

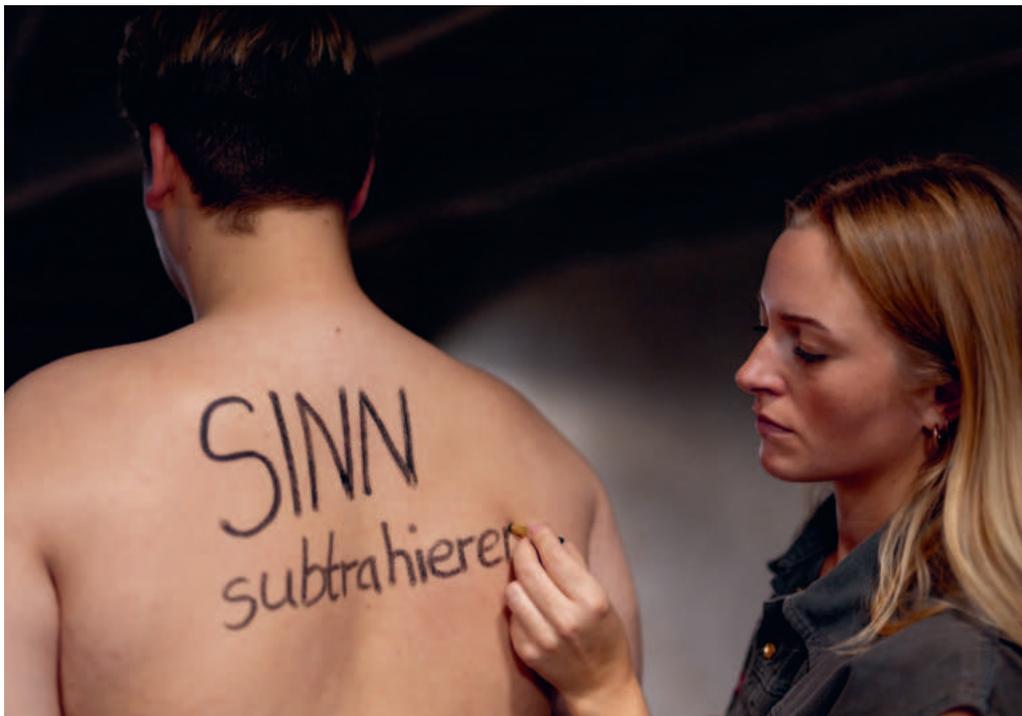
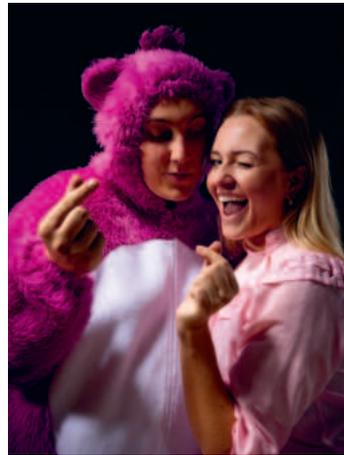
ZWO ELF

Ausgabe 37
Wintersemester
2025/2026

Die Zeitung der
Hochschule
für Musik und Theater
Hamburg

Harvestehuder Weg 12
20148 Hamburg
www.hfmt-hamburg.de





LIEBE LESER:INNEN

in dieser Ausgabe der *zwoelf* steht das ... *und Theater* der HfMT durch eine Vielzahl an Beiträgen im Mittelpunkt. Wir sind sehr stolz auf die 20-jährige Geschichte unserer Theaterakademie, die durch die Eröffnung des Campus Barmbek vor einigen Jahren endlich einen eigenen und räumlich sehr großzügigen Standort gefunden hat. Nachdem dieser langersehnte Schritt nun schon einige Zeit hinter uns liegt, ist die Theaterakademie gegenwärtig dabei, sich inhaltlich und personell grundlegend weiterzuentwickeln. Beispiele hierfür sind die erfolgreiche Nachbesetzung zweier Schauspielprofessuren sowie der Professur für Musiktheaterregie. Mit *Lehramt Theater* haben wir einen neuen Studiengang eingeführt und eine neue Professur im Bereich *Angewandte Theaterwissenschaft* geschaffen. Auch unabhängig davon haben wir die theoretisch-ästhetischen Fächer inhaltlich und personell gestärkt. In den nächsten Jahren stehen zudem einige weitere Nachbesetzungen wichtiger Positionen an, die die Theaterakademie in Verbindung mit Organisationsentwicklung in den nächsten Jahren grundlegend neu aufstellen werden.



Diesen Blick auf interne Prozesse möchte ich ergänzen um einen Blick auf die Einbindung der Theaterakademie in die aktuelle, stark in Bewegung versetzte Hamburger (Musik-) Theaterszene: Auf Kampnagel sind wir Teil der großangelegten Sanierung und Weiterentwicklung, nach der die HfMT dort neue Räume für unseren Studiengang *Lehramt Theater* beziehen wird und die angehenden Lehrenden somit im Umfeld eines der innovativsten Produktionshäuser Europas studieren werden. Unsere Regie- und Schauspiel-Abschlussproduktionen werden weiterhin im Thalia Gaußstraße, im Malersaal des Deutschen Schauspielhauses und auf Kampnagel gezeigt, was für die Studierenden für ihre weitere Karriere unschätzbare Erfahrungen sind. Die Theaterakademie ist als Mitveranstalterin an dem Körper Studio Junge Regie beteiligt, das einmal im Jahr den Regienachwuchs des gesamten deutschsprachigen Raums nach Hamburg bringt, und unser *Sustainable Theatre Lab* forscht im Kontext des *ligeti zentrums* in Harburg aus einer zeitgenössisch-politischen Haltung an der Frage eines nachhaltigen Theaters der Zukunft. Ein Ausdruck davon ist das Symposium *Happy Endings – die Zukunft vom Ende aus denken*, das im Oktober im Malersaal stattfinden wird.

Auch im Musiktheater gibt es neue und aufregende Perspektiven. Mit dem Projekt *Under Construction* hat sich der große Mehrwert interner Kooperation zwischen Kompositionsklassen, Opernklasse und Musiktheaterregie-Studiengang gezeigt, und die Sommeroper hat in den letzten Jahren immer wieder Publikum und Kritik durch die Professionalität und Qualität begeistert. Und ganz aktuell: Das neue Team der Hamburgischen Staatsoper um Tobias Kratzer hat bereits vor Amtsantritt eine Reihe konkreter Kooperationen mit der HfMT auf den Weg gebracht. So sind unsere Studierenden nicht nur an dem neuen diskursiven Format *Framing the Repertoire* beteiligt, indem sie als *Guides* mit dem Opernpublikum bei Repertoireaufführungen ins Gespräch kommen werden, es wird im nächsten April eine richtige Koproduktion von Staatsoper und HfMT geben: Unter dem Label *Stockhausen für Kinder* wird die Solistenversion von *Michaels Reise* von der HfMT-Alumna Elisabeth Stöppler inszeniert, während Studierende von uns die sehr anspruchsvollen Instrumentalpartien übernehmen.

All diese internen und externen Potenziale machen die Theaterakademie Hamburg zu einem der interessantesten Studienorte im deutschsprachigen Raum, den wir aber immer weiterentwickeln und noch besser machen müssen. Ich gratuliere allen Lehrenden, Studierenden und Mitarbeitenden an der Theaterakademie für ihre intensive und kreative Arbeit in den vergangenen 20 Jahren, insbesondere der Direktorin, Prof. Sabina Dhein. Und ich wünsche der Theaterakademie alles erdenklich Gute für die nächsten 20 Jahre! An deren Ende werden wir – da bin ich mir sicher – an einem ganz anderen Punkt sein als heute. Und wir werden mit ähnlich großem Staunen zurückblicken, wie wir es heute tun.

Ihr **Jan Philipp Sprick**

Präsident der Hochschule für Musik und Theater Hamburg

„EIN BEWUSSTSEIN FÜR JEDE NOTE SCHAFFEN“

Der katalanische Violinist Abel Tomàs Realp wird neuer Professor für Kammermusik

Für Hochschulpräsident Jan Philipp Sprick ist es ein „veritabler Coup“, der mit der Verpflichtung von Abel Tomàs Realp als Professor der HfMT-Fachgruppe *Kammermusik* gelungen ist. Der gebürtige Katalane übernimmt zum Beginn des Wintersemesters 2025/26 die Nachfolge von Niklas Schmidt, der seit 1987 als Professor Kammermusik und Violoncello an der Außenalster unterrichtet hat.

Bald 30 Jahre Streichquartett-Geschichte mit dem international renommierten Cuarteto Casals

Abel Tomàs bringt für seine Berufung ideale Voraussetzungen mit. Seine kammermusikalische Ausbildung als Violinist wurde stark von Walter Levin aus dem LaSalle String Quartet, Rainer Schmidt, Mitglied des Hagen Quartetts, und durch den Komponisten György Kurtág geprägt. Mit 16 Jahren wurde er Gründungsmitglied des renommierten Cuarteto Casals,

eines Kammerensembles, mit dem er von 1997 bis heute eine sehr intensive künstlerische Tätigkeit pflegt. Konzerte führen ihn in die besten europäischen Veranstaltungsorte und auf Tourneen durch Lateinamerika, die USA und Asien. Seit 2004 nimmt das Quartett

exklusiv für Harmonia Mundi auf, ein Plattenlabel, bei dem es bislang rund zwanzig Aufnahmen gemacht hat. Das Cuarteto Casals wurde 2005 mit dem Preis der Stadt Barcelona, 2006 mit dem Nationalen Musikpreis und 2016 mit dem Katalanischen Nationalen Kulturpreis ausgezeichnet.

Barcelona – Den Haag – Florenz – Paris. Und jetzt: HAMBURG

Als Solist trat er mit verschiedenen Orchestern unter der Leitung international renommierter Dirigenten auf. Parallel zu seiner Konzertkarriere entwickelte er von 2003 bis 2025 seine Lehrtätigkeit als Kammermusikprofessor an der Escola Superior de Música de Catalunya und ist als Gastprofessor in Den Haag und Florenz, an der European Chamber Music Academy – kurz: ECMA – und bei ProQuartet in Paris tätig.

Zusammenspiel im Streichquartett: eine unverzichtbare und oft wegweisende Erfahrung

Hinsichtlich seiner neuen Aufgabe an der Außenalster hat Abel Tomàs klare Vorstellungen. „Obwohl es sich um eine Professur für Kammermusik im Allgemeinen handelt, wird das Streichquartett stets der Schwerpunkt sein. Studierende der Streichinstrumente sollten während ihrer Ausbildung die Erfahrung gemacht haben, in einem Streichquartett zu spielen. Ich werde versuchen, langfristige Gruppen zu bilden, damit sich eine schöne Entwicklung ergeben kann und die Ensembles möglicherweise in der Zukunft zu einem professionellen Quartett heranwachsen. Zusätzlich sollen auch Kammermusiker, die an anderen Einrichtungen studieren, motiviert werden, ihren Master oder ihr Konzertexamen hier in Hamburg zu absolvieren.“

Begeisterung für die musikalische Architektur

Die Kriterien, die für Abel Tomàs in der Arbeit mit den Studierenden von entscheidender Bedeutung sind, lassen sich für ihn in wenigen Punkten zusammenfassen. „Natürlich gilt es zuallererst, das Interesse am Fach zu wecken und die Studierenden für die Kammermusik zu begeistern. Parallel dazu sollte ein rücksichtsvoller Umgang mit Mitstudierenden gelernt werden und damit die Erfahrung, als Team konstruktiv und aufmerksam zusammenzuarbeiten.“ Musikdidaktisch steht für Abel Tomàs im Vordergrund, ein „Bewusstsein für jede Note“ zu schaffen und die Studierenden dazu zu führen, „jeder Note, die sie interpretieren, volle Aufmerksamkeit und volles Bewusstsein zu schenken.“ Dazu gehört für ihn, mit den bestmöglichen Urtext-Ausgaben jeder Komposition sowie mit der Generalpartitur zu arbeiten. „Die musikalische Architektur der Kompositionen gründlich zu verstehen, ist eine Voraussetzung, sie in Musik umzusetzen – ebenso wie Stilbewusstsein und die Fähigkeit, Technik und Klangästhetik flexibel an jedes Werk anzupassen.“

Der Brahms-Wettbewerb in Hamburg: Startschuss einer Erfolgsgeschichte

Was seine neue Wirkungsstätte betrifft, so ist Hamburg für Abel Tomàs neben seiner Geburtsstadt Barcelona nicht nur eine der schönsten Metropolen Europas, sondern verbindet ihn auch mit einschneidenden Ereignissen, die seine spätere Karriere als international renommierter Musiker betreffen. „Das Schicksal wollte, dass meine berufliche Laufbahn mit meinem Streichquartett Cuarteto Casals in gewisser Weise mit Hamburg verbunden ist. Vor 23 Jahren haben wir hier den Brahms-Wettbewerb gewonnen, der im Gebäude der Hochschule stattfand. Dies war mein erster Besuch an der HfMT – bereits im März 2002. Im Laufe all dieser Jahre wurde das Quartett regelmäßig in die Laiszhalle und in die Elbphilharmonie eingeladen – bis zum heutigen Tag.“

Respekt und Wertschätzung als Grundprinzipien des Miteinanders

Ein über die Musik hinausweisender Aspekt ist dem 45-Jährigen besonders wichtig: Respektvolles Verhalten gegenüber Mitstudierenden, Lehrenden, Komponierenden und der Musik insgesamt. Das dies auf Gegenseitigkeit beruhen dürfte, daran besteht kein Zweifel. Die HfMT freut sich sehr auf die gemeinsame Zeit mit Abel Tomàs.

Text: Dieter Hellfeuer,

Foto: Christina Körte – Abel Tomàs





Jazz-Studierende im Portrait

MUSIK ALS KULTURELLE BRÜCKE

bringen. Auch unter den Studierenden hat sich eine lebendige, kreative Community entwickelt, die immer wieder neue Projekte hervorbringt, und das finde ich absolut bemerkenswert.“

Musikalische Vorbilder, die auch menschlich inspirieren, führen zu einer prägenden Arbeitsphilosophie

Zu Lucas' musikalischen Vorbildern zählen dann sowohl eine Reihe von Dozenten und fantastische Musiker aus dem HfMT-Jazzbereich

wie Wolf Kerschek, Ken Norris, Gabriel Coburger, Sven Kerschek und Marcio Doctor, als auch aktuelle Ikonen der internationalen Szene wie Kiko Freitas, Yumi Ito, Kurt Rosenwinkel, Melissa Aldana und Eva Klesse. Sie alle inspirieren seine eigene, von Jazz, brasilianischer Musik und Progressive Rock und Metal beeinflusste Musik. Darüber hinaus prägen sie auch seine Arbeitsphilosophie und seinen Umgang mit anderen Menschen durch ihre professionelle, einfühlsame und engagierte Art, ihre Botschaften an die Welt sowie ihren verantwortungsvollen Umgang mit der Musikszene und gesellschaftlichen Themen. Dies schließt für ihn auch eine soziale Komponente ein. „Ich sehe mich als jemanden, der nicht nur künstlerisch und kreativ arbeiten, sondern auch Gemeinschaft stiften möchte. Für mich lebt eine Jazzszene von gegenseitiger Unterstützung, Offenheit für neue Ideen und der gemeinsamen Gestaltung des kulturellen Lebens. Hamburg bietet dafür eine wachsende Plattform, und ich freue mich, ein Teil davon zu sein.“

Vielseitige Projekte: Ensembles, Konzerte und Alben strahlen weit über die Landesgrenzen hinaus

An aktuellen Projekten und Ideen, seine Vorhaben zu realisieren, mangelt es nicht. Lucas Etcheverria ist über die Hamburger Jazzszene hinaus ein Künstler, der Gehör findet. Anfang 2024 wurde *The Great Puzzle* veröffentlicht. Das Album präsentiert seine Songs in Quintett- und

Quartettbesetzung – mit Björn Atle Anfinssen an Trompete und Flügelhorn, Jonas Oppermann am Klavier, Giorgi Kiknadze am Kontrabass und Rafa Müller am Schlagzeug. Die Veröffentlichung wurde weltweit in Playlists, Blogs und regionalen Fernsehsendungen gut aufgenommen.

Es folgte mit dem Duo GIDAM mit Mai Linh Dang das zweite Album und die erste internationale Tour in Japan. „Aktuell spiele ich vor allem mit meinem Trio mit Lucas Kolbe und Tobias Frohnhöfer sowie mit dem Duo Tucumã mit Nikolai Voigt. Ein weiteres Herzensprojekt ist *Sons do Brasil*, eine Konzert- und Workshopreihe, die brasilianische Musik in den Mittelpunkt stellt. Als Sideman bin ich in tollen Bands wie Peace, Heartholder, Savoy Stompers und Intelligent Design aktiv.“

„Ich möchte Menschen und Ideen zusammenbringen“

Nach Abschluss des Masterstudiums möchte Lucas sein Wirken als Komponist und Gitarrist auch synergetisch einsetzen: „Die brasilianische Musik liegt mir besonders am Herzen – ich möchte sie als verbindendes Element zwischen Brasilien und Deutschland nutzen. Außerdem möchte ich Menschen und Ideen zusammenbringen, denn ich sehe Musik als wichtige kulturelle Brücke, die Werte wie Frieden, Gleichberechtigung und gegenseitiges Verständnis fördern kann.“

Hamburg: eine zweite Heimat

Dass Hamburg durch die Musik zu seinem zweiten Zuhause geworden ist, bedauert der aktuell in Winterhude lebende Brasilianer nicht. „Ich schätze die hohe Lebensqualität, die Vielseitigkeit der Stadt und die Menschen, die mich hier umgeben – meine Freundin, meine Freunde, die Hochschul-Community und viele musikalische Weggefährten. Natürlich vermisse ich meine Familie in Brasilien, versuche aber, den Kontakt so eng wie möglich zu halten.“

Text: Dieter Hellfeuer

Foto: Christina Körte – Lucas Etcheverria

Lucas Etcheverria über Inspirationen und Visionen zwischen Komposition und Gitarre, zwischen Deutschland und Brasilien

Der aus der brasilianischen Metropole Porto Alegre stammende Gitarrist und Komponist lebt seit 2019 in Hamburg. Als studierter Elektrotechniker kam Lucas Etcheverria eher auf Umwegen zum Jazz. „Meine ersten musikalischen Gehversuche hatte ich im Bereich Heavy Metal und Progressive Rock. Später entdeckte ich den Jazz und die brasilianische Musik für mich und wurde aktiver Teil der lokalen Szene.“

Eine Gemeinschaft, eine Familie – die Jazz-Abteilung an der HfMT

Derart inspiriert begann er nach Möglichkeiten zu suchen, Jazz im Ausland zu studieren. Der mit ihm befreundete Ausnahme-Schlagzeuger Kiko Freitas empfahl ihm die HfMT Hamburg. Er wusste um die hohe Qualität der Hochschule und ihres Jazz-Studiengangs. Nach einer, wie Lucas betont, „aufregenden und kurzen Wartezeit“ erhielt er den ersehnten Studienplatz. „Von Anfang an habe ich mich an der HfMT willkommen gefühlt, sowohl von meinen Mitstudierenden als auch von den Dozierenden. Die Jazz-Abteilung hat ein starkes Gemeinschaftsgefühl, in das sich jeder einbringen kann. Besonders schätze ich den respektvollen, menschlichen und inspirierenden Umgang, den uns unsere Lehrenden

Von Interpretationskraft und tiefer Kreativität

David Hermann – der neue Professor für Musiktheater-Regie

Seit 20 Jahren ist er als erfolgreicher Opernregisseur im In- und Ausland an großen Häusern und auf Festivals unterwegs. Ausgezeichnet mit bedeutenden Preisen, wie dem Ring Award oder dem Faustpreis 2023 für *Dogville* am Aalto-Theater Essen, führte David Hermanns Weg ihn im Sommersemester 2025 als Professor im Studiengang *Regie Musiktheater* schließlich an die Theaterakademie. Für Mascha Wehrmann ist dies ein guter Zeitpunkt, um den Neankömmling zu fragen, wie es ihm nach dem ersten Semester ergeht:

DH Es war ein schönes Onboarding-Semester. Es ist spannend, sich in das Denken und in die Projekte der Studierenden einzuarbeiten, und auch, das Kollegium kennenzulernen, die vielen sehr unterschiedlichen Kompetenzen, die an der HfMT versammelt sind.

MW Welche Stationen Ihrer Laufbahn waren für Sie persönlich die wichtigen?

DH In sehr jungen Jahren war die Zusammenarbeit mit Hans Neuenfels prägend, ich durfte bei ihm sowohl im Schauspiel als auch im Musiktheater assistieren. Er war ein Mentor und eine für mich sehr wichtige Persönlichkeit, der ich begegnet bin. Weitere wichtige Ankerpunkte sind die Oper Frankfurt, ebenso die Deutsche Oper Berlin. An beiden Häusern gibt es jahre- und jahrzehntelange Arbeitskontinuitäten. Auch bin ich ja halb Franzose, und es ist schön, dass ich ab und zu in Frankreich arbeiten darf. Das Arbeiten ist dort ein bisschen anders, da es keine Repertoire-, sondern nur Stagione-Häuser gibt. Das Bühnenbild wird aufgebaut und steht dann für drei Wochen. Gerade was das Licht betrifft, kann man da ganz anders arbeiten. Seit fünf bis sechs Jahren gibt es auch die Begegnung mit der zeitgenössischen Musik. Ich konnte Erstaufführungen, Uraufführungen und Zweitaufführungen von modernen Stücken machen. Da ist man noch näher an unserer Zeit dran – meistens leben die komponierenden Menschen noch. Das ist ein anderer Austausch, als wenn man mit einem Werk aus der Vergangenheit Kontakt sucht.

MW Wie sind Sie überhaupt auf die Idee gekommen, Musiktheaterregie zu studieren?

DH Durch Zufall. Ich habe im Vorlesungsverzeichnis der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin geblättert, wollte eigentlich Kulturmanagement studieren. Dann habe ich eine Seite weitergeblättert und bin bei Opernregie gelandet. Ich wusste bis dahin nicht, dass es so etwas gibt. Ich habe mich beworben und wurde genommen.

MW Wie hat sich das Berufsbild in der Musiktheater-Regie inzwischen verändert?

DH Es hat sich insofern verändert und verbessert, dass der Berufseinstieg heute einfacher ist. Es gibt mehr Regiewettbewerbe, es gibt eine größere Offenheit auch der Theaterleitungen für junge Regiebegabungen, es gibt mehr Möglichkeiten im Kinder- und Jugendtheater, was auch ein guter Einstieg ist. Es sind erfreulicherweise sehr viel mehr Frauen in dem Beruf als früher. Fragen der Gendergerechtigkeit, Diversität und Nachhaltigkeit spielen eine immer wichtigere Rolle.

MW Was interessiert Sie am Unterrichten von Regiestudierenden?

DH Es macht mir Freude, mich einzudenken in jemanden, der oder die Regie machen möchte, und ich versuche, meine Erfahrung zu teilen, weiterzugeben und dadurch den Studierenden vielleicht einen guten Einstieg ins Berufsleben zu ermöglichen.

MW Welche Erfahrungen sind das genau?

DH Zum einen habe ich einen sehr genauen Einblick in die Praxis, wie eine Musiktheaterproduktion abläuft, was es für Fallstricke gibt innerhalb einer langen Vorbereitungszeit. Das wurde mir im Studium überhaupt nicht vermittelt. Das habe ich erst im Berufsleben kapiert. Wann ist welche Phase wichtig? Kommunikation: man muss mit unglaublich vielen Menschen kommunizieren, die aus unterschiedlichen Bereichen kommen. Zu fragen, wer braucht was, wo muss man delegieren, wo muss man selbst Sachen in die Hand nehmen, und natürlich zentral, wie geht gute Probenarbeit. Wie kann ich eine Vision auf andere Menschen übertragen, so dass sie von der Idee begeistert sind?

Wie schafft man es, eine Idee zum Leuchten zu bringen und umzusetzen? Am Ende hat man ja nichts mehr damit zu tun, man sitzt bei der Premiere mit seinem Team mehr oder weniger entspannt im Zuschauerraum. Es ist auch ein Prozess des Abgebens und Übergabens. Darüber kann ich viel berichten.

MW Wie ist das mit der Annäherung an Stoffe?

DH Es geht darum, eine Haltung, Interpretation und Konzeption zu einem Stoff zu finden. Ich habe im Laufe der Jahre Techniken entwickelt, wie man alte Stücke so analysiert oder bearbeitet, dass sie eine Relevanz für heute haben. Das kann man anders setzen, aber die Techniken, wie man ein Stück analysiert, wie man zu einem Kern kommt, wie man Sachen vielleicht streichen oder weglassen oder ergänzen kann, das möchte ich mit den Studierenden auch üben.

MW Haben Sie den Eindruck, dass heutige Studierende eine andere Haltung, eine andere Sicht auf sich selbst, die Stücke oder das Genre haben als früher?

DH Das kann ich noch nicht so genau sagen, da ich noch zu wenige Studierende in diesem Prozess begleitet habe. Was ich aber sehen kann, ist, dass sie sehr selbstbewusst mit den Stücken umgehen und sich das aus den Stücken holen, was sie interessiert, also ein eher materialhafter Umgang. Das finde ich erstmal gut. Dennoch muss man üben, mit einem Werkkorpus klarzukommen, den man nicht verändern kann. Das sind unterschiedliche Herangehensweisen. Ob man ein Stück umbauen oder so lassen, und dennoch eine Interpretationskraft darin entfachen kann – beides ist wichtig zu erlernen und auch zu erfahren.

MW Was bedeutet Kreativität für Sie?

DH Man muss sehr hellhörig in sich selbst sein. Es sind zwei unterschiedliche Ebenen: das eine ist die schnelle, sprühende, aktiv vernetzte und vernetzende Kreativität, die die Dinge steuert, die andere ist die, die eigentlich permanent läuft, eher unbewusst, ohne dass man es manchmal weiß. Das muss man auch aushalten. Man fühlt sich eine Zeit lang unkreativ und denkt dann, es passiert nichts, hat schlechte Laune, man denkt, man sei faul, aber es arbeitet dennoch. Und dann plötzlich innerhalb von einem Tag löst sich das Ganze. Das ist eine tiefe Kreativität, aus der sich etwas entwickelt, wie eine kreative Suppe, die man ständig anreichern muss. Mit Erfahrungen, mit Sachen, die man wahrnimmt, sieht, liest, erfährt, das kommt da alles rein. Man muss es füttern, kennenlernen und erfahren, wie lange das braucht.

TOD – FREIHEIT – FLUCH – TANZ

Vier Abschlussinszenierungen des Studiengangs Regie Musiktheater locken ins Forum

NOS VIVIMOS MURIENDO Wir leben sterbend

Der Tod wird in den Kulturen sehr unterschiedlich wahrgenommen – mit Tränen, mit Lachen, das die Spannungen löst. Im Theater ist der Tod omnipräsent. Aber immer ist der Tod eine Folge von tragischen Konstellationen – er markiert den Endpunkt oder Anfang eines Konfliktes. Selten ist er selbst Thema. Der Kolumbianer **Iván Ruge** hat ein großes Team vereint, um den Tod, seine Gestalten, seine Musik und seine Masken zu feiern. Nahezu alle kommen aus dem lateinamerikanischen und karibischen Kulturbereich, wo dem Tod nicht mit stummem Leid begegnet wird, sondern er Anlass zum Feiern gibt. Am bekanntesten ist die Figur in den mexikanischen Todesriten am *Día de los muertos*. Singen, weinen, lachen, tanzen, trinken, essen – mit großem Ausdruck werden die Toten in ihr künftiges Reich geleitet. Auch dabei: Die *Lloronas* – engagierte, bezahlte Klageweiber, die ihr Geschäft verstehen. Auch das Handwerk der Thanatopraxie stellt sich dem Tod, um den leblosen Körper für seine letzte Feier vorzubereiten. Ob Klageweiber oder Thanato-Praktizierende – um dem Tod zu entgehen, jubeln sie ihm zu.

MUSIK Sebastián Astacio MUSIKALISCHE LEITUNG Tilman Fehse DRAMATURGIE Angelika Haußmann REGIE Iván Ruge

**Vorstellungstermine: 23.10.2025, 19.30 Uhr;
24.10., 19.30 Uhr; 25.10., 18.30 Uhr**

La Voix de Carmen Die Stimme Carmens

Huijoon Ahn präsentiert eine Neuinterpretation des klassischen Stoffes, erzählt aus Carmens Perspektive. Sie erscheint nicht als stereotypische Femme fatale, sondern als ambivalente Figur. Freiheit, Schicksal und Trauma werden

psychologisch beleuchtet. Die Inszenierung hebt sich mit subkulturellen Einflüssen klar von traditionellen Lesarten ab. Musikalisch bildet Georges Bizet die Grundlage. Kyungjin Lim greift seine Motive auf und entwickelt sie weiter – es entsteht eine Klangwelt, die Carmens Innenleben und ihr Umfeld hörbar macht. Zwei neue Figuren – die kleine Carmen und Don José Jr. – verkörpern ihr inneres Kind und die Last der Vergangenheit, die verdrängte Erinnerungen zurückholt. Nach impulsiven Entscheidungen löst sich Carmen von Don José Jr. und sucht Zuflucht in Escamillos glitzernder Welt. Doch der Rausch erweist sich als trügerisch. Don José Jr. erkennt die Gefahr, zieht sich zurück, Carmen bleibt mit den Geistern ihrer Vergangenheit allein – bis sie in den Untergang getrieben wird. Hätte Carmen ihrem Schicksal entkommen können? Rechtfertigen widrige Umstände bestimmte Handlungen, oder bleibt die Verantwortung, Widerstand zu leisten? Fragen nach Schuld, Herkunft und Trauma bilden den Kern des künstlerischen Prozesses.

MUSIK Georges Bizet/Kyungjin Lim MUSIKALISCHE LEITUNG Woonkseok Lee DRAMATURGIE Eszter Johanna Barta, Rongji Liao REGIE Huijoon Ahn

**Vorstellungstermine: 5.12.2025, 19 Uhr;
6.12., 19 Uhr; 7.12., 18 Uhr**

Kassandras Zorn

Kassandra, die Seherin, schwört Rache, auch wenn sie selbst mit ins Verderben gerissen werden könnte. Helene, die Schöne, erträgt die Fremdbestimmung nicht mehr. Hekabe, die Mutter, predigt Mäßigung. Andromache, die Ehefrau, rüstet zum Kampf auf. Hektor, der Kriegsheld, fürchtet sich.

Kassandras Zorn ist eine Neuerzählung der antiken Mythologie um den Trojanischen Krieg. Dank Kassandras Kraft der Prophezeiung kann sie das trojanische Volk vor dem bevorstehenden Angriff des griechischen Heeres warnen, doch

ihr wird kein Gehör geschenkt. Antike Erzählungen begründen dies damit, dass der Gott Apollon sie aus Groll über ihre Zurückweisung seiner sexuellen Avancen verflucht hatte. Im Musiktheaterprojekt von **Paula Oscar Rüdiger** erhält sie hingegen eine selbstbestimmte Rolle. Sie verflucht stattdessen im Zorn ihre Mitmenschen dazu, ihrem Verderben nicht entkommen zu können. Auch die Geschichten von Helene, von der Göttin Aphrodite als Schönste aller Frauen, vom Liebespaar Andromache und Hektor, das der Krieg auseinanderreißt, und von Hekabe, am Untergang ihrer Stadt verzweifelt, werden neu ausgeleuchtet. Was haben die Mythen ausgelassen? Kann den geheimnisvollen Stimmen um die Erzählerin Philema geglaubt werden? Wie weit wird Kassandra aus Rache gehen?

MUSIK & MUSIKALISCHE LEITUNG Leon Zmely
DRAMATURGIE Joseph Mattheo Noble
REGIE Paula Oscar Rüdiger

**Vorstellungstermine: 22.1.2026, 19 Uhr;
23.1., 19 Uhr; 24.1., 18 Uhr**

Ein Abend in bester Gesellschaft (AT) – ein Musiktheater nach Ethel Smyths Fête Galante

Fête Galante von Ethel Smyth aus dem Jahr 1923 behandelt eine romantisierte, aber trotzdem klassisch gehaltene Commedia-dell'arte-Szene, in der Liebe, Lust, Eifersucht, aber auch Täuschung und Gefahr eine Rolle spielen. Die Handlung dreht sich um Pierrot, The King, The Queen, The Lover, Harlequin, Columbine und Pantaloon, die sich während einer gesellschaftlichen Veranstaltung in einem Netz aus Intrigen verstricken. Dabei werden auch Themen wie falsche und wahre Identität und die Gefahr des Scherzes aufgegriffen.

Für ihre Abschlussinszenierung bearbeitet **Tamina Alex** die Oper und sucht Parallelen zur heutigen Gesellschaft. Ihr geht es um das Spiel im Spiel, um Fragen der Identität und warum wir Menschen so oft das Bedürfnis haben, alles in Regeln und Schubladen festhalten zu wollen. Was wollen wir, wenn wir eine Party veranstalten? Wem präsentieren wir uns wie? Wer ist heute Pierrot und wer The Queen? Sind Antworten auf die Fragen wichtig oder ist es vielleicht wichtiger, einfach Fragen zu stellen? Smyth selbst beschrieb die Oper als einen „Tanz-Traum“ – also lasst uns tanzen und träumen.

DRAMATURGIE Paris Scholtz
REGIE Tamina Alex

**Vorstellungstermine: 20.3.2026, 19 Uhr;
21.3., 19 Uhr; 22.3., 16 Uhr**

**Foto: Christina Körte – Paula Oscar Rüdiger,
Huijoon Ahn, Iván Ruge und Tamina Alex**

Soziale Verantwortung für „makers in society“ im neuen Workshop-Format

Schon seit längerem ist das Bewusstsein da, dass die HfMT sich mit den vor Ort ansässigen Akteuren der freien Klassikszene besser vernetzen kann und sollte, um dadurch auch die Studierenden auf veränderte Szenarien besser vorbereiten zu können. Innerhalb der europäischen Klassikszene hat längst ein Umdenken stattgefunden, dass Musikschaaffende nicht nur exzellent performen und interpretieren, sondern auch „**makers in society**“ sein können – dies war der Name eines großen Projekts des AEC, der europäischen Vereinigung der Musikhochschulen und Konservatorien. Die AEC-Website erwähnt dabei die Herausforderung der Balance zwischen „**artistic craft and imagination on the one hand, and societal relevance and engagement on the other hand**“, weist aber darauf hin, dass die Idee des „musician as a maker in society offers invaluable preparation for and transition into professional life.“ Auch der schwer übersetzbare Begriff **artistic citizenship**, der für künstlerisch tätige Menschen eine gesellschaftlich wirksame Perspektive öffnet, fällt in diesen Diskursen immer wieder.

Nun startet an der HfMT ein Pilotprojekt, gefördert von Hamburg Innovation, das einige dieser Anforderungen erprobt. Unter dem Arbeitstitel *Die geteilte Bühne. Innovation, Partizipation, Communities* sollen im Wintersemester 2025/26 gemeinsam mit TONALi neue Modelle künstlerischer und gesellschaftlicher Teilhabe entwickelt, präsentiert und beforscht werden. Drei Workshops befähigen die teilnehmenden Studierenden dazu, neue Wege zu gehen beim Versuch, ihre eigene Kunst in neue Kontexte zu stellen, gesellschaftliche Resonanzräume zu eröffnen und sich aktiv in soziale Zusammenhänge einzubringen. **Am Ende steht eine große Abschlussperformance.**

Die Ergebnisse der Zusammenarbeit werden in die **Transferstrategie der HfMT** sowie in eine geplante **Reform der Studiengänge** einfließen.

Text: Jutta Toelle

TERMINE DER WORKSHOPS:

4. bis 5.12.2025 **„Kunst als Dialog – wie Musiker:innen gesellschaftliche Resonanzräume eröffnen“** Was es bedeutet, mit der eigenen Kunst in einen kulturellen Dialog zu treten.

8. bis 9.1.2026 **„Kontext schafft Haltung – wenn künstlerisches Denken auf gesellschaftliche Realität trifft“** Was sich ereignet, wenn man sich für die Welt interessiert – und sie aktiv mitgestaltet.

4. bis 5.2.2026 **„Teilhabe transformiert – wenn die Bühne allen gehört“** Was möglich wird, wenn Kunst Bühne und Begegnung zugleich ist.

Alle Workshops finden am TONALi-Campus am Kleinen Kielort statt, Luftlinie knapp 1,5 Kilometer von der HfMT entfernt. Das Praxisseminar steht allen Studierenden offen.

Buch-Tipp

Geschwisterliebe

In ihrem jüngsten Buchprojekt zeichnet Beatrix Borchard **FANNY UND FELIX MENDELSSOHN – ZWEI WEGE** nach. Die emeritierte Professorin der HfMT wendet darin erneut das Prinzip der Montage an, stellt Briefe, Tagebücher, Urkunden und Gesetzestexte – letztere sind zumal für das Leben jüdischer Deutscher im frühen 19. Jahrhunderts von Bedeutung – zusammen und gegenüber. Im chronologischen Aufbau sind Fanny die linken Buchseiten, Felix die rechten gewidmet. Bereits diese Entscheidung rückt eine **SCHIEFLAGE HINSICHTLICH DER QUELLEN** zurecht: Der Nachlass von Felix ist weit vollständiger überliefert und ediert als jener seiner Schwester. So werden die **GESCHWISTERLIEBE, DER GEGENSEITIGE AUSTAUSCH UND DIE GEMEINSAME KÜNSTLERISCHE ARBEIT** plastisch erfahrbar. Behutsame Kommentare der Autorin liefern Hintergrundinformationen. Die Bewertung des Gelesenen überlässt Borchard bewusst uns allen. Viele Lektüren sind möglich. (PK)

tonali Orchester-Proben





DIE FORTSCHRITTS- BESCHLEUNIGERIN

Der Musikwissenschaftlerin, Kulturvermittlerin und Professorin Beatrix Borchard zum 75. Geburtstag

„Der Fortschritt ist eine Schnecke“, wusste Günter Grass, der für seinen 1959 erschienenen Debütroman *Die Blechtrommel*, der ein Jahrhundertroman werden sollte, erst spät, anno 1999, mit dem Nobelpreis in Literatur geehrt wurde. 40 Jahre musste Beatrix Borchard nicht auf Anerkennung warten. Preise freilich, die auch nur annähernd das Renommee, geschweige denn die Dotierung der Stockholmer Auszeichnung hätten, kennt ihr Fach, die Musikwissenschaft, leider nicht. Dafür darf sich die Forscherin, Kulturvermittlerin, Autorin, Publizistin, Professorin und Kuratorin, die mit der Drucklegung dieser Ausgabe der *zwoelf* ihren 75. Geburtstag feierte, dennoch deutlich loben lassen: als eine Fortschrittsbeschleunigerin, die den Pessimisten Grass durch ihr Schaffen beherzt widerlegt.

Wo sind die Frauen? Wo sind ihre Werke, ihre Schriften, ihre Narrative?

Denn als sie – als Teenager spielte sie Geige im Schul- und Jugendorchester, sang im Chor, nahm dann auch Gesangsstunden – ihr Studium der Musikwissenschaften, der Germanistik, der Philosophie und der Geschichte in Bonn und Berlin aufnahm, war Fortschritt an den deutschen Universitäten ein Fremdwort. Nicht nur war die professorale Lehre eine rein männliche Angelegenheit, auch der Kanon der behandelten Werke kannte nur Komponisten, keine Komponistinnen. Die musikalische Biographik schrieb kaum gefiltert die Heldennarrative des 19. Jahrhunderts fort. Wie eng das Denken seinerzeit war, spürte Beatrix Borchard mit aller Härte, als sie ihre Dissertation über Robert Schumanns Rückert-Vertonungen vorbereitete: Da stieß sie auf den von Clara und Robert Schumann unter beider Namen herausgegebenen Liederzyklus *Der Liebesfrühling* – und die enge künstlerische Schaffensgemeinschaft der Schumanns weckte ihr Interesse. Doch ihr damaliger Doktorvater lehnte den Schwerpunktwechsel der Arbeit ab. Erst die Universität Bremen, die in den 1980ern auch eine externe Promotion anbot, rettete die Studentin. Und die Arbeit wurde als einer der ersten Bände in die Reihe *Ergebnisse der Frauenforschung* an der Freien Universität Berlin aufgenommen.

Damals innovativ, heute nicht mehr wegzudenken: die Musikvermittlung

Der berufliche Weg an eine Hochschule oder Universität war ihr damit keineswegs geebnet. Wie die APO genannte *Außerparlamentarische Opposition* der jungen Bundesrepublik einst protestierend den Spiegel vorhielt, so sorgte Borchard zunächst außerhalb der etablierten Bildungsinstitutionen für Veränderung. Als Kulturvermittlerin und meist freiberuflich war sie publizistisch tätig, insbesondere für den Rundfunk. Sie konzipierte Musikvermittlungsformen, in denen sie musikalische Aufführungen mit szenischen Lesungen und kommentierenden Erläuterungen verband und auf diesem Wege musikalische Kontexte sinnlich und intellektuell zugleich erfahrbar machte – ein damals innovativer, heute weit verbreiteter Ansatz. Erst die Wahrnehmung eines Mangels und die Forderung nach Abhilfe durch Berliner Studentinnen, die feministische Forschung in der Musikwissenschaft erwarteten,

bewirkte die schrittweise Rückkehr an eine akademische Institution. Werke von Komponistinnen waren seinerzeit schlichtweg kein Teil des Repertoires der musikalischen Ausbildung – ein Defizit, das bis heute nicht vollends behoben ist. Zunächst im Rahmen von Lehraufträgen, somit nicht wirklich als Teil des etablierten Systems, dachte Borchard Seminarformen und -inhalte neu. So resultierte die Projektform ihres Unterrichts in einer Ausstellung über die Komponistin Adriana Hölszky. Und sie band Studierende in die publizistische Vermittlung ein, die eine Radiosendung zu Lebensläufen junger Musikerinnen diesseits und jenseits der früheren Berliner Mauer entwickelten. Der Antrag der Studierenden auf Einrichtung einer musikwissenschaftlichen Professur für den Bereich *Frauen- und Geschlechterforschung* wurde zwar zunächst abgelehnt. Dennoch bereiteten ihre Seminare den Boden für die spätere Einwerbung einer entsprechenden Stelle im Rahmen des *Programms zur Frauenförderung der Berliner Hochschulen*. Ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft, schließlich die noch heute als Juniorprofessur bestehende Stelle führten die Musikwissenschaftlerin nun nach dem eigenen Studium zurück in die offiziellen Strukturen, die sie freilich freudig aufbrach. Von Berlin über Detmold und Paderborn kam sie als Professorin nach Hamburg, wo sie ab 2002 an der HfMT wirkt. Jetzt führt Beatrix Borchard alle Fäden ihres Lebens zusammen.

Forschung für den Perspektivwechsel: weg von einem männlich verengten Blick

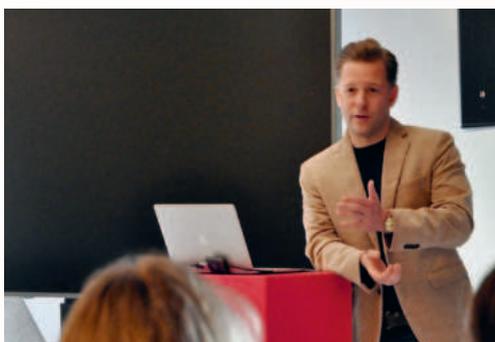
Grenzgänge zwischen Kunst und Wissenschaft, wie die fächerübergreifende, gern projektorientierte Lehre und die künstlerische Forschung, sowie die Geschlechterforschung prägen ihre Arbeit. Das Forschungsprojekt zur Sängerin, Komponistin und Pädagogin Pauline Viardot-García mündet sogar in der Inszenierung von deren Kammeroper *Cendrillon* im Forum. Das multimediale Musikerinnenlexikon MUGI – *Musik und Gender im Internet* – geht online und wird seitdem kontinuierlich um neue Beiträge erweitert. Kongresse über Fanny Hensel oder Joseph Joachim sorgen für internationale Aufmerksamkeit. Beatrix Borchard kuratiert die Räume für Fanny und Felix Mendelssohn im Hamburger KomponistenQuartier und das Schumann-Haus in Leipzig. Und sie perfektioniert das bereits in ihrer Habilitation erprobte Prinzip der Montage in ihrer enorm produktiven Reihe von Buchveröffentlichungen. Wenn sie das Material von Briefen, Tagebüchern, Programmzetteln und Zeitungsartikeln einordnet, zeichnet sie ein multiperspektivisches Bild von Personen und künstlerischer Praxis, zeigt auch die Lücken des Materials auf, lässt die Quellen sprechen, enthält sich der ideologischen Verengung und Verurteilung. Borchards Bücher wollen von aufgeklärten Menschen gelesen werden, nicht jenen, die das eigene Vorurteil bestätigt wissen wollen. Als Feministin bewirkt sie den Perspektivwechsel weg von einem männlich verengten Blick. Sie ermöglicht, dass wir künstlerische Beziehungen, Netzwerke und Wechselwirkungen zwischen den Geschlechtern grundsätzlich besser verstehen. Davon profitieren dann auch die Männer: Es erscheint sogar ein Beethoven als einstiger heldischer Prometheus im neuen Licht der Erkenntnis.

Text: Peter Krause

Foto: Christina Körte – Beatrix Borchard

Fake News

FORSCHEN IN ZEITEN VON FAKE NEWS



Die Thementage Digitale Medien über gezielte Desinformation

Der Applaus, den Caroline von Gall auf den Thementagen *Digitale Medien 2025* erhält, ist anhaltend. Die Professorin für Völkerrecht an der LMU München hat gerade über russische Cyberattacken gesprochen – nicht abstrakt juristisch, sondern aus dem eigenen Erleben. Ihre Forschung war selbst Ziel eines Angriffs geworden – zweimal bereits. In Deutschland gehört sie damit zu den ersten Betroffenen aus der Wissenschaft, in Russland gilt sie als Extremistin. Wenn sie ins Ausland reist, muss sie sich vorab überlegen, ob sie das Risiko tragen kann, da einzelne Staaten „politische Gegner“ Russlands dorthin ausliefern.

„Falschinformation wirkt langfristig!“

Zum zweiten Mal hatte das Institut KMM die Coworking-Räume des *SPACE* am Sandtorkai als Austragungsort der Thementage gewählt und die Vorträge damit der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Thema der drei Tage waren diesmal Fake News und die Frage danach, wie sie unseren Alltag beeinflussen. Wer unter den KMM-Studierenden mit dem Gedanken spielte, es Caroline von Gall gleichzutun, wurde schnell ernüchtert. Schließlich sei es mittlerweile schwierig, an Daten aus Russland zu gelangen und auf Archive zuzugreifen. Die Professorin rät Promovierenden mit Blick auf ihre Karriere daher ab, selbst zu Desinformation in Russland zu forschen.

In Deutschland hingegen sei im Zusammenhang mit der zurückliegenden Bundestags- und Europawahl der Einfluss von Fake News noch marginal ge-

wesen, beruhigt Martin Fuchs. Seit 15 Jahren berät er das gesamte Spektrum demokratischer Parteien in digitalen Fragen. Das gezielte Streuen von Falschinformationen hält er bislang nicht für ein großes Problem hierzulande, sorgt sich aber durchaus um die Verunsicherung, die daraus resultiert. Gezielte Falschinformation wirke langfristig, weil sie Unsicherheiten erzeuge und Vertrauen in politische Institutionen untergrabe, so Fuchs.

Prebunking im Voraus, Debunking im Nachhinein

Der Dozent für politische Kommunikation ordnete die Entwicklung historisch ein: Politisch motivierte Desinformation sei kein neues Phänomen, aber erst das Internet habe es möglich gemacht, dass sich Fake News rasant verbreiteten und ein großes Publikum erreichten. Also wie damit umgehen? Journalistische Faktenchecks, sogenanntes Debunking, hält Fuchs als Gegenmaßnahme nur begrenzt für hilfreich, weil es eine informierte Öffentlichkeit erreiche, nicht aber jene, die an die verbreiteten Falschinformationen glauben wollen. Der Politikberater rät stattdessen zum Prebunking, dem Entzaubern einer Fake-News-Kampagne, noch bevor sich diese ausbreiten und ihre destruktive Wirkung erzielen kann.

Die zurückliegenden Wahlen, der Krieg in Palästina, die Selbstdarstellung Chinas – die aktuellen Anlässe über Fake News zu sprechen, waren während der Thementage zahlreich. Die regen Diskussionen im Anschluss an die Vorträge unterstrichen das.

Text und Fotos: Fabian Lehmann

Stipendienprogramm

LEADERSHIP LERNEN, FÜHRUNGSVERANTWORTUNG AUSBAUEN

Führung heißt, unentscheidbare Fragen zu entscheiden – denn Führungskräfte müssen gerade in Krisenzeiten mit Herausforderungen umgehen, die Handeln bisweilen scheinbar unmöglich machen: Entscheidungen unter Unsicherheit treffen, im Wissen, dass, was heute verlässlich erscheint, morgen überholt sein kann. Oft geht es um Zielkonflikte ohne gute Option, bei denen wichtige Werte auf dem Spiel stehen: Legen wir mit dem Team noch eine Nachtschicht für den wichtigen Drittmittelantrag ein, obwohl alle schon erschöpft sind? So herausfordernd Führungsrollen sind – **Organisationen ohne funktionierende Führungsstrukturen können Krisen kaum überstehen**. Deshalb ist es zentral, Führungskräfte in Kulturorganisationen zu stärken.

Genau hier setzt das **Cultural Leadership-Stipendienprogramm** des Instituts KMM an: Das Weiterbildungsformat für Menschen mit erster Führungsverantwortung **stellt persönliche Haltung, Kommunikation, Transformationskompetenz und strategisches Denken in den Mittelpunkt**. Neben fachlichen Impulsen und Übungen geht es vor allem um kollegialen Austausch und den Aufbau einer **Community of Practice**, die auch über die Programmlaufzeit hinaus besteht und sich professionell

austauscht, berät und unterstützen kann. Nach einem erfolgreichen Prototyp in Nordrhein-Westfalen startete im Mai 2025 der zweite Durchgang in Hamburg. Mit Unterstützung der Behörde für Kultur und Medien Hamburg sowie der Alfred Toepfer Stiftung durchlaufen 15 Stipendiatinnen und Stipendiaten aus ganz unterschiedlichen Kultureinrichtungen – von Staatsoper und Bühnen bis zu freien Initiativen – bis Februar 2026 ein **Curriculum aus vier Präsenzworkshops und sechs digitalen Modulen**. Auftakt und Abschluss finden auf Gut Sigger an der Ostsee statt, die mittleren Workshops an Wirkungsstätten der Teilnehmenden – etwa der Kunsthalle Hamburg. Parallel arbeiten wir daran, das Stipendienprogramm dauerhaft im Weiterbildungsportfolio des Instituts zu verankern. Denn angesichts der spürbar wachsenden Herausforderungen für Kulturorganisationen werden Räume für Lernen, Austausch und solidarische Vernetzung ihrer Führungskräfte auch in Zukunft immer wichtiger.

Text: Martin Zierold

WEITERE INFORMATIONEN: WWW.LEADING-CULTURE.DE

„LISTEN COURAGEOUSLY“

BERLIN-TAGE DES INSTITUTS KMM – 10 ORTE, ÜBER 100 NEUE EINSICHTEN

Mit dem Besuch bei *Berlinale Talents*, die dieses Jahr den Titel *Listen courageously* trug, begannen für 50 Präsenz- und Fernstudierende des Instituts KMM drei intensive Exkursionstage in Berlin. Der Appell, mutig zuzuhören, begleitete die Exkursionsgruppe durch Begegnungen, Diskussionen und Einblicke in aktuelle Herausforderungen des Kulturbetriebs. Im Wechsel mit der Auslandsexkursion organisiert das Institut KMM alle zwei Jahre ein mehrtägiges Programm in Berlin: in diesem Jahr begleitet vor Ort von Institutsleiter Martin Zierold sowie von Marlene

punkte in der Leitung der Gespräche repräsentiert und wurden durch weitere Fragen aus der Studierendenschaft ergänzt. In den vertraulichen Gesprächen, aus denen vereinbarungsgemäß nicht wörtlich zitiert werden darf, konnten somit Thesen aus dem Seminar diskutiert, auch kritische Punkte produktiv besprochen und Blicke hinter die Kulissen geworfen werden. Von Besprechungsräumen bis zu Theatersälen, vom Campus im Freien bis zur Belüftungsanlage im Keller, durch die verschiedenen Kieze von Mitte bis Charlottenburg führten die 20 Gespräche mit wichtigen Aspekten: An welchen Orten wird Kultur gemacht, wo über sie gesprochen und wo über Rahmenbedingungen entschieden? Die

Exkursion hatte mit Kulturförderung und Nachhaltigkeit zwei Schwerpunktthemen, die je einen Tag inhaltlich prägten.

DER TAG DER KULTUR- FÖRDERUNG

Ein Fokus der Moderationsteams waren die gravierenden Mittelkürzungen in Berlin sowie die Folgen für Programme und strategische Ausrichtungen der Institutionen. Die Einblicke in radikale

Programmentscheidungen, Umverteilung, neue Modelle, auch die Solidarität unter Häusern beschäftigen die Teilnehmenden über die Exkursion hinaus. Daran anschließend ging es um die Zusammenarbeit im Team: wie gemeinsam, resilient gearbeitet werden kann und wie Leadership verstanden und umgesetzt wird. Der Dialog brachte auch Fragen an die Teilnehmenden selbst auf: Welche Verantwortung haben wir an den Hochschulen, um die Kulturförderung, Nachhaltigkeit und somit den Kulturbetrieb in Zukunft zu verbessern? Der Tag zur Kulturförderung wurde von Anna Punke-Dresen und mir konzipiert. Folgende Institutionen wurden besucht: Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien, Berlinale Talents, Bundesverband Deutscher Stiftungen, Bureau Ritter, Diversity Arts Culture, Jüdisches Museum Berlin und Sophiensaele.

DER TAG DER NACHHALTIGKEIT IN KOOPERATION MIT DEM SUSTAINABLE THEATRE LAB

Der zweite Schwerpunkt setzte sich mit Nachhaltigkeit in der Kultur auseinander – konzipiert von Marlene Behrmann und Christian Tschirner vom *Sustainable Theatre Lab* am *ligeti zentrum*. In zwei Gruppen besuchten die Teilnehmenden zunächst die Floating University und die ufa-Fabrik. Die Floating University Berlin ist ein experimentelles, schwimmendes Campusprojekt von raumlabor im Regenwasserrückhaltebecken des Tempelhofer Feldes, das als Labor dient, um gemeinschaftliche Formen des Lernens und Forschens zu erproben und auf dem Gelände Kulturprojekte zu realisieren. Die ufa-Fabrik Berlin verfolgt Nachhaltigkeit als ganzheitliches Kultur- und Lebenskonzept, indem sie ökologische Technologien wie Solarenergie und Regenwassernutzung mit sozialer Teilhabe, kultureller Vielfalt und gemeinschaftlichem Zusammenleben verbindet. Abschließend konnten die Teilnehmenden im Gropius Bau Einblicke in die Transformation des Ausstellungshauses bei der Umsetzung der Nachhaltigkeitsstrategie gewinnen.

GENERATIONSÜBERGREIFENDES NETZ

Das Institut KMM konnte erneut das EmMi LuebesKind-Haus von Friedrich Loock, dem ehemaligen Institutsleiter, als Tagungsort nutzen. In den Exkursionstagen mit vielen intensiven Eindrücken war es ein wichtiger Bezugspunkt. Und auch thematisch passend, da es ein Ort für Veranstaltungen zu kulturellen und gesellschaftlichen Themen ist und sich die EmMi LuebesKind Stiftung sozial für Kinder und Jugendliche in Pflegefamilien einsetzt. Und es ist auch ein Generationenvertrag, eine Verbindung im KMM-Kosmos – wie auch mit dem KMM-Netz, dem Alumni-Verein des KMM, der die Tagung mit gefördert hat und inhaltlich den Auftakt formt. Annalena Jonetzko und Jonas Fathy gestalteten ein Austauschformat zwischen Berliner Alumni und den Teilnehmenden.

Die Exkursion hat gezeigt: Wer den Mut hat zuzuhören, schafft Verbindungen, eröffnet Räume für Wandel und trägt dazu bei, Kultur lebendig zu gestalten.

Text: Susanne Stephani

Foto: Vanessa Nicette – Berlin-Exkursion



Troidl aus dem wissenschaftlichen Team und verantwortet von mir. Dass die Exkursion kurz nach dem Start des neuen Kulturstaatsministers sowie nach dem kurzfristigen Wechsel in der Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt Berlin stattfand, gab den Gesprächen eine besondere Aktualität.

DREI MERKMALE DER EXKURSION: MODERATION – ORTE – THEMEN- SCHWERPUNKTE

Die Gespräche wurden von den Studierenden selbst vorbereitet und moderiert. Im Seminar analysierten sie durch Textlektüre Positionen von Kulturbeteiligten und entwickelten in der Gruppenarbeit eigene Thesen. In Teams mehrerer Personen führten die Studierenden durch die Gespräche. Dadurch waren die studentischen Stand-

Protokollübersetzung OSC/ROS

Disziplinen im Dialog: wenn Roboter Musik verstehen

Interdisziplinarität hat etwas von Reisen: Man trifft auf Sprachen, Gepflogenheiten und auf überraschende Gemeinsamkeiten. So stellten Ingenieurinnen und Musiker im *ligeti zentrum* staunend fest, dass sie in gewissen Arbeitsprozessen gar dieselben Protokolle nutzten. Einfach gesagt regeln Protokolle, wie Informationen strukturiert und übertragen werden, damit verschiedene Systeme und Komponenten effizient und eindeutig miteinander kommunizieren – sei es innerhalb eines Computers oder eines Netzwerks. Ein Überblick war überfällig. Während die Ingenieure der TUHH die Roboter im Haptic Lab standardmäßig über das **Robot Operating System (ROS)** steuerten, war das künstlerisch-musikalische Kollegium der HfMT und der HAW vor allem mit **Open Sound Control (OSC)** vertraut. Die daraus resultierende Aufgabe lag auf der Hand: **„Warum nicht alle Roboter des ligeti zentrums so konfigurieren, dass alle damit spielen können?“**, fragt Ali Elnwegy. „Die Idee ist ein voll ausgestattetes OSC-Interface, über das das gesamte Team die technologisch komplexen Roboterarme bedienen kann.“

Im Rahmen eines Bachelorprojekts an der TUHH, das der Ingenieur für Mechatronik zusammen mit dem künstlerischen Forscher Kieran McAuliffe betreute, übernahm ein Student die Einrichtung. Die zentrale Aufgabe bestand in der Priorisierung der zu übertragenden Informationen. **„ROS hat etwas von maximaler Komplexität – OSC etwas von maximaler Simplizität“**, erklärt Kieran McAuliffe. Ali Elnwegy nickt. „Normalerweise sieht die Bedienung eines Roboters eine sehr detaillierte Bewegungsbahn mit Zeitangaben vor. Das ist wie eine Choreographie.“ Diese sollte durch sinnvolle Voreinstellungen vereinfacht werden – ein scheinbarer Spagat, den der mitwirkende Bachelorstudent sehr erfolgreich gemeistert hat.

Mittlerweile lassen sich alle Roboter des *ligeti zentrums* über OSC ansteuern, doch Ali Elnwegy und Kieran McAuliffe betrachten dies erst als den Anfang. Nach dem erfolgreichen Brückenschlag beginnt nun eine neue Phase: Es geht um **Feinschliffe, Fallstudien und kreative Anwendungen**. Und um die Kommunikation in die andere Richtung. Statt den Roboter nur mit einem Instrument oder einem musikalischen Werkzeug zu steuern, lassen sich Nachrichten auch direkt vom Roboter empfangen. Die Technik, das haben die beiden Projektpartner bereits getestet, würde funktionieren. **„Wir müssen das System bloß starten.“**

Text: Daria Radler

Malroboter

Mensch vs. Maschine: wenn Roboter Musik malen

Ein melancholisches Stück von Debussy in dunklem Blau. Ein fröhlicher Walzer in leuchtendem Gelb. Ein schriller Klang – grellrot und kantig. Was für Menschen eine intuitive Übersetzung zwischen Klang und Gefühl ist, muss ein Roboter erst lernen. Genau das versucht die promovierte Ingenieurin für Mechatronik Ornella Tortorici Pabst – **und lässt einen menschenähnlichen Roboterarm Musik malen**.

Um die Maschine allein geht es bei dem Projekt im Haptic Lab bei Weitem nicht. **„Schlussendlich wollen wir verstehen, wie Menschen Musik visuell interpretieren – und wie sich das mit den Ergebnissen des Roboters vergleichen lässt“**, erklärt Ornella Tortorici Pabst. Ein lernfähiger Algorithmus hilft dem Roboter dabei, Eigenschaften wie Geschwindigkeit, Lautstärke oder Tonhöhen in **Farben, Linien und Formen zu übersetzen**. Malerisch umgesetzt wird das Ganze live in Workshops und Vorführungen mit Kindern und Erwachsenen. Für die Vergleichbarkeit werden Werke von Joseph Haydn, Claude Debussy und Yann Tiersen gespielt. Klassische Musik – „aber wir könnten jede Musik verwenden“, betont die Ingenieurin. Auffällig sei dann besonders die **unterschiedliche Farbgestaltung**: Während der Roboter klassische Stücke bevorzugt in Blautöne übersetzt, werden hohe, gepitchte Töne vor allem in Rot und Schwarz dargestellt.

In Zukunft soll der Roboter noch mehr können. Denn: „Wenn Menschen Musik hören, wollen sie sich bewegen“, gibt die Projektkoordinatorin zu bedenken. So stieß das Vorhaben des Artist-in-Residence Ivan Iovane im Haptic Lab auf offene Ohren. Ob der Roboter Mitte Oktober bereits komplexe Bewegungsmuster nachvollziehen kann oder noch erste Schritte tastet, wird die Abschlusspräsentation des Interaktionsdesigners in Harburg zeigen.

Musik, Malerei – und Tanz? Ornella Tortorici Pabst freut sich über die neuen kreativen Brücken und plant, den Roboter weiter zu optimieren. „Auf Veranstaltungen des *ligeti zentrums* stellen wir immer wieder fest, wie präsent das **Thema Gesundheit** ist. Durch laufende Projekte im Haptic Lab und im Austausch mit dem Kollegium des UKE sehe ich spannende Anknüpfungspunkte, sei es in der **Musik- oder Kunsttherapie**.“ Schon jetzt zeigt der Malroboter: Maschinen können mehr als Technik. **Er beweist, wie Kunst auch durch Algorithmen neue Wirkung entfaltet**.

Text: Daria Radler

VERANSTALTUNGEN IM LIGETI ZENTRUM

Ausgewählte Events von und mit dem *ligeti zentrum*

11.10.2025, ab 11 Uhr

VRobotia @ Code Week Auftakt
Zentralbibliothek

11.10.2025, 17.30 Uhr

SuedKultur Music Night
feat. Kultur Palast Harburg
ligeti zentrum, 10. Stock, Production Lab

15.10.2025, 16.30 Uhr

KlangwerkStadt@ligeti zentrum:
Synthesizer Workshop:
Synthwave/Retrowave
ligeti zentrum, 9. Stock

15.10. bis 19.10.2025

Happy Endings. Ein Symposium zu palliativer Dramaturgie konzipiert und kuratiert von les dramaturx + martin györffy
Deutsches Schauspielhaus Hamburg, MalerSaal

16.10.2025, 19.30 Uhr

Hamburger Horizonte @ligeti zentrum
ligeti zentrum, 10. Stock, Production Lab

23.10.2025, 12 Uhr

ligeti zentrum @ Code Week: Programmieren lernen durch Musik
Zentralbibliothek

15.11.2025, 18 Uhr

Filmscreening „2001: A Space Odyssey“
(in Kooperation mit Movies Meet Music und der Kinemathek Hamburg)
Kultur Palast Harburg

22.11.2025, ab 11 Uhr

TAG DER OFFENEN TÜR IM LIGETI ZENTRUM
ligeti zentrum, 9. und 10. Stock

3.12.2025, 19.30 Uhr

LIGETI ZENTRUM SHOWCASE
ligeti zentrum, 10. Stock, Production Lab

Weitere Informationen und alle Veranstaltungen online unter www.ligeti-zentrum.de

AUS DEM LAB AUF DIE GROSSE BÜHNE

WIE DAS LIGETI ZENTRUM IMMERSIVE MUSIK MOBIL MACHT

Vom Museum bis in den Konzertsaal: Immersive Kunst ist gefragt. Auch in der Musik ist 3D-Audio im Kommen. Auf Streamingplattformen belohnt die Branche Kunstschaffende für ein entsprechendes Mastering mit Präsenz und Streams. Für all jene, die es konsumieren, steigt das Angebot von Kopfhörern, die Kopfbewegungen erfassen und Klang im dreidimensionalen Raum imitieren. Auch Konzerthäuser und Kulturinstitutionen statten ihre Venues vermehrt mit speziellen Lautsprecheranordnungen aus.

Sound, der von allen Seiten kommt, Zuhörer umhüllen oder echte Akustik nachahmen kann, wird gern *Immersive Sound* oder *Spatial Audio* genannt. Jonathan Hammor bevorzugt den neutraleren Überbegriff *3D-Audio*, der nicht an Hersteller gebunden und weniger aufgeladen sei. Im Production Lab des *ligeti zentrums* arbeitet der Systemingenieur für Medientechnik an Lösungen, um das besondere Musikerlebnis möglichst vielen Menschen zugänglich zu machen, und verschafft Musizierenden außerdem das wohl knappste Gut: Zeit zum Proben.

3D-AUDIO IN KLEIN UND GROSS

Aus dem zehnten Stock des *ligeti zentrums* bietet sich ein spektakulärer Blick auf Hamburg. Vor der Tür liegt der Harburger Binnenhafen. In der Ferne das Hamburger Panorama von Süden, das man nur selten auf Postkarten sieht. Doch die wenigsten, die uns besuchen, betreten das Production Lab wegen der Aussicht. Das flexible Atelier wird gleichermaßen von Ingenieurinnen und Künstlern genutzt. Unter der Decke hängen Traversen, an denen neben Scheinwerfern immer wieder auch Roboterarme befestigt werden. Auffällig sind die vielen Lautsprecher, die auf mehreren Ebenen im Raum verteilt sind. Vom Mischpult aus kann Jonathan Hammor diese bespielen.

Betrachtet man die heutige Technik, so präsentiert Klang im dreidimensionalen Raum in der Theorie schier unendlich viele Möglichkeiten. Die Herausforderungen sind vor allem praktischer Natur. „Das zentrale Problem von *3D-Audio* ist, dass die existierenden Formate in der Musikproduktion – ganz populär zum Beispiel Dolby Atmos – davon ausgehen, dass man entweder Kopfhörer trägt oder allein in der Mitte eines Raumes sitzt und von vielen Lautsprechern umgeben ist.“ Die drohende Unverhältnismäßigkeit liegt auf der Hand: Ein Konzert für nur eine Person lohnt sich nicht – vom Kostenfaktor der

benötigten Technik ganz zu schweigen. Im Production Lab erörtert Jonathan Hammor deshalb die Skalierbarkeit von *3D-Audio*: „Wie können wir erreichen, dass nicht nur eine Person in der Mitte des Raums den Sound schön erleben kann, sondern etwa auch 500 Menschen im Kleinen Saal der Hamburger Elbphilharmonie oder gar 10.000 auf einem Festivalgelände?“

Statt der perfekten kugelförmigen Anordnung bietet die Lautsprecheranordnung im Production Lab einen Kompromiss, der sich näher an realen Konzerträumen mit leichter Frontalausrichtung orientiert. „Nicht jede *3D-Audio*-Umgebung ist ein *dome*. Manchmal werden 50 Lautsprecher im Rechteck angeordnet, dann vielleicht nur acht im Kreis. Unser Ziel ist, dass das Klangerlebnis möglichst gleichbleibt, wenn man von einem Setup ins andere wechselt.“ Die hohe Flexibilität des Labs liegt nicht zuletzt an der vorhandenen Software: Die drei gängigen Klangformate – kanal-, objekt- und soundfieldbasiert – lassen sich im Production Lab allesamt umsetzen.

PROBEN VOR DER GENERALPROBE

Viel kann schiefgehen, wenn *3D-Audio*-Performances für ein großes Publikum arrangiert werden sollen – vor allem dann, wenn Musizierende ihr Setup zuvor lediglich in der Theorie, im Tonstudio und über Kopfhörer testen konnten. Doch genau dieses Szenario ist oft real, denn die Kalender vieler Konzerthäuser sind prall gefüllt. „Viele Musizierende hören ihre Kompositionen mit sehr wenig Vorlaufzeit erst auf der Bühne in groß“, wirft Jonathan Hammor ein. Zeit bliebe vor dem Auftritt bloß noch für das Feintuning.

Im Production Lab bietet er den Kreativen einen Ausweg aus diesem Dilemma. *Audio-Portierung* lautet der Schlüsselbegriff, ein Verfahren, das Aufführungen in verschiedene Räume übertragbar macht. „Wir haben einen



einmaligen Experimentier- und Proberaum – ein Konzerthaus-Setup in klein, in dem sich *3D-Audio*-Content erproben und dann in beliebige Venues transferieren lässt.“

Die erste große Portierung fand am 18. Mai 2025 statt, als das Decoder Ensemble *Future Recognition* mit *3D-Audio* im Kleinen Saal der Elbphilharmonie aufführte. Rund vier Monate vorher trafen sich die Beteiligten erstmals im *ligeti centrum*. Eine Woche vor dem Auftritt probte das Ensemble in Harburg. Durch die gute technische Vorbereitung waren im Kleinen Saal sogar noch kleine Anpassungen möglich. Jonathan Hammor zeigt sich zufrieden: „Oft geht es um Größenverhältnisse, die man noch einmal nachtuned. Ohne die Vorbereitung wäre das Set-up innerhalb der zwei Stunden, die Musizierende üblicherweise vor dem Konzertbeginn haben, unmöglich gewesen.“

Derweil denkt er das Konzept von *3D-Audio* längst weiter. Mit dem Kollegium diskutiert er Fragen der Psychoakustik und erwägt neue Interfaces, über die Musikschaffende selbst die klangliche Verteilung im Raum steuern könnten. „Im *ligeti centrum* greifen viele Ideen ineinander und bauen aufeinander auf. Das beschleunigt nicht nur die Ausarbeitung, sondern macht die Zusammenarbeit extrem bereichernd.“

Text: Daria Radler

Foto: 3D-Audio, Production Lab, *ligeti centrum*, Jakob Mewes – Jakob Mewes

A photograph of a woman with a joyful expression, wearing a pink dress and a silver tiara with blue gemstones. She is holding a pair of green fuzzy earmuffs. A man's hands are visible, pulling a red string across her face, mimicking a mustache. The background is dark and out of focus, suggesting an indoor event.

**EIN PROBE-„RAUM
FÜR UTOPIEN,
ZUKUNFTSVISIONEN“
UND AKTIVISMUS**

THEATER ALS FORUM FEMINISTISCHER KRITIK

Nachdem in den 1990er und teilweise noch den 2000er Jahren der Begriff des Feminismus in Kunstkreisen eher vermieden wurde, fällt auf, dass sich seit etwa 2010 wieder vermehrt Theaterschaffende im deutschsprachigen Raum explizit als feministisch oder queer-feministisch verstehen. So unterschiedliche Kunstschafterinnen wie Florentina Holzinger, Bastian Kraft oder Simone Dede Ayivi und Gruppen wie She She Pop, Frauen und Fiktion, Henrike Iglesias, CHICKS* oder Swoosh Lieu bezeichnen sich als feministisch beziehungsweise als queer-feministische Kollektive. Sie greifen genderspezifische, feministische und queere Themen auf, setzen sich kritisch mit stereotypen Repräsentationen von Geschlechtsidentität auseinander und hinterfragen sowohl auf inhaltlicher als auch ästhetischer Ebene patriarchal strukturierte Macht- und Blickverhältnisse.

Bereits in den 1960er und 70er Jahren prägten feministische Kunstschaffende die Kunstform Performance entscheidend und verschafften zugleich Frauen* und feministischen Themen künstlerisch, institutionell und politisch Raum und Gehör. Sie verwendeten dabei meist ihren eigenen Körper als Material, machten sich zugleich zum Subjekt und Objekt der Aufführung und vermochten auf diese Weise sowohl bestehende Darstellungskonventionen und Machtverhältnisse zu dekonstruieren, als auch sich selbst zu empowern. Eine solche Selbstermächtigung spielt auch heute eine wichtige Rolle, wenn Kollektive wie etwa She She Pop oder Henrike Iglesias die männliche Schöpferposition abschaffen und sich zu ihren eigenen Autoren und Regisseurinnen erklären, oder Florentina Holzinger das Publikum mit vollständig nackten Frauenensembles konfrontiert, die den Ausschluss der Frau* aus der

HETERONORMATIVE BILDER ÜBERWINDEN, UM IDENTITÄTEN ZU ENTFESSELN

Auffallend ist bei alledem in den letzten Jahren eine Hinwendung zu utopischen Zukunftsentwürfen und alternativen Körperbildern, die Diskriminierungen, Binaritäten und Anthropozentrismen hinter sich lassen. So schöpft etwa Simone Dede Ayivi aus alternativen Wissensbeständen und entwirft in ihrer vom Afrofuturismus der 1970er inspirierten *Performance First Black Woman in Space* aus dem Jahr 2016 ebenso wie in *Queens* von 2017 utopische Welten jenseits patriarchaler, weißer Räume; She She Pop werten in *Hexploitation* von 2020 den alternden weiblichen Körper um, indem sie ihn sich lustvoll aneignen und zu immer neuen, heterogenen Körpern montieren, Antonia Baehr spielt bereits 2013 in *Abecedarium Bestiarium* mit Mensch-Tier-Hybriden, Bastian Kraft kreierte in *Die kleine Meerjungfrau* im Zürcher Pfaun 2025 mit Drag Queens der Schweizer Szene eine schillernde Welt fluider Geschlechtsidentitäten, und die Gruppe Swoosh Lieu entwirft 2023 in *Reset. Ein feministischer Tauchgang* queere Gegenerzählungen und spekuliert mit mehr als menschlichen Identitäten.

EIN PROTESTZUG GEGEN MISOGYNE GEFÜGE

Es mag verwundern, dass in einer Zeit globaler, lebensbedrohender politischer und ökologischer Krisen die darstellenden und performativen Künste Fantasien anderer Zukünfte entwickeln, zugleich zeigt sich hier das Potential des Theaters, im wahrsten Sinne des Wortes ein Probe-Raum zu sein, ein Raum, in dem andere Realitäten, Identitäten und Formen des Zusammen-

patriarchalen Gesellschaft quasi umkehren und durch ihre völlig schamfreie und selbstverständliche Nacktheit den männlich strukturierten Blick zurückwerfen.

ERNIEDRIGUNG – BENACHTEILIGUNG – DIFFAMIERUNG: EIN UNENDLICHES THEMENFELD

Der Aspekt der Selbstermächtigung ist auch für Schwarze Kunstschaffende wie Anta Helena Recke, Joana Tischkau, Monique Smith-McDowell oder Simone Dede Ayivi wesentlich, die sich in dem immer noch weiß dominierten Theaterumfeld behaupten müssen. Indem sie sich den Theaterraum aneignen, eignen sie sich auch Sichtbarkeit in der gegenwärtigen rassistischen Gesellschaft, aber auch in der lange weiß dominierten feministischen Bewegung an. Sie reflektieren in ihren Arbeiten einerseits sexistisch-rassistische Machtstrukturen und Darstellungsmuster, setzen diesen aber auch Gegenerzählungen und eine eigene Perspektive entgegen, sei es durch die Verwendung biografischer Materials, Schwarzer Literatur und Theorie etwa von May Ayim oder bell hooks, die Thematisierung Schwarzer Widerstandsgeschichte oder die kritische Rück-Aneignung Schwarzer Popkultur. Dabei werden stets auch die intersektionalen Verflechtungen sexistischer und rassistischer Diskriminierungen deutlich. So etwa, wenn die niederländische Künstlerin Patricia Kaersenhout in ihrer dreistündigen Performance *The Clean Up Woman* von 2016 im Stedelijk Museum Amsterdam als Putzfrau arbeitet und als Schwarze Frau bei dieser Tätigkeit von niemandem als Künstlerin erkannt wird. Hier zeigt sich, wie eng Sexismus, Rassismus und Klassismus miteinander verbunden und in unserer Wahrnehmung gerade durch diese Verschränkung wirkmächtig sind.

lebens ausprobiert werden können. Die Gruppe Henrike Iglesias nennt das Theater in diesem Zusammenhang einen „Raum für Utopien und Zukunftsvisionen“, Ayivi einen „Probierraum“ für mögliche Zukünfte, und Jill Dolan spricht bereits 2005 von den utopischen Potentialen des Theaters, seiner „utopischen Performativität“. Dies sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass gerade aus feministischer und queerer Perspektive die Realität zurzeit wenig Grund für Hoffnung gibt. Und so sind seit einigen Jahren auch Verbindungen von Performance und Aktivismus ein wesentlicher Bestandteil feministischer Künste. Hier sei exemplarisch auf die Gruppen FEMEN und LASTESIS verwiesen, die mit performativen Aktionen im öffentlichen Raum gegen misogynen Gewalt und Politik protestieren. Beide verwenden ihre eigenen Körper als zugleich Akteur und Material des Protests. Während die in der Ukraine gegründete Gruppe FEMEN vor allem ihren nackten, oftmals beschrifteten, Oberkörper einsetzen, arbeitet das chilenische Kollektiv LASTESIS, das 2019 durch die Performance *Un violador en tu camino* weltweit bekannt wurde, mit dem Mittel der Versammlung, um den Frauen* Präsenz, Sichtbarkeit und Macht im öffentlichen Raum zu verleihen. Aber auch in Bühnenarbeiten scheint die Politik zunehmend wieder Einzug zu halten. So setzt sich Simone Dede Ayivi 2025 in ihrer jüngsten Performance mit dem aktuellen Rechtsruck in Deutschland auseinander, und in Bastian Krafts bereits erwähnter *Meerjungfrau* wird das Video *open your mouth* von Barbie Breakout von 2013 gezeigt, in dem sie sich aus Protest gegen die homosexuellenfeindliche Politik in Russland und das Schweigen des Westens die Lippen zunäht. Das Entwerfen alternativer Welten und heterogener, nichtbinärer Identitäten geht so in den feministischen Künsten einher mit deutlicher Kritik an politischen Strukturen und Entscheidungen.

Text: Miriam Dreyse

WELTERZEUGUNGSMECHANISMEN

Das Musiktheater im Spannungsfeld der Gegenwart

Musiktheaterszenen können laut und leise sein, sie können bunt aber auch einfarbig sein, sie können bewegt oder statisch, fiktiv oder faktisch, traditionell oder innovativ sein – vor allem sind sie aber neugierig und vielfältig. Die Musiktheaterszenen der Gegenwart – und damit ist nicht die klassische Operntradition in ihrer Neuinszenierung gemeint – zeigen sich in unzähligen musikalisch szenischen Spielformen und Sujets. Die Grundlagen für diese stets überraschenden Musiktheaterszenen bilden zum einen die regionalen Verbände von Akteurinnen und Rezipienten, die das Ökosystem Musiktheater lebendig werden lassen. Zum anderen ist es aber gerade die Diversität der Aufführungsformate, über die die Szenen anschlussfähig für Gegenwartsdiskurse bleiben. Dies entsteht nicht zuletzt im Miteinander von Ausführenden, die aus verschiedenen Ländern und Kulturkreisen stammend die Szenen offen halten. Musiktheaterszenen sind daher äußerst lebendige Szenen, in denen sich kulturelle Hinter- und Beweggründe im Austausch befruchten, neue Themen setzen, Perspektiven und Diskurse eröffnen.

Diversität in allen Details

Gerade die Darstellende Kunst vermag es, im Zusammenwirken mit musikalischen Strukturen über Sprach- und Verständnisbarrieren hinweg zu vermitteln und neue Denkrichtungen anzustoßen. Musiktheaterszenen von heute zählen zu den lebendigsten Kunstszene unserer Kulturlandschaft. Was diese Szenen über ihre strukturelle Diversität hinaus auszeichnet, ist die inhaltlich programmatische Diversität. Der thematische Horizont greift nicht allein Phänomene der unterschiedlichen Kulturgeschichten in Poesie, Literatur, Philosophie, Kunst, Theater, Musik oder Ästhetik auf, sondern stellt ebenso

Gegenwartsfragen zur Diskussion. Dabei markierten kulturhistorische, technologische, ästhetische, mediale, ökologische oder gesellschaftspolitische Aspekte den weiten Horizont. Ein Blick in die Programme von Festivals und den verschiedenen Ensembles zeigt, dass unter anderem Oper, Soziale Medien, Natur und Klima oder die Welterzeugungsmechanismen politischer Systeme einen Weg, wenn nicht sogar verschiedene Wege auf die Bühnen finden. Spannend wird es insbesondere dann, wenn dabei Genres anderer Gattungen wie die Lust am Horror in Literatur und Film – so in Gordon Kampes Frankenstein 2018 und Ulrich Kreppeins Caligari 2026 – oder gesellschaftspolitisch medien-spezifische Formen der Meinungsbildung und Welterzeugung in musiktheatrale Szenen gesetzt werden.

Eine neue musiktheatrale Spielform mit realen und medialen Fragmenten

Letzteres griff im Frühjahr 2025 Sounding Situations in Hamburg mit der Uraufführung von WAGNER WELTWEIT auf. Ein Stück über die medialen Welterzeugungsmechanismen der russischen Söldnergruppe Wagner, das sich als dokumentarisches Musiktheater aus Social Media Feeds, Propagandatexten, improvisierter Musik, konkreten Klängen und Opernelementen verstehen lässt. Dabei werden reale Erzählungen und objets trouvés sozialer Medien auf der Bühne mit den klanglichen und erzählerischen Narrativen Richard Wagners verknüpft. Unverkennbar zeigen sich hier nun die verborgenden Inszenierungsmechanismen in der Welt der Kunst und der medialen Gegenwart. Die Szene markiert damit nicht nur eine neue musiktheatrale Spielform, sondern zeigt, wie das Zusammenwirken unterschiedlicher Künste Welten schaffen kann, die stets kritisch zu hinterfragen sind.

Text: Fabian Czolbe

NO-Theater

WO ZEIT NICHT VERGEHT

DAS FASZINIEREND FREMDE IM NO-THEATER

Die Bühne ist im NO immer gleich: Sie setzt sich zusammen aus dem Weg – respektive der Brücke – dem *hashigakari* (橋掛かり), sowie dem *butai* (舞台), dem eigentlichen Bühnenhaus. Dieses präsentiert sich als offener, von drei Seiten umschlossener und von einem Dach akzentuierter Raum. An der Rückwand entfalten sich Kiefernmalereien *kagami-ita* (鏡板) – Sinnbild für die Unvergänglichkeit und die Präsenz des Immergrünen. Umgeben ist dieser Raum von Steinen, die imaginativ einen Flusslauf beschreiben. Eine kleine Welt von kaum mehr als dreißig Quadratmetern – doch mit einer Symbolik von unermesslicher Weite.

Dieser leere Bühnenraum ist gleichsam ein transzendenter Zwischenraum, der das Kommende bereits enthält und doch verschweigt. Dem unvorbereiteten Besucher mag es widerfahren, dass er des Beginns kaum gewahr wird und dem verschlüsselten Handlungsgefüge nicht zu folgen vermag. Gleichwohl ist diese theatrale Praxis in ihrer asketischen Konzentration und

semiotischen Verdichtung kaum zu überbieten. Ein jedes Detail – sei es die sorgsame Wahl der Kleidung *shōzoku* (装束), oder die archaische Musik – fügt sich zu einem überaus raffinierten Beziehungsgeflecht.



AUS DEN TIEFEN DER BÜHNE ...

... dringen erste fragile Klänge der Instrumente. Ein schlichter Vorhang zur linken Seite wird sanft nach innen gehoben. Die Musiker treten in die leere Szenerie. Das Stück hat indessen schon längst mit den Klängen hinter der Bühne begonnen.

Das Charakteristische dieser Theaterform schwebt wie ein unsichtbarer Hauch über ihr und verdichtet sich in dem Begriff des *yūgen* (幽玄). Dieses Wort lässt sich nur unzulänglich übersetzen: Es bezeichnet im Kern ein ästhetisches Empfinden von geheimnisvoller Tiefe, von verborgener Schönheit, die sich jeder definitiven Benennung entzieht. Der szenische Ablauf entbehrt



gleichfalls einen klassischen Spannungsbogen und verweigert die Linearität der Zeit.

Ein Beispiel, das die subtile Ästhetik dieser Form erhellt, ist das Schreiten der Hauptfigur, des *shite* (仕手). Er durchmisst lautlos und in entrückter Langsamkeit die Brücke, hin zur Bühne. Bei genauer Betrachtung offenbart sich dieses Schreiten als hochgradig stilisierte Bewegung: Er hebt zunächst die Zehen an und gleitet sodann mit dem gesamten Fuß voran. Jeder Schritt findet seinen Abschluss im sanften Senken der Zehen, ein Vorgang, der ein Kontinuum zerschneidet, nur um es im nächsten Augenblick mit dem anderen Fuß erneut zu stiften.

TRADITIONELLE ÄSTHETIK:

Diesen Moment der Unterbrechung nennt man *kire-tsuzuki* (切れ続き, wörtlich: „Schnitt-Kontinuum“). Ein solch festgelegter Bewegungsablauf

wird als *kata* (型) bezeichnet – ein Begriff der ebenso in der Teezeremonie *sadō* (茶道) wie in den Kampfkünsten *budō* (武道) seinen Widerhall findet. Diese stilisierten Gesten stehen exemplarisch für jene eigentümliche Verschränkung von Schönheit *bi* (美) und Disziplin *shūgyō* (修行), die der japanischen Ästhetik inhärent ist. *Kire* und *kata* sind Schlüsselbegriffe dieser Ästhetik: Sie verweisen auf die Kunst des Weglassens, der Verdichtung – auf jene Meisterschaft, die das Offene im Fragmentarischen bewahrt.

Das Erlernen dieser Codices erfordert einen immensen Zeitaufwand, und ihre Modifikation steht im traditionellen Theater nicht zur Disposition. Eine dramaturgische Bearbeitung oder eine moderne Regie im westlichen Sinne ist somit kaum realisierbar, ohne die fragile Form zu zerstören. Das Erleben einer solchen Theatralität setzt einen gänzlich anderen Blick voraus – einen, der fähig ist, das raffinierte Geflecht aus Verweisen, Brechungen und Andeutungen überhaupt erst wahrzunehmen, ehe man sich an dessen Entschlüsselung wagt.

Text: Frank Böhme

Foto: NO-Theatermaske

Oper

OPER & EMOTION IM ZEITALTER DER KI

Ein Genre als Spiegel des Menschseins in eigener Vollkommenheit

Was ist Oper? Der Begriff scheint sich zunehmend im Spannungsfeld zwischen szenischem Konzert, Melodram, Oratorium, Performance und Digitalem Theater aufzulösen. Eine klare Definition ist jedoch essenziell – sie bewahrt das über Jahrhunderte akkumulierte Wissen über die Funktionsweise von Oper.

Oper ist für mich gesungene, durch Musik emotional aufgeladene Erzählung. Ob diese im Inneren der Urheberinnen und Begründer oder im Außen verankert ist – entscheidend bleibt ein dramaturgisch stringentes, emotional starkes Libretto. Selbst an den Grenzen des Genres – etwa in Stücken ohne Handlung oder Sprache – bleibt das emotionale Erzählen zentral. Oper ist die umfassendste Kunstform, die Menschen geschaffen haben.

Reflektieren: äußerlich und innerlich

Warum brauchen wir neue Opern? Kunst erzählt den Menschen in seiner Zeit. Menschen brauchen

Kunst, um sich selbst zu begreifen, sich zu spüren und zu verhandeln, was ihr Leben ausmacht. Kunst braucht dafür Sprache – ein mit dem Publikum geteiltes Vokabular ebenso wie dessen individuelle, innovative Weiterentwicklung. Nur wer beides beherrscht, kann Ungehörtes verständlich machen und der Fantasie des Publikums unbekannte Räume öffnen. Wer erfolgreiche Stile nur kopiert, verliert Authentizität. Ich studiere daher ihre Funktionsweisen, transformiere sie und entwickle daraus meinen eigenen Stil.

Oper entsteht im Team: Komponistin, Librettist, Regisseur und Bühnenbildnerin bringen ihre Biografien in das Gesamtkunstwerk mit ein. Die rhythmische Melodik ist meine musikalische Sprache – emotional mitreißend und dramaturgisch flexibel. Melodie ist neben Rhythmus die älteste und zugleich am wenigsten erforschte Grundsprache.

Die Zielgruppe – eine Frage des Überlebens

Ein zentrales Publikum meiner Arbeit ist die Generation der 14- bis 40-Jährigen. Gewinnen wir sie nicht, steht die Zukunft der Oper auf dem

Spiel. Noch gibt es zu wenig Oper für diese Zielgruppe – dabei ist sie besonders empfänglich. Ihre Wahrnehmung ist durch Games, Internet und Social Media geprägt. Meine Jugendopern antworten mit Themen, Ästhetik und Erzählrhythmus, die dem entsprechen.

Analoge Komposition bleibt für mich am unmittelbarsten. Multimediale Werke tragen stets den Stempel der Technik – sie altern mit dem nächsten Update. Wenn Oper wirklich ein „Kraftwerk der Gefühle“ sein will, kann KI – als „anorganische Intelligenz“ – nur Hilfsmittel sein. Emotionale Intelligenz traue ich ihr nicht zu.

2024 fanden allein in Deutschland 56 Opernuraufführungen statt. Die meisten werden wohl nicht neu inszeniert. Unter den zwanzig meistgespielten Opern finden sich nur Werke aus Klassik und Romantik – fünf davon von Mozart. Die Zauberflöte war erneut die beliebteste Oper. Warum? Vielleicht, weil Mozart nicht nur Pathos und Ernst erzählt, sondern auch Witz, Eleganz, Humor, Leichtigkeit, Hoffnung, Freude – kurz: den Menschen.

Text: Ludger Vollmer

FRAMING THE REPERTOIRE



KOOPERATION ZWISCHEN HFMT UND DEM NEUEN INTENDANZ-TEAM DER STAATSOOPER

Mit Spielzeitbeginn im September 2025 bekam die Hamburger Staatsoper eine neue Leitung, mit der die HfMT von Anfang an Kooperationen auf verschiedenen Ebenen anstrebt. Eine Kooperation dreht sich um eine neue Reihe des Teams um Intendant Tobias Kratzer, die den Repertoirevorstellungen des Opernhauses einen Rahmen geben soll: *Framing the repertoire*. Die Reihe geht in Gesprächen, Vorträgen und künstlerischen Interventionen dem Repertoire der Staatsoper auf den Grund und setzt jede Inszenierung in einen aktuellen wie zeitgeschichtlichen Kontext. **Was bedeutet das geliebte – und auch das ungeliebte – Repertoire für ein Opernhaus und wie kann ein zukunftsgerichtetes und innovatives Haus damit umgehen?** In *Framing the Repertoire* wird kontextualisiert, warum ein Opernhaus einerseits ein „Panoptikum der allerjüngsten globalen Vergangenheit“ präsentiert, wie es zur ersten Premiere *Das Paradies und die Peri* hieß, und es andererseits heute *Tosca*, morgen *La Traviata* und übermorgen *Lohengrin* spielt. Warum ist das so? Dieser eigentlich übergroße Widerspruch wird zum Aufhänger und Thema eines Seminars, das im Wintersemester an der HfMT beziehungsweise der Staatsoper stattfindet, geleitet vom Dramaturgie-Team der Staatsoper und mir als Professorin für Musikwissenschaft.

OPER – EINE VERSTAUBTE ANGELEGENHEIT?

Eine Oper kann unfassbar romantisch sein, eine überzeitliche, ewiggültige Botschaft beinhalten und dem Publikum utopische Momente beschere. Gleichzeitig ist sie eine extrem teure und auf-

wändig Kunst und wird immer wieder auch als gestrig, heillos veraltet und bloßes Museum alter Meister gesehen. Schließlich ist das Gros der meistgespielten Stücke über 100 Jahre alt, die Themen und Libretti der Werke sind oft kitschig, meistens kompliziert und manchmal eigentlich nicht mehr vermittel- oder aufführbar. Das ist alles Ansichtssache...

OPER – EINE KULTURELLE GRUNDVERSORGUNG! HOCHKULTUR FÜR ALLE!

Betrachtet man allerdings die allabendliche Arbeit eines öffentlich subventionierten mitteleuropäischen Opernhauses mit durchgehendem Spielbetrieb genauer, grenzt das punktgenaue, vielschichtige und komplexe Ineinanderarbeiten der verschiedensten Gewerke – Orchester, Titelformen, Bühnentechnik, Chor, Kostüm, Dramaturgie – Vorstellung für Vorstellung an ein Wunder. Und dass 1500, 2000, 3000 Menschen verschiedenster Herkunft dem in Stille zuhören und zuschauen, auch! Oper funktioniert in Deutschland – und in wenigen anderen Ländern – als sehr zugängliche und öffentlich subventionierte Hochkultur. Ein Opernhaus bietet eine Art Grundversorgung der Bevölkerung mit Kunst an, und darin wurzelt auch der heutige Anspruch, dass das Kunstgenre auf lokale und sogar globale, politische wie soziale Herausforderungen reagieren und gleichzeitig Repertoirestücke abfeiern soll.

Der Umgang mit diesen Repertoirestücken – ja genau, immer dieselben Stücke mit immer derselben Musik und Handlung, aber anderen Regieideen und vor allem anderen Ausführenden – ist eine ganz besondere Herausforderung. Sie bilden in gewisser Weise das Rückgrat eines Opernhauses und seines Publikums, sie sind eine Art gemeinsam gelerntes Wissen des Publikums und bilden dessen Erfahrungsschatz, in enger räumlicher Verknüpfung mit dem Haus. Eigentlich eine wahnsinnig interessante Forschungsfrage: Wie funktioniert ein Opernpublikum und dessen kollektive wie individuelle Erinnerung? An

was erinnert sich das Publikum von Konwitschnys *Lohengrin*-Inszenierung von 1998, die in der kommenden Spielzeit in Hamburg wieder aufgenommen wird? An einzelne Augenblicke oder Szenen, an bestimmte Bilder oder an musikalische, sängerische Ereignisse? Und, um bei dem konkreten Beispiel zu bleiben, wie funktioniert eine Neuaufnahme oder Neueinstudierung einer Inszenierung, wie wird sie überliefert? Denn im Repertoirebetrieb hat sich eingebürgert, dass Stücke zwar lange im Spielplan bleiben – auch mit wechselnder Besetzung –, dass eine Neuproduktion, eine Neudeutung aber am Regie-Team hängt. Und man daher besagte Produktion auch den Konwitschny-*Lohengrin* nennt und eben nicht den Metzmacher-*Lohengrin* – was davon aber nach 27 Jahren noch vom Regisseur Peter Konwitschny ist und wie das die Jahre überdauern kann, muss dringend auch gefragt werden.

Das Repertoire eines Hauses zu untersuchen, also die über Jahre und Jahrzehnte sozusagen gereifte, aber mehr oder weniger zufällig zusammengestellte Gruppe von Produktionen, die irgendwie in ihrer Gesamtheit auch das Image eines Theaters ausmachen, birgt auch eine große Chance. Nirgendwo sonst findet man das kulturelle Wissen der opernbesuchenden Teile einer Stadtbevölkerung so konzentriert vor – in einem Stadttheater kann die Regie davon ausgehen, mit einer Produktion von *Lohengrin* eine ganze Generation von Opernpublikum zu beeinflussen. Dies bringt auch große Verantwortung mit sich, nicht nur für das jeweilige Regieteam, sondern auch für diejenigen Menschen, die das Haus gerade führen – und gerade für die Hamburger Oper als Nachfolgerin des ersten von Bürgern finanzierten Opernhauses in Deutschland, der ersten Bürgeroper.

OPER – DIE VERANTWORTUNG EINER INSZENIERUNG WÄHRT UND REIFT ÜBER JAHRE HINWEG

Doch zurück zur Lehrveranstaltung: der konkrete Anlass ist der, dass es auch ein Jobangebot der Hamburgischen Staatsoper für alle interessierten Studierenden gibt. Bei allen Repertoirevorstellungen der Saison sollen sogenannte „Guides“ im Haus sein, die mit dem Publikum ins Gespräch kommen und Expertinnen und Fachmänner der jeweiligen Produktion sind. Alle Interessierten bitte anmelden!

Text: Jutta Toelle

- LOGBUCH - OPERNKOMPOSITION

- Tag 102

Frank fragt nach einem Artikel, freie Themenwahl zum Beispiel meine Position zum Theater, Performance oder einfach über meine neue Oper sprechen.

Alles ist Theater, sagt Erika Fischer-Lichte, Amen!

Glaub' ich aber nicht mehr: Das wär' zu einfach. Dann könnt man's auch gleich lassen.

Keine Zeit für Performance-Schnack: Weiter Oper schreiben!

- Tag 106

Wie faul dürfen Komponierende sein? Ein Loblied auf den Müßiggang oder aller Laster Anfang?

Eisler schreibt jeden Tag ein Hollywood-Lied, „um frisch zu bleiben“.

Strawinsky sagt, er komponiert jeden Tag außer bei Reisen und Krankheit: „jeder Tag ohne Komponieren ist ein Rückschritt.“

Angeber - dann aber 5 Monate im Sanatorium!

- Tag 107

Wer traut einem das Opernschreiben eigentlich zu?

Auftraggebende haben selbst doch auch keine geschrieben.

Woher wissen die, dass man das können sollte beziehungsweise können werden müssen wird - ich glaube alle Menschen im Theater lügen.

- Tag 111

3 Tage Rückschritt ...

- Tag 113

Arthur sagt: kein Stress, die ersten großen Opern

von allen Komponierenden sind nichts geworden.

Sehr motivierend demotivierend!

- Tag 114

Komponieren ist gemein und einsam.

Wäre ich Autor, müssten jetzt alle Freunde Kapitelentwürfe lesen.

Freunde nötigen, MIDI-Mockups zu hören? Ich weiß ja nicht ...

- Tag 118

Librettistinnen und Autoren zeigen, was sie schon gearbeitet

haben, und Komponierende sehen, was für ein scheiß großer

Haufen Arbeit in jeder Textzeile noch vor ihnen liegt.

Wie konnte es da nur immer wieder zu Konflikten kommen ...

- Tag 119

Man findet immer ein Komma im Libretto, das einen

vom Komponieren abhält und erst in 17 Mails inhaltlich

geklärt werden muss.

- Tag 123

Ich muss mich mehr bei Familie und Freunden melden.

Aber alles lenkt ab - man wird etwas verrückt.

Oper komponieren fühlt sich an wie monatelange Selbstgespräche mit neun inneren Solistinnen, Protagonisten und 63 Instrumentalstimmen.

Selbstgespräche mit Verantwortung!

- Tag 124

Pam! Pam! Pam! Fagott.

- Tag 127

Video gesehen: Vögelchen hüpft aus dem Nest,

stürzt Klippe herunter - sehr dramatisch -

es muss der sichere Tod sein, aber unten angekommen flattert es weiter.

So ist Oper komponieren - hoff' ich ... am End'!

- Tag 129

These: Opernkomponierende müssen Narzissten oder katholisch sein!

Woher dieses Vertrauen?!

- Tag 132

„Partiturabgabe 2. März“ - ach wie gut, dass niemand weiß, was ich bis dahin treib.

Was für ein Vertrauen! Wahnsinnig, schön und gruselig!

- Tag 136

OK! - kein Stress - Worstcase: Publikum langweilt sich zwei Stunden.

Wäre nicht das erste Mal in der Oper.

Alles egal, einfach weitermachen!

Marathon. Durchziehen!

- Tag 140

Heute Holzinger-Premiere.

Mitstudierende aus der Theaterakademie getroffen.

Wahnsinnig stolz, wo alle stehen: Hausregie,

Inszenierungen an großen Häusern,

Ensemblemitglieder und so weiter.

Vor zwei Jahren waren das nur Träume von Drittsemestlern - schön!

- Tag 144

Frank sagt: Mittwoch muss der Artikel kommen.

Morgen Logbucheinträge redigieren.

Unboxing – ob Labubu oder Libretto, der Puls am Anschlag!

Sie kennen diese Internetsache mit dem **Unboxing**? Man schaut Menschen auf YouTube dabei zu, wie sie etwas auspacken. Dass das **Auspacken eines neuen Labubu 15 Millionen Views** hat, könnte irritieren – aber was kann einen in einer Welt, die *Labubus* hervorbringt, noch irritieren? Womit wir beim Thema wären: dem Libretto.

Das Auspacken eines Librettos – es geschieht in der Regel durch das Öffnen einer Datei – ist für Komponierende wie das Auspacken eines *Labubu*: aufregend und nahezu weihnachtlich! Der Puls am Anschlag, die Papiertüte griffbereit... Das, was einem da entgegenschimmert, ist ja nicht irgendein Text. **Es ist eine Welt, in die man sich**

für die nächsten Monate einsperren wird. Es kommt vor, dass man wochenlang mit denselben zwölf Zeilen am Klavier oder vor dem Computer hockt, um die richtige Musik zu finden – oder überhaupt einen Grund für Musik zu haben. Oder, um den Text in Ruhe zu lassen. Oder, um beim Librettisten vorsichtig vorzufühlen, ob das Wort „Umsatzsteuervorauszahlungsbescheid“ wirklich genau hier vom gänzlich umnachteten Spintotenor gesungen werden muss – oder ob nicht ein schlichtes „Oh cielo, crudele!“ ausreichen könnte. Schließlich sieht das harmonische Konzept genau hier den Hochtönen mit einer neunsekündigen Fermate vor, und die Menge an Konsonanten im Wort „Umsatzsteuervorauszahlungsbescheid“ entspräche ungefähr der Menge an schmerzlindernden *GeloRevoice*-Tabletten, die besagter Tenor einwerfen würde.

Kurz gesagt:
Wer denkt, man könne mit schöner Musik mitelgute Libretti übertünchen, irrt – siehe Richard Wagner. Ich habe Libretti bekommen, die die Musik mitdenken, mich fordern, mir Raum geben, Freude bereiten. Ich habe formlose Romane bekommen, die mich in den Wahnsinn getrieben haben. Mein Re-

spekt vor der Gattung Text ist aber zu groß, als dass ich es selbst wagen würde: Ich kann und will das nicht! Und dass ich das weiß, ist immerhin schon etwas. **Wieso bringen wir an Musik- und Theaterhochschulen eigentlich so vielen Menschen bei, wie man auf einer Oboe rückwärts quieken kann, aber nicht, wie man Libretti schreibt?** Wenn dann wieder so ein Unboxing-Moment kommt und ein Text aufplopt, der so erschütternd ist wie der *Wozzeck* oder so skurrilböse wie *Sweeney Todd*, **dann schaffen wir vielleicht gemeinsam Opern, die auch 15 Millionen Views bekommen.** Why not?

Text: Gordon Kampe

Ökologie

PALLIATIVE DRAMATURGIE

Happy Endings – die Zukunft vom Ende aus denken

Immer heftiger stößt unsere Lebens- und Wirtschaftsweise an planetare Grenzen – aktuelle Befunde übertreffen die pessimistischsten Prognosen. Einiges spricht dafür, dass wir die Chance auf eine Stabilisierung der ökologischen Lebensgrundlagen verpasst haben. Die noch vor kurzem lautstarke Klimabewegung ist verstummt oder trifft sich in Kollaps-Camps, um sich auf eine Welt vorzubereiten, in der Nahrungsmittel, Wasser und Boden ein knappes Gut sind. Nicht erst in ferner Zukunft und nicht nur im globalen Süden.

Zwischen Verharmlosung und Verzweiflung

Wie reagiert das Theater auf diese Situation? Nachdem in den letzten Jahren viel vom *footprint* die Rede war, also vom Anteil der Theater am CO₂-Ausstoß, rückt inzwischen der *handprint* in den Vordergrund – die Frage nach dem Anteil an der gesellschaftlichen Kommunikation. Und auch die steckt in einem Dilemma: Betonnen wir die wissenschaftlichen Fakten zu unserer Situation, laufen wir Gefahr, Hoffnungslosigkeit und gesellschaftliche Lähmung zu befeuern. Verlegen wir uns darauf, über die kleinen Schritte in die richtige Richtung zu sprechen, verharmlosen wir die Situation.

Happy Endings verbindet Verlust und Akzeptanz, Kunst und Wissenschaft

Einen neuen Ansatz sucht die palliative Dramaturgie. Frei nach Heiner Müllers Diktum „Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft!“ versucht sie, die Zukunft vom Ende aus zu denken. Sie übersetzt Erfahrungen aus Sterbebegleitung und Trauerarbeit in neue gesellschaftliche Erzählungen. Denn nicht nur Individuen, auch Kulturen haben ein Verfallsdatum. Können wir die ökologischen Krisen anders als in apokalyptischen Bildern und im Genre der Tragödie denken? Gibt es einen Zusammenhang zwischen persönlicher Trauer und dem Trauern über den Verlust der Welt? Und wenn ja, wie kommen wir dazu, unsere Situation zu akzeptieren, statt uns in technologische Allmachtsfantasien zu flüchten? Schließlich ist – gemäß der Palliativmedizin – nur in der Phase der Verlust-Akzeptanz sinnvolles Handeln möglich.

In dem künstlerischen Symposium *Happy Endings* gehen Expertinnen der Palliativmedizin, der Soziologie, der Bildung und Kulturwissenschaft durch die Korridore unseres Verstandes, konfrontieren uns Künstler mit den Dämonen der Verleugnung und Verzweiflung, versöhnen uns mit dem Tod, um das Ende der Welt – wie wir sie kennen – zu einem Anfang zu machen.

Text: Christian Tschirner

Im Rahmen eines Erasmus-Projektes kooperiert die Theaterakademie mit dem Symposium. Lehrende aus 16 verschiedenen europäischen Theaterhochschulen werden an den Veranstaltungen teilnehmen und in einem eigenen Workshopformat die referierenden Gäste kennenlernen.

HAPPY ENDINGS – ein Symposium des *sustainable-theater labs* des ligeti zentrums findet vom 15. BIS 19. OKTOBER 2025 IM MALERSAAL DES HAMBURGER SCHAUSPIELHAUSES statt.

Mit Beiträgen von: Louise Brown, Philipp Döring, les dramaturx, Martin Györffy, Christophe Meierhans, Prof. Ginie Servant-Miklos, Lynn t musiol, Gaurav Singh Nijjer, Prof. Anna Verena Nosthoff, Dr. Dirk Pörschmann, Philippe Quesne, Lisandro Rodriguez, Prof. Philipp Staab, Wilson Tanner Smith, Caglar Yigitogullari, Ella Ziegler



WAS WISSENSCHAFT VOM THEATER LERNEN KANN

Wissenschaftliches Arbeiten wird in der Regel mit kühler Rationalität und einer distanzierten Form der Selbstbeherrschung in Verbindung gebracht. „Wer denkt, ist nicht wütend“ konstatiert beispielsweise Theodor W. Adorno und ruft damit ein gängiges Klischee akademischer Wissensproduktion ins Gedächtnis, das weiterhin wirksam ist: Wissenschaftlerinnen und Forscher sollen bedächtig vorgehen, nicht überhastet. Ihre Erkenntniswege sind von seriöser Langsamkeit geprägt, überstürztes Handeln liegt ihnen fern. „Nur durch strenge Spezialisierung“, so formuliert es der Soziologe Max Weber in seiner Studie *Wissenschaft als Beruf* aus dem Jahr 1919, „kann der wissenschaftliche Arbeiter tatsächlich das Vollgefühl, einmal und vielleicht nie wieder im Leben, sich zu eigen machen: hier habe ich etwas geleistet, was dauern wird.“

ANGEFRAGTE KARDINALTUGENDEN

Eben diese „Dauer“ und Verbindlichkeit jedoch – von der auch Webers eigene Forschung getragen wird – beginnt zu wanken. In Zeiten von Fake News und Wirklichkeit verzerrender Rechtspopulismen werden Kardinaltugenden seriöser Wissensgewinnung zusehends angefragt. Sie scheinen vielen in der ihnen eigenen unaufgeregten Gang-

DIE METHODE DER DRAMATISIERUNG

art als in die Jahre gekommen. Und tatsächlich hinken inzwischen insbesondere geisteswissenschaftliche Erkenntnisse der Zeit ihrer eigenen Veröffentlichung oft hinterher. Wenn sie – nach einem oft langwierigen und aufwendigen editorischen Prozess – publiziert werden, gelten die ihnen zugrundeliegenden Annahmen bereits wieder als veraltet. Das verleiht ihnen im Wust digital vorangetriebener Informationsüberschüsse den Charakter einer nebensächlichen Randnotiz.

Zudem brechen immer häufiger mächtige Repräsentationen der akademischen Wissensproduktion ein. Die Verwaltung der renommierten Columbia University beispielsweise hat sich auf einen Deal mit der Trump-Administration eingelassen – zum Entsetzen vieler Studierender. Auch wenn solche politisch dramatischen Szenarien hierzulande noch als entfernt erscheinen mögen, sollten wir uns seelisch schon einmal auf einen vergleichbaren Frontalangriff auf den Schutzraum der von uns gehegten *Academia* einstellen. Jenen auratisch umkränzten Raum, den Platon einst im mythischen Hain des athenischen Heroen Akademos gegründet haben soll, zumindest der Legende zufolge.

METHODISCHE SPONTANITÄT

Das Theater – und natürlich auch eine Theater-Akademie! – geht anders zu Werke als ein wissenschaftlicher Diskurs. Im Unterschied zu akademischen Gepflogenheiten wird hier in einer systematischen Weise spontan, bewusst überstürzt und unvorhergesehen gehandelt. Man könnte das als eine unmethodische Methodik bezeichnen beziehungsweise als unbekanntes Pfad, dessen Verlauf allerdings alles andere als beliebig ist. Das griechische Wort *met'hódon* verweist auf den Weg, auf dem man einer Sache nachgeht, und damit auf eine Bewegung, in der sich zu zeigen hat, wie es um diese Sache bestellt ist. Im Theater stellt sich diese Sache allerdings selbst als Vorgang einer Bewegung dar. Daher befindet man sich hier stets auf einem unbefestigten Gelände, auf dem man nicht mit der Hilfestellung und der Ordnungskraft von Gesetzmäßigkeiten, von vorausgesetzten Prinzipien und Begriffsstützen rechnen kann und doch auf ein irgendwie gesteuertes Verfahren hoffen muss. Dieses lässt sich nur schwer von äußeren Instanzen reglementieren, geschweige denn kontrollieren. Eben das macht Theater für die Apologeten der Macht so riskant und gefährlich, eben deshalb bekämpfen sie es.

Und das hat viele Gründe: Vorab festgelegte Dramaturgien holen im theatralen Prozess die Be-

dingungen ihrer eigenen Möglichkeit ein, indem sie sich selbst dementieren. Kanonische Werke werden ohne transparent ersichtlichen Grund dekonstruiert, um dennoch zu überzeugen. Unbegündete szenische Entscheidungen entfalten gerade darin ihre Wirksamkeit, dass sie sich von dem sie ermöglichenden Regelwerk distanzieren. Das, was den einen im Theater ein Vergnügen ist, ist den anderen daher ein Graus, etwa wenn ein alteingesessenes und konservatives Stammpublikum meint, durch die Ereignisse auf der Bühne von einer vermeintlich bewährten Tradition weggerissen zu werden. Das theatrale Ereignis gibt sich „sponte, von selbst also frei“ wie Ulrich Sonnemann schreibt. Darin birgt es viele inspirierende Momente für eine auf ihre Aktualität bezogene wissenschaftliche Praxis, die sich vom Gedanken einer flexiblen und agilen Methodologie anleiten und von neuen Produktionsgeschwindigkeiten prägen lassen will.

KUNST UND FORSCHUNG

Platon war bekanntlich kein Freund des Theaters. Für ihn bedrohte die Versammlung des demos, also des (Staats)-Volkes, die Architektur ewiger Ideen, und er scheute die vermeintliche Verunreinigung der Wahrheit durch das öffentliche Spektakel. Und tatsächlich gibt es kein Theater, das die medialen Bedingungen seiner eigenen Möglichkeit zur Spontaneität nicht auch kritisch-affirmativ einholen müsste. Anders gesagt: Die Macht theatraler Simulation hat auch ihre Schattenseiten. Wie der US-amerikanische Soziologe Richard Sennett in seinem neuen Buch *The Performer* deutlich macht, zieht die darstellende Zunft sehr widersprüchliche Verbindungs- und Trennlinien zwischen Leben, Kunst und Politik, die auch in einer gefährlichen Weise wirksam werden. Auf immer mehr politischen Bühnen dieser Welt manipulieren Demagogen ihr Publikum. Die Verführungskraft ihrer Auftritte ist besorgniserregend. Die theatrale Kunst der Darstellung erscheint also als durchaus doppelbödiges Kraft, die zivilisatorische Prozesse sowohl formen als auch zerstören kann. Diese Dimension offenzulegen und die mit ihr verbundenen Gefahren zu analysieren, verlangt nach wissenschaftlich stringenter methodischer Raffinesse. Wissenschaft und Theater befinden sich stets in einem spannungsvollen Wechselverhältnis. Ihr ästhetisch-politisches Zusammenspiel könnte zum Gegenstand einer künstlerischen Forschung gemacht werden, in der sich Stabilität und Offenheit, Bewegung und Struktur in einer dramatischen Weise überlagern.

Text: Benjamin Sprick

Oper

Transatlantische *Phantasmen*

Der fliegende Holländer dekolonial im MARKK

Wagners Werke wirken weiterhin widersprüchlich. Während sich die einen durch sie zu Jubelstürmen auf dem grünen Hügel in Bayreuth hinreißen lassen, lehnen die anderen den mit ihnen verbundenen musikdramatischen Ansatz kategorisch ab. „Wagners Kunst ist krank“ bemerkte bereits Friedrich Nietzsche in einem seiner späten philosophischen Texte. Und das, obwohl er ein paar Jahre zuvor noch zu Wagners größten Bewunderern gezählt hat. Wagner spaltet selbst die Gemüter seiner eigenen Gefolgsleute, was heute als ebenso ästhetisch aktuell wie politisch bedenklich erscheint.

Kunst der Vergangenheit im Spiegel der Gegenwart präsentieren

Insbesondere die antisemitischen Bedeutungsschichten sowie die überdeutlichen Resonanzen mit der europäischen Kolonialgeschichte bohren sich wie ein giftiger Stachel in eine widersprüchliche Rezeptionsgeschichte, um sie auf diese Weise immer wieder neu vor sich herzutreiben. Wagners Werke fordern dazu heraus, politisch gelesen und mit Blick auf die Gegenwart inszenatorisch aktualisiert zu werden. Mit allen immanenten Widersprüchen, die eine solche Adaptation auch immer bergen mag. Mit etlicher Beteiligung

der HfMT kommt es im November nun in Hamburg zu einer spannenden Neudeutung eines wagnerschen Klassikers, der auf Antrieb Referenzen auf den deutschen Imperialismus birgt: *Der fliegende Holländer*, die Geschichte des ins Unheil verstrickten Kapitäns Bernard Fokke, der nach einem gescheiterten Versuch, das „Kap der Guten Hoffnung“ zu umschiffen, als Geisterfahrer auf den Weltmeeren umhersegelt. Auch wenn Wagner, in der für ihn typischen kompilatorischen Freizügigkeit, den Schauplatz seiner Vorlage kurzerhand nach Norwegen verlegt, lässt sich ein gewisses transatlantisches Phantasma in seinem Werk nicht von der Hand weisen. So irrt die Handlung der Oper – aus einer von intersektionalen, das heißt, auf Aspekte diskriminierender und homogenisierender Gesetzmäßigkeiten gerichteten Perspektive – ähnlich erratisch in der Weltgeschichte umher, wie die zur Zeit ihrer Entstehung aufkommenden Kolonialunternehmungen, deren Spuren in der hiesigen Hansestadt rezipiert werden können.

Verbindung aus klassischer Oper und Erzählungen kolonialer Ausbeutung

„Wir wollen den *Holländer* einer dekolonialen Lektüre unterziehen“, sagt dementsprechend Daniel Stolte, Mitglied im Hamburger *einhornkollektiv*, das die Neuinterpretation des Stoffes im Rahmen des *PHCENiX festivals* realisiert. Der HfMT-Alumnus steht durch

seine sängerische Expertise im engen Kontakt zum Material seines Sujets. In Kooperation mit dem Museum am Rothenbaum Kulturen und Künste der Welt – kurz: MARKK – strebt *einhornkollektiv* eine Musiktheaterperformance an, in der sich „klassische Oper und die Erzählung von kolonialer Ausbeutung und männlich-imperialer Hybris verbinden“. Unterstützung finden sie dabei vom ehemaligen HfMT-Studierenden und Komponisten Emanuel Meshvinski, Leiter des Jewish Chamber Orchestra Hamburg, der Wagners Werk neu arrangiert. Durch die Geschichte wird die afrodeutsche Sängerin, Schauspielerin, Aktivistin und Elektrik-Diva MALONDA führen. Sie eröffnet dem Publikum und den Figuren den Blick einer BIPOC-Person auf die europäische Sagengestalt und ihren kolonialen Kontext und performt musikalische Interventionen. Interessant ist auch der Aufführungsort: Die Oper wird im Zwischenraum, dem Großen Hörsaal sowie dem Gewölbesaal des MARKK gespielt. Die Räume und Objekte des MARKK werden hierbei selbst zu Akteuren und erschaffen ein einmaliges kontextuelles Setting.

Text: Benjamin Sprick

„Der fliegende Holländer im MARKK“ –
Richard Wagner dekolonial
14.11., 19.30 Uhr und 16.11., 18 Uhr
www.phoenix-festival.de



China

IM LAUTLOSEN DEN DONNER HÖREN

Chinas Besonderheit liegt in seiner schwer fassbaren Vielschichtigkeit: im Konflikt zwischen autoritärem Staat und Individuum, zwischen politischer Unterdrückung und dem Bedürfnis nach Zugehörigkeit sowie im Verlust der Möglichkeit zur Selbstäußerung in Europa – Themen, die das Theater einfangen kann.

Als Student der Dramaturgie versuche ich, meine Perspektive als Fremder einzubringen. In meiner Mitarbeit an der Premiere von *Der gute Mensch von Sezuan* am 2. April 2025 im Thalia Theater wurde Brechts Verfremdungseffekt umgekehrt: Shen Te ist eine wirkliche Chinesin, und die Götter schicken sie diesmal nach Deutschland, das in der von Eurozentrismus geprägten asiatischen Öffentlichkeit als „das Land der guten Menschen“ gilt. Aus Sicht chinesischer Migrierender wurde gezeigt, wie in einer scheinbar pluralistischen Gesellschaft ideologische Verfestigungen individuelle Bemühungen um das

Gute verzerren. Regie führte Yida Guo, Regie Schauspiel-Absolvent der HfMT, nominiert in der Umfrage des *Theater heute* Jahrbuchs 2025 als Bester Nachwuchskünstler.

LEIBEN UND DER GROSSE BUDDHA – IDENTITÄTSFRAGEN UND STIGMATISIERUNG

Zwei weitere Produktionen, an denen ich beteiligt bin, setzen diesen Weg fort. Beim *Drama! Festival im Oktober* wird *Leiben von Sunan Gu*, die Szenisches Schreiben an der UdK studiert, uraufgeführt. Regie führt Nathalie Rosenbaum, die an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch studiert. Das Stück erzählt von einem chinesischen Migranten, der durch Schönheitsoperation weißer werden möchte, und den Folgen für sein Umfeld. Es untersucht, was Chinesischsein und Deutschsein als kollektive Bilder

prägt und ob es individuelle Identitätsfreiheit geben kann.

Das zweite Werk ist die *Kammeroper Der große Buddha* von Yixuan Hu, die ihr Konzertexamen im Fach *Komposition* absolviert, nach dem Film des taiwanischen Regisseurs Huang Hsin-Yao. Die Regie liegt bei Sang-jin Han, die Uraufführung findet am 15. November im Forum der HfMT statt. Es handelt von zwei Arbeitern in einer Buddha-Fabrik, die mit Dashcam-Aufnahmen das Leben der Oberschicht beobachten und ein unerträgliches Geheimnis entdecken. Von einem religiösen Sujet ausgehend, das dem europäischen Publikum fremd ist, reflektiert die Oper mit schwarzem Humor über Klassismus, religiöse Heuchelei und Gewalt gegen Frauen.

Text: Rongji Liao

THEATRALE WIDERSTÄNDIGKEIT

NOTIZEN ZU EINEM POLITISCH-ÄSTHETISCHEN KONZEPT

Wenn von Widerstand die Rede ist, klingt oft das Pathos der großen Tat mit: ein klarer Gegner, eine entschlossene Handlung, vielleicht sogar die Aussicht auf Sieg. Widerständigkeit dagegen arbeitet leiser, sperriger – und ist gerade in den Künsten treffend für das, was sich zwischen Anpassen und Aufbegehren bewegt. Minimale Störungen, unerwartete Gesten oder subtile Momente der Verweigerung lassen Ordnungen brüchig werden, ohne sie zu stürzen. Theater und andere Institutionen werden so weniger zur Bühne des offensichtlichen Widerstands als zu Erfahrungsräumen im Wechselspiel von Ohnmacht und Ermächtigung, in denen kleine Handlungen die bestehenden Logiken irritieren und dabei ihr kritisches Potenzial entfalten.

GESTEN – MIKROPRAKTIKEN – HALTUNGEN

So verstanden ist Widerständigkeit kein klar umrissener Begriff, sondern ein tentatives Konzept, das sich über Ambivalenzen entfaltet. Vielgestaltig, situativ und ästhetisch geprägt, manifestiert sie sich nicht in spektakulären Konfrontationen, vielmehr in feinen, oft unscheinbaren Strategien, die sogar unterhalb der Wahrnehmungsgrenze operieren. Sie verweigert Eindeutigkeit, sucht Lücken und Zwischentöne; sie fügt sich ein und unterläuft gleichzeitig Erwartungen.

Auf der Ebene konkreten Handelns zeigt sich Widerständigkeit in verschiedenen Formen: als Geste, punktuell und symbolisch, als Mikropraktik, wiederholbar und eigensinnig sowie als Teil einer kontinuierlichen Haltung. Jede Form bringt eigene Wirkungen mit sich: Gesten markieren kurze Momente der Irritation, Mikropraktiken schaffen unauffällige, doch wirksame Unterbrechungen von Routinen, Haltungen geben Orientierung für das Handeln über einzelne Situationen hinaus.

DAS GESICHT DES GESICHTSLOSEN

Das bedeutet nicht, dass die drängenden Probleme kleiner wären als bei heroisch aufgeladenem Widerstand – im Gegenteil: Gerade die Unsichtbarkeit oder das scheinbare Kleinsein widerständiger Praktiken machen erfahrbar, wie Individuen und Gruppen auf Strukturen reagieren können, denen sie zunächst ausgeliefert scheinen. Die Dynamiken spiegeln sich in Institutionen wie Hochschulen, Theatern, Museen oder in Fördersystemen – überall dort, wo Macht, Normierung und Hierarchien strukturell präsent sind und oft willkürlich wirken. Institutionen treten immer wieder als gesichtslose Systeme auf, deren zentrales Moment in der eigenen Selbsterhaltung liegt; sie sichern ihre Fortdauer, reproduzieren Erwartungen und verschleiern Verantwortlichkeiten. Widerständigkeit richtet sich daher nicht allein gegen einzelne Agierende und ihre Machtakkumulation, sondern gegen Mechanismen, die anonym bleiben und gerade dadurch besonders wirkmächtig sind.

INSTITUTIONELLE MÜHLEN

Konkret mag dies bedeuten: Selbstverpflichtungen wie zu Diversität oder zur Vermeidung von Machtmissbrauch sind öffentlichkeitswirksam, doch bleiben bisweilen auf dem Papier. Ein Funktionspostfach ersetzt persönliche Ansprechpartnerinnen und Adressaten, aber antwortet vielleicht einfach nicht. Hilfs- und Beratungsgremien setzen inhaltlich klare Zeichen, doch werden in ihren Handlungsbefugnissen womöglich so stark reglementiert, dass vorgebrachte Probleme zwangsläufig in den institutionellen Mühlen versanden. Ein greifbares Gegenüber, an dem sich Kritik der Einzelnen abarbeiten könnte, fehlt. Was bleibt, ist ein diffuses Gefüge, das sich in seiner Unpersönlichkeit als erstaunlich resistent erweist und deshalb alternative Strategien erfordert, um ihm etwas entgegensetzen.

Vor diesem Hintergrund lassen sich widerständige Strategien als ein Repertoire, gar als eine Toolbox für künstlerische Erforschung und kritische Phantasie begreifen. So wie im Probenprozess im Theater unterschiedliche Techniken getestet, verworfen oder variiert werden, lassen sich auch widerständige Praktiken als experimentelle Handlungsweisen auffassen: Sie können benannt, reflektiert, ausprobiert und in unterschiedlichen Kontexten transformiert werden. Widerständigkeit ist damit nicht nur Analyseinstrument, sondern auch eine Ressource für praktische Erprobung – individuell wie kollektiv.

DEN WERKZEUGKASTEN ÖFFNEN

Wie lassen sich solche Praktiken konkret denken? Ein Beispiel ist Verlangsamung. In Institutionen herrscht häufig ein hoher Takt: performen, produzieren, reagieren. Widerständigkeit kann hier heißen, Tempo bewusst zu drosseln – Pausen auszuweiten, Abläufe träge zu gestalten, Aufmerksamkeit umzulenken. Solche Unterbrechungen brechen das Kalkül der Effizienz, eröffnen Momente des Innehaltens und verschieben, wie Zeit und Arbeit geteilt werden.

Eine zweite Möglichkeit liegt in der Umcodierung von Räumen. Institutionelle Architekturen sind nie neutral, sie lenken Bewegungen, ordnen Hierarchien und strukturieren Sichtbarkeit. Widerständigkeit zeigt sich, wenn diese Codes anders gelesen oder verschoben werden: *Nicht-Orte* wie Toiletten oder Treppenhäuser zu Diskussionsräumen machen, Fenster als Eingänge nutzen, um Zugänglichkeiten der Institution zu thematisieren, Sitzordnungen nach Sprechanteilen und Status neu gruppieren. Solche Eingriffe entziehen Räumen ihre Selbstverständlichkeit und machen ihre Machtasymmetrien sichtbar.

Auch Coolness und das Zurückhalten von Emotionen lassen sich als Strategie einsetzen. Institutionelle Logiken schreiben oft bestimmte Affekte vor: Leidenschaft, Motivation, Empathie. Wer stattdessen eine Haltung von Unberührbarkeit einnimmt – scheinbar unbeeindruckt, affektarm, nichts an sich heranlassend –, entzieht sich subtil diesen Erwartungen. Coolness blockiert den Zugriff durch normative Affektordnungen, indem sie das vorgesehene Spiel der Emotionen verweigert.

CANDYSTORM STATT SHITSTORM

Hinzu tritt subversive Affirmation. Regeln, Normen oder Ideale werden hier nicht frontal kritisiert, sondern so überaffirmiert, dass ihre Brüche hervortreten. Das Übermaß erzeugt ein Kippmoment: Was als Zustimmung erscheint, wird zur Überzeichnung und damit zur Infragestellung. Übertriebenes Einhalten von Dresscodes, das minutiöse Befolgen absurd wirkender Verwaltungsvorgaben oder das feinsinnige Überspielen institutioneller Sprache können Kontrollmechanismen unterlaufen – und sie gerade dadurch entlarven. Manchmal reicht es auch, statt des Shitstorms einfach einmal einen Candystorm loszutreten.

Daneben gibt es zahlreiche weitere Praktiken wie Quiet Quitting, strategisches Schweigen oder das Parasitieren institutioneller Logiken, bei dem Ressourcen zweckentfremdet und Routinen umgenutzt werden. Jede dieser Praktiken trägt dazu bei, Mechanismen nicht frontal zu bekämpfen, sondern sie leise zu verschieben – und dadurch Räume für abweichende Handlungsweisen und Ziele zu öffnen.

AFFINITÄT ZUM KÜNSTLERISCHEN

Gerade in dieser Vielfalt zeigt sich eine entscheidende Dimension: Widerständigkeit trägt eine ästhetische Note in sich. Sie lebt von Atmosphären, Inszenierungen und Verschiebungen, die nicht vollständig in diskursiver Kritik aufgehen. Das macht sie für künstlerische Felder besonders anschlussfähig – und verweist zugleich auf eine allgemeinere Logik: Widerständigkeit operiert mit Formen, die sinnlich wahrnehmbar, symbolisch aufgeladen und handlungsbezogen sind. Insofern besitzt sie eine Affinität zum Theatralen, selbst wenn sie nur in Hochschulbüros, Förderanträgen oder alltäglichen Interaktionen aufscheint. Widerständigkeit lässt sich daher als ästhetische Praxis begreifen, die das Potenzial hat, institutionelle Macht nicht nur analytisch, sondern auch imaginativ und performativ zu unterlaufen.

REPERTOIRE RELOADED

Regiestudentinnen Charlotte Wulff und Clara Brezinka kontextualisieren Offenbach und Janáček neu

Das schlaue Fuchslein – Hoffmanns Erzählungen. Beide Werke gehören zum bekannten Opernrepertoire und bilden gleichzeitig die Grundlage der Projekte von **CHARLOTTE WULFF (CW)** und **CLARA BREZINKA (CB)**, die an der Theaterakademie *Regie Musiktheater* studieren. Im Gespräch mit **MAREIKE WINK (MW)** verriet sie zunächst, warum sie sich gerade für diese Werke als Ausgangspunkt ihrer Stückentwicklungen entschieden haben:

CW Im etablierten Stadt- und Staatstheater gilt die Form in der Regel weiterhin als nahezu unantastbar, bis auf die Möglichkeit, hier und da etwas zu streichen. Wenn man aber mit der Form offener umgeht und Werke neu kontextualisiert, ergeben sich plötzlich ganz neue Möglichkeiten.

CB Ich sehe in den Repertoirestücken großes Potential. Die Musik berührt uns ja nach wie vor, nur die Inhalte werden uns zum Teil fremder. In einer neuen Kontextualisierung liegt für mich die Chance, die Inhalte aus heutiger Perspektive, vielleicht auch für ein breiteres Publikum verstehbar zu machen. So lässt sich auch diskriminierenden und stereotypen Inhalten anders begegnen. Im Fall unserer Stückentwicklung, die auf *Hoffmanns Erzählungen* basiert, versuchen wir zum Beispiel, eine feministische Perspektive auf die Figur der Antonia zu werfen und ihr eine eigene Stimme zu geben.

MW *Wie entwickelt Ihr das Ausgangsmaterial konkret weiter?*

CW Bei Janáčeks *Schlaudem Fuchslein* konzentrieren wir uns auf die Figuren der Füchsin und des Försters. Wir arbeiten lediglich mit Szenen, die ihre jeweilige Entwicklung und ihre Beziehung zueinander fokussieren. Dem fügen wir neukomponiertes Material hinzu. Dadurch ergibt sich ein zusätzlicher Raum, in dem beide Figuren Erlebtes reflektieren und sich näher begegnen können. Die Oper bringt eine Vielzahl von möglichen Lesarten mit, wir geben also einer im Stück angelegten Dynamik einen größeren Raum. Dennoch bleibt der Blick auf die Tierwelt dabei immer ein menschlicher. Auch das wollen wir in unserer Weiterentwicklung in Frage stellen und so die Wahrnehmungsmöglichkeiten erweitern.

CB Wir haben uns für den Antonia-Akt aus *Hoffmanns Erzählungen* von Jacques Offenbach entschieden. Dem Schicksal dieser weiblichen Opernfigur, der das Singen krankheitsbedingt

durch ihr Umfeld verboten wird, stellen wir mit einer neugeschriebenen Schauspiel-Ebene ein weiteres Frauenschicksal gegenüber: die Krankheitsgeschichte der Hannelore Kohl, die allergisch auf Licht reagierte und die letzten Jahre ihres Lebens das Haus nicht mehr verlassen konnte. Beide Handlungsstränge, die von Dunkelheit und Eingesperrtheit erzählen, woraus die Frauen scheinbar nicht entfliehen können, verflechten wir miteinander, wofür wir Szenen der Oper gestrichen und durch die neuen Schauspieltexte ersetzt haben. Die Stückentwicklung ermöglicht uns mehr noch als eine bloße Neuinszenierung, in der wir das Werk nur durch Spiel und Ausstattung überschreiben, eine neue Lesart von besonderer Komplexität und Tiefe. Durch den Umgang mit Fremdmusik und -texten schaffen wir auch eine genauere und intimere Sprache, wir brauchen keine großen Erklärungen, um diesen neuen Weg zu vermitteln.

CW Anders als eine Stückentwicklung muss eine Neuinszenierung immer Rücksicht auf die Autorität der Komposition und des Librettos nehmen. Mit einer weiter gedachten Kontextualisierung ist es möglich, auch aus einer Außenperspektive auf das Stück zu schauen und noch diversere Blickrichtungen darauf zuzulassen.

MW *Welche Stolpersteine haben sich bei Eurer Arbeit bisher ergeben?*

CB Wir mussten die losen Enden, die sich durch das Aufbrechen des Ausgangsmaterials und Einfügen von neuem Material ergeben haben, neu verbinden. Das war vor allem im Finale recht kompliziert, in dem sich Antonia und ihre verstorbene Mutter, bei uns die Hannelore Kohl-Figur, begegnen. Unsere Komponistin Chin-Hsien Chung hat Offenbachs Musik jedoch verfremdet, wodurch sich für die Verbindung von ursprünglichem Libretto und neu geschriebenem Schauspieltext eine neue Freiheit ergeben hat.

CW Eine besondere Herausforderung für uns war die notwendige Reduktion der Handlung. Denn die Figuren der Füchsin und des Försters entwickeln sich in der Oper ja auch in der Begegnung mit anderen Figuren, die bei uns nicht auftreten. Damit finden bei uns all diese Vorgänge lediglich innerlich statt.

MW *Wie habt Ihr die Arbeitsphasen in den verschiedenen Konstellationen bisher erlebt?*

CB Mit dem wöchentlichen Austausch und Brainstormen in unserem Seminar ging eine Begeisterung einher, die mir großen Spaß gemacht hat. Was dabei an Assoziationen und Symboliken aufging und welche Kernfragen sich daraus entwi-

ckelt haben, hat wesentlich zur Richtungsfindung der Stückentwicklung und des Inszenierungsansatzes beigetragen.

CW Ich wusste anfangs nur, dass ich in meinem Projekt untersuchen wollte, wie sich die unterschiedlichen Perspektiven verschiedener Figuren einer Oper gleichwertig erzählen lassen. Durch den Austausch im Seminar bin ich überhaupt erst auf die Wahl des Stoffes gekommen. Die wöchentlichen Treffen haben uns auch dazu angehalten, in der Runde einen nächsten Stand zu formulieren. In der weiteren Arbeit hat sich für mich viel aus den Gesprächen innerhalb meines Regieteam ergeben. Bei diesem Austausch kommen mir viel schneller Ideen, als wenn ich allein nachdenken würde.

MW *Inwiefern spiegelt Eure Herangehensweise Eure Sicht auf Musiktheater wider?*

CW Eine große Chance von Musik liegt für mich in der direkten Berührung, ohne einen intellektuellen Umweg. Ich glaube, dass intimere Formen helfen können, eine größere Nähe und Zugänglichkeit für das Publikum zu erreichen.

CB Da stimme ich zu. Mich fasziniert, dass sich im Musiktheater so viele Disziplinen treffen und zusammenarbeiten. Eine ideale Situation, mit der man aber auch zeitgemäß umgehen muss: Es braucht meiner Meinung nach offenere, transparentere, demokratischere Inszenierungsprozesse und einen radikaleren Umgang mit dem Repertoire.

CW Ich denke, dass es möglich ist, den Reichtum der Werke wertzuschätzen und dennoch zu fragen: Aus welcher Perspektive heraus sind sie entstanden und inwiefern sehen wir diesen oder jenen Aspekt heute eher kritisch? Ich freu' mich jetzt sehr auf die Probenarbeit und darauf, im nächsten Schritt auch die Erfahrungen und Perspektiven der Besetzung einfließen zu lassen.

CB Wenn wir Arbeitsprozesse neu denken und uns erlauben zu experimentieren, lässt sich recht schnell eine Utopie darüber entwickeln, wie spielerisch und leidenschaftlich Werke bzw. ihre Lesarten entstehen können. Durch unsere Herangehensweise erhoffe ich mir, wieder etwas mehr über Musiktheater herauszufinden – darüber, wie es funktioniert und wie wir dafür bestmöglich zusammenarbeiten. Und ich habe große Lust darauf, mit den Erkenntnissen über das, was wir mit unseren Musiktheaterprojekten hier im Studium ausprobieren, irgendwann rauszuspringen in die echte Musiktheater-Welt.

Präsentation der Studienprojekte am 21. und 22.11. sowie am 28. und 29.11. am Campus Wiesendamm; Details ab November auf der Homepage

KLANG DER *EXTREME*: STOCKHAUSEN FÜR KINDER



HfMT-Alumna Elisabeth Stöppler über ihre Inszenierung in der *opera stabile*

Egal ob Semperoper Dresden, Oper Frankfurt, Staatstheater Nürnberg, Nationaltheater Weimar oder Staatsoper Berlin – **ELISABETH STÖPPLER** kennt sie alle und hat an diesen und vielen weiteren Häusern erfolgreich inszeniert. Was einst mit einem Klavierstudium in Hannover begann und mit einem Schauspielstudium in Rom seinen Lauf nahm, mündete schließlich im Studiengang Musiktheater-Regie in Hamburg. Und nun, viele Stipendien, Förderpreise und Regieaufgaben später, kehrt sie mit einem neuen Projekt zurück in die Hafenstadt. **MASCHA WEHRMANN** durfte die HfMT-Alumna im Vorfeld treffen.

MW Im April 2026 wird unter Ihrer Regie Stockhausen für Kinder: Michaels Reise in der *opera stabile* Premiere feiern. Beteiligt sind Instrumentalstudierende der HfMT. Was hat es mit diesem Projekt auf sich?

ES Titelgebend für die Inszenierung ist das instrumentale Zwischenspiel für Solo-Trompete, neun Blasinstrumente und Klangregie aus Karlheinz Stockhausens Oper Donnerstag aus seiner Heptalogie *Licht*. Genauer handelt es sich um seine Solisten-Version, dessen Hauptfigur Michael den Part der Solo-Trompete innehat.

MW Was macht das Stück interessant zum Inszenieren?

ES Vordergründig existiert folgende Synopsis: Michael reist in sieben Stationen um die Welt und taucht in ihre unterschiedlichen Atmosphären ein. Schließlich begegnet er einem Sternkind, Eva, verkörpert durch die Bassethornistin. Sein Gegenspieler Luzifer, der sich in der Posaune manifestiert, versucht noch zu intervenieren, doch am Ende kulminiert alles in einer Himmelfahrt der beiden ins All. Anders erzählt: Michael findet ein Gegenüber und erkennt sich darin selbst, verschmilzt mit dem Klang des anderen Instruments und löst sich von allem Irdischen. Wir deuten dabei die Begegnung zwischen Trompete und Bassethorn weniger als erotische, wie Stockhausen es sicherlich intendierte, sondern wollen von platonischer Verschmelzung erzählen, von Sympathie, Solidarität, Freundschaft.

MW Gibt es Figuren im herkömmlichen Sinne?

ES Es gibt Michael, der in einem sehr klaren Netzwerk agiert. Die anderen Instrumentalistinnen und Musiker spielen nicht als Figuren, sondern als klangliche Gegenüber eine Rolle. Sie alle arbeiten in einem gemeinsamen Energiefeld, und es herrscht Atmosphäre und Dynamik zwischen ihnen, nicht unbedingt eine Situation oder ein Plot, in der sie als Figuren agieren. Alle haben Haltung und Ausdruck, was die Komposition im Detail sehr klar definiert. Das wird trotzdem sehr schnell situativ, zwischenmenschlich, komisch, fragil, erstaunlich. Dabei werden sehr einfach die ganz großen zwischenmenschlichen Themen verhandelt wie Einsamkeit, Todesangst, Staunen, Anziehung, Konkurrenz und Liebe. Die Musik Stockhausens enthält quasi pionierhaft alles, was Neue Musik ausmacht: extremer Klang, extreme Dynamik, Rhythmus, Struktur statt Melodie und auch Elektronik. Das Ganze soll weder logisch noch psychologisch auflösbar sein, sondern ist auch in kleiner Besetzung ein absolut eigenständiges Sound-Universum.

MW Wie gehen Sie mit dem Raum der *opera stabile* um?

ES Das Bühnenbild ist eine Raumschiffkapsel, in die wir das Publikum zum Mitreisen einladen. Jede Besucherin, jeder Besucher findet einen Platz in diesem Raum und erforscht wie in einem Laboratorium die Wirkung von Tönen, Klang und Instrumentarium. Die *opera stabile* ist als Spielort sehr bewusst gewählt, ihre Enge und Kompaktheit kommen der gewünschten Wirkung des Projekts sehr entgegen. Die Zuschauenden, Kinder wie Erwachsene, sind ganz direkt dran am Geschehen. Man spürt den Atem, die Mechanik der Instrumente und ist unmittelbar bei der Herstellung der Klänge dabei. Diese Direktheit fasziniert Menschen jeden Alters, das gemeinsame Erleben von Musik allein ist schon sehr besonders, von diesen Räumen gibt es außerhalb des Musiktheaters nicht sehr viele.

MW Worin besteht für Sie das Potenzial von Musiktheater für junge Menschen?

ES Gerade Kinder sind heute in ihrer Wahrnehmung mit sehr komplexen Formen konfrontiert, insbesondere in den digitalen Medien. Alles läuft sehr schnell ab, ist technisch ungeheuer aufwendig, oft sehr abstrakt und sehr laut. Im Musiktheater speziell für junges Publikum kehrt man zur Basis zurück, zu den einfachen und zeitlosen Parametern wie Klang, Sprache und Raum. Entscheidend ist dabei natürlich das analoge Erleben von Musik und ihre besondere Wirkung auf uns Menschen.

MW Eignet sich Neue Musik hierfür besonders gut?

ES Auf jeden Fall, weil Neue Musik so offen und zunächst so wenig reglementiert ist. Bei klassischer Musik werden ja immer tradierte Formen durchgespielt, die außerdem sehr voraussetzungsreich sind. Die Neue Musik eröffnet Personen, die diese Formsprache nicht von klein auf internalisiert haben, völlig neue Welten mit der Möglichkeit, etwas zu erleben, ohne eingeweiht zu sein. Ich empfinde Neue Musik da als ungemein demokratisch und eben gar nicht von oben herab.

MW Wie ist es für Sie, als Alumna der HfMT nach Hamburg zurück zu kommen?

ES Das ist für mich sehr besonders. Ich bin der Hamburger Hochschule immer verbunden geblieben und freue mich nun sehr, dass mein Regie-Debüt an der Hamburgischen Staatsoper in diesem Zusammenhang stattfindet.

Premiere: 11.4.2026, 15 Uhr
Weitere Termine: 19.4.2026, 11 Uhr;
25.4., 16.30 Uhr; 3.5., 15 Uhr

ARTILACS

Artistic Intelligence in Latent Creative Spaces

Was passiert, wenn künstlerisches Denken und Künstliche Intelligenz – kurz: KI – aufeinandertreffen? Welche neuen und latenten Wissensräume entstehen dann? Inwiefern zeitigt eine Kombination von KI und Kunst politische-ästhetische Folgen? Solchen Fragen widmet sich das frisch bewilligte Graduiertenkolleg ARTILACS – Artistic Intelligence in Latent Creative Spaces –, das von vier Hamburger Hochschulen und zwei Partnerinstitutionen in Lübeck kooperativ gestaltet wird. Ins Zentrum rückt dabei das epistemische Prinzip der affirmativen Kritik: KI wird von ARTILACS weder euphorisch gefeiert noch reflexhaft abgelehnt, sondern in ihren Möglichkeiten und Potentialen, insbesondere für eine künstlerisch verfasste Forschung befragt.

Künstliche Intelligenz ergänzt Künstlerische Intelligenz

Künstlerische Intelligenz steht ihrer algorithmischen Gegenspielerin durchaus humorvoll und flexibel gegenüber. Gemeint ist eine künstlerisch motivierte Form von Erkenntnis, die sich aus ästhetischem Handeln, Reflexion und vielfältigen künstlerischen Praktiken speist und weniger aus einer Orientierung an ökonomischem Profit. Während KI auf Berechnung, Effizienz und Leistungssteigerung setzt, kann Künstlerische Intelligenz die von ihr erwirtschafteten Ergebnisse immer auch wieder selbst abbauen, weiterverarbeiten und transformieren. Gerade in der Kombination mit KI entfaltet sie daher ein großes Potential, indem sie technische Systeme kritisch nutzt und zugleich neue Erfahrungsräume eröffnet.

Interdisziplinäre Denkfabrik: HfMT, HAW, HFBK, HCU und MH und UzL Lübeck

Das von der Behörde für Wissenschaft, Forschung und Gleichstellung Hamburg geförderte Kolleg verbindet unterschiedliche künstlerisch-wissenschaftliche Disziplinen wie Musiktechnologie und multimediale Komposition, ausgehend von der HfMT, Digital Audio Design und interaktive Dramaturgie – eingebracht von der HAW, digitales Grafikdesign durch die HFBK und Architektur, repräsentiert von der HCU. Jeweils eine Promotionsstelle ist an jedem Standort verankert, flankiert durch die Partnerinstitutionen Musikhochschule Lübeck und Universität zu Lübeck. Das Kolleg versteht sich als Labor künstlerisch-hybrider Intelligenz. Es ist offen für Prozesse, die weder rein technisch noch rein ästhetisch sind, sondern ihre Kraft im Dazwischen entfalten. Ganz in diesem Sinne ist die Arbeit von ARTILACS auch auf einer institutionellen Ebene von Interdisziplinarität geprägt – durch gemeinsame Workshops, Symposien und experimentelle künstlerisch-wissenschaftliche Veranstaltungsformate.

Text: Benjamin Helmer

Projektleitung: Prof. Dr. Georg Hajdu
Wissenschaftliche Koordination: Dr. Benjamin Sprick
Projektkoordination: Benjamin Helmer
Kontakt: artilacs@hfmt-hamburg.de
www.artilacs.net

KomponistenQuartier



Hamburger Meister *kontemporär*

EIN MUSIKALISCHER DIALOG ZWISCHEN TRADITION UND GEGENWART

Zwischen Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach, Hasse, Fanny und Felix Mendelssohn, Brahms und Mahler präsentiert das KomponistenQuartier Hamburg im Jubiläumsjahr 2025 eine neue Sonderausstellung: *Hamburger Meister kontemporär*. Vom 27. Juni bis zum 3. November 2025 rückt sie vier aktuelle Positionen in den Fokus – Leon Gurvitch, Dong Zhou, NVCHT&ONI und Aigerim Seilova.

NEUE ZUGÄNGE ZU ALTBESANNTEM

Damit auch weniger bekannte Stimmen hör- und sichtbar werden, hat das Museum die fachliche Unterstützung des Deutschen Komponist:innenverbands – kurz: DKV – beziehungsweise dessen Landesverbands Hamburg genutzt. Wir haben Dong Zhou, NVCHT&ONI und Aigerim Seilova vorgeschlagen, ihren Weg kuratorisch begleitet und gemeinsam mit dem KomponistenQuartier drei neue Kompositionsaufträge realisiert. Das schärft die Präsenz unserer Mitglieder in der Stadt und knüpft neue Partnerschaften. Zwei Auftragswerke sind bereits uraufgeführt: Gurvitchs *Duell* feierte am 22. April Premiere, Zhous *Der Esel rennt immer* weiter am 24. Mai. Im Herbst folgt am 13. September die **Uraufführung von NVCHT&ONI** – eine hiphobasierte Hommage an Johann Adolf Hasse, bevor Aigerim Seilovas *Hommage an Mahler* die Reihe am 11. Oktober abschließt. Jede Premiere erweitert die Veranschaulichung – Partituren, Videos und Klanginstallationen wandern direkt aus den Ateliers in den Galerieraum und machen den kreativen Prozess erfahrbar.

LEBENDIGE GESTALTUNG – HAMBURGS KULTUR IM WANDEL DER ZEIT

Diese vier Beispiele stehen zugleich für über hundert im DKV organisierte Komponierende, die heute in Hamburg leben, lehren und experimentieren. So wie Telemann mit Abonnementkonzerten die Stadt einst in einen Musikmarkt verwandelte oder Brahms mit Chorwerken ein bürgerliches Klangideal prägte, erschließen unsere Mitglieder neue Aufführungsorte, kooperieren mit Technologie Start ups, holen Kunst in die Stadtteile und schreiben Stücke, die ökologische wie soziale Fragen hörbar machen. Wer ihre Uraufführungen besucht, erfährt also schon heute, wohin sich Hamburgs Kulturlandschaft morgen entwickeln kann.

Getragen wird das Projekt vom KomponistenQuartier, der Kulturstiftung Zillmer – unter dem Dach der Hamburgischen Kulturstiftung, der ZEIT Stiftung Bucerius sowie der Behörde für Kultur und Medien Hamburg. Gemeinsam schaffen wir ein akademisch fundiertes Forum, das aktuelle Kompositionsdiskurse mit der musikalischen Stadtgeschichte verknüpft. Nicht nur Interessierte aus Forschung, Lehre und Kulturpraxis, sondern alle Hamburger Musikbegeisterte sind herzlich eingeladen, diesen Dialog zwischen Tradition und Gegenwart vor Ort zu verfolgen – und damit an *Hamburger Meister kontemporär* teilzunehmen.

Text: Karsten Gundermann

Fotos: KomponistenQuartier



Ausstellungszeitraum bis: 3.11.2025

**Ort: KomponistenQuartier,
Peterstraße 29–39, 20355 Hamburg**

Öffnungszeiten: Dienstag bis

Sonntag, 10 bis 17 Uhr

Eintritt: 11 Euro, 8 Euro ermäßigt,

Kinder frei

Nächste Uraufführung: 11.10.2025 –

Aigerim Seilova

www.komponistenquartier.de

Aktionstag

KUNST. MACHT. MENSCHLICHKEIT.

Musikhochschulen setzen gemeinsames Zeichen gegen Machtmissbrauch

Die Prävention und Bekämpfung von Machtmissbrauch ist den deutschen Musikhochschulen ein wichtiges Anliegen. Am 27. November 2025 setzt erstmals ein konzertierter bundesweiter Aktionstag unter dem Titel *KUNST. MACHT. MENSCHLICHKEIT. Eine Kampagne der deutschen Musikhochschulen.* und damit auch die HfMT Hamburg ein deutliches Zeichen gegen Machtmissbrauch, Diskriminierung und sexualisierte Gewalt – und tritt für eine gerechte Hochschulkultur ein.

Der Aktionstag ist Teil einer Initiative, die durch eine studentische Umfrage aller ASten der Musikhochschulen im deutschsprachigen Raum auf den Weg gebracht wurde. Die Umfrage nahm Meldungen in Bezug auf machtmisbräuchliches Erleben im Kontext des Unterrichts entgegen. Ergebnis war ein Forderungskalatog, mit dem sich die ASten im November 2023 an die Rektorenkonferenz der deutschen Musikhochschulen – kurz: RKM – wandten. Die sich anschließenden Auseinandersetzungen mit einer kritischen Perspektive auf den Umgang mit Macht innerhalb der Konferenz beinhaltete auch die Befassung ihrer Arbeitsgruppe *Antidiskriminierung*, der die Vizepräsidentin für Diversity, gesellschaftliche Verantwortung, Gremien- und Rechtsangelegenheiten unserer Hochschule angehört. Im Mai 2024 verabschiedete die RKM ein richtungsweisendes

Positionspapier der Arbeitsgruppe. Als weiteren Schritt beschloss die RKM, eine externe Studie zu Erscheinungsformen von Machtmissbrauch an Musikhochschulen in Auftrag zu geben. Ziel ist es, weitere Erkenntnisse zu gewinnen und Präventions- und Interventionsmaßnahmen wissenschaftlich fundiert zu entwickeln. Mit der Ausrichtung eines bundesweiten Aktionstages stärken die Musikhochschulen sowohl die Sichtbarkeit des Themas als auch ihre hochschulübergreifende Identität in einem zentralen gleichstellungspolitischen Handlungsfeld.

Nähe & Distanz: Der Aktionstag hat an der HfMT bereits Tradition

An der HfMT Hamburg ist der Aktionstag bereits der vierte seiner Art. Auf Initiative von Gleichstellung und studentischem Awarenessteam rief das Haus im November 2021 erstmals einen Aktionstag *Nähe & Distanz* aus. Die weiteren Schwerpunkte waren: „Welche Erfahrungen haben wir mit/durch Corona gemacht?“, „Wie viel Nähe braucht die Kunst?“ und „Grenzen setzen und gestalten in Hochschule und Beruf.“

Workshops – Vorträge – Diskussions- runden – safe space Angebote

Beim open call for Papers und Performances legt die HfMT großen Wert auf die Einreichung künstlerisch-performativer Annäherungen an die

Themen. Es waren – bei diesem vierten open call – mehr Einreichungen als je zuvor, die Planungsgruppe des Aktionstags konnte ein prall gefülltes Programm erstellen, das auf unserer Webseite veröffentlicht ist. In der Planungsgruppe wirken studentische Mitglieder aus AStA und Awareness-team mit, Lehrende sowie Mitarbeitende aus Technik und Verwaltung. Auf diese Weise ergibt sich ein multiperspektivischer Blick auf die Fragestellungen. Die Planungsgruppe hofft, möglichst breit in das Haus hinein wirksam zu werden und auch Studierende und Mitarbeitende der HfMT für die Teilnahme am Aktionstag zu gewinnen, die bislang noch nicht auf diesen aufmerksam geworden sind.

Die HfMT Hamburg bekennt sich ausdrücklich zur Selbstverpflichtung der Hochschulrektorenkonferenz, diskriminierungssensible Verfahren zu etablieren und Gleichstellung als Führungsaufgabe zu verstehen. Mit der Kampagne *KUNST. MACHT. MENSCHLICHKEIT.* machen die deutschen Musikhochschulen deutlich: Kunst und Lehre brauchen Verantwortung. Und Menschlichkeit ist ihre Grundlage.

**Text: Karin Holzwarth
und die gesamte Planungsgruppe**



Personelles

Herzlich Willkommen, Martin Gregorius!

Auf dem Weg ins Forum – schnell, die Vorstellung fängt gleich an! Doch selbst Hetze und Eile können das kurze Innehalten vor dem nebenliegenden Orgelstudio nur selten vermeiden: auch durch die schweren Türen klingen hier die säuselnden Flöten, die kräftigen Prinzipale, die singenden Nasate und auch dröhnende Gedackte. Ab diesem Semester werden hier neue Register gezogen: Für die Fächer *Orgel* und *Improvisation* dürfen wir den polnischen Kirchenmusiker, Musiktheoretiker und Komponisten Martin Gregorius in den heiligen Alsterhallen begrüßen.

Studien führten ihn nach Danzig, Detmold, Paris und Lyon, wo er mit Größen wie Thierry Escaich oder Olivier Latry zusammenarbeiten durfte. Konzerte brachten ihn in der Vergangenheit nicht nur in bedeutende Kathedralen Europas, sondern auch nach Übersee und in fernöstliche Regionen.

Nun wird das Orgelstudio in Hamburg bespielt: Martin Gregorius bringt hierher seine Expertise als Improvisator mit, darüber hinaus aber auch seine langjährigen Erfahrungen als Kirchenmusiker, die er im Erzbistum Paderborn, der St.-Pankratius-Kirche Gütersloh und aktuell an der Basilika St. Jakob zu Straubing sammelte und sammelt. Die HfMT freut sich über diese Bereicherung und wünscht einen guten Start!

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,
Benjamin Sprick, Mascha Wehrmann

Telefon 040 209494176, peter.krause@hfmt-hamburg.de

Gestaltung Ulrike Schulze-Renzel

Fotos Christina Körte

Auf den Fotos der Themen- und Umschlagsseiten
zum Thema **... UND THEATER** sehen Sie als Models zwei Studierende
der Hochschule: Till Gedack und Lara Stelling.

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 15.2.2026.
Die Ausgabe Nr. 38 – Sommersemester 2026 – erscheint am 1.4.2026.

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

