

ZWOELF

AUSGABE 34 Sommersemester 2024

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





LIEBE LESER:INNEN,

wir stehen vor einem Sommersemester 2024, das viele Dinge bereithält, auf die wir uns freuen dürfen. Zugleich hat sich angesichts der anhaltenden und sich verschärfenden Krisen der turnusmäßig um den Jahreswechsel verbreitete, immer etwas optimistischere und hoffnungsvolle Blick in die Zukunft wieder getrübt. Die ambivalente Spannung zwischen der Freude über aktuelle Entwicklungen an der HfMT und die große Sorge in Anbetracht von Terror und Krieg in Nahost und der Ukraine, dem Erstarren des Rechtsextremismus in Deutschland oder der drohenden Wiederwahl Donald Trumps als US-Präsident, scheinen zu einem Dauerzustand zu werden. Als Musikerin, Schauspieler, Wissenschaftlerin und allgemein als Kulturschaffende müssen wir daran glauben, dass auch in vermeintlich unüberbrückbaren Konflikten Kooperation und Zusammenarbeit möglich und dass künstlerisch-wissenschaftliche Arbeit gerade in Krisenzeiten absolut relevant und notwendig sind.

Die *Diversity Study Weeks* im Wintersemester waren ein Auftakt zu einer intensiven Beschäftigung mit wichtigen Handlungsfeldern wie Zugang, Respekt, Transparenz und Vereinbarkeit, der inspirierend war und Mut gemacht hat. Jetzt wird es darum gehen, die Ergebnisse in konkreten Maßnahmen in der Hochschule zu verankern. Ein nächster Umsetzungsschritt ist die Verabschiedung eines Diversity Management-Konzeptes in diesem Sommersemester. Auf die damit zusammenhängenden – hoffentlich immer auch kontroversen – Diskussionen freue ich mich! Es ist ein Thema, das uns immer wieder daran erinnert, dass wir als Hochschule in einem komplexen politisch-gesellschaftlichen Kontext agieren, der in uns hineinwirkt, den wir aber auch ästhetisch und politisch gestalten können und müssen.

Im vor uns liegenden Sommersemester werden neben der üblichen, überbordenden Vielfalt an Veranstaltungen, der Sommeroper, den Orchester- Studio- und Prüfungskonzerten sowie Theater-Aufführungen, einem Neue Musik-Festival inklusive einer Kooperation mit der hmt Rostock und dem Ensemble Resonanz auch erstmals Aufnahmeprüfungen für unseren neuen Studiengang *Lehramt Theater* stattfinden, der tatsächlich im Wintersemester 2024/25 starten wird! Die neue Betriebsgesellschaft der *JazzHall* präsentiert ein sehr interessantes und hochkarätiges Konzertprogramm, am *ligeti zentrum* nehmen die vielfältigen Forschungs- und Transfer-

prozesse weiter an Fahrt auf, und am *Institut für Kultur- und Medienmanagement* wird das neu konstituierte Team mit vielen neuen Themen und Fragestellungen wirksam werden. Bundesweite Aufmerksamkeit innerhalb der Musikhochschulszene wird der HfMT im Mai zuteilwerden, wenn sie als Gastgeberin der Sommerkonferenz der Rektorenkonferenz der Musikhochschulen fungiert.



Der Schwerpunkt dieser Ausgabe mutet mit dem Thema *Materialität* eher abstrakt an, es werden jedoch inhaltlich immer wieder sehr praktische Aspekte aufgegriffen. Auch die *Materialität* dieses Thementeils hat sich verändert: Sie sehen eine komplett neue Aufmachung. Erstmals haben Studierende aus der Illustrationsklasse der Hochschule für Angewandte Wissenschaften gemeinsam mit ihrer Professorin Alexandra Kardinar in enger Kooperation mit den Autorinnen und Verfassern an den Illustrationen der Artikel gearbeitet. Wie in dem einleitenden Text zu diesem Thementeil sehr treffend formuliert wird, kommunizieren hier zwei Hochschulen, indem sie sich in einem bemerkenswert engen und vertrauensvollen Prozess an die Möglichkeiten der künstlerisch-wissenschaftlichen Zusammenarbeit herantasten. Ich bin von dem Ergebnis, der Art der Zusammenarbeit und den sich daraus entwickelnden Perspektiven absolut begeistert und danke allen Beteiligten von Herzen für ihr Engagement für dieses Projekt.

Ich freue mich auf viele Begegnungen mit Ihnen und grüße Sie herzlich!

Ihr

Jan Philipp Sprick

Präsident der Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Studierende im Portrait

„ES BRAUCHT MENSCHEN, DIE KUNST NEU DENKEN“

— Jazzmusikerin Hedwig Janko will sich einbringen und einmischen

Seit Oktober 2021 studiert Hedwig Janko Jazzsaxophon, Flöte und Klarinette bei Fiete Felsch und Asya Fateyeva an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Mit ihrem gleichnamigen Trio hat die 23-jährige, in der Nähe von Leipzig geborene Musikerin in jüngster Zeit bundesweit bereits für ein positives Echo gesorgt. Zudem leistet sie als Studierendenvertreterin der HfMT-Jazzabteilung laut Aussage der Studiengangsleitung eine „großartige Arbeit“. Zwei gute Gründe, mit der Neu-Hamburgerin ein Gespräch über ihr Studium, ihre Einflüsse und ihre künstlerischen Ambitionen zu führen. Bereits in ihrer Familie spielte Musik eine wichtige Rolle. „Ich erinnere mich an die Klaviermusik, die meine Mutter und ich zusammen hörten, mein Vater besaß außerdem ein Schlagzeug. Meine beiden Schwestern spielten damals schon Geige, und wir drei besuchten dieselben Schulen und Musikschulen. Allerdings war ich die Einzige in unserer Familie, die Jazz hörte. Wäre ich damals in der Musikschule nicht in die Bigband reingerutscht, hätte ich diese Art von Musik womöglich gar nicht oder zumindest viel später erst entdeckt.“

Kulturmetropole und Küstennähe – zwei Fliegen mit einer Klappe

Dass die Jazzabteilung der Hamburger Hochschule mit ihrem Professor Fiete Felsch eine besondere Verbindung zur NDR Bigband hat, brachte schließlich für Hedwig den Stein ins Rollen, zum Studium in die Elbmetropole zu gehen. „Trotzdem wäre es gelogen zu sagen, dass ich allein deshalb hier bin. Der Studiengang wirkte klein und familiär und trotzdem fordernd, das hat mir gefallen. Ich muss außerdem zugeben, dass ich nach der Studienvorbereitung einfach irgendwie so weit in den Norden ziehen wollte, wie möglich. Je näher ich an der Küste und am Meer bin, desto wohler fühle ich mich.“ Dieses Wohlgefühl scheint inzwischen alle Lebensbereiche der jungen Musikerin zu umfassen. Hedwig Janko geht dabei über die häufig vorzufindende Laissez-faire-Haltung vieler Studierenden hinaus und verbindet den Spaß und die Lust an der Kunst mit durchaus philosophischen Ansprüchen. „Als Kulturschaffende tragen wir eine unmittelbare Verantwortung für die Szene, in der wir uns bewegen. Natürlich braucht die Jazzszene ihre Spielenden und Schreibenden. Es braucht diejenigen, die die Kunst pflegen, hinterfragen, voranbringen und neu denken. Es braucht einfach fantastische Musikerinnen und gegenseitige Inspiration. Aber was es auch braucht, um diese Szene zu erhalten, sind Menschen, die nicht nur ihre Kunst im Sinn haben, sondern die sich umschaun und sich fragen, wie diese Szene in der Zukunft überleben kann. Wie man sich als einzelne Person einbringen kann und dabei mitwirken kann, diese Szene zu einem Ort zu machen, an dem es genug Plattformen und Räume gibt, sich zu präsentieren, einem Ort, an dem unser Umgang miteinander jegliche Formen von Diskriminierung und Machtmissbrauch ausschließt, einem Ort, der zulässt, nachhaltige Lösungen für Veranstaltungsbetriebe zu entwickeln. Im besten Fall tragen alle Kulturschaffenden dieser Szene von allen diesen Dingen etwas in sich. Nach zwei Jahren in Hamburg ist genau das mein Eindruck. Ich beobachte aber auch, dass höchstens fünf Prozent der Studierenden in unserer Abteilung aktiv



an der Zukunftsgestaltung unserer Szene beteiligt sind. Da ist noch Luft nach oben, und das ist extrem schade. Aber gleichzeitig bin ich froh darüber, hier so eingebunden zu sein und mich einbringen zu können.“

Mit Weitblick für Zusammenhalt – jetzt und in Zukunft

Diese anspruchsvoll-kritische Haltung gegenüber sich selbst und ihrem studentischen Umfeld fließt auch in das große Engagement Hedwig Jankos in der Studierendenvertretung ein, deren Aufgabe es vornehmlich ist, die Kommunikation zwischen Studierenden und der Fachgruppenleitung zu vereinfachen. „Ich gebe Ideen, Bedürfnisse und Stimmungsbilder weiter und versuche einfach auf dem Schirm zu haben, was von unserer Seite aus angesprochen werden muss. Mit der Fachbereichskoordination bin ich im ständigen Austausch über den Zustand unseres Equipments, die Räume des Jazzlabors oder anstehende größere Projekte. Besonders wichtig ist mir dabei, die Gemeinschaft unter den Studierenden zu stärken. Es braucht Räume zum Zusammenkommen, zum Ansprechen von schwierigen Themen und auch zum Schaffen einer Sensibilität für Probleme, die man nur gemeinsam angehen kann. Deshalb organisiere ich zum Beispiel Listening-Sessions oder lade dazu ein, als Studierendengemeinschaft offen darüber zu sprechen, was wir verändern können, damit es allen ein bisschen besser geht. Ich weiß jetzt zum Beispiel selbst, wie es sich anfühlt, als einzige Frau in einer Bigband zu spielen. Aber ich möchte nicht diejenige sein, die weiß, wie sich das anfühlt. Ich möchte,

dass alle das wissen. Dass wir miteinander sprechen. Nur wenn wir uns auf Augenhöhe begegnen, ist es möglich, unsere Szene auch in der Zukunft zu erhalten. Denn die zukünftige Szene sind am Ende wir; diejenigen, die im Moment an den Instituten studieren. Das bedeutet wiederum, dass wir mit unserem Klima im Studiengang einen riesigen Einfluss auf das Umfeld haben, in dem wir gleichzeitig selbständig arbeiten – oder vorhaben, dies künftig zu tun. Und ich möchte, dass besonders unseren Erstsemester-Studierenden von Beginn an klar ist: Wir können über alles sprechen. Wir dürfen mitbestimmen, Dinge hinterfragen und Situationen ändern, die uns nicht gefallen oder guttun. Für jede Person, die sich einbringt und Vorschläge mitbringt, bin ich sehr dankbar.“

Inspiration im Dasein – immer und überall

Zum Sommersemester 2024 wird Hedwig Janko den Posten der Studierendenvertretung abgeben und sich auf ihr Tutorium für die HfMT Bigband konzentrieren. Und natürlich auf ihre Musik. Auf etwaige Vorbilder angesprochen, ist sie eher abwehrend. Es seien weniger große Namen, die sie beeinflussen, als vielmehr Menschen und Gegebenheiten, die sie privat wie in anderen Lebenskontexten umgeben. Auf das Besondere in ihrer Musik angesprochen, kann sie sich inzwischen auf ein durchaus fachkundiges Medienecho beziehen. „Ein Reporter des Deutschlandfunks schrieb der Musik, die ich für mein Trio komponiere, ‚Mut zur Lyrik‘ zu. Mir gefällt an der Triobesetzung die Transparenz in unserem Zusammenspiel. Das macht die Musik sehr greifbar, emotional und intim. Bei meinen Improvisationen und Kompositionen stand schon immer die Melodie im Vordergrund, alles andere entsteht danach. Wenn ich Musik schreibe, passiert das häufig nicht mit dem Saxophon in der Hand, sondern beginnt mit mir, summend und singend am Klavier. Vielleicht hatte auch das seinen Einfluss: das Klavierspielen, das bei mir als Kind vor dem Saxophonspielen kam und das Singen im Chor im Internat.“

Was ihre zukünftigen Pläne betrifft, hat Hedwig bereits die ersten Weichen gestellt. So kann sie sich es vorstellen, langfristig in Hamburg als freischaffende Musikerin zu arbeiten. Zudem arbeitet sie neben zahlreichen Engagements in unterschiedlichen Bandprojekten seit gut einem Jahr ehrenamtlich für die Jazzfederation Hamburg e.V. und kann hier auf ein gut organisiertes Netzwerk zugreifen. „Ob Hamburg letztlich der Ort wird, an dem ich bleibe oder zumindest immer wieder hin zurückkehre, weiß ich noch nicht. Aber für das Jetzt kann ich mir keine bessere Wahl vorstellen.“

TEXT DIETER HELLEFEUER

FOTO: HEDWIG JANKO CHRISTINA KÖRTE

Emeritierung

AUF EIN (VOR)LETZTES WORT – PETER HOLTSLAG VERLÄSST DIE HFMT

Nach 36-jähriger Amtszeit wird es Zeit für einen Abschied – Peter Holtslag, Professor für Block- und Traversflöte sowie Fachgruppensprecher der *Alten Musik*, steht vor dem Eintritt in einen neuen Lebensabschnitt, dem der Flötist bisher noch gekonnt ausweicht: Bis zur Neubesetzung im April 2025 dürfen wir Peter Holtslag wohl noch einige Male in den Alsterhallen begegnen – nun also auf ein (vor)letztes Wort!

Mit welchem Gefühl blicken Sie auf die vergangenen 36 Jahre zurück?

Es ist ein unwirkliches. Ich unterrichte noch immer sehr gern, habe dies all die Jahre lang in völliger Freiheit tun dürfen. Wo findet man schon eine Stelle, in der man mit dem Kollegium die gleichen Ideen und Visionen teilt und sich diese auch umsetzen lassen? Das macht einfach große Freude, und nun ist es unwirklich, das loslassen zu müssen – aber es kommt.

Woher nehmen Sie die Ausdauer für diese lange Schaffenszeit?

Einerseits ist es die Freude daran, ständig neue Menschen zu treffen. Andererseits ist da die Begegnung, dass wir in alle Richtungen mit so etwas Schönerem tätig sein dürfen – mit dem Spielen und dem Unterrichten. Schauen wir uns um auf der Welt – dass wir hier sitzen dürfen und Schönheit kreieren –, was gibt es noch Schöneres?

Und was folgt?

Ich möchte weiterhin konzertieren und meine heimliche Liebe – mein Cembalo – wird zukünftig öfter gespielt werden. Ansonsten würde ich gern mehr reisen. Ich bin in meinem Leben viel verreist, für Konzerte und Kurse, aber nun möchte ich reisen, um nicht zu arbeiten – es gibt noch so viele Städte in Europa, die mit dem Zug erreichbar sind und die ich noch nicht gesehen habe.

Und das (vor)letzte Wort?

Ich möchte unbedingt noch ein Dankeschön loswerden! Für die 36 Jahre, die mir dieses Vertrauen geschenkt wurde, auch das gegenseitige Vertrauen, das ich stets zu meinen Studierenden pflegen konnte. Das ist absolut eine Bemerkung wert!

Und ein (vor)letztes von Jan Philipp Sprick:

Peter Holtslag hat in seiner Lehrtätigkeit exemplarisch vorgelebt, wie man eine künstlerische Professur ausfüllen sollte. Er ist nicht nur ein herausragender Pädagoge und Musiker, sondern er hat sich immer auch für hochschulübergreifende Fragen in den Gremien engagiert und hier seine reiche internationale Erfahrung eingebracht. Außerdem hat er sich zudem für die breite Außenwirkung des Alte-Musik-Bereichs der HfMT verdient gemacht. Wir werden ihn sehr vermissen!

TEXT HANNAH BERNITT

Lehrende im Portrait

WILLKOMMEN ZU HAUSE

— **Neuer Professor: Cellist Alexey Stadler**

Die letzten Cellotöne hallen an diesem Samstagnachmittag noch wider: gerade eben beschließt das Ensemblestück der Celloklasse ihr Studiokonzert im Fanny Hensel-Saal. Es sind die Studierenden von Alexey Stadler, die mit ihrer Darbietung eine Ablenkung von dem noch tristen Januarwetter schaffen. Noch formt sich die Klasse, denn erst seit Oktober 2023 darf die HfMT den jungen und energiegeladenen Professor für Violoncello in den heiligen Budge-Hallen begrüßen.

Mit allumfassendem musikalischen Background...

Hamburg fühle sich schon länger wie zu Hause an, erzählt Stadler, dessen Verbindungen zur Hansestadt sich seit 2011 festigen, doch beginnt seine Reise im über 1400 Kilometer entfernt liegenden St. Petersburg. Bereits im Alter von vier Jahren beginnt er dort seine Ausbildung am Cello und lässt sich den Weg von namhaften Musikern wie Frans Helmerson oder David Geringas weisen. Grundlage für Stadlers reflektierten und weitsichtigen Umgang mit dem Repertoire bieten die zusätzlichen Studien in den Bereichen Musiktheorie, Harmonielehre und Orchestrierung. Zahlreiche Kulturbesuche sind Teil dieser Ausbildung, so zehrt Stadler bis heute von den jährlich über 250 Konzerten, die er im Mariinsky-Theater oder der St. Petersburger Philharmonie erlebt. „Es ist so interessant zu verstehen, wie Musik und ihre Materie funktionieren. Am Ende sind es alles Noten – egal ob von Bach oder Schnittke, aber sie besitzen eine so unterschiedliche Bedeutung. Ich habe dort Musiksprache gelernt.“, erinnert sich der Cellist. Zeit für das eigene Instrument bleibt in dieser Phase zwar, aus Stadlers Perspektive jedoch nicht genug – mehr Raum für das Cello wird notwendig. Mit 19 Jahren führt es Alexey Stadler auf Empfehlung von Helmerson und Geringas hin in die Kulturhauptstadt Weimar. Genauer in die Klasse des populären Solisten und des Professors für Violoncello, Wolfgang Emanuel Schmidt. Dieser wird zum Mentor und Wegbegleiter

von Stadlers kompletter Studienzeit an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“, die er mit dem Bachelor beginnt, mit dem Konzertexamen abschließt, und sie an der eigenen Institution mit einem Lehrauftrag für Kammermusik fortführt. Als Detox be-

schreibt er seinen Aufenthalt in Thüringen: „Ich habe in Weimar gelernt, was gesundes Leben heißt. Man kennt die Leute, und es ist verständlich, wie ein Miteinander in der Stadt funktioniert – nicht nur einsame Wölfe, sondern eine tatsächliche Community. Diese gesunde Alltagsbalance führte auch zu einem gesunden Studium – ich konnte so viel üben und trotzdem am kulturellen Leben teilhaben.“, erinnert sich Stadler.

...zum Pädagogen auf Augenhöhe

Die Ausschreibung des Tonalität-Wettbewerbs führt den jungen Cellisten 2011 erstmals nach Hamburg, wo er Verbindungen knüpft, die bis heute anhalten sollen. 2012 schließlich kann Stadler den Wettbewerb für sich entscheiden – zu diesem Zeitpunkt ist Hamburg bereits ein Stück Heimat geworden, und seine Entscheidung steht fest: Sollte er nach seinem Studium umziehen, müsse es Hamburg werden. Der Best Case ist eingetreten, sodass Stadler nun seine Erfahrungen an die Hamburger Studierenden weitergeben kann. Ein Umgang auf Augenhöhe sei ihm beim Unterrichten besonders wichtig, gibt er preis, ebenso wie die Frage für wen und warum man Cello spiele – „daraus entsteht immer die Antwort, was wir und wie wir es spielen“, verrät Stadler, der auf eine starke Verbindung zum Publikum großen Wert legt. Darüber hinaus regt er dazu an, die eigene Stellung in der Kulturbranche zu suchen: Nicht alles bewege sich in Richtung Wettbewerb oder



Orchester – links und rechts müsse geschaut werden, um sie zu finden. Denn, und da ist sich der Professor sicher, genug Platz gebe es für alle. „Musik muss ein aktueller Kontext verliehen werden – das fängt bereits in unseren Klassenabenden an.“, versichert Stadler, der sich der Relevanz von Musikvermittlung absolut bewusst ist und diese in Form von Moderationen oder Programmkonzepten in den Konzerten seiner Klasse implementieren möchte.

Ihn selbst habe besonders die Cellosonate von Alfred Schnittke geprägt, genauso wie das *Cellokonzert Nr. 1* von Dmitri Schostakowitsch, welches er bereits in San Francisco, Tokyo oder London spielen durfte, und das somit als Grundstein seiner internationalen Karriere gilt. Doch gleichzeitig ruft dieses Werk Wehmut hervor: „Bei diesem russischen Repertoire kommen wir nicht an dem Thema vorbei, dass meine Verbindung nach Russland gebrochen wurde. Ich verurteile diesen furchtbaren Krieg, und das hat auch Auswirkungen auf mein Repertoire.“, erklärt Stadler. Es rücke die Musik in ein anderes Licht und eröffne gleichzeitig das Potenzial, als Kunstschaffender Stellung zu beziehen auf diesem beschwerlichen und langwierigen Weg, Europa neu zu definieren – ein Weg, den wir nun gemeinsam beschreiten und bestreiten müssen.

TEXT HANNAH BERNITT

FOTO: ALEXEY STADLER CHRISTINA KÖRTE

Theater des 21. Jahrhunderts

DIE GESTALTUNG EINER NEUEN THEATER-DNA

— Das Sustainability Theater Lab

Das **ligeti zentrum** wurde 2023 von der Hamburger Hochschule für Musik und Theater in Zusammenarbeit mit der Technischen Universität, der Hochschule für angewandte Wissenschaften und dem Universitätsklinikum gegründet. LIGETI steht dabei für Laboratorien für Innovationen und Gesellschaftliche Entwicklung durch den Transfer von Ideen. Durch die interdisziplinäre Zusammenarbeit der verschiedenen Disziplinen entstehen hier Lösungen für eine Welt von morgen. Das **ligeti zentrum** liegt in Harburg am Veritaskai. Von den Büros aus blickt man auf den Harburger Hafen.

Die Findung der Theater-DNA vereint ein neues Leitungsteam

Seit Januar 2024 haben auch die drei Leitenden des **Sustainability Theatre Lab** ihre Forschungsarbeit aufgenommen: Margo Zalite ist Opernregisseurin und Kuratorin, Marlene Behrmann ist Kulturmanagerin, Doktorandin und Sängerin, Christian Tschirner arbeitet als Regisseur, Dramaturg, Schauspieler und kuratiert das Festival Osten. So unterschiedlich ihre beruflichen Wege bislang waren – es eint sie die Dringlichkeit, sich auf den Weg zu einem transformierten und vielleicht

transformierenden Theater zu machen. Alle drei wollen sich an der Gestaltung einer neuen Theater-DNA beteiligen. Kann Theater als gesellschaftliches Netzwerk gedacht werden, als *Dritter Ort*, ohne dass der künstlerische Anspruch verloren geht? Oder braucht es einen neuen Kunstbegriff? Darstellende Kunst ist in einer besonderen Weise prädestiniert, Veränderungsprozesse anzustoßen und umzusetzen, neue Denk- und Erlebnisräume zu erschließen, Empathie zu fördern.

Das **Sustainable Theater Lab** erforscht die technischen, sozialen und ästhetischen Möglichkeiten für ein Theater des 21. Jahrhunderts. Es erkundet neue Narrative, fragt nach Innovationen und Exnovationen angesichts vielfältiger ökologischer und sozialer Herausforderungen. Dabei vertrauen die drei Leitenden dem Theater als Medium. Seine uns bekannte Geschichte reicht 3000 Jahre zurück. 2700 Jahre davon hat der Mensch sehr nachhaltig Theater gespielt. So war im alten griechischen Theater der einzige Scheinwerfer die Sonne, deren Verlauf die Dichter mitbedachten, wenn sie die Handlung ihrer Tragödien entwarfen. Oder die Shakespeare-Bühne, die neben immer wieder verwendeten Dekorationsteilen und Kostümen allein auf die Kunst der Schauspieler und des Wortes setzte. Erst in den letzten 300 Jahren hat sich das Theater an die fossile Wirtschaft gekoppelt. Auch wenn sich die heutigen Institutionen mit der Transformation hin zur Nachhaltigkeit schwertun – für das Medium Theater ist das Thema ursprünglich kein herausforderndes Problem.

Das Theater der Zukunft – eine Reaktion auf die Welt

Wichtiger ist dagegen die Frage, welche Rolle Theater angesichts globaler Krisen

spielen kann für soziale Teilhabe, für die Aufrechterhaltung demokratischer Strukturen, für den Wissenstransfer, für Klimaanpassung und vieles mehr. Im **Sustainable Theater Lab** sollen die ästhetischen, technischen und sozialen Voraussetzungen dafür untersucht werden. Für diese Forschung soll bis zum Ende des Projektes, 2027, in Harburg ein modellhaftes Theater als heterotoper Ort gegründet werden.

Unsere wirtschaftliche und gesellschaftliche Situation wird sich durch Klimawandel und Artensterben verändern. Auf der politischen Ebene ist der weltweite Aufstieg rechtsextremer Parteien eines der Anzeichen dafür. Es ist naiv zu glauben, dass gesellschaftliche Institutionen wie das Theater von diesen Veränderungen unberührt bleiben. Für eine zukunftsgerichtete Ausbildung ist es somit entscheidend, kreativ und mit Spaß darüber nachzudenken, wie ein Theater der Zukunft sinnvoll aufgestellt sein muss, um mit diesen Veränderungen umgehen und sie gestalten zu können.

Im Sommersemester wird es am Freitag, den 15. Mai im **Campus Wiesendamm** einen ganztägigen Auftakt-Workshop geben. Ziel dieser Veranstaltung wird sein, gemeinsam ein Climate Fresk zu gestalten, mittels dessen die Ursachen und Auswirkungen rund um den Klimawandel nachvollziehbar werden, und erste Pläne für ein zukünftiges Wunschtheater zu entwerfen. Auf dem Weg zu einem fest installierten Theater im Bezirk Harburg werden die drei Leitenden partizipative Theaterformate an unterschiedlichen Orten in Harburg initiieren. Eine der Stationen wird Ende des Jahres der Malersaal des Deutschen Schauspielhauses sein. Das **Sustainable Theater Lab** wird dort innerhalb der Aktion **IMAGINE HAMBURG** eine mehrtägige Veranstaltungsreihe umsetzen.

TEXT SABINA DHEIN

FOTO: LIGETI ZENTRUM CHRISTINA KÖRTE



Studiengang Theater für Lehramt

SPIELEN, BEGEISTERN, BEWEGEN!

Die **Bewerbungsportale** sind geschlossen, nun freuen wir uns darauf, kreative, experimentierfreudige junge Menschen kennenzulernen, die Interesse an Theater, Spiel und Performance haben, die Kinder und Jugendliche gut motivieren und ihre Fantasie inspirieren können. Im Wintersemester 2024/25 startet der neue Studiengang **Theater für das Lehramt an Grundschulen, das Lehramt für die Sekundarstufe I und II – Stadtteilschulen und Gymnasien – sowie das Lehramt für Sonderpädagogik**. Mit diesem neuen Angebot bündeln die Hochschule für Musik und Theater Hamburg und die Universität Hamburg ihre theaterkünstlerische, -wissenschaftliche und -didaktische Expertise.

Nachdem es im Dezember 2022 aus dem Rathaus grünes Licht für den neuen Studiengang gab, wurden in enger Zusammenarbeit mit den Kollegen der Universität Hamburg unter Hochdruck Lehrpläne entwickelt,

Credit Points, Semesterwochenstunden und Curricularwerte gerechnet, Aufnahmeprüfungsordnungen erstellt und genehmigt, Personalstellen ausgeschrieben. Neben der eigenen Theater- und Spielerfahrung sind ebenso Kenntnisse bei der Anleitung, Vermittlung und Reflexion von ästhetischen, leiblich-körperlichen und performativen Erfahrungen mit Schülerinnen und Schülern fester Bestandteil des Lehrplans. Insgesamt vierzig Studienplätze können pro Jahrgang für Grundschule und Sekundarstufen vergeben werden. Bis 2030 wird sich Zahl der Studierenden in Bachelor und Master auf rund 180 addiert haben. Das ist für die Theaterakademie kapazitiv und logistisch eine große und neue Herausforderung.

Der Hamburger Studiengang **Theater fürs Lehramt** legt den Schwerpunkt auf das künstlerische Profil der Ausbildung. So gibt es eine enge Vernetzung mit den

künstlerischen Studiengängen der Theaterakademie. Auch die Kooperation mit der vielfältigen Hamburger Theaterlandschaft, die in die Statuten der Theaterakademie eingeschrieben ist, wird sich auf die neuen Studiengänge erstrecken. Kinder, sagte Wolfgang Sting – Professor für Theaterpädagogik und Performance Studies an der UHH – auf der Pressekonferenz, seien Expertinnen des Spiels. Spielend erkunden sie die Welt. Warum soll es dann für die Sechsjährigen plötzlich heißen: „Jetzt beginnt der Ernst des Lebens“? Theater öffnet Spiel-, Phantasie- und Möglichkeitsräume. Es ist eine kollaborative Kunst, es schärft unsere Wahrnehmung und realisiert sich erst im Zusammen-Spiel. Theater ist gelebte soziale Praxis und somit ein wichtiger Beitrag zur demokratischen Bildung junger Menschen.

TEXT SABINA DHEIN

TITUS UND SEINE MILDE

— Die Sommeroper wird von der prominenten Gastregisseurin Arila Siegert in Szene gesetzt

Jedes Jahr im Sommersemester organisiert die Abteilung Operngesang der HfMT eine große Musiktheaterproduktion, die von erfahrenen Musiktheater-Profis und Studierenden der HfMT und der HfBK gemeinsam auf die Bühne gebracht wird. Arila Siegert ist in diesem Jahr für die Regie und das Bühnenbild verantwortlich, Willem Wentzel für die musikalische Leitung, die Kostüme werden von Alba Reifenrath und Oliver Velthaus gestaltet. Die Symphoniker Hamburg als Kooperationspartner der HfMT begleiten die insgesamt neun Aufführungen im Forum der HfMT.

Nach *Le nozze di Figaro* im Jahr 2022 und *Die Fledermaus* im Folgejahr steht nun Mozarts Oper *La clemenza di Tito* auf dem Programm. Als wir den musikalischen Leiter nach den Kriterien für die Wahl des jeweiligen Opernwerkes fragten, war die Antwort ebenso einfach wie erfreulich klar: „Diese Einrichtung der jährlichen Aufführung einer Oper ist für die Studierenden ihre Master-Oper-Abschlussprüfung, weshalb wir sicherstellen müssen, dass das Werk, das wir jedes Jahr auswählen, mit den Repertoirefähigkeiten und Interessen der teilnehmenden Gesangsstudierenden übereinstimmt.“

Ausgangspunkt ist „immer die Musik“

In Vorbereitung für die diesjährige Produktion trafen sich die Studierenden der Abteilung Regie Musiktheater – ich war ebenfalls Teil dieses Treffens – mit der Regisseurin Arila Siegert und dem musikalischen Leiter Willem Wentzel im gemütlichen und einladenden Opernstudio der Theaterakademie. In unserem Gespräch betonte Siegert, Ausgangspunkt sei für sie „immer die Musik“. Sie erzählte uns, wie sie an einem neuen Werk arbeite – sie nehme sich Zeit, genau in die Musik hineinzuhören. Dabei zeichne sie ihre Gedanken und Gefühle auf. Und so forme sich langsam die Idee für die Regie.

Mozarts *La clemenza di Tito* ist der Gattung der Opera seria zuzuordnen. Durch den Kontrast zwischen dunklen und hellen Sujets gelingt es Mozart meisterhaft, die Komplexität der menschlichen Erfahrung und die Konflikte, die sich in der Handlung der Oper manifestieren, zu erfassen. Als Schatz der Musikliteratur lässt sich diese Oper der Wiener Klassik wohl am besten bezeichnen. Mozarts Komposition zieht die Zuhörer*innen in einen mitreißenden emotionalen Tanz hinein. Beispiel dafür ist etwa die Arie *Parto, ma tu ben mio*, in der Sesto seine innere Zerrissenheit zwischen seiner Loyalität zu Tito und seiner Verpflichtung gegenüber seiner geliebten Vitellia zum Ausdruck bringt: Mozarts Musik vermittelt deutlich die inneren Widersprüche und bietet gleichzeitig ein Hörerlebnis, das die menschliche Psyche auf einzigartige Weise erfasst und beleuchtet. Es handelt sich hier um Mozarts letzte Oper. Sie wurde in Auftrag gegeben von dem Impresario Domenico Guardasoni zu Ehren von Leopold II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, anlässlich dessen Krönung zum König von Böhmen. Keine Mozart-Oper wurde so eindeutig in den Dienst einer politischen Agenda gestellt wie diese: Ziel war es, die Haltung der Öffentlichkeit gegenüber der Aristokratie zu beschwichtigen und eine Revolte von unten zu verhindern – und das in einer Zeit

politischer Unruhen, nur wenige Jahre nach Beginn der Französischen Revolution.

Frau Maria Luisa von Spanien – von Milde keine Spur

Die Oper erzählt, wie der römische Kaiser Titus zur Zielscheibe einer Verschwörung wird. Angezettelt wurde diese von der ehrgeizigen Vitellia, weil er sie zunächst nicht als seine Frau erwählte. Um ihr Ziel zu erreichen, nutzt Vitellia die Liebe, die Sesto, Titus' Freund, für sie empfindet. In einem Akt der „Großherzigkeit“ oder „Milde“ – italienisch: clemenza – vergibt der Kaiser schließlich allen Verschwörern. Es gibt keine Hinweise darauf, wie Mozart zu dieser Oper stand und ob er überhaupt von den politischen Konflikten wusste, die 1791 im Königreich Böhmen tobten. Das Libretto stammt ursprünglich vom italienischen Universalgelehrten Pietro Metastasio, der 1698 in Rom geboren wurde und 1782 in Wien starb; er verfasste den Text ein halbes Jahrhundert zuvor. Der Hofdichter Caterino Mazzolà bearbeitete ihn, verschmolz die drei Akte zu zweien, entfernte einen Großteil der Dialoge und schrieb ein neues Finale für den ersten Akt. Mozart selbst merkte an, dass diese Bearbeitung das Werk erst in eine „echte Oper“ verwandelte. Ob sie den Geschmack Leopolds II. traf, bleibt leider unbekannt. Berichtet aber wird, dass seine Frau Maria Luisa von Spanien sie als „una porcheria tedesca“, also „eine deutsche Sauerei“ kritisiert haben soll. Der Grund für die Ablehnung könnte sein, dass die Oper zwar auf einem früheren, eher pro-royalistischen Libretto basierte, Mazzolà in seiner Bearbeitung aber die politische Situation der Zeit nach 1789 mit einbezog.

Visuelle Partizipation – vom Anfang bis zum Ende

Für die Regisseurin Arila Siegert ist „Kern des Stücks die Beziehung zwischen Tito und Sesto, da sich in ihr alle Aspekte der Handlung entfalten: die Freundschaft, die Liebesbeziehung, das Vertrauen und die Verpflichtung in diesen beiden Verhältnissen, sowie der Unterschied zwischen ihnen“. Siegert beschrieb uns einen Tito, der „gutherzig und vergebend ist, der intensiv geliebt hat“. In unserem Gespräch über das Stück wurde zudem der visuelle Ansatz der Regisseurin deutlich, die vom Tanz und der Choreographie kommt, bei Palucca lernte und durch die Zusammenarbeit mit Ruth Berg-haus, Walter Felsenstein und Peter Konwitschny geprägt wurde: Musikalische Themen aus der Partitur erscheinen bildhaft auf der Bühne und kommentieren das Geschehen, während der Bühnenraum durch visuelle Interventionen während des Stücks gefärbt wird. Das Bild, das die Regisseurin in Zusammenarbeit mit dem bildenden Künstler Helge Leiberger entwirft, wird durch Objekte auf der Bühne ergänzt, die den Erfordernissen des Stücks



gemäß im Laufe des Geschehens variiert werden. Der intensiv-visuelle Ansatz der Regisseurin schafft so komplexe ästhetische Systeme, die über den reinen Fortgang der Handlung hinausgehen. Es wird durch ihre Aussage unterstrichen, dass „die erste Seite eines Stücks immer in irgendeiner Weise mit der letzten Seite verbunden sein muss“.

Die Sommeroper bietet den Studierenden der Abteilung Master Oper die Möglichkeit, im Mittelpunkt einer professionellen Inszenierung zu stehen. Auch in diesem Jahr werden wir so die Gelegenheit haben, junge Kunstschaffende zu erleben, die zum ersten Mal in solch einer großen Produktion auf der Bühne agieren. Für viele unter ihnen ist es die erste große Opernpartie, die sie übernehmen und vollständig aufführen werden. Es ist immer eine aufregende Erfahrung, junge Sängerinnen und Sänger in komplexen, in einem mehrwöchigen Probenprozess erarbeiteten Rollen zu sehen. Ab dem 12. Mai 2024 werden wir im Forum der HfMT das Ergebnis all dieser Ideen und der fruchtbaren künstlerischen Zusammenarbeit zwischen Studierenden und Lehrenden erleben. Freuen wir uns darauf!

TEXT PANTELIS TILIAKOS

FOTO: PROBE DER OPERNKLASSE CHRISTINA KÖRTE

➔ OPERN-TIPP

MOZART: LA CLEMENZA DI TITO

Musikalische Leitung: Willem Wentzel

Regie und Bühne: Arila Siegert

Kostüm: Alba Reifenrath und Oliver Velthaus

Sängerinnen und Sänger der Opernklasse

Symphoniker Hamburg

A-PREMIERE So, 12.5.2024 um 18.00 Uhr

B-PREMIERE Fr, 17.5.2024 um 19.00 Uhr

WEITERE VORSTELLUNGEN am 22. und 24.5., 1., 3.

und 5.6., jeweils um 19.00 Uhr,

sowie am 19. und 26.5. um 16.00 Uhr

FORUM der Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Harvestehuder Weg 12, Eingang Milchstraße

KARTEN (inkl. HVV-Ticket): 30 Euro, 10 Euro (ermäßigt)

Telefon 040 453326 und 040 440298

www.konzertkassegerdes.de

Forschungsplattform

MUGI WIRD 20!

— 2004 an der HfMT gegründet: Musik und Gender im Internet



MUGI ist eine frei zugängliche Forschungs- und Publikationsplattform im Internet, die an der HfMT Hamburg in Kooperation mit der HfM Weimar herausgegeben wird. Das Projekt verfolgt das Ziel, die musikwissenschaftliche Genderforschung in Europa und ihre Verankerung im musik- und kulturwissenschaftlichen Diskurs weiterzuentwickeln. Geprägt wird es besonders von zwei verschiedenen Vermittlungsformen: von einem „Lexikon“, das mittlerweile mehr als 600 biografische Artikel mit Werk-, Quellen- und Literaturverzeichnissen, Materialsammlungen und Forschungshinweisen umfasst, und von Multimedialen Präsentationen, in denen Musikerinnen und genderrelevante Themen vorgestellt werden. *MUGI* wird von Beatrix Borchard, Mitgründerin an der HfMT Hamburg, Nina Noeske, tätig an der HfM Weimar, und mir von der HfMT Hamburg herausgegeben.

Ein Portal zur Vielfältigkeit

Im Mai 2024 feiert das Forschungs- und Publikationsprojekt *Musikvermittlung und Genderforschung im Internet*, kurz: *MUGI* – mugi.hfmt-hamburg.de – sein zwanzigjähriges Jubiläum. Begründet wurde das Projekt an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg von Beatrix Borchard, die hier von 2001 bis 2016 eine Professur für Musikwissenschaft mit dem Schwerpunkt Gender Studies innehatte. Bereits die ersten Artikel, die am 27. Mai 2004 online gestellt wurden, spiegelten die Bandbreite wider, mit der *MUGI* konzipiert wurde: Auf Biografien über die Musiktherapeutin Vally Weigl, verfasst von Sophie Fetthauer, die Komponistin Cécile Chaminade – ein Beitrag von Rebecca Berg – und Wilhelmine Markgräfin von Bayreuth, aufgezeigt von Ruth Müller-Lindenberg, folgten die Darstellungen der Äbtissin Hildegard von Bingen durch Barbara Stühlmeyer sowie der Mäzenatin und Förderin Elisabeth von Herzogenberg in Ausarbeitung von Antje Ruhbaum.

Heute sind in *MUGI* Artikel und Materialsammlungen zu mehr als 600 Musikerinnen und Komponistinnen enthalten, die meisten davon auf der Basis origi-

närer Forschungen. Hinzu kommen mehrere Artikel über Komponisten aus Perspektive der Gender-Studies sowie insgesamt 23 Multimediale Präsentationen, in denen einzelne Komponistinnen oder Themen ausführlich dargestellt werden. Dank der kontinuierlichen Förderung durch die Mariann Steegmann Foundation ist *MUGI* heute das älteste noch aktive Online-Forschungsprojekt der HfMT und wird seit 2022 in Kooperation der Hochschulen in Hamburg und Weimar geführt. In einer Kooperation mit dem *CID Fraen an Gender* der Universität Luxemburg konnte zudem eine assoziierte Redaktion gegründet werden, die einen besonderen Schwerpunkt auf die Quellensammlung und Digitalisierung von Archivalien der Luxemburger Frauen-Musikgeschichte sowie deren pädagogische Aufbereitung legt: Ausgewählte Materialien sind auf der Plattform [MuGi.lu](https://mugilu.uni.lu) beziehungsweise <https://history.uni.lu/mugilu> einsehbar. Dabei wird *MUGI* kontinuierlich weiterentwickelt: So werfen die Digital Humanities, die sich in den letzten Jahren etabliert haben, neue Fragen auf, etwa jene, auf welche Weise wissenschaftliche, bibliographisch-archivarische und informationstechnologische Kompetenzen zusammenwirken müssen, um *MUGI* als online-Projekt zeitgemäß führen zu können. Hierfür wird in den nächsten Jahren die Materialsammlung verstärkt ausgebaut werden, um mit *MUGI* eine biographisch beziehungsweise thematisch zentrierte Publikationsform zu schaffen, in der wissenschaftliches Quellenmaterial, Vernetzungen, Dokumentation, wissenschaftliche Erkenntnis und Narration optimal miteinander verbunden werden. Und auch ein sogenannter Sachteil ist in Vorbereitung.

Kein Novum, doch weit entfernt vom tragbaren Zustand

Dass Musikerinnen und Komponistinnen gesondert betrachtet und hervorgehoben werden müssen, um gesehen zu werden, ist keine Errungenschaft des musikwissenschaftlichen Feminismus der 1970er Jahre. Vielmehr wurde dies bereits in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts deutlich. Eine der ersten Gesellschaften, die Musikerinnen in den Blick nahmen, wurde nicht zufällig zur Regierungszeit von Viktoria I. 1839 in England gegründet: Die *Royal Society of Female Musicians* war eine Rentenkasse, die speziell für berufstätige Frauen im Musikbereich angelegt worden war und deren Mitglieder vor Krankheit und Unglück geschützt werden sollten. Im Jahr 1888 veröffentlichte Alfred Michaelis in Leipzig seinen Band *Frauen als*

schaffende Tonkünstler. Ein biographisches Lexikon, 1893 publizierte die Musikschriftstellerin Anna Morsch in Berlin das Buch *Deutschlands Tonkünstlerinnen*. *Biographische Skizzen aus der Gegenwart*, und 1903 erschien in Boston der Band *Woman's Work in Music*, den Arthur Elson zusammengestellt hatte. Bereits in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts machten Studentinnen und Schülerinnen an den großen europäischen Konservatorien ungefähr die Hälfte aller Studierenden aus.

Mit der komponierenden Frau ist es noch längst nicht getan...

Die Frage allerdings, wie es gelingen kann, Musikerinnen und Komponistinnen nachhaltig im öffentlichen Musikleben zu verankern, kann auch das Forschungsprojekt *MUGI* nicht beantworten, höchstens begleiten. In den beiden kommenden Semestern fördert die Mariann Steegmann Foundation ein Projekt *MUGI* in der Lehre, das an der HfMT Hamburg verankert ist und dazu dient, sowohl den männlich geprägten Kanon zu hinterfragen, also auch dazu, Alternativen zu schaffen – und ein grundlegendes Verständnis dafür zu wecken, wie einseitig Repertoire, Aufführungen und Förderungen nach wie vor ausgerichtet sind. Erschöpft sich die Betrachtung von Komponistinnen tatsächlich darin, dass sie als komponierende Frau wissenschaftlich untersucht wird? Während die Forschung zu Komponisten aufwändige philologische, werk- und gattungszentrierte, ästhetische, kontextuelle, biographische Detailstudien umfasst, steckt die musikwissenschaftliche Frauenforschung auch nach vielen Jahrzehnten nahezu in den Kinderschuhen. Denn nicht nur das gängige Repertoire ist von Komponisten bestimmt, auch die Kategoriensysteme, mit denen Biographien, Kompositionen und Kontexte betrachtet werden, sind nach wie vor männlich geprägt.

Daher bleibt die Arbeit von, an und für *MUGI* wichtig: Um sich nicht mit dem bereits Erreichten zufrieden zu geben und damit einer anderen Kanonisierung Vorschub zu leisten – jener der bereits bekannten und beliebten Komponistinnen. Sondern immer und immer wieder deutlich zu machen, wieviel Unbekanntes und von der Musikgeschichte Ignoriertes in Archiven, Bibliotheken und Privatnachlässen einer Entdeckung, Sichtbarkeit und wissenschaftlich-künstlerischen Interpretation harret, mit dem den Perspektiven und Kategorien der Musikgeschichte ebenso wie dem aktuellen Musik- und Konzertleben Neues, Spannendes und Faszinierendes hinzugefügt werden kann.

TEXT **SILKE WENZEL**

FOTO: BEATRIX BORCHARD, NINA NOESKE UND SILKE WENZEL **CHRISTINA KÖRTE**

MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, hrsg. von Beatrix Borchard, Nina Noeske und Silke Wenzel, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2004ff. Online frei verfügbar unter mugi.hfmt-hamburg.de

MATERIAL- AUSGABE

ZWOELF
Sonderheft 1

Herausgegeben von
Alexandra Kardinar,
Frank Böhme und
Benjamin Sprick

Editorial? Material!

Wer sich mit Fragen des Materials befasst, stößt schnell an Grenzen. Im Begriff selbst scheint sich etwas zu wiederholen, das durch ihn selbst bezeichnet wird. Ist Material lediglich ein »Mittel zum Zweck«, etwas also, das in eine bestimmte Form versetzt werden muss, um eine ihm selbst angelegte »Möglichkeit« zu verwirklichen? Oder wehrt jede Materialität schlussendlich Versuche ab, geformt und kontrolliert zu werden? Material, so viel steht fest, gibt es immer im Überschuss. Es muss »ausgegeben« und verschwendet werden, um seine Vielfalt auf diese Weise zu beweisen.

Die Gestaltung und Umsetzung einer Hochschulzeitung wie der ZWOELF unterliegt demnach einem subtilen Wandel. Sie nimmt neue Formen an, um auf neue Materialitäten zu verweisen. In diesem Fall handelt es sich bei der Neuerung der ZWOELF um die Material-Ausgabe, eine Ergänzung des bisherigen Formats, das sich an die Möglichkeiten der künstlerisch-wissenschaftlichen Zusammenarbeit herantastet. Zum ersten Mal kooperieren dabei zwei Hamburger Hochschulen, die Hochschule für Musik und Theater und die Hochschule für Angewandte Wissenschaften. Sie lassen ihre jeweiligen Perspektiven aufeinander treffen, um aus dieser Zusammenkunft neue Möglichkeiten der Gestaltung entstehen zu lassen.

Jeder Text imaginiert immer auch bestimmte Bilder, ruft sie im Denken seiner Leser:innen hervor. Bei der Illustration eines Textes handelt es sich daher im besten Sinne um einen visuellen »Kontrapunkt«. Die Bildsprache kann eine andere Ebene eröffnen, die den Text aus Bildern hervorgehen lässt. In dieser Hinsicht kam es zu einer besonderen Kooperation, die durch Einzel- und Gruppenarbeit geprägt wurde. Hierdurch entstand künstlerisch-wissenschaftliche Kommunikation. Die Illustrator:innen und Autor:innen der Material-Ausgabe haben selbstständig zusammengearbeitet und gemeinsam experimentiert.

Besonderer Dank gilt hier natürlich den Autor:innen und Illustrator:innen, ohne die das Projekt nicht möglich gewesen wäre. Zudem danken wir Peter Krause und dem gesamten Redaktionsteam der ZWOELF, die sich auf dieses Experiment eingelassen haben und die Material-Ausgabe mit großer Umsicht begleitet haben.

Unter diesen QR-Codes findet sich ergänzendes Material zum jeweiligen Thema, in diesem Fall weitere Titelblattentwürfe und -illustrationen.

Illustration: Yvonne Krol

Text: Benjamin Sprick

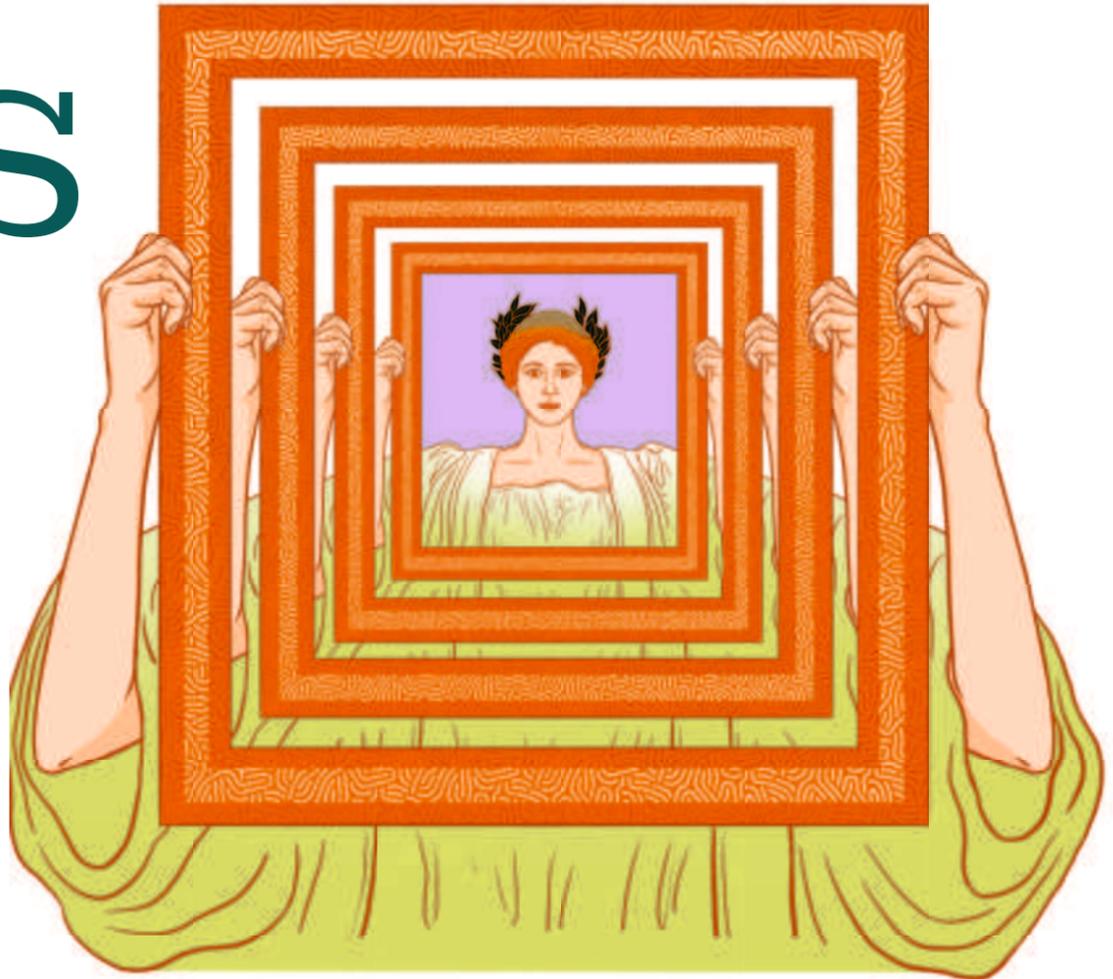


Sommersemester 2024



DIE MATRIX DES WISSENS

Über einen
neuen Materialismus
von Bildungs-
institutionen



Begriffen wie Material, Materialismus oder Materialität eilt gelegentlich der Ruf voraus, an etwas Allgemeines und Ursprüngliches zu rühren, das sich nur bedingt kategorial erfassen lässt. Eine Hinwendung zum Wesentlichen wird hier suggeriert und der Einstieg ins Elementare gewagt, was dem Begriffshorizont nicht selten ein gewisses Pathos verleiht. Wir leiden am Konkreten, fordern es zugleich ein, ohne doch so recht angeben zu können, worum es sich dabei handeln könnte. Dementsprechend spekulativ sind die aktuellen, »neuen« philosophischen Materialismen verfasst, die das offene Setup einer ins Schlingern geratenen Spätmoderne zurzeit systematisch zu ergründen suchen. Wie ihre Vorgängerinnen aus grauer Vorzeit, versenken sich auch diese Theorien in Grundprobleme abendländischer Metaphysik, um sie ausgehend von Materialfragen zu aktualisieren. Sie kreisen um die Beziehung von Welt, Bewusstsein und Subjekt, der sie eine agentielle, das heißt, eigenständige und alle feststehenden Unterscheidungsinstanzen beunruhigende Dimension hinzufügen.

Alte Hüte?

»Der Materialismus ist so alt wie die Philosophie, aber nicht älter.« Der lakonische erste Satz aus Friedrich Albert Langes 1866 erschienener *Geschichte des Materialismus* lässt anklingen, dass das Problem des Materials und der Materialität in der Philosophie gelegentlich mit einem performativen Widerspruch verbunden ist. Es prägt sich in dem Moment ins Denken ein und in ihm aus, in dem es überhaupt erst gedanklich erfasst werden soll. Prozess und Resultat sind dabei in eine Imbalance versetzt, Projektion und Wirklichkeit greifen ineinander.

Das *Apeiron* beispielsweise, das Unendliche, das Unbegrenzte in einem quantitativen Sinn, altgriechisch τὸ ἄπειρον, bezeichnet für den Vorsokratiker Anaximander, der zwischen 610 und 547 v. Chr. lebte, eine Art von Urstoff, der allen materiellen Erscheinungen vorangegangen sein muss, um sie auf diese Weise zugleich begrenzend einzuschränken. *Apeiron* – wörtlich die Negation der Grenze, *peirata* – wird auch mit das *Unbestimmte* übersetzt und als das Prinzip definiert, das, im Unterschied zum Kosmos, weder Anfang noch Ende hat. Es ist das *Unerfahrbare* – *em-peiria* – das, was die Ding- und Gedankenwelt und mit ihr alle Philosophie aus sich hervorgehen, aber auch wieder zerfallen lässt.

Bereits beim Protomaterialisten Anaximander prägt sich auf diese Weise eine Materialität des Denkens ins Denken selbst ein, die in empirischer Hinsicht für Verwirrung sorgt. Eine Art von Redeterminationsschleife bricht sich Bahn, die das Material des philosophischen Denkens vom philosophischen Denken selbst her materialisiert. Immanuel Kant spricht vom »Ding an sich«, das nur gedacht werden kann und sich umso mehr entzieht, je konkreter es verdinglicht oder materialsinnlich erfahren werden

soll. Der Materialitätsbegriff wird auf diese Weise in der Geschichte der Philosophie mehr und mehr zur Matrize eines historisch-gesellschaftlichen Deliriums, das sich ausgehend des ihm zuhandelnden Weltmaterials aufrichten und verschriftlichen kann. Das Denken schreibt sich in das es bedingende Gedankenmaterial ein, um auf diese Weise zu immer neuen Materialitätsfragen zu gelangen.

Mutter und Vater

Eine Matrize stellt in verschiedenen Techniken und Technologien so etwas wie eine negative Form dar, in die eine zu reproduzierende Textur eingeschrieben werden kann, beispielsweise in der Gusstechnik oder bei der Herstellung von Schallplatten. Im Schriftsatz ist sie eine Hohlform, die eine so genannte Patrizie in sich aufnimmt, um dieser ihre charakteristische Form zu verleihen. In der in solchen Begriffen anklingenden Opposition von *Mater* und *Pater*, Mutter und Vater, kündigt sich nicht nur eine gewisse Geschlechterdifferenz an. Eine ganze Familienszene wird hier aktualisiert, die sich in Techniken der Matrize ebenso niederschreibt wie wiederholt. Ein Szenario der Produktion, der Reproduktion und Vervielfachung wird aufgerufen, das mit einer Vielzahl von materialen Filiationen korrespondiert.

In der Matrize ebenso wie in jedem Materialismus gibt sich zunächst – zumindest in etymologischer Hinsicht – die lateinische Mutter zu erkennen: jene *Mater*, der dann auch die Materie oder die Materialität ihre metaphysische Karriere verdanken. Dabei ist die Matrix, in der sich der Materialismus der Matrize konfiguriert, zunächst ein genealogischer Begriff. Abgeleitet von der griechischen *meter*, zeichnet er Abstammungsverhältnisse nach, die eine gewisse matrilineare Logik kaum verhehlen können. So bezeichnet die lateinische *matricula* einen *Stamm*, der im Übrigen nicht nur die Sterblichen umfasste. Historisch geht die *matricula* auf das *Metroon* in Athen zurück, auf jene *meter theon*, jene Mutter der Götter also, in deren Athener Tempel auch das Staatsarchiv aufbewahrt wurde. In jeder Matrix, in jeder dieser Matrizes oder Matrizen wiederholt sich somit eine bestimmte Szene der Schrift und vervielfältigenden Einschreibung. Die Matrize stattet ihre Abkömmlinge mit Matrikeln aus, mit Namen, Adressen oder Kennziffern, die dann in einer Stammrolle niedergeschrieben sind.

Die durchgeprägte Universität

Nicht von ungefähr firmierte die im Jahr 1088 gegründete Universität von Bologna, die älteste ihrer Art in Europa, unter dem charismatischen Namen *Alma Mater Studiorum*, was in etwa so viel wie *nährende Mutter der Studien* bedeutet. Wer immer in die *Alma Mater* trat, sollte ganz offensichtlich von mütterlicher Fürsor-

ge umgeben sein, um geborgen und sicher an die Quellen des Wissens gelangen zu können. Noch heute bescheinigt die sogenannte Matrikelnummer ihrer Inhaberin, einem solchen Raum anzugehören. Sie platziert die Immatrikulierten in der Ordnung einer epistemologischen Matrix, die ihnen zugleich das Versprechen zurückspiegelt, freigiebig und unnachgiebig Wissen zu spenden – mehr oder weniger kostenfrei.

Text: Benjamin Sprick

Um zur universitären Matrize werden zu können, muss sich das Wissen allerdings bereits in die Bildungseinrichtung eingeschrieben haben, bevor es sich durch sie verteilen kann. Nur so kann sich eine Struktur herausbilden, die sich dann in ihren Matrikeln ausdrückt und niederschlägt. Bei diesem ebenso prägenden wie eingepägten Wissen muss es sich um etwas handeln, das dem Raum der *Alma Mater* umso weniger angehört, als es diesen Raum selbst erst eröffnet. Die weibliche Ordnung der Matrize wäre hier ebenso wenig ein Erstes wie die väterliche Patrizie, die aus ihr gewonnen werden mag. Die gesamte Opposition von Original und Reproduktion ginge ihrerseits vielmehr bereits aus einer Logik hervor, die sich weder in dem einen noch dem anderen Element ansiedeln lässt. Sie machte beide erst unterscheidbar, indem sie deren Plätze durchquert, strukturiert und unter Umständen sogar reißen lässt.

Widerspenstiges Wissens-Material

Ein derartig ungezeugtes Wissen, so ließe sich im Sinne des Neuen Materialismus argumentieren, stellte die dynamische Materialität einer zeitgemäßen Bildungsinstitution dar, etwas also, das sich in seiner eigenen Vermittlung überhaupt erst herausbildet und immatrikuliert. Dieses Wissen entzöge sich dem um sich greifenden Ordo einer akademischen Aufzucht fürsorglich überwachter Lernschritte, die bis ins Einzelne kalkulierbar und evaluierbar sein sollen. Es widersetzte sich gängigen Techniken einer marktformigen Disziplinierung, die ebenso ökonomische wie ordnungspolitische Dimensionen aufweist – Beispiele hierfür sind etwa Credit Points, Akkreditierungs-Agenturen oder Qualitäts-Management – und mit denen mächtige Interessen aktuell eine Unterwerfung aller Institutionen des Wissens unter das Diktat einer Maximierung von Mehrwert vorantreiben. Die Matrix einer Hochschule oder Universität, die die von ihr ausgehenden Vervielfältigungen aus einer Logik der Differenz generierte, folgte in gewisser Weise von Haus aus einer ganz anderen Ökonomie. Sie prägte unablässig ein eigenwilliges und widerspenstiges Wissens-Material aus, das sich in immer wieder neu ansetzenden Sequenzen variierte und darin keiner elterlichen Autorität zu gehorchen je eingewilligt hat.

VOM KONKRETEN ZUM ABSTRAKTEN



Als der Alltag zum musikalischen Material wurde

Die westliche Musikwelt hat ein kompliziertes, auf rationalen Überlegungen bauendes Regelwerk ersonnen. Begonnen hat dies mit Pythagoras' Versuchen, durch Teilung einer Saite den Geheimnissen der Intervalle auf die Spur zu kommen. Der Charme, diese Zusammenhänge mathematisch beschreiben zu können, brachte die Musik später in die exklusive Situation, während der Renaissance in das Quadrivium der *Vier freien Künste* aufgenommen zu werden.

Nimmt man den Mythos ernst, dann war in der Schmiede das Arbeitsgeräusch durch das Schlagen der Hämmer noch präsent. Spätestens mit den Experimenten am gebauten Monochord, war die Konzentration auf den einzelnen Ton gerichtet. Das unweigerlich geschaffene Wertesystem, in dem der Ton weit über dem Geräusch steht, änderte sich erst im 20. Jahrhundert.

Karlheinz Stockhausen machte für die Vorherrschaft des Tones die Polyphonie verantwortlich, in deren Mehrstimmigkeit das Geräusch nur störte. Diesen Befund hört man aber im weitaus größeren Teil der Erde, in dem die Musik auf Einstimmigkeit aufgebaut ist, nicht so gern. Hier ist vielmehr der Ton ohne das Geräusch undenkbar. In der westlichen Kulturmusik dauerte diese Erkenntnis etwas länger, die Emanzipation des akustischen Phänomens begann erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts.

Musik aus der Dose liefert ungeahnte Möglichkeiten
Töne zu konservieren, ist seit der Erfindung Edisons im ausgehenden 19. Jahrhundert möglich. Experimentell konnte man die Abspielgeschwindigkeiten ändern, nicht jedoch einen partikularen Tonschnitt. Dazu war ein neues Aufnahmeverfahren notwendig. Dieses wurde der Öffentlichkeit 1936 auf der 12. Internationalen Funkausstellung in Berlin vorgestellt. Dadurch war es möglich, längere Aufnahmen anzufertigen und später dann sogar in mehreren Spuren übereinander zu kombinieren. Für die *musique concrète* stach besonders die Möglichkeit heraus, umfangreiche Tonmanipulationen an den Bändern vorzunehmen. Aufgenommene Klänge konnten jetzt in umgekehrter Richtung abgespielt werden. Einwirkungen bei der Abspielgeschwindigkeit veränderten die Klänge bis zur Unkenntlichkeit, und durch diverse Schnitttechniken konnten jetzt einzelne Klänge dekupiert, neu kombiniert oder additiv vervielfacht werden. Der Sound des Alltags hielt Einzug in die Welt der komponierten Klänge.

Accelerando der Solo-Lokomotive – Tutti der Waggons: Am 5. Oktober 1948 bündelten sich mit der Ausstrahlung der *Étude aux chemins de fer* mehrere Entwicklungslinien, die sich seit dem Beginn des Jahrhunderts Gehör verschafft hatten. Die neuen technischen Möglichkeiten, allen voran die Einführung des Rundfunks, veranlasste die Komponisten, über eine spezifische Radiokunst nachzudenken. Weill, Eisler, Hindemith und andere exper-

imentierten mit Instrumentationen, die dem begrenzten Frequenzspektrum der Radioübertragung Rechnung trugen. Aber besonders im Umfeld des italienischen Futurismus gingen die Überlegungen weit darüber hinaus. Luigi Russolo verfasste schon 1913 das Manifest *L'Arte dei Rumori*, das drei Jahre später als erstes Kapitel seines Buches eine weitere Auflage bekam. Ausgehend von dem Geräuschpegel moderner Großstädte, Maschinen und nicht zuletzt der Kriegsklänge, brachte Russolo das tradierte Wertesystem westlicher Musik zum Einsturz. Im Manifest heißt es dazu: »Diese Evolution der Musik läuft parallel zur Zunahme der Maschinen, [...] Um unsere Empfindungsfähigkeit anzuregen und zu steigern, hat sich die Musik in Richtung einer komplexeren Polyphonie und hin zur größeren Vielfalt der Klangfarben oder Instrumentalfarben entwickelt [...] Diese Evolution zum ›Geräusch-Ton‹ war bis heute nicht möglich.«

Für das Erscheinen der *Étude aux chemins de fer* war Pierre Schaeffer verantwortlich, ein Toningenieur am französischen Rundfunk. Er verwendete, auf Tonband aufgenommen und später bearbeitet, Alltagsklänge – hier die einer Eisenbahn – und Geräusche. Im Produktionsprozess verfolgt Schaeffer zwei Wege, die wesentlich für die klangliche Erscheinung der *musique concrète* werden sollten. Einerseits wird der geräuschhafte, autonome Gesamteindruck des Endergebnisses beim konzentrierten Hören gewahrt. Andererseits kann die Wiedererkennung einzelner Klangpartikel als akustisches Abbild der Umwelt identifiziert werden. Schaeffer verfolgt einen genuin musikalischen Ansatz bei der Montage der Klänge, in der er notiert: »Acht Takte Anfahren, Accelerando für Solo-Lokomotive, dann Tutti der Waggons. Rhythmen. Es sind sehr schöne dabei. Ich habe eine bestimmte Zahl Leitmotive ausgewählt, die kettengleich montiert werden müssen, im Kontrapunkt. Dann langsamer werden und stoppen. Kadenz der Kolbenstöße. Da capo und Reprise der vorangegangenen Elemente, sehr heftig. Crescendo.«

Eine Pionierleistung: Weekend als photographische Hörkunst

Die Geburtsstunde der *musique concrète* im französischen Abendprogramm galt bis 1978 als gesichert. Dies änderte sich im selben Jahr, als in einem New Yorker Nachlass die Kopie eines Films von Walter Ruttmann auftauchte. Gleich darauf wurden die Rechte vom Bayerischen Rundfunk erworben, um die Sensation hörbar zu machen. Im April des Jahres wurde das Stück *Weekend* von Walter Ruttmann dann wieder uraufgeführt. Die Existenz von *Weekend* war durchaus bekannt, beschränkte sich aber vorrangig auf interessierte cineastische Kreise, war der Regisseur doch ein Pionier des experimentellen Stummfilms.

Unmittelbar im Anschluss an seinen bekanntesten Film *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927 er-

Text: Frank Böhme

schiene, übertrug er die dort angewandten filmischen Schnitttechniken auf den Ton. Bereits 1928 hatte er mit dem sogenannten *Tri-Ergon*-Verfahren Tonmaterial auf Film aufnehmen können. In der Welt der akustischen Speicherung war die Grammophonplatte noch das Maß aller Dinge. Im Film dagegen war der Schnitt ein wesentlicher Teil des Produktionsprozesses. Das Problem, das es damals zu lösen galt, war die Synchronizität zwischen visuellem und auditivem Material. Der entscheidende Schritt war die Kombination der Tonpiste auf dem Celluloid-Material des Films. Trennscharf konnten von nun an Bild und Ton an beliebigen Stellen geschnitten werden. *Die Sinfonie der Großstadt* verfolgte in einem bildlichen Collageverfahren das Leben einer pulsierenden Metropole. Mit diesen künstlerisch-technischen Erfahrungen des Films fuhr Ruttmann, ausgestattet mit einem Mikrofon und seiner Kamera, durch Berlin. Seine Aufnahmeorte waren neben weiteren das Kaufhaus Berlin, Fabriken, ein Strandbad, Hochbahntreppen und die Atmosphäre des pulsierenden Lebens in der Großstadt. Er wollte nicht mit Schauspielern arbeiten, so wurden für die wenigen Sprachaufnahmen die Menschen vor Ort gebeten, ins Mikrofon zu sprechen. So kamen gut 2000 Meter gedrehter Film zusammen. Für die Ton-Collage *Weekend* wurden dann einzelne Segmente neu zusammengesetzt, die im Ergebnis einen Film ohne Bilder, aber mit Ton, von 11:20 ergaben. Besonders die Montage von Geräuschen zu musikalisch-rhythmischen Strukturen stellt auch aus heutiger Perspektive eine Meisterleistung der Schnittkunst dar. Ruttmann selbst schrieb: »Es kommt bei der Tonmontage auf 1/5 Sekunde an.« Durch Isolation und Neuordnung bekommen Geräusche, Wortfetzen und Klänge eine neue, eigenständige ästhetische Wertigkeit.

Das Stück war eine Auftragskomposition der Reichsrundfunkgesellschaft und konnte im Juni 1930 das erste Mal im Radio gehört werden. Der Film ohne Bilder irritierte die Kinoenthusiasten in Berlin und Paris. Ende 1930 vertrat *Weekend* als deutscher Beitrag in der Sparte Avantgarde-Film Deutschland auf dem Kongress des Unabhängigen Films in Brüssel. Ruttmanns Klang-Collage war eine singuläre Arbeit in seiner Zeit. Sie hat weder die Künstler der *musique concrète* noch später die Klangarbeiten im Neuen Hörspiel beeinflusst. Der Wettbewerb, wer als Begründer ins Lexikon aufgenommen wird, kann getrost außer Acht gelassen werden. Jeder hat sich von einer anderen künstlerischen Position aus dem O-Ton und dem Geräusch als Material genähert. Die Protagonisten haben damit weit voraus in den kompositorischen Alltag gewiesen, in dem das Geräusch sich gleichberechtigt neben dem Ton als Materialressource etabliert hat. Mit der *musique concrète* sind faszinierende Werke jenseits der etablierten Musik entstanden.



DIE STOFF- LICHKEIT DES AUGEN- BLICKS



Zum Materialbegriff in der musikalischen Improvisation

Sprungbrett: nutzen wir zwei bekannte Improvisationsbon-mots als Impulse für unsere kurze Reflexion dessen, was man auch als eine Materialität des Flüchtigen bezeichnen könnte. Das erste lautet: »The difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in fifteen seconds, while in improvisation you have fifteen seconds.« Das zweite besagt: »You've got to learn your instrument. Then, you practice, practice, practice. And then, when you finally get up there on the bandstand, forget all that and just wail.«

Illustration: Wadim Petuhin

Comp-rovisation

Im Gegensatz zum Komponisten hat die Improvisatorin also scheinbar keine Zeit, das musikalische Material zu sammeln, zu ordnen oder zu bedenken. Und: sie schöpft das Material in einem intuitiven Prozess aus einem inneren Reservoir sedimentierten Wissens, das über Jahre der Übung, Reflexion und Praxis entstanden ist. Doch Achtung: An dieser Stelle dürfen wir nicht der Versuchung erliegen, Improvisation als eine Art Gegenentwurf zur Komposition und somit von dieser ausgehend zu denken. Ich habe an anderer Stelle ausgeführt – zu finden unter www.hoou.de – dass die Erforschung der Improvisation nahelegt, die strenge Trennung der tradierten Kategorien von Komposition, Interpretation, Performance und Improvisation zu überwinden und diese als komplementäre Strategien oder Modi künstlerischer Produktion neu zu denken.

Embodiment

Der in den Humanwissenschaften inzwischen zentral gewordene Begriff *Embodiment* bezeichnet ein Konzept von einem ganzheitlichen Verständnis von verleblichter subjektiver und sozialer Erfahrung und Wahrnehmung, von Bewusstsein, Kompetenz und Handlungsfähigkeit. Es lässt uns im Kontext der Musik nicht nur die üblichen pädagogischen Methoden, sondern auch die elementaren Grundlagen unseres Wahrnehmungs-, Werte- und Handlungssystems hinterfragen. Wenn wir an unser eingangs genanntes Zitat vom vermeintlichen Üben und Vergessen denken, so deutet es nun auf etwas viel Umfassenderes hin als die bloße Aneignung musikalischen Handwerks: Es beschreibt untrennbar damit und darüber hinaus alle Erfahrungen eines gelebten Lebens, einer subjektiven und sozialen Realität. Das Subjekt bringt also nicht nur das musikalische Wissen und Material ins Spiel, sondern seine authentische Welterfahrung. Und da sich Improvisation stets im Spannungsfeld von Subjekt und Kollektiv in einem gegebenen sozialen Raum entfaltet, ist jede künstlerische Exploration somit zwingend auf Kommunikation, Interaktion, auf Vertrauen und Empathie angewiesen. Sie thematisiert also zugleich ein Autonomiebestreben des Individuums und die Möglichkeitspotenziale einer kollektiven Freiheit.

Text: Vlatko Kučan

Auf dem Weg zu einem erweiterten musikalischen Materialbegriff

Waren wir es bislang gewohnt, musikalisches Material vorwiegend in musikwissenschaftlich-materialen und philosophisch-ästhetischen Kategorien zu betrachten, so scheint allmählich die Zeit reif für eine transdisziplinär-ganzheitliche Sichtweise zu sein, die ich an dieser Stelle nur stichwortartig am Beispiel unserer exemplarischen Improvisierenden andeuten kann. Diese hat mit folgenden Materialkomplexen zu tun – die man übrigens im künstlerischen Spannungsfeld zwischen Tradition und Utopie auch als Verbindungslinien zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft lesen kann:

›Das Instrument, welches nicht nur als zu beherrschender Klangerzeuger verstanden wird, sondern selbst als ein Material der musikalischen Exploration und Produktion. ›Die musikalische Tradition als Material: Quelle, Referenz, idiomatische Sprache – aber auch als eine Reibungsfläche und zu überwindende Barriere aus erstarrten Interaktionsformen. ›Die eigene musikalische Stimme als authentischer Ausdruck im Sinne von einem persönlich geformten Material und Klang.

Tradierte Bausteine musikalischer Theorie wie Motiv, Phrase und Weiteres werden erweitert durch Begriffe, die sowohl eine statische Materialität als auch eine dynamische Interaktion und Entwicklung bezeichnen: Energie, Sound, Geste, Gestalt, Transformation, Szene, Idee, Narrativ.

Coda

Gerade diese letztgenannten Begriffe nähern sich also gleichsam einer Materialität des Flüchtigen an – was zweifellos den Mut erfordert, über den tradierten Tellerrand hinauszublicken und über musikalische Produktion und kreative Prozesse neu nachzudenken. Das Konkrete und das Geistige, das Subjektive und das Allgemeine, das Intime und das Politische, das Affektive und das Ideelle sind dabei weder unvermittelbare Begriffe und Erfahrungen noch musikfremde Entitäten – sie werden sinnlich erlebbare Aspekte des musikalischen Materialbegriffs. Unter dem Namen *Critical Improvisation Studies* findet dieser spannende transdisziplinäre Diskurs vielerorts bereits lebhaft statt. Nur Mut also!





DAS MATERIAL FÜR DAS IMMATERIELLE

Wie reagiert das Instrument auf meinen Impuls?

Musik ist seit jeher als universelle Kulturtechnik integraler Teil des Menschseins, immer und überall. Die ältesten erhaltenen Knochenflöten sind rund vierzigtausend Jahre alt, bis heute dauert die Entwicklung neuer Musikinstrumente an. Denn diese sind das Werkzeug zum Erzeugen von Klängen als Material der Musik. Im Zusammenspiel wirken sie stilprägend, und nicht selten entstehen neue musikalische Genres als Folge von Innovationen im Instrumentenbau.

Schneller und einfacher modifizierbar: neue Klänge

Klang war stets mit aktivem Handeln verbunden: Membran und Saiten werden durch Schlagen oder Streichen angeregt, durch Gesang oder das Anblasen einer Flöte werden Luftmoleküle in Schwingung versetzt und als Klang erlebt. Jahrelanges Üben ist nötig, um die jeweils erforderliche Feinmotorik zu perfektionieren. Erst mit der technologischen Revolution des 20. Jahrhunderts gelang es mittels Schallaufzeichnung und -wiedergabe, die Musik von der Klangerzeugung zu entkoppeln. Heute ist das Orchester im Kopfhörer selbstverständlich. Und Instrumente müssen sich nicht mehr zwingend den Gesetzen der physikalischen Akustik unterwerfen: E-Gitarre, Synthesizer oder Theremin wären ohne Lautsprecher nicht möglich. Mittlerweile lassen sich am Computer mit wenigen Handgriffen akustische

Instrumente glaubhaft simulieren oder auch gänzlich neuartige Klänge erzeugen, teils unter Einsatz künstlicher Intelligenz. Schon immer stürzten sich Kunstschaffende auf neue und unverbrauchte Materialien. Denn das Leitmotiv des Neuen findet sich nicht etwa nur in der neuen Musik. Genreübergreifend befördert neues Material die künstlerische Innovation. Während die etablierten Orchesterinstrumente nach Jahrhunderten der Entwicklung weitgehend ausgereift sind, lässt sich mithilfe aktueller Technik unkompliziert frisches Klangmaterial erzeugen. Dabei hat sich der Entwicklungsprozess rasant beschleunigt. Es ist nicht mehr notwendig, für neuartige Klänge auch neue akustische Instrumente zu konstruieren, sondern die Klangerzeugung erfolgt rein elektronisch, ob digital oder analog. In der Praxis kommen diverse Klangsyntheseverfahren nebeneinander zum Einsatz und ermöglichen schnelle Resultate.

Im postindustriellen Zeitalter dominieren diese Klänge die Populärmusik, aber auch aus den traditionellen Konzertsälen ist die Elektronik nicht mehr wegzudenken. Dabei finden sich ganz unterschiedliche Ansätze: rein elektronische Werke sowie geschickt mit dem Instrumentalspiel verwobene Klänge vom vorproduzierten Tonband, konventionell notierte elektronische Stimmen, die zum Beispiel per Midi-Tastatur gespielt werden, Hybridinstrumente mit erweiterter Funktionalität, bis hin zu vollständig interaktiven oder generativen Systemen,

in denen der Computer die aktive Rolle des Musizierenden übernimmt. Im 21. Jahrhundert ist es nicht mehr zwingend erforderlich, dass der Mensch als ursächlich handelndes Subjekt überhaupt beteiligt ist.

Die haptische Schnittstelle vom menschlichen Körper und immateriellen Klang

Dagegen stehen in der Instrumentalmusik immer Aktion und Gestus des Musizierenden in direktem Zusammenhang mit dem klingenden Resultat: Kraftvolles und dynamisches Spiel spiegelt sich in entsprechendem Klang, feine Gesten bewirken leise und zarte Töne. Doch wie beim zärtlichen Zupfen einer Harfe oder beim aggressiven Trommelschlag lassen sich mithilfe vielfältiger Interfaces und Sensoren nun auch die elektronischen Klänge mit bestimmten Bewegungsmustern verknüpfen – als Äquivalent zum akustischen Instrument, das nuanciert und expressiv gespielt werden kann: Klang als Antwort auf eine spezifische körperliche Aktivität, als kausale Verkettung von Ursache und Wirkung. Wie ihre akustischen Geschwister werden so auch die neuen Instrumente zur haptischen Schnittstelle von menschlichem Körper und immateriellem Klang. Sie sind das stoffliche Material, die greifbare Hardware zum Erzeugen des Ephemeren. Im Hochschulverbund des ligeti zentrums arbeiten Künstler und Forscherinnen im interdisziplinären Team an innovativen Lösungen, um so etablierte Grenzen auszuweiten und neue künstlerische Spielräume zu erschließen.

DAS EINHORN- MATERIAL

rial – das war ja alles expressionistischer Käse! Um Himmels Willen: AUSDRUCK! Fortan galt es, der Präzision zu huldigen. Hier ein Tönchen, dort ein fransiges Geräuschlein. Herrje, ich schrieb peinliche und vollkommen typische neue Musik. Es folgte also meine Trashphase! Je bescheuerter mein Material, desto besser! Ich zitierte die Backstreetboys im Klassenabend. Hui! Das gab Ärger. POPMUSIK? Danach zitierte ich die Neue Deutsche Welle. Zeugs, das ich eigentlich nicht mochte, war mein Material. Aber, ich gehörte zu den Coolen. Nur etwa sechs Wochen lang, aber: immerhin!

Text: Gordon Kamppe

ber hinaus haben zeitgenössische Komponisten und Musiker begonnen, eine Vielzahl von nicht-traditionellen Klangerzeugern und Geräten einzubeziehen, darunter elektronische Geräte, Alltagsgegenstände, computergenerierte Klänge und sogar menschliche Stimmen. «Grundgütiger, das ist alles so langweilig! Als ob Musik tatsächlich alleine aus irgendwie akustisch Hörbarem bestünde. Und wenn man irgendwie, irgendwo am Cello schabt, dann hat man also neue Musik – so ein Quatsch! *Es folgt ausgedehnter Sekundenschlaf.* Jetzt müsste ich den Begriff des Materialstands aber noch ein bisschen dissen! Dafür habe ich aber gottlob keinen Platz mehr.

Was ich möchte, was ich mache

Das einzige Material, für das ich mich als Komponist fürderhin wirklich interessiere, ist Einhornstaub! Bislang gänzlich unbemerkt von der Musikgeschichte, fand nämlich gerade ein Paradigmenwechsel statt! Hier bei uns – im Fanny Hensel-Saal, vorletzten Donnerstag, gegen 15:30 Uhr! Ich bin nämlich, nachdem der Neuminimalfuturukubistischeoklassimproexpressiopostmodernsurrealistischekonzeptualkonstruktivistischedingsbumismuss für mich endgültig ausgeschieden hat, Unicornist der ersten Stunde. Haben Sie schon einmal ein Einhorn in einem Käfig gesehen? Genau! Können Sie sich aber ein Einhorn vorstellen? Na also! Das Material der Unicornistinnen ist Freiheit, Freude und Opulenz! Kann man so nicht mehr machen!? Ich lach mich schlapp – von wegen: kann man! Aber jetzt viel lauter, viel wilder – mit noch mehr Geigen! Beim Teutates, ja gibt's denn da ein Naturgesetz, das man mitten in einer fulminant wunderschönen Geräuschtexur nicht gemeinsam Spanferkel essen und dabei singen kann? – Das Material der Unicornisten beschränkt sich nicht. Niemals! Nope! Es glitzert wie die Tante von Bolle und man erkennt uns nicht mehr allein an der imposanten A2-Partitur, sondern eher an den Silberschuhen beim Konzert, oder wie wir es nennen: WOHOHOHOHOHO-KREISCH! Die Unicornisten riechen immer wahnsinnig gut und weder zerlegen noch dekonstruieren sie den ganzen Tag schlecht gelaunte die ohnehin dekonstruierte und schlecht gelaunte Welt. Im Gegenteil: Wir zeigen der Welt, wie schön sie sein könnte! VERDAMMT NOCHMAL! Der Materialstand der Unicornistinnen ändert sich sekundlich. Wir sind scheu, aber glücklich.

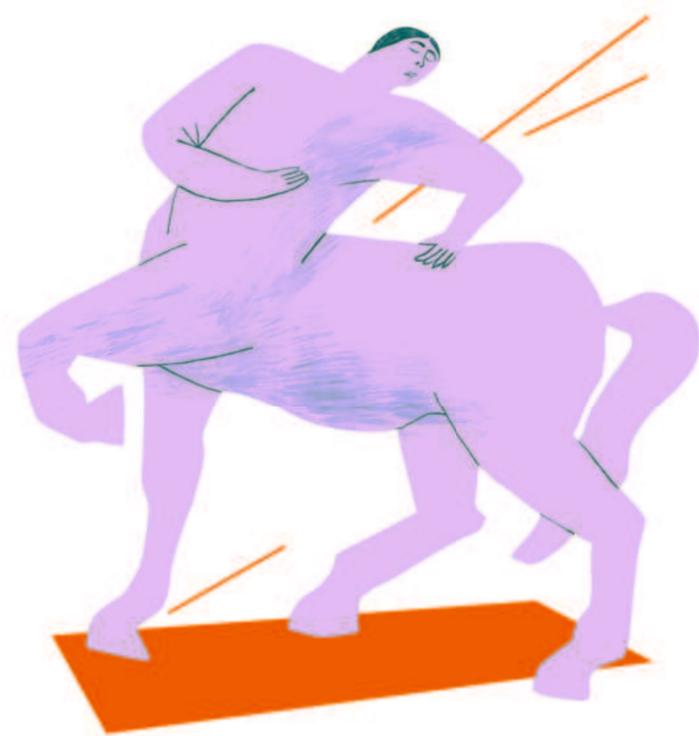
Was ich sollte, was ich müsste

Bis zu diesem Absatz dort oben, sind 1940 Zeichen vergangen, die vielleicht ganz und gar enttäuschend sind, müsste ich doch, wenn ich als Komponist über Material spreche, erstmal Material definieren und dann irgendwann ein paar Zitate aus Theodor W. Adornos *Philosophie der Neuen Musik* zitieren – ich empfehle hier insbesondere die Seiten 112 bis 117 – oder mindestens Carl Dahlhaus und seinen berühmten Aufsatz über die *Abkehr vom Materialdenken*. Aber: nein. Hier liegen gerade 2738 Bücher vor mir, die ich alle mehr oder weniger kenne und die allesamt fabelhaft sind! Ich merke also: Der Komponist in mir, der mag so nicht mehr über Material nachdenken, zumal mir nun nur noch 2460 Zeichen zur Verfügung stehen. Also befrage ich, weil ich krasser Dude natürlich am Puls der Zeit bin, ChatGPT: »Traditionelle Musikinstrumente wie Klavier, Violine und Trompete werden nach wie vor häufig verwendet, aber sie werden oft in unkonventioneller Weise eingesetzt, um neue Klänge und Texturen zu erzeugen. Darü-

Illustration: Svea Ohlschläger

Schluss mit Dekonstruktion. Schluss mit schlechter Laune.

Ich bin schuldig und ich würde, könnte ich mit einer Zeitmaschine zurück, mir mit einer fetten A2-Partitur gerne eins überbraten. Grauenhaft, dieser bornierte Kampe von früher: Da fahre ich, ich sehe es vor mir, während des Kompositionsstudiums in Rostock mit meinem lila Opel-Corsa durch *Mc Pomm*. Im Auto läuft irgendeine neue Musik, die gerade auf den einschlägigen Festivals als heißer Scheiß gilt. Natürlich wissen wir, die Studierenden, es viel besser, wie man es richtig macht. So, wie der Kollege im Radio, »so kann man das heute nicht mehr machen!« Wie oft ich das gesagt habe: »Kann man so nicht mehr machen!« Basta così, aus die Maus. Würde der frühe Kampe den mittleren, also den gerade aktuellen Kampe hören, er würde das ebenfalls so zu hören bekommen. Je krasser und apodiktischer nämlich das musikalische Material, also: Töne, Geräusch, Inhalte, Formen, Texte, Noten, Konfetti – woraus auch immer ein Stück also besteht – kritisiert wird, desto cooler ist man. Damals beleidigte mich und mein postpubertäres Schlaubitum jeder Anflug von Melodie. Alles, was irgendwie nach Spektralismus klang, ohnehin. Klar: die Franzosen polieren wieder ihre virtuose Oberfläche, mehr nicht. Pah! Material, das verstört und dabei irgendwie krass und kaputt ist, das war mein Material. Zwei Jahre später, mittlerweile studierte ich in Essen: mein immerzu lautes Mate-



MATERIAL- FRAGE: ZITAT?

Komponierst
du schon
oder kopierst
du noch?

Den Komponierenden nicht nur des Abendlandes war und ist das Zitieren eigenen oder fremden musikalischen Materials ein bemerkenswertes und scheinbar unentbehrliches Bedürfnis. Denken wir an die Messen der frankoflämischen Vokalpolyphonie, wo der aus dem in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenen französischen Chanson *L'homme armé* abgeleitete Cantus firmus eine Vielzahl von Werken über fünf Generationen hinweg prägte. So entscheidend hierfür die Eignung des Materials für besonders raffinierte kontrapunktische Verfahren gewesen sein mag, so bedeutend ist die von Lehrenden an Lernende weitergegebene strukturelle Einheit, die dieser Epoche eine später nicht mehr erreichte, vielleicht auch nicht mehr gewollte sozialpsychologisch partizipative Stilhöhe verleiht. Verglichen mit dem 19. Jahrhundert orientierten sich die Mittel im Barock an einer für alle gleichermaßen gültigen musikalischen Rhetorik, wodurch sie, wenngleich weniger individuell, gemeinschaftliche Emotionen auslösen und konkrete Botschaften vermitteln konnten. Und dennoch zeichnet sich spätestens in dieser Epoche eine Entwicklung zum Personalstil ab. Um auf der Höhe der bedeutendsten musikalisch ästhetischen Strömungen seiner Zeit ein eigenes und zugleich verbindendes Profil zu entwickeln, studierte, kopierte oder bearbeitete Johann Sebastian Bach Werke italienischer und französischer Meister. Dadurch gelang ihm das beinahe Unmögliche: ein an allen essentiellen Strömungen seiner Zeit genährter und geschulter Universalstil persönlicher Prägung.

Illustration: Vera Gereke

Vom behutsamen Einschleichen bereits Gehörtem...

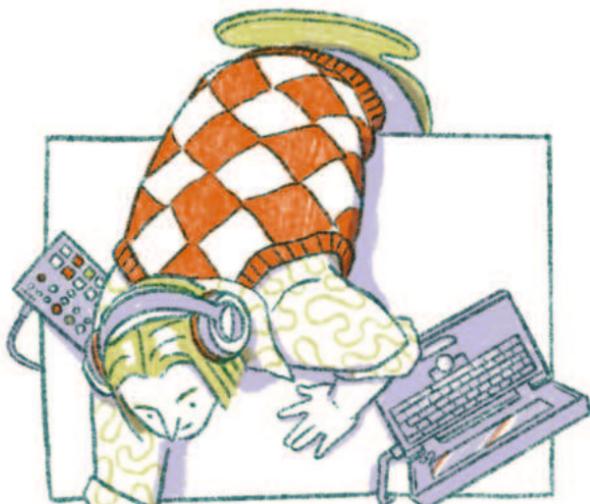
Im Zuge der Abkehr vom Affekt zugunsten eines natürlichen Ausdrucks waren Cantus firmus und rhetorische Figurenlehre obsolet geworden. Umso stärker trat jetzt das Zitat hervor; manchmal mit direktem Bezug auf ein konkretes, nicht selten autobiographisches Ereignis, etwa dem Implementieren eines Volkliedes in ein Streichquartett oder dem Zitieren der englischen Nationalhymne zu Beginn des langsamen Satzes der *Sinfonie Nr. 99* bei Haydn oder mit

Text: Fredrik Schwenk

einem von französischen Revolutionsliedern abgeleiteten Thema aus der Oper *Fidelio* bei Beethoven; oder mit Bezugspunkt oder Bezugsperson, wie in vielen bis ins wörtliche Zitat hinein nachweisbaren Dialogstellen in den späteren Streichquartetten bei Haydn und Mozart oder in der raffiniert subtilen musikalischen Kommunikation zwischen Fanny und Felix Mendelssohn, die in den *Liedern ohne Worte* versteckt sind und nicht zuletzt mit Bezug auf eine persönliche oder stilistische Nähe zur musikhistorischen Tradition. Bitter ironisch nachzuhören in Mozarts brillanter Stilkopie einer affektgeladenen Händelschen Arie, mit der sich Donna Elvira als alte Jungfer desavouiert, *Ah fuggi il traditor* aus *Don Giovanni*, oder mithilfe eines phrygischen Chorals, den Gluck in seiner Reformoper *Orfeo ed Euridice* in die berühmte Arie *Che farò senza Euridice* – Ach, ich habe sie verloren – als epochenübergreifenden Ausdruck von Trauer beinahe unbemerkt einbindet.

Zu offensichtlicher Rückgewinnung des musikalischen Rohstoffs

Zu erwähnen wären auch das Dies-Irae-Motiv, das sich im Schaffen vieler Komponierender, darunter besonders prominent bei Berlioz und Rachmaninow, findet oder die vielen Selbstzitate Mozarts, der im *Don Giovanni*-Finale den *Figaro* und in der B-Dur-Arie der *Fiordiligi* aus *Così fan tutte* die *Krönungsmesse* zitiert, als trüge die geläuterte Hauptfigur der Oper einen Heiligenschein. Die enigmatischen Selbst- und Wagner-Zitate bei Bruckner, besonders in seiner *7. Sinfonie*, die beiden bekanntesten Anagramme BACH und DSCH – ersteres zieht sich seit der Erkenntnis über die Bedeutung Bachs durch die gesamte Musikgeschichte – und schließlich die vielen Choralzitate wie beispielsweise in den Werken von Mendelssohn, Berg bis hin zu Bernd Alois Zimmermann. Ganz anders verhält es sich mit absichtlichen oder unabsichtlichen Anleihen, wie sie das gesamte Werk von Mahler wie eine Kette von uneigentlichen Leitmotiven durchdringt. Wie schon die verfremdete Stilanleihe ab den 1920er-Jahren etwa bei Strawinsky, Prokofjew oder Poulenc den Neoklassizismus prägt, spielt auch ein nicht unerheblicher Teil der postmodernen Kompositionsästhetik spätestens seit den 1980er-Jahren mit Klischees, Stilkopien, Zitaten und tradierten Formen als Ausdruck einer pluralistischen Gesellschaft, als kapitulierte sie vor dem seit Jahrhunderten postulierten Anspruch künstlerischer Innovation. Oder ist die Musik mit traditioneller Verspätung jetzt im Zeitalter des Recyclings angekommen? Dennoch: Stil ist, eine Identität zu erwerben, nicht ein Label zu bedienen, sei es mit entliehenem oder mit eigenem Material.



ZEIT- KAPSELN

Gedanken zum akustischen Archivmaterial



Ein Archiv ist keine Bibliothek, auch wenn sich beide dem Sammeln, Bewahren und Zugänglichmachen von Informationen widmen. Während in der Bibliothek in erster Linie Bücher, Zeitschriften, Zeitungen und elektronische Medien gesammelt werden, sammelt das Archiv einzigartiges Material, von dem man annimmt, dass es für die Zukunft von Wert sein wird.

Illustration: Andrea Wandinger, Text: Frank Böhme

Ein pergamentenes Museum

Das Archivmaterial ist heterogener als das der Bibliothek. Bücher werden nicht für sie, sondern auch für sie geschrieben. Für marktförmig gehandeltes Material lassen sich leichter übergreifende Ordnungssysteme finden. Bibliothekarische Klassifikationen sind übertragbar und erleichtern die Recherche. Bei Archiven hingegen bestimmen oft Entstehungsgeschichte, Materialstruktur, Politik und deren Kontingenzen die Systematik. Zwar gibt es auch hier Mindeststandards. Sie sind aber weit weniger auf andere Archive übertragbar – das Bach-Archiv Leipzig oder das Stasi-Unterlagen-Archiv haben beispielsweise ganz andere Strukturen. Archive sind aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte häufig territorial gebunden und ähneln daher in mancher Hinsicht eher einem Museum als einer Bibliothek. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch darin, dass sie zum überwiegenden Teil nicht kanonisches Material enthalten. Es handelt sich also um die Kehrseite der Macht: Unzählige Dokumente, Urkunden, Vergessenes, Akten aller Art ... Aber erst in dieser Gesamtheit, die sich aus unzähligen Materialien zusammensetzt, ergibt sich ein lesbares Muster. Diese Heterogenität des Ausgangsmaterials macht Archive anfällig für metaphorische Beschreibungsansätze. Häufig ist von »Erbe«, »Gedächtnis« oder »Schatz« die Rede. Die Verwendung hängt von der Perspektive ab, ob es sich um das Erbe einer politischen Epoche oder um einzigartiges Archivmaterial handelt, das als Schatz betrachtet wird. Mit der Digitalisierung von Archivgut entstehen neue Problemfelder. Gescannte Dokumente wie Noten oder Manuskripte können mit Metadaten versehen und in Datenbanken zusammengeführt werden. Mehr noch: Jedes digitalisierte Material kann nun miteinander in Beziehung gesetzt werden. Mit diesem digitalen Sammlungseifer entstehen aber auch komplementäre Affekte. Das Wort »Speichern« ersetzt das Wort »Archivieren« und wird zu einer politisch brisanten Diskussion. Datensammlungen treten in Konkurrenz zu traditionellen Archiven.

Geschichtliche Hörmomente in Relation der Kolonialforschung

Das 20. Jahrhundert war noch jung, als zuerst in Wien und später in Berlin zwei Archive gegründet wurden, die sich mit akustisch gespeicherten Aufzeichnungen befassen. Zuvor hatte Edisons Erfindung die Grundlage für diese Archivart geschaffen. Mit dem Phonographen war es erstmals möglich, den Ton von der klangerzeugenden Person zu trennen, ihn mehrmals hintereinander anzuhören und die Aufnahme durch Manipulation der Zeitachse schneller oder langsamer abzuspielen. Die Walzen und ihr gespeicherter akustischer Inhalt sollten, so schon die frühe Idee, in einem Archiv zusammengefasst werden. Da es zum Zeitpunkt der Archivgründungen kaum Archivalien gab, mussten diese mit der Entwicklung der Geräte erst geschaffen werden. Hier entsteht also ein medienspezifisches Dispositiv, das sich durch die Medientechnik konstituiert und zugleich eine wissenschaftsgeschichtlich neue Form der Musikgeschichte entwickelt. Die vergleichende Musikforschung wäre ohne den Phonographen, ohne die Sammeltätigkeit und ohne deren Auswertung nicht entstanden. Unter der Leitung von Carl Stumpf und Erich M. von Hornbostel stand die außereuropäische Musik im Mittelpunkt der Berliner Sammeltätigkeit. Waren es zunächst Aufnahmen von in Berlin gastierenden Ensembles, so kamen später viele Aufnahmen von Forschungsreisenden hinzu. Der Wunsch, Aufnahmen aus allen Teilen der Welt zu besitzen, ließ Stumpf und Hornbostel auch ungewöhnliche Wege gehen. Wissenschaftliche Laien wurden mit Geräten und Walzen ausgestattet, um an Aufnahmen zu gelangen. Organologische Fragestellungen oder akustische Messungen zur Bestimmung von Tonsystemen waren nun möglich. Im Umfeld der sich ebenfalls stark entwickelnden Ethnologie wurden die Ergebnisse dieser Forschungen unter anderem für Erklärungsmodelle der Kulturentwicklung herangezogen wie beispielsweise den Diffusionismus oder die Kulturkreislehre.

Das Archivgut sind nicht die phonographischen Walzen, sondern die Aufnahmen. Diese haben einen langen Weg hinter sich: aufgenommen im realen Moment des Musizierens, gespeichert auf einer Wachswalze, später im Archiv durch galvanische Verfahren reproduzierbar gemacht und im letzten Schritt in eine digitale Datei überführt.

Im Phonogrammarchiv ergeben sich aus dem gesammelten Material besondere Fragestellungen. Vor allem die in den letzten Jahren begonnenen Forschungen über die Herkunft und die Bedingungen der Aufnahmen im Kontext der Kolonialforschung geben diesem Archivmaterial eine ganz besondere Bedeutung. Es sind geschichtlich einzigartige Hörmomente von Menschen, deren Lebensumstände nachträglich erforscht werden müssen.



VON DER MATERIALITÄT TÖNEND BEWEGTER FORMEN

Die Beschaffenheit des zum Klingen zu Bringenden

Sprechen wir von oder über Musik, dann führt uns das Denken nur selten zu der Frage nach der Materialität der Musik. Zugleich stößt ebenjene Perspektive auf das Hörbare wohl nicht ohne Grund den Diskurs um die materielle Bedingtheit der Musik immer wieder aufs Neue an. Impulse dazu entwickeln sich aus der steten Verbindung von Gegensätzen in der Musik: Auf der einen Seite steht die immaterielle Struktur der Musik mit ihren Spannungs- und Auflösungsbewegungen, ihren motivischen Gesten sowie funktionalen oder modalen Bezugssystemen und auf der anderen Seite die empirisch messbaren Schallphänomene, die unser Ohr beziehungsweise das Trommelfell tagtäglich massieren. Wo zeigt sich die materielle Grundlage der Musik nun aber noch, außer in der Vielfalt akustischer Phänomene?

Aisthesis – αἴσθησις – aisthēsis – Wahrnehmung – Empfindung

Seit der Jahrtausendwende richten Musikologen zunehmend den Blick auf die materiellen Artefakte der Musik. Dabei handelt es sich vorrangig um schriftbildliche Skizzen, Notate, Entwürfe, Reinschriften, Korrekturfahnen oder aber Probenmaterial von Komponistinnen – oder anders formuliert, die Materialisierung des kompositorischen Denkens. Zu beobachten ist, dass Musik bereits an diesem Punkt ihres Gestaltwerdens mit der materiellen Alltäglichkeit des Schreibens zu interagieren scheint: Schreibwerkzeuge, Schreibmittel, Schreibuntergründe und Schrift-, wie auch Notationssysteme werden zu medialen Akteurinnen im Schaffensprozess. Hierbei

handelt es sich um schreibpraktische Situationen, die, so würde ich behaupten, schon viele von uns selbst einmal zum Umdenken bewegen haben: Was tun, wenn der Stift nicht mehr schreibt? Wenn das Papier oder die Zeile zu Ende geht? Wenn der Zwischenraum für eine Annotation zu eng wird? Das Notierte nicht direkt neben dem notiert werden kann, auf das es sich bezieht? Die zur Verfügung stehenden Schriftzeichen nicht dem entsprechen, was notiert werden soll? Mit Blick auf die digitale Gegenwart wäre zu ergänzen, dass sich diese und andere Probleme hier nicht verringern, sondern lediglich in ihrer Medialität transformieren.

Die materielle Konstitution des kompositorischen Schreibens wird damit zum gestaltbildenden Aspekt musikalischer Gedanken. Die Aisthesis des Schriftbildes, also die wahrnehmbare Dimension eines Notats, formt das Schreiben und damit das kompositorische Denken. Schriftfarbe, Zeichengestalt, Farb- und Formkontraste, Anordnung der Zeichen, Notat-Untergrund-Relation, Schreibuntergrundbeschaffenheit und Weiteres schaffen spürbare Bedingungen für kompositorische Schreibszenen. Diese Szenen geben unzählige Interaktionsmöglichkeiten verschiedener Akteure im Schreiben zu erkennen, so etwa in der Auseinandersetzung mit dem Schreibwerkzeug, mit dem Schreibuntergrund, mit der schriftbildlichen Materialisierung von Notationssystemen oder anders formuliert – der Materialität musikalischer Schrift. Unser westeuropäisches Fünf-Linien-System mit einer Dur-, Moll-, A- oder Mikrotonalität kann nur unter ganz spezifischen Bedingungen unmiss-

verständlich notiert und gelesen werden. Es bedarf eines immensen Zeichenrepertoires, der Aisthesis der Zeichen sowie des Verständnisses der Beziehung von Notenlinien, Schlüsseln, Vorzeichen und metrischen Angaben, die sich im Schriftbild der Musik materialisieren müssen. Erst im Durchlaufen unterschiedlicher schreibpraktischer und kognitiver Aushandlungsprozesse wird Musik gemeinhin vorstellbar, komponierbar, aufführbar und letztlich auch rezipierbar.

Schriftbeobachtung als grundsätzliche und unabdingbare Basis

Die Materialität der musikalischen Schrift und des kompositorischen Schreibens bildet somit die materielle Grundlage tönend bewegter Formen in der Musik. Wurden Mozarts oder Beethovens Autographe im 19. Jahrhundert wegen ihrer auratischen Wirkung veräußert, so ist es heute das Erkenntnispotenzial, das sich in einer textgenetischen Autopsie dieser Materialien verbirgt. Es ist ein Wissen über das Schreiben als künstlerisches Gestaltungsmoment, als pragmatische Ideengeschichte oder aber als ein auf der Materialität des Schreibens basierendes, kreatives Akteur-Medien-Netzwerk. Der kritische Blick auf diese Dimension der Musik, auf die ästhetischen Vermittlungsprozesse von Klang in der Notation und der Schreibpraxis, macht deutlich, dass ein Verständnis von der scheinbar immateriellen westeuropäischen Kunstmusik ohne das Wissen um die materiellen Grundlagen der Musik nur ein unvollständiges Verständnis sein kann.

Illustration: Michaela Bissig

KUNSTSTOFFE: DIE MATERIALITÄT DER FARBE

Die Transformation des Farbmaterials in der bildenden Kunst

Der Malgrund war der Stein, das Material die Farbe – und zu finden sind die Bilder meist in Höhlen oder in einem Abri. Diese Kunstform nennt man Parietalkunst, sie ist mit rund 45 000 Jahren noch um einiges älter als die frühesten, aus Schwanenhalsknochen hergestellten Flöten. Erkennbar sind die Bilder, weil sich die Farbe vom Untergrund abhebt. In anderen Fällen aber, wie bei den sogenannten Petroglyphen – in in Stein gearbeitetes Felsbild – kann das dargestellte Bild durch Einritzungen in einer farbigen Grundfläche hervorgehoben werden. Striche und Farbfläche haben sich damit unmittelbar nach dem ersten zeichnerischen Akt etabliert. Das Bild war geboren. Den für den Farbauftrag verantwortlichen Cro-Magnon-Menschen standen für ihre Malereien schon eine Palette von Farben zur Verfügung: Rötliche Farbtöne erhielt man durch Eisenoxidpigmente, das Schwarz durch den Gebrauch der Holzkohle. Die prähistorische Farbpalette wurde durch unterschiedliches Erhitzen von Ocker oder die Verwendung anderer Naturfarbstoffe, wie Pflanzen, Rötel, Blut, Speichel und diversen Erzen, erweitert. Farbe und Form sind von nun an Konstanten im künstlerischen Kontinuum der nächsten Jahrhunderte.

Dass der Begriff *Material* zu Reflektionen herausfordert, ist nicht selbsterklärend. Dass er im Umfeld der bildenden Kunst benutzt wird, wird dann ersichtlich, wenn der Kanon von tradierten Materialien oder Techniken gesprengt wird. Die Materialpluralität der Moderne zieht vielfach ihre Bedeutung aus der semantischen Qualität, die der Künstler dem Material zuspricht. Alles kann *Kunst*-Stoff werden. Dies gilt selbst für ephemere Materialien, bei deren kurzzeitigem Erscheinen ein anderes Material diesen Moment audiovisuell bannt. Die experimentelle Auseinandersetzung mit dem Material etabliert sich im 20. Jahrhundert. Die klassische Farbe, ihre Wirkung und Ikonographie, ihre Zusammensetzung und Erweiterung vom Standpunkt des Materials aus zu denken, beeinflusst die Kunst bis heute. Das *Material Farbe* wird neu in Szene gesetzt.

Die Vereinigung des Kolorits

Die Renaissance unterzog der Farbwirkung gegenüber dem Mittelalter eine grundlegende Neubewertung. Die Farbpigmente dienten von nun an der Repräsentation des Dargestellten. Alle Gegenstände wie Stoffe, Haut, Blumen oder Früchte wurden durch Farbe dargestellt, besser noch illusioniert. In Kombination mit der Zentralperspektive wird das Dargestellte als Abbild der Wirklichkeit betrachtet. Das Kriterium für die *repraesentatio* ist die Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit. Welche Farben und wie diese auf die Leinwand kommen, bleibt für den Betrachter im Dunklen. Für die nuancierte Mischung, die

Konsistenz des Malmaterials hat der Künstler die letztendliche Entscheidungsinstanz. Sie erhellen sich erst mit dem Farbauftrag in der dargestellten Form – bezeichnet als *eidos*. Die Farben in ihrer Materialität, die Herstellung aus Pigmenten, Ölen und Bindemitteln kamen dem Betrachtenden nicht zu Bewusstsein, sie existierten in separaten Gefäßen und gingen erst auf der Palette eine farbliche Liaison ein. Die Palette ist der letzte Ort, an der Farbe als reines Material auftritt, um sich dann in der transformierenden Hand des Künstlers in Form zu verwandeln. Den Bildbetrachtenden war diese Verwandlung verschlossen, sie waren zum Staunen verurteilt.

Mit der Auflösung künstlerischer Gattungsgrenzen wurde die Materialfrage wiederum neu gestellt. Dies gilt insbesondere für die Farbe. Sie ist jetzt nicht mehr das Medium zur Darstellung, sondern wird selbst das Material der Darstellung. In der Transformation wandelt sie sich von der Repräsentation hin zur Präsentation. Die gegenstandslose Malerei inszeniert Farbflächen und untersucht diese auf ihr energetisches Potential. Die Farbe muss nicht mehr die dargestellte Form repräsentieren, sie hat sich emanzipiert.

Das Material auf dem Material – ein Strukturexperiment

Dieser Emanzipationsprozess ist besonders beim Farbauftrag nachvollziehbar. Zeichneten sich die Meisterwerke voranliegender Epochen durch eine lasierende Oberfläche aus, gewinnt das Bild durch einen dickeren Farbauftrag eine neue Oberflächenstruktur. In dem jetzt leicht reliefartigen Charakter sind die Spuren des Farbauftrags sichtbar. Letztendlich sind sie als die individuelle Einschreibung des Künstlers zu lesen. Eine Entwicklung, die man bei van Gogh sehr gut beobachten und im Kontext der aufkommenden glatten Schwarz-Weiß-Fotografie auch als künstlerische Antwort darauf lesen kann. Das Dargestellte taucht in eine neue Farbigkeit, in der die Objekte sich hinter der Farbe verstecken und unsere Fantasie beflügeln.

Die Überführung des Farbmaterials in originäre Farbräume wurde auch auf anderen Wegen vorangetrieben. Die Künstler ab der Mitte des 20. Jahrhunderts experimentierten nun auch mit den Materialeigenschaften der Farbe. So wurden ihr Sand, kleine Steine oder Dreck beigemischt und verliehen ihr etwas Raues – so etwa bei Dubuffet. Es war ein weiteres Aufbäumen gegen die Farbglätte der Bildtradition, das sich im Farbauftrag fortführte: Mit Spachteln oder den bloßen Händen wurden die Farben aufgetragen, und nach Trocknung rissen die Farbflächen und gaben den anatomischen Blick in das Darunter-

liegende frei. Formaflösung und Formwerdung gingen eine künstlerische Verbindung ein. Das Rohe und das Raue der Bildoberfläche ziehen den Betrachter nicht nur in ihren visuellen Bann, sondern laden zu einem taktilen – aber selten durchgeführten – Berührungserlebnis ein.

Vom Konzept zur Verselbstständigung

Mit Jackson Pollock kommt ein neuer, dynamisch-performativer Akt des Farbauftrags in den Blick. Er legte dazu die großformatige Leinwand auf den Boden und begann seinen Farbauftrag mit den sogenannten *Drippings*. Nachdem er den Pinsel in die handelsüblichen Farbeimer getaucht hatte, bewegte er sich über das Bild -- und die Schwerkraft ließ die Farbe auf die Leinwand tropfen. Konsistenz der Farbe, die Höhe und die Schnelligkeit der Bewegung waren entscheidend für das künstlerische Ergebnis. Sie bildete Linien und Tropfen oder zog sich zu kleineren Pfützen zusammen.

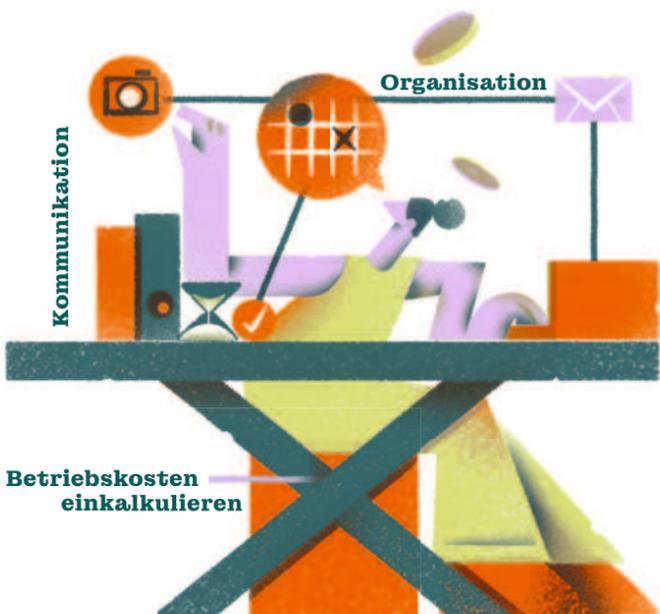
Mit der Geburt des Kubismus traf die alltägliche Welt auf die flache Bühne des Bildes. Die Zentralperspektive war vollständig demontiert worden, und die Bildfarbe wurde durch das Hinzuziehen von dreidimensionalen Objekten erweitert. Den Sommer 1910 verbrachten Braque und Picasso in einem kleinen Städtchen in den Pyrenäen. Mit Zeitungsausschnitten, Schablonenschriften, Pappe, Eintrittskarten oder Holztapete gingen sie daran, den illusionistischen Bildraum humorvoll mit der Realität zu konfrontieren. Sie experimentierten mit *Trompe l'oeil* und illusionistischen Effekten. Die Farbigkeit der disparaten Alltagsobjekte homogenisierten zusammen mit den klassischen Farben zu einem neuen Bildtypus: der Collage. Der Bildraum wurde komplett hinterfragt, die Farbe ist nunmehr nur noch ein Materialbestandteil unter vielen. Der Materialeinsatz wurde immer kühner, die Ergebnisse positionierten sich im Laufe der Zeit zwischen Bild, Collage, Objekt und Plastik.

Auch die Benutzung der reinen Farbpigmente hat sich im Materialdiskurs gehalten. Monochrome Malerei wollte, wie Ives Klein formulierte, »das Immaterielle durch vollständige Sensibilität aufspüren.« Er verwendete dafür sein *International-Klein-Blau*, kurz: IKB. Die hypnotische Wirkung geht auf den dicken Farbauftrag des Ultramarinblau und ein besonderes Bindemittel zurück. Abgründig hingegen ist das dunkelste Schwarz, Vantablack, das Anish Kapoor für einige seiner Arbeiten gewählt hat. Über 99 Prozent der Lichtstrahlung werden absorbiert.

ES REICHT... NICHT!



Gedanken zur materiellen Grundlage künstlerischer Berufe



Wer etwas kaufen will, braucht Geld. Wer etwas anbietet, bekommt dafür Geld. Seit man vor gut 2700 Jahren Edelmetalle zu einer flachen Scheibe formte, mit bildlichen Darstellungen versah und diese als Zahlungsmittel anerkannte, hat sich daran nichts geändert. Der entscheidende Punkt dabei ist nach wie vor der Wert, den die angebotene Ware oder Dienstleistung hat. Die Frage nach der Bedeutung von Geld im künstlerischen Dasein wirft das Licht auf ein komplexes Feld, das von existenzieller Sicherheit bis hin zu kreativer Freiheit reicht. Finanzielle Mittel sind notwendig, um die grundlegenden Bedürfnisse wie Lebensmittel, Unterkunft und Gesundheitsversorgung abdecken zu können. Welchen materiellen Wert hat dann das, was in künstlerischen Berufen geschaffen wird? Hier sieht es nicht sonderlich gut aus. Dass eine künstlerische Leistung selbstverständlich einen Wert hat, der sich monetär abbilden lässt, setzt sich erst sehr langsam durch. Dass Geld immer zu wenig vorhanden ist, begleitet viele Lebensrealitäten von Kunstschaffenden.

»Zur besseren sozialen Sicherung freischaffender Künstlerinnen, Künstler und Kreativer werden wir Mindesthonorierungen in Förderrichtlinien des Bundes aufnehmen«, wurde 2021 im Koalitionsvertrag der Bundesregierung aufgenommen. Auftrag an die Bundesländer ist nun, dass Untergrenzen für Basishonorare festgelegt werden. Verschiedene Verbände und Gewerkschaften wie zum Beispiel der Deutsche Musikrat und die Vereinte Dienstleistungsgewerkschaft ver.di haben Honorarempfehlungen mit konkreten Berechnungsbeispielen ausgearbeitet. Die Vergütung der realen Arbeitszeit, angelehnt an

Text: Maria Pallasch

äquivalente Entgeltgruppen des öffentlichen Dienstes wie beispielsweise an Musikschulen oder Konzerthäusern – ist Konsens bei den Honorarberechnungsmodellen der unterschiedlichen Verbände. Die Arbeitszeit umfasst dabei neben der Auftrittszeit auch die konkrete Probenvorbereitung, das Üben für den künstlerischen Auftritt und den Zeitaufwand für Organisatorisches und Kommunikation. Unterschiedlich bewertet wird die Frage, an welche Entgeltgruppe die Berechnung der Mindesthonorierungen angelehnt wird.

»Gewerkschaft liegt uns nicht in den Genen.«

Katrin Steinbach – Musikerin, Musikpädagogin und Vorstandsmitglied in der Bundesfachgruppe *Musik* von *ver.di* – gibt dazu einen Einblick in die aktuelle Tarifhonorierung an Musikschulen: »9b ist die Entgeltgruppe, die vor allem für alle normalen Musikschullehrkräfte im Bereich der Kommunen gilt.« Dass das Engagement von Verbänden und Gewerkschaften konkret etwas bewirken kann, zeigt das Beispiel aus Hamburg. »In Hamburg haben wir vor einigen Jahren die Eingruppierung selbst aushandeln dürfen. Wir haben hier die Einbindung der Entgeltgruppe 10 mit Mühe und Not durchbekommen, weil wir auf die Straße gegangen sind.«, sagt Katrin Steinbach und wirbt um das Engagement aller künstlerisch Tätigen. *ver.di* richtet sich dabei ganz konkret auch an Soloselbständige. »Es ist aber leider so, dass Musikschullehrkräfte und Musiker insgesamt – wenn man mal von ganz straff organisierten Orchestern absieht – ganz selten gewerkschaftlich organisiert sind und ganz selten bereit sind, sich für die Verbesserung ihrer Arbeitsbedingungen und finanziellen Rahmenbedingungen einzusetzen.« Im Rahmen ihrer Tätigkeit in der Bundesfachgruppe *Musik* bei *ver.di* hat Katrin Steinbach eine grundlegende Erfahrung gemacht. »Wir haben bei vielen festgestellt, dass Gewerkschaft nicht etwas Vertrautes ist. Das ist erst einmal etwas Fremdes. Viele von uns kommen aus Elternhäusern, wo die finanzielle Versorgung gesichert war. Gewerkschaft liegt uns nicht in den Genen. Sich zusammenzutun, aufstehen und für eine Verbesserung kämpfen – das ist uns nicht mitgegeben worden.«

Künstlersozialkasse ist Ausdruck gesellschaftlicher Wertschätzung

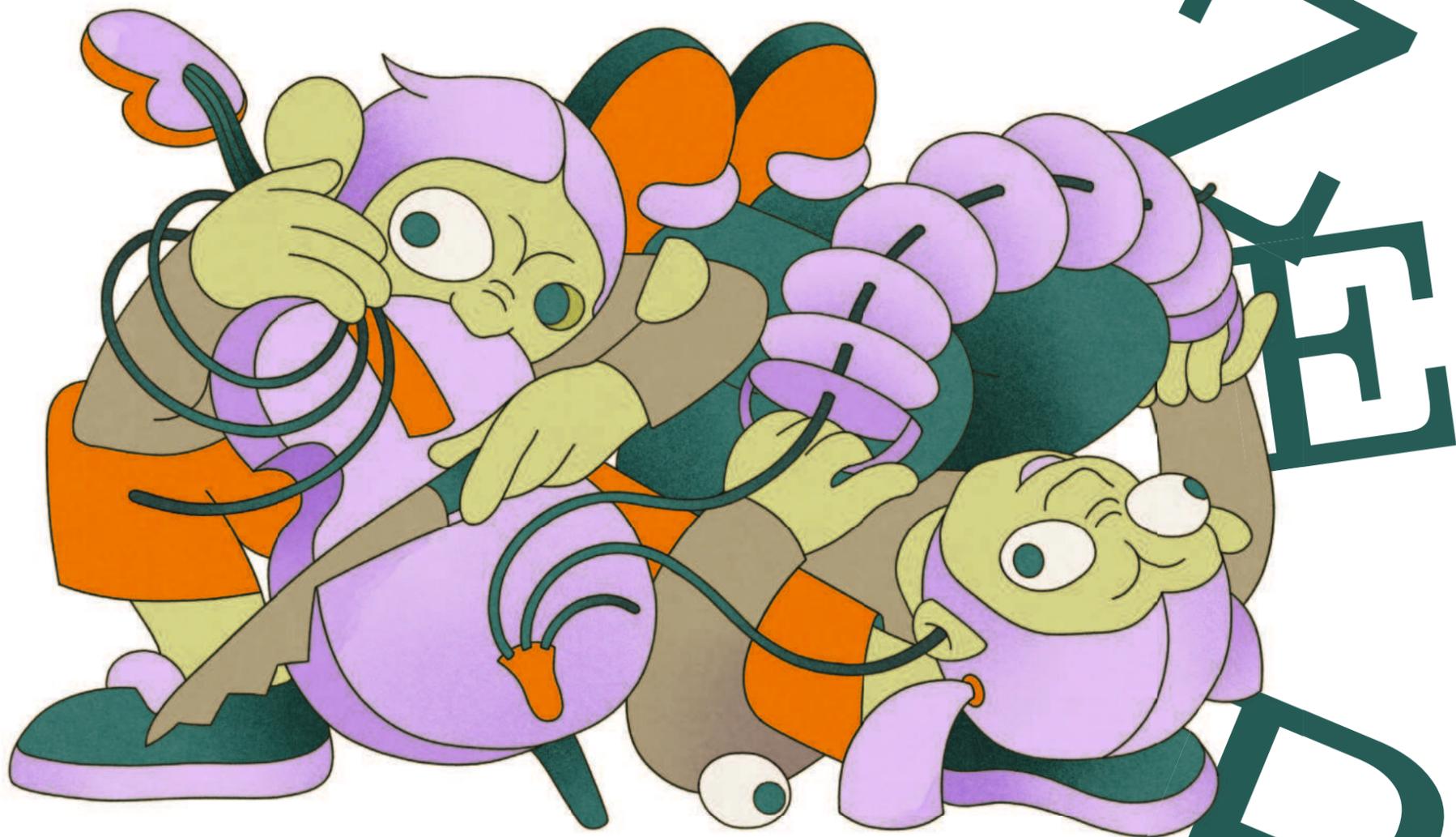
In der Künstlersozialkasse sieht *ver.di* – neben der angestrebten Basishonorierung – eine weitere wichtige Säule gesellschaftlicher Wertschätzung für die Arbeit von Kulturschaffenden. Selbständige Kunstschaffende und Publizierende erhalten einen ähnlichen Schutz in der gesetzlichen Sozialversicherung wie Arbeitnehmende. Die Bedeutung von Geld und

die damit verbundenen Themen wie soziale Absicherung und Altersvorsorge bekamen für Katrin Steinbach Relevanz, als sie nach dem Studium im Kollegium einer Musikschule einen schweren Krankheitsfall miterlebte. Ab Mitte vierzig rückte das Thema Altersvorsorge dann zunehmend in den Fokus. »Mit dem Rentenbescheid kam dann auch die Überlegung: Wie will ich eigentlich alt werden? Will ich dann jeden Cent umdrehen müssen?« Eine persönliche Empfehlung richtet Katrin Steinbach direkt an die Studierenden: »Schließt Euch einem Verband oder einer Gewerkschaft an. Sucht Euch eine rechtliche Absicherung und eine Vernetzung mit Kolleginnen und Kollegen aus Eurem Bereich. Sucht Euch eure Nischen, wo Ihr das Gefühl habt: Hier bin ich gut, hier will ich sein und hier will ich bleiben.«



Das gesamte Gespräch von Maria Pallasch mit Katrin Steinbach:





Dekonstruktion als Materialressource

Die klangliche Dekonstruktion des Klaviers begann von innen heraus. Es war bekanntlich John Cage, der in den 1940er Jahren die Saiten des Instruments mit Nägeln, Schrauben oder Gummibändern so präparierte, dass der ursprüngliche Klang nicht mehr erkennbar war. Für empfindsame Musikliebhaber beginnt hier bereits die Zerstörung des Instruments. Es sollte allerdings noch zwanzig Jahre dauern, bis die instrumentale Dekonstruktion bei den FLUXUS-Künstlern salonfähig wurde. Die Klangmanipulation bei Cage war nur temporärer Natur, denn nach dem Konzert konnte das Instrument wieder in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden und war dann wieder dem traditionellen Klang verpflichtet.

Ästhetischer Vandalismus als Angriff auf den bürgerlichen Kunstbegriff

Die Geburtsstunde des ästhetischen Radikalismus schlug mit den Manifesten der Futuristen. Luigi Russolo forderte 1913 in *L'arte dei rumori* die Gleichstellung von Geräusch und Musik und erfand zu diesem Zweck 27 neuartige Instrumente, die er *Intonarumori* nannte. Mit Tristan Tzaras radikal gemeinter, aber praktisch folgenloser Aufforderung »Musiker zerbrecht eure blinden Instrumente!« verschiebt sich 1919 die Demarkationslinie zum ästhetischen Vandalismus. Doch erst in den 1960er Jahren kommt es zu einem erneuten Angriff auf den bürgerlichen Kunstbegriff. Die FLUXUS-Künstler machen ernst. Das Klavier als fetischisiertes Kulturgut und musikalisches Möbelstück bürgerlicher Repräsentation schlechthin ist ihr besonderes Ziel, es wird zum Tropus. Die klangliche Dekonstruktion erfolgt nun von außen: An die Stelle virtuoser Fingerfertigkeit und poetischer Klangwolken tritt die Axt, und in das Zerbrechen des hölzernen Gehäuses mischt sich der einschüchternde Klang reißender Saiten.

Destruction in Art ist eine symbolische und akustische Vernichtung. Danach ist Stille. Der Affekt der Klavierzertrümmerung hat sich in der Popkultur fortgesetzt und ist nicht mehr auf das Klavier beschränkt. In performativen Aktionen gehören Violinen, Celli oder E-Gitarren zum festen Repertoire dekompositorischer künstlerischer Bemühungen. Gunnar Schmidt hat in seiner Monographie *Klavierzerstörung* die Zerstörung des Tasteninstrumentes als »kulturwissenschaftliche Affektologie« gedeutet, die die Umbrüche der jeweiligen Zeit reflektiert. Dabei ist das Zertrümmern von Tasteninstrumenten nicht nur ein Phänomen der Aktionskunst.

Auch der Zeichentrickfilm hat das Potenzial des Klaviers schon früh erkannt. Auffällig ist, dass es als handelndes Wesen dargestellt wird. Es hat Charakter und tritt zusammen mit Walt Disneys Micky Maus in verschiedenen Aktionen auf. Der erste Zeichentrickfilm stammt aus dem Jahr 1929 und trägt den Titel *The Opry House*. Mickys Interpretationsversuche, seine karikierenden Allüren werden vom Klavier kommentiert, das auf der Bühne die Initiative ergreift. Im Happy End verbeugen sich die Maus, der Flügel und der Klavierhocker.

Anti-Musik und Anti-Kunst als Abgrenzungsparameter des zeitgenössischen Kunstbetriebs

Bei den FLUXUS-Künstlern hingegen war nicht nur die Demonstration der Zerstörung entscheidend, sondern mindestens ebenso wichtig die aggressive Intention. Die Kunstrichtung ist im Kontext der Musik entstanden, hat aber den Begriff des Klangs zugunsten der Aktion aufgegeben. Der Musikbegriff wurde so in sein Gegenteil verkehrt: Anti-Musik und Anti-Kunst als Abgrenzungsparameter des zeitgenössischen Kunstbetriebs. Die Zuspitzung zwang das Publikum, sich entweder der Aktion zu widersetzen und sich damit unweigerlich einer konservativen Haltung auszusetzen, oder das Ganze als amüsantes Spektakel zu bezeichnen und sich damit als oberflächlich zu entlarven. Besonders deutlich wird dies an den *Piano Activities* von 1962. Damals fanden im Wiesbadener Kunstmuseum die *Internationalen Festspiele neuester Musik* statt. Organisiert wurden die Konzerte vom FLUXUS-Gründer George Maciunas. Das Stück erlangte eine gewisse Berühmtheit, weil einige Sekunden der Zerlegung in einer Fernsehreportage zu sehen waren.

Mit den *Piano Drops* wird der Zerstörungsgedanke weitergedacht. Das Neue: minimaler Kraftaufwand bei maximaler Zerstörung des Instruments. Alvin »Todd« Moser hatte 1972 für seine Abschlussarbeit am Massachusetts Institute of Technology – kurz: MIT – die Idee, eine Zeitlupenaufnahme mit 6714 Bildern pro Minute zu machen. Als Motiv wollte er ein Klavier vom Dach des Studentenwohnheims werfen. Im Laufe der Planung wurde daraus immer mehr ein Kunstereignis. Als das Klavier mit der Aufschrift »Danger: Falling Objects« vom Dach des Wohnheims geworfen wurde, war die Freude der Studierenden groß. Leider hatte man vergessen, die Kamera mit Strom zu versorgen. Mit einigen Unterbrechungen ist der *Piano Drop* bis heute fester Bestandteil der studentischen Rituale am MIT.

Aus Trümmern entsteht Neues

Auch bei dem dänischen Komponisten Simon Steen-Andersen spielt ein stürzender Flügel eine Rolle. Der Sturz des Flügels findet in einer Werkstatt statt und wird mit Ton und Video dokumentiert. Nach eigener Aussage geht es ihm aber nicht um symbolische Dekonstruktion, sondern um eine »Studie energetischer Prozesse«. Aus Trümmern entsteht Neues. Gesampeltes Material des Aufpralls wird kompositorisch mit dem intakten Bühnenflügel und dem Orchester kombiniert. Im Hintergrund läuft synchron dazu ein Video des Klaviersturzes. Aufgenommen mit einer Hochgeschwindigkeitskamera und aus verschiedenen Blickwinkeln, ermöglicht es, das Geschehen in Zeitlupe neu zu ordnen. So beginnen einzelne Trümmerteile, in mehrfacher Wiederholung zum Live-Geschehen zu tanzen. Steen-Andersens *Piano Concert* ist eine virtuose, hörens- und sehenswerte Konstruktion einer ästhetischen Klavierzertrümmerung.



Illustration: Natalie Milneew

Text: Frank Böhme

KAMPFZONE KÖRPER

Vor nunmehr 35 Jahren, und damit im letzten Jahrtausend, entwarf die US-amerikanische Künstlerin Barbara Kruger ein Plakat, auf dem sich der Schriftzug »Your body is a battleground« über das Bild einer schönen Frau legt. Der Kopf der Frau ist halbiert, eine Linie zerteilt ihr Gesicht in eine positive und eine negative Hälfte. Das Plakat entwarf Kruger damals anlässlich einer Demonstration für die Selbstbestimmungsrechte von Frauen.

Noch immer, oder besser: wieder, müssen Frauen um ihre Rechte kämpfen. Und die medialen Diskurse sind voll von Versuchen, den alten Traum von der Gleichberechtigung der Geschlechter in die Wirklichkeit zu übertragen. Dass das Plakat von Kruger aktuell erneut durch die Social-Media-Kanäle geistert – Anlass dazu bot die aufgeflammete Diskussion um die Legalität von Schwangerschaftsabbrüchen nach dem Aufheben des Urteils Roe vs. Wade in den USA – zeigt, dass wir hier noch einen langen Weg vor uns haben. Die Kämpfe aus dem letzten Jahrtausend gehen weiter. Und auch fernab von diesem dezidiert politischen Schauplatz ist der weibliche Körper noch immer eine Kampfzone. Doch hat sich diese medial in den Bereich der Unterhaltungskultur, in den Bereich der Musik verlagert. Ein Klick genügt – und wir befinden uns in der schrillen Welt des Pop, vor allem in jenem Spezialbereich des Pop, der aus den Wurzeln des Rap erwachsen ist.

La Bella Mafia

Die mediale Inszenierung des Körpers war seit jeher Bestandteil musikalischer Darbietungen. Und spätestens mit der Etablierung des Musikfernsehens verschmolzen Musik und Darstellung beziehungsweise Darstellende zu einer unauflösbaren Einheit. Im Rap war ein großer Teil dieser Einheit geprägt von Bildern, in denen die männlichen Protagonisten die materialistischen Strukturen der weiß dominierten, latent rassistischen und kapitalistischen Gesellschaft ad absurdum führten. Mit diamantbesetzten Goldketten, dick wie Gartenschläuche, Wagenladungen von Dom Pérignon-Flaschen und Louis-Vuitton Jogginganzügen, so teuer wie ein Kleinwagen. Korrespondierend dazu die dunkle Herrschaftssymbolik à la *King of New York*: Waffen, Drogen – und Frauen. Denn als weiteres Accessoire immer dabei: Background-Girls und Tänzerinnen mit atemberaubenden Körpern in vernachlässigungswürdiger Kleidung. Sie fungierten als lebendige Statussymbole, sexy, heiß – und im Überfluss verfügbar. So wurde in der Sphäre dieses männlich dominierten Hypermateralismus der weibliche Körper zum hypersexualisierten Asset des erfolgreichen Künstlers. Ein ikonisches Bild, das dieses Narrativ schon früh vorbereitete, war bereits 1988 das Cover von Ice-T's Album *Power*.

Acht Jahre und unzählige Musikvideos später veröffentlichte die Rapperin Lil'Kim ihr Album *Hard Core*, in dem sie als weibliche Akteurin den Sex-Spieß umdrehte und das Narrativ ihrer Kollegen für sich reklamierte. Nicht als »Eye Candy« im Background, sondern als luxuriös ausgestafferte und ultrasexy inszenierte Hauptperson rappte sie so offen und unverblümt über Sex und weibliches Begehren, dass es der latent pruden US-amerikanischen Gesellschaft die Schamesröte ins Gesicht jagte. Folgerichtig marschierte sie 1999, und damit fünf Jahre vor Janet Jacksons »Nipplegate«, in einem mit Pailletten besetzten, violetten Catsuit über den roten Teppich, der ihre komplette rechte Brust entblößt ließ, abgesehen von einem fächerförmigen Glitzer-Aufkleber, der mehr betonte, als verdeckte. Passend dazu trug sie eine violette Perücke und ein bezauberndes Lächeln. In zahlreichen Musikvideos erweiterte und vertiefte Lil'Kim dieses Image als sexy-stylish-Bad-Girl, das die Kontrolle weder über ihre Kunst noch über ihren Körper aufzugeben bereit war. (Darüber hinaus muss erwähnt werden, dass sich Lil'Kim bereits 2006 in ihrem Video *Whoa* als schwarze Musikerin in einem Museum – Inbegriff der weißen Hochkultur – inszenierte, und damit ganze zwölf Jahre bevor Jay-Z und Beyoncé mit ihrem Videoshoot zu *Apeshit* im Louvre diesen Ansatz perfektionierten.)

Lil'Kim war die Blaupause und Wegbereiterin für Künstlerinnen wie Cardi B oder Meghan Thee Stallion, deren schrille und gleichsam überzeichnete Weiblichkeit aktuell die Bildschirme dominiert. Ihre Körper stellen, in krassem Kontrast zum latenten Magertrend auf den Laufstegen, eine Explosion von Weiblichkeit dar, perfekt inszeniert als lustvolle Fantasiegebilde, die weibliche Träume von »body positivity« und erotischem Selbstbewusstsein ebenso nähren wie männliche Fantasien von hemmungsloser Lust und schweißtriefender Laszivität.

Custom Made

Doch der mediale Blick ist immer auch eine perfekte Täuschung. Denn die vermeintliche Natürlichkeit der femininen Kurven, das exzessive Ausleben weiblicher Sexualität bilden eine minutiös inszenierte Oberfläche, hinter der sowohl eiserne Disziplin als auch knallharte Arbeit stehen. Spätestens wenn man das Making-Of zu *Bongos* gesehen hat, einem aktuellen Video von Cardi B und Meghan Thee Stallion, wird deutlich, dass erotische Tänze im Latexoutfit am Strand von Malibu weniger mit Sex, als vielmehr mit durch Arbeitskleidung ausgelösten Schweißausbrüchen zu tun haben. Den hochstilisierten, fleischgewordenen Sanduhren, in grelle Outfits geschnürt, scheint jeder Makel fremd, jede Schwerkraft unbekannt. Und Alter und Verfall, letztendlich der Tod, werden zu Schimären, wenn sich die über fünfzigjährige Jennifer Lopez in ihrem aktuellen Video zu *Can't get enough* im winzigen Bikini unterm Springbrunnen räkel, angeleuchtet von Scheinwerfern und vor allem den begehrenden Blicken jugendlicher Männer.

Was macht das mit uns, den Zuschauenden? Im Fall von JLo werden wohl selbst junge Frauen an sich verzweifeln, denn in den meisten Fällen dürfte der eigene Körper diesem Kunstgebilde so fern sein wie Wolfratshausen dem Kilimandscharo. Ganz zu schweigen von Frauen in JLos Alter. Und wie viel harte Arbeit, Disziplin und Selbstkastung notwendig sind, um den eigenen Körper derart zu formen, das ahnt, wer je vor dem Sommerurlaub auch nur ein Kilo abnehmen wollte.

Der Markt ist auf diese scheinbare Natürlichkeit, die doch alles andere als natürlich ist, natürlich aufgesprungen. Und so gibt es zahlreiche Selbstoptimierungs-Helferlein, die uns die Möglichkeiten zur Formung unserer Körper mehr oder weniger teuer und mehr oder weniger schmerzhaft verkaufen. Ein Bauch-weg-Arsch-hoch-Bodysuit ist dabei vermutlich vergleichsweise günstig und bequem im Vergleich zu Eigenfett-Polsterung und Facial Implant. Aber doch betrifft es unseren Körper, greift es ein in uns selbst, geht es uns ans Leder.

The Naked Truth

Was bleibt, ist Ambivalenz. Handelt es sich um das alte Lied von Liebe und Begehrlichkeit, die Wiederholung eines Narrativs also, das wir doch längst beseitigt haben wollten? Wird der hypersexualisierte Körper der Frauen hier nicht erneut zum Objekt, quasi zum Hyper-Material, das sich letztendlich erst im männlichen Blick als Selbst definiert? Oder sind diese Inszenierungen Ausdruck eines neuen sexy Feminismus? Einer neuen Form der weiblichen Selbstbehauptung also, in der Frauen ihre körperlichen Attribute feiern, ihre Sexualität selbst kontrollieren und an ihre WAP – wer nicht weiß, was das ist, möge einmal Google befragen – nur wirklich coole Jungs und edle Designerunterwäsche lassen?

Schwer zu sagen. Aber sicher ist: »Your body is – still – a battleground«. Der Slogan hat nichts an Aktualität eingebüßt, nur wurde der Soundtrack besser. Die Kampfzonen haben sich also ausgeweitet – und irgendjemand verdient sicherlich sehr gut daran.



WTF

Über aktuelle Sprachmaterialien – ein Kommentar

Creepy! Weird! Not safe, Cringe. Dudes – WTF!? Ihr kommt echt voll strange rüber, sick. Diesen way of life check ich nicht. Really. Ich kann mich pushen, soviel ich will, ich krieg mich nicht empowered. Ich kann Deinem Mindset nicht folgen, kriege mich nicht connected, so sehr ich auch fighte.

Ergänzen wir durch eine kleine, keineswegs repräsentative Materialsammlung aus Ankündigungen der Theaterakademie der vergangenen Zeit: »Running up that hill, I'm Thinking of Ending Things, after catastrophe?, Bound to Perform, Sad repetition, acceptance by tradition.« Es gibt hier »relaxed performances«, »contemplation and sleeping«, zudem gilt: »diversity can inspire« in den zugehörigen *study weeks*. Vollends rätselhaft und abweisend wird es dann bei Titeln wie »3024 Unique ice cream flavours DIY«. Für welches Publikum ist das erdacht? Wer soll erreicht werden? Oder geht es um die selbstverliebte Freude an der eigenen Originalität, die originell nun wirklich nicht mehr zu nennen wäre?

Auch eigentlich voraussetzende Begriffe von Stilmitteln, Erzählformen und Umschreibungen werden amerikanisiert: trope, englisch ausgesprochen, wird fröhlich übernommen ohne je von der τροπή, dem erkennbaren Stilmittel, welches schon die griechischen Rhetoriker kannten, gehört zu haben. Aber immerhin von TV-Series.

Text: Eva Maria Voigtländer

Feel the Difference – Make the most of now

Einfache Sprache? In dieser Form akademisches Distinktionsmaterial einer eher überschaubaren amerikanismengläubigen Studierendenschaft. Schon der englische Wortgebrauch der nichtakademischen Bildungsschicht lautet anders: »You name it Bro, Sis«. Der Ghettoslang der Jugend aus den Hamburger Stadtteilen Steilshoop oder Osdorfer Born unterscheidet sich deutlich in seiner Drastik – check das mal, du Pussy. Bitch. Migrantendeutsch oder Kanak Sprak, wie Feridun Zaimoglu sie benennt, finden keinen Eingang in den Jargon der akademischen Jugend – bei zwanzig Millionen Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland, Stand 2018, ein klares, aber auch bedauerliches Zeichen, für Theatermenschen geradezu beschämend. Wo leben wir, wenn nicht im Internet, in Netflix Romcoms, in welchen Spaces?

Es handelt sich hierbei um ein »nach allen Regeln medialer Performance eingebläutes Pseudo-Englisch. Aus den USA kommende Studierende empfinden unsere sprachliche ›Amerikanophilie‹ übrigens zumindest teilweise als ausgesprochen lächerlich. Sie können nicht verstehen, warum die Deutschen sich so verhalten.« Die unkritische Übernahme englischer Vokabeln und Sätze aus der Werbe- und Medienwelt nimmt ihren Lauf: Feel the Difference, Make the most of now, Have it your Way oder oder oder funky, awesome, great e tutti quanti zeigt die Wirkungsmacht dieser selbsternannten Influencer und die mangelnde Widerstandskraft eigenen Sprachbewusstseins.

Ein Für und ein Wider – die Lage der Amerikanismen

Nun ist es keineswegs so, dass man in unserer Umgangssprache auf alle englischen Wörter verzichten sollte, viele Begriffe entstammen neuen technischen oder kulturellen Entwicklungen, für die es keine deutschen Entsprechungen gibt, oder nur sehr geschraubt klingende. Diese Wörter stellen also zunächst einmal eine Bereicherung des deutschen Wortschatzes dar. Auch wenn das Wort Handy als Bezeichnung für ein Mobiltelefon nur für Deutschsprachige einen Sinn ergibt, englische Muttersprachler bleiben ratlos.

Eintönig, durchschaubar, spannungslos ist der inflationäre Gebrauch der Amerikanismen, englischer Titel für Veranstaltungen, zur Kennzeichnung von Ereignissen, die für mehr Menschen als den eigenen, doch sehr beschränkten Kreis gedacht und geplant sein sollten.

Sprache ist Material, Klang, Musik, Bewegung, Verständigungsmittel, Machtmittel, dient der Unterdrückung und Bevormundung, kann erheben, beschwingen, befreien. Ihre tausendfältigen Möglichkeiten zu erkunden und neu zu gestalten, ist Chance und Glücksfall für diejenigen, deren Berufung es sein könnte, andere Menschen für Kunst zu interessieren.

That to be said.



Marginalien als Notenmaterial

NOTEN-MATERIAL

T.1: Oktave links: Hand spritzen
5. Finger abt. v. anschlagen

rechte Hand b. Henschlag kurz, an spannen
dann entspannen lassen
Pedal nicht, er "kommen" lassen
Singsstimme
links: a - eis - ... gehörig

Handwritten annotations and drawings on the page include:

- Figur und** (Figure and)
- Flantando** (flantando)
- fast nicht spielen** (fast not play)
- M. 30eup** (M. 30 euphonium)
- Idiot!!!** (Idiot!!!)
- keine Pause!** (no pause!)
- Hand i.d. Taster** (hand on the key)
- alles Dritte** (everything third)
- langsam** (slowly)
- wie geist** (like spirit)
- tenuto** (tenuto)
- no climax** (no climax)
- HALT!** (STOP!)
- tenuto** (tenuto)
- nicht dehnen** (do not stretch)

Ein Notenblatt enthält Anweisungen zur Klangerzeugung. Tonhöhe, zeitliche Strukturierung und Angaben über eine ideale Interpretation werden so genau wie möglich notiert. Zwischen dem Notenbild und der Klangerzeugung liegt der sehr individuelle Prozess des Erlernens. Fingersätze, farbige Erinnerungen, Anmerkungen aller Art schleichen sich in das Notenbild ein. Ob Bleistift oder Farbstift, an der Dicke und Größe der Eintragungen ist das Temperament und oft auch der momentane psychische Zustand im Erarbeitungsprozess ablesbar. Neue Eintragungen überlagern Ausradiertes: Das Notenmaterial wird so zu einem codex rescriptus. Die Marginalien bekommen eine große Bühne.

Additional handwritten annotations and drawings at the bottom include:

- tenuto** (tenuto)
- nicht dehnen** (do not stretch)
- HALT!** (STOP!)
- no climax** (no climax)
- tenuto** (tenuto)
- nicht dehnen** (do not stretch)



Natalie Mineew
 Genervt von den sehr lauten, semi-schönen Klängen meines Akkordeons, entschieden die Nachbarn, dass ich mein Musizieren beenden muss. Ein paar Jahre später wurde das gute Stück dann gegen ein iPad ausgetauscht.
nataliemineew@gmail.com
 Instagram: illu_min.8



Wadim Petunin
 Tatsächlich nennt mein Spotify Wrapped mich ganz liebevoll einen Zeitreisenden. Gute Musik ist ja bekanntlich einfach zeitlos.
wadimpetunin.com
hello@wadimpetunin.com



Dian Gohring
 Hat mit zehn Jahren ihre Cousinen und Cousins erfolgreich dazu gezwungen eine von ihr umgeschriebene Version der Weihnachtsgeschichte als Theater aufzuführen. Von Maria bis zum Stall hatte jede Rolle Sprechanteil.
gohringd@gmx.de
<https://diangohring.de>



Ruoyun Lin
 Wenn ich Kopfhörer aufsetze, habe ich meine eigene persönliche Hintergrundmusik, aber gelegentlich nutze ich mein spezielles Instrument, meine Pfeife.
bamboolry@gmail.com



Andrea Wandinger
 Luftinstrumente sind ihre Spezialität – Tasten und Saiten finden sich überall, auch in der Luft! Andreas neuestes Abenteuer ist ein Electronic Chord Organ, welches ihr momentan noch mehr Rätsel als Musik bietet.
www.andreawandinger.com
wandingerandrea@gmail.com



Svea Öhlschläger
 Als Schwimmerin bin ich sehr traurig, dass nur die Synchronschwimmer:innen Musik unter Wasser hören dürfen. Aber nach ein paar Bahnen ist der Sound des Wassers doch genau richtig und immer wieder neu.
sveaoehlschlaeger.com
oehlschlaeger@posteo.de



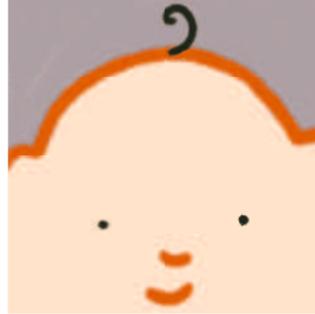
Vera Gereke
 Hat in der Grundschulzeit einen Hildegard-Knef-Liedtext auswendig gelernt, um Ihre Mitschüler:innen zu beeindrucken. Auf einen Moment mit diesem Wissen zu brillieren wartet sie immer noch.
<https://veragereke.de/>
veragereke@t-online.de
 Instagram: @vera.gereke



Michaela Bissig
 Michaelas Klarinette wartet schon seit einiger Zeit in ihrem Köfferchen und hofft darauf, bald wieder frische Luft zu atmen.
www.michaelabissig.com
 Instagram: @mibissig



Yvonne Król
 Für mich drückt der Tanz wie zum Beispiel der Lindy Hop ein bestimmtes Lebensgefühl aus. Doch erst die Musik setzt den Körper in Bewegung.
y.krol@outlook.de
 Instagram: nerkasturmtanz



Puella Folia Goring
 Ich will später mal Schlagzeug spielen. Oder Saxophon. Mal gucken. Ich glaube, ich bin so der Freejazz-Typ.
gohringd@gmx.de



Leona Usbeck
 Egal welches Genre, aber wenn ich ein Lied gut finde, höre ich es über Wochen in Dauerschleife, zum Leidwesen aller.
leona.usbeck@gmail.com



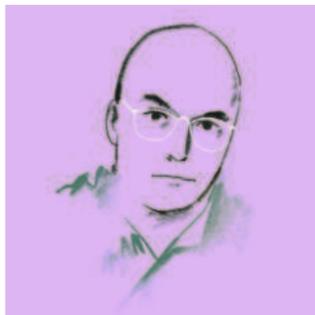
Unicornis Vulgaris
 Beim Zeichnen finde ich Black Sabbath oder Van Halen gut, Metallica geht auch. Aber diese K-Pop-Mode neuerdings geht mir wirklich aufs Horn.



Frank Böhme
 Hochschullehrer
 Bereich Außereuropäische Musik



Maria Pallasch
 Blockflötistin
 Dozentin im CarerCenter der HfMT



Vlatko Kučan
 Musiker, Musiktherapeut,
 Dozent; Projektleiter am ligeti zentrum



Prof. Eva Maria Voigtländer
 Dramaturgin und Dozentin an der Theaterakademie der HfMT



Dr. Verena Mogl
 Musikwissenschaftlerin
 Wissenschaftliche Mitarbeiterin



Dr. Fabian Czolbe
 Musikwissenschaftler
 Wissenschaftlicher Mitarbeiter



Prof. Dr. Jacob Sello
 Musiker, Dozent, Erfinder
 Leiter Des Innovationslabors am ligeti zentrum



Dr. Benjamin Sprick
 Cellist, Philosoph, Dozent



Kathrin Steinbach
 ver.di



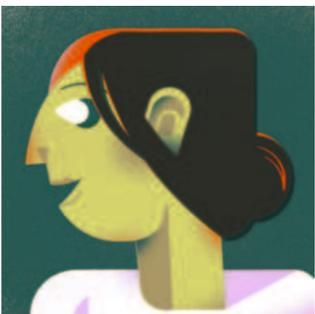
Maike Arnemann
 Bibliothekarin



Prof. Dr. Gordon Kampe
 Komponist,
 Musikwissenschaftler



Prof. Fredrik Schwenk
 Komponist, Musiktheoretiker
 Dekan



Alexandra Kardinar
 Professorin für Digitale Animation und Editorial Illustration
 HAW Hamburg
<https://www.haw-hamburg.de/hochschule/design-medien-und-information/>
<https://drushbapankow.de>



Stefan Stefanescu
 Professor für Editorial Design und medienübergreifende Designkonzeption
 HAW Hamburg
<https://www.haw-hamburg.de/hochschule/design-medien-und-information/>



Christina Körte
 Fotodesign
www.christinakoerte.de
 Instagram: christinakoerte



Jan Vincent Dufke
 Mitarbeiter im Bereich Editorial Design und Typografie an der HAW Hamburg
jan.dufke@haw-hamburg.de



Ulrike Schulze-Renzel
 Grafikerin
 Editorial Design der Hochschulzeitung ZWOELF
info@usrdesign.de



Peter Krause
 Musikwissenschaftler,
 wissenschaftlicher Mitarbeiter, Leiter des junges forum Musik + Theater

Illustration studieren: Kulturelle Medien illustrieren und gestalten

Der Studiengang Illustration mit den fünf Schwerpunkten Buchillustration, Informative Illustration und Wissenschaftsillustration, Digitale Animation und Editorial Illustration, Graphische Erzählung und Interaktive Illustration und Games ist bundesweit einmalig. Das Studium qualifiziert künstlerisch, technisch und theoretisch für vielfältige Medien und Anwendungen.

Die angehenden Illustrator:innen werden dazu befähigt, Arbeiten mit kulturellen, ethischen und wissenschaftlichen Inhalten zu schaffen und Kommunikationsaufgaben mit analogen und digitalen Mitteln zu lösen: in eigenen Projekten oder in Kooperationen wie in dieser gemeinsamen Sonderausgabe mit der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.



Musik und Medizin

EINE HEALING SOUNDSCAPE FÜR DIE NOTAUFNAHME

— Atmosphärische Klanglandschaften steigern das Wohlbefinden



Klanginstallationen und Klangimprovisationen

Diese Eindrücke stammen aus dem Projekt *Healing Soundscapes*. In einer interdisziplinären Zusammenarbeit zwischen *Musiktherapie*, *Multimedialer Komposition* und *Medizin* entwickeln wir Klanglandschaften für besonders sensible Warte- und Arbeitsbereiche im Krankenhaus. Die sogenannten *Healing Soundscapes* entstehen durch musikalische Soundscape-Interventionen. Dies sind künstlerisch und raumspezifisch gestaltete – möglicherweise interaktive – generative Klanginstallationen oder Klangimprovisationen. Sie sollen die

Raumatmosphäre subtil, aber gezielt modifizieren und darüber auf das Wohlbefinden der Anwesenden – Patienten und Mitarbeiterinnen, An- und Zugehörige – einwirken.

Das Projekt besteht seit zehn Jahren in einer Kooperation zwischen der Hochschule für Musik und Theater Hamburg und dem Universitätsklinikum Hamburg-Eppendorf. Die Medical School Hamburg ist eine weitere kooperierende Hochschule. Das Projekt wurde in der Pilotphase mit dem Preis *Ausgezeichnet!* der Claussen-Simon-Stiftung gefördert. Seit letztem Jahr ist es Teil des Clusters *Musik & Gesundheit* im *ligeti-zentrum* in der Förderrichtlinie *Innovative Hochschule* des Bundesministeriums für Bildung und Forschung.

„Man kann es aktiv wahrnehmen, aber auch unbewusst auf sich wirken lassen.“

Die Eindrücke aus dem Wartebereich sind innerhalb einer Testphase entstanden, in der wir drei für diesen Raum entwickelte elektronische generative Kompo-

sitionen über ein Lautsprechersystem in den Raum eingespielt und über unsere Wahrnehmung evaluiert haben. In einem ersten Feedback der Patientinnen werden die Klänge überwiegend als beruhigend und angenehm eingeschätzt. Ein Wartender beschrieb sein Empfinden so: „Man kann es aktiv wahrnehmen, aber auch unbewusst auf sich wirken lassen.“ In einem Raum, in dem Menschen mit unterschiedlichen Bedürfnissen zusammenkommen, erscheint uns dies als ein zentraler Aspekt. Nicht jede Musik eignet sich dabei für solche Räume. Die Idee Eric Saties einer *musique d'ameublement* weiterverfolgend haben wir das Konzept der *Neutralen Musik* entwickelt. Dabei steht die Unverbundenheit der musikalischen Ereignisse im Vordergrund, und darin besteht auch der wesentliche Unterschied zu *Muzak*, dessen Zweck ist, die Hörenden aktiv zu beeinflussen. Damit Klangereignisse unverbunden nebeneinanderstehen können, müssen sie selbst aber Eigenschaften einer wohlgeformten Gestalt aufweisen, wie wir sie von asiatischen Instrumenten wie Gongs oder Klangschalen kennen.

Die Installation in der Notaufnahme wird voraussichtlich innerhalb des nächsten halben Jahres dort dauerhaft klingen. Eine Wirksamkeitsstudie ist in Planung. Und es gibt weitere Bereiche im UKE, in denen wir *Healing Soundscapes* implementieren möchten. Ein großes Teilprojekt ist die Planung und Umsetzung einer immersiven Audioanlage im Neubau des Universitären Herzzentrums. In mehreren Wartebereichen und einem Operationssaal sollen Soundscapes installiert werden.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie gern die Projektleitung per E-Mail:

hss@ligeti-zentrum.de

TEXT PIA PREISSLER UND GEORG HAJDU

FOTO: WARTEBEREICH IM KRANKENHAUS

ARCHIV HEALING SOUNDSCAPES

Wir treten ein. Möglichst unauffällig, als hätte unsere Anwesenheit hier den gleichen Grund wie die der kleinen Gemeinschaft der Wartenden, zu deren Teil wir werden. Ein Wartebereich einer Notaufnahme. Dazusetzen, Wahrnehmung öffnen, lauschen. Warten. Stuhlreihen an der Wand und mittig im Raum. Manche der Stühle schon seit Stunden besetzt. Durch die Türe dringt der rege Betrieb der Notaufnahme in den Raum hinein. Drinnen ein An- und Abschwelgen von Gesprächen, Rascheln, Seufzen. Unterlegt vom Rauschen der Klimaanlage, unterbrochen vom anspringenden Snackautomaten. Atmosphärisch eine Mischung aus sich einstellender Müdigkeit und latenter Anspannung. Und langsam dringen Klänge in die Wahrnehmung. Unauffällig hörbar. Die Soundscape beginnt etwas zu verbinden, die Klänge nehmen einen auf. Es entsteht eine Weite, in der man sich aufgehoben fühlt. Pausieren die Klänge, scheint die Atmosphäre ein wenig zu zerfallen, wie wenn der Raum ein bisschen leerer, kälter zurückbleibt. Ist das die Spur? Verbundenheit schaffen, ohne einzunehmen? Bleibt die Freiheit des Hin- und Weghörens?

UKE-Sprechstunde

**KONTAKT montags 14.00 bis 16.00 Uhr
im UKE/Ambulanzzentrum der Allgemeinmedizin, Terminanfragen:
musikersprechstunde@uke.de oder 040 7410 58559**

GESUNDHEIT ALS SCHLÜSSEL ZU BESTNOTEN: TIPPS FÜR ANGEHENDE MUSIKER

Die Gesundheit für Musikerinnen ist unbestreitbar von entscheidender Bedeutung, insbesondere vor dem Hintergrund eines langen Berufslebens, das oft Jahrzehnte umfasst. Frühzeitige Maßnahmen zur Förderung der Gesundheit können langfristige Beschwerden vermeiden und die Leistungsfähigkeit und Produktivität beim Spielen und Üben verbessern. Denn ohne einen gesunden Körper gibt es langfristig keine Musik. Während des Musikstudiums berichten viele Studierende von körperlichen Beschwerden, die die Musikalität und die Übungsroutine beeinträchtigen können. Häufig sind es Gelenk- oder Muskelschmerzen, die stressen und belasten, besonders wenn kaum Zeit für Pausen vorhanden ist. Diese Beschwerden können zu einer zusätzlichen psychischen Belastung führen, da der Studienalltag oft mit Prüfungen, Proben, Auftritten und Konzerten gefüllt ist.

Ein anschauliches Beispiel für diese Problematik ist etwa ein Bachelor-Pianist, der kurz vor seinem Abschluss plötzlich Schmerzen im rechten Handgelenk und Unterarm verspürt. Die Schmerzen treten schon nach kurzen Übungseinheiten auf und beeinträchtigen sogar alltägliche Aufgaben. Der Student ist besorgt und unsicher, besonders weil er ein Konzert vorbereiten muss. Genau in solchen Fällen gibt es die Sprechstunde für Musikerinnen und Musiker am Universitätsklinikum Hamburg-Eppendorf. Hier bekommen Musizierende nicht nur arbeits-medizinische Hilfe, sondern es werden auch die musikalischen und künstlerischen Aspekte berücksichtigt. Denn jede Situation ist anders, und es gibt keine Einheitslösung für musikbezogene Beschwerden. Die Sprechstunde bietet eine individuelle Beratung und Behandlung, die auf die spezifischen Bedürfnisse zugeschnitten ist.

Es ist wichtig, die Gesundheit aktiv zu pflegen und bei Problemen rechtzeitig professionelle Hilfe aufzusuchen. Die Sprechstunde zeigt verschiedene Behandlungsmöglichkeiten auf und gibt Tipps, wie die Gesundheit während der musikalischen Laufbahn erhalten werden kann. Dazu gehören auch präventive Maßnahmen wie Aufwärmübungen, Entspannungsverfahren und Techniken für den Umgang mit körperlichem und seelischem Stress. Die Geschichte vom Bachelor-Studenten soll dazu ermutigen, die körperlichen Signale ernst zu nehmen und sich aktiv um die eigene Gesundheit zu kümmern. Wer proaktiv ist, kann langfristige Körperbeschwerden vermeiden und die Ziele einer erfolgreichen musikalischen Karriere einfacher verwirklichen. Die Gesundheit ist das Kapital auf dem Weg zum Erfolg!

TEXT DAVID BAASS

Jahr des Drachen

EIN HIMMLISCHES, ERHABENES WESEN

Wer einen Drachen erblickt, der wird vom Glück begleitet. Eine Aussage, der man in westlichen Kulturen mit einiger Verwunderung begegnet. Erscheint das Fabelwesen hier doch oft als fauchendes, feuerspeiendes Ungeheuer und ist damit unweigerlich negativ besetzt. Man denke nur an den Drachen in Wagners *Der Ring des Nibelungen*.

Ganz anders in Asien. Hier ist er ein himmlisches, erhabenes Wesen, mit dem die Menschen positive Gefühle verbinden. Diese begleiten uns seit dem 1. Januar, denn **2024 ist das Jahr des Drachen** – nach dem Mondkalender beginnt das Neue Jahr am 10. Februar. Der Drachenmythos stammt vermutlich aus China und verbreitete sich von dort über ganz Ostasien. Der im Wasser geborene Drache kann seine Farbe nach Belieben wechseln. Er kann hoch über den Wolken fliegen, aber auch tief in die Erde eindringen.

Die chinesische Gesellschaft sagt von sich selbst, dass sie die Nachfahren der **Kaiser Yan und Huang** seien, die vor rund 4000 Jahren lebten, und diese wiederum die Nachfahren des Drachen. Sichtbar ist dies auf der kaiserlichen Drachenrobe, auf der insgesamt **neun Drachen** abgebildet sind. Der Drache ist somit ein wesentliches Symbol, nicht nur der chinesischen Herrschaftskultur. Darüber hinaus gilt er bei den Buddhisten als **Beschützer des Dharmas**, und in der Volkskultur ist er ein **göttliches Wesen**, das über das Wasser herrscht, Regen bringt und böse Geister vertreibt. Der klassische chinesische Drache heißt **Long (龍)**, hat den Körper einer Schlange, eine Löwenmähne, ein Geweih und vier Beine. Auf frühen Darstellungen hat er zwei bis fünf Krallen. In Korea heißt der Drache **Young (용)** und hat im Unterschied nur vier Klauen und einen meist längeren Bart. Einen japanischen Drachen **Ryū (竜)**

erkennt man unter anderem daran, dass er nur zwei Klauen besitzt.

Da Drachen auch **verschiedene Farben** annehmen können, erweitern sie damit auch ihr Symbolspektrum. So gibt es den gelben, blauen, roten, schwarzen und weißen Drachen. Der goldene ist in jedem Fall dem Kaiser vorbehalten. In Korea ist der blaue Drache am bekanntesten, er beschützt von den Himmelsrichtungen aus den Osten. Aus diesem Grund ist auf Königsgräbern der blaue Drache auf der linken Seite im Osten abgebildet. Darüber hinaus hat **Blau** in der koreanischen Kultur eine Reihe weiterer positiver Konnotationen. Die Farbe wird mit **Weisheit, Glück und Wohlstand** assoziiert. So verbindet sich mit dem Jahr des blauen Drachens die Hoffnung auf eine Zeit des Friedens, des Glücks und des Wohlstands.

TEXT **FRANK BÖHME**

Musiktherapie

ZWEI KOOPERATIONEN – ZWEI WELTEN

— Zur Zusammenarbeit mit der Bar-Ilan Universität, Tel Aviv und der Al-Quds Universität



KOOPERATION MIT ISRAEL. Vor nunmehr zehn Jahren wurde die Zusammenarbeit zwischen der Fakultät für Musik des Levinsky College of Education Tel Aviv und der Hochschule für Musik und Theater Hamburg von den Präsidenten der Häuser mit einem Mutual Friendship Agreement besiegelt. In diesen zehn Jahren fand mehrfach ein Lehrendenaustausch zwischen den Häusern statt, und als aufgrund eines Programmwechsels im Levinsky College die Kolleginnen und Kollegen auf israelischer Seite ihre Lehrtätigkeit für Musiktherapie an der Bar-Ilan Universität – kurz: BIU – Tel Aviv, fortführten, ging auch die Kooperationsvereinbarung der HfMT zu dieser renommierten Institution über. Die BIU wurde 1955 gegründet und umfasst heute neun Fakultäten mit 52 Departments, an denen 20.000 Studierende unterrichtet werden. Wie an der HfMT Hamburg gibt es dort ein Master-Programm Musiktherapie sowie die Möglichkeit zur Promotion. Es werden alle zwei Jahre 15 Studierende aufgenommen.

Gemeinsame musikalische Biographiearbeit von Studierenden arabischer und jüdischer Herkunft

Ziel der Kooperation zwischen BIU und HfMT ist es, das

israelische Kollegium und die Studierenden mit Theorie und Praxis des Hamburgischen psychodynamischen Ansatzes bekannt zu machen und Einblicke in Forschungsaktivitäten zu geben sowie umgekehrt die dortigen Arbeitsansätze kennenzulernen. Die Ergebnisse eines gemeinsamen Forschungsvorhabens zur Identität von Musiktherapeuten im Ländervergleich – *who am I as a music therapist?* – konnten im Juli 2019 beim Europäischen Musiktherapiekongress im dänischen Aalborg präsentiert werden. Die Verbindung insbesondere mit Avi Gilboa, Professor der BIU, hat sich seither intensiviert.

Zuletzt war Gilboa im Mai 2023 für einen ausführlichen Aufenthalt als guest lecturer an der HfMT. Er gab den Musiktherapiestudierenden unseres Hauses Einblick in die Geschichte der Musiktherapie in Israel und berichtete von seinen Seminaren an der BIU, in denen Studierende arabischer und jüdischer Herkunft gemeinsam musikalische Biographiearbeit leisten.

KOOPERATION MIT PALÄSTINA. Vor fünf Jahren wurde das Memorandum of Understanding zwischen der Al-Quds University – kurz: AQU – Ost-Jerusalem und Westjordanland, und der HfMT Hamburg von Präsident und Vizepräsident der beteiligten Häuser unterzeichnet. Die AQU wurde im Jahr 1977 als einzige palästinensische Universität in Jerusalem gegründet. Heute zählt sie zu den führenden Universitäten Palästinas und umfasst 15 Fakultäten und 29 Institute und Zentren, darunter die erste medizinische Fakultät in Palästina. In den vergangenen 20 Jahren ist die Zahl der Studierenden auf 12.000 gewachsen, 63 Prozent der Studierenden sind weiblich.

Wenn Worte allein nicht weiterhelfen

Dem Schritt dieser Kooperationsvereinbarung voraus

ging das Engagement unseres Instituts in der NGO *Wings of Hope for trauma e. V.* in Bethlehem, Westjordanland, seit 2016. Gemeinsam mit weiteren Musiktherapeutinnen des Vereins *music can help e. V.* bieten wir dort eine Weiterbildung für Frauen aus sozialer Arbeit und Traumatherapie an, die musiktherapeutische Grundlagen erlernen und einbinden wollen. Die Menschen in den besetzten palästinensischen Gebieten sind seit Jahrzehnten hohen psychischen und physischen Belastungen ausgesetzt. Hauptleidtragende dieser traumatisierenden Dauerbelastungen, zumal in der stark hierarchisierten gesellschaftlichen Struktur in Palästina, sind Frauen und Kinder. Es ist das Anliegen der Weiterbildung, die Möglichkeiten von Musiktherapie zu vermitteln, gerade für Situationen, in denen Worte allein nicht weiterhelfen. Dies umfasst Techniken der Stabilisierung in Stresssituationen, die Stärkung des Selbstbewusstseins durch gruppendynamische musikalische Prozesse und das Erlangen eines Grundsehnsüchtes durch Rhythmus in der Musik und dem damit verbundenen Gefühl für den eigenen Körper.

Im Jahr 2018 wurde Isam Ishaq, Vizepräsident und Professor der AQU, auf die musiktherapeutische Weiterbildung in *Wings of Hope for trauma* aufmerksam. Er übermittelte das Interesse seiner Universität, Musiktherapie in die Lehrangebote der AQU aufzunehmen und Curricula bezogen für die lokalen Bedingungen zu entwickeln. Ein Music Therapy Track für den MA Studiengang *Community Mental Health* wurde unter Beratung durch die HfMT Hamburg konzipiert, konnte bislang aber nicht implementiert werden. Die Kooperation mit der AQU trägt vielversprechende Züge, ist jedoch durch die permanent kritischen Lebensbedingungen in Westjordanland geprägt und zusätzlich durch die Pandemie und aktuell durch den Krieg behindert.

TEXT **KARIN HOLZWARTH**

FOTO: CAMPUS AL-QUDS UNIVERSITÄT

Neugründung

DIE FINDUNGSPHASE DER EIGENEN IDENTITÄT

— Neue Struktur am Alsterufer – die JazzHall gGmbH

Das Zoomfenster auf dem Bildschirm reguliert sich noch – die Verbindung wird hergestellt. Die neue Doppelspitze der jüngst gegründeten JazzHall gGmbH ist momentan nicht leicht zu erreichen, denn: sie hat alle Hände voll zu tun. Eine Reform, die ohne die großzügige Unterstützung der Stadt sowie der Dr. E. A. Langner-Stiftung undenkbar gewesen wäre und dieser einzigartigen Spielstätte eine neue Identität verspricht: Das g der JazzHall gGmbH steht dabei für den gemeinnützigen Zweck, dem sich der Konzertsaal zukünftig annehmen wird. Mit dieser Modifikation wird sich an der Außenalster so einiges ändern – mit neuen Ideen, neuer Struktur und natürlich neuen Verantwortlichen.

Neue Ausstattung: die künstlerische und die kaufmännische Geschäftsführung

Anna-Maria Zapatka winkt als erste durch das sich inzwischen gefestigte Video der Zoom-Sitzung. Seit dem 1. Februar bekleidet sie das Amt der kaufmännischen Geschäftsführung und behält den finanziellen und wirtschaftlichen Überblick, der im Rahmen der gGmbH jedoch nicht auf Gewinn abzielt. Ganz nach den satzungsgemäßen Vorgaben werden jegliche Überschüsse, die sich im laufenden Konzertbetrieb jedoch nicht allzu oft ergeben, in die nächsten Projekte zur Förderung der Kultur gesteckt. Nach 14 Jahren, die sie für das Bucerius Kunst Forum tätig war, reizte sie an der Ausschreibung der Plan des Aufbaus der neuen JazzHall-Strukturen, die besondere Verknüpfung der

freien Szene mit der Hochschule sowie die jazzgeprägte Musikvermittlung, die bald Einzug erhalten soll. Kontaktpunkte zum Genre oder der HfMT gab es bisher zwar noch nicht, doch werden sich diese Verbindungen schnell geknüpft haben – nicht zuletzt durch ihren Kollegen, den man wohl als alteingesessenen HfMT-ler bezeichnen kann. Inzwischen hat sich die nächste Kachel auf dem Bildschirm mit Leben gefüllt – und Tilman Oberbeck tritt der Konversation noch leicht außer Atem bei. Ein Hindernis hält ihn auf Trab – für das anstehende Konzert an diesem Abend sind die Räumlichkeiten der JazzHall noch nicht sorgfältig gereinigt – ein Symptom, dessen Behebung mit der neuen Pflicht nun zum normalen Arbeitstag gehört.

Die Spielstätte mit internationaler Strahlkraft

2011 kommt Tilman Oberbeck als Studierender im Bereich Jazz Kontrabass an den Harvestehuder Weg. Er absolviert zunächst sein Bachelorstudium, es folgt ein Master in der gleichen Studienrichtung, und schließlich etabliert er sich in der freien Szene – die Stadt Hamburg bleibt dabei seine Konstante. Nach mehreren selbst gegründeten Jazzreihen fasst Oberbeck Fuß im größten Jazzverein der Stadt, der Jazz Federation Hamburg e. V., und steigt dort, begonnen als einfaches Vereinsmitglied, über das Vorstandsamt schließlich zum Vorsitzenden auf. Wichtige Erfahrungen im Veranstalterdasein ebnen dabei den beruflichen Werdegang des Bassisten in steter Kombination mit der eigenen freiberuflichen Konzerttätigkeit. Für Oberbeck ist das Organisatorische etwas, das Spaß macht und das er ebenso mit einer gestalterischen Freiheit verbindet – die Ausschreibung der JazzHall gGmbH erscheint ihm als jene Möglichkeit, in der sich seine Tätigkeitsbereiche perfekt verbinden. Als nun ernannter künstlerischer Geschäftsführer sieht Oberbeck in seiner Historie einen großen Vorteil: „Ich kenne die Hamburger Jazzszene, doch auch die Hochschule – die Studierenden wie die Lehrenden, die Räumlichkeiten und das Haus ganz allgemein. Darüber hinaus habe ich mit der Jazz Federation bereits Konzerte in der JazzHall ausgerichtet, ich kenne den Saal also nicht nur als Musiker, sondern auch als Veranstalter selbst.“ Und wie sieht der Alltag als künstlerischer Geschäftsführer aus? Vielfältig! Er bietet jenen künstlerischen Impuls, der sich mit übergreifenden Ideen für den Raum und der Programmgestaltung auseinandersetzt. Eine Strategie für den Saal muss entwickelt werden, den Oberbeck bisher noch liebevoll als „Mehrzweckhalle“ beschreibt. Beim Zusammendenken sind nun seine Überlegungen gefragt. Spielraum und Einfluss schlagen sich in den jährlich bis zu 40 Konzerten nieder, die der Leiter für die JazzHall zubuchen kann. Doch bleibt es dann natürlich nicht beim reinen Booking – die Kommunikation mit den Künstlerinnen,

die Koordination mit den Studenten, Ticketing, Instrumententransport und das nicht zu vernachlässigende Amt des Gastgebers kommen hinzu. Denn Oberbeck organisiert die Konzerte nicht nur, er wird sie dem Publikum auch präsentieren und dabei die JazzHall gGmbH repräsentieren.

Außen Alster, innen Jazz – doch damit nicht genug!

Geht man nun näher auf das Thema Identität ein, kommt man schnell zum Knackpunkt, zur größten Herausforderung dieser Neubesetzungen und Reform sowie zu dem, was die neu begründete JazzHall gGmbH bezwecken möchte. Als Saal mit direkter Hochschulbindung gibt es bereits ein sehr identitätsstiftendes Merkmal, doch soll der Raum zu mehr werden – zu einem Stück Jazzgeschichte. Ein Novum und Alleinstellungsmerkmal ist die architektonische Ausrichtung des Saals – die Ausrichtung zum Jazz. Umso wichtiger wird es nun, den Raum aktiv zu entwickeln, ihn bekannt zu machen und ebenso das, was darin vor sich geht. Er soll die Schnittstelle werden zwischen dem regulären Studierendenbetrieb, der lokalen Szene, doch ebenso den international renommierten Musikern und Musikerinnen und all diese Strömungen durch Kooperationen und Kollaborationen miteinander verbinden. Die gGmbH als Anfang einer Geschichte, wie sich die Generationen Kunstschaffender beeinflussen und dabei einen Raum als Ganzes sichtbar machen. Überlegungen zum Wie der Umsetzung sind noch nicht allesamt spruchreif, doch bereits zuhauf vorhanden. Sie reichen von kleinen Stellschrauben, etwa dem Variieren der Konzertanfangszeit, um auch Familien den Besuch zu ermöglichen, bis hin zur großen Sommerfestivalplanung, bei der das Amphitheater auch nach außen, gen Alster, bespielt werden soll. Weitere Bestrebungen gehen in die Richtung eines Sneak Preview-Konzerts: Das Publikum weiß vor der Veranstaltung nicht, für welchen Act es eine Karte erwirbt. Man lässt sich ein auf das, was kommt, und besucht das Konzert unvoreingenommen – oder überhaupt. Überraschung, Neugier und Spannung entkoppeln auf diese simple Weise von den Namen, der Vorstellung und der Erwartung.

Eines der wichtigsten Vorhaben und gleichzeitig auch die Erfüllung des g, des Gemeinnützigen, stellt der Bereich der Musikvermittlung dar. Denn was sich in der Nachwuchsarbeit der Klassischen Musik bereits etabliert hat, fehlt im Jazz bislang nahezu komplett. Auch hier sollen die Verbindungen zu Studierenden und Studiengängen der eigenen Hochschule genutzt werden – Elementare Musikpädagogik im Jazzbereich in Verbindung mit Konzerten speziell für Kinder und Jugendliche sollen dazu führen, dass diese Musikrichtung schon viel früher und selbstverständlicher ins Leben junger Menschen tritt. Hamburg darf also gespannt sein – auf neue Konzepte, neue Ideen, neue Acts und einen Konzertsaal von Weltrang, dessen Identitätsfindung nun auf Hochtouren läuft.

TEXT HANNAH BERNITT FOTO: TILMAN OBERBECK UND ANNA-MARIA ZAPATKA CHRISTINA KÖRTE

➔ FESTIVAL-TIPP

DAS SOMMERFESTIVAL DER JAZZHALL findet vom 14. Juli bis 20. Juli 2024 statt.



Hochschulmitglieder im Portrait

„OFFENER UND TRANSPARENTER AUSTAUSCH“

— Zwischen künstlerischer Herausforderung und rechtlichem Handlungsrahmen

Sarah Gerken gehört zu den jüngsten Mitarbeiterinnen im Verwaltungsbereich – der Personalabteilung – am Campus Außenalster der HfMT. Seit Mai vergangenen Jahres ist sie zuständig für die Personalsachbearbeitung und Personalbetreuung, die Erstellung von Lehraufträgen und Betreuung der Lehrbeauftragten sowie die Bearbeitung und Erstellung von Werkverträgen. Seit Februar 2024 gehört auch der Service der zur internen Arbeitszeiterfassung neu eingeführten *eZeit* zu ihren Aufgaben.

Im Teilzeit-Fernstudium erweitert sie ihren Horizont

Die gebürtige Bad Oldesloerin hatte 2015 in ihrer Heimatstadt das Abitur bestanden und anschließend eine Ausbildung zur Handelsfachwirtin und Ausbilderin nach Ausbildereignungsverordnung – AEVO – absolviert, die standardisierte bundesweite Bezeichnung für geprüfte Ausbilderinnen. Aktuell studiert sie in Teilzeit im Fernstudium den Bachelor-Studiengang *Soziale Arbeit*.

Trotz ihres beinahe noch jugendlichen Alters hat Sarah Gerken bereits unterschiedliche berufliche Erfahrungen vorzuweisen. „Ich habe acht Jahre in der freien Wirtschaft im Verkauf und Vertrieb gearbeitet, etwa vier Jahre davon als Teamassistentin. In dieser Position hatte ich viele Berührungspunkte mit der Personalarbeit. Die Zuarbeit zur Personalarbeit hat mir dann so gut gefallen, dass ich mich beruflich gerne umorientieren wollte.“

Komplexität, die neugierig macht

Über das Stellenportal der FHH ist sie dabei auf die Jobangebote der Hochschulen in diesem Bereich aufmerksam geworden. Die komplexen Anforderungen im Personalwesen dieser Einrichtungen hatten sie neugierig gemacht. „Jeder Fall ist individuell zu betrachten, dies

im Handeln und Verstehen des rechtlichen Rahmens des jeweiligen Aufgabengebietes. Dazu kommt die konkrete Arbeit mit Menschen, wobei für mich die beratende Tätigkeit eine ebenso wichtige wie interessante Erfahrung ist.“

Obwohl Sarah Gerken erst kurze Zeit ihr Büro im Budge-Palais bezogen hat, hat sie bereits konkrete Eindrücke von ihrer alltäglichen Arbeit sammeln können. Hierzu gehören auch der Kontakt und Austausch mit den Mitarbeitenden, den Lehrenden und Studierenden. „Ich empfinde die Kommunikation mit Kolleginnen und Lehrenden immer als sehr erfrischend und freundlich. Mit den Studierenden hatte ich in meiner Tätigkeit bisher allerdings noch nicht so viel zu tun. Ich freue mich aber darüber, wenn sich das absehbar ändert.“

Verschlinkung und Digitalisierung von Prozessen

Dass die HfMT neben der Hochschule für Bildende Künste eine der zwei explizit künstlerisch ausgerichteten Hochschulen der Hansestadt ist, sieht Sarah Gerken als eine der Besonderheiten ihres neuen Arbeitsplatzes. „Die künstlerischen Herausforderungen und Gegebenheiten stehen zwar nicht immer im Einklang mit dem rechtlichen Handlungsrahmen in meiner Tätigkeit. Aber durch einen offenen und transparenten Austausch konnten sich bisher immer gute Lösungen finden.“ Wünschenswert erscheinen der Personalfachfrau vor diesem Hintergrund auch organisatorische Aspekte: „Zu einer größeren Effizienz könnte die Verschlinkung und die Digitalisierung von Prozessen in der Personalabteilung beitragen. Wichtig sind dabei vor allem die Abläufe der Bearbeitung der überaus zahlreichen und von Semester zu Semester zu aktualisierenden Lehraufträge und Werkverträge.“



Privat ist die verheiratete Katzenliebhaberin bei gutem Wetter mit einem Stand Up Paddle Board auf dem Wasser unterwegs – wozu es in Hamburg ja mannigfaltige Gelegenheiten gibt. Und trotz ihrer noch im Fluss befindlichen Karriere hat sie den beruflichen Schritt an die Außenalster nicht bereut: „Ich freue mich sehr darüber, ein Teil der HfMT zu sein und immer wieder Neues über die Hochschule und ihre Strukturen lernen zu dürfen.“

TEXT DIETER HELLFEUER

FOTO: SARAH GERKEN CHRISTINA KÖRTE



Alumni-Kooperation

EINHORNTRANSFORMATOREN

— Mit einer Festival-Kooperation zurück an die Hochschule

Das Konzertexamen von Tim Stolte und der Diplomabschluss von Daniel Philipp Witte liegen mittlerweile 16 bzw. 14 Jahre zurück. Seitdem hat sich viel getan. Nach einem ersten Karrierejahrzehnt mit festen Ensemblestellen, Gastverträgen, Konzerten und Gesangswettbewerben hat die Corona-Pandemie – wie für alle Kulturschaffende – eine harte Zäsur gesetzt. „Wir haben zeitweise Kochbuch-Bingo gespielt, um nicht wahnsinnig zu werden...!“, erzählt das Paar, das seit 14 Jahren verheiratet ist.

Noch kurz vor der Pandemie hatte Witte einen Gastvertrag am Volkstheater Rostock, bei dem er auf der Premierenfeier – in Begleitung von Stolte – eine Gesangskollegin wiedertraf: Kristin Ebner. Sie waren sich erstmals als Stipendiaten der Bayreuther Festspiele auf einem Meisterkurs einige Jahre zuvor begegnet. Die studierte Sängerin, Kulturmanagerin und Kunsthistorikerin sprach die beiden an, ob sie nicht ein gemeinsames Projekt auf die Beine stellen möchten. Drei Jahre später saß das Trio dann beim Notar am Jungfernstieg, um ihr Start-Up eintragen zu lassen: *einhornkollektiv – Agentur für kulturelle Transformation*. „Der Name

entstand nach einer Tagung zum Thema *Re-Thinking Intendanzfindung* an der Bundesakademie in Wolfenbüttel.“, erzählt Ebner. „Dort waren wir nahezu die Einzigen aus dem musikalischen Bereich und kamen uns vor wie die letzten Einhörner...“.

Impulse geben zu Veränderungen der Strukturen im Kulturbereich

Seitdem transformieren sie die Szene mit kulturellen Projekten wie *Forget me not*: ein Programm über queere Komponierende, das Tim Stolte entworfen und für das Zürcher Kammerorchester kuratiert hat und das im Juni 2024 Premiere feiert. Daniel Philipp Witte – der mittlerweile auch als Regisseur arbeitet – inszeniert im Sommer bereits zum zweiten Mal eine queere Operette im Rahmen des Kultursommers Rheinland-Pfalz. Aber auch Impulse zu Veränderungen der Strukturen im Kulturbereich sind ihr Markenzeichen: beispielsweise ihr Angebot zum *Girl's Day 2024* am 25. April: *Gib den Takt an – Dirigentin werden!* soll junge Mädchen für eine berufliche Zukunft in Führungspositionen internationaler Klangkörper begeistern.

Ihr bisher größtes Projekt wird im September das Licht der Welt erblicken: ein neues Festival! Das *phönix festival hamburg* ist nicht-kommerziell, widmet sich gesellschaftlichen Themen und verhandelt diese im Kontext verschiedener kultureller Ausdrucksformen. Die Erstaussgabe findet vom 19. bis 29. September 2024 unter dem Motto *Verfemte Kultur lebt!* statt. „Wir arbeiten mit einer Vielzahl an Institutionen zusammen, um die unterschiedlichsten Communities und Publikumsschichten für das Thema zu begeistern. Wir möchten verfemte Kultur intersektional und genreübergreifend abbilden und als wichtigen Bestandteil unseres kulturellen Erbes erfahrbar machen.“, so das Leitungs-Trio. „Insbesondere auf die Kooperation mit der HfMT Hamburg sind wir sehr stolz, da es ja unser ehemaliges Ausbildungsinstitut ist.“, betont Witte.

Falsche Trennungen des kulturellen Erbes aufheben

Die Kernbotschaft der Kooperation lautet: „Nie wieder ist Jetzt!“ – gegen Antisemitismus, Rechtsradikalismus, Diskriminierung und Ausgrenzung und für eine vielfäl-

tige, diverse und friedliche Gesellschaft. Die Trennung des kulturellen Erbes nach verfolgten Gruppen oder künstlerischen Genres soll aufgehoben werden, da sich häufig Ausdrucksarten und Identitäten überschneiden: Kunstschaffende waren jüdisch UND queer, waren Sinti und Roma UND spielten Swing, oder komponierten Klassik UND Jazz. Die HfMT ist Gastgeberin des Eröffnungskonzerts in der JazzHall, Studierende und Alumni gestalten ein vielfältiges Programm. Zudem entwickelt das Thema Strahlkraft ins Wintersemester 2024/25 – Ideen zu Lehrveranstaltungen werden bereits gesammelt. Einen kleinen Vorgeschmack gibt es im Rahmen der *Feminale*: Am 20. April wird es einen Nachmittag lang um verfemte Komponistinnen gehen. Mit Keynotes, Talks und musikalischer Praxis, für die sich Studierende bewerben können. So richtig zur Sache geht es dann aber im September, wenn die Einhörner Hamburgs Kulturszene transformieren...!

Weitere Informationen unter: www.einhornkollektiv.de

TEXT HANNAH BERNITT FOTO: TIM STOLTE UND DANIEL PHILIPP WITTE CHRISTINA KÖRTE

Alumni im Portrait

„KINDER HALTEN SICH ERST EINMAL DIE OHREN ZU“

— Michel Blümel, Experte für das Instrument des Jahres

Sie kann ausgetreckt über fünf Meter lang werden und zählt unter den Blasinstrumenten zu den Schwergewichten: Die Tuba, unter großer medialer Aufmerksamkeit im Januar von den Landesmusikräten der Bundesländer zum *Instrument des Jahres 2024* gekürt.

Der imposante Tieftöner ist ein echter Preuße. Im Jahr 1835 von Kammermusiker Wilhelm Wieprecht und dem Hof-Instrumentenmacher Johann Gottfried Moritz zu Berlin erfunden, trug sie weltweit zur satten Basslage in Militärkapellen bei. Ob es nun an der martialischen Konnotation oder der kräftefordernden Handhabung liegt – trotz ihrer akustisch wie visuell zweifellos imposanten Präsenz pflegt die Tuba unter angehenden Musikern eher ein Nischendasein, an der HfMT etwa wird das Instrument aktuell nicht unterrichtet. Umso erfreulicher, dass es unter den HfMT-Mitarbeitenden jemanden gibt, der an der Milchstraße Tuba studiert hat und für das *Instrument des Jahres* als kompetenter Laudator zur Verfügung steht.

Michel Blümel ist seit kurzem wissenschaftlicher Mitarbeiter am *ligeti zentrum* in der Agentur für Vermittlung und gesellschaftliche Teilhabe. Im Rahmen seiner Tätigkeit betreut er unter anderem gemeinsam mit HfMT-Vizepräsident Jonas Dietrich ein Projekt, das die Zugänglichkeit für Familien zum Klassik-Konzertbetrieb untersucht. Das Studium an der HfMT liegt für den gerade erst 30-jährigen Eckernförder noch nicht lange zurück. 2015 begann er, hier die Fähigkeiten auf seinem Lieblingsinstrument zu vertiefen, eine Zeit, an die Michel Blümel gern zurückdenkt. „Mein Lehrer Stefan Kaundinya ist ein wirklich toller Tubist und Pädagoge, der mir viel mehr als nur das Tubaspielen beigebracht hat. Zusätzlich verdanke ich ihm die Verbesserung meiner technischen und klanglichen Qualitäten sowie das Wissen, dass es nicht den ‚einen richtigen‘ Weg gibt, ein Instrument zu beherrschen“.

Der Klang erzeugt dieses wohlige Kribbeln in der Bauchgegend.

Stellt sich natürlich die Frage, was es ist, das für Michel Blümel den Reiz dieses Instruments ausmacht. „Die Besonderheit der Tuba ist für mich die Klangfarbe. Zu der Zeit, in der die Tuba entstanden ist, bestand der Wunsch nach immer größeren und volleren Klängen. Durch die Entwicklung des Ventils bestand dann die Möglichkeit, ein Instrument zu bauen, das durch seine Mensur und die Länge des Rohres tiefe, warme und volle Klänge erzeugt. Mir gefällt noch heute am besten, wie Menschen auf den Klang reagieren. Dabei ist es ein schönes Gefühl, wenn der Klang der Tuba sich unter das Orchester legt und damit ein wohlige Kribbeln in der Bauchgegend erzeugt. Wenn ich Kindern die Tuba zeige und das erste Mal hineinblase, dann halten sie sich meistens zuerst die Ohren zu. Irgendwann verstehen sie dann, dass es nicht die Lautstärke ist, die dieses Gefühl auslöst, sondern die Resonanzen, die im Körper durch den Klang im Raum entstehen.“

Musikalisch hat Michel Blümel sehr viel als Aushilftubist in Kirchen und Laienorchestern in Hamburg gespielt. „Das ist seit Corona deutlich zurückgegangen, und ich bin leider nicht mehr so motiviert zu üben, wie das noch vor einigen Jahren war. Nichtsdestotrotz spiele ich noch regelmäßig Tuba. Entweder als Aushilfe oder wenn ich meine privaten Schülerinnen und Schüler unterrichte. Seit einigen Jahren habe ich das Glück, regelmäßig bei der Band *Mahoin* aushelfen zu dürfen, und habe hier nach meinem klassischen Unterricht lernen können, wie viel Freude in der Unterhaltungsmusik stecken kann.“

Wie viele Tubisten braucht die Welt?

Die Tatsache, dass die Tuba aktuell an der HfMT nicht unterrichtet wird, sieht Michel Blümel pragmatisch. „Als Musikliebhaber kann man sich fragen: Wie viele

Tubisten braucht Deutschland und/oder die Welt? Hierbei ist die Frage relativ einfach zu beantworten. Die Welt braucht nicht noch mehr Orchestertubisten, als momentan ausgebildet werden.“ Braucht die HfMT die Tuba? „Aus Perspektive der Ensembles in der Hochschule geht es nicht ohne – dadurch würde sie viel Geld sparen, die sie für Aushilfen ausgibt. Außerdem hätte ich davon profitieren können, Gesprächs- und Übepartnerinnen innerhalb der Hochschule zu haben.“ Und braucht die Tuba die HfMT? „Nein! Die Tuba braucht sicher eine größere Lobby, vor allem in Hamburg, aber eher in der Nachwuchsarbeit und Begabtenförderung als bei der Ausbildung von Experten.“

TEXT DIETER HELLEFEUER

FOTO: MICHEL BLÜMEL CHRISTINA KÖRTE



Konferenz

DIE ZUKUNFT IST IMMER SCHON DA

— Ein Rückblick auf die Zukunftskonferenz des Instituts KMM im Wintersemester 2023/24



Wissenschaft kommt eigentlich immer zu spät. Wenn Daten erhoben, Zahlen analysiert, Schlüsse abgeleitet sind, ist der Anlass der Frage häufig bereits in den Hintergrund gerückt – und schlimmstenfalls beinahe in Vergessenheit geraten. Gesellschaften verändern sich schnell, Öffentlichkeiten noch schneller, Studierende sowieso – Forschung aber ist langsam. Sie ist notwendigerweise langsam, denn Erkenntnisse können wir meist nur retrospektiv gewinnen, in der Analyse dessen, was passiert, was gewesen ist: in der Analyse bereits gelebten Lebens. Was aber ist mit den Dingen, die kommen werden oder die schon im Werden begriffen sind?

Die Waage zwischen Zukunft und Vergangenheit

Die Asynchronität von Wissenschaft und Gesellschaft ist nicht deshalb problematisch, weil sie Wissenschaftlerinnen und Forscher in ihrer Eitelkeit kränkt, sondern weil die Frage nach der Relevanz des produzierten Wissens stets auch die Frage nach der Legitimation von Wissenschaft beinhaltet. Die Wissenschaft hat ein ambivalentes Verhältnis zur Zukunft: Gesellschaftlicher Transfer von Wissenschaft kann nur gelingen, wenn die Zukunft eine ebenso relevante Größe ist wie die Vergangenheit. Und wenn beide, Vergangenheit und Zukunft, näher aneinander rücken. Das ist eine Herausforderung, denn Wissenschaft braucht analytische Verankerung mehr als Buzz-Words, braucht Theorien, nicht Wortgeklingel. Produktive Verbindungen von Vergangenheit und Zukunft können dadurch gelingen, dass historische Forschung strukturelle Analogien zu aktuellen Herausforderungen aufzeigt: Wer weiß, dass auch schon der Buchdruck und vor allem das Aufkommen von fiktionalen Romanen für eine kulturpessimistische Welle gesorgt haben, in der von Männern die These propagiert wurde, vor allem lesesüchtige Frauen würden Weltflucht betreiben und jeden Realitätsbezug verlieren, der wird zumindest ein wenig skeptischer mit Untergangsszenarien angesichts aktueller Medientransformationen umgehen.



ihrer inneren Organisation bis zu den gesellschaftsweiten Herausforderungen von Nachhaltigkeit und intersektional gedachter Diversität – sind es die Experimente mit alternativen Formaten, die den Anspruch einer Zukunftskonferenz in besonderem Maße erfahrbar gemacht haben: So gab es beispielsweise ein Panel zur Zukunft von Führung in Kulturorganisationen, in dem erfahrene Führungspersonen sich Fragen von Studierenden gestellt haben. Die zurate Gezogenen hatten die vorab gesammelten Fragen auf Karten

„Die Zukunft ist immer schon da“

Eine andere Form der Verbindung von Gegenwart und Zukunft liegt in dem Austausch mit der Praxis: Welche Herausforderungen beschäftigen gerade Kultur- und Medienorganisationen? Welche Themen gibt es, die unabhängig von einzelnen Häusern, einzelnen Personen gerade übergeordnete Relevanz besitzen? Was sind die Fragen, die alle einen – und auf die es noch keinen Antworten gibt?

Im November 2023 hat das Institut KMM eine Konferenz zum Thema „Zukunft“ gewagt: um mit Wissenschaftlerinnen, Praktikern und Studierenden zu diskutieren, wohin sich Kultur- und Medienorganisationen entwickeln. In seiner Eröffnungsk keynote formulierte der Soziologe Heinz Bude die These, dass Zukunft „immer schon da“ sei: So disruptiv sich die aktuell rasanten Transformationen vollziehen, sei die Gegenwart gekennzeichnet von einer Gleichzeitigkeit aus etablierter, historisch gewachsener Praxis und einer Vielzahl vorläufiger, experimenteller und improvisierter Fragmente von etwas, das sich in der Zukunft zu neuen Stabilitäten entwickeln könne. Eine Aufgabe von Wissenschaft kann es nicht nur sein, die historischen Linien aus der Vergangenheit in die Gegenwart zu rekonstruieren, sondern auch auf die Fragmente von Zukunft aufmerksam zu machen, die sich in unserer Gegenwart schon finden.

Zukunft – ökonomisch und ökologisch

Eine der wichtigen Erkenntnisse der Zukunftskonferenz besteht aus unserer Sicht darin, die kommunikativen Formen des Wissenserwerbs, der Reflexion und des Lehrens und Lernens zu hinterfragen und weiterzuentwickeln. Neben vielen spannenden inhaltlichen Beiträgen zu Zukunftsthemen des Kultur- und Medienmanagements – von Fragen der Kulturfinanzierung über die gesellschaftliche Rolle von Kulturinstitutionen, angemessenen Formen

vorliegen und mussten sich selbstorganisiert einen Rahmen geben, in dem sie in den Austausch kamen: „Wie führen sich Führungskräfte, wenn es keine definierte Führung gibt?“ Eine spielerisch-experimentelle Antwort auf diese Frage konnten die Zuhörenden des Panels live beobachten und neben dem Gesagten auch durch das Verhalten der Führungspersonen Einblicke in kommunikative Führungspraxis erhalten.

Schließlich war die KMM-Zukunftskonferenz auch auf eine sehr konkrete Weise ein Fragment der Zukunft des Instituts KMM: Im Rahmen der Konferenz wurde Friedrich Loock verabschiedet, der über zwei Jahrzehnte als erster hauptamtlicher Professor das Profil des Kultur- und Medienmanagements an der HfMT geprägt hat



und immer wieder wesentliche Zukunftsimpulse gegeben hat – beispielsweise durch die Anbindung des Fernstudiums in Hamburg. Zugleich gab die Zukunftskonferenz den Rahmen für die Antrittsvorlesung von Barbara

Hans, die sich mit dem Thema „Vertrauen“ befasst und so auch inhaltlich ein zentrales Zukunftsthema in den Mittelpunkt ihres Vortrags gestellt hat. Und schließlich gibt es in der Wissenschaft wohl kaum einen so dynamischen Zukunftsmotor wie die Studierenden, die u. a. in einem abschließenden Format einer *Unconference* Erfahrungen der Konferenztage reflektiert und weitere Themen diskutiert haben.

Vielleicht ist es das Wesen der Auseinandersetzung mit Zukunft, dass man mehr Fragen aufwirft als Antworten findet. Für das Institut KMM sind durch die intensiven Tage eine Reihe von Fragen verdichtet und in einen Zusammenhang gestellt worden, an denen wir in den kommenden Jahren in Forschung und Lehre weiterarbeiten werden. Insofern gilt auch hier: Die Zukunft ist immer schon da – nun gilt es, sie weiter zu entwickeln und alles dafür zu tun, dass sie erkenntnisreich und lebenswert sein wird.

TEXT MARTIN ZIEROLD

FOTO: ZUKUNFTSKONFERENZ CHRISTINA KÖRTE



CULTURAL LEADERSHIP HEISST LERNEN

— Institut KMM startet neues Qualifizierungsprogramm

Wer Veränderungen in Kulturorganisation möchte, der muss auch die darin arbeitenden Menschen unterstützen. Unter diesem Leitgedanken startete im November 2023 ein Pilotprojekt des Instituts KMM in Kooperation mit der Kulturpolitischen Gesellschaft: Das Cultural Leadership-Stipendienprogramm. Wir geben Einblicke in das Konzept des Programms und rekapitulieren dessen erste Monate.

Cultural Leadership – nach innen und nach außen

Angesichts vieler, sich zuspitzender Krisen sind Kulturorganisationen nicht nur mit immer mehr Herausforderungen konfrontiert – zunehmend sehen sie sich auch grundsätzlich in Frage gestellt. Doch wie sehen zukunftsfähige und resiliente Kulturorganisationen aus? Wie auch immer die Antwort ausfällt: Führung wird ein wesentlicher Hebel für positive Veränderung sein. Der Begriff des Cultural Leadership verspricht hierfür ein neues und eigenständiges Verständnis von Führung, das spezifisch für Kulturorganisationen ist und deren Eigenlogiken und gesellschaftliche Rolle als Ausgangspunkte nimmt. Er vereint zwei Lesarten, die sich wechselseitig bedingen und befruchten:

1. Cultural Leadership als Praxis guter Führung innerhalb von Theatern, Orchestern, Museen oder anderen Institutionen
2. Cultural Leadership im Sinne der eigenen kulturellen Führungsrolle in und für Gesellschaft – der Anspruch, als Kulturinstitution eine kulturprägende und gestaltende Rolle im gesellschaftlichen Wandel zu spielen

Inspiziert von kulturpolitisch initiierten Qualifizierungsprogrammen in England Anfang der 2000er Jahre, die den Begriff in den mittlerweile internationalen Diskurs trugen, erwuchs die Idee, den Vorbildern folgend auch in Deutschland einen Wandel in den Kulturor-

ganisationen durch gezielte Personalentwicklung voranzutreiben. Daraus entstanden ist das Konzept eines vollfinanzierten Stipendienprogramms zur Förderung von Cultural Leadership Kompetenzen, das nun Dank einer Förderung der Kulturstiftung der Länder und des Ministeriums für Kultur und Wissenschaft NRW in eine Pilotphase starten konnte. Auch wenn der Pilot so ausschließlich in Nordrhein-Westfalen tätigen Personen offensteht, soll das Programm perspektivisch auf weitere Bundesländer ausgeweitet und schließlich bundesweit angeboten werden.

Erfolgversprechend: Kompetenz und Vernetzung

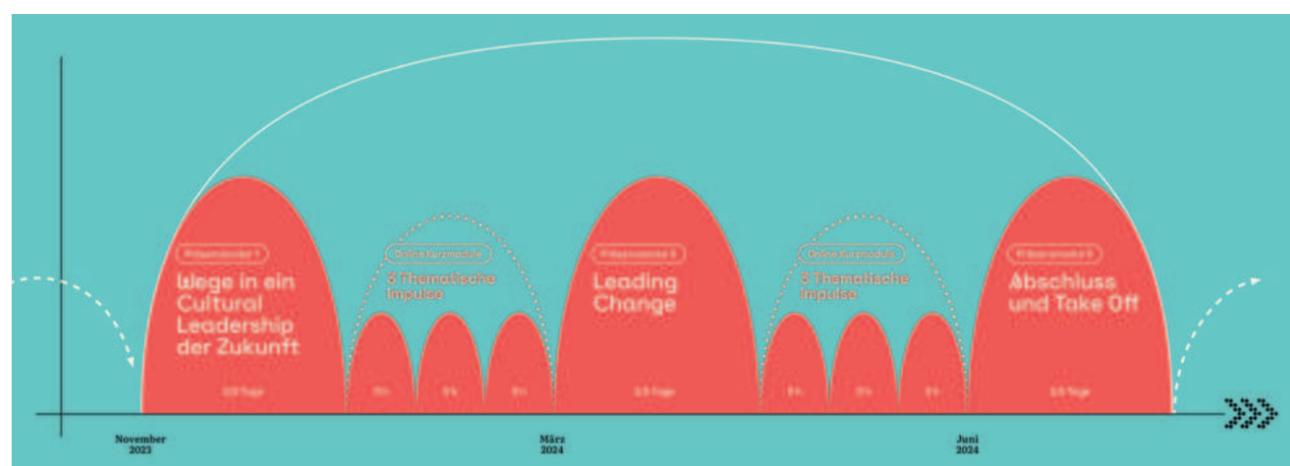
Innerhalb von acht Monaten durchlaufen 15 Stipendiaten und Stipendiatinnen ein aus drei intensiven Präsenzmodulen und sechs dazwischen liegenden Online-Kurzmodulen bestehendes Curriculum, wie das Schaubild verdeutlicht. Während die Präsenzmodule eine intensive Arbeit in und mit der Gruppe ermöglichen, haben die Online-Module Impulscharakter und geben Einblicke in die Cultural Leadership Praxis, die Wissenschaft oder die Kulturpolitik. Parallel dazu wird zu Beginn des Programms eine Peer-to-Peer-Lernstruktur etabliert, die in Form von kollegialen Lerngruppen – sogenannter Guidance Groups – im selbstorganisierten

Rahmen die Vertiefung und Erweiterung des Erlernten und Erfahrenen ermöglicht. Neben der Kompetenzvermittlung steht somit auch die Vernetzung im Vordergrund, die eine Community of Practice entstehen und wachsen lässt. Zum März 2024 blicken wir bereits auf ein Präsenzmodul und drei Online-Kurzmodule zurück, deren Inhalte teilweise von den Teilnehmenden selbst mitgestaltet wurden. Denn gemäß des Pilotcharakters des Projekts befindet sich auch die Programmentwicklung in einem Prozess, der nach Beginn des Programms unter Beteiligung der Stipendiaten der ersten Stunde weitergeführt wird. So entsteht innerhalb des durch die drei Präsenzmodule gesetzten Rahmens ein Programm, das aktuellen Fragestellungen folgend dem akuten Bedarf begegnen kann.

Die große positive Resonanz zeigt: Der Bedarf an Qualifizierungsprogrammen im Kulturbereich ist groß, eine Auseinandersetzung mit Fragen der Führung unumgänglich. Wir freuen uns daher, mit unserem Pilotprojekt einen ersten Grundstein für eine systematische Führungsentwicklung in Kunst und Kultur zu legen, und hoffen, unser Vorhaben in den kommenden Jahren systematisch weiterentwickeln zu können.

TEXT **MARLENE TROIDL**

GRAFIK: CURRICULUM INSTITUT **KMM**



Fernstudium

ZUKUNFT GESTALTEN: WEITERENTWICKLUNG DES MASTER FERNSTUDIUM

Welche Kompetenzen benötigen zukünftige Kulturmanagerinnen und Medienmanager? Wie kann eine theoretische Basis vermittelt, relevante Themen bearbeitet werden und wie der Theorie-Praxis-Transfer gelingen? Welche Rolle sollten Führungskräfte einnehmen, und wie schaffen wir resiliente Strukturen?

Diese Fragen bewegen uns am Institut KMM mit Blick auf den Anspruch an Lehre und Forschung, die Verantwortung in der Betreuung der Studierenden und die Transformation der Felder Kultur und Medien. Dabei ist es entscheidend, die Studiengänge im Fern- und Präsenzstudium stets weiter zu entwickeln. 2022/23 wurde daher eine interne Akkreditierung durchgeführt. Parallel dazu fand ein Weiterentwicklungsprozess, mit ersten Pilotprojekten, im Team KMM statt. Ich freue mich sehr, auf diese Prozesse nun aufzubauen und die

Umsetzung für einen Start eines weiterentwickelten Masterprogramms Fernstudium ab dem Wintersemester gemeinsam mit dem Kollegium am Institut KMM zu gestalten.

Vor meinem Wechsel nach Hamburg war ich als Programmleitung 15 Jahre in Bonn und Berlin bei der Studienstiftung tätig – Deutschlands größtem und ältesten Begabtenförderungswerk, das fachspezifisch in den künstlerischen Studiengängen Auswahlverfahren und Programm anbietet. Den renommierten Bereich der Bildenden Kunst konnte ich ausbauen und seit 2010 das Förderprogramm Darstellende Kunst aufbauen. Daraus nehme ich eine große Übersicht über Studienprogramme mit, wie auch viele Formatideen, die ich im Rahmen des wissenschaftlichen Programms erproben konnte. Meine Gremientätigkeiten erstrecken sich thematisch von der Neustart Kultur Jury Tanz bis hin zum

Kompetenzzentrum für Kultur- und Kreativwirtschaft des Bundes.

Das Thema Geschlechtergerechtigkeit beschäftigte mich als Gründungsvorständin von WAM – dem Verein Women in Arts and Media. Seit 2015 habe ich neben dem Institut KMM an den Universitäten in Hildesheim, Lüneburg und zuletzt an der FU Berlin zu Kulturförderung gelehrt. Interdisziplinarität, Transformation und Vernetzung waren mir bisher in meinen Projekten wichtig. Die Aufgabe am Institut KMM vereint eben diese Aspekte – und damit auch mögliche Schnittpunkte zu anderen Feldern der HfMT – direkt vor Ort in Barmbek zur Theaterakademie, aber auch zum zentralen Standort an der Milchstraße – wie auch darüber hinaus mit anderen Partnerinnen und Beteiligten.

TEXT **SUSANNE STEPHANI**

Abteilung für Kommunikation

KOORDINIERTE KOMMUNIKATION NACH INNEN UND AUSSEN

Die HfMT ist nicht nur ein Ort des künstlerischen und akademischen Lernens, sondern auch eine Institution, in der mit einer Vielzahl von Interessensgruppen intern und extern kommuniziert wird. Um diesen Anforderungen gerecht zu werden und die Hochschule in ihrer gesamten Themenvielfalt besser nach innen und außen darstellen zu können, wurde nun die **Abteilung für Kommunikation** neu gegründet und in die Organisationsstruktur der HfMT aufgenommen.

Unter der Leitung von **Tamara van Buiren** – Veranstaltungsmarketing – und **Julia Gieseler** – Präsidiale Öffentlichkeitsarbeit – werden alle Kommunikations- und Presseaktivitäten der HfMT koordiniert. Gemeinsam mit **Dieter Hellfeuer** – allgemeine Presseangelegenheiten, Website – und **Christel Jurkeit** – Social Media-Auftritte – ist das Team komplett. In dieser Neustrukturierung können bestimmte Kommunikationsthemen konsequenter verfolgt werden, es gibt sichtbare Ansprechpersonen innerhalb der Hochschule, und die damit verbundenen Aufgaben sind zukünftig enger an die Arbeit des Präsidiums angebunden.

Wenn Sie über die Erfolge von Studierenden berichten, neue Mitglieder im Kollegium vorstellen, über künstlerisch-wissenschaftliche Projekte und Arbeiten berichten möchten, sind Sie herzlich eingeladen, Ihr Kommunikationsanliegen unter kommunikation@hfmt-hamburg.de vorzustellen und Synergien zu nutzen.



ZWOELF

Impressum

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

Verantwortlich Jan Philipp Sprick, Präsident

Redaktion Peter Krause (Leitung und Produktion), Hannah Bernitt, Frank Böhme, Dieter Hellfeuer, Julia Patton, Mascha Wehrmann
Telefon 040 42848 2400, peter.krause@hfmt-hamburg.de

Kuratierung des Thementeils MATERIALITÄT im inliegenden

Sonderheft Frank Böhme, Alexandra Kardinar, Benjamin Sprick

Konzept und Gestaltung Ulrike Schulze-Renzel

Fotos Christina Körte

Druck Lehmann Offsetdruck und Verlag GmbH

Namentlich gekennzeichnete Texte geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion oder des Herausgebers wieder.

Redaktionsschluss der nächsten Ausgabe ist der 15.7.2024.

Die Ausgabe Nr. 35 (Wintersemester 2024/25) erscheint am 1.10.2024.

Bei Anregungen und Kritik, oder wenn Sie die *zwoelf* regelmäßig gratis per Post erhalten möchten, schreiben Sie uns eine E-Mail an:

redaktion.zwoelf@hfmt-hamburg.de

Feminale

KOMPONISTINNEN AUF DEN SPIELPLAN!

Warum stehen so wenige Werke von Komponistinnen auf den Spielplänen und Konzertprogrammen? Wie kann es sein, dass Studierende die Musikhochschulen verlassen, ohne ein Werk einer Komponistin im Repertoire zu haben? Das muss sich nachhaltig ändern! Denn sie sind die Interpretinnen und Lehrer, die das zukünftige Musikleben gestalten, weitere Generationen ausbilden und langfristig den musikalischen Kanon beeinflussen. Darum hat eine Gruppe von Studierenden im April 2023 das erste *Feminale*-Festival an der HfMT organisiert.

Nach dem großen Erfolg und dem tollen Feedback hat sich das Orga-Team – **Antonia Brinkers**, **Amy Buttschardt**, **Leo Kröger**, **Josephina Lucke**, **Linda Wesche** – dazu entschlossen, die zweite *Feminale* zu organisieren. Im April 2024 ist es wieder so weit: **vom 23. bis 27.4. wird die *Feminale* 2024 stattfinden!**

Das *Feminale*-Team will Komponistinnen nachhaltig sichtbar machen. In ihrem Konzept formulieren sie ihre Forderungen: „Wir wollen, dass die Studierenden – und damit die zukünftigen Absolvierenden der HfMT – Komponistinnen in ihrem Repertoire haben und auf die Spielpläne bringen. Wir wollen, dass die Lehrenden diesen Prozess unterstützen und fördern, damit wir uns gemeinsam als Hochschule für einen diversen Kanon einsetzen. Wir wollen Stücke von Komponistinnen als Bestandteil der Prüfungsprogramme. Wir wollen, dass Werke von Komponistinnen in Zukunft zum Kanon gehören.“