

Woher kommen wir?





Innsbrucker
Festwochen der
Alten Musik

Liebe Leser*innen,

wir laden Sie ein auf eine spannende gemeinsame Reise zwischen gestern und heute, zwischen dem uns unmittelbar Umgebenden und dem Fernen, zwischen Bekanntem und neu zu Entdeckendem. In dieser – unserer ersten gemeinsamen – Festwochen-Ausgabe stellen wir Ihnen und uns die Frage, woher wir eigentlich kommen und wohin wir denn gehen wollen. Jede einzelne unserer Veranstaltungen beschäftigt sich mit Aspekten dieses sich aufspannenden Fragebogens.

Dieses Festwochen-Magazin blickt um Ecken und entdeckt neue Farbspektren des alles umgebenden Fragedoppels in unseren Veranstaltungen.

Lassen Sie sich inspirieren ...

Eva-Maria Sens | Künstlerische Direktorin

Ottavio Dantone | Musikalischer Leiter



Unser Festwochen Team von links nach rechts: Judith Steiner | Referentin Direktion; Anja Falch | Marketing & Kooperationen; Andreas Aigner | Produktionsleitung Oper; Carlo Hasenöhrl | Präsident Freundeskreis; Leonie Schiessendoppler | Presse & Kommunikation; Tobias Buchegger | Künstlerisches Betriebsbüro; Eva-Maria Sens | Künstlerische Direktorin; Ottavio Dantone | Musikalischer Leiter; Dr. Markus Lutz | Kaufmännischer Direktor; Christian Moritz-Bauer | Dramaturgie; Anna Jenewein | Assistentin Direktion; Marion Feichter | Künstlerisches Betriebsbüro; Simon Lehner | Print & Online

Mit der Oper «Cesare in Egitto» fügt sich Geminiano Giacomelli (1692–1740) in eine Reihe berühmter Komponisten von Barockopern wie Antonio Sartorio (1630–1680) oder Georg Friedrich Händel (1685–1759) ein, die den antiken Stoff von Caesars Aufenthalt in Ägypten musikalisch inszenierten.

Barocke Aufbereitung einer antiken Geschichte
Im Mittelpunkt der Erzählung steht C. Iulius Caesar (100–44 v.u.Z.), der nach der Schlacht von Pharsalos (48 v.u.Z.) nach Ägypten kommt. Dort erfährt er nicht nur von der Ermordung seines Gegners Cn. Pompeius Magnus, sondern sieht sich auch mit den Thronstreitigkeiten zwischen

Kastratensänger für die Rolle des Caesar
Als Giacomelli seine Oper 1735 in Italien aufführte, hatte er die Rolle des Caesar mit Kastratensängern besetzt. In Mailand brillierte der Altkastrat Giuseppe Appiani (1712–1742) und in Venedig der bekannte Soprankastrat Felice Salimbeni (1712–1751). Ihr Zeitgenosse J.A. Hiller (1728–1804) beschreibt in seinem musikhistorischen Werk die Stimme Salimbenis als hoch, «sehr rein und angenehm», seine äußere Erscheinung als edel und «weich». Die Besetzung der Titelrolle mit einem Kastratensänger war weder für das barock inszenierte Sujet «Caesar in Ägypten» außergewöhnlich noch für die Barockoper im

geschlechtlichen Zuordnung des Künstlers und jener der darzustellenden Figur war nicht wichtig; entscheidend war die auf Affekte abzielende Auslegung der Rolle. Aus diesem Grund konnten in der Barockoper auch Sängerinnen männliche Figuren darstellen. Giacomelli etwa besetzte 1735 eine wichtige Nebenrolle, den Achilles, mit Sängerinnen.

Geschlechterordnungen und Geschlechtertransgressionen

Die Historikerin Joan Wallach Scott geht davon aus, dass Geschlecht ein wesentlicher Aspekt ist, über den soziale Verhältnisse strukturiert sind. Was als



Männlich, weiblich, kastriert?

Kordula Schnegg | Historikerin, Universität Innsbruck

den Geschwistern Ptolemaios und Kleopatra konfrontiert. Zwei Handlungsräume eröffnen sich nun für Caesar auf der barocken Bühne: Einerseits kümmert er sich um die Hinterbliebenen des Pompeius, die Witwe Cornelia und den Sohn Sextus, andererseits führt sein politisches Engagement zu einer persönlichen Verbindung mit Kleopatra.

Die Episode von Caesars Aufenthalt in Ägypten war im 17. und 18. Jh. weit verbreitet und wurde in Musik, Literatur und der bildenden Kunst vielfach rezipiert und zeitgenössisch bearbeitet. Auch Giacomelli hat für seine Komposition den antiken Stoff dem Geschmack des zeitgenössischen Publikums angepasst. Das wird unter anderem an der Besetzung der Hauptrolle ersichtlich.

Allgemeinen. Begabte Kastratensänger waren Gesangsvirtuosen ihrer Zeit. Künstler wie Salimbeni, Farinelli (1705–1782) oder Caffarelli (1710–1783) waren «internationale Superstars», wie der Musikwissenschaftler Arnold Jacobshagen schreibt. Ihr gesangliches Potential, das aufgrund der Kastration im Knabenalter eine ganz außergewöhnliche Form annehmen konnte, stand im Vordergrund bei der Besetzung der Rollen. Mit ihren hohen und voluminösen Stimmen wurden sie sowohl für männliche als auch weibliche Rollen besetzt. Die Kongruenz zwischen der

weiblich oder männlich gilt, ist historisch und kulturell variabel. Häufig sind es aber Körpermerkmale, die zur Bestimmung von Weiblichkeit und Männlichkeit herangezogen werden. Daraus wird eine Geschlechterdichotomie abgeleitet, die als Grundlage für die geschlechtsspezifische Zuteilung von Verhaltensweisen, Handlungsmöglichkeiten etc. dient. Diese binären Geschlechterordnungen sind meist sehr stabil, Überschreitungen (Transgressionen) nur punktuell möglich.

«Das Phänomen der Hosenrollen ist eine historische Art und Weise, Figuren auf der Bühne zu leben. Ich habe das immer als eine Möglichkeit betrachtet, andere Seiten von mir zu erkunden.»

Im 17. und 18. Jh. finden wir in Europa auch klare Geschlechtervorstellungen. Festgeschnürte Regeln strukturierten den Alltag. Gleichzeitig suchte man über verschiedene Praktiken, die zeitlich und räumlich begrenzt waren, die strikte Ordnung aufzubrechen, wie Marian Füssel 2017 in seinem kulturgeschichtlichen Werk zu Barock festhält. Die Barockoper zählt zu diesen nicht-alltäglichen anderen Räumen. In der Barockoper wurde durch die Verknüpfung von Wirklichkeit und Illusion eine Ästhetik hervorgebracht, die Transgressionen nicht als beängstigend und verboten, sondern als wünschenswert entwarf. Hier konnten Männer auch in Frauen-, Frauen auch in Männer- und Kastraten in Frauen- und Männerrollen schlüpfen. Die barocke Ästhetik konnte aber zuweilen über die künstlerische Darstellung hinaus Auswirkungen haben, gerade wenn wir uns die Kastratensänger vor Augen führen, die ihren versehrten Körper nach der Aufführung nicht wie ein Kostüm ablegen konnten.

Kastration abseits der barocken Bühne

Körperhistorisch gesehen ist es notwendig, die Kastration nicht allein als barocke Praxis zur Optimierung der Stimmqualität und die Kastratensänger nicht allein als Künstler zu betrachten. Die Kastration war ein schwerwiegender Eingriff, durchgeführt an kleinen schutzbedürftigen Kindern. Martha Feldmann hielt in ihrem 2015 erschienen Werk «The Castrato. Reflections on Natures and Kinds» fest, dass für das 17. und 18. Jh. valide Zahlen fehlen, die Auskunft darüber geben, wie viele Knaben kastriert wurden, wie viele davon die Kastration überlebten und wie viele von den Überlebenden dann auch tatsächlich Karriere machten. Einzelne Kastratensänger mögen eine erfolgreiche Karriere gehabt haben, aber auch sie hatten mit den physischen, psychischen und sozialen Folgen der Kastration umzugehen.

Die Kastration von Knaben ist keine Erfindung des Barocks. Diese Praxis reicht weit in die Vergangenheit zurück und war unterschiedlich motiviert. Zur Zeit Caesars etwa wurden kastrierte Knaben – es handelte sich hierbei ausschließlich um versklavte Personen – als Luxuswaren gehandelt. Zwar wurde die Kastration als ethisch verwerfliche Praxis gesehen, weil sie in der römischen Vorstellung einen «widernatürlichen» Körper verursachte, die kastrierten Knaben hingegen waren wegen ihres androgynen Erscheinens begehrt. Dass sie aufgrund ihres besonderen Körpers nicht mehr in die römische Geschlechterordnung zu passen schienen, bescherte ihnen mitunter Spott und Diffamierung, die vor allem über misogyne Zuschreibungen erfolgten.

Auf das Setting kommt es an

Was im Barock die Oper zu leisten vermochte, nämlich Geschlechtermerkmale auszublenden, sie unkonventionell zu arrangieren oder Transgressionen positiv zu besetzen, wurde zur Zeit Caesars über Literatur und bildende Kunst möglich gemacht. Das Überschreiten von Geschlechtergrenzen wurde in antiken Erzählungen expliziert (z.B. Ovids Metamorphosen). Die Ästhetik knabenhaft-effeminiertes, also verweiblichter Körper ist uns über Fresken und Statuen erhalten. Effemination als jugendliches

Cesare

Mi | 07. August
19.00 Uhr

Fr | 09. August
19.00 Uhr

So | 11. August
16.00 Uhr

→ Tiroler Landestheater
Großes Haus



Zitate von Arianna Vendittelli: Arianna Vendittelli verkörpert in der heurigen Oper «Cesare in Egitto» den Cesare und hat verraten, wie sie das Phänomen der Hosenrolle sieht.

Schönheitsideal und Hermaphroditismus als verführerische Zweigeschlechtlichkeit waren im künstlerischen Diskurs positiv besetzt. Das Spiel mit den Geschlechtern sollte den Blick des*r Betrachter*in einfangen. Geschlechtlichkeit spielte in diesem Setting eine zentrale Rolle, indem mit den konventionellen Geschlechternormen gebrochen wurde.

Ein Fazit

Die Fragen, was Männlichkeit und Weiblichkeit ausmacht, ob und in welchem Kontext Geschlechtertransgressionen stattfinden, sind je nach historischem und kulturellem Raum zu

beantworten. Dass Caesar im Barock von einem Kastratensänger oder einer Sängerin im 21. Jahrhundert verkörpert werden kann, ist mit dem jeweiligen Zeitgeist und dem Setting der Barockoper zu erklären. Die antiken Schriften erinnern Caesar als das Ideal römisch-hegemonialer Männlichkeit, womit sich die Historiker*innen auseinandersetzen. Die Kunst hingegen kann Caesar ungebunden als Figur in ein zeitgenössisches kulturelles Setting transferieren, dargestellt als Mann, Frau oder Androgyne.

Klang, in Bernstein gegossen

Eine Liebeserklärung

Eva-Maria Sens | Künstlerische Direktorin der Innsbrucker Festwochen

Das Herz rast und zeitgleich scheint der Puls sich intensiv zu verlangsamen, der Herzschlag ist auf jedem Zentimeter Haut zu spüren, die Außenwelt blendet sich aus, man kann nur mehr diesen Augenblick wahrnehmen, aufsaugen, genießen und alles was zählt, ist ... dieser Klang.

Er tanzt leichtfüßig und immer wieder vorantreibend, schwelgt elegisch, erhebt sich aus den Untiefen des Basso Continuo um in ungeahnte und traumwandelnde Höhen davonzutragen. Er nimmt an die Hand, geleitet durch die melodiosen Windungen und Wirbel, und endet im befreiten Gefühl, dass Schönheit auf dieser Welt existiert.

In meinen Ohren mäandert der Klang von Händels Concerti grossi Op. 3 in der Einspielung der Accademia Bizantina unter der Leitung von Ottavio Dantone (den Hinweis zur entsprechende Aufnahme finden Sie am Ende des Textes) und ich weiß nicht so recht, wohin mit all meinen Wahrnehmungen. Da fällt mir eine Passage aus Benjamin Myers Erzählung «Offene See» ein, die ich beim Lesen mit einem großen geistigen Ausrufezeichen versehen hatte:

«Ich begriff, vielleicht zum ersten Mal, was Menschen dazu brachte, einen Pinsel in die Hand zu nehmen oder ein Gedicht zu schreiben: der Impuls, die den Herzschlag beschleunigende Empfindung einzufangen, dieses Im-Jetzt-Sein, ausgelöst durch eine ebenso atemberaubende wie unerwartete Aussicht. Kunst war der Versuch, den Moment in Bernstein zu gießen.»

Bei mir ist es nicht die vom Protagonisten beschriebene Aussicht auf eine plastisch vor ihm liegende Landschaft an der englischen Küste, sondern die Aussicht auf eine innere Landschaft, die sich durch das Hören von Musik in meinem Geiste auftut, die den Wunsch hervorruft, jeden Atemzug unendlich verlängern zu können und «den Moment in Bernstein zu gießen».

Löst Musik bei Ihnen etwas aus, das über die bloße Anerkennung der Fertigkeiten hinausgeht? Wenn ja, was genau? Wollen Sie kurz innehalten und sich dazu Gedanken machen? Ich gebe Ihnen gerne ein paar Minuten ...

«Der Klang nimmt an die Hand, geleitet durch die melodiosen Windungen und Wirbel, und endet im befreiten Gefühl, dass Schönheit auf dieser Welt existiert.»

Für mich ist Musik Lebenselixier, das Schmieröl meines Seelengeflechts, Stimmungsbarometer und Ausgleichgröße. Die richtige Musik im richtigen Moment kann die Melancholie in ihrer bitteren Süße beschweren und freudige Fröhlichkeit himmelhochjauchzend erhöhen. Welcher komplexen Verbindungen bedarf es, damit sie genau den Ton – im wahrsten Sinne des Wortes – trifft, der uns emotional (oder auch intellektuell) stimuliert? Hat es nicht etwas von Pingpong, das Geben und Nehmen zwischen Ausführenden und Hörenden? Wie in einem guten Gespräch: Der Zuhörende nimmt den Ball auf und verarbeitet ihn weiter, spielt ihn zurück. Es ist eine Frage des Tempos, des Rhythmus', der Tonalität. Je besser Zuhörende*r und Vortragende*r sich aufeinander einstellen, desto befruchtender, erfüllender wird die Konversation. Diese Logik lässt sich auch auf das musikalische Zwiegespräch anwenden: Die Zuhörenden als empfangendes Gefäß mit allen innewohnenden Empfindungen, Stimmungen, Seelenlagen, treffen auf die Klangwellen – im Falle von Live-Musik auch auf Gestik und Mimik – der Ausführenden, in ihrer individuellen Existenz und Fertigkeit.

Dieser Kommunikationsebene zwischen Zuhörenden und Musizierenden fügt sich eine weitere faszinierende hinzu: die der Binnenkommunikation zwischen den Ausführenden. Es liegt ein Zauber in dieser manchmal stillschweigenden und für die Zuhörenden unsichtbaren Kommunikation. Was ist notwendig, um diese scheinbare Symbiose herzustellen? Eine Symbiose, die mich als Zuhörende im Falle der Accademia und Ottavio mit einem allumfassenden Wohlgefühl zurücklässt. Sie musizieren wie aus einem Guss und dennoch nicht glattgebügelt. Egal ob auf CD gepresst oder – noch eindrucksvoller – live: Jede*r Einzelne ist im Klang mit der jeweilig individuellen Musikalität vertreten. Die Stimme der Accademia Bizantina ist aus einem Guss, ohne monoton zu klingen. Wie kann das gelingen? Worin liegt ihr Zauber, ihr Geheimnis? Als Zuhörende bleibe ich auf das Beobachten, Erlauschen und Bewundern beschränkt. Wie mag es wohl sein, sich in und mit diesem außergewöhnlichen Klangkörper zu betätigen, Teil dieser symbiotischen Kommunikation zu sein?

Wenn man sich umhört, unter denen, die wissen wie es ist, ein aktiver Teil dieser in Bernstein gegossenen Klangkultur zu sein, dann fallen zwei Begriffe immer wieder: Freiheit und Vertrauen.

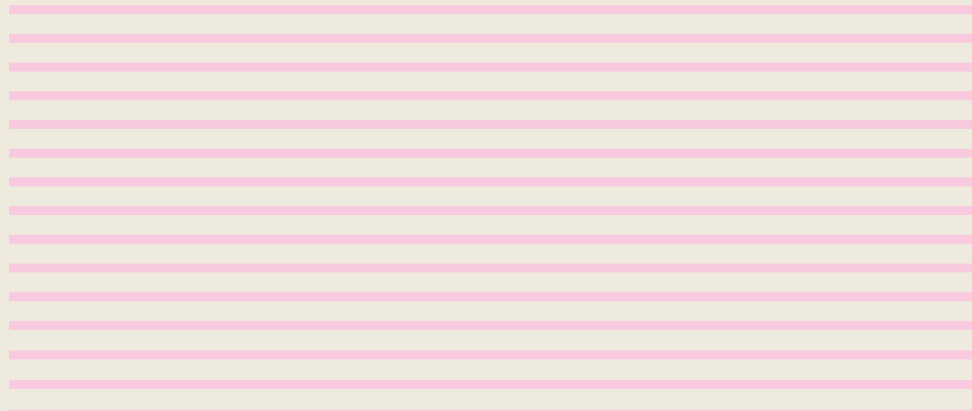
Die Sopranistin Emőke Baráth etwa erzählte in einem Interview: «Ottavio Dantone gehört zu meinen Lieblingsmusikern, und ich sage bewusst: -musikern, nicht bloß -dirigenten. Sein Timing ist perfekt, er gibt die richtigen Impulse im richtigen Moment. Man sollte annehmen, dass das normal ist – aber das Gegenteil ist der Fall. So viele Dirigenten sind Kontrollfreaks, aber er lässt seine Leute musizieren, er vertraut ihnen. Ottavios Interpretationen achten genau auf die Harmonik, den Bass, die Instrumentierung – und er verfügt auch am Cembalo über das Improvisationstalent eines Jazzmusikers. Bei ihm fühlt man sich frei.»

«Mit nur einem Schulterzucken kann er das Orchester im Graben und die Sänger*innen auf der Bühne leiten», so die Harfenistin Margret Köll, als ich sie bitte, mir das kommunikative Geheimnis von Ottavio und seiner Accademia Bizantina etwas aufzuschlüsseln. Bis zu diesem Moment des Schulterzuckens wird viel und intensiv zugehört, ausgiebig recherchiert, wahrgenommen und erarbeitet. Wenn man dann im Graben sitzt, so Margret weiter, kann man sich als Musiker*in nicht nur darauf verlassen, dass das Schulterzucken kommt, sondern ebenso darauf, dass die eingeschworene Gemeinschaft der Mitmusizierenden dieses Signal aufnimmt und in den einen, an dieser Stelle richtigen Klangimpuls verwandelt. Es wird aufeinander geachtet, reagiert und auf diesem Boden des gegenseitigen Vertrauens mit musikalischer Freiheit interpretiert. Ebenso beeindruckt sie bei ihren zahlreichen Engagements mit der Accademia, dass es sich immer wie eine Rückkehr zu Freund*innen anfühlt – auch dies nicht immer selbstverständlich in der Welt der freischaffenden Musiker*innen.

Haben wir damit etwa einen Teil des Geheimnisses um den Bernsteinklang der Accademia entschlüsselt? Gemeinsames Musizieren auf einer Basis von Vertrauen und höchsten musikalischen Fertigkeiten, garniert mit einem Sinn für Freiheit und Individualität?

Vielleicht lässt sich das Geheimnis in den kommenden fünf Festwochen ergründen. Vielleicht lasse ich mich aber auch einfach weiter verzaubern und die Accademia Bizantina darf weiterhin etwas geheimnisvoll bleiben. Macht dies nicht auch immer ein kleines bisschen den Zauber aus?

Falls Sie mit mir das Geheimnis des
Bernsteinklangs erforschen wollen,
hier einige Vorschläge für ein
Kennenlernen.



Werkstattkonzerte

Sa | 27. Juli & 03. August 11.00 Uhr
Tiroler Landestheater & Haus der Musik Innsbruck

Das unmittelbare Erleben. Orchesterprobe live und mit
Erläuterungen. Was geschieht zwischen «Noten aufschlagen» und
«Vorhang auf»? Wie vermitteln sich die musikalischen Überlegungen
zwischen Dirigent und Orchester? Was steht nicht in den Noten und
muss doch mitgedacht und -gespielt werden?

Cesare

Mi | 07. August & Fr | 09. August 19.00 Uhr & So | 11. August 16.00 Uhr
Tiroler Landestheater

Ein fabelhafter Cast auf der Bühne, in Szene gesetzt von niemand
Geringerem als Leo Muscato, die Accademia Bizantina im Graben,
geleitet – vielleicht nur mit einem Schulterzucken – von Ottavio
Dantone und die malerisch tanzende Musik von Geminiano
Giacomelli: «Cesare» wird Innsbruck erobern!

Famos!

Di | 06. August 20.00 Uhr
Haus der Musik Innsbruck

Das große Einstandskonzert. Sie sind natürlich nicht zum ersten
Mal bei den Innsbrucker Festwochen und dennoch ist dies eine
Premiere: Das erste Konzert als «Orchester in Residenz», mit
phantastischen Solisti*innen (beinahe alle mit Cesti-Vergangenheit)
und zwei Chören, die nicht nur die vier Himmelsrichtungen,
sondern auch die Quintessenz der Innsbrucker Festwochen
versinnbildlichen: La Stagione Armonica aus Italien und NovoCanto
aus Tirol.

Ottavio plus

Sa | 29. August 20.00 Uhr
Schloss Ambras Innsbruck

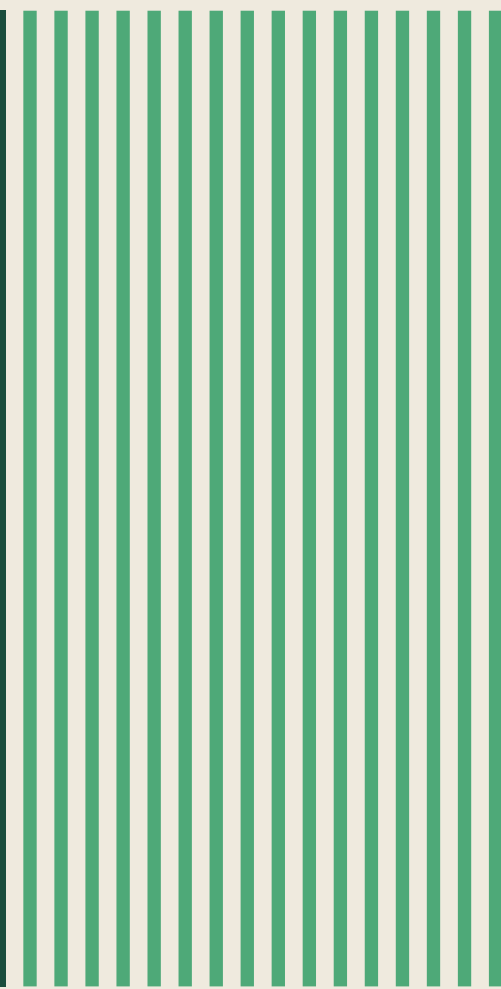
Die besondere Beziehung zwischen Dirigent und Konzertmeister –
in diesem Konzert beleuchtet anhand verschiedener Werke
für Cembalo, Violine und Viola d'Amore. Ottavio Dantone und
Alessandro Tampieri gewähren Einblicke in ihre besondere
musikalische Verbindung. Ein beinahe blindes Vertrauen, das sich
Bahn bricht in der Intensität ihres gemeinsamen Musizierens.

Zum Vorhören zu Hause



Die Discographie der Accademia Bizantina ist groß und
umfasst alles von Instrumentalwerken bis zu Opernaufnahmen.
Zum Schwelgen, Eingrooven und Vorfreuen habe ich hier ein
persönliches Best-Of zusammengestellt.

Hören Sie sie unbedingt ohne Nebengeräusche, idealerweise mit
Kopfhörern, und lassen Sie sich vom Klang umfängen.



Was

Wir haben einige unserer Expert*innen gefragt, was sie unter «Alter Musik» verstehen, bevor sie im Sommer auf die Bühne auf Schloss Ambras steigen.



Playgrounds

Fr. | 26. Juli mit Stefan Temmingh

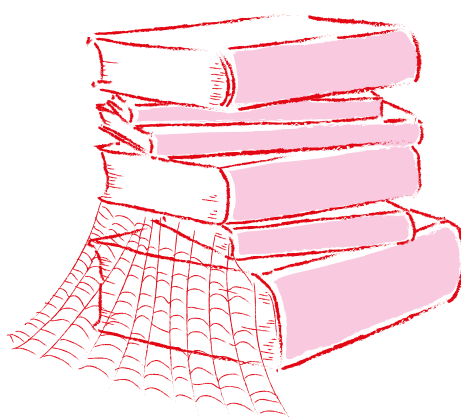
Der Begriff «Alte Musik» ist heutzutage viel weiter gefasst als nur Barockmusik: Für die Musik aller Epochen besteht die Gefahr, in der Tradition zu erstarren und den emotionalen Bezug zu den Hörenden zu verlieren. Mir geht es darum, jede Musik so frisch zu spielen, dass eine lebendige Spannung entsteht und ein Austausch mit dem Publikum passiert – das ist für mich das Wesen der Musik!

ist

Der Liebe gewidmet

Sa. | 27. Juli mit Marian Polin

Für mich bedeutet es einen erhebenden Moment, wenn Musiker und Zuhörschaft am 27. Juli im Spanischen Saal zu Zeitzeugen werden und erleben, wie Andrea Gabrielis Madrigale nach mehr als 400 Jahren wieder dort erklingen, wo sie wohl einst ihrem neugierig lauschenden Widmungsträger, Erzherzog Ferdinand II, dargeboten wurden. Alte Musik heißt also, gewissermaßen in die Haut unserer Ahnen schlüpfen zu dürfen und deren oft längst vergessene und in Archiven verstaubte Musik wieder so zu spielen und zu hören, als wäre sie gar nie verklungen!



Polifemo

Fr. | 02. August mit Václav Luks

Der Begriff der «Alten Musik» kann eine ganze Reihe von Assoziationen hervorrufen. Allerdings kann die wörtliche Interpretation dieses vielleicht etwas unglücklichen Begriffs irreführend sein. Mehrere Jahrhunderte alte Musik kann äußerst aktuell sein, gleichzeitig kann neueste Musik alt und hoffnungslos tot sein. Für mich persönlich stellt der Begriff eine idealistische Bewegung dar, die es sich irgendwann in der Mitte des letzten Jahrhunderts zum Ziel gesetzt hat, die Konventionen des musikalischen Mainstreams aufzubrechen und zu versuchen, den Klang historischer Musik zu rekonstruieren.



Im Dialog

Sa. | 03. August mit Leila Schayegh

unter «Alter Musik» versteht man heute vor allem Werke aus der Zeitspanne zwischen 1600 und 1800 – und gerne auch beidseits weit darüber hinaus. Allerdings – Alte Musik ist nicht gleich verstaubt, sondern mit Herz, Seele und Geist neu und begeistert wiederbelebt.

& mit Jörg Halubek

Alte Musik ist Musik von Komponist*innen, die nicht mehr leben oder zu denen es keine direkte Traditionslinie mehr gibt. In ihrem Geiste oder wie einer ihrer Schüler zu spielen und die alte Musik wieder neu werden zu lassen, macht für mich den Reiz der Alte Musik Szene aus.



Rondeau

Do. | 08. August mit Jean Rondeau

Für mich ist die sogenannte «Alte Musik» eine interpretatorische Bewegung. Sie geht weit über die wörtliche Bedeutung des Begriffs hinaus, der missverstanden werden könnte, um einfach jede Musik zu bezeichnen, die nicht zeitgenössisch ist. Im Kern geht es vielmehr um die Verbindung, die zwischen Künstler*in und einem alten Text geknüpft wird, und darum, wie sie sowohl den Text als auch sich selbst hinterfragen.

Alte

Klangfarben

Sa. | 10. August mit Reinhild Waldeck

Alte Musik bedeutet für mich Musik, zu der es keine mündlich überlieferten Aufführungshinweise mehr gibt. Alte Musik zu spielen heißt für mich also, eine Sprache von (vor)gestern zu entschlüsseln und mit der Lebendigkeit und den Emotionen von heute zu füllen.



Wondrous Machine

Fr. | 16. August mit Margret Koell

Alte Musik ist für mich eine Musikbewegung deren Kategoriebezeichnung zunehmend an Grenzen stößt. Besonders, da wir uns in einer Phase des Paradigmawechsels befinden, in der sich die Definitionen und Standards rasant verändern werden. Ich bevorzuge den Begriff «Frühe Musik», da dieser die Auseinandersetzung mit historischem Instrumentarium und historischen Aufführungspraktiken positiver umfasst.

Drehmomente

Sa. | 17. August mit Tobie Miller

Alte Musik ist per Definition Musik, die in einer früheren Zeit geschrieben wurde (wann genau – das lässt sich debattieren) und deren Studium und Aufführung nach bestem Wissen und Gewissen dem Stil sowie den ursprünglichen Absichten des Komponisten entspricht.

Während dies häufig die Wahl des geeigneten Originalinstruments für die betreffende Komposition einschließt, bin ich einen persönlicheren Weg gegangen, indem ich Bach-Transkriptionen auf der Drehleier gespielt habe – einem Instrument, das zu Bachs Zeiten in Gebrauch war, für das er aber nie geschrieben hat. Meine ist – außer der Wahl meines Instruments – trotz allem «historisch informiert».

Carmina burana

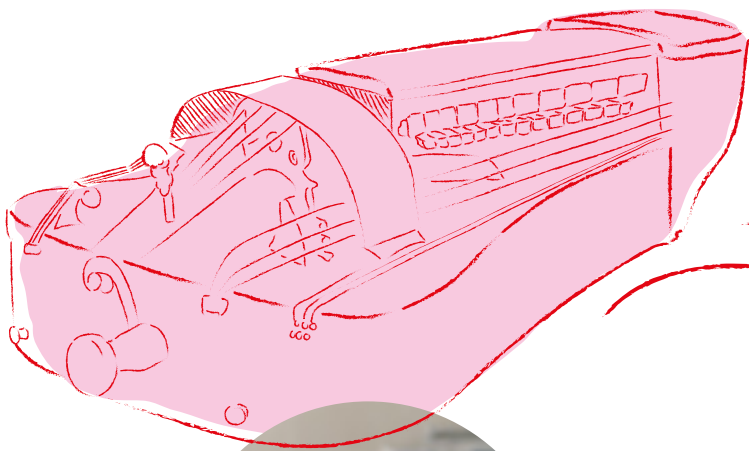
Sa. | 24. August mit Aleksandar Karlic

Ich spiele die so genannte «Alte Musik» nun seit etwa 35 Jahren und kann sie immer noch nicht definieren. Ich glaube, dass es nicht so sehr mit dem Jahrhundert zu tun hat, in dem die Musik tatsächlich erdacht wurde, sondern mehr mit der Haltung der heutigen Interpret*innen. Im weitesten Sinne des Wortes braucht Alte Musik ein gewisses Maß an kreativer Integration durch den*die Interprete*in – ein zutiefst menschliches Bedürfnis! – in mehr oder weniger großem Umfang.

Händel & Greber

Mo. | 26. August mit Raphael Alpermann

Musik ist nie alt, sondern immer lebendig, sie muss nur gespielt werden – spannender gehts nicht. Für uns ist der Umgang mit Barockmusik immer ein lebendiger, wir musizieren mit heutigen Ohren.



Ottavio plus

Do. | 29. August mit Alessandro Tampieri

Für mich war das Spielen Alter Musik immer eine Antwort auf diese Fragen: Was liegt dem zugrunde, was mir gefällt, was mich überrascht, was mich in einem Musikstück zum Schwingen bringt? Was haben Komponist*in und die ersten Ausführenden gefühlt? Was kann ich tun, um dieselben Gefühle zu empfinden? Es ist eine perfekte Verbindung von historischer, musikwissenschaftlicher, ästhetischer und sozialer Forschung mit meiner eigenen Fantasie und Erfindung.

Wenn Sprache spricht

Zwischen den Zeilen lesen in der deutschen Barockoper

Leonie Schiessendoppler | Presse und Kommunikation bei den Innsbrucker Festwochen

Als Opernsänger*in auf der Bühne zu stehen, bedeutet mehr als das virtuose Beherrschen von Tönen, Text und die Fähigkeit, das Publikum darstellend mittels stimmlicher Leistung in eine andere Welt zu entführen. Im Gesang kommt es zur Verschmelzung von Stimme und Sprache. Diese Verschmelzung ist die berühmte Summe, die mehr ist, als ihre einzelnen Teile vorerst versprechen. Sie ist ein Interpretationsrahmen, in dem sich Charaktere, Idealvorstellungen, Emotionen und Lebendigkeit jener Person widerspiegeln, die sich auf das Spiel mit der Sprache eingelassen hat. Den Spannungsbogen dieses Spiels bestimmt maßgeblich mit, ob und auf welchem Level die Singenden die jeweilige Sprache beherrschen. Zwei Sänger*innen, die in der deutschsprachigen Oper «Dido, Königin von Carthago» von Christoph Graupner auf der Bühne stehen – die US-amerikanische Sopranistin Robin Johannsen und der deutsche Bass-Bariton Andreas Wolf – haben Einblick in diesen spannenden Aspekt gegeben. Daraus wurde: Ein Gespräch über Herausforderungen und Ideale.

Die Lebendigkeit der Sprache

Italienisch, Englisch, Französisch und Deutsch: In der Gesangsausbildung sind sie Standardrepertoire. Was aber tun, wenn das Libretto in Russisch, Tschechisch und Ungarisch geschrieben wurde. Andreas Wolf sieht darin für sich kein Problem: Er spricht vier Sprachen fließend und ist immer bereit, «weitere Sprachen zu erobern». Mit guten Sprachcoaches sieht er wenige Grenzen, auch in noch nicht geläufigen Sprachen arbeiten zu können. Die Herausforderungen – und darüber ist er sich mit Robin Johannsen einig – warten dort, wo es wenige Sprachanalogien zur eigenen Muttersprache gibt. Robin Johannsen bereitet sich derzeit beispielsweise auf einen Liedzyklus in fünf verschiedenen Sprachen vor – eine davon Ungarisch. Eine Sprache, von der sie bis jetzt kein Wort spricht oder versteht. «Ich habe ein Jahr Zeit, um mich vorzubereiten und werde zuerst jedes Wort übersetzen und danach mit einer Muttersprachlerin arbeiten, bis es so gut wie möglich klingt.»

Doch selbst mit Sprachcoaches bleiben ganz unvermeidbar Akzente bestehen. Auch wenn Akzentfreiheit ein Ziel ist, ist es kaum möglich, eine erlernte Sprache wie Muttersprachler*innen zu intonieren. Doch um das Ideal geht es bei der Darstellung auch nicht: «Bei Auftritten geht es immer darum, besser werden», erklärt Wolf. «Ich sehen jeden Auftritt und jede Interpretation als einen Versuch. Ideal sind nur Momente, in denen die Zeit stillsteht.»

Für Johannsen zeigt sich dadurch auch die wichtige Relation zwischen Oper und Realität, denn «Perfektion gibt es in diesem Leben nicht und das ist ok. Alles andere wäre langweilig. Auch Muttersprachler*innen sind normalerweise nicht zu 100 Prozent perfekt. Wir sind alle nur Menschen und kleine (und ab und zu nicht so kleine) Fehler machen das Theater so lebendig und spannend!»

Wenn die Sprache von selbst spricht

«Die Sprache spricht». Dieser Satz stammt von dem deutschen Philosophen Martin Heidegger. Auch wenn es in der Forschung einiges an Diskussion über den Sinn und die Lehre aus dieser Tautologie gibt, so kann der Satz in freier künstlerischer Anwendung doch einen Umstand näher beleuchten, der bei der Beherrschung von Sprache mitschwingt: Auch Sprache hat bei ihrer Anwendung «ein Wörtchen mitzureden». «Für mich prägt jede Sprache, die ich spreche, einen anderen Charakter. Jede bringt etwas Anderes in mir hervor» erläutert Wolf: Das Französische stelle Empfindungen besonders in den Vordergrund, das Englische kehre eine gewisse royale Erhabenheit in ihm hervor. «Man fühlt sich, als habe man je Sprache auch verschiedene

Charakterzüge», fasst er zusammen. Denn abgesehen von Schauspiel, Gesang und dem möglichst akzentfreien Intonieren geht es um die Kunst, «zwischen den Zeilen zu lesen» und Inhalt auch im emotionalen Sinne zu transportieren.

«Wenn Opernsänger*innen dieses ‚Mehr‘ transportieren können, dann fühlt das Publikum mit und versteht die Handlung, auch wenn es die Sprache nicht versteht», erklärt Johannsen die Motivation, so tief wie möglich in eine Sprache einzutauchen. So kommt es dann bei einem Bühnenerlebnis laut Wolf dazu, die «sinnvollste Nutzung von Zeit» zu ermöglichen, wie er es beschreibt. «Es geht darum, im Hier und Jetzt zu sein. Dort synchronisieren sich Herzen, Emotionen und Gedanken» – auch in der Sprache.

Die eine Sprache, über die alle sprechen

Die Singbarkeit einer Sprache trägt erheblich zu dieser Synchronisation bei. Und so verwundert die Beliebtheit des Italienischen als Opernsprache nicht: Das Verhältnis zwischen Vokalen und Konsonanten sei es, was Italienisch zu einer der «singbarsten» Sprachen mache, so die beiden. Es bietet sich einfach sehr an, weil sich «die Vokale so schön singen», erklärt Johannsen. «Im Italienischen funken die Konsonanten nicht so sehr dazwischen, beispielsweise durch das rollende R», führt Andreas Wolf aus.

Erst kürzlich von der Unesco als «immaterielles Kulturerbe» ausgezeichnet, ist die Oper italienischen Ursprungs der Grundstein aller europäischen Opernströmungen. Im «gemischten Stil» deutscher Barockoper finden sich nicht nur Arien in italienischer Sprache, auch der Kompositionsstil ist – in unterschiedlichen Ausprägungen – stark beeinflusst von italienischen Vorbildern. Sprache und Musik unterstreichen und reflektieren sich hier geradezu bilderbuchartig. So auch in der diesjährigen Oper «Dido, Königin von Carthago».

Für den deutschen Muttersprachler Wolf, ist das Deutsch der Oper «Dido» aber ohnehin nicht die Sprache, die leichthin als seine Muttersprache definiert wird. Für ihn sind Sprachen keine abgeschlossene Einheit, sondern entwickeln ihre Art so vielfältig, wie die verschiedenen Menschen, die sie benutzen. Kommt ein zeitlicher Abstand hinzu, kann das Verständnis des Textes schwieriger werden – auch wenn es sich um die Muttersprache handelt: «Man muss sich des Vokabulars bewusst sein und der Formulierungen. «Er war stets bemüht» beispielsweise könnte man heute bei Bewertungen eher negativ werten. Wenn man einen Text im zeitlichen Kontext betrachtet, könnte es aber auch anders interpretiert werden. Über die alleinige Betrachtung des Librettos geht diese Interpretation nicht. Für diese muss man zwischen den Zeilen lesen, was auch ein intuitiver Vorgang ist.» Einen Vorteil sieht Johannsen aber doch: «In der Muttersprache muss man hoffentlich weniger nachschlagen. Wenn man in einer Fremdsprache singt und der Text komisch oder sehr altmodisch ist, wird man leichter davon abgelenkt.»

In «Dido» treffen neben Wolf und Johannsen noch acht Sänger*innen mit unterschiedlichem sprachlichen Hintergrund auf das deutschsprachige Libretto. Jede*r von ihnen mit dem eigenen Handwerkszeug, der eigenen Suche nach dem Interpretationsideal. Den Konnex zwischen ihnen stellt die musikalische Ausgestaltung des Textes dar. Und so kann man getrost festhalten: Musik ist die Sprache, die alle eint.

Dido

So | 25. August 16.00 Uhr Di | 27. August 19.00 Uhr

→ Tiroler Landestheater
Großes Haus



Andreas Wolf | Bass-Bariton



Robin Johannsen | Sopranistin

Gesangsanfang?

Der eigentliche Gesang beginnt im Herzen.
Er zeigt sich durch das Bedürfnis, Emotionen
Ausdruck zu verleihen.

Unsicherheit.

Man muss mit Unsicherheit
klarkommen. Es ist ein
spannendes Leben, es ist
eine Achterbahn und es
ist gut, wenn man viel über
sich selbst lachen kann.

Zwei Opernsänger*innen über ihren Beruf

Unvernunft.

Zu singen (und es später auch zur Berufung
zu erheben) hat etwas an sich Unvernünftiges.
Musikalische Begeisterung wird unterstützt,
wenn man ein Kind ist. Sobald es aber zu dem
Wunsch kommt, das professionell zu machen,
wird der Ausdruck von Kreativität zu etwas
Unvernünftigen.

Sprechgesang?

Man muss nicht jede Sprache, in der
man singt, auch sprechen können.
Sinnvoll wäre es aber.

Offenheit.

Es wäre ein Fehler, sich nicht gut beraten zu
lassen und gut begleitet zu sein. Also soll
man ein offenes Herz und Ohr haben für die
Menschen mit Erfahrung. Es ist ein ständiger
Balanceakt zwischen Selbstbewusstsein
und Selbstkritik.

«Oy oy oy!»

Ich singe jeden Tag mindestens zwei Übungen,
bei denen ich ein bisschen lachen muss: «Popcorn
huckleberry po» und «Huckleberry struckleberry
strawberry huckleberry po»! Wenn was anstrengend
ist oder irgendwas schief läuft, singe ich auch
Übungen von «Oy oy oy!» oder «Oje oje oje!».

Beflügelt

Wir haben bei ehemaligen Teilnehmer*innen nachgefragt, was der Wettbewerb für Barockoperngesang «Pietro Antonio Cesti» für sie bedeutet.

Jakub Józef Orliński

Countertenor

Während meines Studiums in Warschau erzählte mir mein Lehrer vom Cesti-Wettbewerb. Mir war sofort klar, dass ich dorthin fahren muss. Alle, die ich traf und die sich für Barockmusik interessierten, sagten, dass Innsbruck und der Cesti-Wettbewerb der richtige Ort seien, um als Barockmusiker durchstarten zu können. Leider hatte ich damals nicht so viel Glück und war nicht gut genug. Ich habe mich zweimal beworben und wurde nicht eingeladen.

Als ich dann beim dritten Mal dabei war, habe ich die erste Runde nicht bestanden. Aber hey, so ist das nun mal. So ist das Leben, und durch diese Erfahrung habe ich eine Menge gelernt. Die Leute, die ich gehört habe, haben mich wirklich inspiriert. Und mir ist klar geworden, wie viel Arbeit noch vor mir liegt, um dieses Top-Niveau zu erreichen.

Gesichter der Liebe (2021)
Beyond (2024)



Nicolò Balducci

Countertenor

Es war mit Abstand eine der aufregendsten Erfahrungen meines Lebens, mit viel Energie, Adrenalin, wunderbaren Sänger*innen und Menschen, die mich umgeben haben. Auch jetzt fühlt es sich noch immer wie eine große Familie an.

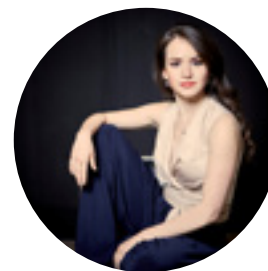
La fida ninfa (2023)
Famos! (2024)

Alicia Amo

Sopran

Er stellt junge Sänger*innen ins Rampenlicht und ist ein Sprungbrett für Karrieren. Außerdem ist er eine gute Möglichkeit, mehr Kolleg*innen aus der gleichen Generation zu treffen.

La pellegrina (2020)
Dido (2024)



Emőke Baráth

Mezzosopran

Mit dem Cesti Wettbewerb begann meine Karriere! Maestro Alan Curtis lud mich zu einer Aufnahme und Konzerttournee ein und so fand ich mich mit 25 Jahren in der Welt der Profis wieder. Das war beängstigend und aufregend zugleich, aber ich bin dem Maestro ewig dankbar.

Sommer in Panonien (2012)
L'Incoronazione di Poppea (2012)
Addio (2013)
Traumland Arkadien (2018)
La Dori (2019)
Cesare (2024)



Andrea Gavagnin

Countertenor

Es war eine gute Gelegenheit, mich einem breiten Publikum bekannt zu machen und Sänger*innen zu hören, die ich nicht kannte.

Arianna (2024)



Neima Fischer

Sopran

Ich konnte in die professionelle Welt der Barockoper eintauchen. Als Künstlerin hat mich der Wettbewerb sehr geformt und mir viel gegeben. Das freundliche Team schafft eine Atmosphäre während des Singens, sodass man alles rund herum genießen kann.

Arianna (2024)



Jacob Lawrence

Tenor

Hier konnte ich mich selbst herauszufordern und wahrheitsgetreu performen – unter dem zusätzlichen Druck, um Preise zu konkurrieren. Der Cesti-Wettbewerb war ein wichtiger beruflicher Schritt und ich freue mich sehr, dass ich als Künstler zu den Innsbrucker Festwochen zurückkehren kann.

Vespro Veneziano (2022)
Dido (2024)



Josipa Bilić

Sopran

Obwohl es ein Schritt aus meiner Komfortzone war, erhielt ich wertvollen Input von der Jury und sang mit dem erstaunlichen Cembalisten Marco Crosetto, der meine Leidenschaft für Barockmusik bekräftigte.

Arianna (2024)





15. Cesti-Wettbewerb

Finalkonzert
Fr | 30. August
19.00 Uhr

Vorrunden bei freiem Eintritt
Mo | 26. August 10.30 Uhr Di | 27. August 10.30 Uhr Mi | 28. August 10.30 Uhr

→ Haus der Musik Innsbruck
Großer Saal



Sophie Rennert

Mezzosopran

Es war für mich eine der angenehmsten Wettbewerbserfahrungen und der Beginn einer langen und schönen Freundschaft mit den Festwochen.

Morire d'Amore (2017)
Händels Triumph (2019)
Bruderzwist und weiser König (2021)
Amici cari (2022)
Juditha triumphans (2023)
Famos! (2024)

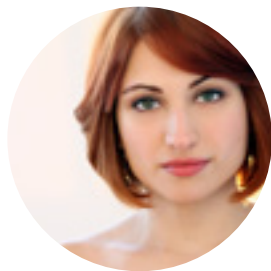


Filippo Mineccia

Countertenor

Auch ohne Preis bin ich vielen Menschen begegnen, die meiner Karriere sehr geholfen haben: u.a. Alan Curtis, Sebastian Schwarz, meinem Agenten Paolo Monacchi. Es ist schwierig, sich seinen Platz in dieser verrückten Barockwelt zu verdienen, doch das ist es in jedem Fall wert!

Merope (2019)
Cesare (2024)

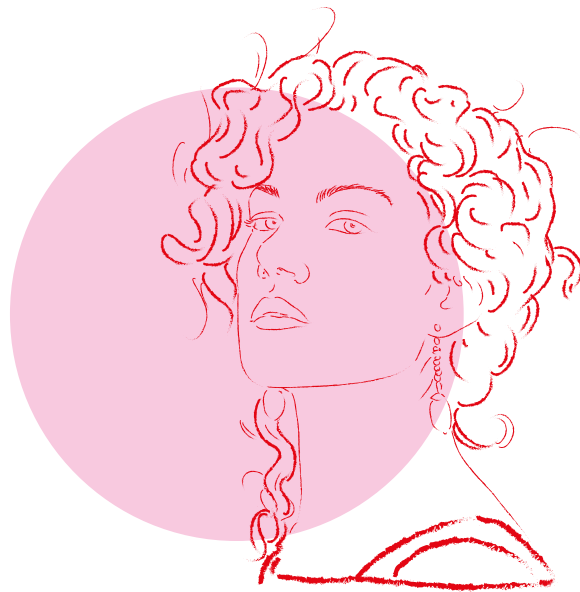


Benedetta Mazzucato

Alt

Durch den Wettbewerb hatte ich die Möglichkeit, in Los Angeles zu singen. In diesem Moment hat meine Karriere begonnen.

Olimpiade (2023)
Famos! (2024)



Arianna Vendittelli

Sopran

Er gab mir die Chance, in der Musikwelt ein höheres Level zu erlangen.

Le nozze in sogno (2016)
San Giovanni Battista (2017)
David & Goliath (2018)
Merope (2019)
Idalma (2021)
Juditha triumphans (2023)
Cesare (2024)



Martin Vanberg

Tenor

Ich habe dort zukünftige Kollegen und Freunde fürs Leben getroffen! Hier wurde mein Wunsch geweckt, eine Karriere als Barocksänger anzustreben.

L'Incoronazione di Poppea (2012)
Famos! (2024)



Margherita Maria Sala

Contralto

Vor allem: Neuanfang, große Chancen und Veränderungen. Dank des Wettbewerbs begann meine Karriere und ich hatte einige entscheidende Begegnungen für meine Zukunft.

Idalma (2021)
Il Messia (2022)
Olimpiade (2023)
Cesare (2024)



Alberto Miguélez Rouco

Tenor

Eine großartige Möglichkeit, neue Dinge über meine Stimme und meine musikalischen Fähigkeiten zu erfahren und zu lernen, wie ich mit Druck umgehen muss, während ich gleichzeitig eine Oper aufführe. Eine echte Herausforderung!

Ottone (2019)
Musica hispanica (2024)



Mathilde Ortscheidt

Alt

Es war eine aufregende Erfahrung, vergangenes Jahr den ersten Preis zu gewinnen. Schön war es auch, Kolleg*innen zu treffen und mit den Musiker*innen zu arbeiten. Sie und Maestro Errico haben mir sehr geholfen, mich vor allem auf die Musik zu fokussieren und nicht so sehr auf den Wettbewerb.

Blütezeit (2022)
Arianna (2024)
Händel & Greber (2024)



Giacomo Nanni

Bariton

Hier bekam ich die Möglichkeit, mich in einer Musikrichtung auszudrücken, die ich liebe. Jetzt habe ich das Vertrauen, eine international anerkannte Auszeichnung erhalten zu haben.

Arianna (2024)

«Was bedeutet der Cesti-Wettbewerb für dich?»

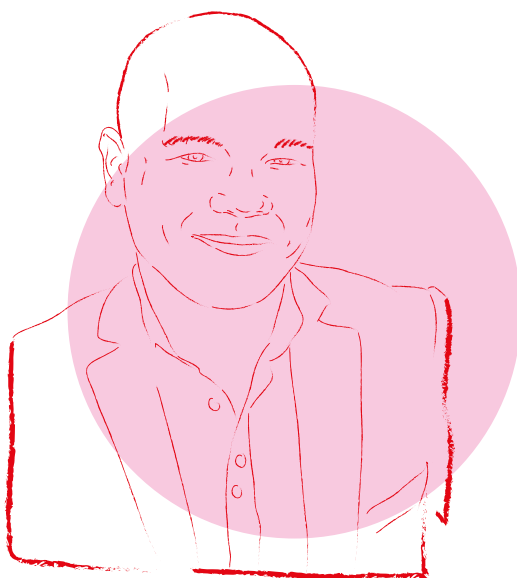


Ester Ferraro

Mezzosopran

Ich konnte mich in einem wichtigen und renommierten Kontext testen. Es war eine großartige Gelegenheit, zu üben, zu lernen und wunderschöne Stimmen und großartige Musiker*innen zu treffen.

Arianna (2024)



Andrés Montilla Acurero

Tenor

Ich erinnere mich gerne an meine Teilnahme 2011, denn es war eine gute Gelegenheit, den «State of the Art» der jungen Barockszene zu verstehen.

Jephte (2020)
Aus der Zeit (2021)
Introitus (2021)
Introitus (2022)
Vespro Veneziano (2022)
Monteverdis Muse (2023)
Der Liebe gewidmet (2024)

Riccardo Pisani

Tenor

Für mich ist es eine Plattform, auf der talentierte Künstler*innen aus der ganzen Welt zusammenkommen, um ihr Können, ihre Leidenschaft und ihre Hingabe für diese zeitlose Kunstform zu zeigen.

Sinn und Sinnlichkeit (2021)
Introitus (2021)
Introitus (2022)
In bester Gesellschaft (2023)
Der Liebe gewidmet (2024)

Herausgeber und Veranstalter: Innsbrucker Festwochen der Alten Musik GmbH, Eine Tochtergesellschaft der Tiroler Landestheater und Orchester GmbH Innsbruck, Universitätsstraße 1, 6020 Innsbruck, +43 512 571032, festwochen@altemusik.at, www.altemusik.at; Für den Inhalt verantwortlich: Dr. Markus Lutz (Geschäftsführung), Mag. Eva-Maria Sens (Künstlerische Direktorin); Redaktion: Leonie Schiessendoppler MA BA und Simon Lehner MA; Texte: Kordula Schnegg, Eva-Maria Sens, Leonie Schiessendoppler, Marie-Luisa Frick, Rainer Lepuschitz und Kathrin Eder; Marketing Mag. (FH) Anja Falch; Design: in the headroom, www.intheheadroom.com; Druck: Alpina Druck GmbH, 6020 Innsbruck

Titelseite: Alexander C. Kofler; Fotocredits: Manuela Giusto (S. 5), Dirk Schelpeier (S. 11), Tatjana Dachsel (S. 11) Detailinformationen erhalten Sie auf Anfrage unter: festwochen@altemusik.at; Illustrationen: intheheadroom

Offenlegung gemäß § 25 Mediengesetz: Die Zeitung gibt Auskunft über die Veranstaltungen der Innsbrucker Festwochen. Programm- und Besetzungsänderungen, Satz- und Druckfehler vorbehalten. AGB: Es gelten die Allgemeinen Geschäftsbedingungen der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik GmbH. Nachzulesen auf www.altemusik.at/agb



Gedanken über das Zwielight

Die blaue Stunde

Mi | 14. August
21.30 Uhr

→ Hofgarten Innsbruck
Pavillon

Die Blaue Stunde als existenzieller Erfahrungshorizont

Marie-Luisa Frick | Philosophin, Universität Innsbruck

Seit jeher fasziniert das Zwischen Tag und Nacht, in dem die weichende oder auferstehende Sonne die Landschaft in ein bläuliches Grau taucht. In der bildenden Kunst inspirierte sie Impressionisten wie Claude Monet zum idealtypischen Sonnenaufgang und Expressionisten wie Wassily Kandinsky zur Abenddämmerung. Beim Symbolisten Alphonse Osbert ist die blaue Stunde ein wiederkehrendes Motiv und auch beim Surrealisten René Magritte findet man sie. Und die Dichter*innen erst! Bei Emily Dickinson steht das Zwielight zwischen Tag und Nacht «wie Fremde es tun, mit einem Hut in der Hand, höflich und neu», irgendwo zwischen Bleiben und Gehen. Der französische Schock-Poet Charles Baudelaire entfaltet in seiner Abenddämmerung ein buntes Panorama an Ausschweifungen. Der Tag «voller Lasten» weicht bei ihm der Nacht der Laster, in der Dirnen und böse Geister wach werden, in der aber auch der Denker wie der Arbeiter Ruhe finden. Im subtileren Gedicht «Die blaue Stunde» von Ingeborg Bachmann beladen ein junger und ein gealterter Mann ein Mädchen mit ihrem Begehren und ihren Erwartungen: Die blaue Stunde aufdringlicher Träume und verkorkster Geschlechterbeziehungen.

Auch die Philosophie kennt die Metapher des «Grau in Grau» der Dämmerung. In seinen «Grundlinien der Philosophie des Rechts» erklärt Georg Wilhelm Friedrich Hegel, dass die Eule der Minerva erst da ihren Flug beginnt. Die Reflexion und das Verstehen sind mit Hegel gedacht immer ein nachläufiger Prozess, die Vita activa geht der Vita contemplativa voraus. Gute Philosophie ist erfahrungsgesättigt und daher langsam oder: kommt immer zu spät. So wie Kunstschaffende und Philosophierende die blaue Stunde ehren, den «Augenblick des Freiseins von Tag und Nacht», wie Wolfgang Koeppen es in seinem Roman «Tauben im Gras» (1951) ausdrückt, so wechseln Menschen in ihr mitunter ihre Rollen: vom disziplinierten Tagwerker zum trunkenen Müßiggänger oder umgekehrt von der Tagträumerin zur Nachtschichtarbeiterin. Sie gehören nur sich selbst bis der Morgen graut, und dann wieder den anderen. Manchmal erwarten sie die Abendstunde angespannt oder ängstlich, ein anderes Mal erwartungs-high.

Ob sie den Schattenriss von Hochhäusern vor Augen haben oder in menschenleere Natur sich ihr Blick ergießt, ob die Dämmerung tönt mit anschwellendem Berufsverkehr oder Vogelsang, ob in winterlichen Gefilden die Krähen sich sammeln oder in südlichen Breitengraden die Flughunde um die fruchttragenden Bäume: Das abstrakte Dazwischen der blauen Stunde ist stets das dynamische Bühnenbild für die unendlichen Stimmungsvariationen und ungezählten Rollenwechsel konkreter menschlicher Individuen, die in ihr des Augenblickscharakters des Daseins gewahr werden können. Alles ver-fließt, nichts und niemand in dieser Welt kann ein Recht auf Permanenz einklagen. Die blaue Stunde schlägt uns allen, ständig wieder.

Die im Horizont gespiegelte eigene Vergänglichkeit verweist auch auf die eigene Gewordenheit und wirft Fragen der Identität auf: Wer bin ich, der oder die diese blaue Stunde erfährt? So wie man nie in denselben Fluß steigen kann und sich kein Himmel gleicht, in dem das blaue Farbspektrum regiert, sind wir andere: Im Morgenlicht nach einem Sommerfest oder nach einer schlaflosen Nacht voller Kummer, im Abendlicht des Abschieds oder des Ankommens, zuhause oder an einem fremden Ort. Ausgeschlafen, hundemüde, in Bestform, verkatert. Alleine, in guter Gesellschaft oder in bedeutungsloser. Die blaue Stunde als existenzieller Erfahrungshorizont lädt ein, über das Undeutliche und das nicht Abgrenzbare zu sinnieren: Über die Schubladen, in die wir diese und jene Dinge und Menschen gerne stecken, um nicht den Verstand zu verlieren in einer unordentlichen Welt, die jeden Tag unübersichtlicher zu werden scheint. Über die Kategorien, die wir so selbstverständlich und dankbar übernehmen, da sie uns signalisieren, hier hat jemand etwas überblickt, weil es grundsätzlich überblickbar ist.

Was aber, wenn wir uns damit kontinuierlich selbst betrügen – um die Überraschungen und Irritationen, ja selbst die frivolen Abgründigkeiten, welche sich offenbaren, wenn wir uns der Vereindeutigung der Welt verweigern? In seinem gleichnamigen Essay (2019) empfiehlt der Islamwissenschaftler und Arabist aus Münster, Thomas Bauer, wir sollten «lernen, das Widersprüchliche, das Vage, das Vieldeutige, das Nichtzuzuordnende, das Nichterklärbare als den Normalfall der menschlichen Existenz hinzunehmen». Das gilt besonders für pluralistische Gesellschaften, die immer auch komplizierte, konflikthafte Gebilde sind. Wer nie gelernt hat, ohne Schutzbrille das Zwielight zu schauen und sich im Dazwischen nicht zu verlieren – in Bauers Worten: wer über keine Ambiguitätstoleranz verfügt – ist der modernen Lebensform nicht gewachsen. Leicht ist es dann, sich in Fundamentalismen zu flüchten, die sich als Erlösung anbieten: «Alles ist eindeutig, entweder ganz richtig oder ganz falsch, und es ist ewig gültig.»

Wenn wir heute auf unsere Gesellschaften blicken, in Österreich, in Europa, im «Westen», ist es nicht schwer, die verblassende Ambiguitätstoleranz zu ermessen. Politische Polarisierung will ein Dazwischen unattraktiv, ja unmöglich machen. Unter ihren Fliehkräften erscheint jede abwägende, verhaltende Zugangsweise, die sich Entweder-Oder-Logiken entzieht, rasch als lächerlich oder moralisch verächtlich. Die Nuancen zu pflegen, das Grau zu beschützen vor schwarz-weißer Bedrängnis, geistig beweglich bleiben: Diese Tugenden sind heute essentiell, um teilweise zerrüttete Gesellschaften vor weiteren Radikalisierungs-Schäden zu bewahren. Sie sind auch ein aufklärerisches Erbe: Bequemlichkeit führt in die Unmündigkeit. Der existenzielle Erfahrungshorizont der blauen Stunde sei uns zumutbar!

«Alles ver-fließt, nichts und niemand in dieser Welt kann ein Recht auf Permanenz einklagen. Die blaue Stunde schlägt uns allen, ständig wieder.»

VERWANDLUNGSKUNST

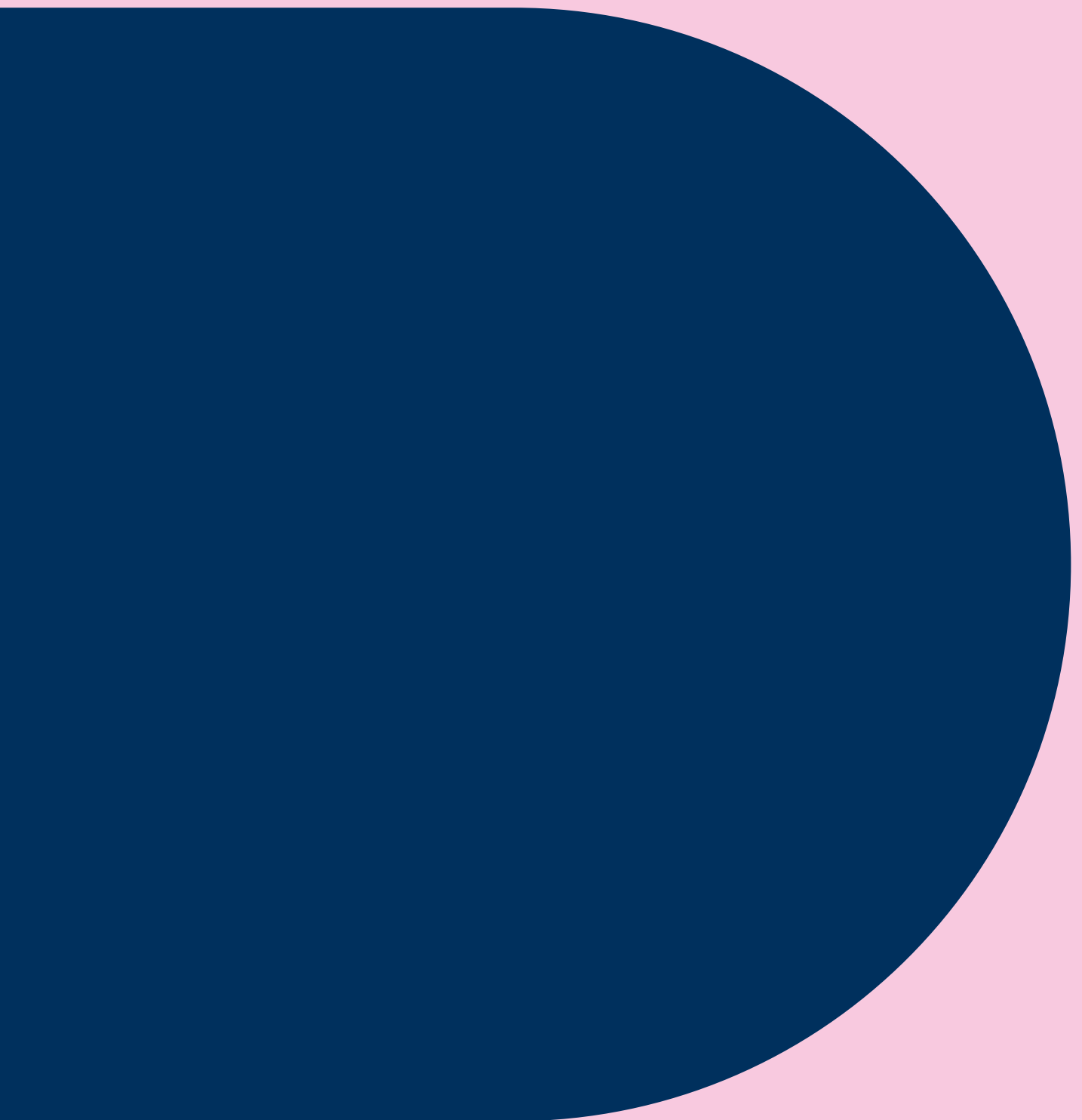
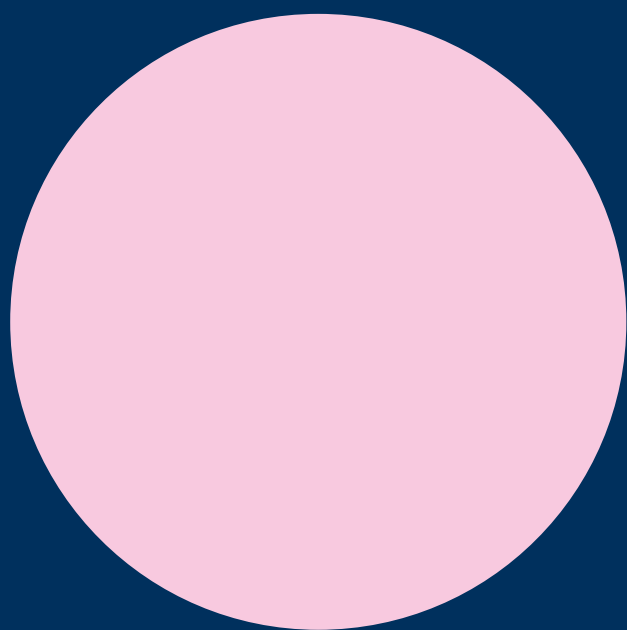
Faszinierende Bach-Metamorphosen von Kirchenliedern, auf der Drehleier und auch etwas Flower-Power-Poesie im Konzertprogramm der Festwochen 2024

Rainer Lepuschitz | Musikdramaturg

Kein anderer Komponist beherrschte es mit einer solchen Meisterschaft wie Johann Sebastian Bach, Themen, Melodien, Motive, Harmonien und Rhythmen zu verändern, variieren, transformieren und in verschiedenste neue Stimmungen zu bringen. Exemplarisch für diese große Verwandlungskunst steht der Zyklus der Choralkantaten, den Bach als Thomaskantor in Leipzig geschaffen hat und aus dem das Collegium Japan unter der Leitung des enormen Bach-Kenners Masaaki Suzuki im Rahmen seiner Welttournee «The 300th Anniversary Project of Choral Cantatas» nun einige bei den Innsbrucker Festwochen aufführen wird. Bach entwickelte fast einen kompletten Kantatenjahrgang hindurch die Komposition in der strengen, im 17. Jahrhundert gebräuchlichen Gestalt der Choralkantate oder des Choralkonzertes weiter. Alle Sätze bauen auf dem Text und der Melodie des für den jeweiligen Sonn- oder Feiertag geltenden Kirchenliedes auf und variieren sie in vielfältigen Ausprägungen.

Ab dem Sommer 1724 komponierte Bach für jeden Sonntag und Feiertag des Kirchenjahres, in dem Figuralmusik in den Leipziger Hauptkirchen St. Thomae und St. Nikolai erforderlich war, eine Choralkantate. Die erste Strophe vertonte er als kunstvolle Choralbearbeitung oder Choralfantasie, während er für die Schlusstrophe die übliche Form des vierstimmigen Choralsatzes wählte. In den Binnensätzen gestaltete Bach in Abstimmung auf den frei gedichteten Text differenzierte Formen der Komposition. Sie enthalten in veränderter, weiterentwickelter, oder auch auf ein Grundmotiv verkürzter Form die Melodie des Kirchenliedes. So entstehen faszinierende Metamorphosen der Musik, aber auch der kirchlichen Botschaft. Mehr als 50 solch komplexer Choralkantaten Bachs sind erhalten. Die meisten davon stammen aus dem Kirchenjahr 1724/25, in den folgenden Jahren ergänzte er zum Teil noch weitere für den Zyklus.

Seit Bachs Zeit wurden aber auch viele seiner Kompositionen in neue Besetzungen, Fassungen und auch neue Stile verwandelt. Seine Meisterwerke wollten viele Musiker*innen nicht nur den zur Ausführung bestimmten Instrumenten überlassen. Einen Spezialfall stellt in dieser Hinsicht zweifellos das Bach-Spiel der kanadischen Musikerin Tobie Miller auf der Drehleier dar. «Hurdy-Gurdy» ist das englische Wort für Drehleier, und beinahe möchte man auch auf gut Tirolerisch «Hardigatti» ausrufen, verflucht noch mal: Wie ist es möglich, dass Tobie Miller auf diesem ungewöhnlichen Instrument die Musik Johann Sebastian Bachs in eine neue, ungeahnte Klangwelt im wahrsten Sinn des Wortes dreht? Die Solopartiten für Violine und Solosuiten für Violoncello haben im Laufe der Zeit schon vielerlei Übertragungen auf andere Instrumente erlebt. Man denke etwa an Busonis oder Brahms' Bearbeitungen der Violin-d-Moll-Chaconne für Klavier oder die naheliegende Transkription der Cellosuiten für Bratsche. Auch in orchestralen Fassungen hat man diese Musik schon zu hören bekommen.



Aber auf der Drehleier und in Tobie Millers hochvirtuoser Spieltechnik geschieht mit dieser Musik etwas Außergewöhnliches: Die Töne und Melodien werden in der Intonation und Klangqualität vollkommen pur und unbestechlich. Gleichzeitig schwingen aber oft auch lange harmonische Grundtöne mit, über denen sich der Notentext Bachs entfaltet. In den Originalversionen für Solostreichinstrumente wird dies als innere, aber nicht gespielte Stimme gehört. Auf der Drehleier tritt sie aber in die äußere Klangwelt hervor. Auch ein perkussives Element kommt in Tobie Millers Spiel dazu, das die Rhythmik von Bachs Musik unterstreicht – als ob ein Schlagzeug mitwirkte. Was ein bisschen an Jacques Loussiers in Jazz transformiertes Projekt «Play Bach» vor mehreren Jahrzehnten erinnert.

Besonders faszinierend an diesem barocken Drehleierspiel ist der durch die mechanischen Spielgeräusche entstehende Eindruck, dass die Musik aus einer Zaubermaschine kommt – quasi aus dem Vorläufer einer «Music Box» aus einer Zeit, lange bevor es elektrischen Strom gab. Die Drehleier gilt ohnedies als eines der ältesten Instrumente der europäischen Musikgeschichte. Im Mittelalter wurde sie als eine Mischung aus Monochord, Fidel und Orgel als Begleitinstrument für den Gesang in Gottesdiensten entwickelt und verwendet. Sie machte dann aber bald auch in der weltlichen Musik, nicht zuletzt als wirkungsvolles Folkloreinstrument, von sich hören. Und nicht nur das: Von Komponisten wie Vivaldi oder Mozart gibt es sogar Originalkompositionen für Drehleier. Dank Tobie Miller werden nun auch Bach-Kompositionen zu Drehleiermusik.

Das Ensemble Continuum dreht den Spieß wieder um: Nicht etwa um Transkription von Solostreichermusik für Tasteninstrumente geht es der Cembalistin Elina Albach und ihren Musiker*innen, sondern um die Erweiterung von Orgelmusik in einer kammermusikalischen Besetzung für mehrere Instrumente. Dabei wird das musikalische Material nicht nur mit angestammtem «altem» Instrumentarium wie Gambe, Cembalo, Traversflöte oder Zink von der originalen Orgelstimme transformiert, sondern auch unter dem Einbezug von zu Bachs Zeit nicht existenter, moderner Instrumente: einem Vibraphon und einem Marimbaphon. Der Klang der Bach-Musik changiert dadurch zwischen einst und jetzt, er erlebt eine permanente Vermischung zwischen den Zeiten. Genau dies entspricht auch dem inhaltlichen Hintergrund der Bach-Metamorphose des Ensembles Continuum, das nach neuer Reflexion und Rezeption von Bachs Musik sucht.

Eine Steilvorlage hierzu liefert das 1955 in Berkeley verfasste Gedicht «Transcription of Organ Music» des US-amerikanischen «Flower Power»-Dichters Allen Ginsberg, das den Musiker*innen um Alina Albach als starke Inspiration für ihr Festwochen-Programm dient. Es handelt sich also um eine «doppelte» Transkription von Bach-Organwerken: instrumental und poetisch. So kann man etwa Bachs monumentale Passacaglia & Fuge c-Moll BWV 582 oder seine verzückte Fantasia BWV 571 in der «alt-modernen» Continuum-Besetzung zu Ginsberg-Versen hören wie: «Die Musik senkt sich herab wie der hohe Stängel sich neigt unter der Last seiner Blüte, denn er muss es, will er am Leben bleiben und die Freude am Leben auskosten bis zum letzten Tropfen ...»

Bach bei den Festwochen

Drehmomente	
Sa 17. August 13.00 Uhr	→ Schloss Ambras Innsbruck Nikolauskapelle
Wandlungen	
So 18. August, 20.00 Uhr	→ Christuskirche
Bachkantaten	
Fr 23. August 20.00 Uhr	→ Stiftskirche Wilten

DANCING MADNESS

Das Street Motion Studio – Tanzstudio für Dance, Community und Lifestyle – wurde 2012 von Kathrin Eder und Tobias Hanny gegründet und ist in den Viaduktbögen Innsbruck beheimatet. Spezialisiert hat sich das Tanzstudio auf Dance Fusion (Jazz-, Contemporary-, Heels-, Ballett Fusion, Jazztechnik, Commercial/Musical Theater Dance) und Street Styles (HipHop, Popping, Locking, Breaking, House).

Kathrin Eder | Leiterin des Street Motion Studio

Kathrin Eder und Tobias Hanny choreographieren, das Ensemble Zefiro unter der musikalischen Leitung von Alfredo Bernardini gibt den Takt vor – das Resultat: Ein Open-Mind-Projekt namens Dancing Madness, das am Mo., 12. August 2024 um 20 Uhr im Tiroler Landestheater Welten vereint, die häufig getrennt gedacht werden. Leonie Schiessendoppler hat mit Kathrin Eder über das gesprochen, das Barockmusik mit modernen Tanzstilen verbindet.

Möchten Sie uns zu Beginn unseres Gesprächs kurz Einblick in Ihre Arbeit geben?

Mit der Gründung unseres Studios wollten wir neue Wege gehen und einen Ort kreieren, an dem verschiedene Tanzszenen, Kulturen und Altersgruppen aufeinander treffen, Berührungspunkte finden und Verbindungen aufgebaut werden können. Besonders wichtig ist uns, einen Raum der echten Begegnung und des respektvollen Miteinanders für eine bunte und starke Community zu öffnen. Unsere Zusammenarbeit in verschiedenen Tanzstilen hat gezeigt, dass besonders diese Verbindung mehrerer Tanzwelten sehr interessant ist. Jede Tanzrichtung ist auch immer eingebettet in einen gesellschaftlichen Kontext, der jedem Stil als Basis zugrunde liegt. Wir lernen voneinander, ergänzen uns und unterstützen unsere Weiterentwicklung ebenso wie die unserer Schüler*innen.

Unser Wirkbereich liegt einerseits in professionellem Tanzunterricht und in unseren jährlichen Abschlussveranstaltungen «Jazz meets Street». Diese machen seh- und spürbar, was uns als Studio auch über den Tanz hinaus ausmacht. Andererseits veranstalten wir zahlreiche Events wie Jams, Battles, Blockparties, Workshops und kooperieren mit anderen Bereichen der Kunst (Musik, Theater, Bildende Kunst u.a.), mit Partnern wie beispielsweise Schulen und Universitäten, Film und Fernsehen. Auch einen 80-Minütigen Tanz-Kinofilm haben wir gedreht. Unser Bestreben ist es, uns ständig weiter zu entwickeln, immer wieder neue Impulse zu setzen, um den Blickwinkel zu ändern und Verbindungen zu erweitern. Daher freuen wir uns über jede neue Herausforderung und Chance, unser künstlerisches Repertoire zu erweitern.

Vielseitigkeit ist unsere Stärke. Wir lieben und leben Tanz. Das ist unser Geheimnis.

Was macht Musik tanzbar? Vor allem, wenn man an Barockmusik denkt?

In unserer Welt ist nicht nur jede Musik tanzbar, alles ist tanzbar: jede Emotion, Atem, Stille, Sprache, jedes Geräusch – das ganze Leben ist ein Tanz. Wir verstehen Tanz als Fluss von Energie, bei dem es immer nur das Jetzt im Moment gibt.

Wie lange haben Sie gebraucht, um sich zu überlegen, bei der Veranstaltung mitzumachen?

Wir haben gar nicht überlegen müssen, es war sofort klar, dass wir diese Veranstaltung machen möchten. Die Frage hat sich schon deshalb nicht gestellt, da im Moment der Möglichkeit dieser Zusammenarbeit die Zusage direkt als Bauchgefühl heraus kam.

Wie kam es zur Idee einer Zusammenarbeit?

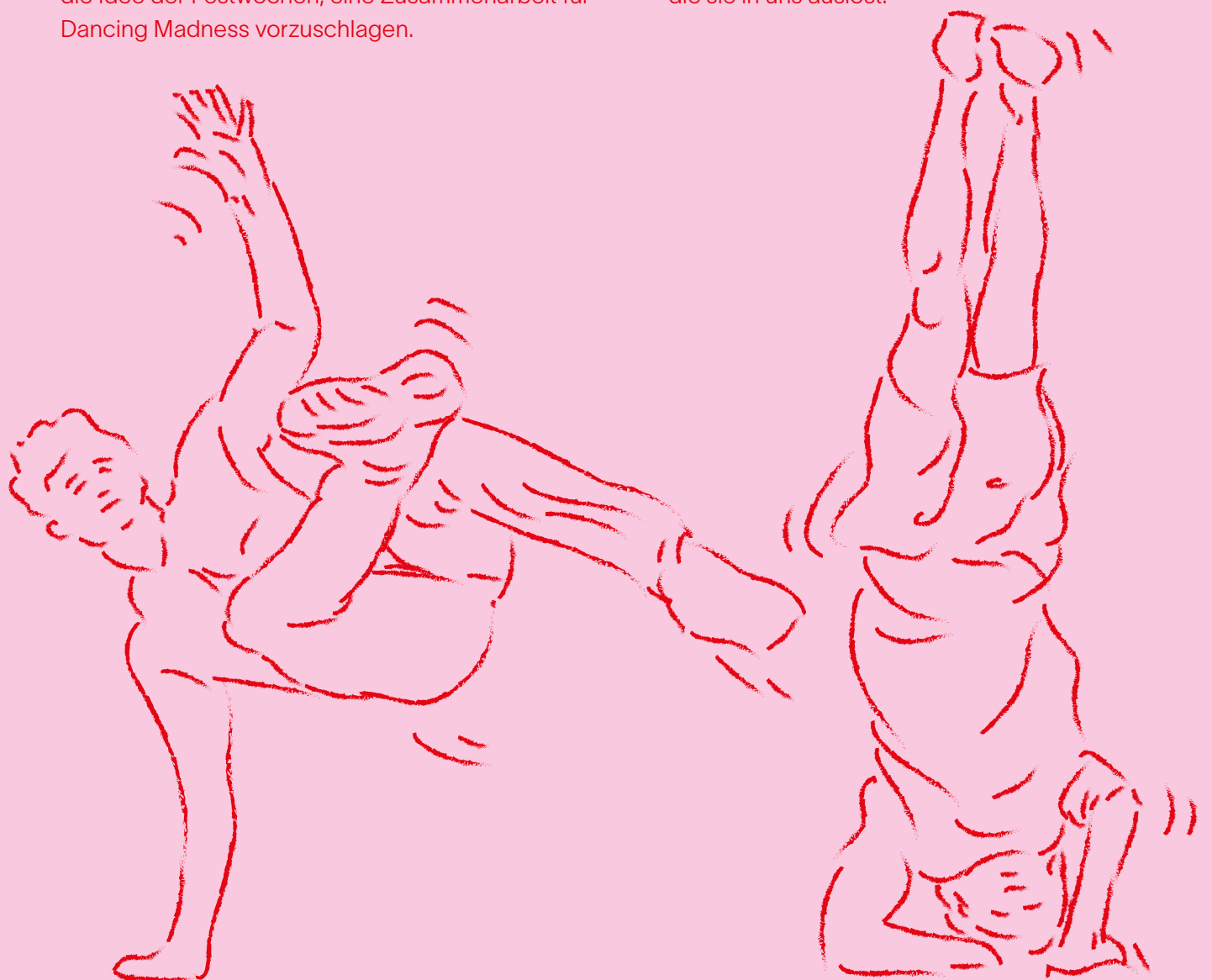
Der erste Kontakt der Innsbrucker Festwochen mit dem Street Motion Studio entstand letzten Sommer, als wir die gesamte Gruppe der Statisterie für die Oper «Olympiade» mit Tänzer*innen des Street Motion Studios besetzen konnten. Der «Vibe» zwischen dem Festwochen- und dem Street Motion Studio Team war sofort sehr gut. Daraus entstand die Idee der Festwochen, eine Zusammenarbeit für Dancing Madness vorzuschlagen.

Haben Sie eine Affinität zu Barockmusik, oder müssen Sie sich in diese erst reindenken?

Wir hatten immer wieder Kontaktpunkte zu Barockmusik, sind aber keine Expert*innen auf diesem Gebiet. Grundsätzlich interessieren wir uns beide mit etwas unterschiedlicher Gewichtung für jede Art von Musik, allerdings gibt es mit gewissen Musikrichtungen weniger oft Berührungspunkte als mit anderen. Trotzdem kommen beim Hören sofort verschiedene Assoziationen – unabhängig davon, welche Musikrichtung es ist. Im Street Dance Bereich ist es üblich, Musik mit verschiedenen Tanzformen frei zu interpretieren, deshalb ist es eine spezielle, besondere und schöne Herausforderung, das bei diesem Event mit dem Ensemble Zefiro erleben zu dürfen.

Wie schwer fällt es, sich hierzu eine Choreographie zu überlegen?

Es braucht etwas mehr Zeit, um Ideen auszureifen, da es nicht so oft passiert, dass unsere Tanzstile in Verbindung mit Barockmusik auf die Bühne kommen. Ein Zugang kann sein, Bilder zu kreieren und dann in die Details zu gehen. Wir lassen also zuerst die Musik auf uns wirken und schauen, was sie erzählt. Dann interpretieren wir die Emotionen, die sie in uns auslöst.



Dancing Madness

Mo | 12. August
20.00 Uhr

→ Tiroler Landestheater
Großes Haus

Unterscheidet sich eine Choreographie für diese Art von Musik stark von anderen?

Hier kommt es mehr zu einem Entwickeln der Choreographie. Das beinhaltet freies Improvisieren, vorgefertigte Choreographie-Teile und nach und nach das Strukturieren aller unterschiedlichen Impulse. Sowohl von Tobias [Hanny, Anm. der Redaktion] und mir als Choreograph*innen, als auch den Tänzer*innen. So nimmt die Choreographie letztendlich Form an. Dadurch ergibt sich mehr Interpretationsspielraum und Freiheit beim Erarbeiten. Bei anderen Projekten und manchen Musikrichtungen kann es so sein, dass alle Tanzsequenzen von vornherein choreographisch fixiert sind. Beim Open Mind-Projekt ist es außerdem sehr spannend, die einzelnen Instrumente des Ensembles unterschiedlichen Tänzer*innen und Tanzstilen zuzuordnen, die normalerweise selten gemeinsam agieren.

Wo liegt die Verbindung zwischen Alter Musik und modernen Tanzstilen, die teils übersehen wird?

Obwohl die Wurzeln unserer Tanzstile und der Alten Musik sowohl in anderer Zeit, als auch anderen gesellschaftlichen und kulturellen Gegebenheiten liegen, ist es doch letztlich immer so: Tanz und Musik sind verbunden, wir verstehen beides als menschliches Grundbedürfnis.

Die Brücke zwischen diesen vermeintlichen Gegensätzen bauen wir, indem unsere Tanzstile das zur Musik zu erwartende Bewegungsmaterial brechen und neu interpretieren. Musik kann tänzerisch auf so viele Arten sichtbar werden und besonders untypische, gar gegensätzliche Tanzsprachen können zu besonderen Eindrücken führen. Der Wunsch, etwas musikalisch oder tänzerisch zum Ausdruck zu bringen, kann – wenn es auch im ersten Moment manchmal nicht so erscheint – teilweise bei beiden aus einer sehr ähnlichen Notwendigkeit, Gegebenheit oder Sehnsucht entstehen. Nur die Äußerungen sind anders.

Wie gesagt: Alles ist Tanz, alles ist Musik.



Wohin gehen wir?



Headline 1

Zweite Zeile

Headline 1 Roslin

Zweite Zeile

Cesare Ho

c1 10,5/15

In non reia que culliquam re nonsequidis magnis atia essimos quisincto debitas impellit issimin cum core prerro in eaquid ut et odigend anducit volore modit et, qui ipsapit rerrovid endis endam eaquatia sum, officiiis aliqui aut voluptat ad eturem qui consequam voluptatur magnam quas re si vent quam fuga. Enisimusam ut ea commos etur reptas et aute ommoluptatem audis susanda estias destiae pratquatesed que sitae litiore di venimol orundit proreperios et quat laborib eriaeped qui blam et ea comnim reium a voloreped eos ventorum idem. Usandia quidem reriis et aut que quae plat qui ipsanim enimi, qui ipsandae porehentiis doluptaspit utempore cum qui opta sam, tem fugitatur, consequidit et eum quiaie cum apellanimus maionecabore volupta siti atium cum quis es simillique dent de nes eossum quamendit omni untorum andamus sunt od utenda nietur mod ut volorep errovitaturi cusdae pero tem quis inti iliqui doluptate et et eat voles quo blaborro odis estrumqui iduscium de odigendae ne peria poribus arum ipsam sinci duntin cus, sam et eosto id quatus et, sumque eaqui oditatusciis autem nobit re voluptaqui od que eaquamendit moloriaeri qui dolorendebis aut alicto quae sandit dolorest, odit quiatiore nulluptatur apid modions equiasperum rere ventur, aliamus de exerio tet iur, ipiti teculla corem audae. Ut quo millab iliqui dolupta taeprae simendae non reruntio temposa derum facearum debitaq uaeperferum everfer chiciissi arum at quost, voluptatios nihil ipis quatum ad qui dolestiora nimo temquia vololibus evel il ma nem eat.

c2 FAM 8/12

In non reia que culliquam re nonsequidis magnis atia essimos quisincto debitas impellit issimin cum core prerro in eaquid ut et odigend anducit volore modit et, qui ipsapit rerrovid endis endam eaquatia sum, officiiis aliqui aut voluptat ad eturem qui consequam voluptatur magnam quas re si vent quam fuga. Enisimusam ut ea commos etur reptas et aute ommoluptatem audis susanda estias destiae pratquatesed que sitae litiore di venimol orundit proreperios et quat laborib eriaeped qui blam et ea comnim reium a voloreped eos ventorum idem. Usandia quidem reriis et aut que quae plat qui ipsanim enimi.

c3 6/9

In non reia que culliquam re nonsequidis magnis atia essimos quisincto debitas impellit issimin cum core prerro in eaquid ut et odigend anducit volore modit et, qui ipsapit rerrovid endis endam eaquatia sum, officiiis aliqui aut voluptat ad eturem qui consequam voluptatur magnam quas re si vent quam fuga. Enisimusam ut ea commos etur reptas et aute ommoluptatem audis susanda estias destiae pratquatesed que sitae litiore di venimol orundit proreperios et quat laborib eriaeped qui blam et ea comnim reium a voloreped eos ventorum idem. Usandia quidem reriis et aut que quae plat qui ipsanim enimi, qui ipsandae porehentiis doluptaspit utempore cum qui opta sam, tem fugitatur, consequidit et eum quiaie cum apellanimus maionecabore volupta siti atium cum quis es simillique dent de nes eossum quamendit omni untorum andamus sunt od utenda nietur mod ut volorep errovitaturi cusdae pero tem quis inti iliqui doluptate et et eat voles quo blaborro odis estrumqui iduscium de odigendae ne peria poribus arum ipsam sinci duntin cus, sam et eosto id quatus et, sumque eaqui oditatusciis autem nobit re voluptaqui od que eaquamendit moloriaeri qui dolorendebis aut alicto quae sandit dolorest, odit quiatiore nulluptatur apid modions equiasperum rere ventur, aliamus de exerio tet iur, ipiti teculla corem audae. Ut quo millab iliqui dolupta taeprae simendae non reruntio temposa derum facearum debitaq uaeperferum everfer chiciissi arum at quost, voluptatios nihil ipis quatum ad qui dolestiora nimo temquia vololibus evel il ma nem eat. Ebit litatio nsequi bla sintium facepudae dic totat omnim res estiuem quam harias minus et alique volupis et ium quia di sequam qui ipsam quatari ut ea voluptatibus untibus danture, quia velit et quaecusamet, sumquate moluptata sus rae por sequi ratibusci volum faccaer uptatis est, offic te

c4 4,5/6

In non reia que culliquam re nonsequidis magnis atia essimos quisincto debitas impellit issimin cum core prerro in eaquid ut et odigend anducit volore modit et, qui ipsapit rerrovid endis endam eaquatia sum, officiiis aliqui aut voluptat ad eturem qui consequam voluptatur magnam quas re si vent quam fuga. Enisimusam ut ea commos etur reptas et aute ommoluptatem audis susanda estias destiae pratquatesed que sitae litiore di venimol orundit proreperios et quat laborib eriaeped qui blam et ea comnim reium a voloreped eos ventorum idem. Usandia quidem reriis et aut que quae plat qui ipsanim enimi, qui ipsandae porehentiis doluptaspit utempore cum qui opta sam, tem fugitatur, consequidit et eum quiaie cum apellanimus maionecabore volupta siti atium cum quis es simillique dent de nes eossum quamendit omni untorum andamus sunt od utenda nietur mod ut volorep errovitaturi cusdae pero tem quis inti iliqui doluptate et et eat voles quo blaborro odis estrumqui iduscium de odigendae ne peria poribus arum ipsam sinci duntin cus, sam et eosto id quatus et, sumque eaqui oditatusciis autem nobit re voluptaqui od que eaquamendit moloriaeri qui dolorendebis aut alicto quae sandit dolorest, odit quiatiore nulluptatur apid modions equiasperum rere ventur, aliamus de exerio tet iur, ipiti teculla corem audae. Ut quo millab iliqui dolupta taeprae simendae non reruntio temposa derum facearum debitaq uaeperferum everfer chiciissi arum at quost, voluptatios nihil ipis quatum ad qui dolestiora nimo temquia vololibus evel il ma nem eat.

Headline 2
Zweite Zeile

Headline 2 Roslin
Zweite Zeile

H2 Roslin Weiß
Zweite Zeile

Headline 3
Zweite Zeile

Headline Roslin 3
Zweite Zeile

Headline 4
Zweite Zeile

h4 question
Ebit litatio nsequi bla sintium
sequam qui vod?

Quote
Liebe.
Heilige Sehnsucht.
Das Herz entflammt.
Ich überwinde jeglichen
Schmerz.
Zauber.

Woher kommen wir?

85mm

Österreichische Post AG, SF 124235235 N
Innsbrucker Festwochen der Alten Musik GmbH
Universitätsstraße 1, 6020 Innsbruck

50mm

MA Maximilian Muster
Musterstraße 16
6020 Innsbruck

40mm

10mm