

Zur Komponistin

Hannah Eisendle ist Dirigentin, Komponistin und Pianistin. Ihre künstlerische Arbeit bewegt sich selbstverständlich zwischen diesen Rollen – geprägt von einem Gespür für Klangfarben, Dramaturgie und musikalische Raumwirkung. In ihren Kompositionen geht sie häufig von außermusikalischen Impulsen aus: Bilder, Naturphänomene, literarische Motive oder gesellschaftliche Konstellationen werden zu Ausgangspunkten klanglicher Prozesse, die sich organisch entfalten. Internationale Aufmerksamkeit erlangte sie mit ihrem Orchesterwerk „heliosis“, einem Auftragswerk des ORF Radio-Symphonieorchester Wien. Die Uraufführung im März 2022 unter der Leitung von Marin Alsop wurde zum Ausgangspunkt zahlreicher Aufführungen in Europa und den USA. Seither entstanden u. a. Kompositionsaufträge für das Staatsorchester Stuttgart, den Wiener Concert-Verein, das Festival Carinthischer Sommer, das Staatstheater Darmstadt und die Wiener Staatsoper. Ihre Orchesterwerke wurden von Klangkörpern wie dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem Nationalen Symphonieorchester des Polnischen Rundfunks, dem BBC National Orchestra of Wales, dem Orchestre National Capitól Toulouse, dem St. Louis Symphony Orchestra und dem Dallas Symphony Orchestra aufgeführt. Als Dirigentin gilt ihr besonderes Interesse der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Gastengagements erhielt sie unter anderem vom ORF Radio-Symphonieorchester Wien, dem Orchestre National de Mulhouse, dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, dem Göttinger Symphonieorchester sowie dem Kärntner Sinfonieorchester. Ein wesentlicher Schwerpunkt ihrer Tätigkeit liegt im Musiktheater. Beim Johann Strauss 2025 Wien Festival hatte sie die musikalische Leitung von „Wiener Blut“ in der Regie von Nikolaus Habjan inne. Von 2023 bis 2025 war sie Kapellmeisterin und Korrepetitorin am Stadttheater Klagenfurt. Zuvor wirkte sie mehrere Jahre als Dirigentin und musikalische Assistentin der Jugendoper am Theater an der Wien und assistierte bei Projekten der Neuen Oper Wien.



„In jeder Komposition steckt auch ein Teil von mir.“

Dramaturgin Julia van der Horst im Gespräch mit Hannah Eisendle.

Julia van der Horst: Wie ist „crushed ice II“ entstanden?

Hannah Eisendle: Ursprünglich für einen Wettbewerb, bei dem Fotos von Polarexpeditionen vertont werden sollten. Das interessiert mich besonders: Unterschiedliche Kunstformen in Musik zu übersetzen. Nicht auf eine rein programmatische Weise, sondern auf eine sehr assoziative, freie Weise. „crushed ice“ kann sowohl das Eis im Getränk sein als auch das Eis, das zerbricht, eine Person, die an etwas zerbricht oder etwas ganz anderes.

Was ist denn deine Deutung?

Was mich inspiriert hat, waren Eislandschaften und eben Polarexpeditionen. Und der Gedanke von purer Desorientierung. Dieses Gefühl: Man weiß nicht mehr, wo hinten und vorne ist, wo der Weg weitergeht. Man verfolgt ein Ziel, zum Beispiel, dass man es zum Nordpol schafft. Und das macht einen nahezu verrückt. Man probiert immer weiter, es zu erreichen. Dieser emotionale Zustand hat für mich auch gut zum künstlerischen Prozess des Komponierens selbst gepasst. Jede meiner Kompositionen ist schlussendlich eine Vertonung des Entstehungsprozesses selbst. Es geht fast immer um diesen Prozess und seine Höhen und Tiefen, um Nicht-Weiter-Wissen, Desorientierung, Schwindel, Unsicherheit, extremes Ausfahren und wieder Zurückziehen. In jeder Komposition steckt auch ein Teil von mir.

Polarexpeditionen und Eislandschaften – das sind sehr spezifische Themen. Da musstest du dich doch sicher erstmal reinlesen, oder?

Ich habe viele Notizbücher – das ist auch mein größtes Hobby: Notizbücher kaufen. Die schreibe ich voll. Mit allem, was mich beschäftigt: Von mathematischen, physikalischen, chemischen Eigenschaften bis hin zu Literatur und bildender Kunst. Ich hatte am Ende allein 40 Seiten über Polarlichter. Weil es da so viel zu sagen gibt. Zum Beispiel, dass Polarlichter extreme Stromausfälle verursachen, oder, dass in ihren Farben ungeheure Energie steckt. All diese Informationen kommen bei mir im Kopf zusammen. Daraus entsteht eine Klangwelt, bei der ich auch gar nicht sagen kann, was woraus genau entstanden ist.

Wie sieht der Prozess von Klangwelt hin zu fertiger Komposition aus?

Zuerst kommt der Spielplatz – den liebe ich. Ich denke dabei sinnbildlich an die menschliche Entwicklung: Am Anfang ist man ein Kind, probiert sich aus, entdeckt ständig Neues. Genau so sammle ich Ideen. Ich schreibe sie in mein Buch, halte erste Klänge fest. Oft sind es rhythmische Elemente, die ich mir notiere. Das kann alles Mögliche sein: Der Rhythmus eines Presslufthammers, ein Klopfen an der Fensterscheibe. Ein Freund hat einmal zu mir gesagt: „Komponiere mich in dein Stück, das hast du versprochen.“ Also habe ich eine Aussage, die er oft tätigt, rhythmisch verarbeitet. Es sind diese kleinen Dinge, die mich weiterbringen – die können von überall herkommen. Genau das macht für mich das Leben so spannend: Dass eigentlich alles inspirieren kann. Irgendwann kommt dann das Erwachsenwerden. Dann muss es konkret werden, präziser – die Noten müssen tatsächlich aufs Papier. Das schiebe ich meistens hinaus und lasse alles in meinem Kopf wachsen und anstauen. Aber wenn ich eine Note schließlich setze, bleibt sie in der Regel auch genauso stehen.

Was hören wir in „crushed ice II“?

Es gibt extrem hohe Stellen, extrem tiefe Stellen, einen Morsecode, der über Wabern und Nebel führt, bis hin zur Panik. Die wichtigsten Gegensätze sind absolute Dunkelheit und intensive Helligkeit, intensives Weiß. Wir beginnen dunkel, mit tiefen Instrumenten: Großer Trommel, Kontrafagott, Bassklarinette. Entgegengesetzt erklingt ein sehr hohes Flattern, das Eiseskälte darstellen mag. Der Anfang ist vage. Dann folgt ein Morsecode, von unterschiedlichen Soloinstrumenten gespielt, der einem vielleicht helfen soll, aber man weiß noch nicht, wie. Dieser Code geht in einen ersten Abschnitt der Desorientierung über – das ist ein einziger Akkord, der, zerlegt, durch alle Instrumente geht. Es überlagert sich klanglich immer mehr. Gleichzeitig scheint aber auch nichts zu passieren, nichts voranzugehen. Ein viertöniges Motiv zieht sich durch das ganze Stück, taucht immer wieder auf und geht durch alle Instrumente – vom Glockenspiel über Trompeten bis zu den Holzbläsern. Das spitzt sich immer mehr zu, bis das Stück von einer Trillerpfeife beendet wird. Sie steht für die Kulmination des Wahnsinns. Wie ein Teekessel, der durchdreht. Aber das Ende lässt auch offen, ob man sein Ziel erreicht hat. Ist es die Erlösung? Der Tod? Ist es das Ankommen?

Hast du einen Lieblingsmoment?

Es gibt eine Stelle, die ich besonders mag: Den auskomponierten Nebel – ein Wabern, aus dem dann ein militärisches Trommel-Blechbläsermotiv heraus-

dringt, das immer stärker wird. Für mich ist das der Moment, wenn man nicht mehr kann und nicht weiß, wie man weitergehen soll. Aber trotzdem dieses Ziel, das man sich gesetzt hat, verfolgen muss. Ich habe bei diesem Stück auch einen mir sehr lieben Klang entdeckt: Die Bassklarinette. Sie nimmt eine der wichtigsten Rollen in „crushed ice II“ ein. Ihre Kombination aus Mehrklang und Growl führt zu einem grässlichen Geräusch, das für mich wunderbar klingt und diese Panik, die ich vermitteln wollte, fabelhaft ausdrückt.

Welche Rolle spielt Stille in dieser Komposition?

Eine große. Wenn man an eine Eislandschaft denkt, ist Stille vielleicht das, was einem als Erstes einfällt. Das ist auch eine der schlimmsten Situationen, in einer absoluten Stille gefangen zu sein. Es gibt in diesem Stück immer wieder Wellen, bei denen es – auf einem Ton aufgebaut – zunehmend lauter wird und mehr Instrumente dazukommen. Das steigert sich bis hin zu einem Fortissimo, das plötzlich abreißt. Was bleibt, sind ganz leise Akkorde oder sogar absolute Stille. Für mich sind diese Momente die wichtigsten und intensivsten. Stille ist eigentlich das Stärkste, was man komponieren kann. Stärker als jedes Fortissimo.

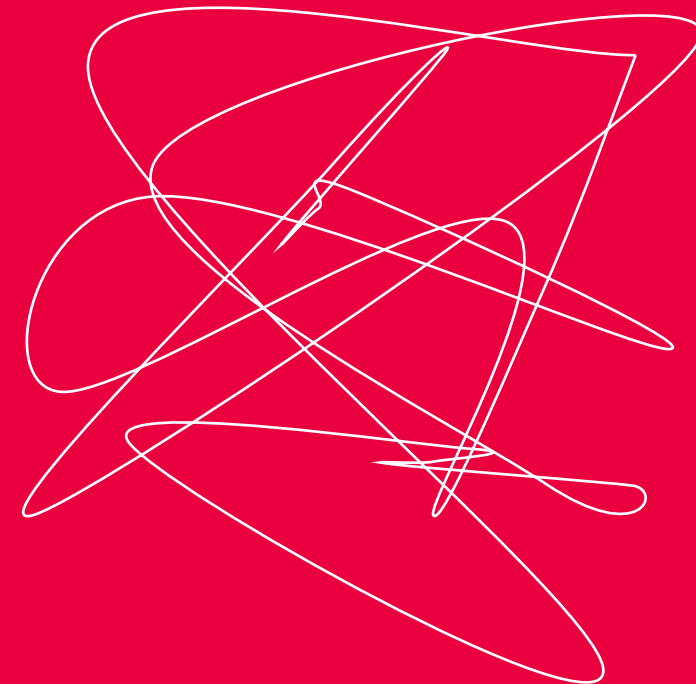
Die Uraufführung von „crushed ice II“ fand 2020 unter deiner musikalischen Leitung statt. Wie ist es, eine eigene Komposition zu dirigieren?

Ich frage mich oft: Bin ich eigentlich automatisch auch die beste Dirigentin für meine eigenen Stücke? Ich höre es unglaublich gern, wenn andere meine Musik dirigieren – zu erleben, welche Facetten sie entdecken, was sie anders gewichten oder plötzlich sichtbar machen. Ich wünsche mir sogar, dass meine Stücke jedes Mal ein bisschen anders klingen. Durch diese unterschiedlichen Interpretationen lerne ich mein eigenes Werk – und auch mich selbst – immer wieder neu kennen. Ein Stück braucht das, finde ich: Die Freiheit, sich zu verändern. Wenn ich selbst dirigiere, bin ich so tief involviert, dass ein zurückgelehntes Genießen und auf mich wirken lassen nicht in der Weise möglich ist. Für mich gehören das Komponieren und das Dirigieren ganz eng zusammen, weil sie sich ständig gegenseitig beflügeln und inspirieren.

Könntest du dich zwischen den beiden entscheiden?

Nein, ich könnte nicht ohne das jeweils andere. Ich brauche die Arbeit mit Musiker*innen. Ich brauche das Proben. Ich brauche aber auch das Komponieren. Ich wollte lange Pianistin werden, habe das intensiv verfolgt. Das Komponieren hat für mich dann aber in dieser schwarz-weißen Welt des Klaviers alles farbig gemacht. Es waren plötzlich so viele Türen offen.

Sinfoniekonzert



6. Sinfoniekonzert

Werke von Brahms, von Weber, Eisendle und Hindemith

11. März 2026 | Preview-Konzert | Großes Haus

12. März 2026 | Sinfoniekonzert | Großes Haus

Programm

Carl Maria von Weber (1786–1826)

Ouvertüre aus „Turandot“ op. 37 (1809)

Johannes Brahms (1833–1897)

Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83 (1881)

- I. Allegro non troppo
- II. Allegro appassionato
- III. Andante
- IV. Allegretto grazioso

Pause

Hannah Eisendle (*1993)

crushed ice II (2020)

Paul Hindemith (1895–1963)

Symphonische Metamorphosen von Themen Carl Maria von Webers (1944)

- I. Allegro
- II. Scherzo
- III. Andantino
- IV. Marsch

Musikalische Leitung Andreas Schüller

Klavier Wataru Hisasue

PHILHARMONISCHES ORCHESTER GIEßEN

Eine romantisch-zeitgenössische Vereinigung

Basierend auf einer alten, persischen Sage schufen Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe 1801 das Schauspiel „Turandot“. Rund sieben Jahre später folgte eine Aufführung am Hofe Friedrich I. von Württemberg, für die ein junger Carl Maria von Weber eine Schauspielmusik beisteuerte. Für diese wählte er ein eingängiges Format: Durch die Sätze zieht sich eine wiederkehrende, wandelbare Melodie. Dieses Thema wird zum verbindenden Element und ist an ein chinesisches Volkslied angelehnt. Vorgestellt wird die Weber'sche Weiterbearbeitung dieses Liedes bereits zu Beginn der Ouvertüre: Lieblich und leichtfüßig beginnt die Piccoloflöte das – für damalige Hörgewohnheiten – exotische Thema, ehe es von den anderen Instrumentengruppen aufgegriffen wird und schließlich durch das gesamte Orchester wandert. Mal zart und zurückhaltend, mal aufbrausend und forsch, mal dramatisch und gewichtig, verändert sich die Melodie mit jedem Aufgreifen ein wenig mehr, ohne jemals unverkennbar zu werden.

Fast 150 Jahre später verarbeitete Paul Hindemith dieses Motiv im zweiten Satz seiner „Symphonischen Metamorphosen“, für die insgesamt vier Werke Webers als Ausgangspunkt und Inspiration dienten. Bemerkenswert ist, dass Hindemith die melodischen Grundgestalten seiner Paraphrasierungen trotz der großen, stilistischen Distanz zwischen ihm, als Vertreter der Neuen Musik, und dem großen Romantiker Weber nur wenig veränderte. Stattdessen stellte er sie in neue, teils ungewöhnliche harmonische und klangliche Zusammenhänge und macht sie sich so zu eigen.

So auch im Scherzo seiner „Metamorphosen“, in dem Webers Hauptthema zu Anfang durch die Flöte vorgestellt wird, bevor es von den anderen Holzbläsern aufgegriffen wird und sich im Orchester ausbreitet. Das Schlagwerk setzt dabei markante Gegenakzente. Insgesamt sieben Mal wiederholt Hindemith die Melodie und steigert sie kontinuierlich bis zu einem kraftvollen, stürmischen Fortissimo. Mit jeder Wiederkehr wird die Klangfarbe reicher und differenzierter, die Instrumentierung ungewöhnlicher und entfremdeter. Einen Höhepunkt liefert ein, von den Posaunen eingeleitetes, Fugato, in dem das Thema auf schwindelerregende Weise immer wieder neugeformt wird. Von dort wandert das Motiv über Hörner, Trompeten und Tuba durch das gesamte Blech und schließlich durch die Holzbläser. Erst mit dem

Eintritt der Streicher erscheint es in ursprünglicher Gestalt erneut, wird gehalten und dramatisch gesteigert. Das letzte Wort aber haben die Pauken, deren Einsätze zunehmend zögerlicher werden, bis das Thema schließlich mit eindringlichem Nachhall ausklingt.

Das kleine Klavierkonzert

Als Johannes Brahms sein zweites Klavierkonzert komponierte, war er längst kein unbekannter Komponist mehr. Die ersten Skizzen entstanden 1878, vollenden sollte er das Werk drei Jahre später. Wie in seinem ersten Klavierkonzert lieferte Brahms ein dicht-gepacktes Solokonzert sinfonischen Geistes, das er selbst als „ganz kleines Klavierkonzert“ bezeichnete. Tatsächlich handelt es sich bei diesem Werk aber um eines der umfangreichsten Konzerte des Repertoires.

Der erste Satz beginnt mit einem zarten, pastoralen Hornsolo. In aufsteigenden Triolen antwortet das Klavier mit einer ausgedehnten Kadenz, bevor das Orchester leidenschaftlich einsetzt. Aus dieser kammermusikalischen Intimität wächst ein monumentaler, sinfonischer Satz heran, der heroisch, beschaulich und höchstromantisch zugleich ist. Das Klavier steht dem Orchester hierbei nicht als virtuoser Gegenspieler gegenüber, sondern ist vollständig in den sinfonischen Gesamtklang integriert. In einem gleichwertigen Dialog vermittelt es zwischen tiefgängiger Intimität und großen, orchestralen Gesten. Auch im zweiten Satz behält das Klavier seine vermittelnde Funktion, doch wandelt sich die Stimmung grundlegend. War der erste Satz noch hochromantisch, wird es nun schwarzromantisch: spukhaft, sehnsüchtig, von störrischem Widerspruch erfüllt.

Kontrastierend steht das Andante als vermutlich innigster Satz des Werkes. Bemerkenswerterweise wird hier eine zusätzliche solistische Partie eingeführt: Gleich zu Beginn tritt das Cello hervor und entfaltet ein großes, lyrisches Thema, bei dem es sich um eine Vorstufe des Brahms-Liedes „Immer leiser wird mein Schlummer“ handelt. Im Mittelteil antworten die Klarinetten auf dieses Zitat mit ihrer eigenen Variation aus Brahms „Todessehnen“. Das Klavier umspielt diese Zitate leichtfüßig mit komplexen Figurationen, bevor das Werk auf sein Finale zuschreitet. Lebensbejahend und heiter, wird hier zum Tanz geladen. So stehen der einsame Hornruf des Anfangs und die tänzerische Ausgelassenheit des Endes scheinbar im Gegensatz und bilden doch einen großen, geschlossenen Bogen.

Zum Solisten

Wataru Hisasue, 1994 in Kyoto geboren, begann im Alter von 5 Jahren Klavier zu spielen. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen, wie den zweiten Preis beim Concours Reine Elisabeth 2025 in Brüssel, den dritten Preis sowie den Sonderpreis für die beste Interpretation des Auftragswerks von Pascal Dusapin beim 66. Internationalen Musikwettbewerb der ARD und beide von der Jury vergebene Sonderpreise beim Concours Géza Anda 2024. Außerdem erhielt er alle drei Preise bei den Kyoto Aoyama Music Foundation Awards, den ersten Preis beim Felix-Mendelssohn-Bartholdy Hochschulwettbewerb 2016 und den ersten Preis sowie den Publikumspreis beim 7. Concours International de Piano de Lyon. Hisasue folgte zahlreichen Einladungen zu Festivals, wie den Audi Sommerkonzerten, der Schwetzingen SWR Festspiele, dem Festival de Torroella de Montgrí und Première Rencontre autour du Piano in Guadeloupe. Es fanden zahlreiche Auftritte u. a. in Deutschland, Japan, Korea, Frankreich, Spanien, Finnland, Belgien und in den Niederlanden statt. Solistisch spielte er u. a. mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Antwerp Symphony Orchestra, dem Belgischen Nationalorchester, den Brüsseler Philharmonikern, dem Musikkollegium Winterthur sowie dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. Er konzertierte unter renommierten Dirigenten wie Michael Francis, Mikhail Pletnev, Marc Albrecht und Kazushi Ono. Gefördert wurde der Pianist als Stipendiat der Heiwado-Foundation, der Rohm Music Foundation, der Stiftung Freunde-Junger-Musiker e. V. Berlin und der Carl Bechstein Stiftung. Seine musikalische Ausbildung wurde von Kuniko Murakami und Yasuko Tasumi in Japan, Gilead Mishory an der Hochschule für Musik Freiburg, Emmanuel Strosser am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris und Pascal Devoyon und Klaus Hellwig an der Universität der Künste Berlin geprägt. Wataru Hisasue veröffentlichte bereits mehrere Alben bei namhaften Labels. Im Herbst 2025 wurde sein neues Album mit Werken von Pascal Dusapin beim Bayerischen Rundfunk und GENUIN classics herausgegeben.



Philharmonisches Orchester Gießen

Das Philharmonische Orchester Gießen wurde 1933 gegründet, um an dem seit 1907 bestehenden Stadttheater eigene Musiktheaterproduktionen zu ermöglichen. Geprägt durch den langjährigen Orchesterchef Gerd Heidger (1966–1991) blühte das Orchester ab den 1960er Jahren auf, wurde vergrößert und professionalisiert. Inzwischen ist es ein wichtiger Klangkörper der Region und macht immer wieder auch überregional auf sich aufmerksam. Das Philharmonische Orchester spielt in jeder Saison sieben Sinfoniekonzerte, zu denen es namhafte Solist*innen einlädt, und begleitet alle Musiktheateraufführungen des Stadttheaters. Das Repertoire des Ensembles reicht dabei von Barockmusik bis zu Uraufführungen; eine Spezialität des Stadttheaters und des Orchesters sind Wiederentdeckungen unbekannter oder vergessener Opern. Oratorienkonzerte, Kinder- und Jugendprogramme sowie spartenübergreifende Projekte ergänzen das musikalische Angebot. Die Musiker*innen des Philharmonischen Orchesters bereichern außerdem das kammermusikalische Leben der Stadt und der mittelhessischen Region durch zahlreiche Ensembles. Zudem sind sie seit über zehn Jahren Ausrichter der Gießener Mittagskonzerte im Hermann-Levi-Saal. Nach Carlos Spierer (2003–2011), Michael Hofstetter (1997–1999 und 2012–2019) und Florian Ludwig (2020–2022) leitet Andreas Schüller seit 2022 als Generalmusikdirektor das Orchester.

IMPRESSUM

Herausgeber: Stadttheater Gießen GmbH
Spielzeit 2025/2026 | Intendantin: Simone Sterr
Geschäftsführender Direktor: Dr. Martin Reulecke
Redaktion: Julia van der Horst
Gestaltung: Lasse Mieruch
Corporate Design: YOOL GmbH & Co. KG | www.yool.de
Druck: Druckerei Bender GmbH
Textnachweise: Alle Texte sind Originalbeiträge von Julia van der Horst
Bildnachweis: Wataru Hisasue © Janine Guldener, Hannah Eisendle © Markus Rössle

