrument.

Auch Franz Schubert soll die Gitarre geschätzt haben und das, obgleich das Instrument in seinem Gesamtwerk nicht allzu häufig vertreten ist. Zumindest in seinem unmittelbaren Umfeld war die Gitarre dennoch allgegenwärtig, vor allem, weil zu Schuberts Lebzeiten Arrangements seiner Lieder und Gesänge mit Gitarrenbegleitung äußerst populär waren, etwa die von Johann Kaspar Mertz. Auch auf Moritz von Schwinds bekanntem Gemälde der Schubertianer fehlt die Gitarre nicht.



Die Schubertianer beim Ballspiel in Atzenbrugg, um 1820

Zeichnung von Franz von Schober, Figuren von Moritz von Schwind, Radierung von Ludwig Mohn.
Im Vordergrund Moritz von Schwind, Johann Michael Vogel (mit Gitarre) und Franz Schubert.

Unter den Herausgebern von Originalkompositionen oder Arrangements für Gitarre finden sich Gitarrenkomponisten wie Mauro Giuliani, Didaktiker wie Joseph Küffner und Verleger wie Anton Diabelli, der auch selbst als Komponist für Gitarre in Erscheinung trat, und u. a. ein Trio für drei Gitarren schrieb (*Grand Trio*, op. 62). Mit der

wachsenden Popularität des Instruments begann auch der Aushandlungsprozess um dessen zukünftigen Rang in der Musikwelt: Die Debatten drehten sich vor allem um den Status der Gitarre als Soloinstrument, Kammermusikinstrument oder Begleitinstrument. Offensichtlich wird, dass der Versuch einer begrifflichen Abgrenzung nicht ohne Hierarchie- und Standesfragen einherging. Tatsächlich ging es häufig um die Frage, welches Instrument den Vorrang erhalten sollte: Zur Auswahl standen bis dato Klavier und Geige – und nun also die Gitarre? Diese konnte den Instrumentenwettbewerb im 19. Jahrhundert zwar letztlich nicht gewinnen. Bezeichnend aber ist, dass die Gitarre in die Bildende Kunst wie in die Literatur zunehmend Einzug hielt. In E. T. A. Hoffmanns *Die Fermate* (1815) etwa treffen beide Künste zusammen, wenn die Gitarre literarisch durch eine Bildbeschreibung von Johann Erdmann Hummels Gemälde *Die Fermate (Gesellschaft in einer römischen Locanda)* (um 1814) gewürdigt wird:

»Eine üppig verwachsene Laube – ein mit Wein und Früchten besetzter Tisch – an demselben zwei italienische Frauen einander gegenüber sitzend – die eine singt, die andere spielt Chitarra – zwischen beiden hinterwärts stehend ein Abbate, der den Musikdirektor macht. Mit aufgehobener Battuta paßt er auf den Moment, wenn Signora die Kadenz, in der sie mit himmelwärts gerichtetem Blick begriffen, endigen wird im langen Trillo, dann schlägt er nieder, und die Chitarristin greift keck den Dominanten-Akkord.«



E. T. A. Hoffmann, *Die Fermate*, 1815

Die Gitarre bot in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für so manches eine Projektionsfläche, einseitig konnotiert war sie nie: Mal galt sie als biedermeierlich, geeignet für den Salon, dann wieder als Instrument für Musik im Freien, sie war Frauen- wie Männerinstrument, Liedbegleit- oder Duoinstrument – aber auch Solist im Instrumentalkonzert.

So sehr die Gitarre in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gefeiert wurde, so folgte nach ihrer nur kurzen Blütezeit ein jähes Ende: Weder konnte sie den größer werdenden Konzertsälen noch dem romantischen Klangideal mit seinen dynamischen Extremen standhalten. Eine neue Popularität erlangte sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, vor allem in Spanien, durch den Gitarristen Andrés Segovia. Auch hier gibt die Bildende Kunst beredtes Zeugnis: Dass die Gitarre mehrfach in Bildern Pablo Picassos aber auch Juan Gris' auftaucht, ist also kein Zufall.



links: Pablo Picasso, *Guitarra (J'aime Eva)*, 1912
rechts: Juan Gris, *Guitarra*, 1913

Im 20. Jahrhundert verändert sich das Image der Gitarre wie auch die stilistische Bandbreite erneut. Während Jacques Iberts *Entr'acte* für Gitarre und Flöte von 1937 vom Flamenco inspiriert ist, so ist Hans Haugs *Fantasia für Gitarre und Klavier* vor allem im Mittelteil durch neobarocke Elemente charakterisiert.

Als Anthony Sidney geboren wurde (*1952), dessen Sonate für Harfe and Gitarre in diesem Konzert erklingt, hatte sich bereits die E-Gitarre etabliert.

I look at you all, see the love there that's sleeping
While my guitar gently weeps.
I look at the floor and I see it needs sweeping
Still, my guitar gently weeps.

The Beatles, *While my guitar gently weeps*, 1968

Ab hier nimmt die Geschichte des Instruments bekanntlich noch eine ganz andere Wendung...

Gabriele Groll



Der Gitarrist Pete Townshend von der Band The Who zerschlägt seine Gitarre während eines Konzertes in Granby Halls, Leicester, 1975



Impressum



Herausgeber: Hochschule für Musik und Theater Rostock

Rektor: Prof. Dr. Dr. Benjamin Lang

Texte:

Adrian Fühler M. A.

Jun.-Prof. Dr. des. Gabriele Groll

Thomas Hagen

Malte Kubowicz

Tim Kuhlmann M. Mus.

Marie Luise Voß M. A.

Prof. Dr. Friederike Wißmann

Abbildungsnachweise:

S. 7: Foto Bettina Martin (Credits: Susie Knoll)

S. 9: Foto Eva-Maria Kröger (Credits: Kristina Becker – photovisionen)

S. 11: Foto Benjamin Lang (Credits: hmt Rostock)

S. 13: Foto Martin Rieck (Credits: hmt Rostock)

S. 16: Foto Team der Musikwissenschaft der hmt Rostock (Credits: privat)

S. 27: Bauarbeiten am Katharinenstift (Credits: hmt Rostock)

S. 28: Durchgang zum Foyer (Credits: Alexander Rudolph/
DOMUSimages)

S. 32: MusicContest 2023 (Credits: Mirco Dalchow)

S. 36: Sophia Seiberling (Credits: Mirco Dalchow)

S. 37: YARO-Frühstudent und Netzwerkschülerinnen bei den YARO Jahresprüfungen 2023 (Credits: Mirco Dalchow)

S. 40: Studierende der Pop-Abteilung (Credits: Mirco Dalchow)

S. 42: Dear Robin (Credits: Stefanie Auer – humanfotografie)

S. 46: Studierende der Studiengänge Lehramt Theater und Musik
(Credits: Institut für Musikpädagogik und Theaterpädagogik)

- S. 51: Klavierhände (Credits: Mirco Dalchow)
- S. 57: Wilhelm Busch, *Neujahrskonzert*, Bild 14/15 (gemeinfrei)
- S. 58: Liszt am Klavier (gemeinfrei)
- S. 59: Paganini (<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/niccolo-paganini-schmaehartikel-was-heute-geschah-20-12-1828-100.html>; abgerufen am 28.05.2024; Copyright: picture alliance / akg)
- S. 61: *Virtuosen der Zukunft* (gemeinfrei)
- S. 69/70: Studierende des Instituts für Schauspiel (Credits: Mirco Dalchow)
- S. 77: Gedenkveranstaltung im Landtag Mecklenburg-Vorpommern mit Studierenden der hmt Rostock (Credits: privat)
- S. 83: Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (<https://global.museum-digital.org/object/2062150>; abgerufen am 28.05.2024; CC BY-NC-SA @ Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum)
- S. 84: Matthias Kirschnereit (Credits: Maike Helbig)
- S. 85: Marta González, 1960er Jahre (<https://www.dailymail.co.uk/health/article-8948945/Prima-ballerina-Marta-Cinta-Gonzalez-relives-magic-Swan-Lake-despite-dementia.html>; abgerufen am 28.05.2024)
- S. 85: Marta González, 2019 (<https://www.brightvibes.com/prima-ballerina-marta-with-alzheimers-revives-when-she-hears-swan-lake/>; abgerufen am 28.05.2024)
- S. 97: C. D. Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (gemeinfrei)
- S. 98: Autograph F. Hensel (gemeinfrei, Staatsbibliothek zu Berlin)
- S. 99: J. H. Füssli, *Der Nachtmahr* (<https://stories.staedelmuseum.de/de/bild-des-monats-johann-heinrich-fusslis-nachtmahr>; abgerufen am 28.05.2024; Copyright: Frankfurter Goethe-Haus – Freies Deutsches Hochstift)
- S. 111: Chun-An Chuang (Credits: Mirco Dalchow)
- S. 115/116: Fotos zur night of percussion (Credits: hmt Rostock)

- S. 118: Abschlussfoto der night of percussion (Credits: privat)
- S. 123: Triumphzug (gemeinfrei, Universitätsbibliothek Graz)
- S. 125/126/127/128: Filmstils (Edward A. Blatt – Regie: *Between Two Worlds*, Warner Bros. 1944; 00:03:43/00:06:53/00:12:20/00:13:54)
- S.131: Abteilung Gitarre (Credits: privat)
- S. 134: Schubertianer (Copyright: Imagno/Austrian Archives)
- S. 135: J. E. Hummel *Die Fermate* (gemeinfrei)
- S. 136: P. Picasso (WikiArt – Visual Art Encyclopedia)
- S. 136: J. Gris (WikiArt – Visual Art Encyclopedia)
- S. 137: Pete Townshend (Credits: Chris Morphet/Redferns/Vulture)

Redaktionsschluss: 28. Mai 2024

Gesamtkoordination: Jun.-Prof. Dr. des. Gabriele Groll

Programmkoordination: Martin Rieck

Lektorat: Prof. Dr. Friederike Wißmann

Bildredaktion: Marie Luise Voß M. A.

Layout: Marie Luise Voß M. A. & Adrian Fühler M. A.

Koordination des Drucks: Marie Luise Voß M. A.

Druck: Altstadt-Druck GmbH, Rostock



Für die Kunst geschaffen:

30 Jahre HMT sind ein
echter Glücksfall für die
Hanse- und
Universitätsstadt Rostock.

Wir wünschen viele weitere
Jahre voller künstlerischem
Mut und inspirierender
Lehre.

Auf gute Nachbarschaft!



