

ZWOELF

Ausgabe 38
Sommersemester
2026

Die Zeitung der
Hochschule
für Musik und Theater
Hamburg

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





LIEBE LESER:INNEN,

wer sich mit Kunst, Musik und Theater beschäftigt, bewegt sich zwangsläufig in Spannungsfeldern: zwischen Tradition und Experiment, zwischen individueller Ausdruckskraft und kollektiver Praxis, zwischen künstlerischer Freiheit und gesellschaftlicher Verantwortung. Aus diesen Spannungsfeldern entstehen Reibungen und aus ihnen erwächst häufig das Interessanteste und Relevanteste. Deshalb ist es angesichts unserer komplexen Gegenwart kein Zufall, dass sich diese Ausgabe der *zwoelf* einem Begriffspaar widmet, das Spannungen und Mehrdeutigkeiten besonders präzise beschreibt: Ambivalenz und Ambiguität.

Beide Begriffe werden oft synonym verwendet. Ein genauerer Blick zeigt jedoch einen wichtigen Unterschied: Ambivalenz bezeichnet die gleichzeitige Existenz gegensätzlicher Gefühle, Perspektiven oder Wertungen. Sie entsteht dort, wo zwei Pole – etwa Liebe und Hass, Nähe und Distanz oder Bewahrung und Veränderung – miteinander in Spannung stehen und nach einer Auflösung verlangen. Ambivalenz beschreibt damit eine produktive Reibungszone zwischen Gegensätzen. Ambiguität hingegen meint Zwei- oder Mehrdeutigkeit – allerdings ohne zwingend den Aspekt der spannungsvollen Gegenüberstellung zu betonen. In diesem Sinne wird Ambiguität manchmal auch im negativen Sinne mit Beliebigkeit in Verbindung gebracht. Positiver formuliert lässt sie sich jedoch als Offenheit von Bedeutung verstehen und damit als die Möglichkeit, dass ein Ausdruck, ein Bild oder eine Situation mehrere Lesarten zulässt.

Beide Phänomene spielen in den Künsten eine zentrale Rolle. Sie zeigen eine besondere Stärke künstlerischer Ausdrucksformen: die Fähigkeit, Erfahrungen zu ermöglichen, die sich nicht auf eine einzige Perspektive reduzieren lassen.

Eine Hochschule für Musik und Theater muss ein Ort solcher Mehrdeutigkeiten und Spannungen sein. Hier begegnen sich unterschiedliche ästhetische Traditionen, künstlerische Persönlichkeiten und wissenschaftliche Ansätze. Studierende und Lehrende bringen vor diesem Hintergrund verschiedene Erwartungen an Ausbildung, an Kunst und an deren gesellschaftliche Wirkung mit. Diese Vielfalt führt nicht immer zu einfachen Antworten, eröffnet aber Räume, in denen neue Ideen entstehen können.

In einer Zeit, in der öffentliche Debatten häufig nach schnellen Klarheiten verlangen, müssen wir das Benennen und Aushalten von Ambivalenz und Ambiguität immer wieder als zentralen Bestandteil unserer Arbeit betonen und als wichtige Kompetenz ernst nehmen. Kunst und künstlerische Ausbildung können dazu beitragen, diese Fähigkeit zu entwickeln.

Die Texte in dieser Ausgabe nähern sich dem Thema aus unterschiedlichen Perspektiven: analytisch und essayistisch, künstlerisch und persönlich. Gemeinsam zeigen sie, wie fruchtbar es sein kann, wenn Bedeutungen offenbleiben und Gegensätze nicht vorschnell eingeebnet werden. Vielleicht ist genau das eine der wichtigsten Aufgaben von künstlerischen Hochschulen: Räume zu schaffen, in denen Ambivalenz nicht als Problem gilt und Ambiguität nicht als Schwäche, sondern als Möglichkeit. Räume, in denen unterschiedliche Stimmen hörbar bleiben und sich gerade daraus neue Formen des Denkens und Gestaltens entwickeln.

Ich wünsche Ihnen eine anregende Lektüre und freue mich darauf, möglichst viele von Ihnen bei unseren zahlreichen Veranstaltungen im Sommersemester zu sehen!

Ihr **Jan Philipp Sprick**

Präsident der Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Balance zwischen Klarheit und Offenheit

Eine erste Bilanz des frisch berufenen Professors MARTIN GREGORIUS

Seit dem Wintersemester 2025/26 unterrichtet Martin Gregorius an der HfMT *Orgel und Improvisation*. Der in Danzig geborene Kirchenmusiker, Musiktheoretiker und Komponist kann selbst auf eine Studienzeit an mehreren bedeutenden Einrichtungen in Europa zurückblicken. Besonders Frankreich spielt für ihn eine prägende Rolle. Pierre Pincemaille und dessen Kunst der französischen Improvisation inspirierte ihn derart, dass er extra Französisch lernte, um bei diesem großen, 2018 verstorbenen Organisten und Komponisten studieren zu können. Ebenso bedeutend war Thierry Escaich, dessen kompositorisches Denken und pädagogisches Wirken ihn stark geprägt haben.

Von der Inspiration zur Improvisation

Nach dem ersten Semester an der Außenalster hat Martin Gregorius erste Eindrücke von seiner neuen Wirkungsstätte sammeln können. „Die

Atmosphäre an der HfMT Hamburg empfinde ich als ausgesprochen kollegial, offen und von gegenseitigem Respekt geprägt. Diese Haltung überträgt sich deutlich auf die Studierenden, die motiviert, konzentriert und kreativ arbeiten. Das schafft ideale Voraussetzungen für eine erfolgreiche und inspirierende Arbeit.“ Die Schwerpunkte seiner Lehrtätigkeit sind für den Fünfunddreißigjährigen, der zuvor als Dozent an den Hochschulen für Musik in München und Regensburg sowie als Kirchenmusiker an der Basilika St. Jakob zu Straubing tätig war, klar definiert. „In meiner Arbeit versuche ich, die gesamte stilistische Breite des Orgelrepertoires zu vermitteln, von der norddeutschen Tradition über die französische symphonische Literatur bis hin zu experimentellen Werken der Moderne. Ein besonderer Fokus liegt in meinem Unterricht auf der Verbindung von historischer Stilkenntnis und lebendiger Klanggestaltung. In der Improvisationsklasse bereite ich sowohl auf die liturgische Praxis als auch auf die Freiheit der konzertanten Improvisation vor. Entscheidend ist dabei eine Balance zwischen formaler Klarheit und kreativer Offenheit.“

Im Wandel – das Berufsbild von Kirchenmusikerinnen und Kantoren

Für die Studierenden beinhaltet das, musikalisch, intellektuell und persönlich mit diesen hohen Anforderungen Schritt halten zu können. „Zukünftige Kirchenmusiker benötigen ein breit gefächertes Kompetenzprofil, musikalisch wie organisatorisch und sozial. Ich erwarte Neugier, Verantwortungsbewusstsein und die Bereitschaft, Musik stets im kulturellen und gesellschaftlichen Kontext zu reflektieren. Dazu gehören auch stilgeschichtliche Vertiefung und die unmittelbare Begegnung mit Instrumenten, etwa im Rahmen eigener Recherchen und Orgelstudienreisen.“ Für Martin Gregorius steht außer Frage, dass mit diesem komplexen Ausbildungsprofil die beruflichen Möglichkeiten für junge Orgelmusiker heute weiterhin gegeben sind, auch vor dem Hintergrund einer zunehmenden Säkularisierung der Gesellschaft. „Die sich wandelnden kirchlichen Strukturen stellen das Berufsbild einerseits vor neue Herausforderungen, eröffnen aber zugleich Chancen zur künstlerischen Neuverortung. Die Orgel ist historisch stark mit dem Kirchenraum verbunden, besitzt aber ebenso großes Potenzial im konzertanten Kontext. Diese Offenheit habe

ich etwa während meiner einjährigen Tätigkeit als Konzertorganist in Japan erlebt, wo die Orgel im Konzertsaal ein breites Publikum begeistert.“ Stichwort Improvisation, einer der Schwerpunkte von Martin Gregorius' Lehrtätigkeit. Wie lässt sich Improvisation erlernen? „Über Jahrhunderte hinweg war der Organist sowohl Interpret als auch Improvisator. Für mich bedeutet künstlerische Ganzheit, Werke überzeugend zu gestalten und gleichzeitig im Moment eigenständig schöpferisch tätig zu sein. Die Vermittlung erfolgt individuell und stilbezogen, durch Repertoirestudium, analytisches Verständnis und die Erweiterung des klanglichen Horizonts über die Orgelmusik hinaus.“

Danzig – Hamburg: von Hafenstadt zu Hafenstadt

In seinem ersten Semester als Dozent hat Martin Gregorius wichtige Eindrücke in seinem Fachbereich, mit den Studierenden und im Kollegium sammeln können. Welche Ziele hat er sich für die nächsten Jahre gesetzt – sowohl als Künstler als auch als Dozent? „Als Künstler und Pädagoge möchte ich neugierig bleiben, bestehende Orgeltraditionen weiter kennenlernen und zugleich zeitgenössische Literatur sowie unterschiedliche Tonsprachen erforschen. Dabei suche ich Inspirationen für mein eigenes Schaffen, insbesondere im Bereich der Improvisation. Als Professor strebe ich eine ausgewogene Ausbildung an, die sowohl künstlerische Exzellenz als auch die Vorbereitung auf die vielfältigen Aufgaben eines Kirchenmusikers oder Konzertorganisten gewährleistet. Langfristig möchte ich Studierende befähigen, eigenständig, reflektiert und kreativ zu musizieren.“

Bleibt abschließend die Frage nach dem Privatmann Martin Gregorius. Ist er auch abseits des Campus in Hamburg angekommen? „Meine Frau ist Sängerin, wir musizieren oft gemeinsam, und wir haben im Dezember 2025 unsere Tochter bekommen. Damit ist für mich vieles neu: Familie, Hochschule und die Stadt Hamburg. Ich genieße Hamburg sehr, besonders die Vielfalt der Architektur und Kunst, die zu meinen großen Hobbys gehören und mich inspirieren, vor allem Jugendstil-Bauten. Als gebürtiger Danziger finde ich interessante Parallelen zwischen beiden Hansestädten, was Hamburg zu einer zweiten Heimat macht und das Ankommen erleichtert.“

Text: Dieter Hellfeuer

Foto: privat – Martin Gregorius



Jazzgitarrist und Komponist ANTON DEYSS über verblüffende Vorbilder, absolute Lieblingsmusiker und das von ihm gegründete Independent Label

Seit dem Wintersemester 2023/24 ist Anton Deyß Bachelor-Student im Fachbereich Jazz an der HfMT. Mit seinen knapp 23 Lebensjahren hat er sich als Gitarrist und Komponist mit einem filmisch dokumentierten Debütalbum sowie der Gründung eines eigenen Musiklabels auch außerhalb der Hochschule in der Jazzszene einen Namen gemacht. Doch dazu später mehr.

Cinematisch und irgendwie nordisch



Treffpunkt Elbe: Die Hafenstadt kann überzeugen

Dass es ihn für sein Studium nach Hamburg verschlagen hat, war für den gebürtigen Braunschweiger, der in einer musikkaffinen Familie in Wentorf bei Hamburg aufgewachsen ist und im Alter von acht Jahren mit dem Gitarrenspiel begann, eigentlich nicht geplant. „Ich habe vorher eine Studienvorbereitung in Berlin absolviert und war zuerst gar nicht so happy, wieder nach Hamburg zu kommen. Inzwischen bin ich aber total glücklich und verankert in der Stadt. Was ich an der HfMT besonders schätze, ist ein Umfeld aus kreativen Möglichkeiten, das von der Jazzhall bis zu einem

weitverzweigten Alumninetzwerk reicht. Auf dieser Grundlage ein eigenes Netzwerk aus Musikerinnen und Künstlern aufzubauen, ist für mich elementar. Fast alle Beziehungen, die ich in die Hamburger Jazzszene habe, wären ohne das Studium unmöglich gewesen.“

Was die Richtung seiner Musik betrifft, hat Anton klare Vorstellungen. „Meinen Stil würde ich als cinematisch und irgendwie nordisch beschreiben. Mir ist wichtig, Ruhe und Gelassenheit durch meine Musik zu vermitteln und das Publikum in eine warme Umarmung einzupacken. Besonders in Zeiten von KI habe ich große Freude daran, eine ehrliche Verbindung zwischen mir und dem Zuhörenden herzustellen und zumindest für die Länge eines Albums oder Konzertes alles auf die Musik und den Moment zu reduzieren.“

Text: Dieter Hellfeuer, Foto: Christina Körte – Anton Deyß

Inspirationen durch Ohr und Auge – reduziert aber nicht begrenzt

Bei der Frage nach Vorbildern und Einflüssen zeigt sich Anton breit gefächert. „Ich habe schon immer sehr unterschiedliche Musik gehört und mich von diversen musikalischen Richtungen und auch Kunst inspirieren lassen. Somit hat sich mein Stil natürlich immer auch weiterentwickelt, aber die genannten Grundsätze irgendwie immer behalten. Wer mich auf jeden Fall geprägt hat, ist Bill Frisell. Mir hat dieser Gitarrist sozusagen die Erlaubnis gegeben, meine Musik auf die essentiellen Bestandteile zu reduzieren und mich frei zu machen von den Erwartungen, die der Jazz manchmal mit sich bringt. Ich war nie jemand, der extrem virtuos oder technisch anspruchsvoll spielen wollte, und zu sehen, wie er mit drei Akkorden fünfminütige Stücke spielt, hat mich von Anfang an total in den Bann gezogen. Auch das klassische Songwriting fasziniert mich, und ich kann mich gleichermaßen von Größen wie Elton John, Bob Dylan oder der Band Turnstile inspirieren lassen. Abseits von musikalischen Gesichtspunkten finde ich es spannend, Künstler zu verfolgen, die eine starke visuelle Identität haben. Am Ende nehmen wir Musik nie nur auditiv wahr, auch Aspekte wie Musikvideos oder Bühnendesigns haben eine Bedeutung.“

Zurück zum Anfang. Auf seinem Debütalbum *Once The Evening* wirken mit dem Saxofonisten Martin Löcken, dem Bassisten Lukas Kolbe und dem Schlagzeuger Matte Stefani drei seiner „absoluten Lieblingsmusiker“ mit, deren Spielfreude seinen Kompositionen den perfekten Ausdruck verleiht. „Das Album wurde in der Versöhnungskirche Kassel aufgenommen, einer Kirche, in der meine Großeltern seit Jahren aktiv sind. Somit hat dieses Album für mich auch einen direkten Bezug zu meiner musikalischen Kindheit.“ Die Aufnahmen zu diesem Album wurden dabei filmisch begleitet. „Die knapp 45-minütige Dokumentation eröffnet einen unmittelbaren Blick hinter die Kulissen des außergewöhnlichen Aufnahmeprozesses und zeichnet ein Portrait der künstlerischen Arbeitsweise aller beteiligten Musiker, das zeigt, wie sich skandinavischer Jazz, Experimental Ambient und Americana zu einem eigenen Klangbild verweben“, wie es in einem Begleittext des Hamburger Zeise-Kinos heißt.

Langfristige Strukturen für eine nachhaltige Förderung der Musik

Damit nicht genug: Mit dem Quartett AMELIA, für das er zusammen mit dem Pianisten Lennart Micheel die Stücke schreibt, wird im Mai die neue EP *Not Unperceived* veröffentlicht. Das Quartett geht im Frühjahr 2026 auf Deutschland-Tour.

Und dann ist da noch das von Anton gegründete Hamburger Independent Label *Silberhall Records*, auf dem Musik aus der Hamburger Szene erscheint. „Hier stehen in den nächsten Monaten einige spannende Releases an, und ein Ziel für dieses Jahr ist, auch mit Musikern außerhalb Hamburgs zu arbeiten. Der Fokus dabei liegt für mich immer darauf, langfristige Strukturen zu schaffen, um nachhaltig Musik zu fördern und aufstrebenden Kreativen eine Plattform zu bieten.“

Wer Anton persönlich begegnen will, hat dazu abseits der hiesigen Jazz-Bühnen in einem angesagten Hamburger Szenestadtteil Gelegenheit. „Ich wohne in der Schanze und mache fast täglich mindestens eine Runde durchs Viertel, zum Nachdenken, Reflektieren und Ideen sammeln. Diese Routine bringt mir einen super Ausgleich. Ansonsten gehe ich regelmäßig Laufen, meistens um die Alster.“

Life After Art School

Was kann ich von denen lernen, die vor mir studiert haben?

Was passiert, wenn ich meine Hochschule verlasse? Für viele, die ein künstlerisches Studium absolvieren, ist der Moment, in dem sie ihr Abschlusszeugnis in der Hand halten, lebensverändernd. Was habe ich gelernt, was habe ich nicht gelernt? Wie komme ich in den Beruf, wie verdiene ich genug Geld? Mit ihrem Podcast *Life After Art School* reagieren Cornelius Puschke und seine Kolleginnen Anne Meerpohl und Nora Sternfeld auf diese Fragen. Im Rahmen der HOOU – Hamburg Open Online University – entwickeln sie ein alternatives Curriculum, ergänzen den offiziellen Studienplan um ein Take away: Was kann ich von denen lernen, die vor mir studiert haben?

Dieses Lernangebot entsteht in Kooperation der HfMT und der HFBK. Anne Meerpohl arbeitet als Künstlerin, Autorin und Kuratorin. Sie ist tätig als kuratorische Assistentin im ICAT der HFBK Hamburg. Cornelius Puschke arbeitet als Dramaturg und Kurator. Er unterrichtet an der HfMT und der HFBK Hamburg. Nora Sternfeld arbeitet als Kunstvermittlerin und Kuratorin. Sie ist Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg.

Von Wegen, Umwegen und Zufällen

Die drei spüren Wegen und Umwegen nach, die Kunstschaffende gehen – den Zufällen und Momenten, in denen sich ihre Arbeit veränderte. Wie kam es zu der Entscheidung, Künstlerin werden zu wollen? Welche Rolle spielte das Studium für ihre künstlerische Praxis? Und wie sieht ihre konkrete Arbeitsrealität jetzt aus? In den Gesprächen geht es um Brotjobs, Bildungskapital und Solidarität untereinander, um den Mythos des Erfolgs

Studiengang Lehramt Theater

FORSCHUNGSFRAGEN INSZENIEREN

ODER: WIE WIR UNS DIE WELT ERLEBEN

Der Pionierjahrgang des Studiengangs *Lehramt Theater* kommt im April in sein viertes Semester! Im Wintersemester haben wir uns in den „Szenischen Prozessen“ beim Testen verschiedener performativer Ansätze und kollaborativer Methoden kennengelernt, nun starten die 17 Studierenden in drei Teams ihre künstlerischen Prozesse auf Grundlage ihrer eigenen Forschungsfragen: **Wie groß ist deine Wut?, Was ist ein böses Kind?, Kann ich mich 100% selbst verantworten?**

Diese Forschungsfragen ermöglichen es den Teams, sowohl individuelles Erfahrungswissen einzubringen als auch gesellschaftliche und diskursive Räume zu eröffnen – um auch andere Perspektiven in ihre Arbeit einzuladen. Im ersten Schritt führt die Forschungsfrage das jeweilige

Team in eine Recherche: Im Modus der „künstlerischen Feldforschung“ suchen die Studierenden soziale Räume und Ereignisse als teilnehmende Beobachtende auf, um ihre Frage für die Realitäten anderer zu öffnen und die eigene Perspektive in dieser Begegnung zu schärfen. Oder: Sie werden zu Forschenden am eigenen Alltag, indem sie künstlerisch-gerahmte Ausschnitte ihres eigenen Erlebens als Material für die Probebühne bereitstellen. Der Auftrag lautet: Sich selbst und die Welt anders und genauer zu beobachten und dafür Notationen, Beobachtungs-Set-Ups und (Selbst-)Experimente zu entwickeln, um schließlich mit einer breit aufgestellten Materialsammlung aus Raum-Anordnungen, Bewegungs- und Bildmaterial, Objekten, (Selbst-)Interviews, Interaktions-Modi, Sounds oder Gerüchen auf die Probebühne zurückzukehren.

in der Kunstwelt und die Bedeutung von Orten, Infrastrukturen und Umgebungen, die künstlerische Freiheit und den Blick auf eine bessere Zukunft ermöglichen.

Die Gespräche folgen einer Dramaturgie, aber entwickeln im Laufe der Stunde eine eigene, unvorhersehbare Dynamik. Mit ihrem wirklichen Interesse für ihr Gegenüber öffnen die drei ihren Gästen einen vertrauensvollen Raum, in dem sie auch von schmerzhaften Erfahrungen erzählen können. Gibt es Erkenntnisse oder Ratschläge, die aus den dreizehn bereits abrufbaren Gesprächen abzuleiten sind?

Der Blick in die Vertikale – und in die Horizontale

Selbstbestimmtheit und Selbstorganisation – als Anspruch und Herausforderung für Studierende: Hochschulen machen Angebote. Es liegt an den Studierenden, welche sie annehmen. Wichtig ist nicht nur der Blick in die Vertikale: Wer sind meine Dozierenden, Mentoren? Lehrreich ist auch die Horizontale: Wer sind meine Kommilitoninnen, was lesen sie, wie denken sie? Was läuft im Theater, Kino? Auch auf Partys kann man lernen.

Und was lernt die Institution Hochschule aus den Gesprächen? Die Notwendigkeit der Transparenz: Welche Angebote sind prüfungsrelevant, welche können auch abgelehnt werden? Ein breites Spektrum an Wahlmöglichkeiten anzubieten, um individuelle Lernbiographien zu unterstützen. Und ein Vertrauen darauf, dass Studierende, die in einer digitalen Welt aufgewachsen sind, schon sehr viel Wissen mitbringen. Die Wege des Wissenserwerbs haben sich geändert, Wissen ist anders strukturiert. Aber es ist Wissen.

Text: Sabina Dhein

<https://portal.houu.de/blog/show/life-after-art-school>
HOOU steht für die Hamburg Open Online University und ist eine Initiative der Hamburger Hochschulen, der Freien und Hansestadt Hamburg und des Multimedia Kontors Hamburg.

Im szenischen Entwicklungs- und Verdichtungsprozess bleibt die Forschungsfrage als Cursor durch das gemeinsame Material relevant: Sie kann zu einer künstlerischen These führen, eine Dramaturgie motivieren und zur Entscheidungsfähigkeit der Gruppe beitragen: Welcher Aspekt trägt welches Gewicht in der gemeinsamen Forschung? Welche Ideen und Entwürfe ergänzen sich und ermöglichen so Multiperspektivität? Wie wird die Frage zum Ausgangspunkt für ein partizipativ-forschendes Experiment mit Zuschauenden?

Text: Verena Lobert

Die Autorin ist künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin im Studiengang Lehramt Theater sowie freischaffend als Gründungsmitglied des Kollektivs FrL Wunder AG.

Veranstaltungs-Tipp

SHOWING mit und für Publikum am 4.7.2026, Campus Wiesendamm, Kleine Bühne

ZWISCHEN TAG UND NACHT...



Mozarts Zauberflöte wird die Sommeroper 2026 im Forum der HfMT

In diesem Sommer kehrt eines der meistgespielten Werke der Operngeschichte an die HfMT zurück: *Die Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart nach einem Libretto von Emanuel Schikaneder. Doch warum hält uns diese Zauberoper bis heute in ihrem Bann?

Tamino und Pamina begeben sich auf eine Reise zwischen Licht und Dunkelheit, zwischen den Mächten der Königin der Nacht und Sarastros Reich. Nichts scheint in dieser Oper wirklich zusammengehören. In dieser aus den Fugen geratenen Welt müssen zwei Heranwachsende ihren eigenen Weg finden. Was ist gut, was ist böse? Dieser Dualismus löst sich im Verlauf des Stückes auf und zeigt, dass der Mensch vielleicht nicht alles verstehen kann und muss.

Auch in der Komposition lässt Mozart gegensätzliche Klangwelten aufeinanderprallen. Er mischt volkstümliche Melodien mit der raffinierten Formensprache der Wiener Klassik. Die Musik eröffnet einen eigenen Kosmos, der sich vom Hier und Jetzt löst.

Das Rätsel Schikaneder

Verantwortlich für diese anhaltende Faszination der *Zauberflöte* ist nicht zuletzt Emanuel Schikaneders Libretto – in der Forschung wird auch die Mitarbeit des Schauspielers Karl Ludwig Giesecke diskutiert. Der Text bildet ein dichtes Geflecht aus freimaurener Symbolik, altägyptischer Mystik und dem Dualismus der Aufklärung. Sinnbildlich für diese Spannungsfelder steht der Kampf zwischen der Königin der Nacht und Sarastro, der oft als Ringen zwischen Aberglaube und Vernunft, Matriarchat und Patriarchat oder zwischen Emotion und Gesetz gelesen wird. Diese Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit führt dazu, dass der Stoff in der Regiegeschichte kontinuierlich neu befragt wird. So fungiert die Oper als Projektionsfläche für verschiedene Ansätze, die von der politischen Parabel bis hin zur psychoanalytischen Reise in das eigene Ich reichen.

Die Bühne als Identitätslabor

In der Auseinandersetzung mit dieser Fülle an Themen und Deutungen verfolgt Regisseur Christian Poewe den Ansatz, die traditionelle „Deutungsschwere“ des Werks durch eine Rückbesinnung auf das spielerische Wesen des Theaters aufzubrechen. Sein Konzept begreift die Bühne als einen abstrakten Ort der Verwandlung, an dem Identitäten und Rollen wie Kostüme an- und abgelegt werden.

Dabei geht es ihm weniger um die Rekonstruktion psychologischer Profile der Figuren als vielmehr um den Prozess, in dem sich die Darstellenden den Stoff aktiv aneignen. Ein zentrales Element seines Inszenierungskonzepts ist die Integration der jeweiligen Muttersprachen des international besetzten Ensembles. Diese Mehrsprachigkeit bricht die Distanz zum historischen Text auf und ermöglicht den Studierenden einen unmittelbaren, emotionalen Zugang zu ihren Figuren. So wird die Suche nach Identität, eines der wesentlichen Themen des Stückes, direkt mit der persönlichen Herkunft und den individuellen Perspektiven der Mitwirkenden verknüpft.

Viele Stimmen, ein gemeinsames Projekt

Unter der szenischen Leitung von Christian Poewe und der musikalischen Leitung von Willem Wentzel, den beiden Studiengangsleitern des Fachbereichs *Master Oper*, begegnen sich Menschen unterschiedlicher Nationen, um gemeinsam Kunst zu schaffen. Besonders für den letzten Abschlussjahrgang des Studiengangs *Master Oper* stellt die Sommeroper eine besondere Herausforderung dar. Sie gilt als dessen Abschlussproduktion; eine letzte Bewährungsprobe, bevor der Schritt in die Opernwelt gewagt wird. Auch Studierende aus den Studiengängen Bachelor *Gesang* und Master *Gesang* stehen auf der Bühne – internationale Teilnehmende des Erasmusprogramms ergänzen das große Ensemble.

Im Orchestergraben zeigen sich weitere Elemente der Zusammenarbeit: Hier musizieren die Symphoniker Hamburg, die musikalische Assistenz übernehmen Studierende des Fachbereichs *Dirigieren*. Die Kooperation mit der Hochschule für bildende Künste, der HFBK, und der Hochschule für Angewandte Wissenschaften, der HAW, wird fortgesetzt. Für das Bühnenbild zeichnet Sina Eichhorst von der HFBK zusammen mit dem Videokünstler David Scheffler verantwortlich, die Kostüme entwerfen Louisa von Ohlen und Julian Philip Hirsch von der HAW. Der Masterstudiengang *Musiktheaterdramaturgie* bereichert das Projekt inhaltlich und gestaltet Einführungen sowie das Programmheft.

So entsteht eine Sommeroper, die zeigt, wie künstlerische Zusammenarbeit Grenzen überwindet und eine gemeinsame Sprache in der Kunst findet.

Text: Emilia Stapel und Stefan Czura

MOZART: DIE ZAUBERFLÖTE

Musikalische Leitung: Willem Wentzel

Regie: Christian Poewe

Bühne: Sina Eichhorst · Video: David Scheffler

Kostüm: Julian Philip Hirsch und Louisa von Ohlen

Sängerinnen und Sänger der Opernklasse

Symphoniker Hamburg

A-Premiere: So, 24.5.2026 um 18.00 Uhr

B-Premiere: Di, 26.5.2026 um 19.00 Uhr

Weitere Vorstellungen: am 30.5., 3., 6., 12., 16. und 23.6.2026, jeweils um 19.00 Uhr, sowie am 14.6. um 18.00 Uhr

FORUM der Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Harvestehuder Weg 12, Eingang Milchstraße

Karten: 30 Euro, 10 Euro (ermäßigt)

Telefon 040 453326 und 040 440298

www.konzertkassegerdes.de

MENDELSSOHN'S MEISTERIN



ALUMNA ZILING GUO – Von Hamburg nach Tianjin

Wir schreiben das Jahr 2015: die junge Geigerin Ziling Guo betritt das erste Mal deutschen Boden. In ein paar Tagen wird sie sich an der HfMT bewerben – ihre einzige Aufnahmeprüfung in Deutschland. Eigentlich sind die Antrittsprüfungen in China bereits absolviert – schließlich gingen bereits drei intensive Jahre am Shanghai Conservatory of Music voraus, doch gab es diese drängende Stimme. Zilings Kammermusiklehrerin wird zu Vermittlerin und rät ihr, ein Video aufzunehmen, darauf ein paar Stücke zum Besten zu geben und es nach Hamburg zu schicken – zu Christoph Schickedanz, Professor für Violine, Orchestermusiker, Kammermusiker, Solist. Gesagt, getan! Wann sie gewusst hat, dass Christoph Schickedanz ihr Mentor werden könnte? „Als ich das erste Mal seinen Klang gehört habe, war ich sprachlos. Nie zuvor habe ich solch eine spezielle Klangfarbe erlebt. Das hat sich in meinem Kopf festgesetzt.“, erzählt die junge Violinistin, die sich glasklar an den Tag der Aufnahmeprüfung erinnert.

Der erste Anker: Gemeinschaft und Zusammenhalt

Ziling kann überzeugen und ebnet sich den künstlerischen Weg in den heiligen Hallen an der Alster. Doch ist der Anfang hart: „Es war ziemlich schwierig für mich.“, erinnert sie sich. „Da kam so viel zusammen – neues Land, neue Stadt, neuer Professor, neue Seminare! Und ich habe kein Wort deutsch gesprochen. Alle Unterrichte habe ich aufgezeichnet und mir 1000-mal anhören müssen. Damit ich etwas behalten konnte, war das nötig.“ Im Hauptfachunterricht verständigt man sich zunächst über die Sprache der Musik, doch Ziling lernt schnell – nicht nur technisch und interpretatorisch, sondern auch die deutsche Sprache. Die Geigerin findet neue Verbindungen und blickt gerne zurück: „Meine Geigenklasse war so herzlich und offen. Wir hatten einen richtig starken Zusammenhalt und haben uns immer gegenseitig geholfen.“

Die Zeit in Hamburg wird intensiv – neugierig saugt sie jedes kleinste Detail der Unterrichte mit ihrem Professor auf und merkt schnell, dass der Informationsstrom kein Ende nimmt. Vom Bachelor bis zum Konzertexamen – ihr Mentor bleibt ein und derselbe. „Es gab nicht einen Moment, in dem ich nicht das Gefühl hatte, noch mehr von Herrn Schickedanz lernen zu können“, erzählt Ziling. Aus dem Erlernen resultieren zahlreiche Wettbewerbserfolge – 2023 konnte die Chinesin den italienischen Violin-Wettbewerb *Rodolfo-Lipizer* für sich entscheiden.

Rollentausch im Unterrichtsraum – eine pädagogische Profession

Und nun? Ziling schaltet sich aus der Hafenstadt Tianjin, etwa 150 km südöstlich von Peking, per Zoom nach Hamburg. In Deutschland steht die Sonne im Zenit, in China läutet die Geigerin gerade ihren Feierabend ein. Sie kommt aus dem Tianjin Conservatory of Music – hat dort bis eben gerade als Professorin für Violine ihre Studierenden unterrichtet. Seit gut drei Semestern gibt Ziling ihr Wissen nun weiter. 2024 begann sie nur eine Woche nach ihrer letzten Prüfung an der HfMT. Sieben Tage Zeit, um die Rollen zu wechseln – von der Lernenden zur Lehrenden: „Am Anfang konnte ich die Position nicht direkt wechseln, aber ich habe mir klargemacht, dass ich doch weiß, wie ich unterrichte. In Hamburg hatte ich Herrn Schickedanz bereits vier Jahre als Tutorin unterstützt. Zu manchen Studierenden hier in China habe ich nur ein paar Jahre Altersunterschied, aber wenn ich jetzt beim Unterrichten bin – zack! – dann schalte ich um und kann mich voll darauf einlassen.“ Es hinterlässt Spuren – durch das Unterrichten bekomme sie einen freien Kopf. Um klare Anweisungen an ihre Studierenden weitergeben zu können, müsse sie die Information genau artikulieren und im Vorfeld genau analysiert haben. „Das wirkt sich auch auf mein eigenes Spiel aus. Ich denke meinen eigenen Weg und übe ganz anders als vorher.“

Arnold Mendelssohns Violinkonzert – solistische Kammermusik

Auch künstlerisch kann Ziling Guo sich in Tianjin entfalten, wenn sie regelmäßig auf der Bühne steht, mit anderen Professorinnen und Studenten musiziert oder solistisch mit Orchester konzertiert – etwa mit Violinkonzerten von Mozart oder kürzlich auch mit dem *Butterfly Lovers-Konzert*, das von uralten chinesisch-volkstümlichen Sagen inspiriert ist. Ziling fühlt sich angekommen, wirkt ausgeglichen und ist dankbar dafür, unter welchen Umständen sie arbeiten darf. Aber ein klein wenig Wehmut schwingt dann doch noch mit: „Hamburg ist für mich wie eine zweite Heimat – das lerne ich jetzt zu schätzen, wo ich nicht mehr da bin. Ich vermisse es.“ Doch Hamburg wird die junge Professorin so schnell nicht vergessen, denn Ziling hat tiefe Spuren hinterlassen. Soeben erschien ihre Debüt-CD als Solistin mit den Symphonikern Hamburg unter der Leitung des Dirigenten und Professors für Orchesterleitung Ulrich Windfuhr beim Label cpo. Eine Welterstaufnahme von Arnold Mendelssohns *Sinfonie Nr. 2* und seinem Violinkonzert. „Wahnsinnig virtuose Musik, ein sehr tiefgreifender zweiter Satz und eine glasklare Struktur mit fließenden Melodien“, beschreibt Ziling. Doch kein ungehörtes Werk mit technischen Herausforderungen und hohem künstlerischen Anspruch kann die Geigerin einschüchtern: „Ich habe mich gar nicht unbedingt als Solistin verstanden, der man folgen muss, sondern das ganze Konzert als große Kammermusik gefühlt. Eine ganz enge Beziehung zwischen Solo und Orchester – das stärkt die Musik, das befreit sie.“

Text: Hannah Bernitt, Foto: Christina Körte – CD-Cover

Hamburg ist Mendelssohns-Stadt – Geburtsort der Geschwister Fanny und Felix. Die Hochschule erinnert daran mit den beiden auf ihre Namen getauften Sälen im Budge-Palais. Der weit jüngere Komponist Arnold Mendelssohn – 1855 bis 1933 – ist mit den Hamburger Mendelssohns über den Philosophen der Aufklärung, Moses Mendelssohn, und seine in Altona geborene Ehefrau Fromet, geborene Gugenheim, verwandt. Arnold Mendelssohn, Großcousin von Fanny und Felix, erneuerte die evangelische Kirchenmusik, führte den Weg fort, den Felix mit seinen Oratorien *Elias* und *Paulus* beschritt. Die aktuelle **CD-Einspielung** wird zur Wiederentdeckung seiner eleganten, sanglichen und polyphon durchwirkten Instrumentalmusik.

ARNOLD MENDELSSOHN: SINFONIE NR. 2 UND VIOLINKONZERT
Symphoniker Hamburg, Ziling Guo – Violine, Ulrich Windfuhr – Musikalische Leitung

Zum 80. Geburtstag des Musikwissenschaftlers HANNS-WERNER HEISTER

Wenn ein Musikwissenschaftler achtzig Jahre alt wird, ist das selten nur ein biografisches Datum. Es ist, feuilletonistisch gesprochen, auch ein Augenblick der Bilanz: über gehörte Musik und geschriebene Seiten, über Gespräche, Diskurse und Denkbewegungen, über intellektuelle Prägungen, die nicht verrauschen, sondern sich, mit Glück, in den Köpfen anderer fortsetzen. Am 14. Juni wird Hanns-Werner Heister achtzig Jahre alt – ein Gelehrter von einzigartigem Profil, dessen Arbeit sich nie damit begnügte, Musik lediglich zu beschreiben. Für Heister war sie stets gesellschaftliches Ereignis, historischer Prozess und politischer Klangraum zugleich.



Musik im Verhältnis von Raum und Zeit

Über Jahrzehnte prägte Heister die Musikwissenschaft an der HfMT. Wer ihm begegnete, im Seminar, im Kolloquium oder im direkten Austausch im Rahmen unerschöpflicher Gespräche nach einem Konzert, erinnert sich an einen Wissenschaftler, der Musik niemals isoliert dachte. Sie stand für ihn immer in Beziehung: zur Geschichte, zur Gesellschaft, zu den Ideologien ihrer Zeit. Gerade diese Perspektive machte ihn zu einer markanten Stimme jener kritischen Musikwissenschaft, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts versuchte, die Disziplin aus der engen Umhegung bloßer Werkbetrachtung zu lösen.

DENKEN IM KLANGRAUM DER GESELLSCHAFT

Heisters Interesse galt besonders der Musik der Moderne. Doch seine Beschäftigung mit ihr war nie die etwas spröde Fortschrittserzählung bloßer Kompositionstechniken. Ihn faszinierte vielmehr das Spannungsfeld zwischen künstlerischem Anspruch und gesellschaftlicher Realität. Die Musik des 20. Jahrhunderts erschien ihm als ein Labor der Widersprüche: zwischen Avantgarde und Öffentlichkeit, zwischen ästhetischer Radikalität und politischer Erfahrung, zwischen Utopie und institutioneller Wirklichkeit. Gerade darin lag für ihn ihre Produktivität – und mitunter auch ihre Zumutung.

Das Konzert – Begegnung, Raum und herangewachsene Institution

Sein Schreiben besitzt einen unverkennbaren Ton: analytisch, doch engagiert; präzise, aber offen für den größeren Zusammenhang. Darin wird deutlich, dass Musikwissenschaft für ihn eine Form kritischer Aufklärung ist. Musik wird dort nicht nur interpretiert, sondern befragt – nach ihren Voraussetzungen, nach ihren Wirkungen, nach den gesellschaftlichen Strukturen, in denen sie entsteht und gehört wird. Diese Haltung spiegelt sich in seinen Veröffentlichungen wie in seinen editorischen Unternehmungen. Früh setzte er mit der zweibändigen Studie *Das Konzert. Theorie einer Kulturform* einen programmatischen Akzent, indem er das Konzert nicht nur als musikalische Darbietungsform, sondern als historisch gewachsene Institution und sozialen Raum analysierte. Hinzu trat die Begründung der Hochschulschrift *Musik und ...*, die exemplarisch zeigt, wie Themen der Hochschule aufgegriffen wurden.

Überhaupt gehört die Herausgebertätigkeit wesentlich zu Heisters Werk. In zahlreichen Bänden versammelte er Beiträge ehemaliger Studierender, von Kolleginnen und Kollegen, von Weggefährten unterschiedlicher Generationen und Überzeugungen. Diese Bücher sind nicht bloß Sammelwerke, sondern intellektuelle Resonanzräume. Wer sie aufschlägt, begegnet nicht nur Themen, sondern auch Konstellationen: dem Gespräch der Disziplin mit sich selbst, ihrer Selbstprüfung, ihren produktiven Dissonanzen. Beispielhaft dafür stehen die von ihm herausgegebenen Bände *Musik/Revolution* in drei Bänden, erschienen 1996 und 1997, ebenso wie „*Entartete Musik*“ 1938 – *Weimar und die Ambivalenz*, ein zweibändiges Opus aus dem Jahr 2001.

Im Spannungsfeld einer technisch-akustischen Philosophie

Spätere Arbeiten weiteten diese Perspektiven noch einmal aus. In *Hintergrund Klangkunst. Ein Beitrag zur akustischen Ökologie* verband Heister Fragen der Kunsttheorie mit solchen der Wahrnehmung und Umwelt. Studien wie *Vom allgemeingültigen Neuen* zeigen sein Interesse an Kompositionen, in denen sich ästhetische Innovation und politisches Bewusstsein berühren. Und in *Musik und Fuzzy Logic. Die Dialektik von Idee und Realisierungen im Werkprozess* schlägt er eine Brücke zwischen Musikanalyse und mathematisch-philosophischen Konzepten der Unschärfe, also dorthin, wo Präzision und Offenheit keineswegs Gegensätze sein müssen.

Auch als Herausgeber eines der großen musiklexikographischen Projekte hat Heister bleibende Spuren hinterlassen. Gemeinsam mit Walter-Wolfgang Sparrer begründete er 1992 mit *Komponisten der Gegenwart* jenes Vorhaben, das bis heute kontinuierlich erweitert wird und zu den wichtigen Referenzwerken zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts zählt. Doch Heisters Wirkung erschöpft sich weder in Büchern noch in Editionen. Generationen von Studierenden erinnern sich an Seminare, in denen Diskussionen wichtiger waren als fertige Antworten. Seine Lehrveranstaltungen konnten zu intellektuellen Werkstätten werden: Orte, an denen man lernte, genau hinzuhören – nicht nur auf die Musik, sondern auch auf das, was sie über ihre Zeit verrät. Dass Heister sich dabei nie auf akademische Grenzen beschränkte, gehört zu seinem Profil. Er schrieb, diskutierte und intervenierte in kulturellen Debatten, mischte sich ein, wenn es um Musikleben, Kulturpolitik oder die Rolle der Kunst in der Gesellschaft ging.

Vielleicht ist dies das schönste Kompliment, das man einem Wissenschaftler machen kann: dass seine Arbeit nicht nur Antworten liefert, sondern Horizonte öffnet. Hanns-Werner Heister hat genau das getan. Er hat die Musikwissenschaft daran erinnert, dass Musik mehr ist als Klang: dass sie Geschichte trägt, Konflikte spiegelt und Möglichkeiten des Denkens eröffnet. Im Juni feiert er seinen runden Geburtstag. Das ist Anlass, auf ein beeindruckendes Lebenswerk zurückzublicken – und auf eine intellektuelle Unruhe, die produktiv war und, nach Lage der Dinge, noch immer ist. Wir gratulieren von Herzen!

Text: Frank Böhme und Peter Krause

Foto: Torsten Kollmer – Hanns-Werner Heister

„ICH VERSUCHE, MICH AN EINEM INNEREN KOMPASS ZU ORIENTIEREN“

Klimatologe Jochem Marotzke im Gespräch

Globale Krisen wie der Klimawandel sind kommunikative Herausforderungen. Wie sprechen wir ehrlich und wirksam über die Erderwärmung? Unter dem Titel *Klimawandel der Kommunikation* beschäftigen sich die Thementage *Digitale Medien* des Instituts KMM vom 22. bis 24. April 2026 mit dieser Frage. Vorab konnte ich mit Jochem Marotzke, Doktor der physikalischen Ozeanographie, Professor und Direktor am Max-Planck-Institut für Meteorologie, sprechen. Er wird den Eröffnungsvortrag halten.

Herr Marotzke, wie beurteilen Sie die Klimaberichterstattung in Deutschland? Was läuft gut und was weniger?

Die Klimaberichterstattung in Deutschland ist ganz überwiegend sachorientiert. Meine direkten Kontakte mit den Medien waren ausnahmslos von großem Engagement geprägt, meine Aussagen präzise und für das Zielpublikum passend zusammenzufassen. Dies finde ich umso bemerkenswerter, als Qualitätsjournalismus unter großem Kostendruck steht, und hier leistet etwa das Science Media Center einen wichtigen Beitrag zur Unterstützung von Medien ohne Fachredaktion.

Ein Problem sehe ich regelmäßig darin, dass bei bestimmten Reizthemen, insbesondere bei Kipppunkten, der Kontext vorheriger Ergebnisse und Berichterstattung ignoriert wird. Bei jeder neuen, beunruhigenden Veröffentlichung zum Thema wird dieselbe Sau wieder durchs Dorf gejagt. Natürlich erzeugt das Aufmerksamkeit, aber hier wäre ein etwas längeres Gedächtnis sehr hilfreich.

Berichterstattungen bewegen sich zwischen nüchternem Informieren und dem Warnen vor den Folgen der Erderwärmung. Haben Sie persönlich einen stimmigen Weg gefunden, über das Klima zu sprechen?

Ob mein Weg stimmig ist, müssen andere beurteilen. Ich versuche, mich an einem inneren Kompass zu orientieren, den ich für mich selbst definiert habe. Völlig neutrale oder wertfreie Forschung kann es nicht geben, aber ich möchte mich mit normativen Aussagen möglichst zurückhalten und sie gegebenenfalls deutlich kennzeichnen. Ich versuche, so weit wie möglich analytisch vorzugehen und zu kommunizieren. Das betrifft aber regelmäßig auch das Analysieren von politischen Prozessen, denn das gehört dazu.

Ich empfehle Journalisten eine ähnliche Zurückhaltung. Der Guardian hat sich eine klimaaktivistische Haltung verordnet – dort lese ich keine Berichte zum Klima mehr, denn sie bringen mir keine neue verlässliche Information.

Aktuelle Debatten wie die Frage „Gasheizung oder Wärmepumpe“ werden hoch emotional geführt. Sind wir auf einem guten Weg hinsichtlich der öffentlichen Auseinandersetzung mit dem Thema?

Hier sehe ich wenig Gutes in der Art, wie die Diskussion läuft. Das Heizungsgesetz etwa hat nie eine rationale Diskussion erfahren; sie wurde verhindert durch die Kombination von missglückter Kommunikation des Entwurfs, Sabotage innerhalb der Regierung und interessengeleiteter Medienkampagne. Die Diskussion über CO₂-emissionsfreie Fahrzeugmotoren ist in weiten Teilen eine Nebelkerze und das Wort „Technologieoffenheit“ zu einer Chiffre für Nichtstun verkommen. Beides zeigt, wie weit der Weg ist von einer richtigen Idee zum effektiven Umsetzen.

Text: Fabian Lehmann

Das Programm der Thementage Digitale Medien ist zu finden unter: <https://mediendigital.info>

Mindful Media Lab

PSYCHOSOZIALE BELASTUNGEN IN DEN MEDIEN

Wer heute im Journalismus arbeitet, muss dies zunehmend unter Bedingungen tun, die nicht nur die Qualität der eigenen Arbeit, sondern auch Gesundheit und langfristige Berufsfähigkeit beeinträchtigen. Ökonomischer Druck, Beschleunigung, digitale Gewalt, politische Anfeindungen und technologische Umbrüche führen zu Stress, Erschöpfung und Rückzug – mit spürbaren Folgen für Pressefreiheit und demokratische Öffentlichkeit. Ein resilienter Journalismus ist jedoch eine zentrale Voraussetzung für eine lebendige Demokratie.

Gleichzeitig gibt es bislang nur wenige repräsentative Daten zu diesen Belastungen und ihren konkreten Auswirkungen – und noch weniger zu wirksamen Unterstützungsangeboten. Hier setzt das von Institusleiterin und KMM-

Professorin Barbara Hans beschriebene *Mindful Media Lab* an. In dieses Vorhaben bringe ich meine Erfahrungen aus mehr als 25 Jahren Journalismus sowie einen EMBA in *Medienmanagement* der Hamburg Media School ein.

Ich bin approbierte Medizinerin und habe mich während meiner Laufbahn des Themas *Mental Health und Resilienz* von verschiedenen Seiten angenommen. In der Klinik und in den Medien, aber auch in der Öffentlichkeitsarbeit bei Ärzten ohne Grenzen. Als Redaktionsleiterin für die Wissenschaftsmagazine GEO und P.M. bei Gruner + Jahr/RTL habe ich neue Formate wie Podcasts, eine Website und Kooperationen mit entwickelt und Change- und Transformationsprozesse mitgestaltet. Meine inhaltlichen Schwerpunkte lagen unter anderem im Bereich *psychische Gesundheit, Neurowissenschaften und Tech-Innovationen*. Eine meiner Aufgaben

als wissenschaftliche Mitarbeiterin am KMM ist nun die Evaluation der „Helpline“. Dies ist die erste unabhängige, kostenfreie Peer-Support-Telefonberatung für Journalistinnen und Autoren mit arbeitsbezogenen psychosozialen Belastungen. Sie wird von Netzwerk Recherche betrieben und überwiegend durch Spenden sowie durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien – kurz: BKM – finanziert. Kern des Angebots ist eine vertrauliche Beratung durch geschulte Peers, also ein Kollegium, das mit den Anforderungen journalistischer Arbeit vertraut ist. Ziel ist es, niedrigschwellig Unterstützung zu bieten.

Ich freue mich sehr auf die weitere Zusammenarbeit mit allen Beteiligten. Es gibt viel zu gestalten, und ich bin neugierig auf alles, was da kommen mag.

Text: Christiane Löll



WIE MARTIN ZIEROLD UND BARBARA HANS DEN LEITUNGSWECHSEL DES INSTITUTS GESTALTEN

Am 1. Januar 2026 hat Barbara Hans die Leitung des Instituts für Kultur- und Medienmanagement von Martin Zierold übernommen. Für das Institut KMM ist das in mehrfacher Hinsicht ein Novum: Erstmals gibt es zwei hauptamtliche, auf Dauer angelegte Professuren – und erstmals bedeutet ein Leitungswechsel nicht den Abschied des Vorgängers. Dass Leitung am Institut KMM künftig eine Rolle auf Zeit sein kann, die kollegial geteilt wird, ist das Ergebnis eines fast zehnjährigen Weges: von der Einrichtung der *Zajadacz*-Stiftungsprofessur 2017 über die Berufung von Barbara Hans 2023 bis zur Amtsübergabe zu Jahresbeginn.

Übergangs- Zeitpunkt

Das Institut KMM zwischen Retrospektive & Vision ...

Für mich war dieser Rollenwechsel auch ein Moment des Rückblicks – und eine Erkenntnis hat sich dabei besonders aufgedrängt: Wir haben viel zu wenig gefeiert. Schon kurz nach meiner Amtsübernahme im Sommer 2019 begann eine Art Dauerkrisenmodus: erst Corona, dann all das, was uns seither in Atem hält. In einer solchen Zeit fühlt sich Feiern oft schräg an – unernst, fast ignorant gegenüber den Herausforderungen. Und doch gibt es viel Grund zu feiern: Wir haben alle Studiengänge erfolgreich weiterentwickelt und reakkreditiert – und uns zugleich getraut, einen Studiengang auslaufen zu lassen, um Raum für Neues zu schaffen. Wir haben in fast allen Bereichen des Teams einen Generationenwechsel gestaltet, Tagungen veranstaltet, eine Publikationsreihe gegründet und mit dem *Cultural Leadership Stipendienprogramm* ein ganz neues Format für Führungskräfte im Kulturbereich etabliert. Einen langjährigen Abwärtstrend bei den Bewerbungszahlen konnten wir nicht nur stoppen, sondern umkehren. Erfolge sichtbar zu machen und gemeinsam zu würdigen – das bleibt eine Aufgabe, nicht nur für das Institut KMM.

... zwischen Konflikt & Lösung ...

Ein zweiter Gedanke beschäftigt mich weiter – eher als offene Frage denn als fertige Erkenntnis: Wie navigiert man in Führungsrollen Zielkonflikte, die sich nie ganz auflösen lassen? Auch hier bringt der äußere Dauerkrisenmodus ganz neue Herausforderungen: Wie schafft man angesichts der grassierenden Unsicherheit eine stimmige Balance zwischen einem verlässlichen Rahmen, den Mitarbeitende und Studierende brauchen – und der Notwendigkeit, Unsicherheit auch in der eigenen Organisation zuzulassen und vielleicht sogar bewusst einzuladen? In Zeiten, in denen sich Bedingungen schnell ändern, kann ein Studium nicht nur Gewissheiten vermitteln; es muss auch auf den Umgang mit Ungewissheit vorbereiten. Das ist ein echtes Dilemma: Zu viel Stabilität kann erstarren, zu viel Offenheit kann verunsichern. Diese Balance zwischen Stabilität und Beweglichkeit zu finden, ist nie abgeschlossen – und wird auch für die Zukunft des Instituts KMM eine zentrale Aufgabe bleiben. Und ein Leitungswechsel kann eine Form sein, Beweglichkeit sicherzustellen.

Vielleicht ist genau das eine zentrale Aufgabe der nächsten Jahre: Wandel resilient zu gestalten. Denn die Fähigkeit, unter Druck beweglich zu bleiben, ohne beliebig zu werden, wird zur Schlüsselkompetenz.

... zwischen Hindernis & Wandel ...

Wandel ist der neue Status quo: Beschleunigung, Ressourcenknappheit, digitale Umbrüche, politische Polarisierung – einhergehende Unsicherheit. Kultur- und Medienorganisationen stehen unter Druck, ökonomisch und strukturell. Neue Öffentlichkeiten entstehen, alte Routinen tragen nicht mehr, Erwartungen wachsen schneller als Budgets. Deutungshoheiten, Macht und Privilegien werden infrage gestellt. In dieser Lage reicht es nicht mehr, Wandel als Projekt zu behandeln, das man plant, umsetzt, abschließt.

Für uns im Institut KMM bedeutet das: Wir müssen uns nicht nur fachlich weiterentwickeln, sondern auch in der Art, wie wir als Organisation lernen, entscheiden und zusammenarbeiten. „Wandel resilient gestalten“ ist deshalb ein Anspruch, nach innen und nach außen. Nach innen, weil wir selbst Teil dieser Dynamik sind. Und nach außen, weil wir Studierende für Berufsfelder ausbilden, in denen Stabilität immer wieder neu verhandelt werden muss und nur eine begrenzte Halbwertszeit hat.

... mit Flexibilität & Widerstand ...

Resilienz ist keine Durchhalteparole, keine starre Stärke. Sie ist vielmehr eine Fähigkeit, die in Beziehungen, Strukturen und Praktiken entsteht. Sie zeigt sich darin, dass Menschen und Organisationen beweglich bleiben, indem sie Flexibilität und Widerstandsfähigkeit miteinander kombinieren. Das gelingt nur, wenn die eigenen Handlungsmaximen im Studium umso robuster fachlich und persönlich verankert worden sind, als Handlungswissen und Reflexionskompetenz. Oder, kürzer gesagt: Es braucht eine Kombination aus Können und Machen.

... hin zu einer nachhaltigen Resilienz.

An diese Gedanken knüpft das drittmittelgeförderte *Mindful Media Lab* an, das wir am Institut KMM aufbauen. Es versteht sich als Kompetenzzentrum an der Schnittstelle von mentaler Gesundheit, organisationaler Resilienz und gesellschaftlicher Verantwortung. Im Zentrum stehen Forschung zu Belastungen und Bedarfen, konkrete Unterstützungsformate und Qualifizierungsangebote. Perspektivisch soll dieser Ansatz über den Journalismus hinaus auf Kulturorganisationen ausgeweitet werden, denn auch dort stellt sich die Frage, wie Menschen unter gesellschaftlichem und politischem Druck, unter wachsender Polarisierung und politischen Delegitimierungskampagnen handlungsfähig bleiben. Resilienz entsteht durch vertrauensvolle Netzwerke, die bewusst aufgebaut und gepflegt werden – und die wir als Teil unserer Lehre und unseres Selbstverständnisses stärken können.

Text: Martin Zierold Barbara Hans

Foto: Christina Körte – Martin Zierold und Barbara Hans

KUNST ZUM ANFASSEN UND ERLEBEN

Mit **Mondrian, Kandinsky, Lissitzky und Malevich** fing es an: *Moving Sound Pictures* – ein Projekt der Multimedia-Künstlerin Konstantina Orlandatou, das Kunstwerke immersiv erlebbar macht. Der Ansatz räumlich erfahrbarer Kunst findet in Hamburg seit einigen Jahren Anklang, denke man etwa an Port des *Lumières*, immersive Lichtshows in der Kulturkirche Altona oder an die *Alegría Exhibition* in den Gaußhöfen. Während viele dieser Angebote mit animierten Projektionen im realen Raum arbeiten, geht *Moving Sound Pictures* noch einen Schritt weiter.

„**Virtuelle Realität ist ein Medium mit enormem Potenzial** für ganzheitliche, immersive Erlebnisse“, erklärt Konstantina Orlandatou, die im Bereich der klassischen Komposition ausgebildet ist. „Durch spielerische Interaktionen mit Kunstwerken eröffnen sich neue Zugänge zu künstlerischen Ausdrucksformen, historischen Kontexten und technischen Aspekten der Malerei.“ Im virtuellen Raum ermöglicht jedes Kunstwerk individuelle, kreative Entdeckungsreisen. So lässt sich das von Salvador Dalí gemalte Gesicht der Schauspielerikone Mae West streicheln, Elemente aus Alexandra Alexandrowna Exters konstruktivistischem Stillleben können verschoben werden und Pablo Picassos Mandoline und Gitarre lassen sich spielen.

Mit diesen neuartigen Wegen der digitalen Kunstvermittlung, die Konstantina Orlandatou seit 2023 im *ligeti zentrum* weiterentwickelt, bietet die Projektinitiatorin Kulturinstitutionen vielseitige Ergänzungen sowie Fusionen des Analoges und Digitalen. Nach mehreren Kooperationen mit der Hamburger Kunsthalle, bei denen Kunstwerke sowohl im Original als auch im virtuellen Raum erlebbar waren, erhält das Projekt nun einen eigenen Ausstellungsraum. In Zusammenarbeit mit der *Hamburg Kreativ Gesellschaft* verwandelt sich die Grindelallee 129 vom 28. März bis zum 2. Mai 2026 in einen immersiven Pop-up-Store, in dem vier VR-Umgebungen von *Moving Sound Pictures* an fünf Tagen der Woche kostenfrei entdeckt werden können. „Ich möchte in Hamburg einen Ort schaffen, an dem Menschen in virtuelle Welten eintauchen und Kunst so nah und immersiv wie möglich erleben können“, so Orlandatou. „Nicht allein mit Headset vor dem Computer, sondern an einem Ort, an dem Menschen zusammenkommen.“

Die VR-Pop-up-Galerie endet am 2.5.2026 mit einer Finissage.

Text: Daria Radler

KLANGERFAHRUNG, SELBSTVERSTÄNDLICH

Überdimensionierte Ohren laden zum Sprechen und Zuhören ein. Ein kleines Podest will betreten werden. Und eine Schaukelbanane fordert das innere Kind zum Wippen heraus. So weit, so selbstverständlich. Tatsächlich ist die selbsterklärende Zugänglichkeit der von Quirin Nebas gewählten Objekte bewusst forciert. „Die Gegenstände sind so allgegenwärtig, dass sie einen leichten, niedrigschwelligen Zugang zu Kunst gewährleisten. Sie bieten die Grundlage für eine eigene, vielleicht sogar ungewöhnliche Klangerfahrung.“ Im Artistic Research Lab des *ligeti zentrums* entwickelt der Sounddesigner sogenannte Klangskulpturen. Durch vielseitige körperliche Interaktionen – etwa durch Sprache, Bewegung oder subtile Gewichtsverlagerungen – entsteht neben der ästhetischen Wirkung auch eine klangliche Selbsterfahrung.

Einige dieser Klänge sind vorhersehbar: Ein Objekt neigt sich und läuft eine Tonleiter hinauf oder hinab. „Sounddesigner sprechen von Mickey Mousing“, erklärt Quirin Nebas. Die Technik, ein Geschehen durch stark akzentuierte musikalische Elemente zu spiegeln, verbreitete sich mit den frühen Zeichentrickfilmen von Walt Disney. Andere Klänge sind komplexer. Durch den spielerischen Zugang

aber lassen sich sämtliche Sounds gleichermaßen einfach erzeugen. „Die antizipierte Erfahrung der Klangskulpturen hat etwas von Fahrradfahren. Ab dem Moment, in dem man versteht, wie die Installation funktioniert, welche Klänge sie auslöst und wie sich diese beeinflussen lassen, will man nicht aufhören.“

Ein Jahr lang befand sich das Projekt in der Ideen- und Experimentierphase. Quirin Nebas baute erste Prototypen voller Sensoren und versteckter Mikrofone und testete diese auf öffentlichen Veranstaltungen – auf dem Harburger Binnenhafenfest, beim Rundgang Finkenau der HAW Hamburg und auf dem Sommerfest der HfMT. Jetzt geht es an die konkrete Umsetzung. „Mittlerweile sind die Installationen durchkonzipiert. Studierende entwickeln derzeit die Sensorplatten vor den *Plapalapap*-Ohren weiter. Ich kümmere mich um den Einbau der Mikrofone in den Ohren und beschäftige mich mit der Elektrotechnik der Schaukelbanane. Dieser neue Abschnitt ist spannend.“ Auch die nächsten Schritte sind bereits definiert. Die Ausstellung *The Ear Wants to Hear* soll noch in diesem Jahr eröffnen. In diesem Sinne: Ohren aufhalten!

Text: Daria Radler

AUSGEWÄHLTE EVENTS VON UND MIT DEM LIGETI ZENTRUM

28.3. bis 2.5.2026

**Moving Sound Pictures:
Die VR-Pop-up-Galerie**
Grindelallee 129

- Kostenfreie Pop-up-Galerie mit vier VR-Umgebungen
- Mittwoch bis Sonntag geöffnet
- Finissage am 2.5.2026

15.4.2026

**KlangwerkStadt@ligeti zentrum:
Synthesizer Workshop
für Kinder und Erwachsene**
ligeti zentrum, 9. Stock

10.5. bis 16.5.2026

**International Computer Music
Conference: ICMC HAMBURG 2026 –
„Innovation, Translation, Participation“**

- Eröffnungskonzert am 10.5.2026 im Kleinen Saal der Elbphilharmonie
- Konzerte, Paper Sessions, Workshops, Demos, Installationen in Hamburg-Harburg

**TICKETS UND WEITERE INFORMATIONEN:
ICMC2026.LIGETI-ZENTRUM.DE**

11.5. bis 16.5.2026

Off-ICMC:

„Musik in unserer digitalen Zeit“

- Kostenfreies Begleitfestival für interessierte Harburgerinnen, Hamburger und Studierende, organisiert und kuratiert vom *ligeti zentrum*
- Workshops, Installationen, Proben- und Konzertbesuche, experimentelle Lesungen, Science-Slam, Klangspaziergänge

1.6.2026

**blurred edges@ligeti zentrum:
Ensemble 404 x ligeti zentrum**
ligeti zentrum, 10. Stock, Production Lab

**WEITERE INFORMATIONEN
UND ALLE VERANSTALTUNGEN
ONLINE UNTER
WWW.LIGETI-ZENTRUM.DE**

INTERNATIONALE COMPUTERMUSIK ZU GAST IN HARBURG

KONFERENZ UND BEGLEITENDES FESTIVAL RUND UM DAS LIGETI ZENTRUM

Interdisziplinäre Zusammenarbeit fördert Ideen, Innovation und Wissenstransfer – das beweisen die HfMT, HAW, TUHH und das UKE seit 2023 im *ligeti zentrum*. Den gemeinsamen Ansatz denken die vier Verbundpartnerinnen nun weiter und laden internationale Wissenschaftlerinnen, Musiker, Performerinnen und Technologen im Namen der Computermusik nach Hamburg-Harburg ein. Der Anlass: die *International Computer Music Conference*, kurz ICMC. Auch das diesjährige Motto trägt die Handschrift des gemeinsamen Verbundprojekts: *Innovation, Translation, Participation*. Vom 10. bis 16. Mai geht es um neue Entwicklungen, Vermittlung und Teilhabe.

„Die Internationale Computermusikkonferenz, die seit ihrer Gründung 1974 erst zum dritten Mal auf deutschem Boden stattfinden wird, ermöglicht es dem *ligeti zentrum*, ein Forum zu schaffen, in dem das internationale Fachpublikum mit den Menschen in Hamburg in einen Dialog treten kann“, erläutert Georg Hajdu, Professor im Bereich der multimedialen Komposition sowie

lationen, die vor allem südlich der Elbe, rund um die TUHH und das *ligeti zentrum*, stattfinden werden. Auch musikalisch hat die ICMC HAMBURG 2026 einiges zu bieten: Zu den Hamburger Performers-in-Residence zählen das *Ensemble Resonanz*, das *Decoder Ensemble*, die Saxophonistin Asya Fateyeva und der Kontrabassist John Eckardt. Neben dem internationalen Fachpublikum sind ausdrücklich auch Studierende herzlich willkommen. Tickets zur Teilnahme – ob in Präsenz, digital oder an ausgewählten Konferenztagen – sind über das Konferenzsystem *Converia* ermäßigt erhältlich.

Computermusik für Fachleute und Neugierig-Interessierte

Um das spannende und gleichermaßen vielseitige Feld der Computermusik möglichst vielen Menschen zugänglich zu machen, belebt die diesjährige ICMC eine einstige Tradition zu neuem Leben. Als kostenfreies, begleitendes Festival richtet sich die Off-ICMC mit einem bunten Programm explizit auch an Menschen, die vielleicht noch nie zuvor von Musik gehört haben, die mithilfe von digitalen Medien entsteht.



Konferenzleiter der ICMC HAMBURG 2026. „Themen wie generative Musik und immersive Medien werden dadurch fassbar und tragen zu ihrer weiteren Akzeptanz und Verbreitung bei.“

Mit einem feierlichen Konzertauftritt im Kleinen Saal der Elbphilharmonie startet am 10. Mai eine internationale Woche voller Konzerte, Präsentationen, Workshops, Demos und Instal-

berichtet Nadine Schwalb, Leiterin der Agentur für Vermittlung und gesellschaftliche Teilhabe im *ligeti zentrum*. „Stell dir vor, du bist auf dem Weg zum Einkaufen und entdeckst auf einmal eine Klanginstallation, auf der du ganz niedrigschwellig musizieren kannst, während Stelzenläufer in beleuchteten Kostümen unsere Programmhefte verteilen.“

Ein Highlight der Woche: Nach einer umfassenden Umbauphase darf die Off-ICMC mit dem Science-Slam „Strg+Alt+Musik: Der Science-Slam über Musik in der digitalen Zeit“ den neu sanierten Kultur Palast Harburg erstmals mit einem größeren Event bespielen. Je zehn Minuten haben die Präsentierenden am Dienstagabend Zeit auf der Bühne, um das Publikum für ein wissenschaftliches Thema zu begeistern – bestenfalls auf niedrigschwellige und humoristische Art und Weise. „Das Ziel ist, dass Wissenschaft nicht nur hinter verschlossener Tür stattfindet. Der Science-Slam soll wissenschaftliche und technologische Entwicklungen in den Fokus nehmen. Über die beste Darbietung entscheidet am Ende das Publikum.“

Bunte gemischte Angebote für Jung und Alt – von 0 bis 99

Auch an das sprachlich durchmischte Publikum ist bereits gedacht. Während die meisten Veranstaltungen auf Deutsch stattfinden, kommen digitale und Tandemübersetzungen zum Einsatz, damit wirklich alle der Off-ICMC folgen können. Einige Formate sind so offen angelegt, dass ein spontanes Kommen und Gehen explizit erwünscht ist. Andere Programmpunkte – unter ihnen Workshop-Formate oder ein gemeinsamer Proben- und Konzertbesuch aus dem Programm der ICMC – erfordern eine digitale Anmeldung über das *ligeti zentrum*.

„Über eine Kooperation mit dem *WorkINGLab* der TUHH können wir zwei Workshops anbieten, in denen sowohl Kinder als auch Teilnehmende ab 16 Jahren ihre eigenen Musikinstrumente bauen beziehungsweise löten können“, erzählt Nadine Schwalb. „Eins dieser Instrumente wird wahrscheinlich ähnliche Funktionen haben wie ein Theremin, das erste elektronische Instrument, das je erfunden wurde.“ Unter den vielseitigen Kulturinstitutionen Harburgs darf auch das *ligeti zentrum* nicht fehlen. „Am Freitagabend feiern wir eine Art Homecoming“, teastert Joana Welteke an. „Hier wird das *Production Lab* in eine Soundbar verwandelt: Es gibt Getränke, die über Lautsprecher im ganzen Raum vertont werden, gefolgt von einer experimentellen künstlerischen Lesung aus dem Stadtteilbuch Harburg von Bärbel ‚Bascha‘ Wegner.“

Schlussendlich ist wirklich für alle etwas dabei, freut sich das Organisationsteam. „Als Erweiterung der ICMC bietet die Off-ICMC tatsächlich Formate für Menschen von null bis 99 Jahre.“

Text: Daria Radler
Foto: Christina Körte

AMBIVALENZ / AMBIGUITÄT

CHE CONTRASTO D'AFFETTI
IN SEN TI NASCE!

Donna Elvira in Mozarts Don Giovanni



NIE WIEDER EINDEUTIGKEIT!

Warum ein sozialer Gewinn auch zur ästhetischen Errungenschaft werden kann

Der Begriff der Ambiguitätstoleranz ist aus den gesellschaftlichen Diskursen nicht wegzudenken. Auch nicht aus den Lehrplänen der HfMT. Doch wer hier den *Dernier Cri* der pädagogisch-didaktischen Sprachmode oder schöne Modulbeschreibungspoesie vermutet, kann aufatmen: Die Geschichte der Ambiguitätstoleranz reicht weiter zurück und zeigt, warum gerade in Anbetracht der Weltlage die Renaissance des Konzepts absolut angebracht ist.

Tatsächlich schwappen ja die *Buzz-Words* durch alle Bereiche des Lebens, manchmal als Derivat einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung – „Resilienz“ –, manches Mal als metaphorische Entlehnung aus fachfremden Disziplinen – Beispiel: „Stress“ –, manches Mal als scheinbare Antwort auf der Suche nach den universalen Funktionsprinzipien, so etwa Balance und Gleichgewicht als ubiquitäre Konzepte von Wohlgefallen, in ökonomischer, ökologischer, psychologischer, soziologischer, ...ischer Hinsicht.

Und mit ihren Erklärfunktionen rufen sie unmittelbar auch die Skepsis auf den Plan, ob hier nicht in des Kaisers neuen Kleidern Althergebrachtes verkauft wird. Dem begegnen kann man, indem man versucht nachzuzeichnen, was Ambiguitätstoleranz meinte; und in der Variation des Titels einer Vorlesungsreihe von Claus Pias in Wien – *Was waren Medien?* – wäre die erste Frage: Was war Ambiguitätstoleranz? Und wieso wurde sie überhaupt zu einem Konzept und einem Wert an sich? Denn vermeiden lässt sie sich ohnehin nicht, ausgenommen in zwei Fällen, in einer künstlichen „Vereindeutigung der Welt“ – wie der Islamwissenschaftler Thomas Bauer es 2018 in seinem gleichnamigen Essay nennt – oder – auch das skizziert Bauer in streitbarer Weise – wenn etwas so beliebig wird, dass es gar keine Bedeutung mehr hat.

The authoritarian personality

Bei der Suche nach dem Ursprung landet man schnell bei Else Frenkel-Brunswik, einer noch zu entdeckenden, breitere Aufmerksamkeit verdienenden Denkerin und Psychologin aus Adornos Umfeld im US-amerikanischen Exil. Frenkel-Brunswik, geboren 1908 in Lwiw, im damaligen Lemberg der k. u. k. Monarchie, hatte bei Karl Bühler in Wien studiert und geforscht. 1938 floh sie aus dem ans Nazi-Reich angeschlossenen Wien und wirkte fortan in den USA. Von 1944 bis 1947 arbeitete sie in Berkeley mit dem *Institute for Social Research* zusammen, das basierend auf den Forschungen von Theodor W. Adorno, Daniel J. Levinson, R. Nevitt Sanford und eben Else Frenkel-Brunswik die Studie über die autoritäre Persönlichkeit – *The authoritarian personality* – veröffentlichte, die, grob vereinfacht, der Frage nachging: Warum wird ein Mensch zum Faschisten? Parallel dazu publizierte sie 1949 im *Journal of Personality* ihren Artikel *Intolerance of ambiguity as a personal variable* und führte damit den Begriff der Ambiguitätstoleranz ein, allerdings zunächst über das Gegenteil der Intoleranz.

Innerdisziplinäre Forschungs- und Methodenfragen, die sie in ihrem Artikel bearbeitet, sollen hier nicht diskutiert werden. Aber aufschlussreich sind die Konsequenzen, die sie der Fähigkeit, Ambiguitäten auszuhalten, zuschreibt. Die Unterteilung in ein schwarz-weißes Weltbild der Eindeutigkeiten, so führt sie aus, führe zu verfrühten und unreifen Schlussfolgerungen

und Werturteilen, die dann in der Folge nur unter Vernachlässigung der Realität aufrechterhalten werden können. Um die eigene Angst und die inneren Konflikte zu kontrollieren und die stereotypen Bewertungen zu schützen, müssen mögliche Erfahrungen außerhalb des eigenen Bewusstseins gehalten werden, so Frenkel-Brunswik weiter.

Die demokratische Grundprämisse der vielen Perspektiven

Unschwer lässt sich erkennen, wie sehr die Ambiguitätstoleranz – und mit ihr die Intoleranz – von Anfang an soziologisch und politisch gedacht ist. Die ambiguitätsintolerante Persönlichkeit kann mit der demokratischen Grundprämisse der vielen Perspektiven nicht umgehen und beharrt auf einmal getroffenen Werturteilen, wirft sich Personen, die möglichst viel Eindeutigkeit versprechen, unreflektiert an den Hals und lehnt andere, die sich der klaren Zuordnung entziehen, ebenso radikal ab. Umgekehrt diagnostiziert die Studie eine messbare Beziehung zwischen „an orientation toward love“, Impulskontrolle und einer generellen Flexibilität. „The struggle between these two orientations is basic to our civilization; its individual members display these two patterns in varying proportions and changing configurations“, so Frenkel-Brunswik 1949.

Wenn wir in den Hochschulkontext zurückkehren, schließt sich die Frage an, ob und inwiefern und wann der Gleichmut im Umgang mit Ambivalenzen erlernt werden kann. Gleiches kann man für Kreativität und Talent fragen, und zumindest in den Hochschulkontexten gilt auch hier die Auflösung der Dichotomie als sinnvoll: ja und nein, manchmal ja, manchmal nein. In Ermangelung einer diskreten Antwort lässt sich eher aus der Praxis der Schluss ziehen, die Begegnung mit Mehrdeutigkeiten schaffe überhaupt erst die Möglichkeit, sich selbst als ambiguitätstolerant zu erleben. Und die Erkenntnis des Menschen als zur Toleranz begabtem Wesen ist in dem Fall oft nicht nur ein sozialer Gewinn, sondern auch eine ästhetische Errungenschaft.

Auch das eigene Projekt dem Zweifel unterziehen

Allerdings sind die Fallstricke nicht gerade klein, gemäß einer zum Dogma geronnenen Aufklärung, die das eigene Projekt nicht mehr dem Zweifel unterzieht, kann das Pochen auf eine reine Ambiguitätstoleranz in sich wieder zu einem Ausschließen von Ambivalenzen führen. Die Lektüre von Thomas Bauers *Die Vereindeutigung der Welt* offenbart, wie der Befund der verschwindenden Mehrdeutigkeit in sich selbst wieder als Dogma einer Kulturkritik Einzug halten kann, die alles – eine Landart-Skulptur von Pawel Althamer, eine zeitgenössische Inszenierung eines Theaterstücks („postmoderne Beliebigkeit“) als auch das Denken Adornos („fundamentalistische Eindeutigkeit“) – wahlweise als zu eindeutig oder zu beliebig klassifizieren kann.

Frenkel-Brunswiks Einsicht, dass beide Muster im Menschen existieren, macht vielleicht reizvoller, das Nebeneinander von Toleranz und Intoleranz in sich zu akzeptieren. Und das politische Projekt der Ambiguitätstoleranz in Anschlag zu bringen, um nicht primär andere, sondern vor allem sich selber immer wieder zu befragen. Und aufs Glatteis der Ambivalenzen zu führen.

SUBVERSIVER SPASSMACHER IN DER SELIGEN ÖDE

WIE JOSEPH HAYDN MIT UNSEREN ERWARTUNGEN SPIELT

Kennen Sie sie auch, diese Gänsehautmomente? Man sitzt im Konzertsaal, folgt mit dem Blick den schnellen Fingern des Solisten, den gekonnten Bewegungen der Dirigentin und lässt sich fallen in den umarmenden Gesamtklang eines Orchesters. Und plötzlich stellen sich die Haare auf, ein kurzer Schauer – nichts weiter war nötig als eine ungeahnte melodische Wendung, eine harmonische Überraschung oder vielleicht sogar eine schlagartige Zäsur. Diese Gänsehautmomente sind im musikalischen Bereich absolutes Qualitätsmerkmal, denn nur, was uns mitreißt, was uns beschäftigt und emotional berührt, kann tatsächlich zu diesen Augenblicken führen. Neurologisch betrachtet, handelt es sich jedoch um lauernde Gefahr – eine Art Alarmanlage des Körpers, seit Urzeiten tief im System verankert.

GÄNSEHAUT RUND UM DIE UHR: LE MATIN – LE MIDI – LE SOIR

Der Mensch ist und bleibt ein in Schubladen denkendes Gewohnheitstier! Wir realisieren, wir verknüpfen, wir prägen ein. Und all das führt zu einer ganz bestimmten Erwartung. Wir erwarten ein dröhnendes Martinshorn, wenn ein Polizeiauto mit blinkendem Blaulicht über die Straßen rast, ein tiefes Triebwerks-Dröhnen, wenn wir ein Flugzeug am Himmel sichten. Nicht ohne Grund werden die fast geräuschlosen Elektroautos seit einigen Jahren verpflichtend mit einem *Acoustic Vehicle Alerting System* ausgestattet, welches Motorengeräusche erzeugt. Denn besser ist, von einem Trugschluss überrascht zu werden als von einem herannahenden Pkw.

Erwartung ist also nichts Nebensächliches – sie strukturiert unser Hören. Und genau hier beginnt die Kunst. Denn wer Erwartungen kennt, kann mit ihnen spielen, sie deuten und modellieren. Kaum einer verstand dieses Spiel in seinem Sinfonieschaffen so meisterhaft wie Joseph Haydn: Er enttäuscht Erwartungen nur, um sie im nächsten Augenblick umso brillanter zu erfüllen

KEINE SCHULMEISTEREI UND NOCH LANGE KEIN ABSCHIED

„Ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden“, so der Komponist. Ein Startschuss für plötzliche Generalpausen, unerwartete Dynamik-Gefälle, für Schlussteile, die sich als Überleitungen entpuppen, und theatrale Szenen, wie das Verlassen der Bühne während der Sinfonie! Nur manchmal, ganz selten, kommentiert der Komponist eine im Nachhinein vorgenommene Änderung der Partitur. „Dieses war für allzu gelehrte Ohren“, wird zum Synonym für den einen kleinen Schritt zu weit.

Und wie steht es heute um unsere Offenheit gegenüber dem musikalischen Spaßmacher? Vielleicht waren wir nie so empfänglich für Originalität, wie wir es jetzt sind – wir erwarten Neues, Unerwartetes, Außergewöhnliches. Aber immer auch das, was aufgedruckt ist. Was also anfangen mit den ganzen Beinamen, die größtenteils unauthentisch, aber unwiderruflich die Titelblätter der Partituren zieren? Lasst uns ihnen mit offenen Ohren begegnen! Erwartet Königliches bei *La Reine*, Kosmisches beim *Merkur* und Kummer bei der *Traversinfonie*. Erwartet *Bären* und *Hühner* und einen ganzen Streichelzoo und freut Euch auf den Gänsehautmoment, wenn Haydn mit seinem Geist alles Erwartbare zerschmettert und die sinfonische Welt 104 Mal aus den Angeln hebt.

Eine Anekdote aus dem Jahr 1783: „Ein Tonkünstler, der in einem Liebhaberconcert eine Sonate von Sulzer, *Les disputes amoureuses* betitelt, hörte, nachdem vorher eine große charakteristische Sinfonie von Haydn gemacht worden war, ward gefragt, wie ihm die sulzerische Sonate gefallen? Er gab darauf die Antwort – Haydn malt und sagt nicht; Sulzer sagt's und malt nicht.“

Text: Hannah Bernitt

EIN KLEINES MIRACLE – HAYDNS INNOVATION

Dafür springen wir rund 260 Jahre in die Vergangenheit – Joseph Haydn hatte sich vertraglich an das Fürstenhaus Esterházy gebunden und komponierte nun vorerst als Vizekapellmeister zunächst für den einen Bruder Esterházy und schon bald darsauf für den anderen, Fürst Nikolaus – den Prachtliebenden, den ungarischen Sonnenkönig. Mit guten Arbeitsbedingungen, einem festen Lohn und einem eigenen Orchester – bestehend aus zwölf Virtuosen, Tendenz steigend, konzertierte er in festen Räumlichkeiten, etwa in der Gemäldegalerie des Sommerschlosses, für ein beständiges Publikum. Dieses bestand in der Regel aus der fürstlichen Familie, einem festen Kreis von geladenen Adligen und – die einzig variable Komponente – den aristokratischen Gästen. Schauplätze waren das beschauliche Eisenstadt und später die Sommerresidenz, das Schloss Esterházy, das „ungarische Versailles“, nahe dem Neusiedler See. Es handelte sich nicht unbedingt um Metropolen und da, wo doch das kulturell pulserende Wien zum Greifen nah erschien, fühlte sich Joseph Haydn isoliert, bezeichnete das Leben auf dem Land als „Unglück“, welches des „Öfteren üble Laune“ zur Folge hätte, und sprach nicht zuletzt von „trauriger Einsamkeit“.

Klingt, als stecke im Haydn'schen Lebensgeist bereits eine gehörige Portion *Lamentatione* und *Passione*, doch Irrtum: die Isolation, das immer gleiche Publikum werden zum Kraftfeld zwischen Innovation und Inspiration. Joseph Haydn schafft sich seinen eigenen Kreativraum, ein ganz persönliches Sinfonie-Labor, in dem experimentiert wird mit den von ihm geschulten Ohren. Denn welches Publikum könnte sich besser als Klang-Probant eignen als jenes, das in strikter Regelmäßigkeit sein sinfonisches Schaffen verfolgt?

WENN MEHRDEUTIGKEIT ZU MUSIK WIRD

Ambiguität als psychoakustisches Prinzip

Irgendwann zwischen 1817 und 1822 wird sich folgende Szene zugetragen haben: ein Virtuose am Naturhorn, ein Saal voller gespannter Ohren – und dann erklingen zwei Töne, aus deren Zusammenklang ein dritter zu wachsen scheint. Ein „Geisterton“. Das Publikum staunte nicht schlecht, als es dem Concertino für *Horn und Orchester in e-Moll*, op. 45 von Carl Maria von Weber lauschte.

Was hier erscheint, ist kein übernatürliches Phänomen, sondern ein Differenzton. Treffen zwei Frequenzen aufeinander, erzeugt das Innenohr aufgrund seiner nichtlinearen Mechanik zusätzliche Schwingungen, etwa den Ton $f_2 - f_1$. Hermann von Helmholtz hat dieses Phänomen im 19. Jahrhundert systematisch beschrieben und erkannt: Unser Ohr ist kein neutrales Mikrofon, sondern ein aktiver Resonanzapparat. Es transformiert das Signal – und produziert dabei Neues.

Raum für Interpretation – eine Hörillusion

Doch in diesem „Geisterton“ steckt mehr als bloße Physiologie. Er ist ein Exempel für Ambiguität – für Mehrdeutigkeit. Sie bedeutet, dass ein Reiz mehr als eine plausible Interpretation zulässt, und ist somit kein Mangel an Information, sondern vielmehr ein Überangebot an möglichen Deutungen. In der visuellen Wahrnehmung kennen wir Kippbilder, die zwischen zwei Ansichten changieren. Im Hören geschieht Ähnliches, nur subtiler: Ein Klang ist nicht eindeutig, sondern trägt mehrere mögliche Bedeutungen in sich.

Ambiguität ist im Kontext von Hörparadoxien das strukturelle Prinzip, das Illusionen ermöglicht. Ein und derselbe akustische Reiz kann als aufsteigend oder fallend, als ein oder zwei Klangströme, als dissonant oder konsonant erlebt werden. Die Wahrnehmung entscheidet – und sie entscheidet nicht immer gleich. Genau an dieser Schnittstelle zwischen Signal und Interpretation entstehen akustische Täuschungen.

Mit dieser Perspektive beginnt die eigentliche Geschichte der Hörparadoxien. Denn nicht nur das Innenohr erzeugt Töne, die physikalisch nicht im äußeren Signal enthalten sind. Auch das Gehirn konstruiert Ordnungen, ergänzt Fehlendes und wählt aus konkurrierenden Deutungen jene aus, die ihm plausibel erscheinen. Wir hören keine isolierten Frequenzen, sondern Relationen, Konturen, Bewegungen. Eine Melodie bleibt erkennbar, selbst wenn sie transponiert wird. Alternierende hohe und tiefe Töne können sich – je nach Aufmerksamkeit und Abstand – in zwei getrennte Klangströme aufspalten. Das System organisiert, noch bevor wir es bemerken.

Orientierungslos: Ein Intervall aus allen Perspektiven

Besonders radikal hat die amerikanische Musikpsychologin Diana Deutsch in ihren Versuchen gezeigt, wie tief Ambiguität in der Tonhöhenwahrnehmung verankert ist. In ihrem Tritonus-Paradox hören verschiedene Personen dasselbe Intervall unterschiedlich – für die einen steigt es, für die anderen fällt es. Der Reiz ist identisch, die Interpretation divergiert. Sprachliche und kulturelle Prägung beeinflussen die Entscheidung des Hörsystems. Noch verblüffender ist die Oktav-Illusion: Zwei Töne werden alternierend auf beide Ohren verteilt. Physikalisch entsteht ein symmetrisches Muster, doch viele Hörer konstruieren daraus eine stabile Melodie, die sich scheinbar klar im Raum verorten lässt. Ambiguität wird hier nicht als Verwirrung erlebt, sondern als kohärente Wahrnehmung.

Ein weiteres klassisches Beispiel ist die Shepard-Skala. Mehrere Sinustöne im Oktavabstand werden so gewichtet, dass der Eindruck einer endlos steigenden oder fallenden Tonleiter entsteht. Tatsächlich bewegt sich die Struktur zyklisch; die absolute Höhe bleibt konstant. Der Effekt gleicht einer unmöglichen Treppe: Man steigt – und kommt doch nicht voran. Die Mehrdeutigkeit zwischen zyklischer Chroma-Struktur und linearer Höhenbewegung erzeugt den paradoxen Eindruck permanenter Steigerung.

Escher und Penrose für das Ohr

Jean-Claude Risset übertrug dieses Prinzip in ein kontinuierliches Glissando. In seinen elektronischen Kompositionen scheint ein Klang ohne Ende zu steigen oder zu fallen – ein akustisches Perpetuum mobile. Ligeti, stets fasziniert von wissenschaftlichen Erkenntnissen, hat diese Idee in seiner Klavieretüde *L'escalier du diable* – „Die Teufelsleiter“ – instrumental umgesetzt: Das Ohr glaubt an eine Bewegung ohne Ziel, eine Spirale ohne Anfang und Ende. Hier wird Ambiguität nicht nur analysiert, sondern ästhetisch inszeniert.

Ein verwandtes Phänomen ist der fehlende Grundton. Ein Klang kann ausschließlich aus Obertönen bestehen – und dennoch hören viele Menschen eine Grundfrequenz, die physikalisch fehlt. Das Gehirn entscheidet sich für die einfachere, ordnende Interpretation. Ambiguität wird zugunsten von Kohärenz aufgelöst. Wahrnehmung ist kein Abbild, sondern ein Kompromiss zwischen Möglichkeiten. Akustische Täuschungen sind daher keine Fehlfunktionen. Sie sind Ausdruck der fundamentalen Mehrdeutigkeit sensorischer Information. Das Hörsystem ist darauf spezialisiert, aus Ambiguität Bedeutung zu gewinnen. Es reduziert Komplexität, erzeugt Kontinuität, konstruiert Stabilität – auch dort, wo sie physikalisch nicht eindeutig gegeben ist.

So verbindet sich Webers Concertino mit Helmholtz' Physiologie, mit den experimentellen Paradoxien von Diana Deutsch und mit Ligetis Etüde zu einer zentralen Einsicht: Hören ist ein interpretativer Akt. Musik entsteht im Spannungsfeld zwischen Schwingung und Deutung, zwischen Mehrdeutigkeit und Entscheidung. Ambiguität ist somit kein interpretatorischer Störfaktor der Wahrnehmung – sondern ihre Voraussetzung.

Text: Frank Böhme

Tritonus Paradox



Shepard Scale



Shepard-Risset-Glissando



Concertino op. 45



L'escalier du diable



KLARHEIT MIT UNSCHÄRFE

REGISSEUR DAVID HERMANN AUF DER SUCHE NACH DER KRAFT DER AMBIGUITÄT VON VISUELLEM UND MUSIK

Vieldeutigkeit ist für seine Arbeit als renommierter Regisseur des Musiktheaters zentral – im Zusammenspiel von Text, Musik und visuellen Ebenen. Gerade hat **David Hermann** an der Deutschen Oper Berlin Korngolds *Violanta* inszeniert. Im Gespräch mit **Mascha Wehrmann** blickt er auf die viel beachtete Regiearbeit zurück und reflektiert die generell große Bedeutung von Ambiguität für seine Arbeit. Seit dem Sommersemester 2025 wirkt Hermann an der Theaterakademie als Professor im Studiengang Regie Musiktheater.

MW *Das Thema dieser Ausgabe der zwölft lautet Ambiguität und Ambivalenz. Also Vieldeutigkeit auf der einen Seite, die Spannung zwischen zwei Polen auf der anderen Seite. Das hat viel mit Bedeutungsproduktion zu tun. Inwieweit sind das auch Parameter, die in Ihrer Arbeit als Musiktheaterregisseur eine Rolle spielen?*

DH Insbesondere der Begriff der Ambiguität, Vieldeutigkeit, ist im Musiktheater sehr zentral. Wir gehen ja immer mit verschiedenen Sprachen gleichzeitig um: einmal die textliche Ebene, die etwas sagt, und dann die musikalische Ebene, die auch etwas sagt. Dazwischen gibt es immer eine Differenz. Darüber entsteht erst der Ausdruck: durch viele gleichzeitige Sprachen, die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen. Dazu kommt ja auch noch die visuelle Ebene, die ja nochmal ein Verhältnis zur Aussage des Stücks herstellt.

MW *Man könnte es ja noch weitertreiben, indem man feststellt, Ambiguität ist ja im Grunde das, was Musik eigentlich ausmacht. So könnte man mit Adorno sagen, dass Musik eine Art von sprachlicher Bewegung ist, die meint und adressiert, ohne konkret zu werden wie Sprache. Auf der Textebene, die ja auch zum Musiktheater gehört, ist die Sprache klarer, fokussierter, auch wenn Librettotexte meist poetisch und damit auch mehrdeutig bleiben. Die Plots von Musiktheaterstücken dagegen sind oft sehr knapp zusammenfassbar und agieren mit klassischen ambivalenten Konfliktkonstellationen. Wie begegnet Ihnen das in Ihrer Arbeit?*

DH Das Thema der Uneindeutigkeit von Musik und der Eindeutigkeit von Text ist eine besonders spannende Frage bei Mozarts *Così fan tutte*. Es geht ja darum, dass die Figuren die Partner des jeweils anderen verführen – eigentlich ein trivialer Plot-Twist. In Bezug auf die Musik wird es schon komplizierter: Kann Musik lügen wie die Protagonisten?

Viele lehnen das Stück ab, nicht nur wegen des problematischen Liebeskonzepts, sondern weil die Wahrhaftigkeit des Emotionalen so in Frage gestellt wird. Mozart verhält sich als Komponist nicht dazu. Ich glaube, es gibt nur sehr wenige Indikatoren in Mozarts Musik, die sagen: „Achtung, hier meinen wir das nicht ernst!“ Man kann das Stück sowohl ganz ernsthaft als auch ganz übertrieben vorgespielt inszenieren, das Material ist extrem dehnbar.

MW *Ja, man kann Mozart nicht sagen: „Hier hast du gelogen, hier hast du nicht gelogen.“ Es würde das, was Musik kann, komplett überfordern. Fällt Ihnen noch ein Beispiel ein?*

DH Stimmfarben sind auch ein starker Ausdrucksparameter. Es geht ja nicht nur um Schönheit im Musiktheatergesang, sondern um eine Wahrhaftigkeit, eine glaubwürdige Stimmgebung, die aus einer szenischen Situation heraus kommt. Wenn zum Beispiel eine Situation so ist, dass jemand total verloren ist, dann wird die Stimmfarbe genau diese Angespanntheit widerspiegeln. Wenn das gleiche Stück hingegen mit großem Selbstbewusstsein gesungen wird, kann die Szene einen völlig anderen Weg nehmen.

MW *Können Sie ein konkretes Beispiel nennen?*

DH Es gab ein sehr intensives Erlebnis, als ich Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* in Zürich inszeniert habe. Denn es gibt da ein kleines, sehr einfaches Lied von Pedrillo, das immer gern übersehen wird. Er singt das eigentlich vor dem Fenster von Konstanze. In der Szene stand er verloren auf der Bühne, alle Türen waren verschlossen. Die Figur erlebte eine starke Isolation, Verzweiflung, Vergeblichkeit in ihrem Tun. Das wurde zu einem unglaublich intensiven Moment: die liedhafte Innigkeit, gleichzeitig vollkommen ungeschützt und musikalisch durch die klare Liedstruktur so „eingengt“ in der Beschwörung von etwas, was nie klappen wird. Diese Situation hat die Farbe der Stimme vollkommen verändert. Der Druck, der auf der Situation war, inspirierte den Sänger dazu, einen zerbrechlichen, suchenden, fast wahnsinnig werdenden Ton auszuprobieren. Das war sehr berührend.

MW *Wie ist das, wenn es um andere Musikstile geht? Sie haben ja gerade *Violanta* von Korngold inszeniert. Da scheint es mir ähnlich. Der Plot-Twist ist fast trivial: *Violantas Schwester bringt sich wegen ihres Liebhabers Alfonso um, Violanta möchte, dass ihr eigener Ehemann die Schwester rächt, indem er ihn umbringt. Dabei verliebt sie sich selbst in Alfonso und wird am Ende von ihrem Ehemann umgebracht. Die Musik verweigert die Konkretheit dieser Konfliktstruktur komplett. Sie ist weitläufig, extrem vielschichtig und farbenreich. Dabei habe ich Ihre Deutung als sehr eigenständig und präzise erlebt.**

DH Die Musik von Korngold hat eine große suggestive Kraft. Sie schmiegt sich und heftet sich an alle szenischen Vorgänge an. Jede Bewegung auf der Bühne bekommt durch die Musik einen Bedeutungsboost. Das muss man wissen, wenn man das inszenieren möchte. Wenn Korngold einen starken Akzent setzt, muss man entscheiden: Geht man szenisch mit oder verhält man sich neutral dazu? Stellt man eine Verbindung her, oder etabliert man szenisch einen anderen Rhythmus? In jedem Fall geht es darum, beides zu vernetzen.



MW Dennoch ist die Vorlage so offen, dass Sie eine Lesart finden konnten, mit der Sie sich weit davon entfernen, ohne in das Stück eingreifen zu müssen. *Violanta stirbt am Ende nicht. Sie haben die Begegnung von Violanta und Alfonso als eine Art Begegnung von Violanta mit sich selbst inszeniert. Dabei gerät Alfonso zu einer einigermaßen nebulösen Nebenfigur, die eigentlich nur die Funktion hat, sie auf ihrer Reise in sich selbst zu begleiten.*

DH Natürlich habe ich einen sehr ambivalenten Blick auf dieses Libretto, weil es am Ende dann doch wieder eine Frau ist, die sich opfert und sterben muss. Im Grunde hat dieser Schlusspunkt die Suchbewegung ausgelöst: Wie findet man eine Perspektive, aus der das Ende heutzutage sinnhaft ist – sodass Violanta in einem Schutzraum ist, dass sie diesen Satz „Hab Dank, du Strenger“ mit einem gewissen Zynismus singen kann, aber sie trotzdem am Leben bleiben kann. Um diese Parameter zu erfüllen, haben wir den Fokus auf ihr Erleben gerichtet, und die szenische Entwicklung als eine Reise zu sich selbst erzählt, an deren Ende sie unverehrt bleibt. Mit diesem neuen Fokus habe ich es zugleich interessant gefunden, die Rolle des Tenors umzudeuten, ja diese Tenorpartie aufzulösen. Wer Alfonso ist, weiß man eigentlich nicht. Er ist vieldeutig wie ein Chamäleon, ganz und gar nicht der klassische Liebhaber-Tenor. Er gibt im Grunde seine Stimme anderen Figuren, die in Violantas Leben eine Rolle spielen, obgleich er die komponierte Partie singt. Extremste Ambiguität!

MW Auf der musikalischen und der Textebene mussten Sie dafür überhaupt nichts ändern...

DH Der Kern dieser Deutung passiert vor allem im zweiten Teil, wo es von Raum zu Raum geht. Das ist eine Struktur, die sich in der Musik nicht direkt findet. Bei Korngold gibt es dieses lange Liebes- und Annäherungsduett zwischen Violanta und Alfonso in einem Raum. Wir haben uns entschieden, diese Szene in verschiedene Etappen zu gliedern, und haben dafür die Impulse in der Musik gesucht. Hier brauchte ich die Eindeutigkeit! Es gab ganz tolle Momente, wenn sich eine Tür öffnet und eine neue musikalische Struktur beginnt. Die Türöffnung war nur theatral, weil die Musik die klangliche Dimension geliefert hat.

MW *Interessant fand ich auch das Nebeneinander von verschiedenen ästhetischen Sprachen: das relativ konkrete Setting mit den Zimmern, die durchschritten werden, Anklänge von Karneval – das Stück spielt in Venedig im Karneval –, symbolistische Traumfiguren und auch die Verkörperungen der toten Schwester und der gealterten Violanta. Sehr viel Ambiguität!*

DH Genau, das ist Klarheit mit Unschärfe! Eigentlich ist das Bild ganz klar, ich kann alles erkennen. Und trotzdem bleibt es unscharf, weil ich nicht sofort einen eindeutigen Lesereflex habe. Ich weiß nicht genau, was es bedeutet. Das war auch das Faszinierende an den Inszenierungen von Hans Neuenfels, mit dem ich ja viel gearbeitet habe. Die Szenen waren immer hell, total erkennbar, aber die Akkumulation der Zeichen war meistens neu und stimulierend. Es hatte die inspirierende Vieldeutigkeit bei absoluter Deutlichkeit. Das ist in der Semiotik absolut erstrebenswert: Wenn man etwas Mysteriöses inszenieren möchte, muss man es dann nicht auch noch abdunkeln und irgendwo undeutlich machen. Man muss es ausstellen und sagen: „Hey, ich gebe dir ein Angebot, lies es, wie du möchtest.“ Aber du musst die Möglichkeit haben zu lesen.

MW *Sie haben ja auch viel Erfahrung mit Neuer Musik, wo man es mit noch sehr viel komplexeren Musiksprachen zu tun haben kann.*

DH Ich glaube schon, dass eine Regie extrem hilft, Stücke zu verstehen, wahrzunehmen und erleben zu können. Regie im modernen Musiktheater ist oft eine Frage von Synchronisation und Lenken von Hören. Es geht darum: Wie schaffe ich einen Erlebnisfokus, so dass ich das musikalische Material durch eine szenische Bedeutung noch intensiver wahrnehme? Szene kann unglaublich helfen, Strukturen zu hören. Bei der Inszenierung von Lucia Ronchettis *Inferno* hatte ich ein tolles Erlebnis: Wir hatten einen sehr charismatischen Schauspieler, einen Filmschauspieler, der sehr kleinteilig auf einer sehr großen Bühne gespielt hat. In einer Szene gab es eine Mülltonne, und es lief eine etwas tänzerische Musik. In einem Moment der Musik hat er die Mülltonne geöffnet, die Musik änderte sich, und man konnte quasi hören, wie es in der Tonne drinnen klingt. Durch die Synchronizität der Bewegung wurde ein neuer Fokus gesetzt – und man konnte die Musik neu zuordnen, in dem Fall als innere Klangwelt der Mülltonne.

MW *Sind szenische Mittel wie Alltagsgegenstände da besonders interessant?*

DH Mich interessiert daran die Fallhöhe. Wenn ein profaner Alltagsgegenstand durch Musik so aufgeladen wird – das finde ich einfach eine tolle Ambivalenz. Aber natürlich kann man das auch über einen szenischen Vorgang machen oder in etwas Abstrakterem. Zum Beispiel kann eine Bühnenbildbewegung, wenn die richtige Musik darunter ist, eine unglaubliche Bedeutung bekommen. Man kann die Musik abhören und fragen: Wo entfaltet sich diese Kraft, die Ambiguität von Visuellem und Musik?

Text: Mascha Wehrmann

Utopische Augenblicke

Wie die Diskrepanz zwischen Sichtbarem und Hörbarem zum wesentlichen Element von Wagners dramatischer Poetik wird

Mit Ausnahme seiner in klassisch heiterem, ja schmetterndem C-Dur beginnenden und endenden Komödie *Die Meistersinger von Nürnberg* gilt Richard Wagner als der Experte des Tragischen. Seine Helden sterben an seltsamen Wunden – man denke an Amfortas oder Tristan –, sie fallen in unfairen Kämpfen oder unter der Hand heimtückischer Mörder – siehe Siegmund und Siegfried. Fast alle seine Heroen scheinen so sehr an ihren Idealen zu scheitern, wie der Komponist selbst die revolutionären Hoffnungen des Dresdner Maiaufstands von 1849 enttäuscht sah und die Erneuerung der Welt von der Gesellschaft alsbald in die Sphäre der Kunst verlagerte. Und dennoch ist erstaunlich, dass all seine Musikdramen in Dur-Tonarten enden – von *Der fliegende Holländer* in D-Dur, *Tannhäuser* in E-Dur, *Lohengrin* in A-Dur, *Tristan und Isolde* in H-Dur bis zur *Götterdämmerung* in Es-Dur und dem *Parsifal* wiederum in H-Dur. Es scheint: Die Schlussbilder seiner Musikdramen gehören zu den eindringlichsten Momenten der Operngeschichte, gerade weil sie keine eindeutigen Botschaften vermitteln, sondern voller Mehrdeutigkeit sind. In paradoxer Gleichzeitigkeit vollziehen sich im sichtbaren Bühnengeschehen Untergang, Tod und Vernichtung, während die Musik in strahlenden Dur-Tonarten kulminiert und damit eine Klangwelt von Erlösung, Verklärung oder utopischer Transzendenz eröffnet. Gerade diese Spannung zwischen visueller und musikalischer Ebene erzeugt eine Ambivalenz, die für die ästhetische Wirkung der Finalszenen konstitutiv ist.

Eine musikalische Erleuchtung nach philosophischem Prinzip

Bereits in *Tristan und Isolde* wird dieses Spannungsverhältnis paradigmatisch. Auf der Bühne liegt der tote Tristan, Isolde folgt ihm im ekstatischen „Liebestod“. Das Auge sieht das Erlöschen individueller Existenz. Doch die Musik, die nach der langen Geschichte und den unzähligen Wandlungen des Sehnsucht evozierenden Tristan-Akkords schließlich in einem leuchtenden H-Dur der Transzendenz aufblüht, vermittelt einen vollkommen anderen Eindruck. Die Musik behauptet, dass der Tod keine Negation, sondern eine Form der Erfüllung sei – eine Aufhebung der Trennung des *principium individuationis*, wie die Schopenhauerlektüre es Wagner gelehrt hatte. Für das Publikum, das gleichzeitig hört und sieht, entsteht ein doppelter Wahrnehmungsprozess: Während die Szene den endgültigen Verlust zeigt, suggeriert der Orchesterklang eine metaphysische Vereinigung jenseits der sichtbaren Welt.

Kontroverse zwischen Auge und Ohr: Schlusszenen mit Deutungsspielraum

Ein ähnliches, wenn auch politisch und kosmologisch dimensioniertes Paradoxon findet sich am Ende der *Götterdämmerung*. Visuell entfaltet sich eine Katastrophe: Brünnhilde reitet in Siegfrieds Scheiterhaufen, Walhall steht in Flammen, die Wotan-Welt der Götter geht unter. Die Bühne zeigt ein Bild der totalen Vernichtung. Doch die Musik formt aus den zentralen Leitmotiven der Ring-Tetralogie – zumal der Wiederkehr von Sieglindes Motiv der Geburtsvorhersage aus Die Walküre, das zum Erlösungsmotiv mutiert – eine monumentale Apotheose. In der strahlenden Schlusskadenz in Es-Dur scheint sich eine Perspektive von Neubeginn oder moralischer Läuterung zu

eröffnen. Auch hier widersprechen sich die Zeichenebenen von Auge und Ohr: Das sichtbare Geschehen zeigt die Zerstörung der alten Ordnung, während der Orchesterklang eine transzendierende Sinngebung anbietet. Die Musik kommentiert die Bühnenhandlung nicht einfach; sie überhöht und transformiert das sichtbare Geschehen. Statt einer schlichten Verdopplung von Botschaften über die diversen Ebenen des Gesamtkunstwerks, wie sie im filmischen *Mickeymousing* und seinen mitunter dezidiert humoristischen Eins-zu-Eins-Entsprechungen von Bild und Ton praktiziert werden, setzt der Bayreuther Mythenklempler auf

den kontrapunktisch widersprüchlichen Einsatz der Zeichen. Die musikdramatische Spannung entsteht gerade nicht durch auf bloße Überwältigung zielende Dopplung einer Botschaft auf mehreren Wahrnehmungskanälen, sondern durch die Diskrepanz zwischen Sichtbarem und Hörbarem, die zum wesentlichen Element von Wagners dramatischer Poetik wird. Die Musik fungiert nicht allein als Begleitung des Bühnengeschehens; sie eröffnet eine zweite, oft widersprüchliche Bedeutungsebene. Während das Auge an die physische Realität gebunden bleibt – Körper sterben, Welten brennen –, operiert die Musik in einem Raum symbolischer Transformation. Sie kann Tod in Erlösung umdeuten, Katastrophe in Verklärung verwandeln.

Kognitives Training – die Wagnersche Hörpsychologie

Für das Publikum entsteht eine komplexe Wahrnehmungssituation. Die beiden Sinne – Sehen und Hören – liefern unterschiedliche Deutungsangebote. Das Opernpublikum erlebt gleichzeitig eine tragische Handlung und eine musikalische Apotheose. Gerade diese Gleichzeitigkeit ambivalenter Botschaften verhindert eine eindeutige Interpretation. Sind die Schlussmomente Triumph oder Untergang? Erlösung oder Vernichtung? Wenn das visuelle und das akustische Zeichensystem in unterschiedliche Richtungen weist, kann sich der Schöpfer des Gesamtkunstwerks auf bedeutsame Unterschiede der beiden zentralen Sinne verlassen: Während das Auge den realen Zustand der Welt als Wirklichkeit erfasst, spürt das Ohr den emotionalen Innenwelten, den Träumen des Menschen nach. Dies entspricht den Erkenntnissen der Neurophysiologie, nach denen die Hörbahnen des Gehirns den älteren Hirnteilen des Thalamus und des limbischen Systems als den Zentren des Affekts, die Sehbahnen allerdings mit dem jüngeren rationalen Cortex und seinen kognitiven Funktionen verbunden sind. Das Sichtbare bleibt in der Sphäre der Endlichkeit gefangen, während die Musik als Widerpart der Wirklichkeit utopische Augenblicke einer höheren Hörwahrheit eröffnet.

Text: Peter Krause



Wie Ambivalenz in der Musik das unmittelbare Erleben innerer Widersprüche ermöglicht

Ambivalenz gehört zu den grundlegenden Erfahrungen menschlichen Lebens. Gefühle und Gedanken sind selten eindeutig; häufig stehen widersprüchliche Impulse nebeneinander und erzeugen Spannungen, die sich nicht einfach auflösen lassen. Kaum eine Kunstform vermag diese Gleichzeitigkeit von Gegensätzen so unmittelbar erfahrbar zu machen wie die Musik. Sie kann widersprüchliche Empfindungen – Liebe und Hass, Freude und Trauer, Hoffnung und Verzweiflung – gleichzeitig hörbar werden lassen und über den zeitlichen Verlauf entfalten. Dennoch ist das Thema „Ambivalenz in der Musik“ bislang nur selten explizit untersucht worden, obwohl es eine faszinierende Schnittstelle zwischen psychologischen, soziologischen und musikanalytischen Perspektiven eröffnet. Häufiger diskutiert wird das Phänomen der musikalischen Mehrdeutigkeit, insbesondere im Hinblick auf harmonische Prozesse, wobei hier „Vieldeutigkeit“ und nicht „Gegensätzlichkeit“ gemeint ist. Ambivalenz hingegen beschreibt die gleichzeitige Präsenz von widersprüchlichen Impulsen und Stimmungen, die nicht einfach aufgelöst werden können.

Ambivalenz als psychologisches Phänomen

Der Begriff „Ambivalenz“ kommt ursprünglich aus der Psychologie. Eugen Bleuler prägte ihn zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit seiner Beschreibung der Schizophrenie. Für Bleuler bezeichnete Ambivalenz das gleichzeitige Vorhandensein gegensätzlicher Gedanken und Gefühle, das das Handeln eines Individuums lähmen kann. Diese innere Spannung, die sich etwa im gleichzeitigen Empfinden von Liebe und Hass zeigt, verweist auf eine Zerrissenheit, die weit über klinische Kontexte hinausreicht und auch in kulturellen Ausdrucksformen relevant bleibt.

Sigmund Freud griff den Begriff auf und verstand Ambivalenz als grundlegende Form innerer Konflikthaftigkeit. Besonders deutlich wird dies in der gleichzeitigen Existenz von Liebe und Hass gegenüber demselben Objekt. Solche gegensätzlichen Affekte können zu inneren Hemmungen führen, bilden aber zugleich eine Quelle intensiver emotionaler Dynamik. Musik vermag diese Spannungen hörbar zu machen, indem sie unterschiedliche emotionale Zustände gleichzeitig nebeneinander bestehen lässt und so eine Art akustisches Abbild innerer Zerrissenheit bietet.

Ambivalenz in Soziologie und Philosophie

Seit den 1960er Jahren wurde der Begriff auch in der Soziologie genutzt, um widersprüchliche Erwartungen innerhalb sozialer

Rollen zu analysieren. Robert K. Merton zeigte, dass Ambivalenz nicht nur ein individuelles psychologisches Phänomen ist, sondern strukturell in gesellschaftlichen Rollen angelegt sein kann. So vereint die Rolle des Arztes therapeutische Verantwortung und wissenschaftliche Forschung – zwei Anforderungen, die unterschiedliche Erwartungen miteinander verbinden und innerliche Spannungen erzeugen können. Zygmunt Bauman beschreibt Ambivalenz als zentrales Merkmal moderner Gesellschaften. Die Welt ist geprägt von Unsicherheit und widersprüchlichen Orientierungen, wodurch Individuen häufig in einen Zustand dauernder Spannung geraten. Auch in der Philosophie erscheint Ambivalenz als produktive Kraft. Friedrich Nietzsche verstand den Widerstreit von Gegensätzen als Motor des Lebens – eine Perspektive, die sich auch auf musikalische Strukturen übertragen lässt, indem Spannungen zwischen kontrastierenden Elementen Teil der ästhetischen Wirkung werden.

Ambivalenz als musikanalytische Kategorie

Für die Musiktheorie eröffnet Ambivalenz eine besonders produktive Perspektive. Musik besitzt die Fähigkeit, widersprüchliche Elemente gleichzeitig in ihrer Struktur zu vereinen. Die Analyse struktureller Gegensätze gehört seit Langem zum Kern musiktheoretischer Betrachtungen, wurde jedoch bislang selten unter dem Begriff „musikalische Ambivalenz“ diskutiert. Klassische Beispiele sind die Spannungsverhältnisse zwischen Konsonanz und Dissonanz, Dur und Moll oder unterschiedlichen Tempi. Der Begriff musikalischer Ambivalenz erweitert diese Perspektive, indem er das gleichzeitige Wirken kontrastierender musikalischer Kräfte in den Blick nimmt und in die Interpretation einbezieht. Besonders anschaulich zeigt sich dies in vielen Opernfiguren Wolfgang Amadeus Mozarts. Die Donna Elvira in Don Giovanni verkörpert eine emotionale Ambivalenz gegenüber der Titelfigur, die sich in ihrer musikalischen Gestaltung immer wieder offenbart und dem Publikum ein unmittelbares Erleben innerer Widersprüche ermöglicht.

Ambivalenz als musikalische Erfahrung

Ambivalenz begegnet den Hörenden in der Musik nicht nur als Gefühl, sondern auch als Struktur. Sie lässt unterschiedliche Empfindungen gleichzeitig hörbar werden und erzeugt einen Raum, in dem Gegensätze nebeneinander bestehen. Musik zeigt dadurch eine besondere Fähigkeit: Sie vermittelt die Koexistenz widersprüchlicher Stimmungen und macht Spannungen sinnlich erfahrbar, ohne sie aufzulösen. Auf diese Weise wird Ambivalenz zu einem zentralen Element musikalischer Ausdruckskraft und eröffnet einen Zugang zu komplexen emotionalen und sozialen Realitäten.

Text: Jan Philipp Sprick

DIE GLEICHZEITIGKEIT VON GEGENSÄTZEN

AMBIGUITÄTS- TOLERANZ

BEZÜGE ZUR MUSIKTHERAPEUTISCHEN PRAXIS UND LEHRE

Bei einer neulich besuchten Finissage wurden die Materialitäten erläutert, mit denen gearbeitet wurde. Eine der Künstlerinnen führte aus, sie füge dem harten Material gerne noch etwas hinzu, das eine gewisse Ergänzung sei. Hierfür habe sie weiche Kunststoffschläuche ausgewählt, aufgrund ihrer besonderen, in sich widersprüchlichen Eigenschaften: Sie lassen sich leicht schneiden, sind weich und biegsam, aber zugleich robust und widerstandsfähig, indem sie stets in ihre ursprüngliche Form zurückschnellen.

Vielleicht ist das eine treffende Beschreibung für das Phänomen der Ambiguitätstoleranz, die nicht das Eindeutige sucht, sondern das Vieldeutige, die nicht sagt, das eine geht und das andere nicht, sondern Möglichkeitsräume offenhalten und erweitern möchte.

SPANNUNGEN AUSHALTEN – EIN TEIL DES PSYCHISCHEN REIFUNGSPROZESSES

In der psychodynamischen Musiktherapie, wie sie am Institut für Musiktherapie der HfMT gelehrt wird, gibt es sowohl in der entwicklungspsychologischen und der psychodynamischen Lehre als auch in der Methodik – namentlich dem „Königsweg“ in der Musiktherapie, der freien Improvisation – starke Bezüge zur Ambiguitätstoleranz. Für unsere Studierenden sind die Entwicklung und Ausbildung dieser Fähigkeit unabdingbare Voraussetzung für ihre spätere berufliche Tätigkeit. Im Werk des britischen Psychoanalytikers D. W. Winnicott beispielsweise ist Ambiguitätstoleranz ein zentrales, implizites Thema im Sinne der Fähigkeit, Mehrdeutigkeit und widersprüchliche Gefühle auszuhalten. Er zeigt in seinen detaillierten Beobachtungen und den daraus entwickelten Konzepten zu den Entwicklungsstadien des Säuglings und Kleinkindes auf, wie das Aushalten von Spannungen – insbesondere zwischen Innen- und Außenwelt – psychische Reifungsprozesse ermöglicht. Hervorzuheben sind seine Konzepte des „Dazwischen“ – *Intermediate Area* – und des „Holding Environment“ – *haltende Umgebung* –, die aufzeigen, wie Menschen die Fähigkeit entwickeln, Ambiguität zu tolerieren – nicht durch Kontrolle, sondern durch Vertrauen in die eigene innere Stabilität und eine verlässliche Umgebung.

ANALYSEN VON A. LORENZER, A. FREUD, D. N. STERN, P. FONAGY UND M. TARGET

In themenbezogenen oder freien Aufgabestellungen befassen sich die Studierenden damit, musikalisch oder in der Bewegung Erlebens- und Begegnungsräume auszuloten. So zum Beispiel in den Seminaren *Psychodynamic Movement* und *Therapeutische Improvisation*. Im Mittelpunkt steht hier die Selbst- und Fremdwahrnehmung in der therapeutischen Situation. Ziele des erlebnisbasierten Lernens sind laut Frank-Bleckwedel die Schulung und Erweiterung von Selbstwahrnehmung und Selbstaussdruck, Schärfung von Fremdbeobachtung und „das Oszillieren in der therapeutischen Situation zwischen Innen- und Außenposition“.

„Das leibgebundene Erkennen und Verstehen ist der Vernunft vorgängig“, so Undine Eberlein, und ereignet sich primär im Dazwischen. Diese Form des Verstehens von Anderen, welches sich nicht auf die bloßen Vorstellungen von Anderen reduziert, findet auf der Körperebene statt. Und weiter: „Die Unschärfe und das Nicht-Feststellbare, die Vieldeutigkeiten und der Überschuss dieses Verstehens lassen im ‚Dazwischen‘ den Raum für die Imagination wie auch die Erfahrung des anderen als Fremden entstehen“. So bleibt auch immer ein „Nicht-Verstehen“ von Anderen in diesem suchenden Sich-Annähern und Wieder-Entfernen im zwischenleiblichen Raum. Doch gerade diese suchende und sich in Teilen verfehlende Qualität macht Eberlein als Impuls für Veränderung aus: „Sich an das eigene Fremde in der Bewegung mit dem anderen Fremden zu überlassen, kann zu einem Prozess der Transformation führen und eine neue Qualität von ‚Verstehen‘ öffnen“.

LEBENDIGKEIT DURCH VIELFALT, WIDERSPRUCH UND MEHRDEUTIGKEIT

Wir fühlen und denken auch im Alltag in steter ambiguer Ungewissheit, können wir doch nur in Teilen erahnen, was andere fühlen und denken. Die Welt ist nicht eindeutig und das ist gut so. „*C'est tout ce qu'il faut pour faire un monde*“, sagt ein französisches Sprichwort: All das braucht es, um die Welt rund zu machen, vielfältig, widersprüchlich, mehrdeutig, mit einem Wort: lebendig.

Wenn wir Menschen in einer psychischen Krise oder angesichts einer lebensbedrohlichen Diagnose musiktherapeutisch begleiten, sollten wir selbst solide aufgestellt sein, was das Navigieren im Ungewissen und Unvorhersehbaren betrifft. Während der Pandemie wurde die existenzielle Bedeutung eines reflektierten Umgangs mit dem Unvorhersehbaren besonders greifbar, wir haben alle einen Geschmack davon erhalten. In diesem Sinne pflegen wir im Studium der Musiktherapie seit jeher den Umgang mit Unvorhersehbarem, insbesondere durch die Erübung einer therapeutischen Haltung in der freien musikalischen Improvisation. *Im-pro-visus* steht in der lateinischen Wortwurzel für „nicht vorhergesehen“, „unvorhergesehen“ oder „unerwartet“.

Zu diesem Zweck beinhalten das Masterstudium *Musiktherapie*, aber auch die musiktherapeutischen Perspektiven im Fächerkanon des Vertiefungsmoduls *Musiktherapie* – im freien Wahlbereich der HfMT und der Universität Hamburg – ein intensives Training der Selbst- und Fremdwahrnehmung, der Improvisations- und Handlungsfähigkeit in Grenzsituationen und der Schulung der Körperwahrnehmung. Allesamt Schlüsselkompetenzen für jeglichen Beruf, in dem die Beziehungsgestaltung mit Menschen zentraler Ort des Geschehens ist.

Text: Karin Holzwarth

DIE WIRKLICHE MÖGLICHKEIT

ÜBER EIN AMBIGES VERHÄLTNISS ZUR POLITISCHEN REALITÄT

„Wenn es einen Wirklichkeitssinn gibt“ – so formuliert es Robert Musil in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* – „und niemand wird bezweifeln, dass er eine Daseinsberechtigung hat, dann muß es auch etwas geben, das man einen Möglichkeitssinn nennen kann. Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muß geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müßte geschehn; und wenn man ihm von irgend etwas erklärt, daß es so sei, wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein.“

Musils berühmt-berüchtigte Wendung voll von literarischem Doppelsinn könnte aktueller nicht sein. Drängt sich, inmitten politisch finsterner Zeiten, doch zunehmend die Frage auf, welche Möglichkeiten der Zukunftsgestaltung sich überhaupt noch verwirklichen lassen und welchem Sinn sie folgen. Die politische Realität wirkt schwer, sie lastet auf unseren Schultern. Wird dadurch jedoch die Perspektive einer positiven Zukunft gänzlich eingebüßt, kippt die Sphäre des Ästhetischen ins Belanglose. Wir brauchen daher dringend mehr Möglichkeitssinn! Und damit eine Bejahung ambivalenter Zwischenzustände, die sich weder auf die Seite des Richtigen noch des Falschen geschlagen haben. Es ist eher ratsam – wie Musil selbst –, im Register des Hypothetischen zu verharren: „Was wäre wenn?“. In den Worten des *Mann ohne Eigenschaften*: „So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“

LITERARISCHE PERFORMANZ

Musils ambige Formel ist in einer charakteristischen Weise performativ. Sie führt sprachlich vor Augen, wovon sie literarisch handelt. Den Wirklichkeitssinn bezweifelt dementsprechend im *Mann ohne Eigenschaften* „niemand ernsthaft“. Er erscheint als vom gesunden Menschenverstand gesetzt. Auf die Existenz des Möglichkeitssinns hingegen wird im Register einer irregulären Logik verwiesen: „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muss es auch Möglichkeitssinn geben.“ Welcher Notwendigkeit wird hier Folge geleistet? Was im Gewand einer rationalen Ableitung erscheint, ist in Wahrheit zunächst eine reine Behauptung, die

erst im weiteren Verlauf des Romans den Zustand der Schlüssigkeit annehmen wird.

Damit ist ein epistemisches Programm oder gar die Anleitung zu einem künstlerischen Experiment festgehalten, dem Folge zu leisten auch heute als aussichtsreich erscheint. Auf Anhiel finden wir uns bei Musil in einer literarischen Ununterscheidbarkeitszone von Möglichkeit und Wirklichkeit wieder, die zu ausgreifenden Spekulationen über den Zustand der Welt Anlass gibt. Die Wirklichkeit ist für den *Mann ohne Eigenschaften* nichts Unabänderliches oder Festes – so lautet zumindest die überraschende Hypothese des gesamten Romans. Sie muss vielmehr selbst als Erfindung begriffen und beschrieben werden und kann auf diese Weise eine Vielzahl von Gegenerfindungen motivieren, in denen sich die Kraft des Möglichen artikuliert. Anders gesagt: Musil plädiert für ein Denken in Konjunktiven. Die Wirklichkeit – mit all ihren Determinismen, Gravitationskräften und vermeintlichen Notwendigkeiten – ist immer auch eine, die von anderen gemacht worden ist und an deren Verfertigung wir uns selbst beteiligen. In Form von Fiktionen, Fabelationen und Sinnkonstruktionen, die aus dem Register des Möglichen entwendet worden sind. Jedem noch so nüchternen Realismus ist daher ein halluzinatorischer Zug eingeschrieben, der sich aus der Verleugnung besagter Wirklichkeitskonstruktionen ergibt. Der Möglichkeitsmensch, so Musil, denkt und tickt anders. Er beschreibt die Wirklichkeit genauer, als sie selbst je sein wird, und entlockt ihr auf diese Weise eine ganze Reihe utopischer Resonanzen.

MÖGLICHKEITEN DER VERÄNDERUNG

Auf diese Weise zeichnet sich eine Erkenntnisform ab, die zwar nicht wirklich fest in der kausalen Welt verankert ist, aus eben dieser „Unbestimmtheit“ jedoch gerade ihr kreatives Potential bezieht. Ein Raum wird eröffnet, der es möglich macht, sich mehr und mehr von vorgegebenen Bestimmungen, Qualitäten und vermeintlichen Eigenschaften zu lösen und eine Perspektive radikaler Beobachtung einzunehmen, die nicht beurteilt, nicht eingreift und durch eine Art „aktiver Passivität“ ausgezeichnet ist.

Affekte der Ambiguität – von lateinisch *ambiguus*, also zweifelhaft, ungewiss, zweideutig, doppelsinnig – können diesem Vorhaben durchaus zur Seite springen. Sie haben immer auch

etwas mit der Option zu tun, in eine Zone der Unbestimmbarkeit einzutauchen, die mit einem produktiven Schwanken zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit verbunden ist. In ambigen Zuständen können Potentiale geweckt, Hypothesen gebildet und Zwischenstadien kultiviert werden, die sich dem herrischen Imperativ eines „So oder so!“ geschickt entziehen. In der Ambiguität schlummert ein Wissen, das sich entfalten lässt. Es hält an der Verdichtung des Möglichen fest, um in einer Zeit, in der sich manifeste politische Katastrophen vollziehen, Erkenntnisformen zu favorisieren, die Veränderungsmöglichkeiten im Blick behalten.

KUNST UND WISSENSCHAFT

Musik, Literatur und Theater ernähren sich immer auch vom Un-Sinn ihrer Zeit. Auf diese Weise können sie in die „phantastische Genauigkeit“, so Musil, einer fiktiven und poetisch konstruierten Möglichkeitswelt eintauchen, die eine Brücke in die Zukunft schlägt. Solche Möglichkeitswelten sind wichtig in Zeiten, in denen die Gravitationskräfte historischer Ereignisse und politischer Entwicklungen, die niemand von uns aufhalten kann, weit in die Untiefen der Ausweglosigkeit hineinführen. Sie helfen uns, künstlerisch-wissenschaftliche Methodologien zu entwickeln, die das Potential einer positiven Zukunft freilegen. Künstlerische Forschung treibt eine derartige Suche an, weil sich in der Montage der Bereiche von Kunst und Wissenschaft eine schöpferisch wirksame Mehrsinnigkeit artikuliert, die von Ambiguitäten bevölkert werden kann.

Zunächst könnte diese Mehrsinnigkeit den Aggregatzustand einer künstlerisch-wissenschaftlichen „Methodenutopie“ annehmen, die nach Wegen sucht, historische Phänomene so zu beschreiben, dass die Veränderbarkeit der Geschichte nicht länger als unmöglich erscheint. Eine optimistische Epistemologie des Ästhetischen unter pessimistischen Bedingungen also in gewisser Weise, die ihre Schubkraft aus dem Register des Möglichen bezieht. Für einen durch Musils Hypothese eines „Möglichkeitssinns“ geleiteten Blick ist die bestehende Welt lediglich ein Versuch unter vielen. Sie kann – beispielsweise im ästhetischen Modus der Ambiguität – als Ausdruck ihrer eigenen Veränderbarkeit erscheinen und somit bis auf Weiteres: doppelsinnig bleiben.

Text: Benjamin Sprick

Seminar-Tipp

ARTILACS – The Age of Latency

donnerstags, 12.00 bis 13.30 Uhr (online),

Start: 16.4.2026

Graduiertenkolleg ARTILACS

Artistic Intelligence in Latent Creative Spaces

www.artilacs.net

STUDIERN AN DER AICHI

Ein Portrait der japanischen Kontrabassstudentin NAHO KATO

Anfang März in Aichi ist der Frühling schon zu spüren, doch die Kirschblüte lässt noch auf sich warten. Die Bäume tragen noch kein Rosa, keine festliche Wolke aus Blüten, doch gerade dieses Noch-nicht hat seinen eigenen Reiz. Es ist eine Zwischenzeit – ruhig, konzentriert, fokussiert –, und vielleicht passt sie gerade deshalb gut zu einem Gespräch über das Studieren, das ebenfalls ein Zustand des Übergangs ist, eine Zeit der Vorbereitung, der Suche, des Werdens. Via Zoom sind wir mit Naho Kato verabredet, einer japanischen Kontrabassistin, die kurz vor dem dritten Semester ihres Masterstudiums steht. Sie wirkt heiter, freundlich und ein klein wenig nervös, während sie über ihre Hochschule, ihren Werdegang und ihren Alltag spricht, sodass manches vertraut erscheint, anderes hingegen ungewohnt. Nach dem Schulabschluss bewarb sie sich an mehreren Musikhochschulen. Durch gleich mehrere bestandene Aufnahmeprüfungen kamen Osaka und Aichi in die engere Wahl; sie entschied sich schließlich für Aichi. Schon vor den Prüfungen hatte ihr damaliger Lehrer die Hochschule unweit von Nagoya empfohlen, und in ihrer Beschreibung erscheint die Universität als ein Ort, an dem man gut arbeiten kann.

Der studentische Alltag ist dicht, denn Naho Kato hat nahezu jeden Tag Unterricht an der Universität und nutzt die Zwischenzeiten zum Üben oder für einen Nebenjob. Geübt wird überwiegend direkt auf dem Campus. Die Proberäume lassen sich reservieren, und in der Regel findet man auch einen Platz, je nach Tageszeit mal leichter, mal schwieriger. Die Hochschule ist im regulären Lehrbetrieb von morgens halb acht bis abends um neun geöffnet, während die Bibliothek etwas früher schließt.

Die Arbeit im Orchester ist fest in den Wochenrhythmus integriert

Der Hauptfachunterricht bei ihrem in Deutschland ausgebildeten Professor Reo Watanabe findet einmal wöchentlich für eine Stunde statt. Besonders interessant ist die Organisation des

Orchesters, denn anders als an vielen deutschen Hochschulen gibt es keine kompakten Orchesterphasen, in denen über wenige Tage hinweg intensiv geprobt und anschließend konzertiert wird. In Aichi ist das Orchester vielmehr fest in den Wochenrhythmus integriert: Jeden Freitag steht Orchesterunterricht auf dem Plan, dazu kommen im Jahresverlauf mehrere Aufführungen. Diese Regelmäßigkeit schafft eine andere Vertrautheit mit dem Ensemblebetrieb, sodass das Orchester kein Ausnahmezustand ist, sondern integraler Teil des Studiums selbst.

Auf die Frage nach dem Repertoire des vergangenen Semesters verweist Naho Kato auf Strauss' *Der Rosenkavalier* sowie auf „Der Zug zum Münster“ aus Wagners *Lohengrin*. Für das kommende Semester sind unter anderem Werke von Beethoven und Elgar vorgesehen. Das ist ein klar westlich geprägter Kanon, wie man ihn auch an europäischen Musikhochschulen erwarten würde. Ein Werk eines japanischen Komponisten hat sie im Orchester bislang noch nicht gespielt, und auch im solistischen und kammermusikalischen Bereich begegnet ihr japanische Musik nur selten. Kompositionen aus Japan tauchen eher im Bereich der zeitgenössischen Musik und bei anderen Ensembles als im eigenen Alltag auf.

Orientierung am westlich-klassischen Modell

Eine japanische Kunstuniversität ist also nicht automatisch ein Ort, an dem „japanische Musik“ selbstverständlich im Zentrum steht. Seit der Öffnung Japans bestehen zwei große Traditionslinien nebeneinander, nämlich die westliche Kunstmusik und die traditionellen Musik- und Theaterformen, wobei Letztere in Aichi nicht unterrichtet werden. Der Fokus liegt klar auf dem Repertoire des Abendlandes. Das heißt freilich nicht, dass es an Interesse für andere musikalische Horizonte fehlt. Im Gegenteil, betont Naho Kato, wie bereichernd es sei, unterschiedliche Musikformen kennenzulernen, nur gebe es dafür im Studienalltag bislang wenige Gelegenheiten. Darin zeigt sich eine Praxis, die noch stark am westlich-klassischen Modell orientiert ist.

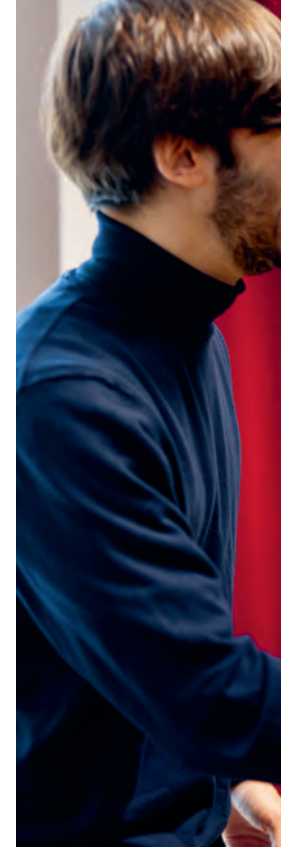
Ihr eigener Weg begann in der Grundschule mit Klavier. Zum Kontrabass kam sie erst später, in der Mittelschule, über die Clubaktivitäten nach dem regulären Unterricht. In einem schulischen Blasorchester übernahm sie den Kontrabasspart – und blieb bei dem Instrument. Gerade diese Nachmittagsclubs haben in Japan eine besondere Bedeutung, weil hier ein anderer Weg musikalischer Sozialisation sichtbar wird: Die Schule organisierte den Rahmen, stellte das Instrument zur Verfügung und holte von außen Lehrkräfte hinzu, die die Gruppe unterrichteten. Zusätzliche private Kosten fielen kaum an; bezahlt wurde lediglich ein allgemeiner Beitrag für die Clubaktivitäten, und vor Wettbewerben kam punktuell Einzelunterricht hinzu. Der Weg zur Musik verlief also nicht in erster Linie über ein außerschulisches Musikschulsystem, sondern maßgeblich über die Institution Schule selbst.

Vielleicht erklärt gerade das die Selbstverständlichkeit, mit der sie heute vom Studium spricht. Sie erscheint als Musikerin, die sich in einem kollektiven, strukturierten Rahmen entwickelt hat. Ihr Ziel ist das Orchester, sie bereitet sich bereits auf Probespiele vor. Gleichzeitig beschreibt sie das Studium nicht nur als Mittel zu einem klar umrissenen Berufszweck, sondern auch als Zeit des Forschens, des Weiterlernens und des vertieften Arbeitens.

Familiäre Atmosphäre

Was würde sie Studierenden aus Hamburg sagen, die über einen Aufenthalt in Aichi nachdenken? Vor allem zweierlei: dass man dort fair behandelt werde und unabhängig vom Stand des Studiums echte Chancen habe, in Orchester, Kammermusik und Projekte hineinzuwachsen, und dass die Nähe der verschiedenen Klassen und Fächer es leicht mache, andere Musikerinnen und Musiker kennenzulernen. Naho Kato betont die familiäre Atmosphäre; moderne Architektur, gute Ausstattung und die Nähe zur Bildenden Kunst machen das Studium dort besonders. Für eine Zeit der Vorbereitung, der Suche und des Werdens der perfekte Ort.

Text: Frank Böhme





LEHREN AN DER AICHI

Ein Portrait des japanischen Pianisten und Professors JUN NAKAO

Einige Kilometer von Nagoya entfernt, in den grünen Hügeln von Nagakute, liegt die Aichi University of the Arts. Von dort war im Februar Besuch angekündigt: Jun Nakao, Professor für Klavier, kam nach Hamburg.

Wer sich eine künstlerische Hochschule nur im pulsierenden Stadtraum vorstellen mag, kann an der Aichi University in Nagakute eines Besseren belehrt werden. Der Campus liegt in weiter, naturreicher Umgebung, er bildet ein „art village environment“. Musik und Bildende Kunst sind hier keine säuberlich getrennten Sphären, sondern Nachbarn auf demselben Gelände. Für Jun Nakao ist dieses Umfeld mehr als nur ein schöner Rahmen. „Wenn das Fenster offen ist, hört man die Vögel“, erzählt er. Das klingt beiläufig, verrät aber viel über seinen Begriff von Kunst: Hören beginnt für ihn nicht erst am Instrument. Nakao spricht über seine Hochschule mit stiller Zuneigung. Die Lage in der Natur sei etwas Besonderes; man arbeite nicht in einem hektischen Stadtraum, „sondern in einer Atmosphäre, die Konzentration beinahe von selbst erzeuge“, es entsteht ein besonderer künstlerischer Mikrokosmos.

„Die Suche nach einer eigenen Wahrheit im Werk“

Von Aichi kommt das Gespräch bald auf Hamburg. Er habe sich sofort an vieles erinnert und zugleich bemerkt, „wie sehr sich das Haus verändert hat“. Es gebe heute „viel mehr gut besuchte Konzerte und Veranstaltungen“, stellt er fest, und die Atmosphäre habe ihn beeindruckt: offen, herzlich, lebendig. In Hamburg, so formuliert er es, habe „jeder etwas zu seiner Interpretation zu sagen“. Gerade dieser Satz bleibt haften. Er beschreibt nicht nur eine pädagogische Kultur, sondern auch eine ästhetische Haltung. Denn Nakao spricht sehr klar über den Unterschied zwischen Ausbildung und Kunst. „In Japan“, sagt er, „kann das Ergebnis manchmal zu einem reinen Produkt werden.“ Gemeint ist keine pauschale Kritik, sondern eine Tendenz: dass man sehr genau wisse, wie etwas klingen solle, wodurch die Vielfalt der Möglichkeiten kleiner werde. Während seines Studiums in Hamburg habe er erlebt, dass es selbst innerhalb eines Stils „tausende verschiedene Möglichkeiten“ gebe. Für

ihn war das eine Befreiung. Interpretation sei „nicht das Erfüllen einer Norm, sondern die Suche nach einer eigenen Wahrheit im Werk“.

Dass dieser Gedanke für ihn so wichtig wurde, hat mit seiner Biografie zu tun. Nakao stammt aus einer musikalischen Familie. Seine Großeltern waren Klavierprofessoren, seine Mutter leitete eine private Klavierschule. Musik war also früh Teil seines Alltags. Er beschreibt diesen Hintergrund ohne Pathos. Es sei „einfach normal gewesen, mit Musik aufzuwachsen“, stellt er nüchtern fest. Später führte ihn sein Weg an die Tokyo University of the Arts. Doch gegen Ende des Masterstudiums, erzählt er, „habe er das Gefühl gehabt, eine andere Perspektive zu brauchen – eine andere Umgebung, einen anderen Lehrer, eine andere Art des Hörens, einen anderen Zugang zur Interpretation“.

Der entscheidende Impuls kam aus Europa, genauer: aus Hamburg. Eine Kommilitonin gab ihm eine CD mit einer Aufnahme eines Interpreten, den er noch nicht kannte. Es war Evgeni Koroliov's Bach-Interpretation, die ihn tief beeindruckte. Er schrieb ihm einen ersten Brief in sehr holprigem Deutsch und legte eine Kassette mit seinem Spiel bei. Koroliov antwortete zunächst nicht. Erst nachdem ein anderer Student in Hamburg nachgefragt hatte, ob er einen Brief eines Absolventen aus Tokyo erhalten habe, meldete er sich. Jun Nakao ging nach Hamburg, machte die Aufnahmeprüfung für das Konzertexamen und wurde angenommen.

„Das Klavier lernt man nicht nur am Klavier“

Rückblickend spricht Nakao über diese Zeit mit großer Dankbarkeit. Der Unterricht bei Evgeni Koroliov habe ihn tief beeindruckt, insbesondere die präzise Arbeit – von der Phrasierung bis hin zu den kleinsten Dingen einer Komposition. Besonders interessiert habe ihn auch die Frage, wie Europäer Musik erleben und was sie – selbst außerhalb des professionellen Musikbetriebs – über Musik denken. Dabei, so betont er, sei es nicht nur der Unterricht gewesen, sondern die gesamte musikalische Umgebung. Er habe viel gehört: Orchester, Kammermusik, Ballett, Oper. Gerade das sei wichtig gewesen. Man dürfe sich als Pianist nicht nur am Klavier orientieren. Wer Klang verstehen wolle, müsse hören, „wie ein Orchester atmet“ oder wie eine „Stimme eine Linie trägt“. Ruhig und zurückhaltend fasst er den Gedanken zusammen: „Das Klavier lernt man nicht nur am Klavier.“

Mit dem Konzertexamen in der Tasche ging er dann nach Salzburg. Nicht die schnelle Karriere, sondern eine „Phase der künstlerischen Reifung“ war ihm wichtig. Gerade darin liegt vielleicht etwas, das seinem heutigen Unterricht Haltung verleiht. Nakao wirkt nicht wie jemand, der bloß Resultate reproduzieren will. Ihn interessiert, wie ein musikalischer Gedanke wächst und wie sich eine Unterrichtsatmosphäre schaffen lässt, in der dieser Gedanke reifen kann. Entscheidend sei, dass Studierende lernen, wirklich zu hören, und einen ganz persönlichen Zugang zum Werk entwickeln.

„Kunst beginnt dort, wo Menschen sich begegnen“

Gleichzeitig sieht Nakao die Schwierigkeiten der Gegenwart sehr deutlich: „Viele junge Musikerinnen und Musiker in Japan würden gern eine Zeit im Ausland verbringen. Doch der schwache Yen und die hohen Lebenshaltungskosten in Europa machen das heute deutlich schwerer als früher. Internationale Erfahrung, die einst beinahe selbstverständlich als Erweiterung des Horizonts galt, ist für viele zu einer finanziellen Hürde geworden.“ Vielleicht liegt gerade darin die leise Dramatik dieses Gesprächs. Nakao reflektiert nicht nur seine eigene Laufbahn, sondern wirft eine Frage der Zukunft auf: „Wie lässt sich künstlerische Offenheit bewahren, wenn die Welt wirtschaftlich enger wird?“ Seine Antwort fällt nicht programmatisch aus. Sie liegt eher in einer Haltung — in der Überzeugung, dass Kunst dort beginnt, wo Menschen sich begegnen. Deshalb wünscht er sich, dass möglichst viele Studierende oder Lehrende den Weg nach Japan wagen, um an der Aichi gemeinsam zu lernen.

Text: Frank Böhme, Foto: Christina Körte – Jun Nakao

Leitbild und Ziele aufeinander *abstimmen*

REBEKKA FLEINER IST NEUE LEITERIN DES QUALITÄTSMANAGEMENTS

Künstlerischen Hochschulen obliegt die Weiterentwicklung von Kunst und Wissenschaft in den Bereichen Musik und Theater. Die Sicherung und Entwicklung von Studium und Lehre ist das Ziel des 2017 mit dem Gütesiegel des Akkreditierungsrates ausgezeichneten Qualitätsmanagements – QM – der HfMT. Die Leitung der kleinen, im Budge-Palais beheimateten Stabsabteilung hat seit dem Wintersemester 2025/26 Doktorin der Politikwissenschaft Rebekka Fleiner inne, die in ihrer Arbeit von Christel Jurkeit als Kommunikations- und Social-Media-Expertin sowie Lisa Schrade im Bereich Evaluation assistiert wird.

NACHHALTIGE VERÄNDERUNGEN, DIE UNS ALLE BETREFFEN

Rebekka Fleiner hat nach ihrem Abitur im englischen Eastbourne ein Studium der Politikwissenschaft und Romanistik an der Universität Hamburg absolviert und anschließend an der Helmut-Schmidt-Universität Hamburg promoviert. Beruflich war sie unter anderem tätig als Redakteurin der Zeitschrift für Politische Theorie an der UHH, in der Studienfachberatung und Studienkoordination am Fachbereich Informatik sowie als Referentin für Qualitätssicherung und Studienreform und als Referentin für Universitätsstrategie. Zu ihrem neuen Aufgabenbereich am Campus Außenalster gehören neben der Weiterentwicklung des QM und der Systemakkreditierung die Durchführung und Koordination von Akkreditierungsverfahren der Studiengänge an der Hochschule, die Beratung zu Instrumenten der Qualitätssicherung und die Beratung bei der Einführung, Weiterentwicklung und Einstellung von Studiengängen. In ihre Überlegungen werden dabei alle Beteiligten einbezogen. „Sowohl Lehrende als auch Studierende sind zentrale Akteure in der Qualitätsentwicklung. Ein QM-System ist erst dann nachhaltig, wenn es von allen Statusgruppen als partizipativer Prozess verstanden wird.“



HINTERFRAGEN UND REFLEKTIEREN – VON INNEN UND AUSSEN

Für Rebekka Fleiner, die mit ihrem Ehemann und zwei Töchtern, je elf und acht Jahre, auf Fehmarn lebt, trägt das QM maßgeblich zur strategischen Weiterentwicklung der Hochschule bei. „Die Profilbildung ist für die Außenwahrnehmung einer künstlerischen Hochschule zunehmend wichtig. Das QM kann dazu beitragen, Leitbild und strategische Ziele systematisch zu reflektieren und aufeinander abzustimmen. Wir profitieren dabei aktuell insbesondere von der Digitalisierung in anderen Bereichen, zum Beispiel der Studierendenverwaltung. Darüber erhalten wir zuverlässige Statistiken und Daten, die für uns wichtige Analysegrundlagen sind.“

Ihre ersten persönlichen Eindrücke an der HfMT beschreibt die passionierte Kitesurferin als „kollegial und herzlich“. Den akademischen Alltag ebenso wie die politisch-gesellschaftlichen Rahmenbedingungen reflektierend sieht sie die zukünftige Entwicklung des QM in unserer Hochschule als Herausforderung. „Neben vielen anderen Entwicklungen gewinnt die Einbindung von strategischen Themen in das Qualitätsmanagement an Bedeutung. Welche Inhalte dabei für künstlerische Hochschulen und speziell die HfMT relevant sein werden und wie dies fruchtbar umgesetzt werden kann, ist eine spannende Aufgabe.“

Text: Dieter Hellfeuer, Foto: Christina Körte – Rebekka Fleiner



Sommerfest 2026

Nach zwei erfolgreichen Ausgaben kann man fast schon von einem Klassiker sprechen: Am **20. Juni 2026** feiern wir ab **15 Uhr** im Garten und in allen Sälen der Hochschule wieder unser diesjähriges Sommerfest. Wir laden Familien, Freunde und alle Interessierten herzlich ein, gemeinsam mit uns den längsten Tag des Jahres zu verbringen. In Konzerten für Kinder und Erwachsene präsentieren Studierende aus unterschiedlichen Studiengängen ihr Können. Erstmals geben Theaterstudierende in kurzen, etwa 30-minütigen Aufführungen Einblicke in ihre aktuellen Recherche-Projekte, und im Orchesterstudio sorgt ein Science-Slam für Begegnungen zwischen Forschung und Bühne. Neben Kinderkonzerten bietet die Kinder-Oase im Garten wieder kreative Mitmach-Aktionen an. Kulinarisch bleibt ebenfalls kein Wunsch offen – mit Kuchen, herzhaften Snacks, erfrischenden Getränken und einem besonderen Highlight: Am „Kanzler-Grill“ werden die Würste aus prominenter Hand zubereitet. Den musikalischen Höhepunkt bildet am späten Abend das Landesjugendjazzorchester, das im großen Aufgebot das Sommerfest schwungvoll ausklingen lässt. **Kommen Sie zu Hauf!**



Kanisasare Ayako spielt Shō (笙)

Durchsichtiger Zusammenklang – komplex und klar zugleich

Die Musik kennt keine funktionale Harmonie im Sinne von Spannung und Auflösung. Die Instrumente verschmelzen nicht zu einem homogenen Klangkörper, sondern bleiben als individuelle Farben hörbar. Mehrere Instrumente spielen dieselbe melodische Linie, leicht versetzt und mit unterschiedlichen Verzierungen. Das Ergebnis ist ein changierendes Überlagern – eine Musik, die weniger auf Entwicklung als auf Präsenz zielt. Jeder Ton erhält Raum. An Stille ist kein Mangel, sie ist konstitutiver Teil der Form. Auch die Skalen unterscheiden sich von vertrauten Systemen. Häufig begegnet man pentatonischen Strukturen. Die sogenannte *yo*-Skala wirkt offen und hell, während die *in*-Skala mit ihrer erniedrigten dritten Stufe eine eigentümlich zurückgenommene Spannung erzeugt – eine westliche Vereinfachung, im japanischen nennt man sie *ryō*- und *ritsu*-Tonarten.

K L A N G O H N E E I L E

Gagaku – Japans kaiserliche Musik an der Hochschule

Die Musiker sitzen im Quadrat auf dem Boden. Kein Blinzeln, keine unnötige Bewegung. Beginnt die Musik, ist sie sofort präsent. Gespielt wird mit minimalen, ritualisierten Gesten. Ein einzelner Ton der *shō* steht im Raum. Kein Vibrato, kein Rhythmus, keine dramatische Geste – nur ein schmaler, durchdringender Klang, der sich allmählich zu einem schwebenden Akkord auffächert. Der Klang ist eindringlich, weich, fremd und zugleich lichtdurchlässig. So beginnt Gagaku 雅楽.

Am 14. Juni dürfen wir eine japanische Gagaku-Gruppe der Tokyo University of the Arts *Geidai* an der Hochschule begrüßen. Es sind Studierende der Abteilung für traditionelle Musik – der einzigen staatlichen Hochschule Japans, die sich dieser Kunst in der Ausbildung widmet.

Ein immaterielles UNESO-Kulturerbe

Gagaku – wörtlich „elegante Musik“ – bezeichnet die klassische Hofmusik Japans, deren Wurzeln mehr als tausend Jahre zurückreichen. Ihre Ursprünge liegen im frühen Mittelalter, als musikalische Traditionen aus China und Korea an den japanischen Kaiserhof gelangten. Dort wurden sie über Jahrhunderte bewahrt, transformiert und systematisiert. Das heutige Gagaku ist das Resultat einer langen Geschichte von Aneignung, Reduktion und bewusster Restaurierung – insbesondere im 19. Jahrhundert, als die Musik im Zuge der Meiji-Zeit neu geordnet und als klingendes Symbol imperialer Kontinuität etabliert wurde.

Zum Gagaku gehören verschiedene Gattungen: indigene Gesänge – *kuniburi no utamai* 国風歌舞, höfische Vokalmusik – *saibara* 催馬楽 und *rōei* 朗詠, sowie instrumentale Formen mit oder ohne Tanz – *kangen* 管弦 und *bugaku* 舞楽. Am bekanntesten ist das traditionelle *kangen-Ensemble*, gewissermaßen ein Hoforchester in kammermusikalischer Dimension. Seine Besetzung folgt einer klaren Ordnung: Holzbläser, Saiteninstrumente und Schlagwerk bilden drei Chöre, deren Funktionen präzise definiert sind. Drei *hichiriki* 篳篥 – kleine Doppelrohrblattinstrumente mit intensivem, nasalem Ton – und drei Querflöten *ryūteki* 龍笛, tragen die melodische Linie. Drei *shō* 笙, Mundorgeln aus Bambuspfeifen, halten schwebende Akkorde, die wie Lichtfelder im Raum stehen. Zwei *Biwa*-Lauten 雅楽琵琶 und zwei Koto-Zithern 箏 setzen akzentuierende Impulse, während Trommeln und Gongs – *kakko* 羯鼓, *taiko* 太鼓, *shōkō* 鉦鼓 – den zeitlichen Rahmen markieren.

Diese Differenz ist subtil, doch wirkungsvoll. Gagaku entfaltet seine Ausdruckskraft durch minimale Verschiebungen in Farbe, Dichte und Atem – ein Prozess, auf den man sich einlassen muss. Wer die Musik zum ersten Mal hört, sucht vergeblich nach vertrauten Hörkoordinaten. Stattdessen begegnet er einem kontinuierlichen Klangfluss fremdartig-faszinierender Nuancen.

Auch die Notation folgt einer eigenen Logik. Gagaku wird nicht in westlicher Partiturform notiert. Die traditionelle Schrift, *hakase* 博士 genannt, besteht aus Zeichen, die nicht einzelne isolierte Töne bezeichnen, sondern melodische Formeln und Bewegungsmuster. Jede „Note“ steht für eine kleine Wendung, ein klangliches Ereignis mit festgelegter Spielweise. Komponieren bedeutete historisch nicht das Erfinden neuer Themen, sondern das Auswählen und Kombinieren solcher Formeln. Musik erscheint hier weniger als individuelles Werk, denn als lebendiges Gedächtnis einer Tradition, das von Generation zu Generation weitergereicht wird.

Klangordnung zwischen Ritual und Rekonstruktion

Die Geschichte des Gagakus ist eng mit Ritualen verbunden. Über Jahrhunderte war es integraler Bestandteil höfischer Zeremonien und großer buddhistischer Feiern. Tanzformen wie *bugaku* strukturierten religiöse Abläufe, während instrumentale Stücke als klangliche Ordnung im Raum fungierten. Der Gedanke, Musik könne eine Brücke zwischen menschlicher und kosmischer Sphäre schlagen, ist hier keine Metapher, sondern liturgische Realität. Zugleich wäre es verfehlt, Gagaku als unverändertes Relikt zu betrachten. Viele Teile des Repertoires gingen in kriegerischen Zeiten verloren und wurden später rekonstruiert. Die heute gespielte Form ist Ergebnis historischer Brüche – und gerade darin liegt ihre eigentümliche Modernität.

Dieses Konzert geht auf eine Initiative von Sophie Steiner zurück. Sie absolvierte ihre Harfenausbildung in Hamburg und ist als Promotionsstudentin an der HfMT eingeschrieben. Heute lebt und arbeitet sie in Japan, wo sie sich intensiv mit ostasiatischen Zupfinstrumenten und deren kulturellem Kontext auseinandersetzt. Für das Publikum eröffnet sich mit diesem Gastspiel eine seltene Gelegenheit. Gagaku fordert eine andere Art des Hörens. Wer bereit ist, die eigene Erwartung musikalischen Fortschritts zu suspendieren, erlebt eine radikale Entschleunigung. In einer Gegenwart, die vom permanenten Gegenteil geprägt ist, wirkt dieser Klangraum beinahe subversiv. Gagaku ist eine Einladung, dem Klang wieder Dauer zuzugestehen – und dem Hören Geduld.



Foto-Shooting

Die Kunst der Täuschung

Für die Bebilderung der Titelstrecke dieser Ausgabe wurde ein ungewöhnlicher Ort gewählt: das *Museum der Illusionen* in Hamburg. Zwischen schiefen Räumen, Kaleidoskopen und scheinbar unmöglichen Perspektiven wurde es zum Ort der illustrativen Auseinandersetzung mit unserem Thema – der Krafftelder von Ambiguität und Ambivalenz.

Das Museum ist kein klassischer Ausstellungsraum, sondern vielmehr ein Erlebnis- und Mitmachmuseum. Beobachterinnen und Entdecker bewegen sich durch Installationen, wagen sich in illusionistische Räume und werden schließlich selbst ein Teil der Exponate. Dabei gerät die Wahrnehmung ins Wanken, wenn der Gleichgewichtssinn verrückt spielt und Spiegel die eigene Gestalt verzerren. Was eben noch eindeutig war, fächert sich auf in mehrdeutige Blickwinkel.

Illusionen zeigen, wie unser Gehirn die Realität interpretiert und wie leicht sich diese Wahrnehmung verändern lässt – eine überraschende Nähe zur künstlerischen Arbeit, denn auch an der HfMT geht es tag-ein tagaus darum, Perspektiven zu verändern, Wahrnehmungen zu hinterfragen und verankerte Traditionen neu zu denken. So wurde das *Museum der Illusionen* zum Schauplatz für die fotografische Umsetzung dieser Ausgabe. Ein Ort, an dem Wahrnehmung, Spiel und Erkenntnis frei zirkulieren, an dem Ambivalenz nicht nur gedacht, sondern unmittelbar erlebt werden kann.

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 **AMBIVALENZ / AMBIGUITÄT** sehen Sie
als Models drei Studierende der Hochschule:

Léane Rissmann und Milena Marine Werner (Schauspiel) sowie
Leo Rosenhauer (Violoncello).

Druck Lehmann Offsetdruck und Verlag GmbH

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

Redaktionsschluss der nächsten Ausgabe ist der 15.7.2026.

Die Ausgabe Nr. 39 – Wintersemester 2026/27 – erscheint am 1.10.2026.

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

