

Ehrenprofessuren

DIRIGIEREN UND MUSIKVERMITTLUNG

Der Hochschulsenat hat in seiner letzten Sitzung im Sommersemester zwei herausragenden Persönlichkeiten des Hamburger Kulturlebens, die zusätzlich in die Lehre an der HfMT eingebunden sind, die akademische Bezeichnung „Professor“ verliehen. Durch die Vergabe der sogenannten §17-Professur an KENT NAGANO und DANIEL KÜHNEL werden der Dirigierbereich, die Arbeit des Hochschulorchesters und die künstlerischen Instrumentalklassen gestärkt und die berufspraktischen Aspekte weiterentwickelt. Präsident Elmar Lampson: „Herr Nagano hat sich – seit er zum Generalmusikdirektor der HAMBURGISCHEN STAATSOOPER und des PHILHARMONISCHEN STAATSORCHESTERS HAMBURG berufen wurde – in ungewöhnlich intensiver Art für die Zusammenarbeit mit unserer Hochschule engagiert. Er hat intensive Arbeitsphasen mit dem Hochschulorchester geleitet und Einzelunterricht für Dirigierstudierende gegeben. Die regelmäßige Zusammenarbeit ist für uns eine große Ehre. Gleiches gilt für Daniel Kühnel, der als äußerst erfolgreicher Intendant die Routinen des Orchester- und Konzertbetriebs hinterfragt und für seine innovativen Programmkonzepte bekannt ist. Sein Lehrangebot ist im Bereich Musikvermittlung angesiedelt.“

Nachruf

GROSSHERZIGKEIT UND GÜTE

Medizin und Musik waren seine beiden großen Lebensthemen: HANS JÖRN BRAUN wirkte als Chefarzt, Professor für innere Medizin und ärztlicher Direktor am Evangelischen Amalie Sieveking-Krankenhaus in Hamburg-Volksdorf. Zudem war er begeisterter Musikliebhaber und profunder Kenner mit besonderem Interesse für die Kammermusik. Im Alter von 87 Jahren ist Hans Jörn Braun am 7.8.2021 verstorben. Wie sehr der überzeugte Christ beide Bereiche zusammendachte, zeigte sich in seinem Engagement als Förderer. Braun gründete mehrere Stiftungen, um all jene Arbeitsbereiche innerhalb des Krankenhauses nachhaltig zu stärken, die er für unverzichtbar erachtete: so etwa die Ausbildung der Krankenhauseelsorgenden. Als Vorstand der Stiftung der Freunde der Hamburger Hochschule für Musik und Theater stand er wiederum der HfMT über Jahrzehnte als wichtiger Partner zur Seite. Martin Zieger – Professor an der Euro-FH als Wirtschaftsprüfer, Partner bei der KPMG AG und langjähriger Vorstandsvorsitzender der Hochschulstiftung – würdigt seinen Kollegen: „Seine Leidenschaft für die Musik verbunden mit seiner Großherzigkeit und Güte hat uns immer angespornt. Die gemeinsamen Abendessen werden für uns unvergesslich bleiben.“

IMPRESSUM

Herausgeber Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Harvestehuder Weg 12, 20148 Hamburg, www.hfmt-hamburg.de
Verantwortlich Elmar Lampson (Präsident)
Redaktion Peter Krause (Leitung und Produktion), Hannah Bernitt, Frank Böhme, Reinhard Flender, Dieter Hellfeuer, Nora Krohn, Mascha Wehrmann
Telefon 040 42848 2400, peter.krause@hfmt-hamburg.de
Konzept und Gestaltung Ulrike Schulze-Renzel, www.usrdesign.de
Fotos Christina Körte, www.christinakoerte.de
Auf den Fotos der Themen- und Umschlagseiten zum Thema PROZESSE sehen Sie als Models die Studentin Lanlan Zhang (Master Oper) in den Proben zur Sommeroper 2021 als Almirena in Händels Rinaldo sowie den Studenten Joël Schnabel (Bachelor Schauspiel).
Druck Beisner Druck GmbH & Co. KG
Namentlich gekennzeichnete Texte geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion oder des Herausgebers wieder.
Redaktionsschluss der nächsten Ausgabe ist der 15.2.2022.
Die Ausgabe Nr. 30 (Sommersemester 2022) erscheint am 1.4.2022.
Bei Anregungen und Kritik, oder wenn Sie die zwölf regelmäßig GRATIS per Post erhalten möchten, schreiben Sie uns eine E-Mail an redaktion.zwoelf@hfmt-hamburg.de

Personelles

BEWÄHRTES UND NEUES

Als Nachfolger von Jörg Maaß (siehe Seite 27) trat HENNING JESKE am 1.8.2021 seinen Dienst als Kanzler der HfMT an. Nach der öffentlichen Ausschreibung und dem Besetzungsvorschlag von Präsident Elmar Lampson hatte der promovierte Jurist sowohl die hochschulinterne Auswahlkommission als auch den Hochschulrat in fachlicher und menschlicher Hinsicht überzeugt. Beide Gremien haben einstimmige Beschlüsse zu seiner Auswahl gefasst. Seine Amtszeit beträgt neun Jahre. Der 48 Jahre alte Henning Jeske wirkte bislang als Leiter des Referats Personal und Recht in der Behörde für Wissenschaft, Forschung, Gleichstellung und Bezirke. Vorausgegangen war ein abgeschlossenes Rechts- und Promotionsstudium mit anschließenden Tätigkeiten in einer Universitätsverwaltung, einem Bezirksamt und der Finanzbehörde. Jeske: „Ich bedanke mich für das mir entgegengebrachte Vertrauen, und ich freue mich, in dieser besonderen Institution in verantwortungsvoller Position mitarbeiten und mitgestalten zu dürfen. Ganz besonders liegen mir dabei offene, wertschätzende Kommunikation und das gemeinsame Eintreten für Bewährtes und Neues am Herzen.“

Ehrenprofessuren

MUSIKTHERAPIE UND ALTE MUSIK

Mit der Vergabe der §17-Professur an Isolde Kittel-Zerer und Miriam Haagen würdigt der Hochschulsenat die besondere Lehrleistung der Dozentinnen und unterstützt mit der Vergabe die Weiterentwicklung der Bereiche Musiktherapie und Alte Musik. „ISOLDE KITTEL-ZERER ist eine hochgeschätzte Kollegin“, so Präsident Elmar Lampson. „Seit mehr als 15 Jahren unterrichtet sie mit großer fachlicher und pädagogischer Expertise in den Lehrbereichen Kammermusik, Vokalensemble der Alten Musik, Nebenfachunterricht Cembalo und Basso-Continuo am Cembalo. Jedes Semester aufs Neue widmet sie sich großen dekanatsübergreifenden Projekten, die bei den Studierenden und in der Öffentlichkeit großen Anklang finden. Diese Arbeit wurde zu Recht bereits mit dem Hamburger Lehrpreis ausgezeichnet.“

MIRIAM HAAGEN ist promovierte Ärztin für Kinder- und Jugendmedizin sowie ärztliche Psychotherapeutin für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Sie wird zentrale medizinisch-psychologische Lehrveranstaltungen im Bereich der Kinder- und Jugendpsychiatrie unterrichten. „Für das Institut für Musiktherapie ist die Lehrtätigkeit und die wissenschaftliche Forschungsarbeit von Frau Haagen eine große Bereicherung.“

ZWOELF

AUSGABE 29 Wintersemester 2021/2022

Die Zeitung der Hochschule
für Musik und Theater Hamburg
Harvestehuder Weg 12, 20148 Hamburg
www.hfmt-hamburg.de





Editorial

LIEBE LESERIN, LIEBER LESER,

für unsere Hochschule beginnt eine spannende Zeit. In diesem Wintersemester wird eine neue Präsidentin oder ein neuer Präsident gewählt. Die Stellenausschreibung wurde bereits veröffentlicht, der weitere Fortgang der Wahl liegt in den Händen der Findungskommission aus Mitgliedern des Hochschulrats und des Hochschulsenats.

Meine dritte und letzte Amtszeit endet am 30. September 2022. Ein ganzes gemeinsames Jahr liegt also noch vor uns – und dieses Jahr wird es in sich haben, wenn man auf die Aufgaben schaut, die in den nächsten zwölf Monaten auf uns zukommen werden. Die wohl wichtigste Aufgabe wird darin bestehen, mit allem Nachdruck darauf hinzuwirken, dass die großen Entwicklungserfolge der vergangenen Jahre nicht durch mögliche aus der Pandemie resultierende finanzielle Engpässe der öffentlichen Hand zurückgenommen oder gefährdet werden dürfen, denn gegenwärtig steht unsere Hochschule hervorragend da.

Mit der neu gebauten JazzHall, den kernsanierten und mit neuen Fassaden versehenen Trautwein-Gebäuden und dem dank der „Innovativen Hochschule“ mit modernster Technik ausgestatteten Forum am Harvestehuder Weg sowie dem neuen Theaterzentrum am Wiesendamm, das unsere Theaterakademie und das Institut für Kultur- und Medienmanagement beherbergt, hat die Hochschule ein völlig neues Erscheinungsbild erhalten. Sie ist jetzt mit einem klaren Profil auf zwei Standorte in der Stadt konzentriert. Beide Standorte sind mit attraktiven Veranstaltungsräumen ausgestattet und geben uns die Chance, einen neuen Platz im Hamburger Kulturleben zu erringen.

Eine Hochschule für Musik und Theater ist in einem besonderen Maße „systemrelevant“, denn sie ist mehr als eine Universität und auch mehr als ein Konzertsaal oder ein Theater. Sie ist beides in wechselseitiger Durchdringung: eine Universität als künstlerischer Veranstaltungsort und gleichzeitig ein Konzert- und Theaterhaus als Universität.



Hier wird in künstlerischer Exzellenz und mit Verantwortungsbewusstsein an der kulturellen und künstlerischen Zukunft unserer Gesellschaft gearbeitet.

Wenn es uns im kommenden Jahr gelingt, dies in der Öffentlichkeit so weit deutlich zu machen, dass der Senat der Freien und Hansestadt Hamburg die Weiterentwicklung der HfMT trotz der zu erwartenden finanziellen Engpässe mit derselben Kraft weiter unterstützt, wie er es in den vergangenen Jahren getan hat, werde ich in mein Amt als Präsident mit einem guten Gefühl an eine Nachfolgerin oder einen Nachfolger abgeben können.

Ich freue mich auf das anstrengende und zukunftssträchtige Arbeitsjahr, das vor uns liegt! Und ich wünsche Ihnen bei der Lektüre der zwölfte, die in ihrer 29. Ausgabe dem Thema **PROZESSE** gewidmet ist, dass Sie sich von der positiven Energie und der im reinen Wortsinne bewegenden Dynamik des Voranschreitens inspirieren lassen!

Viele gute Wünsche

Ihr Elmar Lampson

Präsident der Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Studierende im Portrait

JAZZ-HEROINE MIT LIEBE ZU EINFACHEN MELODIEN

— In aufstrebender Bewegung: Sophia Oster

Bereits von der Wiege auf wurde die in einer Kleinstadt nahe Ludwigsburg aufgewachsene Baden-Württembergerin von Musik geprägt. Ihre Eltern sind beide Hobby Musiker mit Liebe zur klassischen Musik, auch ihr Bruder und ihre beiden Schwestern konnten mit ihren Instrumenten Cello, Klavier und Geige zum Familienkonzert beitragen. Sophia Oster selbst begann im Alter von sieben Jahren mit klassischem Klavierunterricht, dem bald darauf Teilnahmen bei Jugend musiziert und viele Wettbewerbspreise folgten. Mit 21 Jahren erhielt sie den ersten Gesangsunterricht, der auch ihre spätere Nähe zum Jazz prägen sollte: „Ich bin in einer Baptistengemeinde groß geworden. In unserer Kirche wurde viel gesungen und musiziert, ich lernte dort viele großartige und inspirierende Menschen kennen, die meinen Werdegang als Musikerin maßgeblich geprägt haben.“ Seit 2016 studiert Sophia Oster nun an der HfMT in den Fächern Jazzgesang und Jazzklavier bei Ken Norris und Buggy Braune.

Unschlagbare Kombi: Hamburg als Stadt, Ken Norris als Gesangsprofessor

Die Musik war allerdings nicht die einzige Option, die Sophia für ihren weiteren Lebensweg ins Auge fasste. Im Alter von 22 Jahren absolvierte sie eine Ausbildung zur Kinderkrankenschwester in Tübingen. „Nachdem

ich mich 2015 nach langem Hadern entschieden habe, doch nicht in Richtung Medizin zu gehen, sondern Musikerin zu werden, habe ich mich überall an deutschen Musikhochschulen für die Aufnahmeprüfung beworben. Als ich nach Hamburg eingeladen wurde, kannte ich dort nichts und niemanden. Bei der Aufnahmeprüfung an der HfMT war die Atmosphäre dann so toll, dass ich mich als ausgeprägter Gefühlsmensch sofort wohlfühlte habe. Mein späterer Gesangsprofessor Ken Norris hatte eine sehr warme und freundliche Ausstrahlung. Bereits am nächsten Tag erhielt ich das Okay von der Jazzabteilung, und da habe ich nicht lange gezögert – auch weil Hamburg mich als Stadt sehr gereizt hat.“

Die Entscheidung sollte sich schon nach kurzer Zeit als goldrichtig herausstellen. „Die Dozenten, die mich seitdem auf meinem Werdegang als Musikerin begleitet haben, sind nicht nur alle wunderbare Musiker, sondern auch ganz sensible, einfühlsame Menschen, die nicht nur im musikalischen Bereich, sondern auch im menschlichen hohe Kompetenzen aufweisen. Das hat mir sehr dabei geholfen, mich weiterzuentwickeln und zu entfalten – als Mensch und Musikerin. Die Jazzabteilung ist wie eine große Familie, in der man sich gegenseitig unterstützt. Auch unter den Studierenden der klassischen Musik habe ich viele Freunde gefunden.

Wir inspirieren uns gegenseitig, respektieren und schätzen die Musikrichtung des jeweils anderen sehr.“

Für Sophia ist diese stilistische Offenheit eine Selbstverständlichkeit, wurde sie doch von Kindesbeinen an von klassischer Musik und Gospel umgeben. Beides sollte auch in ihr Verständnis für den Jazz hineinreichen. „Ich habe sehr viel Musik in unserer Kirchengemeinde gemacht, gespielt und gesungen, und das hat mich grundlegend geprägt. Meine Liebe zu einfachen, schönen Melodien kommt sicher ein Stück weit auch daher. Bei meinen eigenen Kompositionen dominieren daher auch sehr ‚sangliche‘ Melodien.“

Corona und die Frustration – ein Jahr ohne Jam-Sessions

Als weitere musikalische Einflüsse benennt Sophia Jazzgrößen wie Duke Ellington, Charles Mingus oder Geri Allen. Ferner liebt sie Jazzstandards, Songs, die in den großen Broadwaymusicals der 50er und 60er Jahre zu Weltberühmtheit gelangten. Dazu kommen die vielen wechselseitigen musikalischen Inspirationen

mit Studierenden und Lehrenden der HfMT-Jazzabteilung – ein künstlerisches Ambiente, das mit Beginn der Corona-Pandemie eine jähe Zäsur erlebte. „Das ging schon sehr unter die Haut. Es gab ja einige Phasen, wo man sich nicht mal zum gemeinsamen Proben verabreden durfte. Und das fehlte vor allem uns Jazzern, die wir zutiefst darauf angewiesen sind, miteinander zu spielen. Dass es für über ein Jahr keine Jam-Sessions mehr in so renommierten Hamburger Clubs wie dem Birdland gab, all das war echt frustrierend. Es bleibt am Ende einfach nur die Hoffnung, dass es irgendwann auch wieder vorbei geht und wir Künstler wieder auftreten können. Daran möchte ich festhalten. Es sieht ja momentan auch ganz gut aus, wie alles sich so entwickelt.“

Im Juli konnte Sophia erfolgreich ihren Bachelor-Abschluss an der HfMT absolvieren. In dieser Phase wurden auch endlich die vielen Corona-bedingten Restriktionen gelockert. „Ich freue mich erst mal auf die ganzen Konzerte, die man wieder spielen darf. Auf Publikum! Darauf, Menschen mit meiner Musik eine Freude machen zu dürfen, ihre Herzen zu berühren.“

Das Quintett ist Herzensprojekt und trägt ihren Namen

Die Sterne dafür stehen günstig. Sophias neues, von ihr selbst so empfundenes „Herzensprojekt“ ist das nach ihr benannte Quintett. Mit Gabriel Coburger (Saxophon, Flöte), Giorgi Kiknadze (Bass), Jan-Phillip Meyer (Schlagzeug) und Patrick Huss (Percussion) hat sie aus den Reihen der HfMT-Jazzabteilung ein hochkarätig besetztes Ensemble an ihrer Seite. Im Juli ist zudem ihre Debüt-CD Jubilation erschienen: „Darauf sind vor allem Stücke von mir zu hören, aber auch von Gabriel und Giorgi. Ich bin sehr glücklich mit dem Ergebnis und dem Umstand, eine so tolle Band zu haben.“ Neben ihrem Quintett hat Sophia ein auf Jazzstandards spezialisiertes Quartett mit dem Kontrabassist Paul Imm, Konstantin Herleinsberger am Saxophon und Jan-Phillip Meyer am Schlagzeug gegründet: „Ich liebe diese Band, weil ich dadurch meine große Liebe zur Jazztradition ausdrücken darf. Eine meiner größten Vorbilder aus diesem Bereich ist Shirley Horn, die eine tolle und ganz wichtige Jazz-sängerin und -pianistin war.“

Damit nicht genug, steht für die passionierte Rennradlerin und Leserin von Biographien sowie philosophischen und religiösen Büchern im Herbst ein weiteres Highlight ihrer noch jungen Karriere an: „Im Dezember werde ich an der Reihe Jazz Heroes der Jazz Federation Hamburg teilnehmen. Da dürfen sich Hamburger Musiker ihre ‚Helden‘ einladen und ein Konzert mit ihnen spielen. Ich habe mir Bill McHenry, einen New Yorker Saxophonisten, und Jorge Rossy, vor allem bekannt durch sein Spiel mit dem Brad Mehldau Trio, eingeladen. Ich bin sehr gespannt auf dieses Projekt mit zwei so virtuellen Musikern, die ich nun schon seit zwei Jahren kenne und die bisher aber eher meine Dozenten waren. Nun werden wir gemeinsam auf einer Bühne stehen!“

TEXT DIETER HELLEFEUER

FOTO: SOPHIA OSTER CHRISTINA KÖRTE



Musikvideos

LIEDMOVIES – EINE MEDIALE GALERIE WIRD ERÖFFNET

Der Ausbruch des Corona-Virus hat das (Musik) Theater zunächst in den DIGITALEN RAUM verlagert – einen Raum, in dem Klassik zuvor meist nur am Rande in Erscheinung trat. Beispielsweise als Konzertmitschnitt oder als Soundtrack eines Filmes. Anders als die U-Musik kennt die E-Musik fast keine filmische Umsetzung ihrer selbst. Doch die Verschränkung von Klassik und Film stellt ein weites Experimentierfeld dar, welches es unbedingt auszuloten gilt. Gerade das für die U-Musik so prägnante Format des Musikvideos kennt die Klassik bisweilen kaum. Literatur liefert sie dafür jedoch genug. Vom Kunstlied bis zur Opernarien erstreckt sich ein breites Feld an möglichen Werken, die sich für eine filmische Umsetzung mehr als anbieten. So entstand die Idee, ein MUSIKVIDEO-FORMAT FÜR KLASSISCHE MUSIK zu entwickeln.

Symphoniekonzerte

DIE ALSTERPHILHARMONIE LOCKT MIT GROSSEN KONZERTEN ZU KLEINEN PREISEN

Versucht man, Hamburg als Musikstadt zu kartographieren, kommt man alsbald vom Bild des Kreises mit nur einem Mittelpunkt ab. Die musikalische Landkarte der Hansestadt gleicht vielmehr der Ellipse – also einer ovalen geschlossenen Kurve. Und die Ellipse verfügt nun mal über exakt zwei Scheitelpunkte: ELBPHILHARMONIE UND ALSTERPHILHARMONIE. Herzstück der Hochschule als Alsterphilharmonie ist das Forum, in das Ulrich Windfuhr als Professor der Dirigierklasse und Leiter des Sinfonieorchesters der HfMT einlädt – zu Programmen, die gleichermaßen anregend wie zugänglich sind. Im Wintersemester 2021/22 stehen die Konzerte im Zeichen des Dreiklangs „NEUES HÖREN – NEU HÖREN – WIEDERHÖREN“. Windfuhrs Werkstatt-Konzert Nr. 1 führt zu Semesterbeginn am 7.10. mit den Symphonikern Hamburg in die Laeiszhalle, wo es mit einer Uraufführung von Yuji Yao

Ziel dieses neuen audiovisuellen Formates ist es, das verfilmte Musikstück nicht lediglich zu bebildern, sondern über die VISUELLE AUSGESTALTUNG einen Zugang zu der gehörten Musik zu ermöglichen und im besten Fall eine weitere Verständnisebene zu erzeugen. Zunächst lag es nahe, sich dem Genre des Kunstliedes mit einem solchen Vorhaben zu nähern, da es dem heutigen Popsong am ehesten entspricht. Im Zeitraum von April bis Juli 2020 entstanden insgesamt vier Musikvideos zu Kunstliedern der Komponisten CLAUDE DEBUSSY UND JOHN CAGE.

Eine generelle ästhetische Entscheidung verbindet alle Videos: Sie wurden ohne Schnitt und mit live wechselnden Szenografien gedreht und basieren auf der Idee einer Gemäldereferenz, welche die strengere Form des Kunstliedes berücksichtigt:

aus der Kompositionsklasse von Xiaoyong Chen – das Werk malt die Landschaft des Chu Gebirges musikalisch – gleich im Sinne des „Neues hören“ losgeht, bevor das seelentiefte Cellokonzert von Edward Elgar und die Symphonie Nr. 2 von Robert Schumann das Wiederhören beflügeln. Sehr bekannte wie beliebte Werke im ungewohnten Gewand zu erleben, steht bereits am 10. und 11.10. im Forum an, wenn sich mit dem Brass & Percussion Ensemble der HfMT eine neue Gruppierung präsentiert, um mit Modest Mussorgkys farbprallen Klanggemälden der Bilder einer Ausstellung oder Leonard Bernsteins Suite aus der West Side Story in untypischen Arrangements zu neuem Hören zu verführen.

Mit Schumanns Dritter, der Rheinischen, locken Windfuhr und das Sinfonieorchester der HfMT am 20. und 21.11. ins Forum – zum Wiederhören einer der schönsten Symphonien der Romantik. Die Tondichtung

Gleich klingenden Bildern erscheinen die Lieder, als zum Leben erwachte Gemälde.

Bei den Überlegungen, wie diese Musikvideos präsentiert werden könnten, eröffnete sich nun eine weiterführende Fragestellung: Wie kann das Musikvideo als digitales Produkt wieder Teil eines analogen Raumes werden? Kann das im Digitalen erarbeitete unsere analoge Theaterwelt befruchten und/oder weiterführen? In dem Bestreben, die Liedmovies wieder mit einem echten Publikum in Kontakt zu bringen, entstand die Idee einer Installation, einer „MEDIALEN GALERIE“. Gleich Gemälden in einem Museum hängen die Liedmovies in Rahmen an einer Wand. Das Publikum kann sie wie in einer Ausstellung betrachten. DIESES KLINGENDE MUSEUM IST NUN IN DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER HAMBURG ZU BESICHTIGEN. TEXT LUISE KAUTZ

Tod und Verklärung von Richard Strauss und Witold Lutoslawskis klassisch modernes Cellokonzert sind ein ähnliches lustvolles Angebot. Ein Höhepunkt des Neuhörens sind im Neuen Jahr die Aufführungen der Symphonie Nr. 7 von Gustav Mahler, die am 29. und 30.1. im Forum wie in der Friedrich-Ebert-Halle Harburg in der Bearbeitung jeweils eines Satzes durch Studierende der Kompositionsklassen vom Ensemble 13/14 interpretiert werden. Hamburgs heimliche Hymne, Ein Deutsches Requiem von Johannes Brahms als überkonfessionell tröstendes Totengedenken, erweitert die Schule des Hörens am 12. und 13.2. in Richtung eines ewigen Hörens, zu dem sich das Sinfonieorchester und der Chor der HfMT eignes vereinigen. Weitere Konzerttipps und aktuelle Angaben zum Kartenverkauf unter www.hfmt-hamburg.de/veranstaltungen TEXT PETER KRAUSE

Alte Musik

WOCHE DER ALTEN MUSIK – ORIGINELLER GEIST STATT ORIGINALE INSTRUMENTE

Erstmals in der Geschichte der HfMT wird eine WOCHE DER ALTEN MUSIK als Initiative des Dekans 1 stattfinden. Ziel ist es, anhand von Vorlesungen und Workshops einen Blick in die sogenannte Alte Musik zu bieten. Unser spezieller Gast wird der Brüsseler Professor PETER VAN HEYGHEN sein, der an drei Tagen mit umfassendem Wissen und Können Durch- und Einblicke geben wird. Zahlreiche relevante (Teil-)Aspekte der Alten Musik werden beleuchtet und in den Workshops aktiv ausprobiert. Alle Veranstaltungen sind HOCHSCHULÖFFENTLICH. Studierenden wie Lehrenden sei es von Herzen empfohlen, daran teilzunehmen.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts verschiebt sich die Ausführungspraxis von Orchestern, Kammermusikensembles und Solisten weg von der spätromantischen Tradition in Richtung der NEUEN SACHLICHKEIT.

Die klassische Periode Strawinskys ist dafür ein gutes Beispiel. Nach dem Zweiten Weltkrieg gibt es einerseits den Publikumswunsch, nicht zu viel zu experimentieren, andererseits – vor allem bei der jüngeren Generation – den Drang, die Welt neu ordnen zu wollen. Elektronische Experimente in Darmstadt werden erprobt, „angry young men“ wollen weg vom konservativen Konzertleben. In den 1960-er Jahren entstehen dann neue Ensembles wie Concentus Musicus Wien unter Nikolaus Harnoncourt oder das Leonhardt Consort in Amsterdam unter Gustav Leonhardt. Sie vertreten die Maxime „FORM UND INHALT GEHÖREN ZUSAMMEN“ und sind überzeugt, dass man Bach nicht mit den Spielweisen und Instrumenten von Bruckner aufführen könne. Es wird in Traktaten und Manuskripten geforscht und auf Instrumenten gespielt – historischen oder deren Nachbauten, welche den Komponisten damals zur

Verfügung standen. Man wollte erspüren, wie die „ALTE“ MUSIK WIEDER „NEU“ gemacht werden könnte. Allmählich fällt der Groschen. Um 1980 entdecken auch traditionelle Orchester den Wert dieser Haltung. Harnoncourt wird vom Concertgebouw Orchester Amsterdam eingeladen, die Matthäus-Passion, später auch einen Mozart-Zyklus, zu dirigieren. Andere Orchester, wie die Berliner Philharmoniker, ziehen nach. So schleicht die „HISTORISCH INFORMIERTE AUFFÜHRUNGSPRAXIS“ in das moderne Konzertleben hinein. Das Ergebnis ist ein erheblich stilbewussteres Musizieren als noch vor 50 Jahren. „Alte“ Musik steht für eine Mentalität und nicht unbedingt für „alte“ Instrumente – lieber ein origineller Geist als ein originales Instrument.

TEXT PETER HOLTSLAG

Buch-Rezension

DIE FASZINIERENDE AUTOBIOGRAPHIE DES MUSIKETHNOLOGEN SIMHA AROM

Wenn ein klassisch ausgebildeter Musiker eine zweite Karriere als MUSIKETHNOLOGE IN AFRIKA macht, so kann man sicher sein, dass es sich hier um einen Forscher handelt, der sich vor allem für die afrikanische Musik interessiert und im zweiten Schritt den SOZIOKULTURELLEN KONTEXT analysiert. Nun haben nicht alle Musikethnologen ein klassisch ausgebildetes Gehör, insofern ist Simha Arom in der Geschichte der Musikethnologie ein Glücksfall. Es ist nämlich viel einfacher, die sozialen Funktionen von Musik in einer Stammesgesellschaft zu erforschen, als in den Nukleus einer indigenen Musiktheorie vorzudringen, die in schriftlosen Musikulturen lediglich mündlich überliefert wird. Komplizierter wird es, wenn es sich um eine hoch komplexe POLYPHONIE UND POLYRHYTHMISCHE MUSIKSPRACHE handelt. Es ist gerade diese Herausforderung, die den ehemaligen Solohornisten des

Jerusalem Symphonieorchesters dazu reizt, seine Karriere als Hornist aufzugeben, um die bis dato noch unerforschte Musiksprache der zentralafrikanischen AKA-PYGMEN zu decodieren: „Es war beleidigend, frustrierend und stimulierend zugleich. Ich hatte ein solides Musikstudium hinter mir, und trotzdem war ich völlig ratlos.“ Diese an Faust erinnernde Ausgangsposition „Hier steh ich nun, ich armer Tor“ ist der Beginn der autobiographischen Skizze, die spannend die Geschichte erzählt, die am Ende zur Lösung des Rätsels führt. Natürlich braucht Arom – ausgezeichnet mit der Ehrendoktorwürde der HfMT – mentale, politische und technische Unterstützung, um ans Ziel zu gelangen. Am Anfang steht der PRÄSIDENT DER ZENTRALAFRIKANISCHEN REPUBLIK DACKO persönlich hinter dem Forschungsprojekt; dann hilft der Gründer und Leiter der musikethnologischen Abteilung

des MUSÉE DE L'HOMME IN PARIS, ANDRÉ SCHAEFFNER; aber letztendlich wäre ohne zwei transportable Nagra Stereo Tonbandgeräte eine Transkription und Entzifferung der polyrhythmischen Patterns im afrikanischen Regenwald nicht möglich gewesen. Die Stereotechnik erlaubte es, jeweils zwei getrennte Spuren aufzunehmen, um die simultan gespielten Parts der oft zehnstimmigen Partitur voneinander zu isolieren. Auf 140 Seiten entfaltet der Autor ein faszinierendes Bild eines „UNSCULDIGEN“ KULTURKONTAKTES. Arom begegnet seinen afrikanischen Musikerkollegen als professioneller Musiker auf Augenhöhe.

TEXT REINHARD D. FLENDER

► **BUCH-TIPP** Simha Arom: Eine Blaskapelle in Zentralafrika – Wie ein Musikethnologe die wundersamen Polyphonien der Aka Pygmäen entdeckt. Berlin, 2020.

Diskussion

ZWEI KULTUREN

— Von der Sinnhaftigkeit künstlerischer Forschung

ODER EIN KULTURKAMPF ODER WAS...?

Die Selbstreflexion der Wissenschaften ist ein fortwährender Prozess. Besonders die Hinterfragung dessen, was Wissen ist oder sein kann, bleibt ein andauernder und kontrovers geführter Dialog. Dabei steht das Umfeld von künstlerischer Forschung und künstlerischer Promotion unter besonderer kritischer Beobachtung. Gordon Kampe, der als Komponist, Musikwissenschaftler und Hochschullehrer der HfMT wirkt, hat jüngst in den MUSIKTEXTEN einen Beitrag veröffentlicht, der in gekürzter Fassung auch hier abgedruckt wird.

Naturwissenschaften versus Geisteswissenschaften

Eine der historischen Wurzeln der wissenschaftlichen Selbstreflexion liegen bei Wilhelm Dilthey, der 1883 den Versuch einer systematischen Begründung der Geisteswissenschaften gegenüber den Naturwissenschaften vornahm. Im Kern geht es dabei um die Abgrenzung eines Erklärungsbegriffs der Naturwissenschaften gegenüber einem hermeneutischen Verstehensbegriff der Geisteswissenschaften. Einen weiteren Höhepunkt polarisierender Gegenüberstellungen legte Charles P. Snow in seinem Essay *Two Cultures and the Scientific Revolution* von 1960 vor. Auch hier beklagt der Autor eine nach wie vor vorhandene Kluft, zwischen den „Kulturen“ der Natur- und

Geisteswissenschaft – hier mit einem Verweis auf die Literatur. Die Reaktionen auf beide Texte waren äußerst kontrovers und haben viel Kritik hervorgerufen. Es wurde dabei herausgearbeitet, dass es zu kurz gegriffen sei, die Disziplinen auf ihren erkenntnistheoretischen Zugang zur Wirklichkeit zu reduzieren.

So richtig diese Feststellung auch ist, erhitzt sie die Gemüter doch nach wie vor, wenn es darum geht, künstlerische Forschung sachgerecht zu beurteilen, oder wenn daran gar finanzielle Förderanträge geknüpft werden. Die Versuche der Kritiker, den Künsten und Wissenschaften zwei weit voneinander entfernt liegende definitorische Plätze zuzuweisen, sind dabei unübersehbar. Betrachtet man die Bezeichnungen als klassifizierende Oberbegriffe, so scheint im Alltagsumgang Klarheit über das Gemeinte zu herrschen. Es wird jedoch immer diffuser, wenn man daran geht, allgemeingültige Definitionen zu entwickeln. Zu heterogen erweisen sich die mit den Begriffen bezeichneten Phänomene. Die Vielfalt der Erscheinungsformen entziehen sich einem generalistischen Begriff, je mehr die mannigfachen Möglichkeiten ins Bewusstsein rücken.

Die Forschung über, mit und für die Kunst

Christopher Frayling unternahm 1993 in seinem Artikel *Research in Art and Design* den Versuch, die künstlerische Forschung zu klassifizieren: Forschung über die Kunst, Forschung für die Kunst und Forschung mit der Kunst. Bei der Forschung über die Kunst ist, verallgemeinert gesagt, die Reflexion und Interpretation ein verbindendes Charakteristikum. Dabei wird das Forschungsobjekt nicht verändert. Bei dem Forschungsansatz für die Kunst kann man von einer angewandten Forschung sprechen. Die Kunst bildet hier nicht den Untersuchungsgegenstand, sondern stellt das Ziel dar. Im Ergebnis werden oft Werkzeuge bereitgestellt, die für einen kreativen Prozess benötigt werden. Die letzte

Variante, die Forschung mit der Kunst, ist die umstrittenste, weil sie keine Trennung von Subjekt und Objekt vornimmt und damit folglich der Blick aus der Distanz nivelliert wird. Sie geht davon aus, dass es in der zeitgenössischen Kunst zwischen Theorie und Praxis keinen wesentlichen Unterschied gibt. Jeder Kunstausübung geht ein reflexiver Prozess voran und enthält ein Maß an implizitem Wissen, das durch die Ausübung nur sicht- oder hörbar gemacht wird.

Mit Kunstpraktiken die konstituierenden Prozesse der Wissensgenerierung in der Gesellschaft bereichern

Gordon Kampe macht mit seinem kritischen Beitrag darauf aufmerksam, dass dieser Forschungsbereich sowohl in den Methodenfragen als auch im Ergebnis Schwächen aufweist. Dies bedeutet aber nicht, ihn rundheraus abzulehnen, sondern um einen gemeinsamen Qualitätsanspruch zu ringen. Es geht nicht um die Gegenüberstellung oder um die Suche nach einem Dritten Weg, sondern darum, mit Kunstpraktiken die konstituierenden Prozesse der Wissensgenerierung in der Gesellschaft zu bereichern. Die Hochschule für Musik und Theater in Hamburg war die erste, die eine künstlerische Promotion für den Musikbereich in Deutschland angeboten hat. Sie ist also genau der richtige Ort, um diese Diskussion zu führen.

Der Beitrag von Gordon Kampe soll den Auftakt bilden, sich über diesen Bereich auszutauschen, das Für und Wider zu beleuchten und daraus Klarheit für die eigene künstlerische und wissenschaftliche Arbeit zu gewinnen. Schicken Sie uns dafür gern Ihre Beiträge und Meinungsäußerungen.

TEXT FRANK BÖHME

► **KONTAKTE** frank.boehme@hfmt-hamburg.de gordon.kampe@hfmt-hamburg.de

Künstlerische Forschung

ZWEIFELN IST GOLD

— Eine Polemik als Diskussionsgrundlage

Künstlerische Forschung ist das Gebot der Stunde! Nach und nach ploppen entsprechende Studienprogramme auf, um sich dem noch weitgehend unbestellten Feld zu widmen. Das Mittelalter ist zurück, wenn auch im schickeren Design und mit allerlei diskursiver Verbalakrobatik ausgerüstet. Da bemühte sich „die“ Musik vom Spätmittelalter über Renaissance, Romantik bis zur Moderne, um sich von den rationalen Zwängen des Quadriviums zu emanzipieren, nur um schließlich im neoliberal geprägten Bologna-Prozess wortreich ins Mittelalter zurückgebeamt zu werden. Die Freiheit von Kunst und Wissenschaft, die intrinsische Motivation, fünf Jahre lang zweckfrei einem noch so nerdigen Thema nachzujagen! Pustekuchen!

Wenn Dogmen interferieren

Zugegeben, der Einstieg ist ein bisschen überspitzt. Wer heute die künstlerische Forschung vertritt, wird nun mit den Augen rollen und denken: Da hat einer was nicht verstanden, da ist einer konservativ und fürchtet sich. Was mich aber treibt, ist nicht Ablehnung – sondern: Zweifel. Was ich im Rahmen von künstlerischer Forschung bislang oft traf, war eine große Begeisterung ob der neuen Termini im Konzert mit einer nonchalanten Nähe zur Affirmation des eigenen Tuns. Was ich seltener traf, waren Zweifel, Selbstkritik und klare Qualitätsmaßstäbe. Stutzig wurde ich im Rahmen der Uraufführung einer Doktorandin. Sie habe lange an ihrem Stück geforscht, nun komme es zur Aufführung! Ich fragte mich: Wie kann man Orchesterstücke „forschen“, während andere Komponisten Orchesterstücke „schreiben“? Die Komponistin hatte sich mit interkulturellen Fragen auseinandergesetzt und diese in Musik gesetzt. Aber: Forschung? Warum wurden denn gebräuchliche Wörter wie „schreiben“ oder „komponieren“ ausgetauscht? Das Ergebnis war ein schönes Stück Musik. Muss Musik mit Begriffen aus der Forschung „nobilitiert“ werden, damit sie etwas gilt? Solch „unzureichende Analogien“ beschreiben auch die Verantwortlichen des Manifests der künstlerischen Forschung als Problem: „Angeführt werden beispielsweise die aus der Wissenschaftsforschung stammenden Laborstudien und Experimentalsysteme, die von vornherein irreführende Anleihen machen, als ob sich einerseits das Künstlerische des Forschens in Serien von Experimenten erschöpfte und sich andererseits Forschung als Kunst im Labor als deren bevorzugter Stätte vollziehen müsse.“

Ich zweifle auch, wenn moderierte Konzerte als künstlerische Forschung ausgegeben werden. Wenn man wie Florence Millet Sätze wie „Der Halbton B-Ces befindet sich in T. 7, 85, 88, 90, 180–186 in dramatischen Kernmomenten“ schreibt und einen Text dann lapidar mit: „Genau deswegen brauchen wir künstlerische Forschung!“ beendet, dann denke ich mir: ne, das ist ganz normale Musiktheorie. Oder... wenn eine Geigerin Zitate von Komponistinnen und Performern vorliest und mit Neue Musik-Spieltechniken garniert, dann höre ich ein Stück Musik, aber warum sollte das



Forschung sein? Und wie kann etwas Forschung sein, wenn man Untersuchungsgegenstand und Autor in Personalunion ist?

Noch am Evaluieren? Schon am Forschen?

Ich ahne hier ein grundlegendes Problem. Wenn ich von Forschung spreche, dann habe ich eine recht konkrete Vorstellung davon, was das meint. „Research“ oder „Recherche“ meint etwas anderes. Bevor derlei nicht geklärt ist, wird es immer wieder zu Missverständnissen kommen. Wenn ich den Klang eines Frosches erforsche und recherchiere, welche Tubax-Multiphonics dem Frosch ähnlich sind, dann ist das keine Wissenschaft. Und wenn ich den Frosch mithilfe einer Software forsch durch den Raum wirble, dann ist das immer noch keine Wissenschaft. Sollte herauskommen, dass ich nicht „geforscht“, sondern „nur“ komponiert habe, dann ist das immer noch okay, und ich verdiene meine Kröten als selbstbewusster Komponist. Und auch wenn ein an einer amerikanischen Elite-Universität eingereichtes Konvolut an Partituren dort Dissertation heißen mag und dafür ein PhD verliehen wird, dann wäre das in Deutschland kein „Doktor“, sondern äquivalent mit einem Konzertexamen. Ergo: Räumen wir die Übersetzungsprobleme ab und implementieren zudem nicht unreflektiert andere Bildungs- und Forschungskulturen.

Hinzutreten müsste zudem die Etablierung von Kritik und Qualitätsmaßstäben. Oft geht es eher um Definitionshoheiten und um die Abwehr von Kritik und Zweifel. Wo weder dieses noch jenes nicht recht willkommen ist, dort ohne ich nichts Gutes. Zum anderen bedarf es natürlich immer auch der Kritik an der Institution: Wenn sie – etwa im Rahmen eines Graduiertenkollegs – das Thema setzt, dann hat der untersuchte Gegenstand immer auch das Placet der Politik, die qua Forschungsmitteln mit am Schreibtisch sitzt. Aufgerufen wäre die Politik dann aber auch, nicht nur für eine immer größer werdende Anzahl an Promovierten zu sorgen, sondern auch zu überlegen, was die Doktorscharen nach erfolgter Promotion denn tun. Der Verweis auf den prekären Arbeitsmarkt ist nicht sympathisch, allein: ein wenig Realismus könnte hier und dort nicht schaden und ein Plädoyer dafür sein, die Programme insbesondere als Exzellenzprogramme einzurichten. Schließlich – und hier müsste die künstlerische Forschung von der Wissenschaft lernen – ist eine intensivere Methodenkritik notwendig. Ich nehme ein Sammelsurium an Methoden wahr, als hätten dieselben nicht auch ihre Geschichte, Implikationen, Zwänge.

Skepsis als Chance

Wissenschaftliche Methoden liegen nicht auf dem unkritischen Grabbeltisch der Möglichkeiten herum. Dieses würde weder den künstlerischen noch den wissenschaftlichen Anteilen gerecht. Erneut mit Worten des Manifests hat sich eine Forschungspraxis etabliert, „die Kunst eher sekundär gebraucht – und missbraucht –, als dass sie wirklich in ihr denken und mit ihr arbeiten würde. (...) Statistiken, Interviews, teilnehmende Beobachtung, Datenvisualisierung, technische Innovationen oder naturwissenschaftliche Experimentalanordnungen, bespitzt mit einer Streuung mehr oder weniger zusammenhängender Kommentare, versperren den Blick auf die eigentliche künstlerische Unruhe, bis hin zu einem Umsturz, der erschließen kann, was den wissenschaftlichen und technischen Vorgehensweisen unzulänglich bleibt.“

Die „eigentliche künstlerische Unruhe“ aber sollte es doch sein, die nicht müde wird, Zweifel am eigenen Tun und Denken zu äußern. Eine gewisse Selbstgefälligkeit, die sich bis jetzt doch eher aus hochschulpolitischen Erfolgen speist, als dass sie sich durch denkwürdige Innovationen rechtfertigen ließe, ruht sich aus, noch bevor es überhaupt losgegangen ist. Was künstlerische Forschung also sein könnte, das definieren zahlreiche Texte. Was künstlerische Forschung aber ist, das schimmert gelegentlich nur vage durch. Mehr Kritik, mehr Distanz und Selbstzweifel, zudem ein Verständnis von Kunst und Wissenschaft, die ihre jeweiligen Eigenesetzlichkeiten nicht negieren, sondern stärken und schätzen, könnte Nebel lichten.

TEXT GORDON KAMPE FOTO CHRISTINA KÖRTE

Der Autor ist Komponist und Professor für Komposition an der HfMT sowie Präsident der Gesellschaft für Neue Musik.

Historie

ECHOS DER ARBEIT

— Eine Recherche zur Geschichte des Gebäudes am Wiesendamm 26

Mit der Schaffung des Theatercampus in Barmbek zogen Studierende und Angestellte der HfMT in ein Gebäude ein, das über weite Teile des 20. Jahrhunderts als industrielle Produktionsstätte fungierte. Anlässlich der bevorstehenden Eröffnung des neuen Standortes begann eine Gruppe Studierender der Theaterakademie im Sommersemester 2021, Recherchen zur Geschichte des Gebäudes anzustellen. Dabei erhielten sie wertvolle Unterstützung durch die Geschichtswerkstatt Barmbek, die sich in unmittelbarer Nachbarschaft befindet. Regie- und Dramaturgie-Studierende arbeiten in unterschiedlichen Konstellationen mit Kommilitoninnen und Kommilitonen verschiedener Fachrichtungen zusammen und entwickeln INSZENIERUNGEN, PERFORMANCES UND INSTALLATIONEN, die sie am 23. UND 24. OKTOBER IM RAHMEN DER ERÖFFNUNG präsentieren. Im

Vordergrund ihrer Recherchen steht die Geschichte des Gebäudes, das lange Firmenhauptsitz und Werkhalle des Unternehmens Heidenreich & Harbeck war. Das Projekt wird von mir als Dramaturg geleitet. Ziel des Projektes ist es, das eigene künstlerische Arbeiten in ein Verhältnis zur baulichen, städtischen und historischen Umgebung zu setzen. Auf dem Weg dahin entwickelte die Gruppe eine experimentelle Chronik des Standortes sowie einen Katalog an Fragen, die im Rahmen der Recherchen entstanden sind und die sie mit Ihnen – den Lesenden der zwölfteilen möchte. Teilnehmende des vorbereitenden Recherche-Seminars waren Marlen Balzer, Sophie Glaser, Alexander Klessinger, Nils Matzka, Constanze Negwer, Elli Neubert Alina Sobotta, Amelie Werner, Irene Wildberger und Lucia Wunsch. **TEXT CORNELIUS PUSCHKE**

I ♥ BARMBEK

1271 Erste urkundliche Erwähnung Barmbeks. → hieß damals *Barnbeke, wie bunffig*

1355 Graf Johann von Holstein verkauft das Dorf Barmbek an das Heiligen-Geist-Hospital Hamburg.

ab 1800 verkaufen Grundbesitzer große Flächen an Dritte, als Wohngrundstücke und zu Gewerbezwecken. *Der Wiesendamm ist eine Wiese.*

1871 Eröffnung der "New-York Hamburg Gummiwaren Compagnie" an der Osterbek.

1894 Der Vorort Barmbek wird in die Stadt Hamburg eingemeindet.

ab 1900 Barmbek wird zunehmend zum Arbeiterviertel (und → **GESCHICHTE DER FRAUEN BRÄUEN!** *Platz!*)

1917 Die Firma Heidenreich & Harbeck GmbH bezieht das Gebäude am Wiesendamm, Herstellung von Drehmaschinen. *#manifest*

1923 Kommunistischer Aufstand in Barmbek, wird unter sozialdemokratischer Führung niedergeschlagen. *Dolb's jobs?*

1933 Letzte Reichstagswahl: SPD und KPD erzielen zusammen in Barmbek noch über 50% der Stimmen, kurz darauf unterdrücken Nationalsozialisten "jogliche demokratische Bewegung". *unterdrücken*

2. Weltkrieg Produktion der Firma Heidenreich & Harbeck wird zu 60% auf Wehr- und Geschützbau umgestellt, 350 Zwangsarbeiter*innen werden dem Betrieb zugeteilt. *Aha!*

1941 8819 ausländische Frauen und Männer werden in der Hamburger Kriegswirtschaft ausgebeutet. Vier Jahre später werden 63.478 (!!!) Zwangsarbeitskräfte gezählt: 50.656 Männer und 12.822 Frauen. In manchen Betrieben lag der Anteil der Zwangsarbeitskräfte bei bis zu 70%.

1942 Wohnlager für Zwangsarbeiter*innen der Firma Heidenreich & Harbeck wird an der Burmestrasse eingerichtet.?

Ende 2. Weltkrieg Barmbek wird von Luftangriffen weitgehend zerstört.

1950er Heidenreich & Harbeck GmbH ist größter Arbeitgeber des Stadtteils mit 1500 Beschäftigten. → **wow, klassischer Nazi-Move** *WIESO? → unbestraft in die*

1970er Arbeiterkampf: diverse linke und linksextreme Gruppen Hamburgs protestieren gegen die Rationalisierung sowie die drohende Stilllegung der Firma H&H. *Ja? Nachkriegs-wirtschaft übergehen*

1972 Sohn verkauft nach Tod des Vaters Martin Harbeck das Unternehmen H&H an Gildemeister AG aus Bielefeld. *Der aus W&W?*

1975 Ankündigung: Werk Hamburg (Heidenreich & Harbeck) „muss“ innerhalb von 18 Monaten 250 Arbeiter kündigen, sonst sind die restlichen 800 Arbeitsplätze in Gefahr. → Gildemeister verschiebt auf staatliche Umstrukturierung.

1. Mai 1976 eigener Demonstrationszug von H&H ab dem Werk. *Sucht das Werk H&H*

1977 Arbeitskampf der Belegschaft → Massenentlassungen

1978 Unternehmen Makino steigt mit Kapitalbeteiligung ein, lässt in HH Produkte fertigen und übernimmt das Mutterhaus dann vollständig. *+ Schraubenhaus*

2012 Es gründet sich die Genossenschaft WIESE e.G. im Wiesendamm 24, um zukünftig das modernste Theater- und Probenzentrum Hamburgs auf die Beine zu stellen. (hab gedacht moderner als Hebe geht nicht)

2015-2016 Wiesendamm wird über Nacht zu einem Erstaufnahmelaager für Geflüchtete. *Sz*

2018 Weichen für eine neue Heimat von Jungem Schauspielhaus Hamburg, Theaterakademie Hamburg und Institut für Kultur- und Medienmanagement der Hochschule für Musik und Theater (HfMT) am Wiesendamm werden gestellt. *GENEFTLIERUNG?*

2021 Gebäude am Wiesendamm wird von der Theaterakademie der HfMT Hamburg bezogen.

23./24. Oktober 2021 Feierliche Eröffnung der Theaterakademie Hamburg. (→ mal gucken, wie das wird...)

November 2022 Neubau Wiesendamm wird fertiggestellt. *PARTY! Wie fein kann, kann auch aufräumen 22 Uhr Nachtruhe*

2052 (Vorgehen mit Klimabrise, Hamburg überflutet)

23.02.2070 Eine Gruppe Theaterwissenschaftler*innen taucht bei 40 Grad im Schatten an der vermuteten Stelle der HfMT nach Relikten der sagenumwobenen Wiesendamm-Eröffnungsprojekte, die wegweisend für das Theater des 21. Jahrhunderts waren. *Typisch Theaterkuck.*

24.02.2070 Ein altes Google Doc-Dokument wird von einer Recherchegruppe der SF&H gefunden, in der sich eine Gruppe von HfMT-Studierenden mit der Geschichte des Wiesendamm auseinandersetzt. Zeitlich datiert wird das Dokument etwa auf das Ende der Corona-Pandemie im Jahr 2024. *35*

H-H-Balken (insgesamt ein Anker) bildet eine lange-Ressort- und verhält H-Stärke

ist das wichtig? och, naja

FRAGENKATALOG

- Kennen Sie die Geschichte des Hauses, in dem Sie wohnen? • Wissen Sie von markanten Ereignissen, die sich in diesem Haus ereignet haben? Biographien, die dieses Gebäude geprägt haben? • Nehmen Sie sich jetzt einen Moment und erzählen Sie sich diese Geschichten. Flüsternd. • Nennen Sie die Namen der Bewohnenden, wenn Sie sie kennen. • Befindet sich in Ihrer Nachbarschaft ein Stolperstein? Welcher Name steht darauf? • Haben Sie Krieg erlebt? • Haben Sie in Ihrem Leben eine Schusswaffe bedient? • Haben Sie Vorfahren, die für den Tod von Menschen verantwortlich sind? • Haben Sie Verwandte oder Vorfahren aus dem Gebiet der ehemaligen Sowjetunion? • Werden Sie erben? Wenn ja, wieviel ungefähr? • Fühlen Sie sich verantwortlich für das, was Ihre Vorfahren getan haben? • Hat jemand aus Ihrer Familie Entschädigungszahlungen getätigt? • Hat jemand aus Ihrer Familie Entschädigungszahlungen erhalten? • Die Geschichten welcher Menschen werden vergessen und warum? • Hat Ihr Vergessen schon mal langfristige Nachwirkungen nach sich gezogen? • Haben Sie etwas erlebt, das Sie selber vergessen wollen? • Haben Sie schon mal etwas verschwinden lassen? • Verstecken oder verheimlichen Sie etwas? • Hatten Sie schon mal Momente, in denen Sie dachten, in Ihrem Wohnhaus gäbe es Geister? • Wohnen Sie zur Miete oder sind Sie Eigentümerin/Eigentümer Ihrer vier Wände? • Inwiefern hat sich Ihre Nachbarschaft seit Ihrem Einzug verändert? • Haben Sie diese Veränderungen mit verursacht? • Stellen Sie sich vor, Sie würden heute nochmal in die selben Räume ziehen: Könnten Sie sich die aktuellen Quadratmeterpreise leisten?

Gründung

ENDLICH!

— Der steinige Weg vom visionären Gründungsimpuls zur gelebten Realität im gemeinsamen Haus

Die Idee lag in der Luft. In München hatte August Everding 1993 die Bayerische Theaterakademie gegründet. 2002 bildete sich die Hessische Theaterakademie. Auch in Hamburg wollte man zusammendenken, was zusammengehörte. Götz Friedrich hatte bereits 1973 einen Studiengang für Regie Musiktheater gegründet. 1987 initiierten Jürgen Flimm und Manfred Brauneck den Studiengang für Regie Schauspiel. Diese beiden renommierten Studiengänge waren am Institut für Theater, Musiktheater und Film (ITMF) an der Universität Hamburg angesiedelt und hatten ihren Standort in den Zeiseshallen im noch nicht gentrifizierten Altona. Die Studierenden der Gesangs- und Schauspielklassen wurden hingegen in der Hochschule für Musik und Theater an der Alster ausgebildet.

Enge Kooperation mit den Staatstheatern Die Regiestudiengänge wurden in die Hochschule für Musik und Theater eingegliedert und mit Gesang und Schauspiel zum Dekanat II zusammengefasst. Die Bühnen- und Kostümbildklassen blieben an ihren jeweiligen Hochschulen, gemeinsame Studienprojekte wurden verabredet. In enger Kooperation mit den Staatstheatern sollten Prüfungsprojekte an den Häusern stattfinden und die Theaterverantwortlichen in die Ausbildung einbezogen werden. Renommierte Gutachter erkannten indes im Juni 2004 die strukturellen Schwächen des Hamburger Modells. Hans Hollmann, Regisseur und damaliger Leiter der Hessischen Theaterakademie, wusste aus Erfahrung: „Der erste Schritt zur Gründung einer Theaterakademie erfolgt durch Studienordnungen. Nur durch aufeinander bezogene Studienordnungen“ sei „eine wirklich effiziente Vernetzung zu erreichen“. Erika Fischer-Lichte, Professorin für Theaterwissenschaft an der FU Berlin, stellte fest, dass „im Gegensatz zu der gängigen Praxis keine Gastprofessoren mehr vorgesehen“ seien. Es „sollte sichergestellt werden, dass die Kooperation der Theater sich nicht in der Bereitstellung von Ressourcen und Sicherstellung der Durchführung von Examenprojekten erschöpft, sondern sich auch auf den Unterricht



Dohnanyi-Kommission empfiehlt zukunftsweisendes Reformkonzept Doch die Studierenden hatten längst zueinandergefunden. Man probte miteinander abends, nachts und am Wochenende – nicht selten gegen den Willen der Dozierenden. Eine junge Generation von Theaterschaffenden entdeckte die scheinbar unbegrenzte Spielzone der Postdramatik. Hamburg wurde das heimliche Zentrum einer Theaterrevolte. Unter der Leitung des ehemaligen 1. Bürgermeisters Klaus von Dohnanyi unterzog eine Reformkommission von 2001 bis 2003 alle Studiengänge der Hansestadt einer strengen Prüfung. Sie fand Regie an der Universität, Schauspiel und Gesang an der HfMT, Bühnenraum an der HfBK, Kostümbild an der HAW. Mutig entwickelte die Kommission die Vision einer Theaterakademie mit internationaler Strahlkraft. Auf dem Reißbrett entstand ein Exzellenzbereich, der alle theaterspezifischen Bereiche zusammenfassen sollte samt Theaterwissenschaft, Medientechnik, Dramaturgie und Tanz. Es wurde nicht die ganz große Lösung. „Der Hamburger Reformberg kreißte und hat am Ende eine Theaterakademieaus geboren.“ schrieb die Hamburger Morgenpost am 1.6.2005.

erstreckt.“ Peter Ruzicka, Komponist und damaliger Intendant der Salzburger Festspiele, wusste dagegen aus seiner Erfahrung mit der Bayerischen Theaterakademie, dass die Staatstheater „weder von ihrer personellen Struktur noch von ihrer künstlerischen Aufgabenteilung her geeignet“ sind, „Ausbildungsaufgaben in dem hier skizzierten Umfang zu leisten.“ Stichtag für die Umstrukturierung war der 1. April 2005. Mitarbeitende wurden auf andere Lohnstellen gesetzt, Budgets kleinkrämerisch zwischen den Hochschulen verhandelt und verschoben. Versprochen wurde ein eigenes Gebäude, in dem Studierende der verschiedenen Studiengänge interdisziplinär zusammenarbeiten könnten. Doch zunächst blieb alles beim Alten: die einen an der Alster, die anderen in Altona. Anfang 2013 musste die Hochschule das identitätsstiftende Gebäude in den Zeiseshallen aufgeben. Die eindrucksvolle Industriearchitektur war baufällig geworden. Im Winter waren Proben und Unterrichte nur noch mit Thermoskannen und Thermokleidung möglich, da die Heizung ständig ausfiel. Der neue Investor entschied, an diesem Standort nach der Renovierung einen REWE-Markt einzurichten. Wo einst Regie-Diplome stattfanden, wird heute Käse verkauft.

Brutkasten – Studierende erfinden im Gaußstraßen-Interim eine inspirierende Mischung aus open stage und Party Die Regie- und Dramaturgiestudiengänge wichen aus in die Gaußstraße. Eine kleine Garage diente als Probebühne und Spielstätte für 30 Zuschauende im Publikum. Studierende erfanden das erfolgreiche Format Brutkasten, eine inspirierende Mischung aus open stage und Party. Parallel liefen Planungen für das versprochene gemeinsame Haus. Es sollte auf dem Areal der Gaußstraße liegen, in direkter Nachbarschaft zu den Proebühnen und der Studiobühne des Thalia Theaters. Auch das Junge Schauspielhaus hatte seine Interimspielstätte inzwischen hierhin verlegt. Man plante auf der einen Seite des Hofes, dann auf der anderen Seite des Hofes. Man plante mit dem Jungen Schauspielhaus und ohne das Junge Schauspielhaus. Und immer wieder war die Antwort der Stadt: „zu teuer!“

Im Jahr 2015 lud die damalige Kultursenatorin Barbara Kisseler in die alten Fabrikhallen im Wiesendamm zu einer Begehung. Auf diesem städtischen Gelände erhofften sich die Behörden finanzielle Planungssicherheit. Wieder wurden Grundrisse studiert. Vier Theater sollten zunächst darin untergebracht werden. Am Ende blieben das Junge Schauspielhaus und die Hochschule für Musik und Theater übrig. Von der Planung bis zum Einzug vergingen Jahre. Für kurze Zeit hatte man in der Gaußstraße die ehemaligen Proebühnen des Schauspielhauses nutzen können. Die Interimszeit verlängerte sich um weitere Jahre mit einem Umzug in der Hebebrandstraße, ein denkmalgeschütztes, baufälliges Gebäude, dessen Nutzungsgenehmigung immer nur kurzfristig verlängert wurde.

Neuer Campus als großes Versprechen: Ein Aufbruch ins Offene

Am 1.4.2021, mit Beginn des Sommersemesters, bezog die Theaterakademie das neue Gebäude in Barmbek: auf den Tag genau 16 Jahre nach ihrer Gründung. Neun Jahre dieser Zeit hat sie in Interimsunterkünften, meist ohne eigene Spielstätten, verbracht. Der neue Campus ist ein Versprechen für die Zukunft. Nicht nur zwei Bühnen, Probe- und Seminarräume, Schauspiel- und Opernstudios ermöglichen den Studierenden gemeinsames transdisziplinäres, selbstorganisiertes und forschendes Lernen. Auch die räumliche Nähe zum Institut für Kultur- und Medienmanagement verspricht inhaltliche wie praktische Synergien für künstlerische Forschung, für innovative künstlerische Formate, nachhaltige Produktionsweisen und vieles mehr. Die Nachbarschaft zum Jungen Schauspielhaus manifestiert sich bereits in einem gemeinsamen Postgraduierten-Projekt.

Die Studierenden leben jetzt bereits das Potenzial dieses Ortes. Sie vernetzen sich untereinander, planen neue Projekte, laden Mitstudierende anderer Hochschulen zu Peer-to-Peer-Formaten ein, recherchieren zur Geschichte des Hauses. So liegt in dem Ankommen vor allem ein Aufbruch ins Offene...

TEXT SABINA DHEIN
FOTO CHRISTINA KÖRTE

Standort Barmbek

KULTURMANAGEMENT VON DER KULTUR AUS DENKEN

— Standortwechsel gleich Perspektivwechsel

Gebäude sind keine neutralen Container — sie sind in jeder Organisation ebenso prägende Akteure wie die Menschen, die in ihnen tätig sind. Der Soziologe Bruno Latour hat für diese Diagnose eine wunderbar schlüssige Definition geliefert, wann etwas oder jemand als ein „Akteur“ oder eine „Akteurin“ zu verstehen ist: Sobald es einen Unterschied macht, wenn man ein Objekt oder einen Menschen aus einem Zusammenhang entfernt, handelt es sich um Agierende. Und dass Gebäude einen Unterschied auch und gerade für Arbeitszusammenhänge machen, das hat wohl jeder schon einmal buchstäblich am eigenen Leib erfahren: Es gibt diese Räume, die inspirierend wirken, Orte, die Begegnungen eröffnen, und auch solche, die einen auszu-bremsen scheinen. Gerade auch der Corona-Lockdown mit den zahlreichen Lust- und Leiderfahrungen des Home Office hat spürbar werden lassen, wie prägend Orte für unsere tägliche Arbeitserfahrung sind.

und das Selbstbewusstsein eines Instituts, das sich mit dem Auszug aus der Raumknappheit der Milchstraße erstmals eine stabile eigene räumliche Infrastruktur geschaffen hat. Diese Autonomie hatte seine Vorzüge, aber auch spürbare Nachteile: Vom inspirierenden künstlerischen Theater- und Musikleben der Hochschule war man in Altona immer ein Stück entfernt. Die eigenen Räume boten neben der Unabhängigkeit zudem auch die Gefahr, aus der Pöseldorfer Perspektive lediglich als Peripherie wahrgenommen zu werden und nicht als ein Herzstück der Hochschule, das das Institut keineswegs nur zahlenmäßig ist. So bringt der Umzug nach Barmbek an den neuen zweiten Campus der HfMT eine Herausforderung und auch große Chancen. Es gilt, einerseits die Eigenständigkeit zu wahren, die ein Institut mit ganz eigener Studienlogik und Thematik wie das Institut KMM braucht. Andererseits aber lassen sich am Campus Wiesendamm nun noch viel stärker

als in den letzten Jahren die Potentiale ausloten, die entstehen, wenn man Kulturmanagement an einer künstlerischen Hochschule lehren, lernen und erforschen kann: Es macht eben nicht nur atmosphärisch einen Unterschied, wenn der Weg zum Seminarraum für eine Veranstaltung über „Cultural Leadership“ durch ein Theaterfoyer und an Bühnen- und Proberäumen vorbei führt.

Konvergierende Vielfältigkeit trifft aufeinander
Kulturmanagement war zu seiner Gründungszeit vor mehr als 30 Jahren nicht nur in Hamburg ein Studium, das maßgeblich zum Ziel hatte, Erkenntnisse aus der Betriebswirtschaftslehre und Wissen über rechtliche Rahmenbedingungen für Kulturbetriebe verfügbar zu machen und so einen Beitrag zu einer Professionalisierung zu leisten. Diese Ziele bleiben auch heute wichtig und relevant — zugleich zeigt die Geschichte des Faches, dass das Kompositum „Kultur-Management“ einer guten Balance bedarf: Beide Wortteile sollten gleichberechtigt betont werden, damit es gelingt,

der Spezifik des kulturellen Feldes gerecht zu werden. Die Trennung von Kultur — im Sinne von leidenschaftlicher Kunstproduktion, und Management — im Sinne von vermeintlich kühlem Organisieren, Kalkulieren und Finanzieren, mag zwar von analytischem Wert sein. Das wirkliche Potential des Kulturmanagement entsteht jedoch dann, wenn es gelingt, beide Sphären zusammenzubringen — wenn Kulturmanagement nicht eine Einbahnstraße des Imports von Konzepten aus anderen Bereichen in die Kultur meint, sondern eine im besten Sinne selbstbewusste, eigenständige Praxis des Gestaltens von Kulturorganisationen mit gesellschaftlicher Resonanz. Damit dies gelingt, braucht es die Expertisen

klassischen Managements ebenso sehr wie den künstlerischen Blick und darüber hinaus Menschen, die solch unterschiedliche Welten verbinden können und die größten gemeinsamen Vielfachen schaffen statt des kleinsten gemeinsamen Nenners. Der neue Campus Wiesendamm wird ein Ort sein, an dem genau dies gelernt und gelebt werden kann. Theaterpraxis und Kulturmanagement unter einem Dach zu lehren, zu lernen, zu erforschen, wird fast von selbst dazu führen, dass Begegnungen entstehen, die solche Multiplikationen der Perspektiven und Kompetenzen erzeugen können.

Fusion im kulturell dynamischen Standort Wiesendamm

Auch wenn coronabedingt bisher noch kaum Lehrveranstaltungen des Instituts KMM am Wiesendamm stattgefunden haben, gab es doch schon erste Erfahrungen, die dieses Potential des neuen Hauses spürbar werden ließen. So haben Studierende der Theaterakademie und des 32. Jahrgangs des Instituts KMM im Juli 2021 an einem gemeinsamen Workshop teilgenommen. Als das Konzept des Workshops vorsah, dass sich beide Gruppen wieder trennen, musste umgeplant werden: So inspirierend war der Austausch, so groß die Neugierde aufeinander, dass die gemischten Arbeitsgruppen gemeinsam weiterarbeiten wollten. Und als wenige Wochen später Studierende ihre Ergebnisse des KMM Projektstudiums auf der Großen Bühne am Wiesendamm präsentierten, wurde wie oben angedeutet greifbar, dass auch ein Haus selbst Akteur sein kann: Eine Projektpräsentation in einem Bühnenraum, im Scheinwerferlicht vor Publikum ist etwas anderes als das gleiche Setting in einem Seminarraum. So bietet der Campus Wiesendamm gleichermaßen neue Potentiale für Begegnungen zwischen Kunst und Kulturmanagement und auch infrastrukturell Zugang zu künstlerisch geprägten Räumen, die neue Möglichkeiten auch für die wissenschaftliche Lehre eröffnen. Bei all dem haben wir noch nicht einmal davon gesprochen, welch vielfältige weitere Möglichkeiten der neue Standort bieten kann — beispielsweise studentische Aufenthalts- und Arbeitsräume, eine Campus-Bibliothek, die immer zugänglich ist, wenn das Gebäude geöffnet hat, und spannende Nachbarschaftsbeziehungen in ein sich zunehmend dynamisch entwickelndes Quartier unter anderem mit Kampnagel, dem Museum der Arbeit und der Zinnschmelze. Gerade auch die kulturelle Stadtentwicklung ist für ein Kulturmanagement, das auf gesellschaftliche Relevanz und Resonanz hin ausgerichtet ist, von besonderer Bedeutung, sodass sich mit Blick auf dieses Thema weitere lohnende Lern- und Kooperationsmöglichkeiten auftun.

Wenn auch der Abschied aus Altona wie jeder Abschied von einem lieb gewonnenen Ort nicht ohne Wehmut war — wir freuen uns auf den neuen Standort Barmbek, den neuen Campus Wiesendamm der HfMT, der für das Institut KMM die Chance bietet, Lerninhalte und Lernorte noch stärker zu verzahnen als je zuvor — für ein Kulturmanagement, das auch und gerade von der Kultur aus gedacht und gelebt wird.

TEXT MARTIN ZIEROLD

FOTO: STANDORT BARMBEK CHRISTINA KÖRTE



Ambivalente altonaer Autonomie

Vor diesem Hintergrund ist der Umzug eines Instituts nie einfach nur der Wechsel einer Adresszeile in der E-Mail-Signatur, sondern immer auch ein Moment der Verunsicherung, der Hoffnungen und Befürchtungen. Für das Institut KMM fiel der Abschied aus dem Alten Finanzamt in Altona keineswegs nur leicht: Der Standort mit ICE-Anbindung auf der anderen Straßenseite passte gut zu den drei Fernstudienangeboten mit mehr als 400 Studierenden — rund ein Drittel aller Studierenden der HfMT, die aus ganz Deutschland und von noch weiter für Veranstaltungen nach Hamburg anreisen. Altona stand für viele auch für die Eigenständigkeit



Willkommen am Standort Wiesendamm 26

Orientieren & Ankommen

Umsetzung im Rahmen des Projektstudiums KMM, 32. Jahrgang

Willkommens-Karte

HALLO BARMBEK

— Die Ausgangslage und Idee hinter dem Projektstudium

Die Gegebenheit für die Projekterstellung bildete der im Frühjahr 2021 vollzogene Umzug des Instituts KMM vom alten Standort in der Großen Bergstraße in Altona an den neuen am Wiesendamm in Barmbek. Im Zuge der Standortveränderung bot das Institut den Studierenden mittels des Projektstudiums eine begleitende Beteiligungsmöglichkeit an. Diese Chance wurde von der Projektgruppe *Hallo Barmbek* ergriffen, die sich sogleich in die Entwicklung eines Produktes begab. Dabei sollte ein Angebot geschaffen werden, das neben einer ersten, allgemeinen Orientierung beim konkreten Ankommen am neuen Standort hilft und zusätzlich praktische Hinweise über die neue Umgebung liefert. Einerseits sollten klassische Informationen, wie etwa die An- und Abfahrt oder die nächste Parkmöglichkeit enthalten sein, andererseits Aspekte rund um das studentische Alltagsleben aufgegriffen werden, wie etwa Essensmöglichkeiten, kulturelle und andere Freizeitangebote oder die nächste Fahrradwerkstatt. Dabei war es stets der Wunsch, ein Produkt für alle Besuchende der Hochschule am Wiesendamm zu entwickeln. Nach einigem Hin und Her war schlussendlich die passende Idee geboren: die Entwicklung und Erstellung einer ansprechenden und informativen Willkommens-Karte, mit welcher Präsenz- sowie Fernstudierende, Mitarbeitende des KMM, Dozierende und

Gastdozierende wie auch -hörende angesprochen werden. Über den Institutskontext hinaus ist der Flyer für die Theaterakademie und die nähere Nachbarschaft, das Junge Schauspielhaus, das Freie Theaterzentrum Wiese und weitere Institutionen sowie in Barmbek wohnende Menschen nutzbar.

Und warum ein Flyer?

Der Flyer wurde anlässlich des Umzuges erstellt und greift daher ein aktuelles Ereignis auf. Durch den informativen Charakter des Produkts ist eine reale und vor allem langfristige Nutzung des Projektergebnisses möglich. Unter dem Aspekt Nähe schaffen kann der Flyer institutsintern und -extern eingesetzt werden und schon dabei als bereits vollständig zu Ende geführtes Produkt die eigenen Ressourcen. Digital lässt es sich auf Social Media, der Homepage oder als Anhang bei Begrüßungsmails für neue Präsenz- und Fernstudierende verwenden. Die gedruckte Version hingegen heißt am Institut und in den gemeinsamen Aufenthaltsräumen mit der Theaterakademie die neuen Studierenden willkommen.

Hallo Barmbek – Hallo Baustelle

Eine der größten Herausforderungen des Projekts bestand darin, dass sich unser Gegenstand selbst ständig

im Wandel befand und sich uns dadurch immer wieder entzog, während wir versuchten ihn greifbar zu machen und aufzubereiten. Es gab keine für uns nutzbaren Lagepläne, die Bibliothek zog gerade erst ein, die Beschilderung stand noch nicht. Kombiniert mit der Tatsache, dass wir den Standort selbst bisher nicht kannten, führte dies dazu, dass wir uns erst einmal zurechtfinden und unseren eigenen Zugang entdecken mussten. Rückblickend ist uns dies gelungen, kennen wir inzwischen doch sowohl die nähere Umgebung als auch die einzelnen Räumlichkeiten, Gepflogenheiten und Mitarbeitenden des Instituts sehr gut.

Wir bildeten das ausführende Projektteam hinter *Hallo Barmbek* und studieren alle seit dem Wintersemester 2020/21 Kultur- und Medienmanagement im Master of Arts an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, sind Teil des 32. Jahrgangs und zum Zeitpunkt der Projektarbeit im zweiten Fachsemester. Wir bedanken uns bei unserem Projektgeber Robert Peper sowie bei unserem Projektkoordinator und KMM-Professor Friedrich Look.

TEXT MAIKE SCHLÜNSS, JANA STOCKERER UND ANTOINE LAVAL

Eröffnung

WAS BISHER GESCHAH...

— Pandemische Premiere mit passioniertem Publikum



ES IST ANGERICHTET. WENN AUCH NICHT MIT GROSSEM SAUS UND BRAUS, WIE MAN ES VON DER OSCAR-VERLEIHUNG ODER DEN BAYREUTHER WAGNERFESTSPIELEN KENNT, ABER DENNOCH KÖNNEN WIR MIT STOLZ VERKÜNDEN: DIE JAZZHALL IST ERÖFFNET! MITTE JUNI ERBLICKTE DER ERÖFFNUNGSTRAILER DAS LICHT DES WELTWEITEN INTERNETS, DER EINEN EINBLICK IN DAS GIBT, WAS DIE JAZZHALL ZUKÜNFTIG SEIN SOLL: EIN ORT, DER DIE VIELEN FACETTEN DES JAZZ SOWIE VERWANDTER KUNSTFORMEN PRÄSENTIERT UND DARÜBER HINAUS „EIN KONZERTSAAL, DER DIE MUSIKHOCHSCHULE AUF EIN NEUES INTERNATIONALES NIVEAU HEBEN WIRD“, WIE HOCHSCHULPRÄSIDENT ELMAR LAMPSON ES ZU ÄUSSERN PFLEGT. NACH ETWAS MEHR ALS ZWEI JAHREN BAUZEIT UND EINEM UNERMÜDLICHEN EINSATZ SOWIE FINANZIELLEM ENGAGEMENT DER DR. E. A. LANGNER-STIFTUNG HAT SICH DIE PETROL-FARBENE EINGANGSTÜR ZUM KONZERTSAAL ERSTMALS GEÖFFNET.

Hochspannungsfragen: Wie klingt der Saal? Funktioniert die Akustik?

Nun liegen die ersten Wochen des Spielbetriebs hinter uns, und es ist Zeit für das erste Zwischenfazit. Die Wochen im Sommer waren vollgepackt mit Abschlusskonzerten der Jazz-Studierenden, die bislang im Theater im Zimmer oder in den verschiedenen Clubs dieser Stadt stattgefunden haben. Das neue Wohnzimmer – oder doch eher: Arbeitszimmer? – der Jazz-Abteilung wurde somit gleich auf den Prüfstand gestellt. Die wohl spannendsten Fragen für uns waren: Wie klingt der Saal? Funktioniert die Akustik? Und wie klingen die unterschiedlichen Formationen? Bereits nach den ersten Konzerterfahrungen konnten wir begeistert feststellen: Der Saal klingt – und wie!

Ob Solo-Klavier, Jazz-Quintett, Kammerorchester oder Big Band – der Raum hält den verschiedenen klanglichen Herausforderungen stand und ist damit – mit einem freundlichen Wink Richtung Sandtorkai – in einer Liga mit anderen Spielstätten Hamburgs.

Die Corona-Pandemie stellt uns täglich vor neue Herausforderungen und fordert ein hohes Maß an Flexibilität bei Planungen. Bisweilen bleibt die bittere Erkenntnis, dass nicht alles immer nach Plan verlaufen kann. Noch bis zum Tag vor dem ersten Konzert sah es so aus, dass Veranstaltungen in der JazzHall

rein digital stattfinden müssten. Nahezu täglich veränderten sich die Auflagen, sodass wir dann doch die Möglichkeit erhielten, den Saal für Publikum zu öffnen und so mittlerweile knapp 50 Begeisterte bei Konzerten begrüßen dürfen. Auch wenn die Besucherinnen und Zuhörer sich auf einzeln angeordnete Stühle im Schachbrettmuster setzen müssen, auch wenn das Anmeldeprozedere deutlich länger dauert als vor Corona – endlich wieder Publikum. Für alle Musizierenden, aber auch das HfMT-Team ein schöner und lang ersehnter Moment. Zwar können wir noch keine Bewirtung mit ausgewählten Getränken und Snacks an der Bar der JazzHall anbieten, doch ist zu Beginn ein „softer“ Einstieg in den öffentlichen Konzertbetrieb gut, um alle Abläufe zu checken und zu evaluieren, was funktioniert – und was noch nicht.

Außen Alster, Innen Jazz...

Langsam aber sicher nimmt auch der Außenbereich Form an, so wirkt der Garten vor dem altherwürdigen Budge-Palais immer weniger nach Großbaustelle, sondern ähnelt allmählich erneut dem grünen Alstervorland. Der Rasen ist verlegt, schon ab Herbst dürfte sich die Glasfront der JazzHall öffnen lassen. Dann kann erstmals – solange das Wetter mitspielt – ein Konzert auch nach außen hin stattfinden und das Amphitheater Richtung Außenalster bespielt werden.

Die offizielle Eröffnung war als ein großes, zehntägiges Festival mit internationalen Gästen, verschiedenen Akteuren und Facetten der Jazz-Abteilung sowie Partnerinnen aus der Stadt geplant. Die Corona-Pandemie machte die Planungen hinfällig. Da das bereits gebuchte Programm viel zu gut ist, um als Konzept in der Schublade zu verstauben, planen wir derzeit mit einem JazzHall-Festival im Mai 2022. Dann – somit fast ein Jahr nach der Videoeröffnung – weniger als Eröffnungsfeier, sondern vielmehr als ein facettenreiches Musikfestival an der HfMT.

Geltungsbereich der JazzHall

Schon jetzt ist das Interesse an der JazzHall riesengroß. Ein gut ausgestatteter Saal in exponierter Lage im Alstervorland, der nicht nur der Jazz-Abteilung an der HfMT, sondern auch vielen Akteuren in Hamburg ein Zuhause für ihre Aktivitäten gibt. „Hamburg ist auf dem besten Wege, auch im Bereich Jazz eine Weltmusikstadt zu werden“, meint Ernst Langner, der mit der Dr. E. A. Langner-Stiftung als Initiator und Wegbereiter für den Bau der JazzHall und die Gründung des Dr. Langner Jazzmaster Studiengangs an der HfMT Hamburg maßgeblich diesen ambitionierten Weg mitgestaltet. Neben der Strahlkraft der JazzHall wurden an der HfMT Hamburg mit dem JazzLabor auch acht neue Proberäume für die Jazz-Abteilung gebaut, die nach einem langwierig behobenen Wasserschaden nun endlich zum Start des Wintersemesters eröffnet werden sollen. Denn, trotz allem Mut zur Improvisation und Liebe zum geordneten Chaos – geprobt und geübt werden muss auch im Bereich des Jazz.

Ein kleiner Ausblick in die nahe Zukunft

Mit dem Schwung der Live-Konzerte aus den ersten Sommerwochen blicken wir optimistisch in die nahe Zukunft. Denn mit dem Wintersemester öffnen wir neben den HfMT-eigenen Produktionen die JazzHall auch für externe Veranstaltungen und Aktivitäten aus der Stadt. Dadurch begrüßen wir dann erstmals internationale Jazz-Größen und Kammermusikprojekte und veranstalten dann ebenfalls Kabarett-Abende und Podiumsdiskussionen – hoffentlich mit reichlich Publikum, leckeren Getränken und tollen Live-Erlebnissen.

TEXT PHILIPP PÜSCHEL UND MATTHIAS KAISER

FOTOS: ERÖFFNUNG NIKLAS STADLER

Interview

DEN TRAUM ERFÜLLT

— Im Gespräch mit Ernst Langner

Der Rasen ist verlegt, die Tore sind eröffnet – unaufdringlich, doch gleichermaßen imposant ragt die neue JazzHall aus dem ehemals so flachen und selten bespielten Hochschulgarten hervor. Ein Meilenstein. Für die Jazzabteilung, für die ganze Hochschule und darüber hinaus auch die freie Szene. Ein Projekt, welches ohne die unermüdete Unterstützung der Dr. E. A. Langner Stiftung unmöglich geblieben wäre. Über seine Motivation, Intention und Visionen berichtet der Stiftungsratsvorsitzende Ernst Langner nun ganz persönlich. Am 13.9.2021 wurde dem großen Mäzen im Hamburger Rathaus in einer feierlichen Zeremonie der Titel eines Ehrenprofessors durch den Senat der Freien und Hansestadt Hamburg verliehen.

Welche Verbindung hegen Sie zur Jazzmusik und wie haben Sie sich dieser genähert, Herr Dr. Langner?

Ich komme aus einer Familie in Niedersachsen, in der wir alle mit klassischer Musik aufwuchsen. Beginnend mit Blockflöte und Klavier im Alter von sechs Jahren folgte in meinem Fall noch die Klarinette. Am Cuxhavener Gymnasium spielte ich im Schulorchester klassische Musik bis zum Abitur, allerdings gehörten Jazz und Unterhaltungsmusik unter der damaligen Schulleitung nicht zum Repertoire.

Als ich zehn Jahre alt war bekam ich eine Anfrage von einem alten Musiker: ob ich, vom Klavier kommend, nicht wohl Lust hätte, die Gymnastikstunde einer örtlichen Tanzgruppe einmal in der Woche mit dem Akkordeon zu begleiten. Fünf DM bekam ich für zwei Stunden spielen vor lauter jungen Mädchen – das fand ich natürlich toll. Der Hintergrund: nun lernte ich die Akkorde kennen, eine Fähigkeit, die mir zuvor verschlossen blieb. Schließlich lernten wir in diesem Alter nicht zu komponieren, schon gar nicht zu improvisieren. Am Gymnasium sagte mein Musiklehrer dann zu mir: „Ernst, Akkordeon ist kein „sauberes“ Instrument – du mußt eines spielen, das bei uns im Orchester einen Platz finden kann“, und so erhielt ich letztendlich die Schulkларinette. Mein Interesse, Töne auf Basis von Akkorden zu spielen, war geweckt, weshalb ich begann, auf einem Tonband meines Vaters all das aufzunehmen, was mich im Jazz interessierte und ich im Sender AFN hörte – allesamt Dinge, die mich zum Jazz gebracht, mir später aber auch viele Probleme bereitet haben.

Mit zwölf Jahren hatte ich die Möglichkeit, in Cuxhaven einer Dixieland-Jazzband beizutreten. Mein Musiklehrer am Gymnasium fand das heraus, woraufhin ich die Schulkларinette zurückgeben musste, da ich „Niggermusik“ ausübte und das Instrument dadurch leiden würde. Da wuchs bei mir das Misstrauen gegen den Schulunterricht, denn von diesem Begriff war ich entsetzt – schließlich hatte ich große Freude am Spiel und interessierte mich auch für Bebop, die Swingmusik und erweiterte Harmonien. Dies war der Bruch mit der Schulmusik. Ich verkaufte mein Akkordeon und erwarb meine eigene Klarinette, spielte weiter Klassik am Cuxhavener Gymnasium, aber Jazz 70 Kilometer entfernt am Atheneum in Stade. Durch die reifenden Harmoniekennnisse verbesserte der Jazz besonders mein Verständnis für die klassische Musik.

Ein Musikstudium kam für Sie nicht infrage?

Nach dem Abitur in Cuxhaven zwang mich mein Vater, Wirtschaftswissenschaften an der Universität in München zu studieren. Allerdings wusste er nicht, dass ich gleichzeitig auf meiner Klarinette aktiv Jazz und Klassik spielte. Ein Jahr lang war ich Teil eines großen Orchesters für junge Leute, dem Jeunesse Musicale – bis mein Vater davon erfuhr und ich alle meine musikalischen Interessen beenden musste. Ein Großteil meiner musikalischen Freiheit wurde mir genommen. Aber trotz anfänglicher Zweifel konnte ich schließlich ein sehr guter und promovierter Wirtschaftswissenschaftler werden. Deshalb danke ich trotzdem meinem Vater, dass er mir damals sagte: „Mein lieber Sohn, du bist nicht genial, und jetzt studierst du erst mal etwas, wovon du dich und später eine Familie ernähren kannst.“

Ist es für Sie ein persönliches Anliegen, Studierenden heutzutage das zu ermöglichen, was Ihnen damals verwehrt wurde?

Absolut – deshalb habe ich mich für das große Engagement in der HfMT entschieden. Wenn etwas den jungen Menschen Freiheit und Glücksgefühle gibt, dann ist das meiner Meinung nach, die einmalige Freiheit des Improvisierens.



Als mir in den 50ern dieser Zorn entgegenschlug, hatten wir noch keine Hochschulen, die einen Jazzstudiengang anboten. Anfang der 80er war Hamburg dann die dritte Hochschule mit einem solchen Angebot – ein enger Familienfreund von mir ist Hermann Rauhe, ehemaliger Präsident der Hochschule, Professor für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, sowie Träger eines Doktor- und Ehrendokortitels. Schon damals saßen wir zusammen, doch ich war geschäftlich noch zu sehr eingebunden, um mich um die Hochschule kümmern zu können.

Für die kommende Förderung des Studiengangs war Ihr musikalisches Verständnis sicherlich ebenso wichtig wie Ihre unternehmerischen Fähigkeiten. Wie kann man sich Ihre Zusammenarbeit mit der Hochschule vorstellen?

Selbstverständlich profitiere ich von meiner Durch-

setzungskraft als Unternehmer, brauche darüber hinaus aber auch das Feingefühl, um mich auf unterschiedlichste Mentalitäten, Menschen oder Parteien einzurichten. Das war in all den Verhandlungen genauso wichtig, wie der unternehmerische Umgang mit Geld – die Hochschule braucht insofern „Freunde“, die wissen, wo es Ressourcen gibt. Ebenso ist es unentbehrlich, die richtigen Partner zu finden, was in meinem Fall mit Herrn Wolf Kerschek, Professor für Jazzkomposition und Leiter des Jazz-Studiengangs, und Herrn Elmar Lampson, Präsident der HfMT und Professor für klassische Komposition, absolut erfolgte. Wir sprechen eine Sprache und konnten so zum Beispiel den Bachelorstudiengang durch von der Stiftung finanzierte Professuren entwickeln und einen Jazz-Masterstudiengang gründen. Damals stand die Hochschule bereits mit 18 Musikhochschulen im Wettbewerb. Die HfMT musste durch die Dr. E. A. Langner-Stiftung personell und finanziell gestärkt werden.

Nach meinen vergeblichen Bemühungen, die Jazzabteilung der HfMT zukunftsicher zu machen, kontaktierte ich den Ersten Bürgermeister Olaf Scholz im Jahr 2016. Er nahm das Angebot meiner Stiftung an, den Jazzbereich der Hochschule zu fördern. Herr Scholz ist Jazz-Liebhaber, und er verstand die vorgetragene Vision meiner Stiftung.

Zwischen Senat und Stiftung entstand im Rahmen eines Capital Ventures die Planung und der Bau eines JazzLabors und einer Jazzkonzerthalle, die auch der freien Szene zugänglich gemacht wird. Die Stiftung legt darauf besonderen Wert, denn mit diesem pädagogischen Ansatz werden sich die freie Szene und die Studierenden der Hochschule gegenseitig befruchten. Mit der Eröffnung der JazzHall sichert die Dr. E. A. Langner-Stiftung deshalb dem Hochschulbetrieb eine Anschubfinanzierung für die nächsten Jahre.

Die Budgetplanungen für die freie Szene stehen seitens des Senats und der Hochschule derzeit noch aus.

Wie geht es nun weiter?

Sie haben viel gehört: vom Glücksgefühl, der Freiheit – ich habe Spaß, mit den jungen Leuten daran zu arbeiten. Weitere Ideen sind weltweite Austauschkonzepte, mehr Workshops und ein großes Programm, welches noch zur Vision gehört. Wichtig ist es, jetzt für die Umsetzung zu sorgen. Wir bieten die Bachelor- und die Masterstudiengänge, besitzen das JazzLabor, neue Übungsräume und die JazzHall, mit der ich sehr zufrieden bin. Besonders mit der Akustik – sie offeriert einen Sound, den ich mir genauso vorgestellt habe. Sie haben gehört, es gab Träume, die ich mir nicht verwirklichen konnte, aber „diesen“ hier verwirklichte ich.

TEXT HANNAH BERNITT

FOTO: JAZZHALL CHRISTINA KÖRTE



Neurophysiologie

DIE MANNIGFALTIGEN PROZESSE DES HÖRENS

Bewusstsein sei kein Ding, sondern ein Prozess, befand der amerikanische Psychologe und Philosoph William James bereits 1890. Wie sehr ihn die Hirnforschung der Gegenwart bestätigen sollte, konnte er damals kaum ahnen: Bewusste Akte der Sinneswahrnehmung sind alles andere als eine simple Reiz- oder Informationsübertragung vom Sender auf den Empfänger. Attentive Wahrnehmung muss vielmehr als eine Folge komplexer Gehirnprozesse angesehen werden. Unser Hören findet demnach zum geringsten Teil im Innenohr statt, sondern entsteht in einem hochgradig heterarchischen Prozess, der von der Peripherie des Ohres zum Zentralnervensystem aufsteigende und von letzterem absteigende Signale rückkoppelnd verschaltet. Dabei koordiniert und integriert unser Gehirn die für Emotion, Ratio und Kognition zuständigen Regionen in Hirnstamm, limbischem System und Neocortex. Erst

so schaffen wir für uns auch emotional bedeutsame Kontexte von in den sensorischen Systemen bearbeiteten Umweltdaten und auf frühere Erfahrungen zurückgehenden, in den Gedächtnis- und Gefühlszentren gespeicherten Inhalten und Scripts – als Korrelat von Neu und Alt, von externen Reizen und internen Dispositionen. *Erst der Kreisprozess aus sensorischen Systemen, Gedächtnis, Gefühl und Bewusstsein ermöglicht uns die Konstruktion eines ganzheitlichen Bildes der phänomenalen Welt und unser angemessenes Verhalten in ihrem multimodalen sowie multi- und intermedialen Kosmos. Dafür stellt das Hören von Musik als einem genuin audiovisuellen Phänomen das ideale Paradigma dar.*

Erregen also akustische Reize die Sinnesrezeptoren des Innenohres, werden sie zunächst in diverse elementare Parameter wie Frequenz und Intensität zerlegt,

hernach in paralleler Weise verarbeitet, zu komplexen Eigenschaften zusammengefügt und schließlich im Cortex zu kompletten, oftmals intermodalen Wahrnehmungseinheiten integriert, dabei freilich von zahlreichen nicht spezifisch sensorischen Systemen der Bewertung beeinflusst – all dies zunächst vorbewusst. Erst wenn neue Signale im Lichte vergangener, vielfach emotionaler Erfahrungen eingeordnet wurden, entsteht als Folge auch Bewusstsein und attentive Wahrnehmung. Ohne eine derartige Bewertung blieben die Sinnesdaten gleichsam sinnlos. *Unsere kontingente und kreative Konstruktion von Wirklichkeit, die Wahrnehmung von Schönheit und das Berührtwerden durch Musik verdankt sich demnach einem weit verzweigten Prozess des Hörens, den unser Gehirn als genuines Assoziationssystem möglich macht.*

TEXT PETER KRAUSE



Leitartikel

ALLES FLIESST – ABER WOHIN?

— Zwischen Unbefangenheit und Endgültigkeit

Musik ist kein lineares Geschehen, das von A nach B verlaufen würde. Vielmehr folgt ihre Bewegung virtuellen Fluchtlinien, die erst dann wahrnehmbar werden, wenn sie sich aktualisieren. Darin erweist sich Musik als genuin ästhetischer Prozess bzw. als kontinuierliches Werden, das mit der Offenheit der Welt vielfältige Beziehungen unterhält.

Panta Rhei

Dass die Welt in einem Prozess unablässiger Veränderung begriffen ist, gehört wohl zu den ersten vagen Verallgemeinerungen, die die menschliche Intuition hervorgebracht hat. Sie klingt nicht nur in einigen der schönsten hebräischen Psalmen des Alten Testaments wider. Sie findet auch in der berühmten Formel des Heraklit von Ephesos einen ersten philosophischen Ausdruck: πάντα ῥεῖ – Alles fließt. Seit Heraklit durch seinen Aphorismus vor 2500 Jahren die sogenannte Prozessphilosophie begründet hat, ist viel Wasser den Strom der Geschichte heruntergeflossen. Die Welt hat sich verändert und mit ihr die Auffassung darüber, wie der universelle Flow des Weltganzen zu begreifen sei. So zielt die Wendung Panta Rhei heute Werbebeschürren für Wellness-Oasen und Coaching-Angebote, um auf diese Weise gewisse Ökonomien der Selbstfindung am Laufen zu halten. Manchmal macht sie auch einfach nur wie ein Stoßseufzer die Runde. Sie wird zum resignativen Wahlspruch einer fast vollständig globalisierten Welt, die den permanenten Wandel zu ihrem Alleinstellungsmerkmal erklärt. In der Alltagssprache begegnet uns der Begriff Prozess dementsprechend allenthalben, ohne dadurch besonders aussagekräftig zu sein. Er soll offensichtlich all das unter sich versammeln, was in irgendeiner Form der Veränderung begriffen ist. So ist beispielsweise von „Optimierungsprozessen“ die Rede oder von solchen der „Steuerung“. In therapeutische Prozesse lässt sich ebenso eintreten wie in diejenigen beruflicher Weiterbildung und Kreativität. Gelegentlich erscheint die Aussage „Wir befinden uns in einem Prozess!“ aber auch einfach nur wie das ebenso erwünschte wie schlichte Hinauszögern der Artikulation eines Gedankens. Wo sich ohnehin alles verändert, droht die Rede vom Prozess tautologisch zu werden. Sie wird zu etwas, das lediglich zu einer Wiederholung von bereits Gesagtem führt.

Etymologische Vielstimmigkeit

Entgegen solcher Eintönigkeit verfügt der Prozessbe-

griff in philosophischer Hinsicht über eine aufregende Biographie. Zwei Ursprünge sind hierfür wesentlich. Zum einen bezeichnet *processus*, stammend von *procedere*, lateinisch für „voranschreiten“, im Mittelalter ein kirchliches Rechtsverfahren, das einer ganz bestimmten Abfolge von Schritten zu gehorchen hat. Zum anderen ist mit dem Begriff in der zeitgleich aufkommenden Alchemie die Herstellung medizinisch wirksamer Tinkturen gemeint, die mit der Inszenierung erstaunlicher Experimente vor höfischem Publikum verbunden ist. Während der Prozess juristisch als Fortgang mit feststehenden Regeln einhergeht, die auf ein vorab bestimmtes Ziel gerichtet sind, ist er als chemischer Vorgang ergebnisoffen. Ein Rechtsverfahren strebt ein Urteil an, eine bestimmte Form der Entscheidung. Ein chemisches *Procedere* hingegen öffnet sich dem Experiment und einem freien Spiel molekularer Elementarkräfte. Zielführung und Offenheit, Regelwerk und freies Spiel durchdringen sich im Prozessbegriff somit von Anfang an. Diese etymologische Mehrdeutigkeit wird in der Philosophie des Deutschen Idealismus zugunsten einer rein fortschrittsorientierten Lesart des Begriffs eingegeben. Der Prozess wird hier in gewisser Weise zum Wert an sich erhoben. Hegel beispielsweise erklärt den „absoluten, idealen Proceß“ eines allumspannenden Weltgeistes zur unhintergehbaren Triebkraft philosophischer Reflexion. Faktisch wird ein „Prozess“ bei Hegel jedoch mit „Bewegung“ gleichgesetzt, was den Fortschrittsfuror der europäischen Moderne endgültig einläutet. Die Bewegung des Prozesses wird von nun an mehr und mehr zum Mythos rastlosen Strebens, das die Körper, die soziale Ordnung und die technische Bemeisterung der Natur optimieren soll. Die Veränderung der Welt wird auf das Paradigma ihrer unablässigen Weiterentwicklung zugeschnitten, die wiederum als Selbstzweck erscheint.

Musikhistorische Resonanzen

Selbstverständlich bildet die Musikgeschichte mit all diesen Entwicklungen Resonanzen aus. In den Werken der Tradition klingen unterschiedliche philosophische Prozessbegriffe wider. Der symphonische Prozess bei Beethoven beispielsweise lässt sich mit Hegels Dialektik durchaus in Verbindung bringen, die er zugleich konterkariert. Skrjabins Klangfarbenkompositionen gleichen einer unausgesetzten chemischen Reaktion, deren Ausgang ungewiss ist. Und die musikalische Kompositionslehre lässt sich seit ihren historischen Anfängen als

quasi-juridische Festlegung musikalischer Verfahrensweisen begreifen, die sich durch jeden neuen Fall erweitert und modifiziert. Durch die Musik verfügen wir somit über die Möglichkeit, an einer unerschöpflichen Sammlung von Prozessverständnissen teilzuhaben. Die musikalische Praxis schlägt in gewisser Weise bis heute Schneisen in eine nicht vollständig durchökonomisierte Zukunft des Begriffs. Sie kann der tautologischen Rede vom stetigen Wandel etwas entgegensetzen, weil sie wie keine andere Kunstform dem Wandel selbst eine ästhetische Gestalt verleiht.

Das betrifft nicht zuletzt Aspekte musikalischer Technik. Diese ist nie bloßes Mittel, das einem vorab bestimmten Arsenal definierter Zwecke dienstbar gemacht wird. Die von ihr verwendeten Mittel können sich im musikalischen Prozess vielmehr immer auch den Absichten entwinden, die sie verwirklichen sollen. Zwar verfolgt beispielsweise jede musikalische Interpretation ein bestimmtes Ensemble ästhetischer Ziele, für die sie ein Repertoire instrumentalttechnischer Mittel zum Einsatz bringt. Das *sautillé* des Cellobogens beispielsweise wird in Übungen von Ševčík studiert, um sich in Elgars Cellokonzert elegant zu bewähren. Doch mischen sich die instrumentalttechnischen Mittel selbst immer auch mit dem, was sie als Zweck hervorbringen sollen. Sie klingen in der Prozessualität der Werke wider, was ihnen wiederum neue technische Fragen und Probleme offeriert.

Der musikalische Prozess als ästhetische Realität

Ein Prozess, so der französische Philosoph Gilles Deleuze, „ist wie ein Fluss, der sich sein Bett erst noch graben muss, sein Verlauf ist nicht vorher gegeben.“ Ein Prozess beschreitet also virtuelle Bahnen und Pfade, die sich jeder Vorhersehbarkeit entziehen. Der musikalische Prozess wäre in diesem Verständnis nicht weniger ästhetisch als das Ergebnis, das durch ihn hervorgebracht werden soll. Er selbst würde hier, um eine Wendung des amerikanischen Philosophen Alfred North Whitehead zu paraphrasieren, zur ästhetischen Realität. „Alles fließt“ bedeutet in der Musik daher, dass sich das Wissen der Menschen um die Veränderung der Welt nieder. Allerdings in einer beweglichen Weise und nicht als abstrakte Form.

TEXT BENJAMIN SPRICK





Theater

TOGETHERTEXT

— Prozesse der theatralen Textentstehung

Einsame Autorschaft wird im zeitgenössischen Theater zunehmend durch kollektive Autorschaft abgelöst. Durch das Ereignis, das in einen diskursiven Strom gehört, werden fluidere, kollektivere Formen von Autorschaft zwingend und finden in zeitgenössischen Probenprozessen auch tatsächlich statt, wenngleich die Verteilung der Verantwortung und die Anteile am späteren szenischen Text immer noch sehr ungleich verteilt sind. Theaterstücke sind in Inszenierungen, die zentral mit sprachlichen Zeichen arbeiten, so vielfältig, dass – so Hans-Peter Bayerdörfer im Rahmen der Tagung *Junge Stücke* von 2012 – sowohl von Seiten der literarischen Form als auch von Seiten der Bühnenform, „jene Nahtstelle, welche in der europäischen Entwicklung der Kunstform von Drama eingenommen wurde, neu zu vermessen sei.“

Die Schreibverfahren von Gegenwartstexten haben sich in den letzten Jahrzehnten verändert, da die Textentstehung häufig im Zusammenhang mit einem kollektiven Produktions- und Textentwicklungsprozess steht. Hierbei kommt es zu deutlichen Verschiebungen, da es sich bei dieser Textform nicht ausschließlich um einen vorliegenden und bei den Proben zu bearbeitenden Dramen- oder Spieltext handelt, sondern um eine Textentwicklung, die eng mit dem Produktions- und Aufführungsprozess verknüpft ist. Die Auswahl der folgenden Theaterstücke ergibt sich aus der besonderen Form der Textentstehung, die die Kunstschaffenden verfolgen und beispielhaft unterschiedliche Schwerpunkte im Prozess der Stückentwicklung zeigen:

1. Rimini Protokoll – Dramaturgische Grundkonzeption

Bei Rimini Protokoll (Helgard Haug, Daniel Wetzel, Stefan Kaegi) gehören die Texte zu einer dramaturgischen Grundkonzeption: Oft verwendet Rimini Protokoll eine thematische Folie, für die weitere Texte in Hinblick auf die Inszenierung recherchiert und szenisch angeordnet, komponiert werden: In *Brain Projects* (Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Spielzeit 2016/17) werden beispielsweise drei unterschiedliche Textformate einbezogen: Die Biografien der am Theaterprojekt teilnehmenden „Expert:innen“ verbinden sich mit wissenschaftlichen Hypothesen und Recherchen zur Hirnforschung sowie mit Texten, die diese Textfelder verknüpfen. Die szenischen Entscheidungen des Regiekollektivs haben wiederum Einfluss darauf, wie die Texte gesprochen, eingespielt, dialogisiert und im Textverlauf angeordnet werden. In ortsspezifischen Produktionen von Rimini Protokoll wie *Call Cutta* (2005) oder *Cargo* (ab 2009), installativen Arbeiten wie *Euros*



Walk Water (2015) oder die großen Konferenzformate wie *Staat 1–4* (2017) und *Weltklimakonferenz* (2014) wird die Textfassung für das jeweilige theatrale Format erstellt.

2. René Pollesch – Theorie und Praxis

René Pollesch schreibt seine Texte kurz vor und während des Probenprozesses für eine Aufführung – das Schreiben von Pollesch ist durch die Auseinandersetzung mit theoretischen Texten und durch die Proben mit den Schauspielenden und dem am Produktionsprozess beteiligten Team geprägt. Das führt dazu, dass einzelne Repliken und ganze Textpassagen in mehreren Theaterstücken vorkommen, sich in jeweils neuen Aufführungskontexten, -formaten und -räumen wiederholen. Die geschriebenen Texte überarbeitet Pollesch während des Probenprozesses und ändert sie in Absprache mit den Schauspielenden. Die theaterhistorischen Einflüsse auf Polleschs Texte sind oft geprägt von der Theorie des epischen Theaters.

3. SIGNA – Improvisation in fiktiven Kosmen

SIGNA (Arthur und Signa Köstler) recherchieren für ihre Aufführungen, die sie selbst als „Shows“ bezeichnen, zunächst Räume und ein inhaltliches Setting, um davon ausgehend in etwa zweimonatigen Probenprozessen fiktive Biografien in Zusammenarbeit mit den Spielenden – Schauspielende und Laien – zu entwickeln. Die dramaturgische Konzeption im Hinblick auf das Publikum spielt für die Textgestaltung eine besondere Rolle: Bereits bei den Proben geht SIGNA von verschiedenen Publikumstypen aus, auf die die Figuren während der Aufführungen im Rahmen ihrer bei den Proben entwickelten Figur reagieren. Improvisation nimmt so einen hohen Anteil bei der Entstehung der Theaterstücke ein, ebenso wie die Dauer der mehrstündigen Aufführungen. Die Texte werden den Situationen mit den Besuchenden angepasst – jedoch stets im Rahmen einer detailliert ausgearbeiteten dramaturgischen Konzeption.

4. Milo Rau und IIPM (International Institute of Political Murder)

Milo Rau entwickelt – vergleichbar mit Rimini Protokoll – eine Konzeption zumeist in Hinblick auf politische Zusammenhänge, die einen grundlegenden Einfluss auf die Textauswahl haben. So wurden für *General Assembly* (3. bis 5.11.2017, Schaubühne Berlin) Abgeordnete eingeladen, um Anträge für eine Charta des 21. Jahrhunderts aufzustellen. Die Texte entstammen neben den Regeln, nach denen das Weltparlament – und am 8.11.2017 das symbolische Projekt *Sturm* auf den

Reichstag – abließ, und den Antragstexten vor allem auch den Reden der Abgeordneten, politischen Beobachtenden sowie den Anweisungen des Teams von Milo Rau, die zum Ablauf der Veranstaltung dienen. Hinzu kommen Statistiken und Videoeinspielungen, mit denen die Vorträge ergänzt werden.

Text und Dramaturgie

Neben Theaterarbeiten von Rimini Protokoll, René Pollesch, SIGNA und Milo Rau können viele weitere Kunstschaffende genannt werden, die kollektiv Theaterstücke bearbeiten – wie *SheShePop*, *GobSquad*, *geheimagentur*, *andcompany&co*, *Ligna*, *Yael Ronen*, *Gintersdorfer/Klaßen*, *Frauen und Fiktion* –, die in ihren Theaterarbeiten zentral mit Texten arbeiten und durch eine enge Verknüpfung von Text und Dramaturgie ausgezeichnet sind.

Öffnung des Stückemarkts für andere Formate

Es gilt, das Spannungsfeld zwischen Probenprozess, Text und Inszenierung sowie die **DOPPELTE ACHSE DER KOMMUNIKATION ZUM PUBLIKUM** zu berücksichtigen. Eine besondere Bedeutung für den Theaterbetrieb besitzt auch der Raum: So wird durch das Sprechen aus unterschiedlichen Lebenswelten auch ein anderer Kunstraum eröffnet. Auch institutionell haben die veränderten Textformen Einfluss – auf die Arbeitsweise in kollektiven Theaterprozessen, auf die bespielten Theater Räume sowie auf die Rezeption und auf die rechtliche Lage der Texte.

Die Ausschreibungen für Theaterstücke ändern sich im Zuge des sich entwickelnden Status der Theaterstücke: Es werden Formate zugelassen, die sich vom Dramentext stark unterscheiden, sowie Theaterprojekte, in denen das Medium Sprache ein Hauptaspekt ist. Seit 2012 werden auch Kollektive von Performenden eingeladen. Die künstlerischen Formate, in denen Theaterstücke präsentiert werden, verändern sich ebenso wie die Preise, Stipendien und Auszeichnungen, die vergeben werden.

TEXT KARIN NISSEN-RIZVANI

► **LITERATUR-TIPP** *Together Text*. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater. Herausgegeben von Karin Nissen-Rizvani und Martin Jörg Schäfer. Theater der Zeit, Berlin, 2020. Der Sammelband dokumentiert die dreitägige Tagung, die im Januar 2019 auf Kampnagel stattgefunden hat. www.theaterderzeit.de/buch/togethertext



Nachhaltigkeit

DO MORE WITH LESS

— Die mondiale Klimasensibilität erreicht das Theater

Betrachtet man die Entstehung einer Inszenierung aus einiger Entfernung, so wirkt dies wie ein gradliniger Prozess von der Idee zur fertigen Produktion. In der Realität ist dem natürlich nicht so, denn mit dem Entstehungsprozess gehen in der Regel Iterationen verschiedenster Art einher. Dies gilt sowohl für die eigentliche Inszenierungsidee und die Probenphase, als auch für die Entwicklung und Umsetzung von Bühnen- und Kostümbild. Teil des vermeintlich gradlinigen Prozesses sind also viele Arten von Schlaufen, die durchlaufen werden, bevor das Endergebnis Premiere feiert. Ist eine Produktion dann abgelaufen, wartet – zumindest auf einen Großteil des materiellen Inputs – sehr häufig nur die Mülltonne, denn auch im Theater wird nur allzu oft „von der Wiege bis zur Bahre“ produziert. Aus Sicht ökologischer Nachhaltigkeit ist dieser Ansatz schlicht eine Verschwendung natürlicher Ressourcen. Aber – so wurde bereits im März 2020 auf nachtkritik.de gefragt – ist Kunst jenseits einer solchen Verschwendung denn überhaupt denkbar?

Fortwährender Lebenszyklus durch Upcycling

Schauen wir uns die Bühnenbilder der US-amerikanischen Bühnenbildnerin Donyale Werle an, die bereits mehrfach für Broadway-Shows gearbeitet hat und für ihr Bühnenbild zu *Peter and the Starcatcher* 2012 sogar mit einem Tony ausgezeichnet wurde, so fallen diese nicht gerade durch besondere Kargheit oder Sparsamkeit auf. Ganz im Gegenteil: Viele ihrer Bühnenbilder wirken geradezu überladen. Trotzdem zählt sie zu denjenigen Bühnenbildnerinnen, die sich seit einigen Jahren intensiv mit ökologisch nachhaltigem Bühnenbilddesign auseinandersetzen und es praktisch in ihrer Arbeit umsetzen. Dabei beschreitet Donyale Werle zum Teil ungewöhnliche Wege, verwendet zum Beispiel Materialien, die sie in den Straßen von New York City findet oder geschenkt erhält, und lässt sich davon für ihre Bühnenbilder inspirieren. Upcycling ist hier das Schlüsselwort: Dinge, die andere vielleicht als Abfall oder nicht mehr verwendbar bezeichnen, werden von ihr in Neues umgewandelt und für die Produktion eines Bühnenbildes verwendet. Dies geht über die Verwendung eines Fundus oder von Standardbauteilen für ein Bühnenbild, wie es an vielen Theatern Usus ist, deutlich hinaus und trägt ein wenig mit dazu bei, dass keine neuen Mate-

rialien für eine Produktion hergestellt und damit neue Ressourcen verwendet werden müssen.

Wie viel CO2 emittiert unsere Produktion?

Upcycling ist nur ein Ansatz, wie mehr ökologische Nachhaltigkeit Eingang in den Produktionsprozess finden kann. Eine andere, deutlich weitreichendere Maßnahme wäre das Denken in Kreisläufen, was bedeutet, dass Produktionen nicht mehr „von der Wiege bis zur Bahre“ gedacht und hergestellt werden, sondern „von der Wiege bis zur Wiege“, bzw. „cradle-to-cradle“ als englisches Pendant. Das heißt, dass im Idealfall bereits in den allerersten Entwürfen mitgedacht wird, wie die Materialien, die für die Erstellung von Bühnen- und Kostümbild verwendet werden, weitergenutzt oder an andere weitergegeben werden können, sodass keinerlei Abfall durch die Produktion oder den Produktionsprozess entsteht. Ein – zugegebenermaßen ungewöhnliches – Beispiel hierfür ist das Projekt *The Living Stage* der australischen Bühnenbildnerin Tanja Beer, die auch den Blog *ecoscenography* betreibt. Das Design entwickelte sie erstmals im Rahmen des Castlemaine State Festival 2013. Es bestand vor allem aus Nutzpflanzen sowie Äpfeln, die nach dem Festival an das Publikum verteilt wurden. Die Pflanzgefäße gingen an eine lokale Organisation zur weiteren Nutzung. Deutlich wird hier, dass der Faktor Zeit eine wichtige Rolle spielt und einkalkuliert werden muss, denn die Pflanzen benötigen Zeit, um wachsen zu können, und das ist ein Prozess, der sich nur bedingt beschleunigen lässt. Ein etwas weniger umfassender Schritt wäre es, zumindest die umweltgerechte Entsorgung des Materials einer abgelaufenen Produktion, das nicht selber weitergenutzt oder weitergegeben werden kann, mit einzuplanen. Als Anreiz dafür könnte eine – in dieser Form bislang noch nicht existierende – Entsorgungskostenpauschale dem Produktionsbudget zugeschlagen werden, die bei Nicht-Nutzung gänzlich der Kunst zugutekäme und etwa in Gagen investiert werden könnte. Heute ist eine solche Pauschale noch immer Zukunftsmusik, ebenso der Gedanke, dass Produktionen zukünftig ein CO2-Budget einhalten müssen. Letzteres scheitert im Moment alleine daran, dass die für einen solchen Schritt notwendige Kenntnis der Datenlage in Deutschland schlichtweg unzureichend ist. Abgesehen von einem Pilotprojekt der Kulturstiftung des Bundes, in dessen Rahmen



2020/2021 für bundesweit 19 Kultureinrichtungen verschiedener Sektoren Treibhausgasbilanzen erstellt wurden, die sich allerdings auf die Häuser und nicht auf einzelne Produktionen bezogen, existieren bislang nur wenige Studien, die sich mit dem CO2-Ausstoß von Theaterproduktionen in Deutschland beschäftigen. Auf der Basis welcher Grundlage sollten also faire CO2-Budgets für Produktionen berechnet werden?

Individuelles Handeln für kollektive Neutralität

Klar ist, dass die deutsche Bundesregierung in Umsetzung des Pariser Klimaabkommens von 2015 eine Senkung der Treibhausgasemissionen von 65 Prozent bis 2030 und von 88 Prozent bis 2040 vorgegeben hat. Bis 2045 soll Deutschland klimaneutral werden. Erste Länder und Kommunen haben diese Ziele für sich heruntergebrochen, und erste Kulturpolitikerinnen und Abgeordnete fordern von ihren Landes- oder städtischen Einrichtungen die Auseinandersetzung mit diesen Zielen sowie ganz allgemein mit ökologisch nachhaltiger Produktion. Verbindliche Zielsetzungen gibt es bislang noch nicht, doch es ist absehbar, dass diese zumindest bei größeren Häusern in öffentlicher Trägerschaft nicht mehr allzu lange auf sich warten lassen werden. Es ist also keine schlechte Idee, sich bereits jetzt im Kontext von Theaterproduktionen damit auseinanderzusetzen, an welcher Stelle des Produktionsprozesses CO2- bzw. Treibhausgasemissionen entstehen und wie diese eventuell vermieden werden können. Im Hinblick auf das umfassende Thema des Ressourcenverbrauchs gilt dies ebenso. Eine sehr gute Unterstützung bei der Umsetzung ökologisch nachhaltiger Produktionen bietet der im Frühjahr erschienene erste Teil des *Theatre Green Book*, zu finden unter <https://theatregreenbook.com>, der einen typischen Entstehungsprozess von Theaterproduktionen abbildet und sehr detailliert Hinweise gibt, an welchen Stellschrauben gedreht werden kann – und zwar ohne die Kreativität einzuschränken. Denn um die US-amerikanische Schriftstellerin und Bürgerrechtlerin Maya Angelou zu zitieren: „Kreativität kann man nicht aufbrauchen. Je mehr man sich ihrer bedient, desto mehr hat man.“

TEXT ANNETT BAUMAST



Komponieren



PROZ/CESS(ING)MUSIK/C

— Ein hörbarer Vorgang – Die Prozesskomposition

„*Per aspera ad astra*“ – „Vom Dunkeln ins Licht“, heißt das Motto, demzufolge sich die dramaturgische Entwicklung von Beethovens 5. Sinfonie vollzieht. Laut Wikipedia entspringt dieser Prozess „einem grundlegenden Gedanken der europäischen Kultur“. Zumindest ist diese Deutung typisch für die romantische Epoche, die durch dieses Werk, einer Rezension des Schriftstellers und Musikers E. T. A. Hoffmann gemäß, eingeläutet wird. Am Ende dieser Zeit steht Alexander Skrjabin's *Poème Vers la flamme* op. 72 für Klavier, 1914 komponiert. In dessen Spätschaffen fällt es auf als das Stück, das die Stasis anderer Kompositionen überwindet und mit einer bemerkenswerten Ökonomie der Mittel zu einer geradlinigen Steigerung gelangt, die er selbst als eine Wandlung „aus dichtem Nebel bis ins gleißende Licht“ bezeichnet haben soll. Skrjabin arbeitete von 1903 bis zu seinem Tode 1915 auch an dem multimedialen und unvollendet gebliebenen Werk *Mysterium*, in dem es auch eine Prozession geben sollte: „Es wird keinen einzigen Zuschauer geben. Alle werden Teilnehmer sein. Das Werk erfordert besondere Menschen, besondere Künstler und eine völlig neue Kultur. Zu den Darstellern gehören ein Orchester, ein großer gemischter Chor, ein Instrument mit visuellen Effekten, Tänzer, eine Prozession, Weihrauch und eine rhythmische Texturierung. Die Kathedrale, in der die Aufführung stattfindet, wird nicht aus einer einzigen Art von Stein bestehen, sondern sich mit der Atmosphäre und der Bewegung des Mysteriums ständig verändern. Dies wird mit Hilfe von Nebeln und Lichtern geschehen, die die architektonischen Konturen verändern werden.“

Processing als fortschreitende Modifikation
Skrjabin nimmt in *Mysterium* Techniken vorweg, die in dem Schaffen von Karlheinz Stockhausen kulminieren. Dabei geht es bei ihm nicht nur um das Prozedurale, wie etwa in der Komposition *Mantra* für zwei Klaviere und Ringmodulatoren von 1970, sondern auch um den Begriff der Prozession, nach dem sogar ein Werk aus dem Jahre 1967 für Tamtam, Bratsche, Elektronium/Synthesizer, Klavier und Klangregelung benannt ist, sowie schließlich um das Phänomen des Processing – der Veränderung von Klängen mit elektronischen Mitteln – in Stücken wie *Mikrophonie* für Tamtam und Live-Elektronik aus dem Jahre 1964.

Kompositionsmodell eines Vorgangs, der geschieht
Prozedurale Musik wird im Allgemeinen mit dem amerikanischen Minimalisten Steve Reich assoziiert, der

1969 die „ultimative“ (Reich über Reich) Prozesskomposition *Pendulum Music* schrieb. Das Prinzip ist denkbar einfach: An Ständern aufgehängte Mikrofone erzeugen ein Pfeifen, wenn sie über Lautsprechern schwingen. Dabei müssen sie so eingestellt sein, dass sie laut genug sind, um eine Rückkopplung zu erzeugen, wenn sie über dem Lautsprecher stehen, aber nicht, wenn sie nach links und rechts schwingen. Während die Pendel zur Ruhe kommen, entsteht ein pulsierendes Dröhnen. Sobald der *Drone* erreicht ist, wird der Stecker aus der Maschine gezogen und das Ganze endet. *Pendulum Music* läutete die Phase der Prozesskomposition ein, die sich über die 90er Jahre in unsere Gegenwart erstreckt und zu der zahlreiche Komponierende beitragen. Zu diesen gehörte György Ligeti, der bereits 1962 seine *Poème Symphonique* für 100 Metronome uraufführte. In diesem Stück entfaltet sich ein Prozess, bei dem auf verschiedene Tempi eingestellte Metronome unterschiedlich schnell an Energie verlieren und die langsamsten am Ende übrigbleiben. Bei Ligeti spielt die allmähliche Transformation in seinen als *clocks* and *clouds* apostrophierten Kompositionen generell eine eminente Rolle; dabei seien die *Drei Stücke für zwei Klaviere* aus dem Jahre 1976 herausgehoben. Der holländische, kürzlich verstorbene Komponist Louis Andriessen repräsentierte die europäische Spielart des amerikanischen Minimalismus, der mit Namen wie La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philipp Glass und John Adams verbunden wird. Kennzeichnend für Andriessen ist etwa die von Strawinsky abgeleitete komplexe Harmonik, die sich zum Beispiel in der 1982 bis 1983 entstandenen Komposition *De Snelheid* manifestiert.

Selbständige Fragmente verschmelzen zur Einheit
Prozesskomposition hängt im besonderen Maße von einer parametrischen Betrachtung des musikalischen Materials ab. Neben Tonhöhe, Tempo, Klangfarbe und Ereignisdichte – Töne pro Zeiteinheit – spielen auch komplexere Parameter wie Harmonizität, Tonalität und Metrizität eine Rolle. Sie alle lassen sich Prozessen unterwerfen, die in unterschiedlichen Geschwindigkeiten und zu verschiedenen Zeitpunkten im Werk auftreten können. Es verblüfft daher nicht, dass viele Prozesskompositionen mit dem Computer errechnet wurden. Zu nennen sind die zwischen 1974 und 1985 entstandenen.

Espace Acoustiques des französischen Spektralkomponisten Gérard Grisey sowie das 30-minütige Klavierstück *Çoğluotobüşişletmesi* des in Barcelona lebenden Komponisten Klarenz Barlow aus dem Jahre 1978. Barlow veröffentlichte zwei Jahre später eine 124-seitige Werkbeschreibung unter dem Titel *Bus Journey to Parametron*, die im Anhang einen „Fahrplan mit Stationen“ enthält, der aufzeigt, wie einzelne Parameter sich im Laufe der Performance verändern. Zwischen 1986 und 2000 arbeitete er auch an der Autobus genannten Echtzeit-Version seiner Algorithmen, die an der HfMT Hamburg unter dem Namen *DJster* weiterentwickelt wird. Elektronik spielt nicht nur zur Errechnung von Strukturen eine Rolle bei musikalischen Prozessen. So wie bei Reich Mikrophone wie Pendel über Lautsprechern hin und her schwingen und dabei das entstehende Feedback musikalisch genutzt wird, so setzt der amerikanische Komponist Alvin Lucier in seiner Komposition *I Am Sitting in a Room* aus dem Jahr 1969 auf analoge Elektronik, um einen gesprochenen Satz durch wiederholtes Aufnehmen und Abspielen langsam in die Resonanzen des Raums zu überführen, in dem sich dieser Prozess abspült. Die Musik Luciers, wie auch die seines Landsmanns James Tenney, etwa in *For Ann (rising)* ebenfalls aus dem Jahre 1969, und der französischen Komponistin Eliane Radigue spielt mit der Wahrnehmung der Hörenden: Langsam sich vollziehende Veränderungen erfordern eine Art Umprogrammieren der Wahrnehmung, da sich mit der klanglichen Alltagservahrung schnell Langeweile einstellt. Das zeigt sich in besonderem Maße im Werk des in New York lebenden Komponisten Phill Niblock. In seinen elektronischen Kompositionen, die zunächst wie statische Klangwände empfunden werden, manifestieren sich subtile spektrale Variationen, die ein Hinhören erzwingen.

Gegenwärtig arbeiten Komponierende zunehmend mit künstlicher Intelligenz und neuronalen Netzen. Diese sind in der Lage, Musik, die sie „erlernen“ haben, weiterzuführen und dadurch neue Strukturen zu generieren. Grundlage dafür sind aus zahlreichen Kompositionen bestehende *Corpora*. Wie es Skrjabin mit seinen Nebeln und Lichtern bereits vor über 100 Jahren vorwegnahm, sind ständige Veränderungen nicht nur der Musik vorbehalten. Das von ihm erträumte *Projection Mapping* lässt sich unter anderem mit *Processing* bewerkstelligen, einer Software für die Generierung und Verarbeitung von Bildern. Davon aber ein anderes Mal.
TEXT GEORG HAJDU

ZWOELF

Studierendenwege

IM EIGENEN PROZESS

— Eine Reflexion für die Zukunft

Jung und hochmotiviert beginnen Studienanfänger ihre Ausbildung meist im Oktober jeden Jahres an Musikhochschulen im In- oder Ausland. Vom Anfängerdasein sind diese jungen Menschen in ihrem Fach jedoch weit entfernt – so geht den meisten Studiengängen eine jahrelange Arbeit voraus. Von Gehörbildung und dem Perfektionieren ihres Instruments über die vertiefte Auseinandersetzung mit Musiktheorie und ganz verschiedenem Repertoire bis hin zu ersten praktischen Erfahrungen. Denn irgendwo findet die Idee ihren Ursprung, sich an einer Musikhochschule zu bewerben und meist mehr als eine, vielleicht zwei oder auch fünf Aufnahmeprüfungen zu durchlaufen, um sich diesem Traum zu nähern. Das Anfangen oder Beginnen bezieht sich demnach weniger auf die Studierenden, deren Vorstellungskraft meist die bevorstehende Horizonterweiterung kaum bewerkstelligen kann, als auf den neuen Lebensabschnitt: eine höchst anspruchsvolle akademische, zuweilen auch körperliche Ausbildung, welche die Absolventen schließlich mit einem Abschluss in der Tasche und erhofften Chancen in die Berufswelt verabschiedet.

129 Berufsorchester. 9766 Planstellen. Deutschlandweit.

Die Zahlen, welche die Deutsche Orchestervereinigung im Januar 2020 veröffentlichte, also noch vor dem die Kultur lahmlegenden Ereignis, sprechen bereits für sich. Wenn man nun den Zahlen der Hochschulrektorenkonferenz folgt, absolvieren jährlich um die 7000 Studierende ihren Bachelor an einer Kunst- oder Musikhochschule. Eine Orchesterkarriere steht unter den Alumni natürlich nur selektiv im Fokus, umfasst die Zahl doch Studierende einer weit größeren Auswahl an Studiengängen. Gleichwohl wird es allerdings selbst nach zahlreichen Abzügen ausgesprochen eng. Ein Ziel, ein Traum oder eine Vision sind dennoch die entscheidenden Parameter für den eigenen Antrieb und damit unabdingbar für die persönliche Entwicklung. Selbstverständlich ist es keinesfalls unmöglich, den Weg in ein Berufsorchester einzuschlagen – schließlich sind und bleiben die gegebenen Planstellen besetzt. Doch wo ein Markt zusehends schwieriger wird, ist die eigene Flexibilität gefragt. Ein Prozess, den die meisten Kulturstudierenden früher oder später durchlaufen müssen.

Der Weg führt nicht zwingend geradeaus.
„Eigentlich könnte ich ja alles machen!“, denkt Alumnus

Constantin Mende, der im Sommer 2018 seinen Bachelor of Music im Hauptfach Horn an der HfMT absolviert und hernach das Gefühl von Kreativität ganz neu erleben darf. Anfängliche Unentschlossenheit und vielseitiges Interesse, nicht nur am eigenen Hauptinstrument, sondern ebenfalls am Dirigieren – wie auch am Lesen und Schreiben – führen ihn unverhofft in eine Anstellung als Regieassistent am Rostocker Volkstheater. Lene Skomedal hingegen – ebenfalls Hornistin – entdeckt durch ihr Interesse zum Tanz und der Gymnastik noch während ihres Instrumentalstudiums an der Göteborger Musikhochschule ihre Faszination für Yoga, vertieft sich in dessen Ausübung und beginnt schließlich, sich auf diesem Gebiet fortzubilden, ohne ihr Instrument aus dem Fokus zu verlieren.

Es ist das vielseitige Interesse und das Durchlaufen von unzähligen Prozessen, welche Menschen wie Lene Skomedal oder Constantin Mende ihren Platz im Kulturbereich bieten und gleichermaßen die Möglichkeit bieten, diesen nach eigenen Vorstellungen mitzugestalten. Dabei kann der eigene Weg uns in ungeahnte Gefilde führen – nicht zwingend geradeaus: Ein Prozess, dem Raum und Zeit gegeben werden muss, um sich formen zu können, dem eigener Aktionismus vorausgeht, um die Resultate für das persönliche Gesamtpaket zu verstauen.

Auf zu einem Antrieb aus Neugier statt aus Angst!

Während die Curricula teils einen dogmatischen Eindruck hinterlassen, sind die unerschöpflichen Chancen eines künstlerischen Studiums weit darüber hinaus nicht außer Acht zu lassen. Werfen wir beispielsweise einen Blick auf den Lehrkörper und die Studierendenschaft, ergibt sich ein Bild eines exzeptionellen Zusammentreffens einer Unmenge an kreativen Köpfen, deren Ideen sich im gemeinsamen Gespräch gegenseitig inspirieren, wodurch ein begeistertes wie begeisterndes Voneinander und Miteinander entsteht.

Heutzutage, wo die beruflichen Perspektiven so modifizierbar sein können, wie es die Kunst an sich ebenfalls ist, sind es diese Impulse, die zählen. Denn um sich selbst zu verwirklichen, ist es essentiell, sich selbst zunächst auszuprobieren. Dieses Ausprobieren läuft in der Praxis jedoch Gefahr, zu einem eigenständigen, mitunter nervenaufreibenden Prozess zu werden, der so zielführend vonstattengehen sollte, dass er uns

in Zeiten von Pandemien – oder auch in kleineren Dimensionen wie Prüfungsphasen – nicht ermüdet.

Und wenn das Gehirn sich die benötigte Zeit zur Verarbeitung nimmt und zuweilen mit Passivität gegen den besagten Aktionismus angeht, liefert Bestsellerautorin Elizabeth Gilbert in ihrem 2015 erschienenen Buch *Big Magic* die nächste Motivation, indem sie das „kreative Leben“ zur Sprache bringt. Gemeint ist ein Leben, welches von Neugier getrieben ist und weniger von Angst. Und noch dazu garantiert sie: „Ein kreatives Leben ist ein intensiveres, ein größeres, glücklicheres und ein verdammt viel interessanteres Leben.“

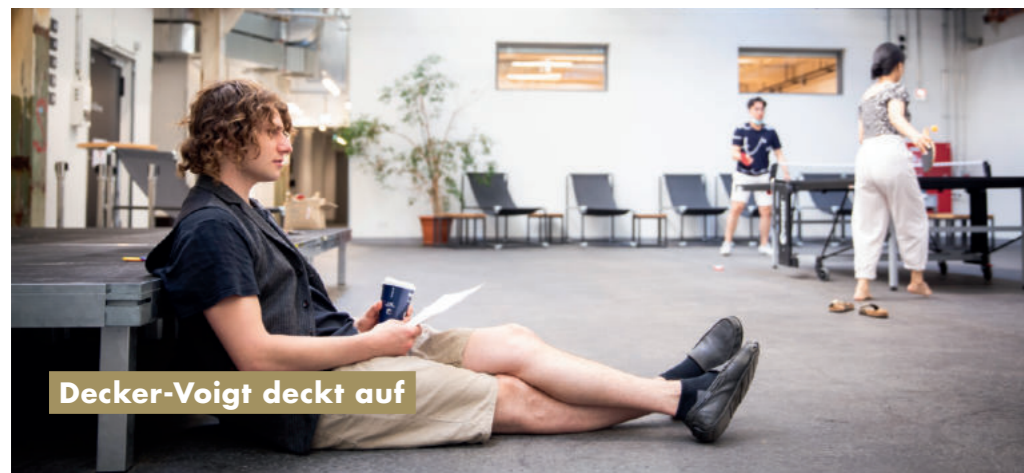
„Be more you. You don't have to walk the same path as everyone else, you can create your own.“

Constantin Mende tritt zur Spielzeit 2021/22 nach vielem Ausprobieren, wegweisenden Begegnungen und auch scheinbaren Rückschlägen seine Stelle als Dramaturg am Hessischen Staatstheater Wiesbaden an. Lene Skomedal hat ihre Yogalehre den Bedürfnissen Musizierender angepasst und verbindet ihre Arbeit als Trainerin jetzt mit der freischaffenden Tätigkeit als Hornistin. Während sie ab Oktober 2021 einen Zeitvertrag als Solohornistin mit den Kopenhagener Philharmonikern beginnt, führt sie weiterhin ihre eigens konzipierten Yoga-Konzerte fort und vermittelt ihr musikerfreundliches Yogarepertoire im Rahmen von Workshops und Kursen an Interessierte. Studierende im nie endenden Prozess der Entwicklung gibt sie folgende Worte mit auf den Weg:

„Breathe deep, in and out through your nose, as often as possible! Be more you. You don't have to walk the same path as everyone else; you can create your own. Make sure to fill your days with meaningful activities that take you closer to your goals and just get back on track every time you lose it. Work smart, get enough rest, be patient – and ask for help when you need it. Athletes have a whole team around them; musicians are meant to be more or less on their own after their studies. Make sure to build your own team, find your people who inspire you, support you and who pick you up when you need it. It can be a mix of friends, teachers, mentors and colleagues – and remember that people love to help, so don't be afraid of asking.“

TEXT HANNAH BERNITT

ZWOELF



INSTRUMENTIERT DURCH WÖRTER

— Von Kafkas und anderen Prozessen

Von der Zeitkunst Musik in all ihren Entstehungsprozessen beim Komponieren, Improvisieren, Interpretieren, in der Therapie und im Hören konsumptiv sowie beim Zu-Hören rezeptiv – je nach Un- und Bewusstheit – ist diese Ausgabe randvoll. So wie sich Musik nur ereignen kann aus der Bewegung des Spielers heraus („e-motion“), in den Fluss der Zeit eintaucht und mit dieser sich ereignet, fungiert, so fungiert auch Sprechen, Schreiben und das Lesen geschriebener, gedruckter Sprache nur in diesem Prozess des Fließens einer Ereignisfolge, instrumentiert durch Wörter.

Ein Beispiel aus dem Denken des Philosophen Odo Marquard (1928 bis 2015), der bei Wilhelm Schapp (*Phänomenologie des Geschichtenerzählens*) studiert hatte: Sein Dackel namens Adeltzahn wirkt durch kalte Nase, spitzen Schwanz und freitragend durchhängenden Bauch – wie alle Dackel. Adeltzahn macht aber Geschichte erst dadurch, dass er Tante Rosalinde gebissen hat. Vergessen all seine Merkmale, sein Biss in Rosalindes Fleisch macht ihn merkwürdig, merkwürdig, zum Protagonisten. Dabei nutzte Marquard den Dackel als didaktischen Trick. Adeltzahn gab es nie in der Realität des Philosophen. Die Gebundenheit an Zeitverlauf erlaubt uns in der Musik wie in der Literatur unsere An-Teilnahme an der Dynamik des Geschehens zwischen zwei Buchdeckeln, im Theater, im Kinosaal, in den Reality- und Irrealität-Produktionen des TV.

Hineingerissen in innere und äußere Prozesse Vom Dackel Adeltzahn zur Pflichtliteratur in der Schulzeit, die uns den Begriff „Prozess“ schon auf dem Cover eintrichterte: Franz Kafka – *Der Prozess*. Kafka katapultiert uns in gleich mehrere Prozesse hinein. In die innerpsychischen Prozesse des Josef K. – und in die äußere Entwicklung eines Gerichts-Prozesses. Ein Gericht, das er als Unschuldiger nie sah, wohl aber dem vertrauten Mörder vor seinem Tod ins Auge. Wie bei jedem Autor, jeder Autorin entstehen um Kafkas Texte Kon-Texte. Die tragen die Atmosphären, die – auch wie in der Musik – über die Hineinnahme des Lesers in das Geschehen entscheiden. Josef K.s Lebensausschnitt spielt in den Anfängen des 1. Weltkriegs, dem Ausbau des zwanghaft Hierarchischen, den Geburtshelfern des Faschismus. „Schuldig ist die Organisation, schuldig sind die hohen Beamten.“

Die Irrungen und Wirrungen unserer Bewusstseinssebenen Josef K. ist erster Prokurist eines bedeutenden Bankhauses, der aus der bürgerlichen Berechenbarkeit – seine Zuehfrau, seine Wege zum und vom Büro, seine verklebte Sexualität – herausgerissen wird. Kafka Josef K. wird herausgerissen – und der Leser hineingerissen in die menschliche Psyche, die sich auf verschiedene Personen aufspalten kann und verschiedene paranoide Phantasien oder Halluzinationen oder Déjà-vus zeitgleich erleben und (mit)erleben lässt. Ist es ein reales Gericht oder eines im Wahn? Vollzogener

Liebesakt oder ein geträumter? Leser und Leserin wissen, dass der Mensch zeitgleich verschiedene Prozesse seiner verschiedenen Bewusstseinssebenen „am Laufen“ hat, von denen er nur die wenigsten kennt.

Von der Notwendigkeit des Erzählens und der rettenden Kraft der künstlerischen Gestaltung

„Narrare necesse est“ – Erzählen ist unvermeidlich, ist notwendig. In der Psychotherapie verbal, in der Musiktherapie musikalisch, weil „die Menschen ihre Geschichten sind“, so Wilhelm Schapp.

Kafkas Prozess machte Literaturgeschichte durch Thematisierung der Wechselbeziehung zwischen Mensch und quälender Endlosigkeit seiner Prozesse äußerlich (Gericht, Sexualität, Gewalterfahrung) wie innerlich (Grundformen der Angst). Der jüdische Psychiater Viktor E. Frankl sah als Mitgefänger wie auch als hinzugezogener Behandler im KZ etliche seiner Mitgefängenen als lebende Leichen, die an der End-Losigkeit ihres Seins im KZ vor dem Tod starben. Als Überlebensmittel begriff er bei sich und anderen die auch noch so kleinen Gestaltungsprozesse mit Musik, mit Gemaltem, mit Gedichtetem, mit Theater. Denn auch die kleinsten, bescheidensten Gestaltungen haben einen Anfang, eine Mitte und ein Ende, die der Mensch aktiv gestaltet – und so den bedrohlichsten Prozess, den der Endlosigkeit, unterbricht.

TEXT HANS-HELMUT DECKER-VOIGT



Von der Alchemie...

Für den Alchemisten David Beuther – er starb 1533 – sind Prozesse ganz einfach Rezepturen, mit deren Beschreibung man die Wiederholbarkeit eines Vorgangs sicherstellen kann. Ein wichtiges Werk der Reflexions-Bemühungen stellt Johann Joachim Bechers Traktat dar, welches den wunderschönen Namen *Chemischer Glücks-Hafen* trägt. Um den Prozessgedanken in der Chemie darzustellen, postuliert er 1682 zwei Voraussetzungen: Zum einen müsse er eine gute Absicht – eine „Intention“ – haben, zum anderen müsse dessen Schöpfer sich durch eingehendes Studium darauf vorbereitet haben, darüber hinaus die genauen Handgriffe und insbesondere die Abfolge der Teilschritte des Prozesses einhalten. Tut er das nicht, so wird es „sonst (zu) einer leichtlich in Confusion und unordnung gerathen“. Um derlei Confusion zu verhindern

und die Glaubwürdigkeit der Prozesse zu gewährleisten, empfiehlt er den Prozessen, ein sogenanntes *Consilium Laboratorii* einzurichten. Die den chemischen Prozessen vorgelagerte Reflexion nennt er „philosophische Überlegungen“.

...zur Metaphysik

Über Schelling und Schlegel entwickelt sich die Begrifflichkeit weiter und erfährt mit Hegels in Jena gehaltenen Vorlesungen von 1804/05 den Einzug in die Metaphysik. In der ersten Vorlesung über Naturphilosophie kommt es zu einer Gleichsetzung von Prozess und Bewegung. Hegel bezieht dies auf die Erde, deren Elemente selbst Prozesse sind und zugleich als Begriff all dieser Begriffe erscheinen, sie „ist ein System von Bewegungen und Prozessen.“ An die romantische Vorstellung des Lebens der Natur anknüpfend, beschreibt

er die Natur als einen permanenten Prozess der Selbsterhaltung. Ähnlich den chemischen Prozessen sind in sie eintretende Körper und die daraus hervorgehenden Produkte zugleich identisch und, da sie ja den Prozess durchlaufen haben, different.

Die dialektische Entfaltung von Identität und Differenz mache den Prozess aus. Im weiteren Verlauf emanzipiert sich der Prozessbegriff aus der Naturphilosophie und etabliert sich als geschichtsmetaphysischer Begriff. Der Prozess wird jetzt nicht mehr als eigenständiger Ablauf beschrieben, sondern durchläuft selbst eine stufenweise Abfolge. Zwischen diesen Stufen des Gestaltens findet ein dialektischer Prozess des Übergangs statt, der zugleich die Entwicklung des allgemeinen Prozesses darstellt.

TEXT FRANK BÖHME



Musiktherapie

MÖGLICHKEITSRÄUME SPIELERISCH BESCHREITEN

— Mit inneren Prozessen das Unveränderliche umformen

Es braust und zischt, wenn wir das Wort „Prozesse“ aussprechen – und schon allein das weist auf ein hoch dynamisches Geschehen. Wir assoziieren Kräfte, ja Seelenkräfte, die miteinander in Einklang gebracht werden wollen, um sich im Leben zurechtzufinden. Aus unserer musiktherapeutischen Erfahrung wissen wir, dass Prozesse manchmal stürmisch, aufwühlend, konfliktuell und widersprüchlich sind, manchmal ruhig und scheinbar selbstverständlich daherkommen, aber auch schwierig, zäh und langwierig sein können. Denn Prozesse führen aus etwas (Vertrautem) heraus und in etwas Neues hinein, und Neues macht uns bisweilen unsicher, ängstlich, zaghaft. Dann hilft es zu beruhigen, zu begleiten oder Blockaden und Widerstände gemeinsam auszuhalten, die rechten Impulse zu setzen und gleichermaßen engagiert, mitfühlend und gelassen zu bleiben. Schließlich lassen sich Prozesse schwer formen. Oft entziehen sie sich unserer Einflussnahme, und je mehr wir ziehen und zerren, desto mehr scheinen sie sich zu sperren und kommen dann möglicherweise ganz zum Erliegen.

Stillstand – das Gegenteil von Prozess?

Im scheinbaren Stillstand, im Stocken des Prozesses, der sich trotzdem niemals rückwärts bewegt, ruht es nur oberflächlich und wächst im Inneren weiter, ohne dass wir es direkt erkennen können. Hierzu braucht es eine Fähigkeit, die wir Therapeutinnen oft als „negative capacity“ bezeichnen. Nein, kein Unvermögen ist

damit gemeint, sondern umgekehrt eine nicht zu unterschätzende Fähigkeit, das vorübergehende „Nicht-Wissen“ auszuhalten und wertzuschätzen als notwendige Übergangsbewegung, wie sie nun einmal allen Prozessen zu eigen ist. Denn oft wissen wir nicht, wohin es weitergehen kann, oft stecken wir in Umbildungsprozessen, deren Richtung wir noch nicht erkennen können, weil seelische Prozesse ihre eigenen Wege gehen. Keine falschen Wege, aber vielleicht bisweilen Umwege. Dann heißt es, da zu sein mit dem, was ist. Nicht beschleunigen oder „das Ruder rumreißen“ wollen, sondern die Unsicherheit als Partnerin jeder neuen Entwicklung zu akzeptieren und Prozesse nicht zu stören. Denn auch scheinbarer Stillstand ist nicht von Dauer, wenn wir achtsam hinschauen und kleinste Bewegungen wahrnehmen.

Das alles unterstützt uns dabei, den notwendigen und von unseren Klienten gewünschten Prozessen einen Möglichkeitsraum zur Entfaltung zu gewähren. Dazu gehört es, einen Rahmen aus Vertrauen, Sicherheit, Unterstützung und Entwicklung, ein Klima der Wertschätzung, Kreativität, des Spielerischen und der Neugier zu schaffen. Erst auf diesem Boden können Impulse greifen: scheinbare Tatsachen in einem anderen Licht oder aus einer anderen Perspektive zu betrachten, Pausen oder Umwege zuzulassen, (widerstreitende) Gefühle zu akzeptieren, zu benennen und zu sortieren, Ansprüche oder Erwartungen loszulassen, Aufkeimendes zu un-

terstützen, Ablenkendes auszusortieren, Ideen – und dabei auch Fehler! – zu ermöglichen oder mal den eigenen Standort wie auch das Medium zu wechseln.

Heraus-Treten – Anders-Werden

In der musiktherapeutischen Arbeit nutzen wir die Musik improvisatorisch als intermediären Möglichkeitsraum, als einen gemeinsamen Beziehungsraum, in dem wir uns mit den Klienten ins Spielen und Experimentieren hineinwagen, um darin gleichermaßen aufzufangen, zu begleiten, zu unterstützen, neue Wege zu bahnen, Prozesse anzuregen, zu erkunden oder zu gestalten. Unsere zu Behandelnden kommen oft in die Musiktherapie mit dem unerschütterlichen Glauben, dass Manches unveränderlich sei und sie ihr Leid(en) nie verabschieden können. Dann hilft es, die Veränderungen nicht nur zu bedenken oder zu besprechen, sondern sie im Möglichkeitsraum zu erleben und eigenhändig zu erschaffen. Im natürlichen Wechsel aus Improvisieren – Nachspüren – Benennen – Verstehen – Weiterführen, im Fließen zwischen Musik – Sprache – Musik schreitet der innere Prozess voran und ermöglicht nicht nur das „Heraustreten“ – lateinisch: *pro-cedere* – aus dem Leidvollen, sondern auch das Neu-Entdecken, Um-Formen und Anders-Werden. Und das ist es, was Prozesse ausmacht...

TEXT NICOLA NAWÉ UND DOROTHEE VON MOREAU

Philosophie

KURZER PROZESS

— Die lange Begriffsgeschichte

Sowohl im Umgangssprachlichen als auch im wissenschaftlichen Umfeld ist der Prozess-Begriff en vogue. Das liegt unter anderem daran, dass das Vorwärtswegbewegen, das Voranschreiten schon in die semasiologische DNA eingeschrieben, mithin das Wort positiv besetzt ist. Wer verharrt schon gern in seiner Entwicklung auf der Stelle? Ein prozesshafter Ablauf impliziert ein überlegtes Vorgehen. Wer Prozesse benennt, signalisiert eine dynamische Betrachtungsweise, bei der man sich der Wirkung einzelner Parameter bewusst ist. Neben dem Anfang und dem Ende liegen viele kleinere Schritte, und es gibt unzählige Stellschrauben und Prozessoptimierungen, um das gewünschte Ergebnis zu erzielen. Es bedarf also eines

ausgeklügelten Prozessmanagements, um sich dem Status quo wirksam entgegenzustellen. Auch künstlerische Arbeiten werden zeitgemäß als Prozesse beschrieben oder stellen sich als Ergebnisse derselben dar. Wie konnte es so weit kommen? Der ursprünglichen Bedeutung nach ist *processus* das Voranschreiten und leitet sich vom lateinischen Verb *procedere* ab. Im Mittelalter zeichnet sich eine breit gefächerte Bedeutungsvielfalt des Begriffes ab. Ausgehend vom ursprünglichen Rechtsbegriff wird mit dem *processus* auch allgemein jede Entwicklung – inklusive einer Beförderung in ein Amt – beschreiben. Auch die Ausgießung des Heiligen Geistes, das Heraustreten eines Knochens oder die Abfolge von Syllogismen können

darunter gefasst werden. Die dem Begriff innewohnende Bewegung verdankt das Wort jedoch der Verwendung in technischen Handlungsformen und hier besonders der Chemie, die seinerzeit noch Alchemie genannt wurde. Sie war im Mittelalter und der Renaissance eine Kunstfertigkeit und diente der Herstellung von medizinischen Tinkturen, durch die Präsentation von Experimenten hatte sie einen gewissen Unterhaltungswert. Aufgrund der Überzeugung von der Einheitlichkeit der Natur und ihrer innewohnenden Kraft war die Alchemie bestrebt, so der Philosoph Kurt Röttgers 1983, den „Stein der Weisen als Remedium aller körperlichen Übel und Gold als Remedium aller ökonomischen Übel herzustellen“.



Studierendenreportage

KEINE RHEINFÄLLE, SONDERN AUFBRÜCHE

— Von produktiven Prozessen und frühen oder späten Leidenschaften

Ein rheinländischer Komponist. Eine badische Schauspielregisseurin. Zwei große Flüsse, die sie verbinden. Zwei angehende Kunstschaffende in schöpferischen und leitenden Professionen. Zwei anregende Gespräche in zwei Hamburger Parks.

Ein kleiner Park in Hamburg-Hoheluft. Es ist ein sonniger Septembersonntag, der uns nach dem regnerischen August noch mit einem Stück Spätsommer beschenkt. Ich sitze auf einer der wenigen Sonnenbänke und lasse meinen Blick über die alten majestätischen Bäume hinweg zwischen den zwei seitlichen Eingängen hin und her wandern. Als nach lauter Joggen, Müttern und einer älteren Dame am kurz nach elf ein junger Mann in kurzen Hosen den Innocentiapark betritt und an den vorderen Bänken vorbeigeht, erhebe ich mich, gucke fragend und er nickt bestätigend. Es könnte auch die Übergabe geheimer Informationen sein. Und in der Tat steht ein Informationsaustausch auf dem Programm, nur sind diese nicht ganz so geheim, aber eben auch teils noch nicht gefragt, gehört oder geschrieben.

LEON ZMELTY hat gerade seinen Bachelor in Komposition bei Gordon Kampe vollendet und ist schon in die Metropole des Südens, mit der Hamburg eine schwesterliche Rivalität verbindet, umgezogen, um dort seinen Master zu machen. Als Assoziation zum Titelthema purzelt als erstes eine Metabeschreibung aus Leon heraus: „Teekesselchen“. Wie lange habe ich diese herrlich altmodische Bezeichnung für Mehrdeutigkeit nicht mehr gehört oder gelesen! Einerseits Gerichtsprozesse, politisch motivierte Prozesse und andererseits die allgemeinere Bedeutung von „etwas in Entwicklung, ein Ablauf, eine Bewegung in verschiedenen Stadien“. Leon ergänzt: „Oft langwierig, sodass man einen langen Geduldsfaden braucht.“ Gerade im Hochschulkontext brauche man oft einen langen Atem für Prozesse – speziell für bürokratische.

Ankommen – Ein Prozess in sich

Der erste Prozess in seinem Studium sei das Ankommen gewesen: „Ein langer, schwieriger Prozess: Sich erst einmal zurechtfinden – im Studium, in der neuen Stadt, in der Szene Neue Musik, auf die ich nicht vorbereitet war.“ Anfangs sei alles sehr überfordernd gewesen, doch er sei künstlerisch und menschlich auch sehr daran gewachsen und gereift. Da er mit Neuer Musik kaum in



Berührung gekommen war, hatte er von der Ausbildung Klassisches erwartet: „Mein ursprünglicher Wunsch war es, Filmmusikkomponist zu werden.“ Doch das Studium überraschte ihn mit Fragen, mit denen er sich zuvor nicht auseinandergesetzt hatte – musikphilosophische Fragen: „Wie stehe ich zur heutigen Gesellschaft? Wie steht die Musik dazu? Was macht sie aus?“

„Neue Musik ist kein Genre, sondern eine Frage.“

Leon verstehe das Zitat so, dass Neue Musik keine Antwort sei. „Niemand legt fest, was Neue Musik ist.“ Es sei vielmehr eine Suche, eine Herausforderung, eine Frage eben: „Was kann Musik heute? Was kann eine gegenwärtige Musik im 21. Jahrhundert sein? Neue Musik ist auch nicht unbedingt atonal, schwierig und komplex, wie ihr häufig nachgesagt wird. So war es immer mit neuer Musik – sie sucht stets Neues, vibriert am Puls der Zeit, doch die Rezeption ist leider vor 100 Jahren stehen geblieben.“

Der 1997 geborene Rheinländer kommt aus Lahnstein bei Koblenz, einer Kleinstadt zwischen dem Rheintal und den Ausläufern des Westerwaldes und des Taunus. Er ist mit musikalischen Eltern aufgewachsen, jedoch keinen Berufsmusikern. Zwischen Gottesdienst und Bandprobe spielte die Musik – vor allem Kirchenmusik, neue geistliche Musik. Er lernte klassische Gitarre, Posaune, Klavier und etwas Tuba, spielte auch selbst in Bands in der Schule, zu dem Zeitpunkt noch alles im Amateurbereich. Doch dem jungen Leon wurde sehr früh klar, dass er später etwas mit Musik machen, sich aber nicht auf ein Instrument festlegen wollte.

Vom initiierten Musenkuss zum erfüllenden Dauerbegleiter – Kompositionsprozesse

Der Anstoß, die Initialzündung zu einer Komposition könne ganz unterschiedlich sein. Mal lese er ein Gedicht, dass ihn dazu inspiriere, es zu vertonen oder ihn reize eine Besetzung, für die er immer schon mal komponieren wollte oder aber andere kämen auf ihn zu, wie bei Projekten aus dem Musiktheater-Bereich. Als zweiten Schritt mache er sich Gedanken, was ihm daran gefalle – nicht aber am Schreibtisch, sondern das Projekt begleite ihn dann den ganzen Tag: Er habe immer sein Notizbüchlein dabei, ob im Bus, im Park, in der Natur – überall er schreibe er Ideen und Impulse auf, so sie ihm begegnen. „Tatsächlich eher selten konkrete Töne, oft auch einfache Worte, Klangideen, Klangfarben, ab und zu schon auch Harmonien oder

Skalen.“ Falls sie noch nicht feststehe, kristallisiere sich in dieser Phase auch die Besetzung heraus. Dann entstehen mehrere Skizzen, die Stück für Stück immer konkreter werden. „Ich schreibe meist handschriftlich, da bin ich frei und losgelöst. Denn ein leeres Blatt gibt weniger vor, als Sibelius, ein Musikprogramm, das oft konventionelle Vorschläge macht, was mich in meiner Kreativität eher einengt.“

Wenn die Rohfassung stehe, tippe er sie in den PC ein, um es übersichtlicher zu gestalten, überarbeite die Fassung und layoute sie für die verschiedenen Instrumente. Der letzte Schritt sei dann die Erarbeitung mit dem Ensemble, bei der auch immer noch korrigiert und abgewandelt werde. Während das Eintippen eine notwendige, jedoch eher mühselige Tätigkeit sei, bereite es ihm Freude, dass das Thema ihn überall hin begleite. „Das kann zwar schon auch anstrengend sein, denn das Büchlein hab ich wirklich immer dabei, auch wenn ich mich mit Freunden treffe. Aber davon erfüllt zu sein, ist schon ein tolles Gefühl.“

Prozess versus Produkt

Auf die Frage, ob für ihn der Prozess oder das Produkt mehr zähle, antwortet Leon ambivalent: „Für mich persönlich ist die Erfahrung des Prozesses, der zu einer Komposition führt, extrem wertvoll: Drei Monate mit Menschen zusammenzuarbeiten, sie kennen und schätzen zu lernen, miteinander und am Stoff zu wachsen und sich weiterzuentwickeln.“ Doch letztendlich zähle schon das End- bzw. Zwischenprodukt, also die Komposition, die Aufführung, denn damit präsentiere er sich in der Öffentlichkeit und ihm sei dieser enge Bezug zum Publikum sehr wichtig, insbesondere Neugier und Interesse zu wecken. Als Komponist müsse man viele Instrumente im Ohr haben, so sei es wichtig und essentieller Bestandteil der Arbeit, viel Musik zu hören, auf Konzerte zu gehen. So suche er auch das Experimentelle, noch Unfertige: „Ich mag es total, Zwischenstände von Freunden zu hören, bevor sie sich bei Wettbewerben bewerben oder vorspielen. Diese Privatkonzerte schätze ich sowohl als Mensch als auch als Komponist und gebe gerne Feedback.“

Gemeinsam schöpfen, gemeinsam wachsen – Komponieren fürs Musiktheater

Neben den Fortschritten in seinem Kernstudium habe er viel in Musiktheaterprojekten gelernt, da sei er mit noch ganz anderen Prozessen konfrontiert worden. Da habe ihm sehr gefallen, von der Konzeption bis zum



Ergebnis im Austausch mit einem Team zu sein. Deshalb habe er sich jetzt auch in München für den Master Komposition bei Moritz Eggert beworben, denn dort gäbe es auch eine große Theaterabteilung, mit der viel kooperiert werde. Moritz Eggert sagt: „Musik im 21. Jahrhundert sei grundsätzlich musiktheatral.“ Es ginge nicht nur um die Intervalle zwischen den Tönen – die Intervalle seien inzwischen auch nur ein Parameter wie Bewegung und Licht. Diese anderen Parameter seien wichtiger geworden, denn die Bewegung der Streicher mache beispielsweise gerade Strawinskys *Sacre du Printemps* enorm kraft- und energievoll. Es werde sehr geprägt von der Bewegungsenergie. Das habe wiederum Leon auch sehr für sein Abschlusskonzert geprägt, das er mit der Musiktheater-Dramaturgin Hannah Spielvogel zusammen gemacht habe. Ein Konzert bzw. eine Musiktheaterinszenierung, bei der sie den Spannungsbogen über das ganze Werk gehalten und jeden einzelnen Umbau minutiös geprobt haben.

Zwischen Rennrad und Franzbrötchen

Zwei Tage später in einem anderen Hamburger Park – einem der bekanntesten und beliebtesten der Stadt: im alten botanischen Garten – mit dem schönen plattdeutschen Namen Pflanzen und Blumen –, der fließend in die alten Wallanlagen übergeht. Nach einiger Verwirrung, an welchem Eingang wir uns treffen, finden wir uns am Hinterausgang vom Dammtor. Ich stehe vor der riesigen Baustelle, als Lucia aus dem Bahnhof mit Rennrad, Kaffee und Franzbrötchen herauskommt. Wir schlendern durch die Wallanlagen auf der Suche nach einer Bank – treppauf, treppab – immer mit dem Rad und dem heißen Kaffee, bis wir endlich zwei weiße Stühle vor der Orangerie finden, die auf uns zu warten scheinen.

LUCIA WUNSCH studiert derzeit den Bachelor Regie Schauspiel, der schon ihr zweiter ist – nach ihrem Studium der Deutschen Literatur sowie Gender Studies in Konstanz. Die 1994 in Oberkirch geborene Regisseurin startet nun ins 5. Semester. Bei dem vierjährigen Studiengang bedeutet das Halbzeit – oder Bergfest, wie man im Theater sagt – ein guter Moment, Bilanz zu ziehen – bezüglich der Prozesse, die sie durchlaufen ist, die noch andauern, die sie bewegen und die sie dorthin geführt haben, wo sie heute steht.

Blick nach innen – Blicke nach außen – Studiumsprozesse

Auf die Frage, welche Prozesse sie in ihrem Studium begleiten und bewegen, antwortet Lucia überraschend klar, strukturiert und präzise: „Vier Stück: Zunächst die Prozesse in und mit mir selbst: Wie entwickle ich mich? Wie kann ich besser auf mich selber hören? Welche Fragen stelle ich mir?“ Sie versuche, sich zunehmend von der Meinung anderer zu lösen, Ängste zu überwinden, immer mehr eine eigene Haltung zu finden und für sich selbst einzustehen. „Was bedeutet das überhaupt, ohne meine Prinzipien zu verraten?“ Als zweites würden sie die Prozesse im Jahrgang ziemlich beschäftigen. Ihr Jahrgang sei mit sechs Regiestu-

dierenden ein relativ großer. Die Gruppenprozesse seien sehr intensiv, sowohl aufreibend als auch spannend: „Wie können Menschen miteinander arbeiten, die sich einander nicht ausgesucht haben, sondern die willkürlich zusammengeworfen wurden?“ Als drittes führt Lucia die Proben- und Teamprozesse an, in deren Rahmen sie sich Fragen stelle, wie sie am besten mit Schauspielenden, Bühnenbildnerinnen und Kostümbildnern zusammen arbeite. „Wie finde ich Leute, mit denen ich gut zusammen arbeiten kann und wie lange dauert so ein Findungsprozess?“ Und schließlich geht sie noch auf die Gemeinschaft in der Hochschule bzw. für sie primär in der Theaterakademie ein: Durch die Pandemie und die einschränkenden Maßnahmen sei es noch mehr zu Vereinselung gekommen aber auch durch die Tatsache, dass viele in ihren eigenen Prozessen absorbiert seien.

Späte Liebe für den permanenten Ausnahmezustand THEATER

Lucia kommt ursprünglich aus der kleinen Stadt Oberkirch zwischen dem Schwarzwald und der ober-rheinischen Tiefebene, wo es zwar Weinbau und Schnapsbrennereien gäbe, aber kein richtiges Theater. So sei die angehende Regisseurin ihre ersten 20 Lebensjahre nie wirklich damit in Kontakt gekommen. Bis sie in ihrem ersten Bachelor eine Hospitantin an einem Freiburger Theater machte, das sie verzaubern und ihr Leben umkrempeln sollte. „Das war so ein intensiver Prozess – das Gruppengefühl, die Gruppenkonstellation und die Art und Weise, wie im Theater über Themen gesprochen wurde – ich hatte einen derartigen Drang, dazuzugehören, dass ich Schritte unternahm, weiter in diese Richtung zu gehen.“ Also machte sie ein weiteres Regiepraktikum sowie eine Dramaturgieassistentin in Konstanz und assistierte zwei Jahre in Luzern. Was sie seitdem und generell am meisten am Theater fasziniere, sei „dieses sich komplett konsumieren lassen, für eine Zeit nur an diesem Ort sein, in eine komplette Ausnahme-phase eintauchen, während der es nichts anderes gibt – das ist etwas, das mich glücklich macht.“

Zwischen Zielen, Zweifeln und Zwiesgesprächen – Der Weg zu einer Inszenierung

Auf die Frage, welche Prozesse sie auf dem Weg zu einer Inszenierung durchlaufe, purzeln als erstes Worte aus ihrem Mund, die bestimmt viele Kunstschaffende nicht nur theoretisch kennen: „Ganz viele Selbstzweifel.“ Früher dachte sie, sie würde eher klassisch inszenieren, doch jetzt setze sie sich auch viel mit dem auseinander, was ihr am Herzen liege, wodurch erfreulicherweise vielmehr Öffnung und Freiheit entstünden anstatt der befürchteten Ängste. Sie habe daraus gelernt, sich Zeit zu lassen, zu vertrauen, dass etwas komme, das sie interessiere. Der erste Schritt sei die Recherche zum Thema, zum Text. Diese Zeit der vertieften Auseinandersetzung mit dem Thema sei essentiell. „Wenn die fehlt, dann gerate ich in Panik, da ich mich nicht sicher fühle. Ich brauche Menschen, mit denen ich darüber sprechen kann.“ Dieses Darüberreden gebe ihr Halt, denn aus anregenden Gespräch ziehe sie auch Inspi-



rationen, doch das ginge nicht mit allen, denn sowohl das Konzipieren als auch das Inszenieren sei ein fragiler Prozess. Man öffne sich, mache sich dadurch auch verletzlich. „Doch ohne Öffnung geht Theater nicht.“ Vertrauen sei dafür die Grundlage.

„Es gibt diese Vorstellung des leidenden Künstlers und die theatralen Prozesse sind in der Tat auch oft quälend und anstrengend.“ Lucia sucht Möglichkeiten, es anders zu machen: „Wie kann ich es so gestalten, dass ich damit gut leben kann, um das auch längerfristig machen zu können?“ Denn all diese Prozesse seien psychisch extrem anstrengend – einerseits ungeheuer aufzehrend, andererseits zutiefst erfüllend. Das sei das Paradox des Theaters, vielleicht gar der Kunst. „Es ist schwer zu beschreiben, was es mir bedeutet. Dieses Gefühl, da zu sein. Theater machen, ist für mich der Versuch, Gefühle auszudrücken, die ich nicht ausdrücken kann, die man mir auch nicht ansieht.“

Auf zu einem Arbeiten auf Augenhöhe!

Gruppenprozesse seien alle ziemlich undurchsichtig und der Regie werde enorm viel Verantwortung zugesprochen und aufgeladen, was die Hierarchisierung strukturell noch weiter verstärkte. So ist, als Regisseurin ohne Plan auf die Probe zu gehen, eine schambesetzte Angst für Lucia. „Ich übernehme gerne Verantwortung, doch für ein Verhältnis auf Augenhöhe muss auch gegenseitiges Interesse bestehen und Initiative ergriffen werden.“ Sie wünsche sich daher mehr De-Hierarchisierung statt des alten Modells einer Regisseurin, die immer alles weiß und alles vorgibt. „Es ist schon teils hilfreich, wenn jemand die Richtung vorgibt, doch es muss nicht immer die Regie sein, die initiiert.“

Der magische Moment der Resonanz oder Die Wachstumsachterbahn der Kunst

Während die Recherche nicht zu ihr favorisierten Aspekten des Prozesses einer Inszenierung gehöre, liebe sie hingegen einen ganz bestimmten magischen Moment: „Diesen Moment, wenn man drin sitzt und merkt: Es funktioniert! Wenn es mich berührt... Dann kann ich mich auch davon lösen, ob es anderen gefällt.“ Während sie als Regisseurin bei der Premiere die jeweilige Inszenierung aus der Hand gebe, sei der eigene Prozess mit der Premiere noch lange nicht beendet. „Für jedes Projekt ist eine Weiterentwicklung des Selbst notwendig.“ Jedes Mal neue Herausforderungen – Einladungen zum Wachsen. Aus der Perspektive wandelt sich jede Inszenierung vom Endprodukt in einen prozessualen Zwischenstand, einen Meilenstein des eigenen Wachstumsweges. Dem Theater ist eine ständige Weiterentwicklung eingeschrieben, man ist eigentlich immer am Uben, Proben, etwas Neues Probieren. Das Probieren ist dem Wort Probe ja schon inhärent. Das sei berauschend wie aufreibend. Doch die Qual der Leidenschaft mache die Erfüllung noch schöner. Fantastische Höhenflüge und abgrundtiefe Löcher reichen sich eben auf der Bühne des künstlerischen Lebens die Hand.

TEXT NORA KROHN FOTOS LUCIA WUNSCH, LEON ZMELTY CHRISTINA KÖRTE

SYMPATHISCH UNPRÄTENTIÖS: KATHARINA BERGER

— Neue Referatsleitung in gelungenem Onboarding-Prozess

Seit Herbst 2020 hat Katharina Berger die Leitung des Referates für Akademische Angelegenheiten an der HfMT übernommen. Hinter der ein wenig abstrakt anmutenden Stellenbezeichnung steht ein mit sehr komplexen Anforderungen verbundener Aufgabenbereich. Dazu zählt die Leitung der zehn Mitarbeitenden umfassenden Studierenden- und Prüfungsverwaltung, die für Studierende und den akademischen Lehrbetrieb in allen studien- und prüfungsrelevanten administrativen Fragen die erforderlichen Serviceleistungen gewährleistet. Das erfordert die Organisation, Koordination und Optimierung der Arbeitsprozesse innerhalb des Referats sowie die Zusammenarbeit mit anderen Organisationseinheiten, akademischen Gremien und Funktionsträgern. Ziel ist die Umsetzung der aus dem Studien- und Prüfungsbetrieb resultierenden Anforderungen, die zentrale Koordination und Weiterentwicklung des in Implementierung befindlichen integrierten Campus-Management-Systems der Hochschule und die Unterstützung der Hochschulleitung in Fragestellungen, die strategische oder operative Aspekte betreffen, sowie fachliche Mitwirkung an der Erfüllung von Berichts- oder Auskunftspflichten der Hochschule.

Hochschulnah seit Anbeginn

Für Katharina Berger, 1975 in Ostholstein geboren, passt dieses Anforderungsprofil bestens zu ihrem beruflichen Werdegang. Nach dem Abitur und anschließendem Studium in Hamburg an der Fachhochschule für Öffentliche Verwaltung wurde die diplomierte Verwaltungswirtin recht schnell Teil der Hochschulwelt: „Hier habe ich bereits während des Studiums in meinen Praxissemestern in der ehemaligen Hochschule für Wirtschaft und Politik und in der Personalabteilung an der Universität Hamburg gearbeitet. Nach dem Studium war ich kurze Zeit im Sozialamt in Billstedt tätig und bin an das damals so bezeichnete Zentrum für Studierende an der Universität Hamburg gewechselt. Hier war ich



seit 2002 in verschiedenen Funktionen in der Studierendenverwaltung als Teamleitung, als stellvertretende Referatsleitung und als Referatsleitung tätig.“ Erfahrungen, die fast nahtlos an die neue Stelle an der HfMT anknüpfen und für Katharina Berger auch den Reiz dieser Tätigkeit ausmachen: „Der Aufgabenbereich Studierenden- und Prüfungsverwaltung ist aufgrund der Aufgabenbreite immer abwechslungsreich und spannend, sodass es nie langweilig werden kann. Darüber

hinaus gefällt mir insbesondere der vielfältige und immer lebendige Kontakt in einer Hochschule.“

Zielführende Pläne Corona zum Trotz

Die ab November 2020 eingetretenen Beschränkungen der zweiten Corona-Welle haben zwangsläufig dazu geführt, dass Katharina Berger ihren Einstieg an der HfMT alles andere als „normal“ erleben musste. So konnte ihr in Zeiten der durch Home-Office ausgedünnten Präsenz-Verwaltung bis in das Jahr 2021 hinein etwa noch kein Büro im Budge-Palais zugewiesen werden. Die von diesen außergewöhnlichen Umständen Betroffene sieht das gelassen: „Coronabedingt verlief das anfängliche Kennenlernen natürlich anders als gewohnt. Die HfMT schafft es aber trotzdem, zugewandt zu sein, und ich bedanke mich sehr für das herzliche Onboarding.“

Was die Zeit nach Corona und ihre beruflichen Herausforderungen als Referatsleiterin betrifft, hat Katharina Berger konkrete Vorstellungen: „Die drängendste Aufgabe wird sein, dass wir das schon lange geplante Campus-Management-System CAS implementieren und zum Alltag in der Hochschule werden lassen, um die Arbeitsabläufe in Studium und Lehre für die Studierenden, die Lehrenden und die Verwaltung zu vereinfachen.“

Zu ihrem Privatleben äußert sich die neue Führungskraft in der HfMT-Verwaltung sympathisch unprätentiös: „Ich lebe seit vielen Jahren mit meinem Lebensgefährten und unseren beiden Katzen in Borstel-Hohenraden zusammen. In meiner Freizeit bin ich mit Freude in unserem Garten beschäftigt, gehe gerne auch auf Konzerte, und meinen Urlaub verbringe ich mit Vorliebe im Norden Italiens in Südtirol oder am Gardasee.“

TEXT DIETER HELLFEUER
FOTO: KATHARINA BERGER CHRISTINA KÖRTE

Befragungen

DIVERSITÄT WILL GELEBT, GENUTZT UND GEFEIERT WERDEN

Wie alle künstlerischen Hochschulen ist die HfMT auf das vielfältige KREATIVE POTENTIAL von Studierenden, Lehrenden und Mitarbeitenden angewiesen. In den letzten beiden Jahren wollten wir – die Steuerungsgruppe Diversity – herausfinden, wie DIVERS unsere Hochschule genau ist und was mögliche Herausforderungen in diesem Zusammenhang sein könnten. Deswegen steckten wir eine Menge Herzblut in die Entwicklung von zwei DIVERSITY-BEFRAGUNGEN für die Studierenden und für alle Mitarbeitenden. Im Wintersemester 2019/20 wurden 1400 Studierende eingeladen, uns Rückmeldung zu geben, und im Sommersemester 2021 waren nun 628 Mitarbeitende dran. Die Befragungen waren nicht nur sehr umfangreich – durchschnittlich 30 bis 45 Minuten Bearbeitungszeit, sondern naturgemäß auch sehr persönlich. Umso dankbarer sind wir für die rege Teil-

nahme von 19,6 PROZENT bei den Studierenden und sogar 23,2 PROZENT der Mitarbeitenden. Auf diesen Rücklauf können alle Beteiligten stolz sein!

Nachdem die Ergebnisse der Studierenden uns bereits vorliegen, müssen nun die Antworten der Mitarbeitenden ausgewertet werden. Zum einen gilt es, die Daten statistisch zu betrachten und dabei insbesondere nach Untergruppen zu unterscheiden – beispielsweise nach Beschäftigungsverhältnis, Herkunft oder Geschlecht. Zum anderen müssen 48 SEITEN FREITEXT-ANTWORTEN gelesen und verarbeitet werden. Sie sind der größte Schatz der Befragung, weil es hier konkret wird. Die Teilnehmenden berichteten darin über ihre Erlebnisse an der Hochschule und zeichnen so ein detailliertes Bild für uns.

Wenn die Auswertung abgeschlossen ist, wird es möglich sein, unsere Probleme wie auch unser Po-

tential konkreter zu benennen. Dann können wir die Ergebnisse aus beiden Befragungen dazu nutzen, um Vorschläge für den UMGANG MIT DIVERSITÄT UND GEGEN DISKRIMINIERUNG zu entwickeln. Je nach Thema können dies sehr konkrete Maßnahmen sein, die auch schnell umgesetzt werden. So gibt es seit dem 28. Juni eine ALL-GENDER-TOILETTE in der Milchstraße auf der Ebene des Foyers, links hinter der kleinen Bühne im Treppenhaus. Andere Themen werden uns vor größere Herausforderungen stellen. Es wird KREATIVITÄT, GESPRÄCHE, GEDULD UND AUFGESCHLOSSENHEIT benötigt, um mit Ihnen einen (neuen) Umgang zu finden. Diskriminierungen an der HfMT können zukünftig hoffentlich schneller verhindert – und Diversität nicht nur zur Kenntnis genommen, sondern gelebt, genutzt und gefeiert werden!

TEXT LISA SCHRADE

SICH EINLASSEN AUF DEN DIALOG: BEGEGNUNG DIGITAL

„Oper ist eine zutiefst menschliche Kunstform: der Mensch erzählt als Mensch über Menschen.“ – „Was ist Musiktheater? Musiktheater ist jedes Theater, das mit dem singenden Menschen zu tun hat!“ – „Lasst Euch nicht abschrecken, gerade die Erfahrung von Mangel und Einschränkung bringt kreatives Potential hervor!“ – „Und dann habe ich gedacht: Vielleicht bin ich gar nicht mein Leben lang Regisseurin, aber es ist eine wichtige Voraussetzung für meine Arbeit an einer anderen Position im Theater.“ – „Ein Theater muss sich einlassen auf die Stadt, in der es sich befindet.“ Stimmen aus Gesprächen, die in den vergangenen Monaten stattfanden, in einem weiteren von VORSICHT, DISTANZ UND DIGITALEM UNTERRICHT geprägten Hochschulsemer. Gespräche, die es ohne die gezwungenermaßen eroberte digitale Form des Lernens wohl nicht gegeben hätte. Denn, seien wir ehr-

lich, hätten wir uns vor zwei Jahren vorstellen können, dass Studierende einfach so, vom heimischen Bildschirm aus, mit Theaterschaffenden aus dem ganzen deutschsprachigen Raum in Kontakt treten? Mit Hilfe der großzügigen Förderung der CLAUSSEN-SIMON-STIFTUNG war es möglich, kurzfristig einen Workshop zu veranstalten, in dem Studierende der Fächer Musiktheaterregie und -dramaturgie Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Bereichen des Musiktheaters zum Gespräch treffen – INTENDANTINNEN, DISPO-NENTEN, LEITENDE VON SPARTEN. Begegnungen also, die mit den Einschränkungen des Theaterlebens während der letzten Monate rar geworden sind. Doch ist es möglich, über das digitale Format ECHTE BEGEGNUNGEN zu erleben, erst recht zwischen Menschen, die sich nie „analog“ gesehen haben? Nicht immer. In diesem Fall, durch die Bereitschaft

und den Willen sich einzulassen unter allen Beteiligten, Fragenden wie Antwortenden: ja! Es führte zu konzentrierten, inhaltsreichen, ernsthaften und persönlichen Gesprächen, wie sie weder im Arbeitsbetrieb eines Praktikums noch auf einer Premierenfeier zustande kommen. Sie lassen erleben, dass auch ein kleines, unaufwendig digitales Format in der Lage ist – nicht, die präsen- te Begegnung zu ersetzen, – aber den Dialog, das Nachdenken über das, was wir als Theaterschaffende tun und wollen, DEN KONTAKT UND DAS MITTEILEN VON ERFAHRUNGEN weiterzutreiben. „Über die Geschichte kann jede Art von Musik vermittelt werden.“ – „Was ist das für ein Klischee, dass die Frauen für das Kinder- und Jugendtheater zuständig sind?“ – „Ich sehe Theater nicht als Kampf, sondern als Dialog.“ Weitere Gespräche sind in Vorbereitung.

TEXT ANGELA BEUERLE

Personelles

STETS POSITIVE ENERGIE

— Kanzler Jörg Maaß verabschiedete sich in den Ruhestand

Nach 38 Jahren in verantwortlicher Position der HfMT verabschiedete sich Jörg Maaß im Sommer 2021 in den Ruhestand. Den scheidenden Kanzler der Hochschule würdigen Staatsrätin Eva Gümbel und Präsident Elmar Lampson in persönlichen Worten des Dankes.

Elmar Lampson: „In sehr großer Dankbarkeit denke ich an die ungewöhnliche, weil in einem ganz tiefen Sinne vertrauensvolle und enge Zusammenarbeit mit Jörg Maaß zurück. Als Referatsleiter und Vizekanzler, dann als Kanzler oblag es ihm, die in einer künstlerischen Hochschule täglich aufs Neue entstehenden, gern grenzenlosen Visionen nicht einfach nur in den Möglichkeitsrahmen einer Verwaltung einzupassen, sondern sie in präzisen Schritten der Konkretisierung in Machbarkeit und Wirklichkeit zu überführen. Mit seiner enormen, stets positiven Energie, seinem Praxisbezug wie seinem Detailwissen und seiner starken persönlichen Wertschätzung für die Inhalte eines komplexen künstlerisch-wissenschaftlichen Kosmos hat Jörg Maaß die Hochschule stets als ein Ganzes verstanden und stets Verantwortung für das Ganze getragen. In den unzähligen kleinen Projekten wie den zukunftsweisenden großen Vorhaben – ich nenne hier beispielgebend nur die Etablierung der Theaterakademie, den Bau der JazzHall oder die Etablierung der Innovativen Hochschule, für die Frühphase seines Wirkens in den 80er Jahren lange vor meiner Amtszeit aber auch die Schaffung von Strukturen für einen damals neuen eigenen Theaterbetrieb und die Umstellung des kameralistischen Haushalts auf die kaufmännische Buchführung – war Jörg Maaß der ideale Diskussionspartner, der uns im Präsidium gangbare Wege der Ermöglichung aufgezeigt hat.

Seine Haltung hat sich in den glückvollen Phasen der Entwicklung von Zukunftsprojekten ebenso bewährt wie in den schwierigen Perioden des gemein-

samen Kampfes um enge Budgets. Der Erfolg seiner Arbeit spiegelt sich in der Wertschätzung innerhalb des Kreises der Hochschulmitglieder, dem er in kollektiver Zugewandtheit verbunden war, wie außerhalb im Konzert der deutschen Musikhochschulen, wo er als Vorstand der Kanzlerkonferenz auch die Herausforderungen anging, die es als Institutionen der künstlerischen Ausbildung gemeinsam anzugehen galt. Seine auf verständnisvoll ausgleichende Moderation ganz verschiedener Ansprüche und Perspektiven zielende Kommunikation wird unserer Hochschule als Vorbild für die Zukunft dienen.“

Eva Gümbel: „Jörg Maaß kennt die HfMT wie kaum jemand anderes. Seit 1983 war er hier tätig, er ist mit dieser Einrichtung gewachsen und diese Einrichtung mit ihm. Gerade auch die freie künstlerische Welt braucht ein solides Fundament, um glücklich wirken zu können, und um dieses Fundament hat er sich gekümmert. Über Jahrzehnte hat er alles dafür getan, dass die HfMT auf die großen Veränderungen vorbereitet ist. Wir blicken zurück auf viele Momente der Zusammenarbeit, in denen es nie ausschließlich um Zahlen ging, sondern immer darum, den besten Weg für alle Beteiligten – und insbesondere die HfMT – zu finden, auch in Zeiten, in denen Verfügbarkeiten von Ressourcen und die geäußerten Wünsche nur schwer in Deckung zu bringen waren. Das umfassende Wissen und der bemerkenswerte Erfahrungsschatz von Jörg Maaß haben dabei jedes Projekt bereichert. Es war eine Freude, mit ihm zusammenzuarbeiten. Mit seiner hanseatischen Art, dem nötigen Willen, auch die un- bequemen Fragen geradeheraus anzusprechen, und der bewundernswerten Fähigkeit, dabei immer wieder auf die Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartner einzugehen, hat er Eindruck hinterlassen. Sicher nicht nur bei uns im Haus.



Nun geht aber nicht nur so etwas wie eine Ära zu Ende. Denn es gibt es Grund zur Freude: Mit der jüngst eröffneten JazzHall ist die HfMT um ein wunderschönes Aushängeschild reicher geworden, das neue Zentrum für die Theaterakademie und das Institut für Kultur- und Medienmanagement folgt jetzt als weiterer Meilenstein in der strategischen Weiterentwicklung der Hochschule. Die Arbeit von Jörg Maaß hat in den vergangenen Jahrzehnten erheblich dazu beigetragen, dass die HfMT für die Zukunft gerüstet ist. Wenn er in den nächsten Jahren bei einer der zahlreichen Darbietungen der Studierenden im Publikum sitzen wird, kann Jörg Maaß gewiss sein, dass dies auch die Früchte seiner Arbeit sind. Wir danken Herrn Maaß von ganzem Herzen für 38 Jahre enormen Engagements. Wir wünschen ihm für seinen Ruhestand nur das Beste und freuen uns, wenn er uns, der Stadt und dieser Hochschule als Freund erhalten bleibt.“

TEXT PETER KRAUSE
FOTO: JÖRG MAASS TORSTEN KOLLMER