

PLATEAU

SOMMER 2023

Zeitung
der Staatlichen
Hochschule für Musik
Trossingen

www.hfm-trossingen.de

hfm
TROSSINGEN

Inhaltsverzeichnis

Zum Geleit	04
Digitale Chancen und analoge Potenziale	
Digitalisierung als Tor zur Welt	06
Die Chaosflöte	14
Von Popfakes und Doomsdays	18
Der Flüchtigkeit Raum geben	24
Musikstudium im Jahr 2050	28
Auf dem Weg zur Inklusion	30
Inklusion – Musik – Technologie	34
Menschen und Gesichter	
Generationswechsel - time to say goodbye	38
Rhythmik mit Nachwirkung	42
Eine neue Ära ... neue Lehrende	47
Neue Professoren	50
Museum of a Future Past	54
Windhoek-Festival	55
Impulstage Musik und Bewegung	56
Sprache lernen durch Musik	58
Schreibwettbewerb des AStA	60
Preise und Auszeichnungen	64
Impressum	02

4up

DIGITALE CHANCEN UND ANALOGE POTENZIALE – so haben wir das Schwerpunktthema der vor Ihnen liegenden Ausgabe des PLATEAU in seiner ganzen Ambivalenz zu beschreiben versucht. Mancher mag es vielleicht kaum mehr hören oder lesen wollen, angesichts des aktuellen Hypes um das KI-gestützte Textgenerierungsprogramm ChatGPT. Aber unsere Gesellschaft im Ganzen wie auch die Musikhochschulen sind in fast allen Bereichen von einer großen Transformation geprägt – durch die vielen Krisen der vergangenen Jahre nur beschleunigt. Corona hat uns gelehrt, wie wir mit Hilfe von digitalen Tools nicht nur kommunizieren, sondern auch einigermaßen sinnerfüllt unterrichten und musizieren können.

„Der größte Teil unserer digitalen Transformation besteht darin, unsere Denkweise zu ändern.“

(Simeon Preston, COO der FWD Group)

Dabei ist vielen jedoch die besondere Qualität des „analogen“ Musizierens und der dabei möglichen Begegnung mit dem „Unverfügbaren“ (gemäß dem Soziologen Hartmut Rosa ganz im Sinne des griechischen Begriffes des „kairos“, des „glücklichen rechten Zeitpunktes“) neu bewusst geworden. Der „besondere Moment“, der Zuhörer*innen wie Musiker*innen immer noch glücklich macht, wenn sie ihn im Konzert erleben dürfen, lässt sich zwar durch gute „Vorbereitung“ (so unterschiedlich sie auf beiden Seiten sein mag) begünstigen, jedoch nicht erzwingen oder garantieren. Er ist unverfügbar, kann sich nur einstellen oder auch nicht.

VON CHRISTIAN FISCHER

Gleichzeitig kann auch eine Musikhochschule wie die HfM Trossingen mit einer langen Tradition der Vermittlung des analogen („handcrafted“) Musizierens und Unterrichtens nicht an den rasanten Entwicklungen vorbeisehen, die die längst in (fast) alle Bereiche eingedrungene Digitalität – oder die digitale „Mediamorphose“, wie der österreichische Musiksoziologe Kurt Blaukopf es genannt hat – mit sich bringt. Zumal, wenn sie sich in einem eigenen Studiengang seit inzwischen 12 Jahren mit den vielfältigen Aspekten von „Musikdesign“ beschäftigt, seit bald 7 Jahren ein Landeszentrum MUSIK-DESIGN-PERFORMANCE unterhält und nun seit 2 Jahren mit dem KISS-Drittittelprojekt zu KI in Komposition bzw. in Musikdesign forschen lässt.

„Die Techniken und Prozesse der Digitalisierung haben unser Weltverhältnis auf fundamentale Weise transformiert, indem sie beinahe die ganze im Bewusstsein repräsentierte Welt auf historisch beispiellose Weise verfügbar gemacht haben:

Diese Welt ist gefühlt immer nur ein oder zwei Klicks entfernt.“

(Hartmut Rosa in „Unverfügbarkeit“)

„Resonanz bedarf einer erreichbaren, nicht einer (grenzenlos) verfügbaren Welt. Die Verwechslung von Erreichbarkeit und Verfügbarkeit liegt an der Wurzel des Weltverstummens in der Moderne.“

(Hartmut Rosa in „Unverfügbarkeit“)

Die Anforderung, den Wandel der Musizierpraxen unter Einbeziehung von digitalen Tools mitzugehen sowie den dadurch nötigen Wandel der musikpädagogischen Lehr-Lern-Situationen mitzugestalten, kann keiner Musikhochschule erspart bleiben.

Aber zusätzlich gilt es, sich inzwischen auch mit den neuen klanglichen und performativen Möglichkeiten z.B. von sensorgestützten Instrumenten (wie die der „Chaosflöte“ unserer Schweizer Gastautorin Melody Chua) auseinanderzusetzen oder eine Haltung zu den jüngsten „Pop-Fakes“ zu entwickeln, in denen z.B. ein Beatles-Song mit der durch KI generierten Stimme John Lennons produziert wird. Was bedeutet es für das Erschaffen und Erleben von neuen Kompositionen, wenn diese ausschließlich aus programmierten Codes bestehen? Oder wenn man sich in nur noch virtuellen Klangumgebungen wiederfindet und in „post-digitalen Klangkulturen“ Analoges und Digitales kaum noch trennen kann?

All dies muss erforscht, erprobt und erfahren werden. Denn man kann Innovationen und ggf. „bedrohlich“ wirkende Entwicklungen nur dann einschätzen lernen, wenn man sich mit ihnen intensiv prüfend und im Detail auseinandergesetzt hat.

Gerade die aktuelle KI-Entwicklung, das ungebremste „Anything goes“ der von der KI-Euphorie (und neuen Wachstumsschüben) gepackten Industriezweige muss von Hochschulen im Detail angeschaut (und bei Bedarf staatlich reguliert werden). Denn hinter manchem „Entdecker-Hype“ stecken mitunter knallharte und bewusst intransparente Geschäftsideen.

Womöglich liegen die wahren Herausforderungen für Musikhochschulen in noch ganz anderen Bereichen: Nicht nur, dass auch in der Musikpädagogik-Branche, im Lehramtsbereich wie an den Musikschulen sich ein eklatanter Nachwuchs- und Fachkräftemangel abzeichnet. Auch könnten die gesellschaftlichen Entwicklungen und die Politik demnächst „inklusive“ Musikhochschulen ausrufen – inklusiv in einem weiter gefassten Sinne als z.B. technologie-gestützte Musizier-Tools für benachteiligte Menschen bereitzustellen. Vielmehr könnte es demnächst gefragt sein, die per se zunächst „exklusiven“ Musikhochschulen (die ja durch die Eignungsprüfung hohe Eingangshürden haben) im besten Sinne inklusiver und diverser zu machen, indem sie sich auch für eine andere Musikerclientel öffnen (z.B. für Community-Musiker, für rein auditiv und intuitiv agierende Musiker).

Alle diese Themen, und noch vieles mehr, haben engagierte Autorinnen und Autoren, Lehrende wie Studierende, in dieser Ausgabe zusammengetragen und beschrieben. Dadurch eröffnet sich Ihnen und uns nun die Möglichkeit zu substanziellen Gesprächen und Diskursen.

Dafür sei allen Autorinnen und Autoren ein herzliches Dankeschön zugerufen!

Christian Fischer

„Ja, ich habe die Sonate erst kürzlich gespielt. Je häufiger ich eine Sonate spiele, je mehr ich damit arbeite, desto weniger verstehe ich sie, desto mehr entfernt sie sich von mir, desto glücklicher werde ich damit, desto öfter will ich sie spielen, [...] ich möchte nie sagen: Das habe ich verstanden, das Nächste bitte.

Das Ziel ist: Ich möchte immer wieder am Anfang ankommen.“

(Igor Levit zur Frage, ob er den 1. Satz von Beethovens „Mondschein-Sonate“ überhaupt noch hören könne.)

Digitalisierung als

Fachspezifische Perspektiven auf Digitalisierung von Luc Döbereiner (LD), Kai Stefan Lothwes

Phänomene der Digitalisierung sind längst in alle Bereiche der Hochschule eingegangen. Wie aber wirken sie sich auf das Arbeiten und Denken in verschiedenen Fächern aus? Um die fachspezifischen Perspektiven auf die Auswirkungen der Digitalisierung auszuloten, haben sich drei Lehrende der Hochschule für Musik Trossingen aus verschiedenen Bereichen, die in unterschiedlicher Weise mit Phänomenen der Digitalisierung in Berührung stehen, zu einem Gespräch zusammengefunden. Darin geht es unter anderem um künstlerische Identitäten, das Denken der Maschinen und die Verantwortung der Menschen.

KSL: Vielen Dank, liebe Kollegen, dass ihr die Einladung zu diesem Austausch angenommen habt. Mich interessiert, was Digitalisierung in euren Arbeitsfeldern bedeutet. Also einerseits, was diesen Begriff auszeichnet, aber auch, wie ihr in eurer Arbeit auf solche Möglichkeiten und Grenzen gestoßen seid, wie ihr damit umgeht und wo ihr Potenziale seht für die Lehre, die Forschung oder die Interpretationen für Konzertaufführungen.

Die grundlegende Frage lautet: was ist überhaupt Digitalisierung?

Unter dem Begriff gibt es vier Bereiche:

- digitale Produkte,
- digitale Prozesse,
- Vernetzungen, die sich digital vollziehen, und
- digitale Geschäftsmodelle.

Besonders die Vernetzungen, Prozesse und Produkte könnten für unsere Fächer interessant sein.

WM: Ja, für uns ist inhaltlich der größte Sprung die Digitalisierung der

Quellen in den Bibliotheken. Teilweise in den Bibliotheken dezentral, teilweise auch im RISM, was ja weitgehend auf Online-Betrieb fokussiert ist. Es gibt verschiedene Bibliotheken und es gibt Spezialbibliotheken wie das Bachhaus und das Beethovenhaus, die inzwischen unfassbar viel digitalisiert haben. Und es gibt das einfach zugängliche IMSLP. Wenn ich mich umgucke in meinem Arbeitszimmer, da ist ein ganzes Regal voll früher nicht zugänglicher Stücke und Quellen, die ich in London, Paris, Wien, München, Berlin mühsam zusammengetragen habe. Davon bin ich jetzt nur zwei Klicks entfernt. Das ist für die Studierenden von unschätzbarem Vorteil. Es ist dermaßen leicht zugänglich, dass diese unübersehbare Flut von zugänglichen Quellen fast schon erschlagend wirkt. Da ist dann die Frage, womit soll ich denn anfangen? Früher hat man jemandem ein Buch in die Hand gedrückt und gesagt, lies das mal zuerst. Jetzt habe ich alle

Quellen gleichzeitig zur Verfügung. Das ist einerseits ein Segen und andererseits braucht man einen gewissen sortierten Charakter, überhaupt mal den Mut zu haben, anzufangen.

KSL: Wie würdest du deinen Studierenden vermitteln, welche Quellen wirklich gut sind und wo sie selber noch arbeiten müssten, damit diese Quelle tatsächlich zur Grundlage einer Interpretation werden könnte?

DER KONTEXT IST WICHTIG

WM: Wichtig ist immer, dass man die Quellen überhaupt in ihren Kontext einsortieren kann. Wir haben Primärquellen, wir haben Sekundärquellen. Ich spreche jetzt zunächst mal eigentlich über Primärquellen: alte Drucke, Instrumentalschulen, Anweisungen, die muss man immer stilistisch einsortieren. Wenn ich jetzt die berühmte Flötenschule von Quantz nehme, dann ist das ein mitteldeut-

Tor zur Welt

en (KSL) und Werner Matzke (WM) im (Zoom-)Gespräch

scher, Berliner Stil, der da vertreten wird. Den kann ich nicht auf alles anwenden. Das ist schon relativ tief in die Materie einsteigend. Jemand, der an unserem Institut studiert, muss das leisten können. Sonst interpretiert man ein frühes italienisches Werk mit dem Handwerkszeug von Berlin um 1750. Das ist natürlich abwegig.

Was jetzt die Quellen zum Beispiel bei IMSLP betrifft, da gibt es viele Erstdrucke. Unter Umständen weiß man gar nicht, sind es Erstdrucke oder nur frühe Drucke? Und man erfährt auch nicht, auf welchen Grundlagen die basieren, was als Quelle dafür gedient hat. Das ist sehr spannend, aber teilweise auch irreführend. Dafür braucht man schon so etwas wie eine Betriebsanleitung.

KSL: Du verweist hier auf die Methodik der Quellenkunde und Quellenkritik, was für die Lehre bedeuten könnte, dass man besondere Kompetenzen im Umgang mit solchen Digitalisaten oder digitalen Quellenarchiven braucht.

WM: Ja, ich nenne mal ein für uns Cellisten ganz konkretes Beispiel: die berühmten Cellosuiten von Johann Sebastian Bach. Wenn ich jetzt bei IMSLP suche, dann sehe ich oben in der Trefferliste wahrscheinlich die Abschrift von Anna Magdalena Bach. Dann denke ich natürlich, klasse, näher am Original geht es nicht mehr. Und dann mache ich alles so, wie es da drinsteht. Wenn ich jetzt zum Beispiel aber eine kritische Ausgabe aller relevanten Quellen kaufe, dann lese ich darin auch einen gut recherchierten klugen Text

mit Empfehlungen, wie ich damit umgehen könnte. Das heißt, ich kriege eine große Menge an zusätzlichen Informationen. Das lesen meine Studierenden in der Regel nicht. Das heißt also, ich bin dafür verantwortlich, dass ich ihnen vermittele, worauf sie achten müssen, wenn sie zum Beispiel für diese Schlüsselwerke für unser Instrument eine Interpretation versuchen. Dafür ist eine Fülle von Informationen notwendig. Wenn man das nur online sieht, stehen die nicht zur Verfügung.

LD: Einerseits kann man sich natürlich fragen, was bedeutet das überhaupt für Komposition: Digitalisierung? Und da fällt mir jetzt die Diskussion der 1970er-Jahre ein, als man sich zum ersten Mal wirklich damit auseinandergesetzt hat, was es bedeutet, einen Kompositionsprozess zum Beispiel in Algorithmen zu formulieren. Kann man das überhaupt? Wie würde man das machen? Oder als zum ersten Mal Partituren als Computerprogramme aufgeschrieben wurden, Klänge synthetisiert wurden mit Computern. Da hat man sich sehr grundsätzliche Fragen gestellt, die man jetzt vielleicht gar nicht mehr so stellt, obwohl sie natürlich weiterhin relevant sind. Aber diese Digitalisierung hat in gewisser Weise früher stattgefunden. Andererseits ist für mich das Digitale auch ein Material meiner künstlerischen Arbeit. Ich denke schon lange darüber nach, was das Digitale denn bedeutet. Man kann unterscheiden zwischen dem Algorithmus und der Computation.

Computation hat etwas Performatives, da wird etwas berechnet.

Und dann gibt es den Algorithmus, die mathematische Darstellung des Rechenvorgangs. Das ist aber eigentlich ein Gegenstand, der keine wirkliche Zeitlichkeit an sich hat. Es ist eine abstrakte mathematische Idee. Außerdem gibt es die Daten. Die haben etwas Objekthaftes, die sind ein Gegenstand. Man versucht sie durch digitale Technologie und Digitalisierung zu formen. Das heißt, es gibt eine Transformation der Welt in Daten. Das ist für mich Digitalisierung.

In der Praxis liegt etwas ganz Wesentliches, es hat mit Zeit zu tun. Man macht im Digitalen diskrete Unterscheidungen zwischen Dingen, während das Analoge etwas Kontinuierliches ist. Natürlich gibt es auch Zwischenbereiche, aber im Digitalen gibt es immer diesen Sprung von einem Rechenschritt zum nächsten, von einem Zustand zum nächsten. So sieht man quasi die ganze Welt, so berechnet man alles, es ist immer Schritt für Schritt für Schritt.

IN SPRÜNGEN VERSUS GLEICHZEITIG

Im Analogen ist das nicht so, weil man als Grundlage die Lichtgeschwindigkeit hat, das ist sozusagen die Maximalgeschwindigkeit. Das heißt: Wenn man irgendwas rückkoppelt, dann passiert es überall gleichzeitig. Das ist diese Idee der Gleichzeitigkeit. Und die Digitalisierung ist eben nicht mehr Gleichzeitigkeit. Man löst die Dinge auf, man analysiert sie, man unterteilt sie in Komponenten, die man voneinander

trennen kann und die Schritt für Schritt miteinander interagieren. Das ist für mich eine ästhetische Frage und eine Frage, die auch die Art und Weise betrifft, wie wir gesellschaftlich mit Digitalisierung zu tun haben.

KSL: Die Unterscheidung zwischen analog und digital als zeitliche Prozesse, die du eben eingeworfen hattest, die bringt uns vielleicht noch etwas weiter in Bezug auf das kompositorisch-ästhetische Denken. Wie beeinflusst dich das in deinen Klangvorstellungen?

LD: Es gibt den Begriff der Interpassivität von Robert Pfaller dafür: Die Maschine macht etwas für einen, damit man das selbst nicht mehr machen muss. Ich glaube, heutzutage geht vieles in diese Richtung. Man gibt einen Prompt und kann sich kreativ fühlen, aber man hat eigentlich nichts geleistet. Das ist eine Art Pseudo-Kreativität. In meiner eigenen Arbeit ist aber der Code wichtig, das Programmieren, die Daten und die Prozesse, wie Klänge zu Daten werden und Daten zu Klängen – das ist für mich mein Material. Mich interessiert die Materialität der Daten und der Computation. Da wird es ästhetisch interessant. Es geht also nicht so sehr darum, diese Technologien einzusetzen, sondern vielmehr zu fragen, wie denn eigentlich so ein Algorithmus funktioniert und wie man darin etwas Ästhetisches finden kann. Letztlich liegen darin auch ästhetische Entscheidungen. Gibt es ein ästhetisches Potenzial auf dieser materiellen Ebene, in diesen Prozessen selbst? Und: Kann man das erfahrbar machen, kann man das mitteilbar machen, kann man das performen, kann man das hörbar machen?

KSL: Solche Versuche, ästhetische Momente in den kompositorischen Prozessen selbst zu suchen bzw. kompositorische Prozesse an sich als ästhetisch performativen Prozess zu hören, kann man ja auch im Serialismus finden. Wenn in den „Structure Ia“ von

Pierre Boulez das zugrundeliegende Regelsystem abläuft, sollte eigentlich nichts Unerwartetes passieren können, allerdings hat Boulez selbst gestaltend eingegriffen, wie Györgi Ligeti analytisch nachgewiesen hat. Es ist also nicht allein das System, es sind die Entscheidungen des Schöpfers im Umgang mit den Regeln des Systems.

WM: Ich finde, das ist ja gerade das Spannende an einem schöpferischen Prozess. Das hat man ja in der ganzen Musikgeschichte, dass die großen Genies die Regeln durchbrochen haben. Und zwar permanent und ganz bewusst. Da können wir Haydn sehen, der Menuette mit Sieben-Takt-Phrasen oder neun oder Elf-Takt-Phrasen macht oder harmonische Gänge, die eigentlich verboten sind, oder Bach, der ständig Dinge, die eigentlich nicht zusammenpassen, doch zusammenbringt und daraus etwas Unglaubliches macht. Das ist ja gerade der spannendste schöpferische Prozess.

LD: Was mich interessiert, ist eigentlich eine Art Verschränkung. Wir konstituieren uns selbst als menschliche Subjekte auch durch Technologie und durch die technologische Situation, in der wir sind. Wir erleben das auch körperlich. Und wir können damit experimentieren. Die Technologie bleibt etwas Äußeres, aber wir können Klänge erzeugen, die wir gar nicht mehr richtig kontrollieren können. Wir können dabei an die Grenzen stoßen und so die Technologie ausloten – das könnte ein Cello sein, aber es könnte

auch ein Algorithmus sein. Dabei können wir unsere eigene Wahrnehmung schärfen und uns neue Möglichkeiten eröffnen. Man kann sich durch diese Technologie, durch den Algorithmus sozusagen tragen lassen und dann kommt man irgendwo hin, wo man sonst nicht hingekommen wäre. Und ja, soweit muss man dann natürlich schon dem Algorithmus folgen und das auch ernst nehmen und nicht an jeder Stelle wieder seinen Geschmack eintragen.

KSL: In dem Sinne wäre so ein Algorithmus ja zunächst mal nur eine Rahmung. Also, ein Regelsystem, um etwas experimentell erkunden zu können, was aber auch korrigiert werden darf. Das heißt, das Subjekt wäre an der Erstellung des Regelsystems, des Algorithmus, genauso beteiligt wie in der Formung der Daten.

WM: Bei uns ist die Digitalisierung für die Vermarktung wichtig, also die Musik oder die Werbung für diese Musik weiter zu verbreiten, und auch als besserer Zugang für Interpretation, als Unterstützung für den künstlerischen Prozess. Und in der Ausführung selber ist es eigentlich mehr ein Mittel zum Zweck, aber kein inhaltlicher Bestandteil. Es sei denn, wir machen Crossover oder wir montieren die Klänge, die wir haben, hinterher um. Aber das ist dann eben nicht mehr das, womit ich ursprünglich beschäftigt bin. Also ich glaube, das ist ein ziemlicher Unterschied zwischen uns. Bei uns ist der künstlerische Vorgang eigentlich nach wie vor ein vollständig analoger.

MENSCH WIRD ZUM DATENPUNKT

KSL: In meinem Bereich, in der Systematischen Musikwissenschaft, forschen wir überwiegend unter einem empirischen Paradigma, das heißt: Wir erheben Daten und müssen die ordnen und analysieren, wobei der Computer natürlich eine große Hilfe ist. In der Musikpsychologie, einem Kerngebiet der systematischen Musikwissenschaft, wird der Mensch zu einem Datenpunkt. Die Forschung sucht immer nach Beziehungen zwischen bestimmten Parametern. Wir brauchen diese Datenpunkte, um den Menschen in seiner Wahrnehmung oder in seiner kreativen Fähigkeit messen und vergleichen zu können. Solche Forschung fand lange Zeit im Labor statt. Mit digitalen Mitteln ist sie nun auch im Alltag der Menschen angekommen. Wir haben heute mit Onlineplattformen die Möglichkeit, Experimente überall durchführen zu können und Leute auf der ganzen Welt zu befragen. Man kann damit riesige Stichproben erreichen, wie Daniel Müllensiefen und sein Team, die mit der Online-Studie „How musical are you?“ etwa 150.000 Personen befragt haben. Solche Erkenntnisse helfen, die Forschung weiterzuführen und theoretische Konstrukte auszufordern wie zum Beispiel die Vorstellung, dass Menschen nicht nur musikalisch sind, wenn sie ein Instrument spielen, sondern auch, wenn sie viel über Musik wissen, sich informieren, viel Musik hören und sich darüber austauschen. Und auch das passiert im Internet.

Zum anderen sind Geräte wie Computer und Handys so stark in den Alltag eingebunden, dass es konsequent ist, diese Geräte auch zu nutzen, um zu untersuchen, wie Menschen Musik hören. So haben wir mit dem Internet einerseits ein Hilfsmittel für die Forschung und andererseits einen neuen Forschungsgegenstand. Zum Beispiel stellt ein Musikstreamingdienst wie Spotify seine Daten zur Verfügung. Das sind Datensätze von unglaublicher Größe. Sie zeigen unter anderem, wie lange Nutzer eine bestimmte Art von Musik anhören, bevor sie zum nächsten Titel springen. Daran kann man dann ganz direkt sehen, wie die Digitalisierung den Musikkonsum verändert hat. Das sind Beispiele, wie sich große Mengen von Daten in Wissen niederschlagen können. Aber das Wissen selbst, was die Musikpräferenzforschung und die Musikalitätsforschung bereitstellen, war schon als Konzeption vorhanden. Es ist nicht aus diesen Daten heraus konstruiert, sondern es wurde anhand dieser Daten neu konzipiert. Dieser Perspektivwechsel ist das Entscheidende hier. Mit Digitalisierung bewegen wir uns zwischen Menschen, Maschinen und Musik, um Kommunikationsformen und Medien wie Musik weiterentwickeln zu können.

EBENBÜRTIG ODER NOCH BESSER?

KSL: Vor kurzem hat „Die Zeit“ ein Dossier zum Thema KI publiziert und auf der Titelseite gefragt: „Was kann der Mensch besser?“ Das ist eine

IM GESPRÄCH



Prof. Dr. Luc Döbereiner
Künstliche Intelligenz in
Komposition und Klangsynthese



Prof. Werner Matzke
Barockcello



Prof. Dr. Kai Stefan Lothwesen
Systematische Musikwissenschaft

polemisch-provokante Frage, weil sie suggeriert, dass der Computer dem Menschen mindestens ebenbürtig ist, vielleicht sogar noch etwas mehr kann. Jetzt haben wir aber schon feststellen müssen, dass der Computer zunächst einfach etwas Anderes macht ...

WM: Naja, ich würde das jetzt mal von hinten aufrollen. Was kann der Mensch „noch“ besser? Wenn man sich Kompositionen im alten Stil mit Künstlicher Intelligenz anhört, zum Beispiel die Zehnte von Beethoven, da erkennt man doch ziemlich schnell, dass das nicht von Beethoven ist. Aber die Frage ist ja, was Regelwerk und Ausbruch daraus ausmacht, es kommt ja immer auf den Algorithmus an. Wenn ich den Algorithmus noch weiter füttere, vielleicht kann er das irgendwann dann ja doch. Das kann ich nicht beurteilen. Vielleicht erlebe ich das noch, vielleicht nicht und bestimmt bin ich nicht neutral in der Beurteilung. Mein Beschäftigungsfeld ist ein ziemlich anderes als das von euch beiden. Bei mir ist der Prozess des Konzertierens auf der Bühne grundsätzlich ein analoger, wo sich die Frage für mich nie stellt, kann der Computer das besser? Der Computer wird vielleicht ein Cello perfekt abbilden können, aber er wird nie auf der Bühne sitzen und das Publikum begeistern, weil er Cello

spielt. Das ist bei uns eher die Konserve, die ja auch in der Perfektion teilweise inzwischen schon überholt ist. Ich meine, dass wir immer mehr Live-Aufnahmen hören, hat sicher verschiedene Gründe: Der eine Grund ist, dass so wenige CDs verkauft werden, dass man sich eine richtige Produktion gar nicht mehr leisten kann. Und der andere ist, dass man, - wie sagte Simon Rattle -, irgendwann all diese vielen richtigen Töne nicht mehr hören kann, weil es natürlich zulasten eines musikalischen Risikos geht. Die ganz alten Aufnahmen sind einerseits von unglaublicher technischer Perfektion, wenn wir es daran messen, dass es ja nicht geschnitten worden ist, aber aus einer Tradition von unglaublichen musikalischen Freiheiten heraus interpretiert. Und das ist, habe ich den Eindruck und die Hoffnung gleichzeitig, im Moment auch wieder der Trend. Also, die Frage „was kann der Mensch besser?“ stellt sich für mich als ausführendem Musiker nicht unbedingt. Wenn wir zum Beispiel die Uraufführung von Beethovens Eroica nehmen, die fand gleichzeitig statt mit einer Symphonie von Eberl. Die Symphonie von Eberl kennen heute nur noch die wenigsten. Sie ist ganz schön, sie hat aber von der Qualität her gesehen überhaupt nichts mit der Eroica zu tun. Aber damals war sie viel

erfolgreicher, weil sie nicht so anstrengend zu hören war. Der Erfolg eines Werkes hat aber nicht immer unbedingt mit den für mich als Musiker interessantesten Dingen einer Komposition oder Interpretation zu tun.

KSL: Aus der Perspektive des Musikers ist das absolut nachvollziehbar. Meine Antwort als Musikwissenschaftler wäre: Musik zu hören und mit ihr auf einer gemeinschaftsbildenden Ebene umzugehen, das kann ein Mensch sicher besser. Ein Programm wie ChatGPT kann zur Eroica und zur Symphonie von Eberl referieren anhand der Daten, die es im Internet gibt. Aber, was es bedeutet, diese Werke zu hören, zu erleben und sich mit anderen darüber auszutauschen, das ist ein Mehrwert, der über die reine Datenebene hinausgeht. Das ist etwas Immaterielles. Das kann ich als Musikpsychologe versuchen, theoretisch zu fassen und sagen, Musik als Kommunikationsmittel nutzen Menschen, um eine Gemeinschaft zu schaffen. Die schaffen wir nicht nur, indem wir Musik machen, sondern auch, indem wir uns darüber austauschen. Es gibt verschiedene Theorien, warum und wie Musik ihren Ursprung hat: eine ist die Vorstellung von Musik als sozialem Kitt, also social cohesion. Wir machen und erleben etwas

INTERNETQUELLEN

Bachhaus, Eisenach = 1907 von der Neuen Bachgesellschaft als Museum eingerichtet. (<https://www.bachhaus.de/>)
 Beethovenhaus, Bonn = 1893 vom Verein Beethoven-Haus Bonn als Museum eröffnet (<https://www.beethoven.de/>)
 Beethoven X = interdisziplinäres Projekt von Musikern, Musikwissenschaftler und KI, das zwei mittels KI (machine learning) erstellte Sätze in Ergänzung zu den von Barry Cooper anhand von Originalskizzen Beethovens vervollstän-

digten ersten beiden Sätzen zu einer geplanten zehnten Sinfonie präsentiert; aufgeführt 2021 (<https://www.beethovenx-ai.com/>)
 IMSLP = International Music Score Library Project (<https://imslp.org/>), seit 2006 frei zugängliche Notenbibliothek nach dem Wiki-Prinzip, auch bekannt als Petrucci Musik Library; der Bestand umfasst aktuell 218.480 Arbeiten, 713.017 Notendateien, 78.801 Aufnahmen, 26.450 Komponist*innen und 1.973 Interpret*innen (<https://imslp.org/wiki/Hauptseite>)

gemeinsam beim Musik machen und beim Musik hören, wir konstruieren Gemeinschaft. Wenn wir Musik auffassen als einen ästhetischen Erfahrungsraum, in dem man sich frei bewegen kann und der über das Wahrnehmen, Fühlen, Spüren, Hören von musikalischen Klängen ästhetische Erfahrungen ermöglichen kann, dann muss ich sagen, das kann der Mensch immer noch besser als ein Computer: Aus diesem komplexen Informationsgemisch Dinge aufnehmen, die ganz subjektiv bedeutsam sind. Wo die Bedeutsamkeit für den Computer sich vielleicht aus Algorithmen berechnet, liegt sie bei mir als Mensch schlicht auf der sinnlichen Ebene. Meine Position als Musikpsychologe wäre also: Menschen generieren Bedeutung in Musik, mit Musik, durch Musik, die ein Computer so einfach nicht generieren kann, weil ihm die Informationen dazu fehlen, die wir kriegen, wenn wir hören, fühlen, spüren, Gänsehaut erleben und so weiter. Also, das wäre meine Antwort auf die Frage, die Werners Position als Musiker vielleicht gut ergänzen kann. Luc, wie siehst du das als Komponist?

LD: Diese Frage, was kann der Mensch besser, finde ich problematisch, weil: wer ist er genau, der Mensch? Und dann dieses „besser“: wer beurteilt das

und kann man überhaupt von sowas sprechen? Das ist ja an sich sehr problematisch. Wenn wir über diese KI-Modelle sprechen, wie sie jetzt heutzutage verwendet werden, z. B. Chat-GPT und andere, dann muss man sich erstmal darüber klar werden: Was ist das eigentlich? Diese Versuche, Beethovens Zehnte damit zu komponieren, die sind vielleicht nicht besonders überzeugend. Der Algorithmus hat ganz viele Daten zur Grundlage und erzeugt Wahrscheinlichkeiten. Da ist es natürlich sehr schwierig, von Bedeutung zu sprechen, in diesem Rahmen gibt es keine Repräsentation von Bedeutung. Es ist einfach eine sehr clevere Art und Weise, Daten zu komprimieren und Wahrscheinlichkeiten zu erzeugen und immer wieder neue Texte auf Grundlage dieser Wahrscheinlichkeiten zu generieren. Das erzeugt immer so einen gewissen Durchschnitt, ein KI-Modell dieser Art wird immer die wahrscheinlichste Möglichkeit nehmen. Die vielleicht interessanteren oder extremeren Dinge kommen gar nicht darin vor, weil es eine Art Konsensmaschine ist. Aber gleichzeitig versucht es immer, etwas zu erstellen, das irgendwie plausibel erscheint, aber nicht notwendigerweise wahr sein muss. Oder es misst sich an irgendwas anderem, zum Beispiel eben an dieser sinnlichen Ebene oder an

irgendeiner Art Wahrheit – es ist einfach nur eine Wahrscheinlichkeit. Ich glaube, wenn wir das so sehen, dann können wir damit vielleicht auch anders umgehen, wenn wir uns irgendwie bewusst machen, was das eigentlich ist. Dann wird viel von diesem Mythos zerbröckeln oder von dieser Gegnerschaft Mensch – Maschine und „was kann der Mensch noch besser?“. Und was ich auch als Komponist interessant finde, was damit zu tun hat: Wie kann künstliche Intelligenz uns mit anderen Formen von Intelligenz verbinden? Wie unsere menschliche Intelligenz, unser Menschliches, auch unser Fühlen, unser Spüren, unser Hören, unser Wahrnehmen, unser Denken mit anderen Formen in Kontakt bringen, also zum Beispiel mit tierischen Formen des Spürens, des Denkens, des Verhaltens und so weiter, aber auch mit anderen Formen des adaptiven Verhaltens? Also, das ist ja im Prinzip Lernen. Man verändert sein Verhalten als Reaktion auf die Umwelt, auf das Verhalten anderer Entitäten. Künstliche Intelligenz ist ja eigentlich allgemeiner, das ist nicht nur Machine Learning, was wir jetzt in diesen großen Plattformen haben, sondern es gibt ja ganz verschiedene Arten von künstlicher Intelligenz. Der Versuch, das zu formulieren, Dinge zu bauen, Maschi-

LITERATUR

Altenmüller, E. (2018). Vom Neandertal in die Philharmonie. Warum der Mensch ohne Musik nicht leben kann. Berlin: Springer.

Egermann, H. & Lothwesen, K. S. (2017). Methoden und Anwendungen internetbasierter Erhebungen. In M. L. Schulten & K. S. Lothwesen (Hrsg.), Methoden empirischer Forschung in der Musikpädagogik: Eine anwendungsbezogene Einführung (S. 83–102). Münster: Waxmann.

Ligeti, G. (1958). Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der „Structure Ia“. Die Reihe, 4, S. 38–63.

Müllensiefen, D., Gingras, B., Musil, J. & Stewart, L. (2014). The Musicality of Non-Musicians: An Index for Assessing Musical Sophistication in the General Population, PLoS ONE 9, Nr. 2, e89642. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0089642>

Novotny, R. & Lindern, J. von (2023). Alles unter Kontrolle... Die Zeit, 16/2023, vom 13.04.2023, S. 31–33.

Pfaller, R. (2008). Ästhetik der Interpassivität. Hamburg: Philo Fine Arts.

Reuter, C. (2001). Musikalische Würfelspiele von Mozart, Haydn und anderen großen Komponisten. Mainz: Schott (CD-Rom).

nen zu bauen, die sich anpassen können, hat auch etwas Sinnliches, weil sie etwa spüren. Zum Beispiel gibt es Versuche mit Insekten, die rhythmisch blinken, also Lichtsignale von sich geben und sich synchronisieren. Diese Formen der Synchronisation kann man modellieren, das ist im Bereich der künstlichen Intelligenz möglich: eine Art sinnlicher Austausch mit diesen Insekten, den man in einem Algorithmus formulieren kann. Und diese Perspektive zu öffnen, uns auch ästhetisch mit der Welt zu verbinden durch Technologie. Das ist auch wieder etwas Ästhetisches. Das ist jetzt auf einer ganz großen Ebene gesprochen. Aber, das ist das, was mich eigentlich interessiert an künstlicher Intelligenz.

KSL: Für die letzte Runde würde ich noch mal den Blick auf die Hochschule und unsere Verantwortung als Lehrende hier richten wollen, ausgehend von solchen Erfahrungen wie Beethoven X, den Einsatz von KI zur Generierung von Musik basierend auf großen Datenmengen oder auch den anderen Aspekten, die wir schon angesprochen haben. Also, welche Rolle könnte oder sollte oder sollte auch nicht Digitalisierung in unserer Hochschule spielen, was unser eigenes Lehren, was Konzerte, was Präsentationsformen angeht. Was meint ihr? Wo wäre Raum für Digitalisierung und wo und warum wäre die Verantwortung anzusiedeln?

DIGITAL LITERACY

WM: Also, für mich als analogen Musiker ist die Verantwortung grund-

sätzlich immer beim Menschen anzusiedeln. Alles andere finde ich höchst schwierig, philosophisch gesehen. Wenn ich jetzt auf das Inhaltliche zurückgehe, ich meine, wir bedienen uns ja auch ziemlich stark der Medien. Bei uns spielen Medien und Digitalisierung eine große Rolle, allerdings eher als Hilfsmittel, um unseren Beruf auszuüben. Zum Beispiel, um musikalische Inhalte zu erkennen, also durch Umfeld-Wissen besser dechiffrieren zu können aus der Komposition, die uns vorliegt, und daraus dann eine schlüssige Interpretation zu bilden.

Da sind wir wieder beim Algorithmus. Wir sind ja im Prinzip auch gefüttert mit Informationen und je mehr Informationen wir haben, umso differenzierter ist dann unser Bild, was wir von der Komposition in der Zeit vermitteln können. Und dann gibt es natürlich durchaus Überlappungen, wo man das beides zusammenführt wie zum Beispiel das Monteverdi-Projekt, was gemeinsam vom Landeszentrum und dem Institut für Aufführungspraxis gestaltet wurde. Das ist dann künstlerisch inhaltlich ein Berührungspunkt.

LD: Man hat immer diese Tendenzen, es wird immer eine Technologie entwickelt, damit man sich aufs Eigentliche konzentrieren kann. Einerseits denke ich, wenn man jetzt alles digitalisieren würde, würde man denken, man nimmt den Menschen ganz viel Arbeit ab und sie können sich dann auf etwas Anderes konzentrieren. Aber das führt oft nur zu einer Beschleunigung und man hat letztlich sogar mehr Arbeit. Anderer-

seits müssen wir eben auch darauf achten, dass das nicht zu einer Beschleunigung woanders führt, unter der dann wieder die Menschen leiden. Wir müssten eine Art Digital Literacy-Kultur etablieren, dass wir alle ungefähr eine Vorstellung davon haben, was ChatGPT zum Beispiel tut, damit alles transparenter für uns wird und damit wir uns selbst befähigen, auf eine vernünftige Art damit umgehen zu können und davon nicht überwältigt zu werden und im besten Fall auch noch kreativ in unsere Praxis einbinden zu können.

KSL: Das ist ein sehr guter Begriff, Digital Literacy: in der Lage sein, digitale Technologie sinngebend beherrschen zu können. Hier sehe ich den Bedarf für das Fach Musikwissenschaft, dass solche digitalen Wege von den Studierenden erschlossen werden können, zur Beschaffung von Informationen aus digitalen Bibliotheken, Zeitschriften und Sammlungen, um aktuelles Wissen gewinnen und um eigene Problemstellungen entwickeln und auch empirisch mit eigenen Daten bearbeiten zu können. Die Digitalisierung wäre in diesem Moment so was wie ein Tor zur Welt. Dahinter verbergen sich dann einerseits Prozesse des Recherchierens und Erschaffens, andererseits eine Möglichkeit zur Vernetzung mit anderen interessanten und interessierten Menschen im eigenen und in anderen Bereichen und auch spannende wissenschaftliche Erkenntnisse und kreative Produkte, die ohne digitale Mittel nicht möglich wären.



Das Institut für Aufführungspraxis und das Landeszentrum MUSIK-DESIGN-PERFORMANCE vereinte für das Monteverdi-Pasticcio „in stile rappresentativo“ frühbarocke Musik, historische Gestik und moderne digitale Szenografie. Begleitend dazu elektronische Musik im „Klangdom“.



Die Chaosflöte

Die Maschine ist dein Spiegel, aber erkennst du dich selbst?

Ein Erfahrungsbericht von Melody Chua, ZHdK Zürich, Kunstuniversität Graz

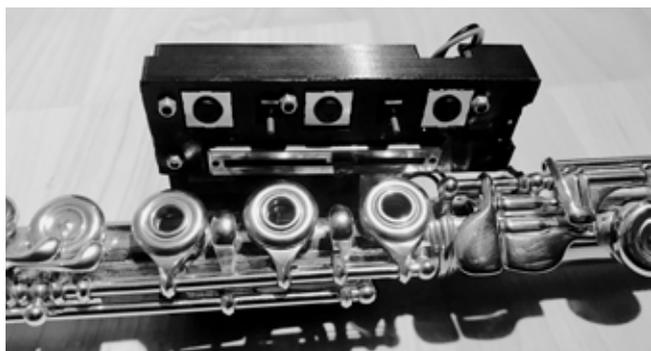
Chaosflöte – Improvisation: Wie ein musikalisches/künstlerisches Projekt Fragen zu Identität und zur Interrelation zwischen digitalen Medien und analogem Spiel aufwirft

Im Spannungsfeld zwischen den etablierten Traditionen der Instrumentalaufführung und der exponentiellen Entwicklung digitaler Technologien existiert die Welt der sensorgestützten Instrumente: ein Versprechen, die bereits reichhaltigen Möglichkeiten unserer historischen Praktiken zu erweitern. Dies war meine anfängliche Hoffnung bei der Schaffung meines eigenen sensorerweiterten Instruments, der Chaosflöte. Auf den ersten Blick klingt der Name „Chaosflöte“ nach einem Menschen, der sich selbst zu ernst nimmt, oder nach einer Flöte, die mitten in einer dadaistischen Midlife-Crisis steckt und sich in ein Netz aus Kabeln und Kurzschlüssen stürzt. Doch bei genauerem Hinsehen war die „Chaosflöte“ eigentlich ein Produkt der Frustration darüber, dass meine klangliche Vorstellungskraft - voller Inspirationen von Cyberpunk-Zukunftsfiktionen bis hin zu Indie-Rock-Gitarrenriffs - nicht zu dem Instrument passte, das ich seit meinem neunten Lebensjahr mit Hingabe erlernt hatte: zur westlichen Standard-Orchester C-Flöte.

Im Kern ist die Chaosflöte eine C-Flöte mit abnehmbaren Aufsätzen, die Sensormesswerte über ein drahtloses

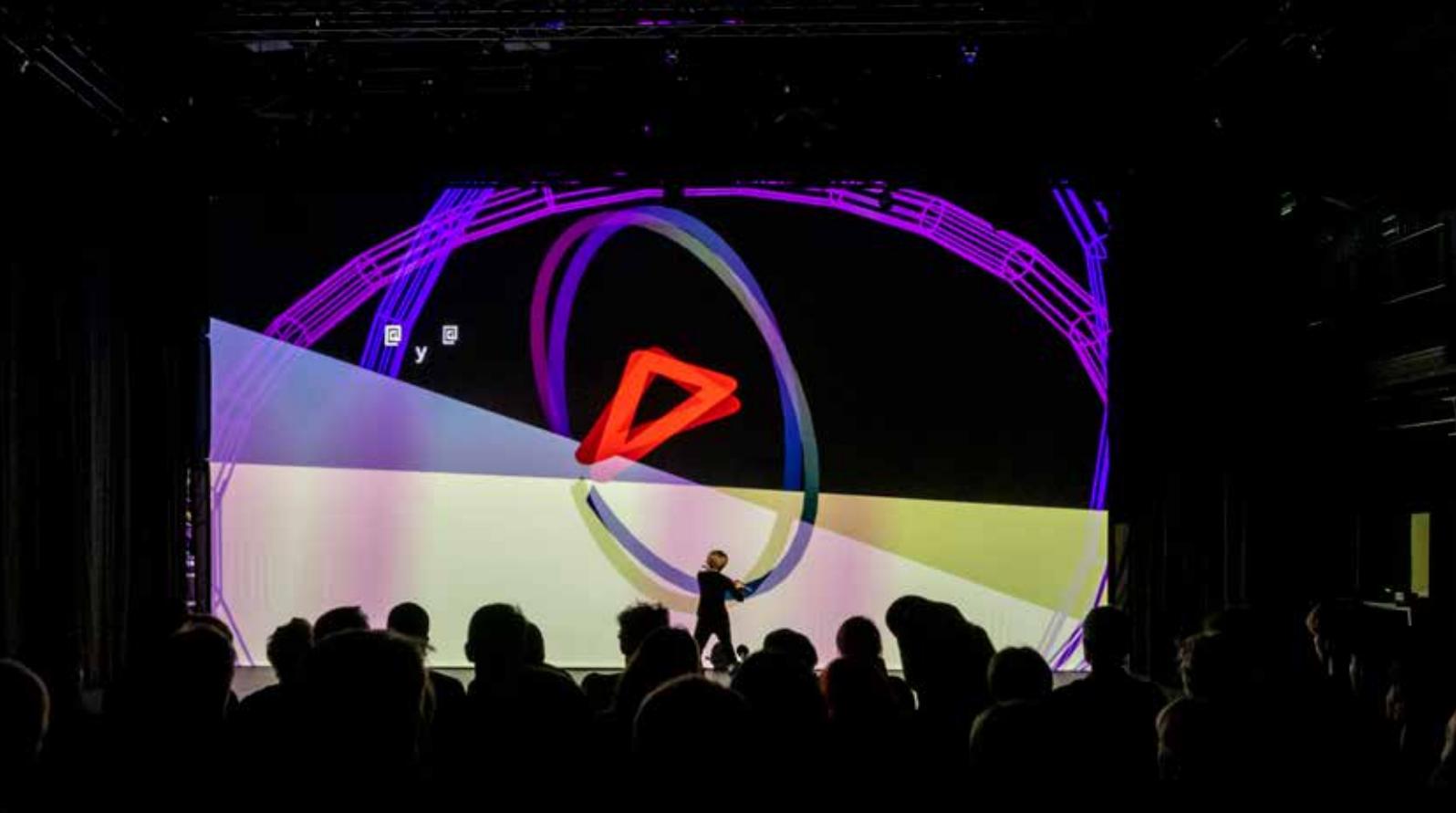
Netzwerk senden und gleichzeitig als Controller für reaktive Klang- und Bildprojektionen dienen (Chua 2018; Meyer 2018). Die flexible Konstellation der Komponenten für die Chaosflöte umfasste im Laufe der Zeit einen Bewegungssensor, einen Luftstromsensor, ein drahtloses Mikrofon, eine Reihe von Tasten, Schaltern, einen analogen Schieberegler, einen Abstandssensor und eine Touchscreen-Schnittstelle. Die Funktionalität dieser Komponenten kann für jedes Stück anders abgebildet werden, da die Daten in Form von Open Sound Control (OSC)-Nachrichten gesendet werden und daher von jedem Programm verarbeitet werden können, das dieses Format unterstützt (z.B. MaxMSP, SuperCollider, Ableton, Pure Data, etc.).

Die Chaosflöte wurde durch das in der Chaostheorie beschriebene Phänomen inspiriert: **Hinter der scheinbaren Zufälligkeit eines chaotischen komplexen Systems verbergen sich Zusammenhänge, Muster, Rückkopplungsschleifen, Wiederholungen und Selbstorganisation.** Das Bild, das sich daraus ergibt, entspricht dem Ansatz, den ich bei der Entwicklung dieses Projekts verfolgt habe: Ein mit Sensoren ausgestattetes Instrument, das live-reaktive elektronische



Frühe Prototypen der Chaosflöten-Module.
Links: eine Platine mit Tasten, Schaltern, einem Schieberegler und einem integrierten Bewegungssensor.
Rechts: ein Luftstromsensor.





Aus der Chaosflöten-Aufführung von BAD DECISIONS (Melody Chua). Dokumentation: <https://www.chua.ch/p/bad-decisions>. Foto: Betty Fleck

Klänge und Bilder steuert, erscheint aus der Ferne als ein komplexes Spektakel. Bei näherer Betrachtung erkennt man jedoch ein System bewusster Beziehungen zwischen Technologie und künstlerischem Output.

Die Chaosflöte ist sicherlich nicht die erste mit Sensoren ausgestattete Flöte, die entwickelt wurde. Ein bemerkenswerter Vorgänger war mehr als ein Jahrzehnt zuvor die Hyperflöte von Cléo Palacio-Quintin (Palacio-Quintin 2003). Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal des Chaosflöten-Projekts ist jedoch die Möglichkeit, die Module des Instruments zu entfernen (und es so in seine ursprüngliche, unveränderte C-Flötenform zurückzuverwandeln), sowie der DIY („do-it-yourself“)-Charakter des Konzepts. Entscheidend ist, dass die Entwicklung des Instruments auf Experimenten mit Mikrocontrollern, 3D-Druck, einer grundlegenden benutzerdefinierten Schaltung und kommerziellen Produkten beruht, die „gehackt“ und auf spezifische Art für jede Aufführung zusammengestellt wurden. Ich sehe die Chaosflöte eher als einen Ansatz, eine eigene Konstellation interaktiver Elektronik zu schaffen, als ein völlig neues Instrument oder eine semipermanente Instrumentenerweiterung wie die Hyperflöte. Es ist eine Praxis und Mentalität, von der ich hoffe, dass sie bei meiner Generation Anklang findet.

Habt keine Angst, Instrumente, Technologien und Aufführungspraktiken zu „hacken“ und neu zu definieren, um neue Welten und Ausdrucksformen zu schaffen.

Wichtiger als der Bau des Instruments selbst ist die Entscheidung, was mit den vielen Möglichkeiten, die sich durch die neuen Technologien ergeben, geschehen soll. Es besteht die Tendenz, so viele Parameter wie möglich zu kontrollieren und zu verwalten und jeden einzelnen Parameter direkt auf einen einzelnen Sensorwert abzubilden, als ob das gesamte audiovisuelle System eine elektronische Marionette für menschliche Performer*innen wäre. Dieses „Der Zauberer von Oz“-Szenario ist problematisch, wenn auch eine häufige Tendenz in den ersten Jahren der Arbeit mit interaktiver Elektronik, in denen man noch fasziniert ist von der scheinbaren Neuheit der direkten Zuordnungen.

Zur Klärung: Das direkte Mapping und das Puppenspiel an sich sind nicht die problematischsten Aspekte, aber sie werden oft mit simplen Gesten der Macht assoziiert, insbesondere mit der Vorstellung der menschlichen Performer*innen als allmächtige Gottheiten des Aufführungsraums, wo ihr Einsatz von Elektronik die Wertschätzung der Mensch-[über]-Maschine-Hierarchie und umfassende Kontrolle anstelle von Sensibilität und Dialog verkörpert. In diesem Archetyp ist das mit Sensoren ausgestattete Instrument in Wirklichkeit das maschinell ausgestattete menschliche Ego: kein Raum für Verhandlungen, kein Raum für maschinelle Handlungsfähigkeit, und daher keine „interaktive“ Elektronik, sondern lediglich „reaktive“ Elektronik.

Ich persönlich war von dieser Tendenz in meiner eigenen

frühen Arbeit mit der Chaosflöte frustriert. Wo ich zunächst das Gefühl der vollständigen Kontrolle über eine immersive audiovisuelle Welt genoss, die ich zu meiner Bühne machte, wurde ich später von dem Gefühl desillusioniert, dass sich die gesamte Struktur der menschlich-elektronischen Interaktion wie eine Spielerei anfühlte – eine verpasste Gelegenheit für sinnvollere, mehr als menschliche Dialoge. An diesem Punkt begann ich 2019 mit der Entwicklung einer Improvisationsmaschine, die auf der Grundlage einer Kombination aus programmierten Interaktionsregeln und KI-gesteuerten Prozessen auf die Klang- und Sensoreingaben der Chaosflöte hört und reagiert. Die Improvisationsmaschine wurde nicht einfach als ein weiterer Soundeffekt-Prozess behandelt, sondern war selbst eine eigenständige improvisierende Entität, oft mit unerwarteten Verhaltensweisen und daher einem neuen Potenzial, die stereotype Mensch-Maschine-Hierarchie zu unterlaufen (Chua 2020).

Die Improvisationsmaschine mit dem bezeichnenden Namen „AIYA“, ein Wortspiel zwischen „AI“ (KI) und dem chinesischen Ausdruck für Überraschung oder Verachtung „aiya!“, ist eine Konstellation aus Software (in der Programmierumgebung MaxMSP erstellte Patches) und Hardware (Sensoreingaben von der Chaosflöte). Wichtig ist, dass ihre Identität das Spektrum zwischen einer Erweiterung des Ausdrucksrepertoires der Chaosflöte und einer eigenständig agierenden Instanz umfasst und damit musikalisch wie ein Kammermusikpartner behandelt wird. So ist die klangliche Identität der Maschine nicht auf ein bestimmtes Instrument oder einen synthetischen Klang festgelegt. Vielmehr bezieht die Maschine ihre klangliche und motivische Identität direkt aus dem, was im Moment der Improvisation gespielt wird. Von Beginn der Improvisation an nimmt AIYA kontinuierlich den Klang aus dem Mikrofon der Chaosflöte auf. Wenn AIYA spielt, wählt es Samples aus dem, was es aufgenommen hat, und stellt so eine musikalische Verbindung zwischen seinem Klang und dem des menschlichen Interpreten her.

Die Maschine tritt als eine Art Erweiterung des menschlichen Interpreten auf, eine Erweiterung seiner musikalischen Identität und seiner Handlungsfähigkeit.

AIYAs Identität auf der anderen Seite des Spektrums - die einer eigenständig agierenden, improvisierenden Instanz - widerspiegelt sich in zwei Merkmalen von AIYAs Verhalten. Erstens wird die Art und Weise, wie AIYA die Klänge des menschlichen Interpreten sampelt und wann es sie präsentiert, durch eine Makrostruktur mit zwei unterschiedlichen Modi bestimmt: „Follow“ und „Counter“. Im „Follow“-Modus versucht AIYA, Material zu präsentieren, das dem gerade gespielten Material des menschlichen Interpreten ähnlich ist oder es ergänzt. Im „Counter“-Modus präsentiert AIYA absichtlich das Gegenteil. Wichtig ist, dass AIYA selbständig zwischen diesen beiden Modi umschaltet, ohne jegliche Kontrollmechanismen seitens des menschlichen Interpreten. Die zweite wichtige Verhaltensfacette ist AIYAs Fähigkeit, sein musikalisches Gedächtnis buchstäblich zu löschen. Es kann „vergessen“, was bis zum gegenwärtigen Moment der Improvisation gespielt wurde, und „neue Erinnerungen“ nur aus dem bilden, was es als Nächstes hört. Daher bietet es zu diesem Zeitpunkt nur Samples von Klangmaterial an, das kürzlich gespielt wurde. Auch über diesen Mechanismus hat der menschliche Interpret keine Kontrolle.

Durch diese beiden Aspekte des AIYA-Systems werden Momente der Ungewissheit eingeführt, die die „Lebendigkeit“ der Improvisation verstärken und die typische Mensch-Maschine-Performance-Hierarchie destabilisieren.

Die Entscheidungen, die bei der Entwicklung der Improvisationsmaschine getroffen wurde, sowie das Verhalten der Maschine in der Praxis artikulieren auf unheimliche Weise Teile unserer Identität, die nicht explizit benannt oder offengelegt werden können. Die Praxis des Erschaffens und Aufführens mit unseren Maschinen wird zu einem Weg, Teile von uns selbst zu verstehen, die normalerweise unter den Filtern unserer alltäglichen Wahrnehmung verborgen sind,



Ein Blick auf den MaxMSP-Patch, mit dem AIYA erstellt wurde

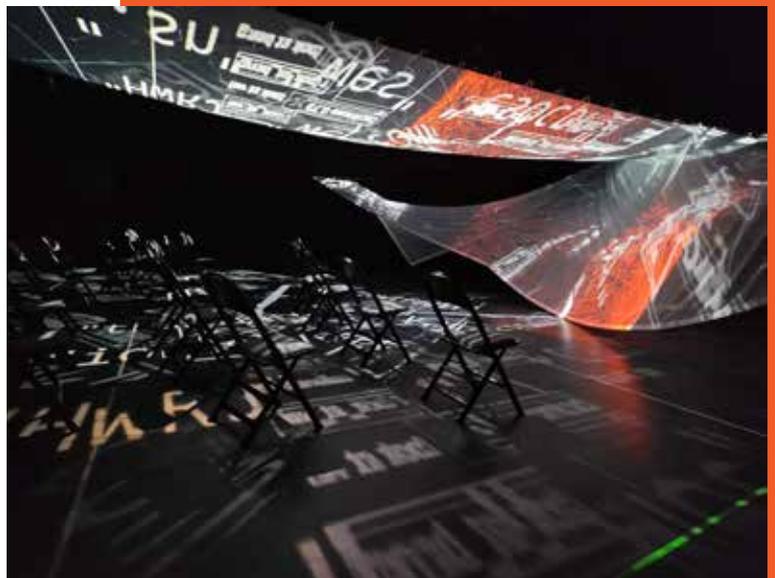
aber durch ein klingendes Gegenüber offenbart werden. Passivität, Impulsivität, das Tempo unserer Ideen, unsere Toleranzen für Unannehmlichkeiten und auch unsere Nachsicht werden in klanglicher Form reflektiert. Es wäre jedoch eine verpasste Chance, wenn die Improvisationsmaschine lediglich ein verklärter Spiegel der Künstlerin wäre. Stattdessen könnten Maschinen eher als Sparringspartner gesehen werden, welche Begegnungen mit Facetten unserer Persönlichkeit ermöglichen, die wir vielleicht übersehen: Konfrontationen mit unseren musikalischen Gewohnheiten, Manierismen, Ungeduld, intuitiven Impulsen. Warum programmieren wir unsere Maschinen so, wie wir es tun? Welche Besessenheit von Kontrolle, Macht und Überfluss offenbart dies über uns selbst? Könnten wir zu mehr Empathie gelangen, wenn wir mehr darauf achten würden, wie wir unsere Maschinen programmieren und mit ihnen spielen, wie wir sie behandeln und betrachten und wie wir daher Beziehungen zu Menschen aufbauen, die anders sind als wir und aus anderen Welten kommen? Antworten auf diese komplexen Fragestellungen erhalten wir vielleicht dadurch, dass wir lernen, mit sanfter Besonnenheit auf unsere unbewussten Systeme der Vernetzung und Rückkopplung sowie auf die erweiterte und mehr-als-menschliche Sensibilität hören. So könnten wir beginnen, unsere monumentale und chaotische Verantwortung zu begreifen.

REFERENZEN

- Chua, Melody. 2018. „Chaosflöte: The Sensor-Augmented Electroacoustic Flute.“ Zürich University of the Arts (unveröffentlicht).
- Chua, Melody. 2020. „AIYA - Machine Improvisation.“ <https://www.chua.ch/p/aiya>.
- Meyer, Thomas. 2018. „Über Das Instrument Hinaus“ 144: 28–31. https://dissonance.musinfo.ch/en/main_articles/1410.
- Palacio-Quintin, C. 2003. „The Hyper-Flute.“ Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression, 206–7. <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=1085764>.

Publikumssitzplätze in der Arbeit „Escher's Dragonfly“ (Melody Chua, Chi Him Chik) mit Chaosflöte, sensorgestütztem Saxophon und den Improvisationsmaschinen AIYA (Chua) und Aiii (Chik). Die Darsteller spielen hinter und unter den transparenten Tüchern, die die Improvisationsmaschine visuell verkörpern.
Dokumentation: <https://youtu.be/UZFqupQ6zky>

Melody Chua (geb. 1994, USA) ist eine internationale, transdisziplinäre Künstlerin, die sich nach radikaler Empathie und elektronischen Empfindlichkeiten sehnt. Ursprünglich als Flötistin ausgebildet, verbindet sie Improvisationsperformances mit Elektronik (Sensoren, Mikrocontroller, Musikprogrammierung, Licht und visuelle Projektionen) und arbeitet kollektiv an interaktiven Installationen. Ihre Arbeiten waren unter anderem auf der New Interfaces for Music Expression Conference (CHN), im Zentrum für Kunst und Medien (DE), auf der Zürich Design Biennale (CH), dem Geneva International Film Festival (CH), dem Radius Center for Contemporary Art and Ecology (NL), dem Network Music Festival und dem Immerse: Creative City Project (USA) ausgestellt, um nur einige zu nennen. Als engagierte Pädagogin hat Chua u.a. an Institutionen wie der University of Chicago (USA), der Hochschule der Künste Bern (CH), der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart (DE), der Zürcher Hochschule der Künste (CH), und dem Atlantic Music Festival (USA) Vorlesungen gehalten. Chua ist derzeit Doktorandin an der Kunstuniversität Graz und der Zürcher Hochschule der Künste.



Von Popfakes und Doomsdays

Ethik für musikbezogene KI-Technologien von Joachim Goßmann & Christina Zenk

WHAT'S REAL?

„Imagine...“: Stellen Sie sich vor, Sie hören John Lennon und Paul McCartney in einem neuen Song, so frisch, inspirierend und jung, wie sie früher klangen¹. Schon passiert. Auch dieses Szenario ist bereits Realität geworden: Oasis, besser gesagt AISIS, veröffentlichen ihr „Lost Tape“. Die Idee dahinter: weil die Band Breezer nicht auf ein neues Oasis-Album warten wollte, haben sie kurzerhand selbst Songs geschrieben und performt. Die Stimme von Liam Gallagher hat dabei eine KI übernommen².

Diverse „Fakes“³ durchkreuzen gerade den digitalen Audiokosmos. Die Communities diskutieren heftig, welche Auswirkungen diese „Popfakes“⁴ mit sich bringen werden. Es fühlt sich gerade an, als würde man in einem Überschallflug durch die Zeit reisen. Stündlich erreichen uns Nachrichten rund um die neusten KI-Anwendungen und den damit möglichen, potenziellen Auswirkungen. Dass einem dabei schwindlig werden kann, liegt nicht nur an der Taktung der Nachrichten, sondern auch in den darin geschilderten Szenarien, die sich teils wie ein Drehbuch im Stile eines Doomsday-Dystopie-Hollywood-Epos lesen. Diese Entwicklungen zeigen aber auf, dass wir uns als Gesellschaft mitten in einer spannenden Zeit technologischer Innovationen und damit zusammenhängender Transformationen befinden, in der das Potential besteht, nicht nur über die Ethik von KI zu sprechen, sondern auch die ethischen Aushandlungsprozesse selbst sinnvoll mitzugestalten und zu reflektieren⁵.

1 https://www.youtube.com/results?search_query=lennon+mccartney+AI+cover (zuletzt aufgerufen am 19. Mai 2023)

2 <https://www.youtube.com/watch?v=whB21dr2Hlc> (zuletzt aufgerufen am 19. Mai 2023)

3 Darunter „Heart on my Sleeve“ von „Fake Drake“, ein Song mit der Stimme von Drake veröffentlicht vom TikTok-User „ghostwriter977“; aufgrund von einer Urheberrechtsbeschwerde der Universal Music Group ist der Song bereits wieder gesperrt. Vgl. Hannemann, P. (2023): Alles nur noch Fake? Bald erfinden Computer Ihr nächstes Lieblingslied. In: Chip.de, 6. Mai 2023. Online unter: https://www.chip.de/news/Alles-nur-noch-Fake-Bald-erfinden-Computer-Ihr-naechstes-Liebingslied_184768861.html (zuletzt aufgerufen am 19. Mai 2023)

4 Um nur ein Beispiel zu nennen: Rick Beatos YouTube-Video „The AI Effect: A New Era in Music and Its Unintended Consequences“: <https://www.youtube.com/watch?v=-eAQOhDNLt4> (zuletzt aufgerufen am 10. Mai 2023)

5 Das zugrundeliegende Dilemma ist, dass wenn technologische Innovationen auftauchen, können ihre Auswirkungen und eine sinnvolle Gestaltung in rechtlicher und sozialer Hinsicht kaum abgeschätzt werden. Je mehr die Technologie manifest wird, desto schwieriger wird es, sie zu verändern und

In den folgenden Abschnitten werden wir einige ethische Ansätze vorstellen und anhand von vier Beispielen musikbezogener KI-Anwendungen Fragestellungen und Einordnungen skizzieren.

KI, ETHIK UND DESIGN

Der Begriff Künstliche Intelligenz (KI) bzw. Artificial Intelligence (AI) tauchte zum ersten Mal 1956 durch eine von der Rockefeller-Stiftung finanzierten Konferenz am Dartmouth College in New Hampshire auf⁶. Eine Definition aus den 1980er-Jahren von Avron Barr und Edward A. Feigenbaum: „Artificial Intelligence (AI) is the part of computer science concerned with designing intelligent computer systems; that is, systems that exhibit the characteristics we associate with intelligence in human behavior – understanding language, learning, reasoning, solving problems and so on.“⁷ Es handelt sich also um Systeme einer komplexen Datenverarbeitung, die Charakteristiken eines intelligenten, menschlichen Verhaltens ausdrücken oder: kognitive Fähigkeiten werden in Technologien abgebildet. Anders als Technologien, die ganz spezifische Problemlösungen beabsichtigen, wird der Mensch durch die Innovationen im Gesamtfeld KI ganz direkt berührt. Sicherlich dadurch verstärkt, sind die Rufe nach ethischen Maßstäben und Kriterien laut zu hören. Sie sind auch Schwerpunkte in Drittmittelprojekten⁸.

Je nachdem, in welchen menschlichen Kompetenzbereichen ein KI-Werkzeug angesiedelt ist, erscheinen unterschiedliche Problemfelder. MidJourney oder Stable Diffusion können Bilder erzeugen, die wir von „echten“ Fotos nicht einfach unterscheiden können. Auch von ChatGPT erstellte Texte können von Texten, die von Menschen geschrieben wurden,

Einfluss darauf zu nehmen. vgl. Zweig, K. A. (2021). Sozioinformatik: Ein neuer Blick auf Informatik und Gesellschaft / Katharina A. Zweig, Tobias D. Krafft, Anita Klingel, Enno Park. Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG. S. 18

6 Vor 65 Jahren: Die Dartmouth-Konferenz Geburtsstunde des Begriffs „künstliche Intelligenz“ in: Deutschlandfunk, 13. Juli 2021. Online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/vor-65-jahren-die-dartmouth-konferenz-geburtsstunde-des-100.html> (zuletzt aufgerufen am 19. Mai 2023)

7 Barr & Feigenbaum zit. nach Nierhaus, G. (2009). Algorithmic Composition: Paradigms of Automated Music Generation. Springer. S. 228

8 Prof. Dr. Joachim Goßmann ist Professor für KI in Musikdesign, eine Professur, die über das Drittmittelprojekt KISS beantragt wurde. Prof. Dr. Christina Zenk ist Teil des Teams, das den Antrag auf Drittmittel gestellt hat (offizieller Projektleiter ist Prof. Florian Käßler).

teils schwer differenziert werden – wengleich die Fehlerquote insbesondere bei fachlichen Aussagen immens ist, ist die Synthese von diskursiv-argumentierend-aufgebauten Texten beeindruckend. In beiden Fällen werden Fragen nach dem Status der KI-generierten Inhalte relevant, insbesondere, wenn sie nicht als solche gekennzeichnet sind und so unsere Orientierung in der Realität verunsichern (können)⁹. Nicht erst seit ChatGPT haben sich Expert*innen mit ethischen Fragestellungen beschäftigt. Bereits 2016 sprachen Kate Crawford und Ryan Calo von einem „blind spot in AI Research“¹⁰. Kate Crawford ist diesem Desiderat bereits nachgekommen und hat mit ihrem „Anatomy of an AI system“ eine „Karte“ vorgelegt, die multiperspektivische Zugänge zu den teils brisanten Problemen rund um die Technologien offenlegt.¹¹

KI und Ethik lassen sich im Bereich „Digitaler Ethik“ verorten¹². Sie umfasst viele Themengebiete, in denen Digitalität und Digitalisierung im gesellschaftlichen Leben diskursiv hinterfragt werden: „darüber nachzudenken, was für Menschen wir sein wollen“. Es geht also um die Suche nach „angemessenen und legitimen Haltungen und Handlungsweisen“¹³. Die so berührten Themengebiete umfassen bspw. Datenschutz, Überwachung und Kontrolle, Fake News, Cyber-Mobbing, Mobilität, Arbeit der Zukunft und nicht zuletzt Künstliche Intelligenz.

Hinsichtlich der Entwicklung und des Einsatzes von KI-Technologien kann eine Folgenabschätzung durch ein methodisch strukturiertes Analyseverfahren frühzeitig zu fundierten „Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten“¹⁴ führen¹⁵.

9 Folgt man den Aussagen der Experten, so wird bei genauerem Hinsehen deutlich, dass die Fachwelt eine wesentlich ruhigere und reflektierte Einschätzung ermöglicht, als medial häufig geschieht: dass ChatGPT nämlich lediglich eine Art Texterstellungstool ist, als ein Lieferant von „Weltwissen“ etc.

10 Folgt man den Aussagen der Experten, so wird deutlich, dass die Fachwelt eine wesentlich ruhigere und reflektierte Einschätzung ermöglicht, als medial häufig geschieht: ChatGPT ist lediglich eine Art Texterstellungstool und kein Lieferant von „Weltwissen“ etc.

11 <https://anatomyof.ai/img/ai-anatomy-map.pdf>; <https://anatomyof.ai/>

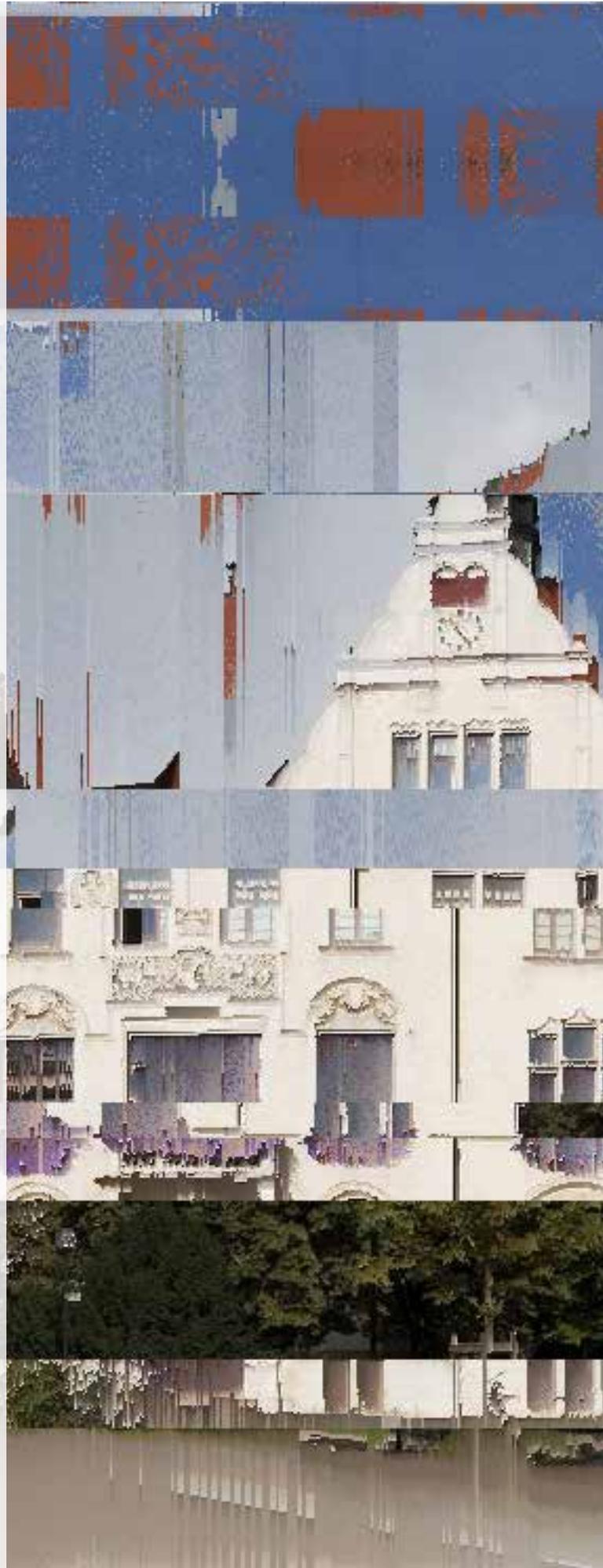
12 vgl. Grimm, P., Keber, T. O., & Zöllner, O. (2019). Digitale Ethik. Leben in vernetzten Welten. Reclam. S. 240

13 Ebd. S. 11

14 Technikfolgenabschätzung nach VDI, 2000, S. 2f; vgl. Zweig et al. (2021): S. 11

15 vgl. hierzu VDI ebd.; andere Leitfragen nach den Ebenen Gesellschaft, Unternehmen und Nutzer systematisiert formulieren Grimm & Hammerle vgl. Grimm, P., & Hammele, N. (2019).

Künstliche Intelligenz: Was bedeutet sie für die Autonomie des Menschen? In



Neben Digitaler Ethik und Soziotechnik liefern auch die Designwissenschaften hilfreiche Denkmodelle und Methoden, da sie sich mit den Auswirkungen „designter“ Objekte auf Mensch und Umgebung beschäftigen. Der ethischen Perspektive wird in Fachkreisen immer mehr Raum gegeben, akademische Initiativen wie auch Design-Agenturen formulieren ihren eigenen sozialen Anspruch, um auf bereits bestehende und mögliche Konsequenzen von Design öffentlichkeitswirksam hinzuweisen¹⁶.

Last but not least gibt es auch in der Musikwissenschaft Ansätze für die Technologiefolgenabschätzung, u.a. durch Kurt Blaukopf und Alfred Smudits¹⁷. Smudits hat bereits für die digitale „Mediamorphose“ – ein von Blaukopf vorgeschlagenes „Kunstwort“, um die Metamorphosen durch Medien als „Gesamtprozess [. . .], der alle Elemente der musikalischen Kommunikation erfasst“ zu beschreiben – musiktechnologie-spezifische Auswirkungen in den Kategorien Kreation/Produktion, Distribution, Kulturpolitik, Rezeption sowie Formen und Inhalten formuliert. Nachfolgend wollen wir nun Beispiele von KI-Technologien im Bereich der Musikproduktion näher beleuchten.

KI-MUSIKPRODUKTIONSTOOLS, ETHISCHE ASPEKTE UND DESIGN-DESIDERATE

Im Bereich der Musikproduktion wächst das Angebot KI-basierter Werkzeuge rasant: Während große Tech-Firmen

wie Google und Meta immer wieder neue Werkzeuge veröffentlichen, die die Leistungsfähigkeit von maschinellem Lernen zur Schau stellen, gibt es eine stetig steigende Anzahl an Start-ups, die kommerzielle Anwendungen mithilfe Künstlicher Intelligenz anbieten (Amper music, AIVA, Lalala.ai, u.v.m.). Dies demonstriert Relevanz, Akzeptanz wie auch das Innovationspotenzial von KI-Technologien und ihrer Anwendungen in musikalischen Handlungsfeldern. Auch von Bildungsinstitutionen und öffentlichen Forschungseinrichtungen wird das Thema im Rahmen von Forschungs- und Drittmittelprojekten aufgegriffen, so dass man sich von dieser Seite ohne direkte wirtschaftliche Interessen den Themen annähern kann. Es entstehen Open-Access-Anwendungen, die auch der künstlerischen Forschung dienen¹⁸. In diesem Abschnitt werden wir vier Projekte aus einer größeren Auswahl derzeitiger KI-gestützter Plattformen und Werkzeuge zur Produktion von Musik vorstellen: Das Kompositionstool AIVA, die DAW-Plugins von Google Magenta, die Werkzeuge, die aus dem Flucoma-Projekt hervorgegangen sind, und aktuelle Entwicklungen um das Thema Stimm-Cloning durch Plattformen wie Uberduck und Covers.Ai.

Um ethische Herausforderungen an aktuelle Technologien und ihre zukünftigen Designs zu beschreiben, wollen wir zunächst die (A) Technologien beschreiben und anhand verschiedener Merkmale einordnen. Im Anschluss daran werden wir (B) Herausforderungen und Fragestellungen, die mit den Technologien verbunden sind, skizzieren.

P. Grimm, T. O. Keber, & O. Zöllner (Hrsg.), *Digitale Ethik. Leben in vernetzten Welten* (S. 153–170). Reclam. S. 168

¹⁶ Als ein Beispiel sei die Initiative von Dr. Harry Brignull genannt: früh hat er auf sog. „Dark Ratterns“ bzw. ein „Deceptive Design“ hingewiesen. Die Webseite bietet eine sog. „Hall of Shame“ in denen dunkle Designmuster von Unternehmen aufzeigt werden.

¹⁷ Smudits, A. (2013). Musik in der digitalen Mediamorphose. In B. Flath (Hrsg.), *Musik, Medien, Kunst. Wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven* (S. 75–91). transcript.

¹⁸ Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, dass die Geburtsstunde von KI und Musikproduktion viel älter ist. In Nierhaus' Buch zu algorithmischer Komposition schreibt er: „In a tautological sense, all approaches that are used to solve AI specific tasks may be considered methods of AI. If the process of generating coherent musical structure is understood to be „compositional intelligence“, then some of the already treated procedures of algorithmic composition may be ranked among the methods of AI as well.“ Nierhaus, G. (2009). *Algorithmic Composition: Paradigms of Automated Music Generation*. Springer. S. 227f.



Merkmale	AIVA	Magenta	Flucoma	Uberduck Covers.ai so-vits-fork
Webseite	https://www.aiva.ai/	https://magenta.tensorflow.org/	https://www.flucoma.org/	Kommerziell: covers.ai/ Open Source: pypi.org/project/ so-vits-svc-fork/
Leistung	Musikstücke in verwendbaren Audio- oder MIDI-Dateien	Werkzeuge und DAW-Plugins zur Erzeugung von musikalischem Material und digitaler Klangbearbeitung	Werkzeuge zur digitalen Klangbearbeitung und -Synthese	Vokal-Transformation und -imitation
Technologische Grundlage	Intransparent, RNN und CNN	Google's KI-Werkzeuge wie Tensorflow, Google Colab	C++-Bibliotheken	SVC-Modelle
Datensätze	Keine konkreten Angaben	Verschiedene Bibliotheken aus MIDI, Audios etc. Große Datensätze	Benutzer	Audiodateien von Stimmen einzelner Künstler:innen, teils mit rechtlich fragwürdigem Status
Trainierbarkeit der Modelle	nicht möglich	Teilweise möglich	möglich	Es können eigene Modelle erstellt werden
Ort der Benutzerdaten	Cloud	Benutzer (Plugins) Cloud (Tensorflow-Anwendungen)	Benutzer	Kommerziell: Cloud Open-Source: autarke Eigeninstallation möglich
Zugang	Freemium	kostenlos, einige Anwendungen benötigen einen Google-Account (Datenprofilierung)	Open Source, zusätzlich Papers mit Beispielen	Kommerziell: Freemium Open Source: Benutzung frei, Code: MIT-Lizenz
Zielgruppe	Medienproduzenten, die Musik benötigen	Von professionellen Musiker:innen bis zu Hobbymusiker:innen mit Interesse an KI und maschinellem Lernen	Künstler:innen mit Coding-Schwerpunkt	Kommerziell: Erzeuger von Content für Social Media (TikTok, Youtube ...) Frei: Poweruser und digital befähigte Benutzer

(A) AIVA, Magenta, Flucoma und Uberduck/Covers.Ai.

In der obigen Tabelle werden einige Merkmale, mit denen die Tools beschrieben werden können, genannt: Interessant sind dabei die KI-Methodik, Herkunft und Umfang der verarbeiteten Daten, und die Trainierbarkeit der Modelle durch den Benutzer. Weitere Merkmale sind der Zugang zu den Tools (kostenlose vs. kommerzielle Anbieter), das musikalische bzw. klangliche Ergebnis sowie die Zielgruppen. Diese Einordnung zeigt auch eine Relevanz hinsichtlich ethischer Fragestellungen auf.

Die Plattform AIVA stellt dem Begriff der „Library Music“ die von der KI generierte Musik zur Seite. Gegen eine Subskriptionsgebühr kann man Musikstücke nach vorgegebenen Kriterien wie Genre, Tempo, Instrumentation und dynamischen Verlauf und Länge beschreiben und erhält so maßgeschneiderte Soundtracks, die man beispielsweise zur Videovertonung einsetzen kann. AIVA hält sich mit konkreten Angaben zu Umfang und Ursprung der Trainingsdaten oder den angewandten Strategien des maschinellen Lernens zurück. In Veröffentlichungen und Präsentationen der CEOs werden mehrere unterschiedliche Stichworte genannt, die auch im Rahmen anderer Plattformen für generative Musikerzeugung üblich sind: RNN (Recurrent Neural Network) CNN (Convolutional Neural Network) und EA (Evolutionary Algorithms).

Google Research verfolgt bei der Veröffentlichung von Werkzeugen für die Musikproduktion ein indirektes Wirtschaftsmodell. So werden die unter dem Namen Magenta Tools zusammengefassten KI- und ML-basierte Werkzeuge zur freien Benutzung bereitgestellt. Der allgemeinen Politik

des Konzerns folgend sind Download und Verwendung der Tools scheinbar kostenlos, allerdings werden hierbei Daten, die bei der Benutzung anfallen, gesammelt und hausintern weiterverwertet. Die Tools lassen sich in verschiedene Softwares (Ableton Live etc.) einbinden und können die Prozesse von Klangerzeugung (Klangfarben-Transfer), Klangsynthese oder Generierung von musikalischem Material (Motive) unterstützen. Google Magenta basiert auf Tensorflow, die hauseigene Plattform und eine der weltweit führenden Programmierplattformen für maschinelles Lernen und KI. Tensorflow wird hier in erster Linie zum Trainieren der Modelle verwendet. Google bietet selbst offene Sammlungen musikbezogener Daten zum Trainieren dieser und anderer Werkzeuge an.

Das von EU-Forschungsgeldern ermöglichte Projekt Flucoma stellt experimentelle Werkzeuge für die Arbeit an elektroakustischer Musik her. Durch die explizite Förderung von Kunst und Forschung werden Ergebnisse stets quelloffen präsentiert und sind insbesondere zur Integration in Open-Source-Software wie Pure Data und SuperCollider gedacht. Flucoma stellt Programmierbibliotheken zur Verfügung, die als Ausgangslage für weitere künstlerisch motivierte Programmierprojekte dienen. Beispielsweise können Klänge auf unterschiedliche Weise zerlegt und analysiert werden, um sie dann nach neuen Kriterien wieder zusammensetzen. In diesem Sinne sind die Flucoma-Tools Expertenwerkzeuge für Sound, Klang und Musiksynthese, da musik- und technologiespezifisches Wissen benötigt wird. Die Aufgaben des maschinellen Lernens in den Flucoma-Werkzeugen beschränken sich in erster Linie auf Klassifikations- oder

Regressionsaufgaben. Flucoma arbeitet generell nicht mit Datensätzen wie sie bei Google und Facebook zur Verfügung stehen, sondern in erster Linie mit den von den Benutzern selbst generierten oder gesammelten Daten. Durch die Uberduck-Covers werden Gesangsstimmen geklont. Durch die KI-Coverversionen entstehen ganz neue „Fake“-Songs. Die verwendete SVC-Technologie existiert zum einen als Open-Source-Projekt auf GitHub, wird aber schrittweise auch als kommerzielle Dienstleistung („freemium“) von Plattformen wie Uberduck und Covers.ai angeboten. Hinter SVC steckt ein sog. „Diffusionsmodell“: Ein neuronales Netz wird darauf trainiert, aus einer Stimmaufnahme beigemischtes Rauschen zu entfernen. Dem Modell wird die originale Aufnahme sowie eine verrauschte Version der selben Aufnahme präsentiert. Dann werden die Gewichte des Modells nach und nach so optimiert, dass das Ergebnis dem Original so nah wie möglich kommt. Implizit lernt das Netzwerk dabei mehr und mehr, was in einer Aufnahme vorkommt und wie sich der in der Aufnahme vorhandene Stimmklang verhalten kann. Dem fertigen Modell wird nun eine andere Stimmaufnahme präsentiert, die ebenfalls durch Rauschen „unkenntlich“ gemacht wurde. Das Modell versucht nun, aus dem Eingangssignal eine den Trainingsdaten entsprechende enträuschte Stimmaufnahme zu produzieren: Da dieses aber auf einen ganz speziellen Stimmklang optimiert ist, werden in diesem Prozess die Eigenschaften des Trainingssignals auf die verrauschte Aufnahme aufgeprägt. Je nachdem, welche Stimme für das Training verwendet wurde, klingt das Ergebnis etwa so, als würde David Bowie, Joe Biden oder Taylor Swift singen. Interessant an diesem Werkzeug ist, dass es Benutzern, die sich mit der Programmiersprache Python auskennen, quelloffen zur Verfügung steht. Andererseits benötigt man für die Verwendung dieser Technik entweder eine leistungsstarke Grafikkarte, einen neuen Rechner, oder man verwendet Cloud-Dienste, die bspw. Google (Colab) oder Huggingface usw. anbieten. Man kann die Modelle mit eigenen Stimmaufnahmen trainieren oder auf vortrainierte Modelle mit den Stimmen oben erwähnter Künstler zurückgreifen. Weitere Modelle sind auf internationalen „grey-net“ Plattformen wie mega.nz zu finden. Das Phänomen der Stimmfakes mit „SVC“ führt uns also in ein Geflecht unterschiedlicher Plattformen, Stakehol-

der und Endbenutzer, zwischen Hacking-Kultur, Social-Media (Fakes auf YouTube, Instagram usw.), durch Risikokapital hochfinanzierte Start-ups (Huggingface, Uberduck) und großen Tech-Firmen (Google: Colab, Microsoft: GitHub). In diesem Dunstkreis droht die Verantwortung für die möglichen Übertretungen von Urheber-, Persönlichkeits-, und Leistungsschutzrechten zu verwischen.

(B) Herausforderungen und Fragestellungen

Zunächst einmal schließen die Herausforderungen an einen Diskurs an, der nicht nur im Zusammenhang mit KI von Bedeutung ist. Es stellt sich die Frage nach den finanziellen Interessen und der damit zusammenhängenden Macht und Gestaltungs- bzw. Innovationshoheit von digitalen bzw. KI-Technologien und Produkten bzw. Angeboten. Welche Auswirkungen die Angebote einer konzentrierten „Tech-Elite“ bereits heute haben, sind hinlänglich bekannt und werden zunehmend breit diskutiert („Wahrheitsstatus“ digitaler Informationen / Fake News und Deep Fakes, Beeinflussung durch orchestrierte digitale Datennetze etc.). Wenn gleich es bekannt ist, dass Social-Media-Angebote als Surveillance-Kapitalismus ein zumindest stark diskutierbares Geschäftsmodell darstellen (kostenlose Services im Tausch gegen die eigenen Daten und, damit verbunden, der eigenen Aufmerksamkeit und Lebenszeit), ist der gesamte Tech-Venture-Capital-Bereich nach wie vor ein undurchsichtiges Netzwerk aus verschiedenen Akteuren, Plattformen und Benefits. Der Unterschied zwischen legalen und halblegalen Tools bzw. Vorgehen oder auch zwischen kostenlosen und nicht kostenlosen Diensten ist nicht immer eindeutig erkennbar. Diese dynamischen Gebilde überhaupt transparent darzustellen wäre ein erster wichtiger Schritt: bspw. wer finanziert wen, wer codet, wer stellt Plattformen zur Verfügung, wer sind Nutzer, wer Profiteure etc. Auf einer nächsten Ebene wird bereits von Seiten der Kulturschaffenden befürchtet, dass sie ihre Arbeit verlieren könnten. Naomi Klein¹⁹ beleuchtete kürzlich die Versprechungen der Tech-CEOs wie beispielsweise, dass mit den Tools nur langweilige und stupide Arbeit wegfallen würde.

¹⁹ Klein, N. (2023). AI machines aren't 'hallucinating'. But their makers are. In: The Guardian 8. Mai 2023. Online unter <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/may/08/ai-machines-hallucinating-naomi-klein> (zuletzt aufgerufen am 19. Mai 2023)

Sie zitiert das Manifest von Molly Crabapple und dem Center for Artistic Inquiry and Reporting²⁰, das mittlerweile von Hunderten von Künstler*innen unterschrieben wurde. Es fordert, dass „artists, publishers, journalists, editors, and journalism union leaders“ dafür einstehen, keine von KI generierte Kunst zu verwenden, denn diese sei wie ein Vampir, der sich an vergangener Kunst bereichert und dabei die lebende „aussaugt“. Eine Verarmung insb. der visuellen Kultur wird befürchtet. Dies lässt sich sicherlich auch auf Musik beziehen. Wenn die Stimmen von Künstlern nun einfach zu synthetisieren sind, wenn Media-Kompositionen mit einem Knopfdruck schnell generierbar werden, dann stellt sich die Frage nach zukünftigen Berufsfeldern und finanziellen Einnahmemöglichkeiten für Musikschaaffende. Aktuell reagieren die großen Plattenfirmen bereits mit Klagen gegen „Fake-Lennons“ und anderen Imitaten. Darüber hinaus werden sich weitere Fragen erst ergeben, wenn KI-Systeme immer mehr in digitale Musikangebote integriert werden. Diese betreffen dann nicht mehr alleine die Musikschaaffenden, sondern auch die Rezipienten selbst, nicht zuletzt die Musikkultur als Ganzes. Während das Entstehen neuer Formen und Inhalte von Musik eines der spannenden und vielleicht weniger problematischen Felder sein wird, sind es Fragen zum Einfluss auf die Distribution und die Hörgewohnheiten. So geht der Zukunftsforscher Sven Gábor Jánuszky (2b-ahead) davon aus, dass sich der Musikmarkt in zwei Segmente teilen wird: ein Massensegment, in dem Musik individualisiert mit KI hergestellt wird und ein Premiumsegment, das von „echten“ Musikerpersönlichkeiten leben wird, der Künstler also primär aufgrund einer starken Identitätsstrategie erfolgreich bleiben kann bzw. ist²¹. Auch im Bereich der musikalischen Bildung werden Fragen aufgeworfen: Unter welchen Gesichtspunkten soll die Eignung von KI-Werkzeuge für den Unterricht überprüft werden? Welche Auswirkungen könnten diese auf bspw. Gehörbildung oder Musiktheorie haben? Welche Art von Musik erhält dabei den Vorrang, welche Musiken, welche Aspekte von Musik könnten dadurch aus dem Blickfeld geraten? Welche Rolle kommt dann dem Gehörbildungs- oder Musiktheorielehrer zu?

²⁰ <https://artisticinquiry.org/AI-Open-Letter>

²¹ Interview in der GEMA Zeitung 1/2022, S. 10-17

Dieser Artikel schließt erstens mit einem konkreten Ausblick:

Im Rahmen des KISS-Projekts werden wir in Zusammenarbeit mit den Kolleg*innen der Hochschule Furtwangen, Prof. Dr. Stefanie Betz und Dominic Lammert, konkret soziotechnische und ethische Fragestellungen weiterentwickeln und Handlungsempfehlungen erarbeiten.

Der zweite Ausblick ist eher offener Natur:

Es wird notwendig sein, den großen Akteuren mehr Kritik entgegenzusetzen und Transparenz einzufordern. Zugleich sollte das ungeheure und spannende Potenzial neuer Technologien nicht negiert werden. Mit Blick auf die zurückliegenden Mediamorphosen, die jeweils das gesamte Musikleben beeinflusst haben, wird deutlich, dass die Veränderungen nicht nur Fragen aufgeworfen, sondern auch neue musikalische Gestaltungsmöglichkeiten und Hörweisen hervorgebracht haben.

Der Flüchtigkeit Raum geben

Awareness: Künstlerische Praxis braucht die Vergänglichkeit von Philipp Ahner

Musizieren im Einzelunterricht, in Kammermusik, Combos oder Ensembles bilden im Musikstudium den Kern der künstlerischen Entwicklung. Auf dem Weg zu einer künstlerischen oder künstlerisch-pädagogischen Exzellenz muss viel probiert, geprobt und experimentiert werden. Smartphones oder Tablets sowie neue Ausstattungen im Zusammenhang mit dem Projekt „Musikstudium im digitalen Raum – MidiR“ eröffnen hier neue Wege für Selbstaufnahmen, Distanzunterricht und weitere zeitlich synchrone und asynchrone Lehr-Lern-Formate. Ganz einfach kann so eine sich entwickelnde künstlerische Praxis am Instrument, mit der Stimme oder in der Bewegung als Video aufgenommen und gespeichert werden. Neben den Vorteilen sind mit diesen dauerhaften Verfügbarkeiten von künstlerischen Ereignissen aber auch eine ganze Reihe Risiken im Entwicklungsprozess verbunden. Es braucht viel Aufmerksamkeit, Bewusstsein oder ein sich Gewahrsein, also zu neudeutsch „Awareness“, in welchen Situationen Videoaufnahmen erstellt werden, wer auf die Videos Zugriff hat und auch, wann diese wieder gelöscht werden. Denn die künstlerische Entwicklung ist eng mit der Entwicklung der Identität verknüpft und darin spielt Schamempfinden eine zentrale Rolle.

HOCHSCHULLEHRE IM DIGITALEN WANDEL

Der Umgang mit Musik befindet sich in einem Transformationsprozess, in dem Digitalität in künstlerischen Kontexten einen zentralen Aspekt bildet. Das Landeszentrum MUSIK-DESIGN-PERFORMANCE fördert diesen Prozess in vielen Projekten. Eines dieser Projekte ist MidiR (Musikstudium im digitalen Raum) als eine konsequente Weiterentwicklung der Neuverortung der Hochschule für Musik Trossingen im digitalen Zeitalter. Das von der Stiftung „Innovation in der Hochschullehre“ geförderte Projekt hat das Ziel, das Querschnittsthema Digitalität stärker im Alltag der Hochschule und in den Curricula der Studiengänge zu verankern. Durch experimentelle und exzellente digitale Raumkonzepte, Qualifikationsangebote in digitaler künstlerischer Praxis in der Hochschullehre, systematisch-musikwissenschaftliche Evaluation und letztlich innovative Studienprogramme werden Transformationsprozesse des „klassischen“ Musikstudiums unterstützt, damit künstlerische Dimensionen wie

Digitales Konzertdesign, virtuelle Klangumgebungen, digitale Performances, Social Media und weitere Facetten von Digitalität Kernelemente eines Musikstudiums in einer digitalisierten Welt werden können. In vier Arbeitsbereichen werden Veränderungen reflektiert (Thinking:Space), Unterrichtsräume mit innovativen Technologien ausgestattet (Performance:Space), Weiterbildungen für und mit Lehrenden entwickelt und umgesetzt (Teaching:Space) sowie Digitalität als Querschnittsthema in den Curricula der Hochschule verankert (Program:Space). Das Projektvorhaben MidiR implementiert so nachhaltig vielfältige Möglichkeiten der Erweiterung von musikalischer Praxis durch den Einsatz verschiedener digitaler Technologien für die Studierenden aller künstlerischen Studiengänge.

Was macht das mit Studierenden und Lehrenden? Fühlen sich alle damit wohl? Oder sind mit den technologischen Innovationen und deren Implementierung auch Risiken verbunden, die tief in die Identität hineinwirken können? Um diesen Fragen nachzugehen, lohnt sich ein Blick auf das mögliche Zusammenwirken der menschlichen und nicht-menschlichen Akteure und die damit verbundenen möglichen Wirkungen auf die Identität und das Empfinden von Scham.

CHARAKTERISTIKA VON TECHNOLOGIEN

Das Musizieren ist grundsätzlich eng mit Technologien verbunden, also mit Dingen wie Instrumenten, Räumen, Noten etc. Und Dinge bringen unterschiedliche Affordanzen mit sich. Die Affordanz beschreibt latente Angebote bzw. Angebotscharaktere von Dingen, die in der Interaktion zwischen Menschen und Dingen wirksam werden können oder versteckt bleiben. Beispielsweise bietet sich ein Geigenbogen an, um damit über die Saiten zu streichen, aber auch, um einer Person auf die Schulter zu tippen oder durch Schwingen in der Luft ein Geräusch zu erzeugen. Die verwendeten Dinge können sich also in ihrer Bedeutung, Wahrnehmung und Funktionsweise während des Gebrauchs verändern. Sie werden deshalb als „instabil“ beschrieben. In Prozessen des Musizierens stehen damit neben musikalisch-sozialen auch musikalisch-dingliche Interaktionen im Mittelpunkt. Und dies sowohl in Bezug auf analoge wie digitale Instrumente, Medien oder Gegenstände.

POST-DIGITALE FORMATE DES MUSIZIERENS

In post-digitalen Kulturen sind analoge und digitale Medien so eng miteinander verbunden, dass Analoges und Digitales kaum noch zu trennen sind. Die digitalen Technologien werden dabei auch automatisiert und unbewusst eingesetzt. Unter post-digitalen Zeiten oder Kulturen versteht man also „Strukturen, die sich aus Digitalisierungsdynamiken ergeben“¹. Diese schließen „auch ‚nicht digitale‘, also nicht unmittelbar technische Lebensvollzüge“ ein. In kreativen Prozessen eröffnen sich dadurch andere Wege der Produktion und Reproduktion, also neue künstlerische Ausdrucksformen, die auch der Musikunterricht widerspiegeln sollte und konstruktiv nutzen kann. Smartphones, Tablets etc. und damit verbundene Dauervernetzungen strukturieren bzw. re-strukturieren somit jeden möglichen Moment des Unterrichtsgeschehens, d. h. auch ohne spezifischen Medieneinsatz durch Lehrpersonen beeinflussen die digitalen Technologien den Unterricht.

Situationsspezifika des Musizierens in Schulen werden durch die Möglichkeit des Festhaltens performativer Momente (Musizieren, Singen etc.) in Video-, Audiomitschnitt oder Bild sowie deren Distribution (Instagram, TikTok etc.) modifiziert. Dies verändert auch die individuelle Wahrnehmung und das Handeln von Studierenden und Lehrenden.

ADOLESCENZ UND IDENTITÄT

Identität lässt sich in diesem Kontext gut mit dem Konzept der Identitätsbalance und darin insbesondere durch die Unterscheidung von sozialer und persönlicher Identität von Erving Goffman (S. 73–76) sowie darauf aufbauend der „phantom uniqueness“ (S. 77–79) nach Jürgen Habermas begreifen². Nach Auffassung Krappmanns stellt die Identität die Besonderheit des Individuums dar, „denn sie zeigt auf, auf welche besondere Weise das Individuum in verschiedenartigen Situationen eine Balance zwischen widersprüchlichen Erwartungen, zwischen den Anforderungen der anderen und den eigenen Bedürfnissen sowie zwischen dem Verlangen nach Darstellung dessen, worin es sich von anderen unter-

scheidet, und der Notwendigkeit, die Anerkennung der anderen für seine Identität zu finden, gehalten hat“³. Krappmann betont dabei die Möglichkeit des einzelnen Menschen, sich – im Spannungsfeld von Normensystemen und Widersprüchen in sozialen Handlungskontexten – „als identisch darzustellen“⁴. Das Balancieren entsteht somit erst durch die Option, dass das Handeln von anderen als zweifelhaft, umstritten oder mit vorhandenen Normen nicht übereinstimmend wahrgenommen werden kann. Der Aufbau einer individuellen Identität wird damit als Leistung des Individuums in den Strukturen sozialer Interaktionsprozesse angesehen, durch die eine Teilhabe an Kommunikations- und Handlungsprozessen ermöglicht wird. Der damit verbundene Balanceakt von divergierenden Erwartungen fordert vom Individuum ein Ausgleich zwischen „social identity“ und „phantom normalcy“ einerseits und „personal identity“ und „phantom uniqueness“ andererseits⁴, um persönliche Einzigartigkeit und Kontinuität zu wahren und doch wandlungsfähig zu bleiben.

Die (musikpädagogischen) Situationen werden damit in den Kontext einer Sozialisationstheorie gestellt, die soziologische, psychologische und pädagogische Ansätze verbindet und sich der Frage stellt, „wie ein Mensch [...] mit seiner spezifischen genetischen Ausstattung, seinen individuellen Antrieben und Bedürfnissen, seinen in unverwechselbarer Weise angeborenen Temperaments- und Persönlichkeitsmerkmalen zu einem selbstständigen Subjekt mit der Fähigkeit zur Selbstreflexion wird und wie er es zugleich schafft, dabei die gesellschaftlich fest verankerten Anforderungen von Kultur, Ökonomie und ökologischer Umwelt zu bewältigen, ohne daran zu zerbrechen“⁵.

MUSIKSTUDIUM UND SCHAM

Oft nehmen Schamgefühle eine wichtige oder sogar die wichtigste Rolle in der Identitätsentwicklung ein. Dabei besteht die Gefahr eines Teufelskreises aus Beschämung und Rückzug und darauf folgende Unfähigkeit, zentrale Aufgaben der Adoleszenz zu bewältigen⁶. Eine zentrale Rolle kommt dabei sozialen Netzwerken zu, die weiterhin eine enorme Faszination ausüben. Der virtuelle Raum kann auch zu einem Ort des Prangers für Beschämungen und Cybermobbing werden, in dem andere erniedrigt, beschämt und fertiggemacht werden und „um damit eigene Schamgefühle zu bewältigen und entsprechende eigene Erfahrungen abzuwehren“. Im Kontext von Musik zeigen Recherchen von Jan Reinhardt und Günter Rötter, dass das menschliche Charakteristikum „Scham“ als Emotion in unterschiedlichen Situationen virulent wird. Neben den eigenen musikalischen Präferenzen bildet das Musizieren und hierin insbesondere

¹ Jörissen et al., 2020, S. 61.

² Krappmann (2010, S. 21–22)

³ Krappmann (2010, S. 9f)

⁴ Krappmann (2010, S. 79)

⁵ Hurrelmann (2017, S. 126)

⁶ Streeck-Fischer (2021, S. 83)



das Singen das zentrale Moment für das Schamempfinden⁷. Damit liegt die Vermutung nahe, dass dies auch für Musikhochschulen ein bedeutsames Feld ist und bisher – nicht nur in Bezug auf Digitalität und Digitalisierung – wenig erforscht und thematisiert wurde.

Auch wenn die Definitionen von „Scham außerordentlich ungleich und teilweise kaum miteinander vergleichbar sind“⁸, so gelingt es Anja Lietzmann, aus einer anthropologischen Perspektive Gemeinsamkeiten und Merkmale zu beschreiben, die auch für musikpädagogisches Handeln von hoher Bedeutung sind: „Scham bestimmt sich zuallererst über eine Desorganisation innerhalb der personalen Einheit, also über ein untypisches Verhältnis des Menschen zu einem seiner Aspekte“. Ein typisches Merkmal für Schamsituation und zugleich Ursache einer inneren Desorganisation ist die „Herausgelöstheit eines menschlichen Aspektes aus der personalen Einheit“, der als Kontrollverlust, (geistige) Unbeherrschbarkeit, Unverfügbarkeit oder Widerständiges wahrgenommen wird. Eine solche „Krise der Scham kann sich auch in einer Krise der Identität ausdrücken, [wenn] der Mensch in der Scham auch an Grenzen der Übereinstimmung mit sich [stößt]“. Die damit verbundene große Bandbreite an Schamanlässen muss ernst genommen werden und bedarf einer Offenheit, um keinen Anlass oder Inhalt von Scham oder den Wandel von Schamanlässen auszuschließen. In Bildungsinstitutionen konstituieren sich Schamsituationen (unter anderem) anhand bestehender Peernormen⁹. Scham erscheint somit – im Kontext sozialwissenschaftlicher und sozialpsychologischer Emotionstheorien – „in sozialen Inklusions- und Exklusionsprozessen und damit im Aushandeln sozialer Positionen und Wertigkeiten auf Basis geteilter normativer Orientierungen“. Beschämungen und temporäre soziale Ausgrenzungen werden als Provokation gezielt eingesetzt, um soziale Zugehörigkeiten, Hierarchien und Machtverhältnisse auszuhandeln. Die Möglichkeit (Affordanz), einen künstlerischen Entwicklungsprozess beispielsweise durch ein Video festzuhalten, bringt die Potenziale, an der Selbstreflexion oder in der Besprechung mit der Lehrperson künstlerisch zu wachsen. Die gleichen Technologien haben jedoch gleichermaßen das Potenzial, Schamsituationen durch bewusstes oder unbewusstes Agieren der Akteure auszulösen. Die zunehmende Bedeutung und Einfluss digitaler Medien und Technologien ist damit nicht zu übersehen. Und gerade in einer digital vernetzten Welt bleiben die Themen Scham und Tabu und damit verbundene traditionelle Stereotype¹⁰ zentral in der Identitätsentwicklung.

⁷ Reinhardt und Rötter (2012, 233-226)

⁸ Lietzmann (2003, S. 78ff)

⁹ Wertenbruch und Röttger-Rössler (2011, S. 241ff)

¹⁰ Storll und Haine (2012, S. 174)

MUSIKSTUDIUM UND FLÜCHTIGKEIT

Diese hybriden und digitalen Musizier-Formate brauchen Flüchtigkeit. Auch wenn digitale Technologien das Speichern und Distribuieren von künstlerischen Prozessen und Produkten zu jedem Zeitpunkt ermöglichen, so fordert eine gute Identitätsentwicklung einen geschützten Raum bzw. Rahmen für die Gewissheit, dass der Moment flüchtig ist. Um Schamsituationen aktiv und konstruktiv zu begegnen, sollte das Vertrauen zunächst im Vordergrund stehen, bevor Ergebnisse oder Situationen gespeichert und möglicherweise distribuiert werden.

Literatur

- Hurrelmann, K. (2017). Wie die Sozialisationsforschung Wolfgang Klafkis didaktischen und schulorganisatorischen Ansatz erweitern kann. In K.-H. Braun, F. Stübiger & H. Stübiger (Hrsg.), *Erziehungswissenschaftliche Reflexion und Pädagogisch-Politisches Engagement: Wolfgang Klafki Weiterdenken* (S. 125–140). Vieweg.
https://doi.org/10.1007/978-3-658-18595-4_11
- Krappmann, L. (2010). *Soziologische Dimensionen der Identität: Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1969. Veröffentlichungen des Max-Planck-Institut für Bildungsforschung. Klett-Cotta.
https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/47278/pdf/Anja_Lietzmann_-_Scham.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Diss).
- Reinhardt, J. & Rötter, G. (2012). Scham und Musik – Aspekte zur Darstellung und Wahrnehmung von Schamgefühlen in der Musik und ihrer Aufführung. *Musiktherapeutische Umschau*, 33(3), 233–242.
<https://doi.org/10.13109/muum.2012.33.3.233>
- Storll, D. & Haine, M. (2012). Medien und Tabus: Empirische Erkenntnisse zur Gratwanderung zwischen Jugendkultur und Grenzverletzung. In T. Bellut (Hrsg.), *Jugendmedienschutz in der digitalen Generation: Fakten und Positionen aus Wissenschaft und Praxis* (S. 157–207). Kopaed.
- Streeck-Fischer, A. (2021). *Jugendliche zwischen Krise und Störung: Herausforderungen für die psychodynamische Psychotherapie*. (1. Auflage 2021) Schattauer.
- Wertenbruch, M. & Röttger-Rössler, B. (2011). Emotionsethnologische Untersuchungen zu Scham und Beschämung in der Schule. *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, 14(2), 241–257.
<https://doi.org/10.1007/s11618-011-0209-0>

Drittmittelprojekte

Musikstudium im digitalen Raum

Das von der Stiftung Innovation in der Hochschullehre geförderte Projekt hat das Ziel, das Querschnittsthema Digitalität stärker im Alltag der Hochschule und in den Curricula der Studiengänge zu verankern. In vier Arbeitsbereichen werden Veränderungen reflektiert, Unterrichtsräume mit innovativen Technologien ausgestattet, Weiterbildungen für und mit Lehrenden entwickelt und umgesetzt sowie Digitalität als Querschnittsthema in Curricula der Hochschule verankert

- <https://www.hfm-trossingen.de/hochschule/midir>

Netzwerk 4.0

Die Hochschule für Musik Trossingen ist Teil des Netzwerks 4.0, das ebenfalls von der Stiftung Innovation in der Hochschullehre gefördert wird. Der Verbund von 18 der 24 deutschen Musikhochschulen versteht sich als strategische Allianz, um die Potentiale der Digitalisierung für Lehre und Studium an Musikhochschulen gemeinsam zu erschließen.

- <https://www.netzwerk-musikhochschulen.de>

KISS | KIM

Um die Potenziale der Künstlichen Intelligenz (KI) auch in Musik und Kultur nutzen zu können, richtet die HFU gemeinsam mit der HfM ein Kompetenzzentrum ein, das die Lehre im Bereich KI systematisch strukturiert, didaktisch aufbereitet und als Basismodule zur Verfügung stellt. Teil des Verbundvorhaben KI Services und Systeme im Anwendungsbereich Musik ist die Erweiterung bestehender Studiengänge um KI-Inhalte. Das Projekt wird gefördert im Rahmen der Bund-Länder-Initiative zur Förderung der KI in der Hochschulbildung.

- <https://www.hfm-trossingen.de/ki-in-der-musik>

KuMuS-ProNeD

Trossingen ist Teil eines Verbunds mit 18 Hochschulen und Universitäten und entwickelt Fortbildungen für Musiklehrkräfte (Sek 1 und Gymnasium). Gefördert wird das Projekt vom BMBF als Kompetenzzentrum für digitales und digital-gestütztes Unterrichten in Schule und Weiterbildung in musisch-kreativen Fächern.

LEVIKO-XR

Extended Reality – Lehrerbildung in virtuellen Kontexten: Ziel des vom BMBF geförderten Vorhabens ist es, bereits vorhandene Forschungs- und Lehrprojekte in spezielle VR / AR Lehr-Lern-Designs zu integrieren. Es entstehen in Trossingen auf offenen Standards basierende mobile VR / AR Fortbildungsformate für den Musikunterricht.

(Musik-)Studium im Jahr 2050

Eine essayistische Annäherung an die Zukunft von Jason Ullah, AStA

Veränderung || Wandel || Konsistenz – musikalisch gesehen reißen diese Begriffe ein dramaturgisches Spannungsfeld auf: Wann werden neue Motive etabliert? Werden diese nur in ihrer Gestalt verwandelt? Wie viel Unterschied ist Wandel: Veränderung oder schon etwas komplett Neues?

In unserer Hochschulrealität, in welcher wir uns im musikalischen Wirkrahmen darüber Gedanken machen, ob und wie interpretatorisch und kompositorisch diese Unterschiede ausgedeutet und ausgearbeitet werden sollen, spiegeln sich grundlegende, gesellschaftliche Prozesse wider. So sind auch wir als Hochschule dazu aufgefordert, uns stetig der Zeit gemäß zu verhalten. Und schon allein da liegt die Schwierigkeit in der Begrifflichkeit „der Zeit gemäß“. So fällt es mir doch leichter, zunächst meine Gedanken über das zusammenzufassen, was sich innerhalb der nächsten Jahrzehnte nicht grundlegend im Musikstudium ändern wird: das Sujet. Für mich ist klipp und klar, dass eine Musikhochschule auch in Zukunft den Musiker*innen von morgen dienen soll. Sie soll Experimentierfeld für innovative Künstler*innen bleiben und zur Aus- und Weiterbildung von Individuen dienen. Dabei wird der Dreh- und Angelpunkt die Musik sein, fernab davon, wie sich der Musikbegriff in Zukunft wandeln wird, welche Musik komponiert worden ist und welches Repertoire im Trend liegt. Darüber hinaus lässt sich auch aus meiner Sicht über die Art und Weise, wie Musik entstehen wird, nicht viel diskutieren: Im Dialog mit Mitmenschen und -Musiker*innen, gemeinsam in Harmonie, Konsonanz und Dissonanz. Uns haben die Entwicklungen der letzten Zeit, unter anderem die Pandemie, gezeigt, wie wichtig körperliche und physische Nähe in der Kunst ist und wie wir unsere volle Wirkkraft nur gemeinsam entfalten können. An folgender Achse liegt der zu bewältigende Spagat, der bis 2050 weiter austariert wird. Durch zahlreiche technologische Entwicklungen ändern sich die Methoden der Musikvermitt-

lung dabei oft unabhängig vom jeweiligen instrumentalen Niveau des Lernenden. Die Bandbreite in der Methodik der Hochschullehre weitet sich und bietet den Lernenden und Lehrenden Möglichkeiten, möglichst inklusiv und praxisnah an der Materialität der Musik zu lernen.

Wie sich der Instrumentalunterricht wandeln wird, ist Spekulation, doch hier erlaube ich mir zu behaupten, dass immer weitere Fähigkeiten neben dem eigentlichen Musizieren die künstlerische Arbeit beinhalten wird, egal, ob das der kreative Umgang mit seinem Instrument, Apps oder anderweitigen digitalen Mitteln sein wird. Eine breitere Ausbildung innerhalb des Studiums im Umgang mit kreativen, digitalen Mitteln bietet eine wertvolle Vertiefungs- und Spezialisierungsmöglichkeit, welche hoffentlich immer mehr Einkehr in unsere Lehre finden wird. Damit einhergehend muss der Unterricht weniger frontal und interaktiver ausgelegt sein, sodass Lernende ihre Stärken und Schwächen unter Anleitung von Lehrkraft und Lehrmitteln selbstständig erarbeiten. Mit der Einkehr von alternativen Lernmethoden auch in Musikschulen und Schulen steigt meine Hoffnung darin, dass mehr Menschen Instrumente erlernen und ihre musikalische Neigung entfalten können, auch unter der Anleitung von digitalen Lehrenden oder einer KI. Durch diese Demokratisierung des nach wie vor privilegierten Instrumentalspiels erleben wir eine Diversifizierung in der professionellen Musikbranche und somit auch an Musikhochschulen. Damit sehe ich die Hoffnung, dass mehr Menschen die Möglichkeit erhalten, ein Musikstudium in Betracht zu ziehen. Schlussendlich bleibt mir noch das Augenmerk auf die brandaktuelle Entwicklung der KI zu lenken: Musizieren mit einer KI kann bald schon Realität sein und somit vielfältige Möglichkeiten schaffen, Musik neu zu denken. Natürlich gibt es wie immer Gefahren mit der Einführung neuer Technologien, um die es hier nicht gehen soll. Ob der Mensch zukünftig mit KIs gemeinsam improvisiert, diese als Unterstützung während einer Interpretation zu Hilfe nimmt oder sich noch ganz andere Möglichkeiten ergeben, bleibt schlussendlich Zukunftsmusik. Diese Zukunftsmusik, die wir als schon jetzt hervorragende Musiker*innen in den nächsten Jahren mitschreiben können, sei es als Instrumentalist*in mit innovativen Ideen im Ensemble, als Kulturmanager*in oder als Musikdesigner*in auch in einem KI-Studiengang.

Digitalität wird als Bereicherung der musikalischen Bildung und künstlerischer Disziplinen verstanden: Durch die Etablierung neuer Studienangebote und Kooperationen entstehen so neue Projekte und Innovationen, die beide Bereiche zusammenbringen und vernetzen. Die Lage der Hochschule erweist sich hierbei als ideal: Die technisch und digital ausgerichteten Studiengänge der Hochschule Furtwangen University bilden unter anderem eine ideale Möglichkeit, sich mit Studierenden und Lehrenden aus diesem Bereich zu vernetzen und übergreifende Projektideen zu realisieren.

Die Angebote der Hochschule im Bereich der Digitalität sind hierbei vielfältig und halten für Studierende (und auch Lehrende) disziplinübergreifend viel bereit, um diese für das spätere Berufsleben als Berufsmusiker*in, unabhängig von pädagogisch oder künstlerischer Ausrichtung, auch im digitalen Bereich fundiert aus- und weiterbilden zu können. Neben Seminaren im Bereich der Audio- und Videotechnik, übergreifenden Konzertformaten oder digitalen Ensembles gibt es sogar die Möglichkeit, den digitalen Schwerpunkt ganz gezielt in eigens hierfür entwickelten Studiengängen zu verfolgen (z.B. Bachelor Musikdesign, Master Komposition oder Master Extended Music Education).

Die Verfolgung dieser Vernetzung künstlerischer Disziplinen und Digitalität an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen bildet für alle Beteiligten einen wertvollen und essenziellen Bildungsbereich, der sicher noch viele Innovationen, Projektideen und Studienangebote in den kommenden Jahren bereithalten wird.

Lisa Werner, ASTA



Diversität fördern

Musik für alle. Auf dem Weg zur Inklusion von Mercé Bosch Sanfélix

Für Ende März 2023 hat die Hochschule für Musik Trossingen zum ersten internationalen Symposium zum Thema Musikpädagogik und Inklusion geladen. Zum Austausch über dieses für die musikalische Ausbildung der Gegenwart und Zukunft relevante und bedeutsame Thema trafen sich musikpädagogische Fachkräfte, die in Schulen, Musikschulen, Hochschulen und Universitäten tätig sind.

Für Musikhochschulen wird es immer wesentlicher, eine inklusive Organisationsform und eine inklusive Kultur zu entwickeln. Damit verbunden sind Fragen des Zugangs zur Musikhochschule. Die Ausbildung von jungen Musikinteressierten rückt in den Fokus: Insbesondere im musikpädagogischen Bereich ist eine inklusive Kultur und Organisation musikpädagogischer Angebote in Schule, Musikverein oder Musikschule wesentlich. In der Hochschule müssen Aspekte der Förderung von Inklusion konsequent mitgedacht werden. Die deutsche Diskussion um Inklusion geht auf ein zentrales Dokument der Vereinten Nationen zurück, das für die Mitgliedsstaaten verbindlich geworden ist: die im Jahre 2008 ratifizierte Konvention der Vereinten Nationen über die Rechte von Menschen mit Behinderung (kurz UN-BRK) von 2006. Auf der Grundlage der allgemeinen Menschenrechte legt das Dokument das Prinzip der Nichtdiskriminierung, Chancengleichheit, Selbstbestimmung und Inklusion für alle Menschen mit Behinderung auf der Welt fest und verpflichtet die nationalen Regierungen, Teilhabe, Bewusstseinsbildung und Zugang zur Gesellschaft zu gewährleisten. In der Folge wurde die UN-BRK von der deutschen Landes- und Bundespolitik übernommen, was einen großen Einfluss auf das Schulsystem, insbesondere auf Schulen für Schüler*innen mit besonderen Bedürfnissen, hatte. Im deutschen Kontext erinnern wir uns alle an große Diskussionen über den Einsatz zusätzlicher Ressourcen, die Fortbildung von Lehrkräften

und den Mangel an qualifizierten Fachkräften für inklusiven Unterricht an Regelschulen.

Im Bereich der Musik blieben die Musikschulen und insbesondere die Musikhochschulen von dieser Entwicklung jedoch eher unberührt. Erst in den vergangenen Jahren hat das Thema Inklusion an Musikschulen an Dynamik gewonnen, um Schülerinnen und Schülern mit besonderen Bedürfnissen eine bessere Musikausbildung zu bieten. An den deutschen Musikhochschulen gibt es nur wenige Informationen zu inklusiver Kultur, Organisation und Praxis. Einige unserer Musikhochschulen haben jedoch Aktivitäten in diese Richtung übernommen. Die Hochschule für Musik Lübeck hat 2014 einen Inklusions-Campus ins Leben gerufen – eine regelmäßige zweitägige Veranstaltung zur Förderung von Inklusion. Die Hochschule für Musik Dresden hat eine offizielle Inklusionsstrategie entwickelt und veranstaltet regelmäßig eintägige Kurse zum Thema.

In diesem Zusammenhang haben sich eine Reihe von freien Initiativen im Bereich der Künste und der kulturellen Bildung entwickelt, die auf diesem engeren Verständnis von Inklusion aufbauen. Unter dem Titel „Inklusion in Musikschulen“ fördert der Landesverband der Musikschulen Baden-Württemberg Projekte des Musizierens mit Menschen mit Behinderung. Hinzu kommt das aktuelle offizielle Projekt des Landes Baden-Württemberg „Kurswechsel Kultur – Netzwerk. Richtung. Inklusion“, in dem Kunstinstitutionen mit

Partnern kooperieren, um Menschen mit Beeinträchtigung einzubeziehen. Es gibt eine Vielzahl von Programmen und Projekten, die in diese Richtung gehen und das unverzichtbare „Rückgrat“ einer Bewegung hin zu mehr Inklusion in den Künsten und der Kunstpädagogik und in der Musik und Musikpädagogik bilden.

Die aktuelle internationale Literatur stützt sich jedoch nicht nur auf die UN-BRK aus dem Jahr 2006, sondern konzentriert sich vielmehr auf zwei weitere neuere Dokumente der Vereinten Nationen. In der Agenda der Vereinten Nationen für nachhaltige Entwicklung bis 2030 aus dem Jahr 2015 sind mehrere Ziele für Chancengleichheit und Inklusion festgelegt. Dabei lautet das vierte Ziel für nachhaltige Entwicklung wie folgt: Inklusiv, gleichberechtigte und hochwertige Bildung zu gewährleisten und Möglichkeiten des lebenslangen Lernens für alle Menschen zu fördern.

Der Begriff Inklusivität bezieht sich in diesem Fall nicht nur auf Menschen mit Behinderungen, sondern auf alle Menschen; und der Begriff der Gerechtigkeit hat begonnen, den Begriff der Inklusion zu verdrängen. Zwei der zehn zugrundeliegenden Ziele konkretisieren die Sustainable Development Goals (SDG): Ziel 1 konzentriert sich darauf, den Abschluss der Sekundarschulbildung für alle Mädchen und Jungen zu gewährleisten; Ziel 3 über den gleichberechtigten Zugang aller Frauen und Männer zu Weiterbildung. Darüber hinaus formuliert der UN-Leitfaden zur Gewährleistung von Inklusion und Chancengleichheit in der Bildung aus dem Jahr 2017 als Ziel, dass alle Lernenden gleichermaßen wichtig sind. In den Worten des berühmten Inklusionsforschers Mel Ainscow (2000) von der University of Manchester wird Inklusion zunehmend als ein Prinzip angesehen, das die Vielfalt aller Lernenden unterstützt und willkommen heißt.

Viele sprechen schon lange von Inklusion im weiteren Sinne. Blanco schrieb bereits 2005 zu diesem Thema und konstatierte, dass sich inklusive Bildung auf die Transformation der Bildungssysteme konzentrieren sollte, um der Vielfalt gerecht zu werden; etwas, das zur Beseitigung der Barrieren führen würde, die viele Schüler*innen im Bildungskontext erleben.

Darauf weist auch Roger Slee (2011) hin. Er stellt fest, dass Schüler*innen Ihre akademische Identität, die sie sich während ihrer schulischen Laufbahn durch positive und

Literatur

- Ainscow, M. (2001). *Desarrollo de escuelas inclusivas: ideas, propuestas y experiencias para mejorar las instituciones escolares* (Vol. 84). Narcea Ediciones.
- Ainscow, M., Booth, T., & Dyson, A. (2006). *Improving schools, developing inclusion*. Routledge.
- Beisheim, M. (2015). Die > Agenda 2030 für nachhaltige Entwicklung<. Vereinte Nationen: German Review on the United Nations, 63(6), 255-260.
- Budde, J., & Hummrich, M. (2015). Inklusion aus erziehungswissenschaftlicher Perspektive. *Erziehungswissenschaft*, 26(2), 13-14.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *u. Chi. Legal f.*, 139.
- Echeita, G. (2013). *Inclusión y exclusión educativa: de nuevo“ Voz y Quebranto“*. REICE. Revista electrónica iberoamericana sobre calidad, eficacia y cambio en educación.
- Lange, V. (2017). *Inklusive Bildung in Deutschland. Ländervergleich*. Berlin: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- MacMahon, S., Carroll, A. and Gillies, R. M. (2020). Capturing the vibe’: an exploration of the conditions underpinning connected learning environments. *Learning Environments Research*, 23 (3), 379-393. doi: 10.1007/s10984-020-09312-3.
- Nationen, V. (2006). *Die UN-Behindertenrechtskonvention. Übereinkommen der Vereinten Nationen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen*.
- Slee, R. (2011). *The irregular school: Exclusion, schooling and inclusive education*. Taylor & Francis.

Diversität fördern II

negative Erfahrungen bilden, auch mit in ihr Berufsleben mitnehmen und diese somit die Berufsidentität beeinflussen kann. Denn solange Bildung als etwas gesehen wird, das nach Homogenität strebt, wird Vielfalt, wie Escudero (2018) schreibt, immer noch der Stein sein, an dem die Ideale für eine faire und gerechte Bildung stolpern. Und das liegt daran, dass Vielfalt als Differenz verstanden wird. Aber während Differenz als Grundlage für Segregation verwendet wird, wie Thomas und Loxley (2001) erkennen, sollte Vielfalt eine gemeinsame, kollektive Erfahrung implizieren, die nicht mit Unterordnung oder einer ungleichen Position verbunden ist, wie Williams (1992) betont. Inklusion bedeutet also auch, Vielfalt als Chance zu schätzen und die Entwicklung aller Menschen zu fördern, wie Aldy und Maia (2014) schreiben. In diesem Kontext, in dem Vielfalt gefeiert wird, basiert die Ausbildung auf den Prinzipien von Qualität, Gleichberechtigung, Flexibilität und Respekt (Casanova 2009). In dieser demokratischen Bildungsorganisation geht es um Anerkennung, Repräsentation, Zusammenarbeit und Vertrauen; die Anwesenheit und Anerkennung aller Menschen steht im Vordergrund, und es wird auf ein reguläres Bildungssystem gehofft, das auf unterschiedliche Bedürfnisse eingehen kann (Slee 2011; Casanova 2009). Um Ainscow, Booth & Dyson (2006), Echeita (2013) und MacMahon (2020) zu zitieren, zielt das Bildungssystem auf eine gemeinsame Ausbildung ab, die jedoch personalisiert ist und auf die individuellen Bedürfnisse jedes Lernenden eingeht. Eine Ausbildung, die ein positives Lernumfeld schafft, das Engagement und die Interaktion zwischen den Schüler*innen fördert und sich nicht nur darauf konzentriert, was gelernt wird, sondern auch darauf, wie, mit wem und von wem es gelernt wird. In der deutschen Diskussion hat diese breitere Definition von Inklusion ihren Platz in den Erziehungswissenschaften eingenommen. Jürgen Budde und Merle Hummrich formulierten 2015, dass eine Konzentration auf Menschen mit Beeinträchtigung zu einer unzulässig vereinfachten Neigung führt und analytisch unterdefiniert ist. Daher plädieren sie für das Gegenkonzept der Exklusion. Dies würde die Diskussion für jede Art von Partizipationsfragen öffnen und auch Menschen einbeziehen, die sich durch ihren Habitus innerlich ausgegrenzt fühlen (Bourdieu), zum Beispiel durch die Exzellenzstandards einer Musikhochschule.

Ein zu enger Fokus auf Menschen mit Beeinträchtigung könnte aus ihrer Sicht sogar die Gefahr bergen, „Behinderung zu machen“ und damit mehr Andersartigkeit zu schaffen als zu reduzieren. Sie fordern eine reflexive Inklusion, die Diversität hervorhebt, in der Ungleichheit durch Konstruktion und Dekonstruktion gleichzeitig dramatisiert und „entdramatisiert“ wird.

Darüber hinaus widmet sich die aktuelle Ausgabe der Zeitschrift für Inklusion dem Konstrukt der Intersektionalität. In Anlehnung an Crenshaw (1989) beschreibt Intersektionalität die Wechselwirkungen verschiedener Dimensionen sozialer Ungleichheit und deren Kreuzungen. Lindmeier (2023) argumentiert, dass sich ein breites Verständnis von Inklusion – im Sinne der Förderung von Diversität – und das Konzept der Intersektionalität überschneiden. Der Blick aus einer intersektionalen Perspektive, der auch dazu beigetragen hat, den Weg für schwarzen Feminismus und kritische Rassentheorie zu ebnet, könnte zu einem besseren Verständnis von Inklusion und Exklusion führen.

Mit dieser Prämisse fand am 23. und 24. März 2023 an der Hochschule für Musik Trossingen das erste internationale Symposium zum Thema Musikpädagogik und Inklusion unter dem Namen „Musik für alle. Schule und Musikhochschule auf dem Weg zur Inklusion“ statt. Hier trafen sich musikpädagogische Fachkräfte, die in Schulen, Musikschulen, Hochschulen und Universitäten tätig sind, um dieses für die musikalische Ausbildung der Gegenwart und Zukunft relevante und bedeutsame Thema zu diskutieren.

Im Rahmen des Symposiums wurde deutlich, dass Inklusion für die gesamte Gesellschaft ein relevantes Thema ist. Es ist somit notwendig, Modelle und Ressourcen zu entwickeln, die es musikalischen Bildungseinrichtungen ermöglicht, eine vielfältige und plurale Gemeinschaft zu bilden.

In der ersten Keynote sprach Prof. Dr. Jan-Philipp Sprik, unterstützt von der Vizepräsidentin für Diversity, gesellschaftliche Verantwortung, Gremien- und Rechtsangelegenheiten der HMT Hamburg, Dr. Bilinc Ercan-Catanzaro, über die Ressourcen und Modelle, die an seiner Universität vorgeschlagen werden, um sie zu einer offenen, inklusiven und vielfältigen Institution zu machen.

Nach dem praktisch-didaktischen Impuls von Andreas Brand,

Musikdesign, zum Projekt Musikklusion (siehe folgender Artikel) sprach Dr. Francesca Vergani (Fondazione Sequeri Esagramma Onlus, Mailand) über ihre Forschung im Bereich der inklusiven Orchesterpraxis und darüber, wie durch Ressourcen wie universelles Design und partizipative Praktiken das Feld des Orchesters für die gesamte Bevölkerung geöffnet werden kann.

Der Tag endete mit drei partizipativen Round-Tables: Der erste Round-Table, moderiert von Andreas Brand (HfM Trossingen), beschäftigte sich mit dem Thema „Musik, Inklusion und Digital Devices“, der zweite unter der Leitung von Prof. Dr. Lina Oravec (Universität Koblenz-Landau) mit dem Thema „Einstellung von Musiklehrkräften zur Inklusion“, der dritte unter der Moderation von Prof. Dr. Katharina Schilling-Sandvoß (HfMDK Frankfurt) mit dem Thema „Vorbereitung zukünftiger Musiklehrer für Heterogenität und Diversität“.

Die Diskussionen wurden am folgenden Tag mit drei weiteren Round-Tables aufgenommen: „Inklusion messen an der Musikhochschule“ unter der Moderation von Prof. Dr. Thomas

Busch und Dr. Mercé Bosch Sanfélix (HfM Trossingen), „BeSmart – Inklusion und Apps – Interaktion beim Musizieren mit Apps in inklusiven Settings“ mit Impuls von Prof. Dr. Juliane Gerland (FH Bielefeld) und „Inklusive Musikpädagogik: Vielfalt der Musikkulturen in Bildungseinrichtungen“, referiert von Prof. Dr. Heinrich Klingmann.

Über die Zugänglichkeit zum Musikstudium und über Universitäten und Musikhochschulen als Inkubatoren für Inklusion sprachen anschließend Prof. Dr. Lluís Sole (UVic-UCC) und Prof. Dr. Simon Poole (University of Chester) in ihrem Vortrag mit dem Titel „the state of play“. Am Nachmittag stellte Prof. Dr. Marina Gall (University of Bristol) die Open Orchestras in Großbritannien mit der dort geleisteten inklusiven Arbeit und ihrem Starinstrument „Clarion“ vor. Den Abschluss bildete das inklusive Theaterprojekt, das Prof. Dr. Dierk Zaiser initiiert hat.

Die Beiträge und Diskussionen können in einer Publikation nachgelesen werden, die von Thomas Busch (Professor für Musikpädagogik) über den kopaed-Verlag herausgegeben wird (Erscheinungsdatum Anfang 2024).

Martin und der Jazz mit Käs

Ende Mai hatte die Hochschule für Musik Trossingen rund 600 Kinder vierter und fünfter Klassen aus Schulen in Rottweil, Trossingen und Aldingen eingeladen zum interaktiven Mitmachkonzert „Martin und der Jazz mit Käs“ mit der Big Band der Hochschule unter Leitung von Prof. Matthias Anton. Kindern Jazz erfahrbar machen, war das Ziel des groß angelegten Projekts, das der Trossinger Musikpädagoge Prof. Dr. Thomas Busch initiiert hatte. Gemeinsam mit den

Schülerinnen und Schülern hatten die Studierenden das Abschlusskonzert vorbereitet und gemeinsam improvisiert, Lieder einstudiert und Grundbegriffe des Jazz erlernt. Schließlich wurde das Geheimnis gelüftet, warum Theophila Käs nah an der Verzweiflung ist, wie Martin die Musik der Big Band für sich entdeckt und warum Jazz eine rattenscharfe Sache ist. Komponiert hat das Stück die Kölner Jazzpianistin Laia Genc.



Inklusion – Musik

Potenziale künstlerisch-pädagogischer und künstlerischer Handlungsfelder

„Inklusion“ ist ein sich im Wandel befindlicher Begriff. In Deutschland wird er weitläufig mit der Teilhabe von Menschen mit ‚Behinderungen‘ (vgl. die 2008 ratifizierte UN-Behindertenrechtskonvention oder das 2016 erlassene Bundesteilhabegesetz) assoziiert. In Fachkreisen sowie im internationalen Vergleich wird ‚Inklusion‘ in einem breiteren Verständnis gefasst. Im Zentrum steht hierbei, die Verschiedenheit von Menschen als bereichernde Vielfalt aktiv zu nutzen – unabhängig „persönlicher, sozialer, kultureller und anders bedingter Eigenschaften und Fähigkeiten, Geschlechterrollen, ethnischer Herkunft, Nationalitäten, Erstsprachen, Rassen, sozialer Milieus, Religionen, weltanschaulicher Orientierungen, körperlicher Bedingungen etc.“ (Montagstiftung für Jugend und Gesellschaft 2011). Die folgenden Ausführungen nehmen nur anteilhaftigen Bezug auf diese breite Inklusionsperspektive. Sie beleuchten eher den ‚Inklusionsbaustein‘, wie digitale Technologien Menschen mit ‚Behinderungen‘ Teilhabe ermöglichen können. Auf der Makroebene schwingt hierbei die Konstruktion von ‚Behinderungen‘ mit: Sind ‚Behinderungen‘ menschenbezogene Veranlagungen oder werden Menschen systemisch ‚behindert‘?

KÜNSTLERISCH-PÄDAGOGISCHE HANDLUNGSFELDER

In der UN-Behindertenrechtskonvention Artikel 30, Absatz 2 ist festgehalten: „Die Vertragsstaaten treffen geeignete Maßnahmen, um Menschen

mit Behinderungen die Möglichkeit zu geben, ihr kreatives, künstlerisches und intellektuelles Potenzial zu entfalten und zu nutzen, nicht nur für sich selbst, sondern auch zur Bereicherung der Gesellschaft.“ Digitale Technologien bieten in diesem Spannungsfeld enorme Potenziale, das Menschenrecht auf eine aktive kulturelle Teilhabe umzusetzen. Hierbei ist die deutliche Abgrenzung wichtig, dass musikpädagogische Handlungsfelder mit Menschen mit ‚Behinderungen‘ im Kontrast zu musiktherapeutischen Handlungsfeldern stehen. Denn meist wird eine therapeutische Etikettierung für jene pädagogischen Bereiche vorgenommen, „die sich abseits des jeweiligen gesellschaftlichen Mainstreams bewegen“ (Gerland 2020). Barrierearme Zugänge zu musikalischen Angeboten sind jedoch nicht gleichzusetzen mit Therapiebedürftigkeit. Eine Pathologisierung entsprechender Nutzer:innen (vgl. ebd.) muss vermieden werden.

An der Schnittstelle von Inklusion, Musik und Technologie steht der Zugang zu aktivem Musizieren im Zentrum. In diesem Spannungsfeld agieren unter anderem folgende Initiativen:

- Im Projekt Musikklusion werden herkömmliche Musikinstrumente motorisiert und über individuelle Interfaces spielbar gemacht. Auf dieser Basis entstehen inklusive Ensembleformate live und im digitalen Raum. www.musikklusion.de
- Das BlueScreen Ensemble (Blauschimmel Atelier) performt mit

eigenen entwickelten Sound Motion Boxes: Kleine, tupperdosenartige Geräte generieren bewegungsreaktiv elektronische Klangflächen. blauschimmel-atelier.de/blau.php?page=201

- EyeHarp ist ein digitales Musikinstrument, welches Klanginteraktionen per Augensteuerung ermöglicht. eyeharp.org
- Die KellyCaster-Gitarre ermöglicht über Midi-Eingabe das Greifen von Akkorden. www.drakemusic.org/blog/becky-morris-knight/the-kellycaster-accessible-guitar/
- Unter www.eucree.de/soundformbarrierearme-instrumente sind diese und weitere Initiativen vorgestellt. Sie reichen von Umbauten herkömmlicher Musikinstrumente bis hin zu gänzlich digitalen Anwendungen.

Aufbauend auf technischen Entwicklungen eröffnen sich neue fachdidaktische Fragestellungen. Denn für das Erlernen digitaler Musikinstrumente können nur bedingt die Methoden und Konzepte gegenwärtiger Instrumentalpädagogik herangezogen werden. Hierzu Einblicke in das Projekt Musikklusion: Einer der Teilnehmenden spielt das Disclavier über eine individuelle Steuerungsapp. Hierbei kommt auf dem Smartphone keine Miniatur-Klaviatur zum Einsatz, sondern andere, abstrakte Interaktionsfelder: Schieberegler, Potis, Pushbuttons, Toggles, X/Y-Fader, Stepsequencer, etc. lösen ‚Parameter‘ wie einzelne Töne, Tonfolgen, Akkorde, Anschlagsdynamik, Pedale, sowie (Abspiel-)Geschwindigkeiten individueller Patterns aus. Die mit dem

– Technologie

von Andreas Brand

Interface entstehenden Datensätze werden über W-Lan an einen Laptop gesendet. Dort werden sie so ‚umgerechnet‘, dass sich die Tasten am motorisierten Disclavier in Echtzeit wie von Geisterhand bewegen. Diese Methoden der musikalischen Mensch-Maschine-Interaktion lassen sich auf weitere im Projekt entwickelten Motorisierungen – z. B. Schlagzeug – anwenden. Für das Erlernen eines Musikstücks, einer Klavierbegleitung oder das Spielen eines Drumbeats hängt somit die Interfaceentwicklung eng mit den musikalisch-inhaltlichen Ausdrucksmöglichkeiten zusammen. Es ist ein stets individueller sowie wechselwirkender Entwicklungsprozess notwendig, um Menschen mit Beeinträchtigung das Musizieren auf einem motorisierten Musikinstrument zu

ermöglichen. Diese iterativen Prozesse beginnen mit einfachen Interaktionen und münden im Laufe der Zeit in komplexen Musizierformen. Das ist durchaus vergleichbar mit dem ‚konventionellen‘ Erlernen eines Musikinstruments, nur über andere, digital gestützte Herangehensweisen. Für die Mitwirkenden im Projekt Musikklusion wird durch den Einsatz digitaler Technologien das scheinbar Unmögliche möglich: Ein ‚herkömmliches‘ Musikinstrument spielen und mit anderen Menschen musizieren. Systemisch betrachtet, werden hierbei Musikinstrumente (und kulturelle Bildung) für nicht vorgesehene ‚Zielgruppen‘ zugänglich. Eine Skalierung dieses Konzepts ist möglich, benötigt aber entsprechende digitale Kompetenzen bei Projektbegleitenden.

Es genügt nicht, Musikinstrumente für barrierearme Zugänge technologisch aufzurüsten. Pädagog:innen müssen damit auch umgehen können, individuelle Anpassungen vornehmen können und sie in inklusiven Formaten einsetzen können. Unabhängig davon ist es in diesem Spannungsfeld besonders wichtig, partizipativ mit den Musizierenden an inklusiven Entwicklungsprozessen (bezogen auf das Interfacedesign sowie auf musikalische Ausdrucksmöglichkeiten) zu arbeiten. Diese barrierearmen Musiziermöglichkeiten eröffnen Potenziale für inklusive Ensembleformate: Digitale und ‚herkömmliche‘ Instrumentalist:innen können auf Augenhöhe agieren. Die musiktechnologischen Entwicklungen (und damit die beschriebenen Lernprozesse) ermöglichen unterschiedlichen



psychischen Systemen (Menschen) eine Kopplung an ein gemeinsames soziales System (Kommunikation) (vgl. Vonken et al. 2020). Dabei löst sich der Inklusionsbegriff von Menschen mit ‚diagnostiziertem Förderbedarf‘ hin zu heterogeneren Konstellationen (s.o.). Spannend für Ensembleleitende ist hierbei eine gemeinsame Definition eigener Qualitätskriterien für inklusives Denken und Handeln – in kreativen Schaffensprozessen, in der Gestaltung von Arrangements, bei Performances sowie in der Reflexion.

Mit dem künstlerisch-pädagogischen Profil im Studiengang Musikdesign sind seit dem Sommersemester 2023 praxisorientierte Angebote im Kontext „Inklusion – Musik – Technologie“ Teil des Lehrangebots. Musikdesignstudent Josef Häusel kooperiert hierbei mit dem Sonderpädagogischen Betreuungs- und Beratungszentrum ‚Sehen‘ in Baidt. Sein Projekt fokussiert barrierefreies Musizieren in Soundscapes. Es beinhaltet einerseits Fragestellungen menschzentrierter Interface-Entwick-

lungen: wie werden von der Schulklasse selbst aufgenommene Klangflächen ausgelöst, effektiert und interaktiv auf vier Lautsprechern verräumlicht?

Andererseits stehen Bildungsinhalte wie Dramaturgie in Soundscapes oder digitale Klanggestaltung im Zentrum des Vorhabens. Das Projekt kam zustande durch das Inklusions-Symposium im März 2023 – Dr. Andreas Höftmann (PH Weingarten) arbeitete bereits mit der Schulklasse zusammen und lud in Trossingen ein, die Aktivitäten mit einem musikdesignischen Ansatz zu verknüpfen.

Neben barrierefreiem Musizieren können auch partizipative Entwicklungen inklusiver Lehr-/Lernmedien weitere Handlungsfelder für das künstlerisch-pädagogische Profil darstellen. Die Kultusministerkonferenz in Deutschland hielt bereits vor sechs Jahren fest, den digitalen Wandel zu berücksichtigen, indem aktuelle bildungspolitische Leitlinien ergänzt werden, um dadurch die individuellen Potenziale „einer inklusiven Bildung

auch durch Nutzung digitaler Lernumgebungen besser [zu entfalten]“ (KMK 2017). Dafür gilt es weiterhin, entsprechende Konzepte zu entwickeln. Zum Technologieportfolio zählen zum Beispiel ‚Informationsübersetzer‘, die versuchen, einen möglichst barrierefreien Zugang zu exklusiven Lehr-/Lernmedien zu ermöglichen. Diese Technologien entwickeln allerdings nicht die gängige Vermittlung von Lerninhalten weiter. Entsprechend ist das durchaus spannendere Feld die Entwicklung digital-inklusive Informationsträger.

Da verschiedene Medienformate für unterschiedliche Zielgruppen entsprechende Accessibility-Anforderungen benötigen, können diese Entwicklungen kein Allerweltsheilmittel sein. Aber sie sind inklusionsentscheidend. Für musikbezogene Lehr-/Lernmedien wie Musikapps, Lernapps oder serious Games können inklusive Faktoren (z.B. <https://gameaccessibilityguidelines.com>) bedacht werden, um Zugänglichkeiten auszudehnen. Durch eine

Musiklusion gewinnt Preis für digitales Miteinander



Mit 10.000 € ist der Preis dotiert, den das von Andreas Brand initiierte Projekt in der Kategorie „Digitale Teilhabe“ gewonnen hat.

„Mit ihrer innovativen Arbeit hat es uns als Jury wirklich beeindruckt. Es ist toll zu sehen, wie durch viel Tüftelei und Technologie Inklusion und Teilhabe am Musizieren ermöglicht wird. Diese Ideen haben das Potenzial, vervielfältigt zu werden, sodass viele andere davon profitieren können. Ich freue mich zu sehen, wie Musiklusion weiterentwickelt wird und wünsche dabei von Herzen viel Erfolg“, würdigt Petra Bentkämper, Präsidentin Deutscher LandFrauenverband e.V., das Engagement im Namen der Jury, zu der auch Bettina Stark-Watzinger gehörte, Bundesministerin für Bildung und Forschung.

allgemeine Nutzung omnipräsenter (Mobil-)Technologien werden zudem Sonderhilfsmittel überflüssig. Zwei-Gruppen-Kategorisierungen wie Lernmedien für ‚Behinderte‘ und ‚Nicht-Behinderte‘ entfallen. Vor diesem Hintergrund kann antizipiert werden, dass die Nutzung gleichberechtigt zugänglicher Informationsträger inklusive Bildung ermöglicht und den Aufbau sozialer Beziehungen durch gemeinsames Lernen fördert.

KÜNSTLERISCHE HANDLUNGSFELDER

Wollen Menschen mit ‚Behinderungen‘ ein Musikstudium aufnehmen, ist dies mit hohen Barrieren verbunden. In Norddeutschland läuft hierzu aktuell das Programm „ArtPlus“ (<https://www.eucree.de/was-wir-tun/strukturprogramme/artplus-ausbildung-2021-2024>). Es soll modellhaft die Teilhabe von Kreativen mit ‚Behinderungen‘ an künstlerischen Bildungsinstitutionen erproben. Möglichkeiten der Digitalisierung spielen hierbei allerdings keine Rolle.

Für die Staatliche Hochschule für Musik Trossingen mit ihrem Profil zwischen Tradition und Innovation könnten digitalgestützte, inklusive Angebote zu einem deutschlandweiten Novum werden: Zum Beispiel für Menschen mit körperlichen ‚Behinderungen‘ in Form interdisziplinärer Formate wie Instrument und Live-Elektronik (gleichzeitig in Personalunion gespielt) oder mittels rein digitaler Klanggeneratoren. Inhaltlich entfernt sich dies selbstre-

dend von einer historisch informierten Interpretation vorhandener Literatur. Durch Variationen, Arrangements oder kompositorische Eigenkreationen würden aber neue Musikpraxen und (Konzert-)Designfelder entstehen, die kulturelle Vielfalt fördern und musikwissenschaftliche Diskurse bereichern. Dadurch ergibt sich auch das Potenzial neuer Hochschulensembles, in denen Studierende mit unterschiedlichen musikalischen Zugängen auf Augenhöhe agieren. Mit Qualitätsverlust ist dies nicht gleichzusetzen, da Systemveränderung nicht die Abschaffung des Etablierten impliziert, sondern neben dem Etablierten neue Vielfalt ermöglicht wird. Die Kompetenzen für ein solches Modell sind in Trossingen in Summe vorhanden – wir müssen es ‚nur‘ umsetzen (wollen).

FAZIT

Aktivitäten und Visionen künstlerisch-pädagogischer sowie künstlerischer Handlungsfelder beschreiben Inklusion als einen systemischen Prozess. Menschen zu verändern, um an Systemen partizipieren zu können, ist keine Inklusion. Systeme müssen sich ändern, um mehr Diversität zuzulassen. Transformative digitale Technologien sind hierbei ein Gamechanger für eine inklusivere Musiklandschaft mit all seinen Facetten – wenn auch mit noch viel Entwicklungspotenzial. Und „Inklusion ist kein Ergebnis, sondern ein [kontinuierlicher] Prozess“ (MSJG 2011), der sich an uns alle richtet.

Literatur

- Gerland, J. (2020): Musiktherapie und Musikpädagogik – Nachbarinnen, fremde Schwestern, Partnerinnen? Drei Perspektiven auf Differenzierung, Grenzen und Gemeinsamkeiten. In: Verband der deutschen Musikschulen (Hrsg.): Grundlagen und Arbeitshilfen - Spektrum Musiktherapie, S. 48 – 52. VdM Verlag, Bonn.
- Kultusministerkonferenz der Länder in Deutschland (2017): Strategie der Kultusministerkonferenz „Bildung in der digitalen Welt“. https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/pdf/PresseUndAktuelles/2018/Digitalstrategie_2017_mit_Weiterbildung.pdf, letzter Zugriff am 07.03.2022
- Montagstiftung Jugend und Gesellschaft (Hrsg.) (2011): Kommunalen Index für Inklusion – Arbeitsbuch, Bonn.
- UN-Behindertenrechtskonvention (2009, Stand November 2018): Übereinkommen der Vereinten Nationen über die Rechte von Menschen mit Behinderung. https://www.institut-fuer-menschenrechte.de/fileadmin/Redaktion/PDF/DB_Menschenrechtsschutz/CRPD/CRPD_Konvention_und_Fakultativprotokoll.pdf, letzter Zugriff am 26.05.2022
- Vonken, M., Reißland, J., Schaar P., Thonagel, T. (2020): Lebenswelt als Ausgangspunkt für gemeinsames Lernen – Zur Bedeutung der Lebenswelt in inklusiven Lehr- Lernsituationen der beruflichen Bildung. https://www.bwpat.de/ausgabe38/vonken_etal_bwpat38.pdf, letzter Zugriff am 26.05.2022

Generations- wechsel

Auch vor der Hochschule für Musik Trossingen macht der Lauf der Zeit keinen Halt: Mit Abbie Conant, James Creitz, Wolfgang Guggenberger, Franz Lang, Sabine Vliex und Wolfgang Wagenhäuser verlassen gleich sechs Professor*innen die Hochschule. Im Mittelbau galt es, Nachfolgerinnen und Nachfolger zu finden für Frank Bockius, Friedemann Gisinger, Michael Lang, Carsten Lorenz, Rudolf Rampf und Ulrich Schneider. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank. Sie haben über viele Jahrzehnte die Hochschule geprägt und weiterentwickelt.

James Creitz

lehrt seit 1991 Bratsche an der Hochschule für Musik Trossingen. 1957 in Madison, USA, geboren, studierte er bei Bruno Giuranna und an der Yale University. Seine ersten Kammermusiklehrer und späteren Partner waren Mitglieder des Guarneri-Quartetts, des Vegh-Quartetts und des Beaux Arts-Trios. Er spielt eine Granciano-Viola von 1695.



Der Preisträger zahlreicher Wettbewerbe ist in fast allen Metropolen Nord- und Südamerikas, Europas, in Nahost und Fernost als Solist aufgetreten und hat mehr als 20 CDs veröffentlicht. James Creitz war häufig Gast bei wichtigen Festivals wie dem South Bank Festival (London), wo er mit Yo-Yo Ma musizierte, bei den Internationalen Kammermusikwochen Neapel, den Salzburger Festspielen, den Berliner Festwochen oder beim Kammermusikfestival in Waasa/Finnland. Mit so renommierten Musikern wie Bylsma, Petracchi, Kogan, Pergamenschikow, Canino, Sitkovetsky, Goritzki, Rostropowitsch und Rampal ist er häufig als Kammermusiker aufgetreten. Von 1983 bis 1993 war er Mitglied des Academica Quartetts. Im Jahre 2000 erhielt er in Trapani (Italien) den UNESCO-Preis. 2004 gründete er zusammen mit Federico Agostini, Yosuke Kawasaki und Sadao Harada das D'Amici String Quartet. James Creitz unterrichtet Viola und Kammermusik in zahlreichen Kursen in Deutschland, Italien, Spanien, Holland und den USA und wird häufig als Jurymitglied zu internationalen Wettbewerben eingeladen. In Trossingen hat er viele Jahre in Open Chamber-Projekten gemeinsam mit Studierenden und Kollegen musiziert und den Nachwuchs so an Kammermusik-Literatur herangeführt.

Wolfgang Wagenhäuser

hat gefühlt immer schon an der Hochschule für Musik Trossingen unterrichtet. 1987 wurde der Pianist auf die Baar berufen, seine letzten Studierenden spielen in diesem Semester ihren Abschluss. Zwischen 2012 und 2021 war er außerdem Prorektor insbesondere für Internationales.

Geboren 1953 in Frankfurt am Main, führt er die verschiedenen Schulen und Traditionen zusammen. Unter seinen Lehrern waren sowohl die Professorin Gisela Sott, aus der unmittelbaren Liszttradition sowie im Beethovenspiel von Edwin Fischer inspiriert, wie auch Professor Leonard Hokanson, der bei Arthur Schnabel studierte. Außerdem sammelte er intensive Erfahrungen bei Rosa Sabater (Alicia de la Rocha) und Rudolf Firkusny (Janacekschüler). Bereits mit 19 Jahren unterrichtete Wolfgang Wagenhäuser, mit 22 Jahren wechselte er an die staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Über die Jahrzehnte gingen viele Preisträger nationaler und internationaler Wettbewerbe aus seiner Klasse hervor. Mehrfach waren Studenten in der Bundesauswahl junger Künstler. Ehemalige Studenten unterrichten heute an Hochschulen und Universitäten rund um den Globus. Er selbst ist mehrfacher erster Preisträger verschiedener nationaler und internationaler Wettbewerbe (u.a. Paris & Florenz). Außerdem erhielt er Mozart- und Beethovenpreise für besonders authentische Interpretationen. Auch das Konzertieren begann früh: bereits mit fünf Jahren absolvierte er seinen ersten Auftritt. Bereits in der Jugend spielte er regelmäßig bis zu 80 Konzerte im Jahr. Er bereiste dabei fast die ganze Welt. China ist ihm besonders ans Herz gewachsen. Mit viel Engagement baute er Kooperationen mit verschiedenen Hochschulen des Landes auf. Zahlreiche Austausche mit Lehrenden und Studierenden hat er initiiert. Herausragende Projekte waren die Deutsche Woche der Kammermusik an der Tongji-Universität sowie „Vom Klang der Bilder“, gefördert im Rahmen des Programms „Baden-Württemberg-Stipendium für Studierende – BWS plus“ der Baden-Württemberg Stiftung: In einem gemeinsamen kreativen Gestaltungsprozess drehten chinesische und deutsche Studierende und Lehrende sechs Filme mit dem Thema Sound beziehungsweise Klang und lernten durch die Annäherung an die Inhalte ein vertieftes Verständnis der verschiedenen Kulturen.



Abbie Conant

kam 1992 nach Trossingen und übernahm hier als erste Frau die Posaunenprofessur, die sie mehr als 30 Jahre lang innehatte. Unzählige Generationen ambitionierter junger Posaunistinnen und Posaunisten aus aller Welt hat die international renommierte Künstlerin und Pädagogin geprägt und damit den hervorragenden Ruf der Trossinger Posaunenklasse weiterentwickelt. Bereits während des Studiums war die Amerikanerin nach Jahren bei Dee Stewart vom Philadelphia Orchestra und bei Per Brevig von der Metropolitan Opera an der Temple University und der Juilliard School nach Köln gewechselt, wo sie bei Branimir Slokar studierte.



Neben ihrer Tätigkeit als Solistin war sie 13 Jahre lang Soloposaunistin der Münchner Philharmoniker. Sie ist Gründungsmitglied von „The Wasteland Company“, die sich zur Aufgabe gemacht hat, die Kammeroper neu zu entwickeln. Der Fokus liegt auf der kreativen Identität von Frauen und die Gleichberechtigung von Musik, Wort und Schauspiel. Bühnenperformance nahm während ihrer Lehrtätigkeit immer einen großen Stellenwert ein. So verabschiedet sich Abbie Conant künstlerisch mit ihrem Musiktheaterstück „Cybeline“, in dem es um einen Cyborg geht, der als Talkshow-Moderatorin zu beweisen versucht, dass er ein Mensch ist. Sie selbst hat den Text von „Cybeline“ geschrieben und interagiert mit ihren eigenen bunten Cartoons.



Zum Abschieds-Konzert hatten Prof. Franz Lang und Prof. Wolfgang Guggenberger gemeinsam in die Bundesakademie geladen – und viele kamen, um den prägenden Hochschullehrern Lebewohl zu sagen.
Foto: Ralf Pfründer

Time to say goodbye...

... auch von Wolfgang Guggenberger ...

Nach 18 Jahren als Professor für Trompete an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen geht Prof. Wolfgang Guggenberger nun in den wohlverdienten Ruhestand. In dieser Zeit arbeitete er mit endloser Energie für das Institut Positively Brass & Percussion und lehrte mit großem Ehrgeiz, erstaunlicher Geduld und enormen Erfolg mehrere Generationen an Trompeter:innen seine Philosophien „Song & Wind“ und das „Denken in Klängen“.

Diese Philosophien hatten ihren Ursprung in seiner eigenen Studienzzeit: Für Wolfgang Guggenberger blieben nach Studien bei renommierten Professoren in Deutschland noch zu viele Fragen offen, und seine große Neugierde ermutigte ihn zu einem zweijährigen Intensivstudium in Chicago bei Prof. V. Cichowicz, A. Herseth und A. Jacobs. Diese künstlerisch und pädagogisch prägende Zeit stellte sich im Nachhinein für ihn und seine Studierende als zukunftsweisend heraus.

Von 1986 bis 2005 war Wolfgang Guggenberger Dozent für Trompete am Richard-Strauss-Konservatorium München bevor 2005 der Ruf als Professor für Trompete nach Trossingen folgte. Zudem war er von 2018-2022 als Gastprofessor an der Norwegian Music Academy in Oslo tätig.

In diesem Zeitraum betreute er mehr als hundert Studierende auf dem erfolgreichen Weg zu professionellen Musiker*innen und Pädagog*innen, und machte seine umfassende Methodik auch auf unzähligen Meisterkursen im In- und Ausland bekannt. Zusätzlich entstand sein Lehrwerk BASICS PLUS, in dem er sein bewährtes und international anerkanntes Unterrichtskonzept präsentiert, und das mittlerweile zur Standard-Literatur der „Blechbläser:innen-Welt“ gehört. Seine vielfältige Art und Weise zu unterrichten, seine Offenheit gegenüber anderen Meinungen und neuen Ideen, seine Fähigkeit, bis ins kleinste Detail zuzuhören und bei jeglicher Problemstellung die nötige Geduld aufzubringen – das alles wird seine Alumni ihr Leben lang prägen, ob als Orchestermusiker*in, Kammermusiker*in oder als Lehrende. Und damit werden sie auch die nächste Generation an Trompeter*innen maßgeblich beeinflussen.

Wir bedanken uns von tiefstem Herzen für sein großes Engagement, das in unserer Hochschule und in der Trompeten-Welt so viel Positives bewirkt hat und wünschen ihm alles Gute und viel Gesundheit für den neuen Lebensabschnitt.

Elisabeth Fessler

... und Franz Lang

Mit dem Ausscheiden von Franz Lang in Trossingen endet nach gut 35 Jahren eine Ära, die unzählige Schlagzeugerinnen und Schlagzeuger hervorgebracht hat. Eine Aufzählung der Orchester und Einrichtungen, in denen diese nun spielen oder unterrichten, würde ausreichen, um die restlichen Seiten zu füllen. Doch statt in die Ferne zu schweifen, will ich mich lieber darauf konzentrieren, was Franz Lang in Trossingen ausgezeichnet hat.

LEIDENSCHAFT UND NEUGIER

Neben einer Stelle im Orchester an einer Hochschule zu unterrichten, ist zeitaufwendig. Wenn andere Kollegen nach Probenende in den wohlverdienten Feierabend gingen, hat er sich meist zweimal wöchentlich auf den Weg nach Trossingen gemacht und stundenlang unterrichtet. Die Qualität hat unter dem riesigen Pensum nicht gelitten. Vielmehr profitierte seine Klasse von der Erfahrung aus der aktiven Orchesterpraxis. Seine Leidenschaft und Neugier für die Musik und besonders das Schlagwerk ist faszinierend und im positiven Sinne infizierend. Viel Leidenschaft gehört auch dazu, sich immer wieder auf die gleichen Orchesterstellen einzulassen. Das Programm von Schlagzeugproben spielt zeichnet sich nicht durch grenzenlose Kreativität aus. „Hänsel und Gretel“ oder „Peter und der Wolf“ wird Franz Lang im Unterricht ohne Übertreibung tausende Male gehört haben. Dennoch bei jedem Studierenden über all die Jahre individuell nach Verbesserungs-

möglichkeiten zu suchen, anstatt mit pauschalen Lösungen zu antworten, hat den Unterricht bei ihm so besonders gemacht.

Neugier hat Franz Lang aber auch in Bezug auf neue Werke. Wer beim SWR Symphonieorchester Baden-Baden/Freiburg als Schlagzeuger gespielt hat, der konnte und wollte sich mit Neuer Musik befassen. Diese Neugier auf unentdeckte Werke hat Franz Lang auch in die Hochschule getragen. Er war stets gut informiert über aktuelle Entwicklungen in Europa und Amerika. So hat er viele Werke zum ersten Mal zur Aufführung gebracht. Aber auch bei Vorschlägen von Studierenden, und waren sie noch so verrückt, war er sofort an Bord und hat mit Rat und Tat unterstützt.

So wie er sich begeistern ließ, hat er es verstanden, auch die Studierenden zu begeistern. Wenn man als Studieninteressent nach Trossingen kommt, trifft man dort auf ein Niveau, das in der Regel weit über dem bisher bekannten liegt. Franz Lang hat es jedoch geschafft, eine realistische Standortbestimmung mit dem Aufzeigen des weiteren Weges zu verbinden. Statt Enttäuschung über Kritik überwog der Wille, die neuen Anstöße umzusetzen. Bei vielen hat er die Liebe zum Detail entfacht und das Streben nach Perfektion angeregt. Ziel war nicht der nächste Unterricht, sondern „sich selbst der beste Lehrer“ zu sein – eine Einstellung, die auch den Werdegang von Franz Lang treffend beschreibt.

Dieses Streben ist für eine gute Technik an der Trommel wichtig. Es ist zugleich aber auch eine Fähigkeit, die in vielen Bereichen von Vorteil ist, sodass jeder davon profitieren konnte, egal, wie es beruflich weiterging.

Auch der Spaß kam nie zu kurz und hat bei aller Ernsthaftigkeit in der Sache für eine angenehme Atmosphäre gesorgt. Franz Lang hat beispielsweise gerne mit Bildern zur Beschreibung von Körpergefühlen gearbeitet. Die Armbewegung beim Trommelwirbel sollte dann einer Wellenbewegung wie beim Eintauchen eines Teebeutels

gleichen. Um Neuankömmlingen diesen Eindruck besser begreifbar zu machen, wurden sie von der Klasse mit den passenden Utensilien für ihren ersten Unterricht ausgestattet. Stück für Stück entfernten sich die mitgegebenen Sachen aber immer weiter vom Ursprung, sodass Erstsemester mit Schrott aus dem Lager ankamen, der mit einer Armbewegung an der Trommel nicht mehr das geringste zu tun hatte. Franz Lang musste dann manchmal kurz raus vor Lachen... Er hat es aber immer geschafft, dass solche Späße für alle gesichtswahrend verliefen und ihnen auch Einhalt geboten, wenn sie überhandzunehmen drohten.

Erwähnt werden muss auch die Großzügigkeit von Franz Lang. Sei es im Hinblick auf kostenlosen Unterricht für Studieninteressierte, beim gemeinsamen Abendessen mit der Klasse oder beim Verleih besonderer Schlägel für Probespiele. Sein auf dem Hinweg zum Bersten gefüllter Schlägelkoffer konnte am Abend auch mal nur noch mit einer Handvoll Schlägel bestückt sein. Nicht darauf zu achten, was für ihn selbst herausspringt, sondern sich für andere einzusetzen, war immer das leitende Motiv.

Das alles beschreibt nur ansatzweise, was Franz Lang so besonders macht, ein umfassendes Vorhaben wäre zum Scheitern verurteilt. Unzweifelhaft ist jedoch, dass es ganz viele Menschen gibt, die Dir, lieber Franz, unendlich viel verdanken und die ohne Deine Unterstützung heute nicht dort wären, wo sie sind. Die Zeit mit Dir war musikalisch und menschlich enorm bereichernd und es erfüllt mich mit Stolz, Teil dieser wunderbaren Ära gewesen zu sein.

Zu guter Letzt gilt ein großes Dankeschön seiner Frau Gisela, die ihn stets unterstützt hat, oft auf ihn verzichten musste und wann immer es möglich war, für Konzerte, Vortragsabende und Prüfungen selbst nach Trossingen kam.

Vielen Dank für alles!

Pirmin Hofmann

Rhythmik mit Nachwirkung*

33 Jahre Lehre als Fachvertreterin an der HfM Trossingen von Sabine Vliex

Nun habe ich das, was für die meisten ein knappes Gut ist: Zeit. Denn: Ich bin im Ruhestand! Gerne komme ich somit der Anfrage nach, einige Gedanken zu meiner langjährigen Tätigkeit in Trossingen Revue passieren zu lassen.

DIE ANFÄNGE

Ab 1987 bildete sich ein neues Rhythmik-Team um Professorin Elisabeth Gutjahr. Gemeinsam mit der Kollegin Dorothea Weise und mir waren wir das in internen Kreisen so genannte weibliche „Triumvirat“ und legten uns ziemlich ins Zeug, den damals etwas eingeschlafenen Rhythmik-Diplomstudiengang zu neuem Leben zu erwecken. Es war dabei durchaus ein Vorteil, dass wir alle drei an der Hochschule für Musik in Köln studiert hatten und uns von dorthor bereits kannten, außerdem wohnten wir in einer gemeinsamen WG und konnten uns somit tatsächlich ständig austauschen. Das Rhythmikstudium inhaltlich neu zu gestalten, machte uns einen Riesenspaß. Die damaligen Rahmenvorgaben waren recht offen. Die Studienpläne waren noch rein tabellarisch und füllten lediglich eine Din-A4-Seite. Flankierend zur künstlerisch-praktischen Arbeit mit den Studierenden verantwortete ich von Anfang an den Bereich der Didaktik und Methodik für die Arbeit mit der Zielgruppe Kinder und Jugendliche. Wohlwissend, dass es existenziell wichtig ist, nach dem Studium gut unterrichten zu können, nahmen wir diese Aufgabe sehr ernst und sorgten dafür, dass Kinder- und Erwachsenen-Praxisgruppen wöchentlich zu uns in die Hochschule kommen. Ebenso unverzichtbar erwiesen sich die insgesamt 90-minütigen Vor- und Nachbesprechungen der Lehrversuche für die einzelnen Studierenden. Gleichbedeutend zu dieser gründlichen Arbeit im Bereich der

*Im Text verwende ich den Kurzbegriff Rhythmik abwechselnd und gleichbedeutend mit Musik&Bewegung.

Vermittlung erschien es uns von Anfang an wichtig, auch die künstlerischen Ergebnisse der Rhythmik auf der Bühne zu zeigen. Der große Zusammenhalt in unserem Rhythmik-Team war von Anfang an auch von der Einsicht getragen, dass ein Fach, wenn es sich ohne „künstlerisches Produkt“ behaupten wollte, kein wirklich substanzielles und wahrnehmbares „Fach“ sein würde. Hier hat die Rhythmik der Elementaren Musikpädagogik einiges voraus! Allerdings war eine Bühne für Darbietungen von Bewegung und szenischer Gestaltung damals nicht vorhanden. Der Konzertsaal existierte noch nicht. Wir nutzten das hintere Eck der Kleinen Aula, um dort einen kleinen Bühnenraum zu schaffen, 2 Scheinwerfer aufzustellen, Tanzboden auszulegen und in diesem bescheidenen Setting erstmals Musik&Bewegung vor Publikum darzubieten.

MEILENSTEINE FÜR DIE WEITERENTWICKLUNG

Zehn Jahre beharrliche Argumentation im Senat führten schließlich dazu, dass das damalige „grundständige künstlerische Aufbaustudium“ auch für den Diplomstudiengang Rhythmik genehmigt wurde. Ein entscheidender Durchbruch, der vor allem die künstlerisch performative Identität des Faches Rhythmik bestärkte. Auch wenn künstlerisch-pädagogische Kompetenzen nachgefragt werden, ist doch eine klare künstlerische Vision und das Hinarbeiten auf ein „performance-fähiges Produkt“ immer der eigentliche Beweggrund unseres Tuns. Und dass wir als erste Musikhoch-



schule in Westdeutschland ein Rhythmik-Studium mit eindeutig künstlerischem Schwerpunkt anbieten konnten, machte uns zu einer speziellen Adresse für das Studium. Seit dem Neubau des Konzertsaals „lieferten“ wir Rhythmik-Bühnenprojekte am laufenden Band. Die themenbezogenen Vortragsabende mit Hauptfach-Studierenden und ebenso die vielen Rhythmicals mit Kindern und Jugendlichen füllten regelmäßig den Konzertsaal – oft sogar komplett. Darunter waren zahlreiche sehr gefeierte Rhythmikbeiträge wie „Maskerade“ gemeinsam mit dem Hochschulorchester im Jahr 2009. Hohe bewegungsmusikalische Qualität und mutige künstlerische Bühnen-Experimente machten die Trossinger Rhythmik in Fachkreisen auch durch unsere Exkursionen nach Wien, Stockholm, Genf und Brüssel allseits bekannt. Ab 2006 etablierten wir die jährlich stattfindenden „Trossinger Tage für Musik und Bewegung“. Zu diesen Kurstagen bieten wir regelmäßig praktische Workshops und Vorträge für Studieninteressierte an. Performed wird beispielsweise im Foyer, vor und innerhalb des Fahrstuhls, zwischen den Mensatischen, draußen unter dem Dach im Eingangsbereich oder im stockdunklen Keller-Magazinraum unter dem Konzertsaal.

KÜNSTLERISCHE HIGHLIGHTS

Unsere Rolle als Gastgeber*innen des Europäischen Rhythmikkongresses 2006 erhöhte die Strahlkraft der Trossinger Abteilung. Es war für die gesamte Hochschule ein unübersehbares Ereignis, denn damals wimmelte es während der Kongresstage in allen Hochschulgängen nur so von Studierenden und Lehrenden aus Schweden, Polen, Russland, Belgien, Schweiz, Österreich und Deutschland. Gerne erinnere ich mich an die Jubelrufe und langen Applauswellen beim Eröffnungsabend für unsere Kindergruppe und ihre bewegungs-musikalisch skurrile Performance zu den live gespielten „Fünf Bruchstücken für Klarinette und Klavier von Jörg Widmann“.

In der Rückschau sehe ich als persönliches Highlight auch eine zum Ende des Jahres 2015 entstandene Musik&Bewe-



gungs-Choreografie zum letzten Satz aus der Sibelius-Sinfonie Nr. 5. Ein ebenfalls herausragendes Erlebnis war die intensive künstlerische Arbeit mit einer unserer BA-Podium-Studentinnen, die mit mehreren Musik&Bewegung-Performances am Iris Marquardt Wettbewerb 2018 teilnahm und einen Sonderpreis erhielt.

BOLOGNA-REFORM UND MEHR VERÄNDERUNGEN

Ab 2006/2007 geschahen viele Neuerungen. Prof. Elisabeth Gutjahr wurde Rektorin der Hochschule, Dorothea Weise übernahm ab 2009 eine Professur an der UdK Berlin. Das Studium wandelte sich. Alle Diplomstudiengänge wurden aufgrund der Bologna-Reform aufgehoben. Die Lehrenden standen vor der Aufgabe, entsprechende Modulhandbücher zu entwerfen. Es wurden mehrere Master konzipiert, darunter auch der „Master Rhythmik Performance“, der aus dem Diplom-GKA-Studium hervorging und in diese neue Fassung übertragen wurde.

Prof. Dr. Dierk Zaiser kam als neuer Kollege ins Team. Er brachte nicht nur viele gute und neue Impulse (Inklusion, Rhythmik-Performance), sondern auch seine wissenschaftliche Expertise in die Abteilung ein. Uns unterstützen verschiedene sehr fachkompetente Expert*innen. Besonders langjährige Verstärkung erhielt die Rhythmikabteilung durch:



Auf viele herausragende Aufführungen schaut Sabine Vliex zurück, wie hier auf die Choreografie zum letzten Satz aus der Sibelius-Sinfonie Nr. 5 (links und oben).

„Es war für mich herausfordernd und gleichzeitig beglückend, eine große Gruppe von 20 Rhythmikstudierenden darin anzuleiten, diese energetische Musik formal und ausdrucksstark auf der Bühne sichtbar werden zu lassen“, schwärmt Sabine Vliex.

Linke Seite: Frau Vliex vor ihrer Plakatwand. Fotos: Ihle, Sum, Vliex

Ria Rehfuß (Bewegungstechnik), Thomas Wenk (Instrumental-Improvisation), Sabine Werner (Sprechen), Prof. Padmini Baun (Körper- und Bewegungsarbeit) und Frank Bockius (Percussion). Ohne sie alle hätte ein derart verlässliches und qualitativ so gutes Kontinuum in unserer Arbeit mit den Studierenden nicht stattfinden können. Danke an alle.

RAUM 145 ALS HERZSTÜCK DES UNTERRICHTS

Raum 145 ist ein Ort, der mein berufliches Zuhause war. Ich kenne sozusagen jeden Zentimeter dieses schönen Bewegungsraumes inklusive der Macken, Narben, Kratzer und Spuren, die er trägt. Er hat auch für Kinder eine angenehme und harmonisierende Ausstrahlung. Dort den Unterricht erleben zu dürfen, hat ihnen immer sehr gefallen. Kinder spüren intuitiv, dass dieser Raum extra für Musik&Bewegung gemacht ist. Um Rhythmik qualitativ gut zu vermitteln, ist es doch gerade „der Raum“, der mit einer besonderen Atmosphäre dazu beitragen kann, sich darin ausdrucksvoll und musikalisch zu bewegen; das ist gar nicht zu unterschätzen. Was Raum und Ausstattung anging, war ich sehr glücklich, vor allem den Kindergruppen in der Lehrpraxis immer das Allerbeste anbieten zu können.

Im Laufe der Jahre stand immer mehr die fachliche Beratung der Studierenden im Vordergrund. Auch die Regie für Bühnenstücke mit Kindern und Jugendlichen übernahmen nun direkt die Masterstudierenden. Sie brauchten jetzt meine Unterstützung in Fragen, wie man solche Konzeptionen für Rhythmikstücke und szenische Gestaltungen entwirft und wie man sie mit Kindergruppen möglichst spielerisch erarbeitet. All dies waren für mich Lieblingsaufgaben bis zum Ende meiner Tätigkeit.

MAXIME IN DER RHYTHMIKPRAXIS MIT KINDERN

Die Musikauswahl wurde in der Lehrpraxis mit Kindergruppen immer besonders wichtig genommen und war prinzipiell auf klassische oder zeitgenössische Musik bezogen. Damit sind wir eigentlich immer auf positive Resonanz gestoßen. Das Vorurteil, Kinder mögen nur die Musik, die sie aus den Charts kennen, stimmt nicht. Es hat mit der Vermittlung zu tun. Eindruck machen Musikwerke vor allem, wenn das

Hören mit körperlichem Erleben und solchen Bewegungen verbunden wird, die einen inhaltlichen Sinn ergeben.

Als pädagogische Leitmaxime sehe ich unsere Aufgabe nach wie vor darin, die besonderen Eigenheiten und Fähigkeiten jedes Kindes zu suchen und zu finden. Die Aufgabe für Hospitierende in der Lehrpraxis lautete demnach häufig: „Suche die positiven Momente im Musik&Bewegungs-Verhalten des Kindes. Beschreibe, was ein Kind kann, und nicht, was es nicht kann.“ Noch vor kurzer Zeit wurde ich von Eltern ehemaliger Rhythmikkinder angesprochen und erfuhr, wie wichtig und prägend diese Erlebnisse für sie waren.

Das Fach Rhythmik beweist seine Stärken auch im Kontext des Klassenmusizierens. Ohne die Arbeit mit den idealen Gruppengrößen von ca. 12 Teilnehmenden aus den Augen zu verlieren, konnten wir auch den Musikunterricht ganzer Grundschulklassen mit teils 25 Kindern (darunter viele Kinder, die sonst sicher nicht in den Genuss besonderer musik- und körperbetonter Angebote gekommen wären) durch Rhythmik zum besonderen Erlebnis werden lassen.

In diesen Zusammenhängen verließen wir auch absichtlich unseren „Elfenbeinturm“ und praktizierten Rhythmik in (zu) kleinen Klassenzimmern und akustisch ungeeigneten Turnhallen. Eine gute Rhythmik-Pädagogik kann solche schlechten Bedingungen zur Not kompensieren - es ist dann für die Lehrpersonen leider doppelt so anstrengend!

In Verbindung mit dem von mir konzipierten Musik&Bewegungs-Projekt „Theo, der Papierpanther“ wurde unserer Abteilung der Bundespreis „Inventio 2005“ in der Kategorie „besonders innovative musikpädagogische Ausbildung“ des Deutschen Musikrates und der Yamahastiftung im Jahre 2005 verliehen. Prof. Dr. Zaiser legte in den Jahren darauf noch mit einigen weiteren Preisen nach und brachte unsere Abteilung dadurch immer wieder in den Fokus musikpädagogischer Anerkennung. Was derartige Preise allerdings langfristig bewirken, stelle ich im Nachhinein in Frage. Sind das nicht alles nur Eintagsfliegen, mit denen Politiker*innen sich rühmen, danach aber nichts weiter für die kindliche Musikförderung tun? An den allgemeinbildenden Schulen hat der Musikunterricht ob mit oder ohne Rhythmik leider nach wie vor so gut wie keinen Stellenwert. Vor allem an Grundschulen wird Musik unzureichend und oft fachfremd unterrichtet. Die Lage ist wie vor 30 Jahren: unverändert schlecht.

UNSERE STUDIERENDEN

Ich habe nicht genau gezählt, aber um die 180 – meist ganz besondere Menschen – haben während meiner Zeit Rhythmik studiert. Wie man so schön sagt, sind sie „auf dem Berufsmarkt“ sehr gefragt und betätigen sich auch künstlerisch. Sie waren zu 90% weiblichen Geschlechts. Schade eigentlich, denn viele suchen nach Formen der Bewegung, die körperliche Fitness, Individualität, Ausdrucksstärke, Sinnlichkeit und Denken verbindet: Rhythmik bietet das alles an. Mit Wonne beobachteten wir, wie die jungen Leute aufblühten und sich oft rasant schnell in ihrer Fähigkeit für die Improvisation und Gestaltung weiterentwickelten. Viele zeigten auch ein sehr gutes „pädagogisches Händchen“. Bereichernd war zudem die Arbeit mit älteren Studierenden, die sich teils nach jahrelanger Musikschularbeit auf ein Masterstudium konzentrierten und ihre Begeisterung auf alle anderen mit übertrugen, wenn sie erlebten und entdeckten, welche neuen Zugänge die Bewegung ihnen zur Musik eröffnete. Ein reicher Schatz für meine Erinnerungen, für den ich dankbar bin. Fünf Professor*innen und zahlreiche Dozent*innen an Musikhochschulen sind aus unserer Abteilung hervorgegangen. Vielleicht sind aber all die, die an Musikschulen und an den Fachschulen für Sozialpädagogik oder an den beruflichen Gymnasien arbeiten, noch viel wichtiger. Sie führen junge Menschen an Musik und Rhythmik heran.

WÜNSCHE FÜR DIE ZUKUNFT

Wir könnten mehr Forschung rund um das Fach brauchen. Die hauptamtlichen Professuren beinhalten meist keine Deputate für wissenschaftlich orientierte Fachforschung. Vielleicht kann diesbezüglich eine engere Vernetzung mit der Schulmusik weiterführen. Schon öfter hat sich in Projekten gezeigt, dass die Musik&Bewegungs-Pädagogik für die Arbeit in den Klassen spannende Ansätze bietet und die methodische Vielfalt des Musikunterrichts erweitert. Zugleich könnten sich dadurch drei gute Chancen eröffnen: a) viele junge Menschen in den Schulen würden Musik&Bewegung praktizieren, b) es könnte unter wissenschaftlichen Aspekten untersucht werden und c) das Fach würde bekannter und die Studiennachfrage wahrscheinlich steigen. Als einziges

Musikgymnasium Deutschlands bietet das Trossinger das Hauptfach Musik&Bewegung an und pflegt diesbezüglich eine enge Vernetzung mit unserer Abteilung.

Wünschenswert wäre es, wenn der Unterricht in der rhythmischen und elementaren Frühförderung an öffentlichen Musikschulen besser bezahlt und der deutlich höhere Planungsaufwand für Gruppenstunden zeitlich entsprechend vergütet würde. Die Musikschulen stehen meines Erachtens außerdem in der Verantwortung, das Fach vorantreibend auch für Jugendliche und junge Erwachsene anzubieten; woher sollen sonst die zukünftigen Studierenden, also die späteren Fachvertreter*innen für die Basisfächer an den Musikschulen kommen?

Um nicht dem Motto: „Jammern macht süchtig“ zu verfallen, wende ich mich lieber positiven Gedanken zu: Bewegungskreativität steckt in uns allen und Musik ist etwas überirdisch Schönes. Wir sollten uns aktiv mit dieser Schönheit verbinden, indem wir die Ohren weit nach innen öffnen und uns von der Musik wirklich körperlich bewegen lassen. Ich durfte oft mit eigenen Augen beobachten, wie in der Rhythmikpraxis leibhaftige Glücksmomente aufkamen. Für Rhythmik brauchen wir nichts als (Spiel-)Raum, den bewegungsbereiten Körper und unsere Stimmen oder akustischen Instrumente, mit denen wir Musik improvisieren.

33 JAHRE RHYTHMIK UND NUN?

Ich bleibe dran an Musik&Bewegung. Körperliches Konditionstraining an der frischen Luft und musikalisch improvisierte Bewegung auf meinem großen leeren Dachboden steht sowieso täglich auf dem Plan – das verlangt das Alter. In Sachen künstlerische Rhythmik geht es auch weiter – bei mir mit dem 5-köpfigen Gesten-Ensemble „Intutio“, welches ich vor 4 Jahren gründete. Wir erarbeiten ein Programm mit hand-gestischer Umsetzung zu ausgewählten Kompositionen und möchten dabei ein besonderes Augenmerk auf Komponistinnen legen. Natürlich ist es auch wunderbar, endlich einmal wieder in Ruhe Klavier zu üben oder die Zeit für Reisen zu nutzen, um alle möglichen Konzerte in beeindruckenden Sälen großer Städte zu hören oder auch bildende Kunst zu entdecken – der Terminkalender ist schon fast wieder zu voll.



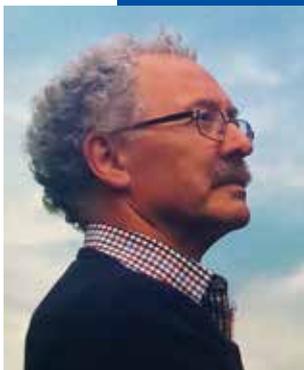
Frank Bockius: Nach dem Rhythmikstudium mit Schlagzeug von 1985-1989 hatte ich das Glück, direkt als Lehrkraft für Percussion in unserem Fachbereich zu starten und so gut 33 Jahre bis 2023 zu unterrichten. Es war ein tolles Team in unserem Fachbereich. So habe ich mir gemeinsames Arbeiten und respektvollen Umgang miteinander immer vorgestellt. Aber auch mit dem Team in der ganzen Hochschule habe ich mich sehr wohlgefühlt. Nochmals ein großes Dankeschön an dieser Stelle. Aber ganz besonders wohlgefühlt habe ich mich in der Arbeit mit den Studierenden, das sind sehr schöne Erinnerungen für mich. Sehr wichtig war natürlich auch, dass aus dem Studium und der Rhythmikabteilung heraus unsere eigene Band DIE TIMPANICKS entstanden, mit denen ich viele Jahre durch Deutschland getourt bin.

Friedemann Gisinger wurde 1952 in Hohenems/Vorarlberg geboren und studierte 1972-76 an der Hochschule für Musik Trossingen, wo er sein Diplom mit Hauptfach Akkordeon erhielt. Seit 1976 arbeitete er als Dozent für Akkordeon-Methodik und Akkordeon an der Hochschule. Als freiberuflicher Erzieher betreibt er gemeinsam mit seiner Frau eine eigene Musikschule.



Ganz nach Wien wechselt der Cembalist und Kammermusikspezialist **Carsten Lorenz**, der als Universitäts-Professor an der MUK lehrt, der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien. In Trossingen hatte er eine 50 %-Mittelbaustelle.

Lorenz erlernte sein Handwerk bei Harald Hoeren in Frankfurt/Main, bei Siebe Henstra in Utrecht (Solistenexamen 1994) sowie bei Jesper B. Christensen in Lyon und an der Basler Schola Cantorum Basiliensis. 1992 war er Semifinalist beim Concours Musica Antiqua Brugge, 2001 Finalist der ‚Erwin Bodky Competition for Early Music Soloists‘ (Boston). Seine große Liebe gilt den äußerst subtilen Ausdrucksmöglichkeiten des Clavichords sowie der ‚erdigen‘ Kraft der Musik aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.



Trompete, Kapellmeister und Schlagzeug hat **Michael H. Lang** an der Hochschule für Musik Trossingen studiert. Hier lehrte er seit 1988 Schlagzeugmethodik. Bereits seit 1981 unterrichtete er als Schlagzeuglehrer an der Städtischen Musikschule Tuttlingen. Michael Lang ist zudem Komponist und hat in seinem eigenen Musikverlag mehr als sechzig Werke veröffentlicht, darunter Kompositionen für Marimbaphon und Vibraphon solo, Schlagzeugkammermusik, Schlagzeugensembles, Klavier und kammermusikalische Werke in unterschiedlichsten Besetzungen und ist Autor sieben pädagogischer Schulwerke im Bereich Schlagzeug. „Die meisten Werke habe ich für meine Schüler geschrieben“, so Lang, der ein leidenschaftlicher Lehrer gewesen ist und immer den Schüler und nicht dessen Leistung im Blickfeld gehabt hat. Bei zahlreichen Schlagzeugern hat er die Grundlage ihrer Karriere gelegt. So ist auch Jochen Schorer, der neue Schlagzeug-Professor und Nachfolger von Franz Lang, bei seinem älteren Bruder Michael in die Schule gegangen.



Bereits ausgeschieden sind **Prof. Rudolf Rampf** (Violine, l.) und **Ulrich Schneider** (Violoncello, r.), die jahrelang Methodik und Hauptfachunterricht erteilt haben.



Eine neue Ära...

Herzlich willkommen in Trossingen:



Jonas Brodbeck ist Instrumentalpädagoge und Orchesterschlagzeuger. Seit April 2023 unterrichtet er in Trossingen als akademischer Mitarbeiter für Instrumentalpädagogik mit Schwerpunkt Perkussion und Perkussion Rhythmik.

Er studierte Schlagwerk und Instrumentalpädagogik an der Hochschule für Musik Trossingen bei Prof. Franz Lang und Michael Lang sowie in Stuttgart bei Prof. Marta Klimasara und Prof. Jürgen Spitschka. Darüber hinaus bildete er sich im Bereich Musikvermittlung an der HfK Bremen bei Prof. Dr. Barbara Stiller weiter. Zwischen 2011 und 2016 war er unter anderem Mitglied der Stuttgarter Philharmoniker und des Staatsorchesters Stuttgart und gastierte bei namhaften Orchestern, Ensembles und Festivals. Seit 2017 unterrichtet er an der Stuttgarter Musikschule.

Milena Hiessl, die Nachfolgerin von Prof. Sabine Vliex, ist Gründerin und künstlerische Leiterin der Singschule Bonn. Studiert hat sie Rhythmik mit Schwerpunkten Gesang, Kinderchorleitung und Musik und Bewegung. Sie ist Autorin von Praxisbüchern sowie Fachartikeln in Musikpädagogik-Zeitschriften, Dozentin mit Schwerpunkt Singen mit Kindern und Jugendlichen, Kinderchorleitung, Rhythmik, Musik, Bewegung und Stimme. Ihren Schwerpunkt sieht sie in der ganzheitlichen Arbeit und Bildung von Kindern und Jugendlichen durch den Einsatz von musikalischen Mitteln auf gesangliche und spielerische Art und Weise. Als Rhythmikerin und Vokalpädagogin leitet sie im europäischen Raum selbst konzipierte und

komponierte Musik- und Bewegungsprojekte für Kinder und Jugendliche, die in der Vergangenheit für Preise wie „Kinder zum Olymp“ oder „Mixed up“ nominiert wurden. Ihre musikvermittelnde Arbeit, die sich vor allem durch partizipative Projekte auszeichnet, führt sie regelmäßig an europäische Konzerthäuser. Vor allem die enge Zusammenarbeit mit der Philharmonie Luxembourg ist Teil ihres vielseitigen Arbeitsfeldes. Milena Hiessl ist u. a. Autorin der Praxisbücher für ErzieherInnen „Stimm-Spiel-Klang“ (Helbling 2016) und „Kinder-Klang-Kiste“ (Helbling 2018).



Fanny Mas, geboren 1988 in Perpignan (Frankreich), studierte Akkordeon, Querflöte und Master Musikvermittlung in Trossingen. Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit widmet sie sich leidenschaftlich dem Unterrichten. Seit 2016 ist sie Akkordeon- und Querflötenlehrerin sowie Fachbereichsleiterin an der Musikschule Bregenz

und gefragte Jurorin. Als Gründerin der Plattform www.ipaia.eu ist sie regelmäßig auf Fortbildungsveranstaltungen eingeladen.

Zum Sommersemester 2023 wurde sie als Nachfolgerin von Friedemann Gisinger als Dozentin für Instrumentalpädagogik mit Schwerpunkt Akkordeon berufen.

... mit bewährten Gesichtern...

Barbara Adamczyk ist eine gefragte Cembalistin und Hammerflügelspielerin. Sie studierte an der Hochschule für Musik Kattowitz bei Prof. Marek Toporowski, von dem sie ihre wichtigsten künstlerischen Impulse erhielt. 2007 schloss sie ihr Studium bei Prof. Marieke Spaans an der Hochschule für Musik Trossingen ab und qualifizierte sich zusätzlich durch Meisterkurse bei Jesper Boje Christensen, Lars Ulrik Mortensen, Christine Schornsheim, Bart van Oort und anderen. Seit 2008 ist sie für Cembalokorrepetition an der Hochschule für Musik Trossingen tätig, inzwischen als akademische Mitarbeiterin in der Nachfolge von Carsten Lorenz. Seit 2022 ist Barbara Adamczyk außerdem Dozentin für Cembalo, Generalbass und Aufführungspraxis an der Musikakademie der Stadt Kassel „Louis Spohr“ und korrepetiert außerdem bei Meisterkursen und Wettbewerben.



Anna Catharina Nimczik (Violoncello) studierte an den Musikhochschulen in Düsseldorf und Saarbrücken und legte erfolgreich das Konzertexamen ab. Von 2013 bis 2016 spielte sie beim Philharmonischen Staatsorchester Mainz. Seither widmet sie sich in unterschiedlichen Ensembles der Kammermusik. Instrumentalpädagogik bildet einen Schwerpunkt in ihrer beruflichen Tätigkeit. In Hochschullehre und Workshops vermittelt sie ihr Unterrichtskonzept. Seit 2023 ist Anna Nimczik akademische Mitarbeiterin für Instrumentalpädagogik an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen. Ihr liegt daran, Themenfelder der Instrumentalpädagogik zu reflektieren, wissenschaftlich zu erforschen und in Fachbeiträgen zu publizieren. Sie promoviert im Fachbereich Musikpädagogik bei Prof. Dr. Barbara Busch an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim.

Susanne Sigg studierte bis 2002 Violine und Viola an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen bei Prof. Federico Agostini und Prof. Jim Creitz. Es folgte ein Postgraduate Studium an der Zürcher Hochschule der Künste bei Prof. Christoph Schiller. Nach Anstellungen an Städtischen Musikschulen übernahm Susanne Sigg 1999 die Violin- und Violaklasse der Schule Schloss Salem, seit 2009 verbunden mit der Leitung und Koordination des Instrumental- und Kammermusikbereiches. Zusätzlich erhielt sie dort 2021 die Unterrichtserlaubnis für schulischen Musikunterricht. 2017 wurde sie als Dozentin für Fachdidaktik Violine an die Stella Vorarlberg Privathochschule berufen, seit 2023 ergänzend im Masterbereich Talentförderung. Susanne Sigg arbeitet als Dozentin in der Lehrerfortbildung des Verbandes Deutscher Musikschulen und des Vorarlberger Musikschulwerkes. In Trossingen ist sie Nachfolgerin von Prof. Rudolf Rampf.



... und wohl dosiert digital

Für meine persönliche Arbeit und Forschung erhält Digitalisierung beispielsweise auf dem Gebiet der Lehrwerkskonzeption zentrale Bedeutung. Die Integration digitaler Formate ermöglicht es hier, neue Wege einzuschlagen. Ich verfolge den perspektivischen Ansatz, Lehrwerke für den Instrumentalunterricht über ihre Druckform hinauszudenken. Auf diese Weise kann potenziell eine didaktische Vielfalt an Lehrmaterialien und Lernwegen zur Verfügung gestellt werden, die differenziert auf individuelle Persönlichkeiten und Bedürfnisse der Lernenden reagiert sowie variabel zu dimensionieren und ergänzen ist.

Anna Catharina Nimczik

Digitalität und der Einsatz digitaler Medien kann Lehre, Lernen und Üben enorm bereichern und erweitern. Allein Videotechnik bietet größtes Potenzial beispielsweise in Bereichen wie Prüfungs- und Konzertvorbereitung sowie (Instrumental-)Unterricht. Es fördert die Wahrnehmung und Selbstreflexion der Akteure auf eine relativ objektive Art und Weise und ermöglicht so differenziertes und zielgerichtetes Üben und Handeln. Lehren und Lernen im Kontext der Digitalität möchte ich als große Chance und vor allem als Erweiterung, nicht jedoch als Ersatz der Präsenzform, verstanden wissen. Der Umgang mit Vernetzung und Verfügbarkeit sollte jedoch balanciert und gesund sein.

Jonas Brodbeck

Der Aufwind, den die Digitalität im Moment erfährt, kann in vielen Momenten eine Chance und Erleichterung für die Unterrichtsplanung sein. Vor allem in der persönlichen und individuellen Beratung und in der Planung und Vorbesprechung, bspw. von Lehrpraxisangeboten, ist dies ein Vorteil. Sobald es aber an „echtes“ Musizieren, an Klingen, Singen, Bewegen und Empfinden geht, wenn Interaktion von gegenseitiger Wahrnehmung lebt, dann kommt Digitalität in meinen Augen schnell an ihre Grenzen. Denn im Unterrichtsspektrum von Musik und Bewegung geht es um diesen ständigen und realen Austausch, der davon lebt, dass wir uns im kleinsten Detail selbst, aber auch auch gegenseitig wahrnehmen.

Milena Hiesl

Der Kreis schließt sich

Prof. Jochen Schorer hat den Ruf als neuer Schlagzeug-Professor und Nachfolger von Franz Lang in Trossingen angenommen. Er kehrt damit mit viel Orchester- und Lehrerfahrung zurück in seine alte Heimat.

Jochen Schorer wurde 1974 in Villingen geboren und wuchs in Mühlheim an der Donau (bei Tuttlingen) auf. Dank seiner musikalischen Eltern und des ersten Schlagzeuglehrers Michael Lang ist er von verschiedenen stilistischen Einflüssen geprägt. Die Verbindung von Klassik, Jazz und Neuer Musik spielt bis heute eine tragende Rolle in seinem musikalischen Wirken. Dort studierte er ab 1996 bei Prof. Franz Lang, dessen herausragende Arbeit über Jahrzehnte eine außerordentlich wertvolle Grundlage für das neue Aufgabengebiet von Jochen Schorer ist. Im Alter von 24 Jahren wurde er erster Schlagzeuger beim SWR-Symphonieorchester, zunächst ab 1999 in Freiburg und ab 2016 in Stuttgart. Im September 2023 beendet er dort seine erfolgreiche Laufbahn, um sich vollkommen der neuen Aufgabe an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen zu widmen. Während seiner künstlerischen Laufbahn hat er diverse Preise gewonnen, unter anderem einen ersten Preis beim Hochschulwettbewerb in Weimar und den Förderpreis der Internationalen Bodenseekonferenz. Außerdem war er Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Als Solist trat er unter anderem mit dem SWR-Symphonieorchester, den Nürnberger Symphonikern, der Neuen Philharmonie Frankfurt und dem Philharmonischen Orchester

Hamburg auf. Als Kammermusiker ist er gefragter Partner in unterschiedlichen Besetzungen und Formationen, beispielsweise mit dem Klavierduo Grau-Schumacher, mit Patricia Kopatchinskaja und als Vibraphonist in diversen Jazzformationen. Seit 2015 ist er im künstlerischen Leitungsteam des Valser Musiksommers, einem jährlich in Graubünden (CH) stattfindenden Kammermusikfestival. Er absolvierte Gastspiele bei den Berliner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Bamberger Symphonikern und dem Tonhalle Orchester Zürich. Konzertreisen führten ihn nach Asien und die USA.

In die Hochschullehre kam Jochen Schorer ab dem Jahr 2014 zunächst für drei Jahre mit einem Ruf an die Hochschule für Musik in Nürnberg, kurze Zeit später an die Hochschule der Künste Bern, von wo er dann ab Oktober 2023 an die Hochschule für Musik Trossingen wechselt, um dort den Mittelpunkt Lehrtätigkeit zu haben.

Jochen Schorer ist mit der Flötistin Anne Romeis verheiratet, hat drei Kinder und lebt in Freiburg im Breisgau. In seiner Freizeit kümmert er sich um den Garten, wandert und fährt Ski im Schwarzwald und in den Alpen und verbringt im Sommer gerne viel Zeit am Meer. Als begeisterter Tennisspieler ist er Mitglied in der Herrenmannschaft des SC Freiburg.



Beim 7. Positively Brass & Percussion-Symposium konnte Prof. Jochen Schorer bereits als Dozent gewonnen werden. Bei der Neuauflage Anfang Oktober 2023 unterrichtet er als Gastgeber.

Foto: Hendrik Benz

Neu in Trossingen

Matthias Kowalczyk tritt die Nachfolge von Prof. Wolfgang Guggenberger an



Matthias Kowalczyk, geboren 1988 in Bochum, war bereits mit 15 Jahren Jungstudent, zunächst an der Robert Schumann-Hochschule in Düsseldorf bei Tobias Füller, anschließend wechselte er an die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main in die Klasse von Prof. Klaus Schuhwerk, an welcher er 2008 sein Studium aufnahm. Er war 1. Bundespreisträger bei „Jugend musiziert“ und Mitglied einiger, international renommierter Nachwuchsembles, u.a. des „European Union Youth Orchestra“. 2010, im Alter von 22 Jahren, wurde Matthias Kowalczyk Solotrompeter im „Frankfurter Opern- und Museumsorchester“. In darauffolgenden Jahren gastierte er regelmäßig in renommierten Klangkörpern, darunter die Berliner Philharmoniker, das Bayerische Staatsorchester der Staatsoper München, das NDR Elbphilharmonie Orchester Hamburg, das Deutsche Sinfonie-Orchester Berlin, das WDR Sinfonieorchester Köln und das HR Sinfonieorchester Frankfurt. Seit 2019 ist er Mitglied im Bayreuther Festspielorchester. Er arbeitete mit zahlreichen namhaften Künstlern wie Christian Thielemann, Kirill Petrenko, Sir Simon Rattle, Andris Nelsons und Péter Eötvös.

Als Solist trat er unter anderem mit dem „Rundfunkorchester München“, der „Philharmonie Festiva“, dem „Frankfurter Opern- und Museumsorchester“, sowie dem „Philharmonischen Staatsorchester Mainz“, in welchem er in der Saison 2009/2010 auch Stipendiat war, auf.

Regelmäßig fördert er den musikalischen Nachwuchs, beispielsweise als Dozent im Landesjugensinfonieorchester Hessen oder dem Landesjugendorchester NRW. Seine Lehrtätigkeit begann an der Wiesbadener Musikakademie, es folgten Lehraufträge an den Hochschulen für Musik in Basel und Mainz, an welcher er 2023 zum Honorarprofessor ernannt wurde.

Matthias Kowalczyk lebt mit seiner Frau und seinen zwei Töchtern in Frankfurt am Main. Gemeinsam lieben sie es, mit ihrem Wohnmobil Europa zu bereisen. In seiner Freizeit findet man ihn gerne auf seinem Ruderboot, angelnderweise auf der Jagd, zumeist nach Raubfischen. Die Liebe und Nähe zum Ruhrgebiet hat er nicht verloren, so zittert er jedes Jahr aufs Neue mit seinen daheim gebliebenen Freund*innen um den Klassenerhalt seines Fußballvereins, dem VfL Bochum.

Musikdesign und was dann?

**Lucia Kilger wird in Detmold Professorin für
Komposition & Sound Design für digitale Medien**

An der Hochschule für Musik Trossingen hat sie ihren Bachelor Musikdesign studiert, bis 2022 war sie hier Lehrbeauftragte für Klangregie im Mathilde Planck-Programm, jetzt wurde sie frisch an die HfM Detmold berufen: die Komponistin, Klangregisseurin und Medienkünstlerin Lucia Kilger.

Im Anschluss an eine IHK Ausbildung zur Mediengestalterin Bild und Ton hatte Lucia Kilger ihr Studium in Trossingen aufgenommen. Ihr Praxismester absolvierte sie im Experimentalstudio des SWR. Auf den Bachelor Musikdesign folgte der Master Klangregie an der HfMDK Frankfurt bei Norbert Ommer im Rahmen eines Stipendiums der Internationalen Ensemble Modern Academy, der Master Elektronische Komposition bei Michael Beil sowie das Konzertexamen Komposition bei Brigitta Muntendorf an der HfMT Köln.

Lucia Kilgers Arbeitsschwerpunkt liegt auf intermedialen, spartenübergreifenden Projekten in Zusammenarbeit mit anderen Künstler*innen sowie ungewöhnlichen Konzertformaten. Sie komponierte für namhafte Ensembles wie Ensemble Musikfabrik, Ensemble Garage, Ensemble Recherche und Decoder Ensemble, kreierte Audio-walks, Videowalks sowie gänzlich digitale Formate.



Lucia Kilger hat in Trossingen Musikdesign studiert. | Foto: Anja Limbrunner

Ihre Werke wurden auf Festivals wie der Münchener Biennale, Next Level Festival For Games und Rümlingen Festival aufgeführt. Neben der Dirigentin Friederike Scheunchen und dem Komponisten Clemens K. Thomas ist sie

künstlerische Leiterin des Ensembles c o p e. Darüber hinaus hat sie die künstlerische Leitung des Kölner Festivals Frau* Musica Nova inne.

<https://www.luciakilger.de/>

Museum of a Future Past

Von Sonja Schmid und Christian Losert

„Museum of a Future Past“ ist ein hybrides Projekt, ein kreatives Geräuscharchiv, eine performative Installation und ein begehrter Klangraum. Musikdesign-Studierende entwickeln, betreut von Prof. Sonja Schmid (Ensemble und digitale Performance) und Prof. i.V. Christian Losert (Intermediales Gestalten) eigenständige Präsentationsformen für die Räume des Ensemblehauses Freiburg und die Wiedereröffnung des Trossinger Konzertsaaus. Inspiriert durch den Museumsgedanken und dabei voller musikalischer und technologischer Spielfreude, inszenieren sie Klangwelten und ermöglichen eine ästhetische Erfahrung der Transformationsprozesse.

Blicken wir aus dem Jahr 2070 zurück auf das Heute: welche unserer alltäglichen Klangwelten sind inzwischen ausgestorben? Brausender Verkehrslärm, knackendes Eis, zirpende Singvögel, klimmerndes Bargeld, die Melodien regional-ländlicher Dialekte: Unsere vertrauten Klanglandschaften werden sich so radikal verändern wie unser Alltag. Alles ist im Wandel, verursacht durch Klimaveränderungen, Biodiversitätsverlust und technologische Fortschritte, oder sogar durch Faktoren, die wir zum jetzigen Zeitpunkt lediglich spekulativ in Betracht ziehen können.

Aus diesem Gedanken entsteht eine ungewöhnliche Kooperation des Ensemble Recherche Freiburg mit dem Landeszentrum MUSIK-DESIGN-PERFORMANCE der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen.

„Museum of a Future Past“ ist ein hybrides Projekt, ein kreatives Geräuscharchiv, eine performative Installation und ein begehrter Klangraum. Musikdesign-Studierende entwickeln, betreut von Prof. Sonja Schmid (Ensemble und digitale Performance) und Prof. i.V. Christian Losert (Intermediales Gestalten) eigenständige Präsentationsformen für die Räume des Ensemblehauses Freiburg und die Wiedereröffnung des Trossinger Konzertsaaus. Inspiriert durch den Museumsgedanken und dabei voller musikalischer und technologischer Spielfreude, inszenieren sie Klangwelten und ermöglichen eine ästhetische Erfahrung der Transformationsprozesse.



Die Zusammenkunft des versierten Ensembles für Neue Musik und der Musikdesign-Studierenden ist von Neugier und Entdeckungsfreude geprägt. Auf die Projektideen der Studierenden reagieren die acht Musiker*innen mit spontanen Vorschlägen experimenteller Klanggestaltung. Kann etwa eine Kontrabassklarinette dem ohrenbetäubenden Lärm einer Baustelle Paroli bieten? Welche Instrumente lassen sich klanglich reizvoll mit Münzen und Geldscheinen präparieren? Entsteht ein interessantes Wechselspiel zwischen synthetischer und instrumentaler Vogelstimmen-Imitation? Und welche musikalischen Möglichkeiten stecken eigentlich in einem Dieselmotor? Die Studierenden genießen größtmögliche künstlerische Freiheit und setzen für die Räumlichkeiten individuelle Projekte um, die meist installativen Charakter haben und durch instrumentale Performances der Ensemble-Musiker*innen ergänzt werden.

Kreative Musik für Bläser

Hochschule lädt zu Windhoek-Festival

Drei spannende Tage intensiver Arbeit an und mit neuer Musik bildeten den Auftakt zum Sommersemester 2023, Tage mit Welturaufführungen, Workshops mit Magnus Lindberg und Sven-Ingo Koch sowie Stuttgarter Studierenden der dortigen Kompositionsklassen von Prof. Marco Stroppa und Prof. Martin Schüttler.

Frischer Wind nach Corona und die besondere Expertise der Bläser-Professoren der Trossinger Hochschule bildeten die Initialzündung zu diesem Festival, das sich ganz der Neuen Musik verschrieben hat – und das gleich in dreifacher Hinsicht: komponierend, übend und musizierend. Studierende der Klassen von Marco Stroppa und Martin Schüttler hatten eigens für das Festival vier Werke komponiert. Diese Werke wurden ebenso in Trossingen uraufgeführt wie Kompositionen von Marco Stroppa selbst und Marcelo Nisinman sowie den Komponisten in residence Sven-Ingo Koch und Magnus Lindberg.

In intensiven Proben hatte ein groß besetztes Bläser-Ensemble unter Leitung des Oboisten Prof. Nicholas Daniel mit dem finnischen Komponisten Lindberg das „Gran Duo“ einstudiert, ein Dialog zwischen Holz- und Blechbläsern mit ihren jeweiligen spezifischen Stimmungen. Eine spannende Arbeit für Studierende wie Lehrende, gab Magnus Lindberg doch mehr von seinen Geheimnissen preis, als zu erwarten war. „Unspielbar wirkende Stücke wurden spielbar“, brachte es ein Student auf den Punkt. „Wir durften gemeinsam mit den Komponisten kreativ werden, die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten erlernen, die Hintergründe großer Werke persönlich erzählt bekommen, uns davon inspirieren lassen und Ergebnisse erreichen, die wir uns nicht hätten erträumen können.“

Der Trossinger Horn-Professor Saar Berger, seit mehr als 15 Jahren Mitglied im Ensemble Modern, verfügt ebenso über sehr gute Kontakte in die Neue Musik-Szene wie seine Kollegen, der schwedische Fagottist Prof. Fredrik Ekdahl, der Klarinetrist Prof. Chen Halevi und der Oboist Prof. Nick Daniel. Dankbar sind sie, dass so viele großartige Komponisten ohne Zögern zugestimmt haben, in die südwestliche Ecke Deutschlands zu kommen, um in dieser konzentrierten Umgebung am Rande des Schwarzwaldes mit den Studierenden zu arbeiten. So trafen sich alle, um von Magnus Lindberg zu lernen sowie von Sven-Ingo Koch mit seiner hochatmosphärischen und mikrotonalen Welt, von Marcelo Nisinman mit seiner dunklen Tango-Atmosphäre, von Prof. Marco Stroppa, der seine Studierenden der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart mitgebracht hatte, sowie von dem Stuttgarter Kollegen Prof. Nicolas Hodges, der sich in den vergangenen Jahren als eine der weltweit führenden Persönlichkeiten im Bereich der zeitgenössischen Musik etabliert hat.

Die Kombination aus einer kleinen, aber historisch und musikalisch sehr bedeutenden Stadt, den international bekannten Lehrenden und dem herausragenden Niveau der angereisten Komponisten machte das Festival so aufregend, entpuppte sich Trossingen als Zentrum für kreative Holzbläsermusik in Deutschland. War Blasmusik ein Aschenputtel in der Kammermusik, ist jetzt der passende Schuh gefunden – auf der Unterseite „Windhoek“ eingraviert.

Die zentrale geografische Lage von Trossingen in Europa macht es zu einem einfachen Ort, sich mit anderen Musikern zu treffen und Ideen auszutauschen.



Holz- und Blechbläser studieren gemeinsam das „Gran Duo“ ein, ein Dialog zwischen Holz- und Blechbläsern. Die Studierenden durften gemeinsam mit den Komponisten und den Lehrenden kreativ werden. Unspielbares wurde spielbar.

Fotos: Chen Halevi

Mit großem Werkzeugkoffer durchs Leben

von Gebina Wildermann

Lange ist es her, dass ich als Studentin der Musikhochschule Rhythmik studiert habe. Umso erfreulicher und auch bereichernder ist für mich die Erfahrung, als Ehemalige oder Alumna an den „2. Impulstagen für Musik und Bewegung / Rhythmik“ aus dieser Zeit bekannte Menschen wiederzutreffen und neue Menschen kennenlernen zu dürfen. Die Energie, Offenheit, Kreativität, Kompetenz und Begeisterung für den Studiengang Rhythmik bei den Studierenden und dem Team der Lehrenden ist beeindruckend.

Viel hat sich verändert in der Struktur des Studiums, nicht allein die Bezeichnung des Abschlusses von Diplom zu Bachelor/Master, sondern auch die Zusammensetzung der Inhalte, die Schwerpunkte, die Angebote.

Besonders begeistert haben mich die Begegnungen mit aktuellen Studierenden, anderen Alumni und Lehrenden innerhalb der angebotenen Workshops. Das gemeinsame Musizieren, Singen und Bewegen haben mich vergessen lassen, nicht Studentin zu sein.

Andererseits durfte ich auch erleben, dass ein großes Interesse der Studierenden an den Berufserfahrungen, Einsichten und Aussichten der Alumni besteht. Die Weitergabe von Informationen über ein berufliches Selbstverständnis und zu Perspektiven möglicher Berufsfelder sind sehr willkommen.

Mein berufliches Selbstverständnis basiert auf der Überzeugung, dass mir die Art und die Inhalte meines Studiums einen riesengroßen Werkzeugkoffer an die Hand gegeben hat, der mich dazu befähigt, Menschen in ihrer Lern- und Persönlichkeitsentwicklung ganzheitlich zu begleiten, sei es methodisch/didaktisch, sei es in der Analyse des Entwicklungsstandes und dem Bedarf folgender Unterstützung und um künstlerisch mit den Ausdrucksformen Musik, Bewegung, Sprache, Bildende Kunst zu arbeiten. Ich selbst habe als inzwischen Grundschullehrerin im Seiteneinstieg meinen

Schwerpunkt in der pädagogischen Arbeit gewählt, immer unter Einbeziehung der künstlerischen Aspekte der Rhythmik durch die Entwicklung von Musiktheaterstücken, Ensemblearbeit, Vertonung von Texten/Gedichten, etc.

In meinem Berufsalltag erfahre ich täglich, dass ich durch die reiche praktische Erfahrung methodischer, didaktischer und gestalterischer Inhalte während meines Studiums einen Vorteil gegenüber Lehrkräften habe, die sich überwiegend rein kognitiv fachliche Kompetenzen angeeignet haben. Das macht die Rhythmik in meinen Augen zu einem großen Schatz, der immer noch zu wenig bekannt und oft unverstanden ist. Von diesem Studium aus können sehr viele verschiedene berufliche Wege gewählt werden oder weitere Berufsqualifikationen oder zusätzliche Ausbildungen, die eine individuelle Ausrichtung möglich machen.

Das den Studierenden zu vermitteln, habe ich in den Gesprächen, für die während der Impulstage Zeit eingeplant war, versucht.

Perspektivisch halte ich den Austausch zwischen Alumni und Studierenden und auch zwischen Alumni und Lehrenden für sehr wichtig und eigentlich unbedingt notwendig. Für Studierende kann der Austausch ein förderlicher Impuls sein, den Wert des Studiums und die damit verbundenen Möglichkeiten zu begreifen. Eine professionalisierte Alumni-Arbeit wäre eine Bereicherung und Ergänzung des Studiums.



Kontakt – ganz analog

2. Impulstage Musik und Bewegung vernetzt Studierende und Professionals

Die 2. Impulstage für Alumni und Studierende standen unter dem Thema „Kontakt“. 27 Teilnehmer*innen nahmen an Praxisworkshops und Fachgesprächen teil, zu denen die fünf Lehrenden geladen hatten. Eine öffentliche Matinee mit künstlerischen Präsentationen und einer Open Stage Session ergänzte das zweitägige Programm.

Jonas Brodbeck vermittelte in seinem Workshop „Djembé Im.Puls“ verschiedene Schlagtechniken und Akzentverschiebungen für die Anwendung in den traditionellen Rhythmen der Malinke. Milena Hiessl brachte in „Circle Songs“ mit melodischen und rhythmischen Motiven alle singend in Bewegung und mit anderen in Kontakt. Ihre in Kürze erscheinende „Schatzkiste Musik“ bietet weiteres umfangreiches methodisch-didaktisches Material für die Bereiche Singen, Rhythmus, Bewegung, Instrumente, Kreativität in der

musikpädagogischen Arbeit mit Kindern von 0 bis 6 Jahren. Ria Rehfuß setzte einen tänzerischen Schwerpunkt: Körpersignale senden und empfangen, sich (hin)geben und zurückziehen, berühren und berührt werden, das Verständnis für Körperachsen, Schwerpunkte, Oberflächen und tieferliegende Strukturen bildeten Grundlagen für differenzierte Wahrnehmungsprozesse und einen genussvollen Tanz. Thomas Wenk-Bärmann improvisierte erzählerisch mit Stimme, Rahmentrommeln und Bewegung zum Bilderbuch „Die Brücke“, während Dierk Zaiser zu musikalischen Werken mit Bewegung und langen Bambusstäben improvisieren ließ. In Fachgesprächen im Format eines World Cafés informierten sich die Studierenden über die vielfältigen Berufserfahrungen der Alumni und diskutierten gemeinsam über Inhalte und Perspektiven des Faches.



Jedes Jahr nach Ostern lädt das Institut für Musik und Bewegung / Rhythmik zu Impulstagen ein. Studierende aus verschiedenen Hochschulen und Alumni nutzen die Gelegenheit zum fachlichen Austausch und zu persönlichen Begegnungen in verschiedenen Workshops, Präsentationen, Open Stage Sessions (Bild oben und links im Raum der ehemaligen Birkfabrik) und Fachgesprächen. Milena Hiessl (Bild rechts), die Nachfolgerin von Prof. Sabine Vliex, präsentierte dabei auch ihr neues Handbuch „Schatzkiste Musik“.

Fotos: Dieter Sum



Lieblingstlieder

Sprache lernen durch Musik von Mercé Bosch Sanf elix & Thomas Busch

Christoph Hohl

Musik eignet sich in besonderer Weise zur Sprachförderung. Dies nutzten Studierende der Hochschule für Musik Trossingen zur Sprachförderung durch Musik in der Arbeit mit geflüchteten Kindern aus der Ukraine.

Im März 2022 nahm die Hochschule für Musik Trossingen eine Reihe von Studierenden der Nationalen Musikakademie der Ukraine in Kiew als Gaststudent:innen auf. Mit den ersten geflüchteten Menschen aus der Ukraine sind auch in den umliegenden Landkreisen Rottweil, Tuttlingen und Schwarzwald-Baar Angebote für geflüchtete Kinder an Grund- und weiterführenden Schulen eingerichtet worden. Sie wurden teils direkt in Regelklassen, teils in Vorbereitungsklassen unterrichtet.

Bereits in der letzten Welle an geflüchteten Menschen in den Jahren 2015/16 ist im Feld der Musikpädagogik eine Reihe von Konzepten und Ansätzen zur Sprachförderung durch Musik im Rahmen von Deutsch als Zweitsprache (DaZ) entwickelt worden (u.a. Barth 2018, Gaul & Nagel 2016). Im Projekt „Lieblingstlieder. Sprache lernen durch Musik“ wurden im Wintersemester 2022/23 die etablierten Ansätze zur Sprachförderung durch Musik in der Arbeit mit geflüchteten Kindern aus der Ukraine in Vorbereitungsklassen und Regelklassen in Kooperation mit zwei Hochschulseminaren der Hochschule für Musik Trossingen eingesetzt. Diese Arbeit führte die HfM Trossingen mit Kindern in 5.-8. Klassen der L ohrschule Trossingen, der Konrad-Witz-Schule Rottweil und der Goldenb uhlschule in Villingen-Schwenningen über den Zeitraum von vier Monaten durch.

Musik eignet sich in besonderer Weise zur Sprachförderung. Es wurden z.B. sich überschneidende neuronale Ressourcen für Rhythmus in der Sprach- und Musikverarbeitung gefunden. Ein Sprachlernender ist nach gegenwärtiger Fremdsprachendidaktik kein defizitärer Muttersprachler, sondern auf dem Weg zu einem intercultural speaker“ (Perner 2018, S.13).

Daher wurde eine Lernatmosphäre geschaffen, in der die Schüler*innen ihre Sprachkenntnisse mit Hilfe von ukrainischen Muttersprachlern verbessern können. Diese kennen die phonetischen und prosodischen Schwierigkeiten, auf die die ukrainischen Kinder beim Erlernen der deutschen Sprache stoßen, selbst gut.

Durch die wesentliche Zusammenarbeit mit zwei ukrainischen Lehrkräften, die an der Hochschule für Musik Trossingen studiert haben, war es möglich, Übungen und Lieder zu erstellen, die den ukrainischen Kindern das Erlernen der deutschen Sprache, ihrer Phonetik und Prosodie erleichtern konnten. Parallel dazu erstellten Studierende der HfM Trossingen prosodische und rhythmische Übungen und Lieder, die zum Spracherwerb beitragen. Ziel dieser Übungen ist es, sich spielerisch und anhand von Gruppenarbeit mit den verschiedenen sprachlichen Herausforderungen auseinanderzusetzen.

Im Rahmen des Projektes entstand das Heft „Hey, Salut, Pryvit, Hallo. Sprache lernen durch Musik“ (Hrsg. Bosch-Sanf elix & Busch, 2023), in dem sich Warm-ups, Musikspiele, Raps, Kanons, Chorlieder, Zungenbrecher, rhythmische Übungen und prosodische Übungen finden. Vor jeder Übung werden jeweils eine Einführung und verschiedene Vorschläge zur Einstudierung auf Deutsch und Ukrainisch angeboten.

LITERATUR: Barlage, J. (2018). Der Klassensong – auch ein Thema in Sprachklassen?? Hrsg. Barth, D. Musik-Sprache-Identität. Helbling.

Barth, D. (Ed.). (2018). Musik-Sprache-Identität: Musikunterricht mit geflüchteten Jugendlichen. Helbling.

Gaul, M., & Nagel, E. (2016). SPRING: Sprache lernen durch Singen, Bewegung und Tanz. BosseVerlag.

Morgret, S. (2015). Die Förderung phonetischer Kompetenzen durch den aktiven Einsatz von Musik im Unterricht DaF (Doctoral dissertation).

Patel, A. D. (2008). Music and the brain: Three links to language. The Oxford Handbook of Music Psychology, 208-216.

Perner, M. (2018). Musikunterst tzte Präsentationen eigener Texte in universitären Sprachkursen. Beobachtungen zum Seminarkonzept „Sprachrhythmus“ an der Universität Hannover. In: Hrsg. Barth, D. Musik-Sprache-Identität. Helbling.

21. DEZEMBER 2022 - 15. JANUAR 2023

1. Schreibwettbewerb
an der
HfM Trossingen

WINTERSEMESTER 22/23

Thema:
Zerbrechlichkeit

Schreibe eine Kurzgeschichte, ein Gedicht oder einen anderen Kurztext zum Thema "Zerbrechlichkeit" mit maximal 1000 Worten und schicke Deinen Beitrag an den AstA. Die besten Texteingendungen erhalten tolle Sachpreise und werden hochschulintern veröffentlicht.

In Glas gekleidet

luftumwirbelte Gestalt
du stehst im Sturm
ganz still
in Glas gekleidet
kein Wind berührt dich
kein Leben fühlt dich
du bist
in Glas gekleidet
du versuchst zu gehen
Glas unter den Füßen
zu greifen
Glas um deine Hände
du bleibst stehen
behütet
nackt
in Glas gekleidet
gläserne Sicht
offen
kalt
doch klare Gedanken verzeihen dir nicht
im Sturm zu stehen
still zu sein
du bist in Glas gekleidet doch deine Gedanken sind es nicht

Franziska Armbruster, 28.12.2022

(3)

In jedem Hoffen
steckt ein Weh'n
In manchem Wehren
weilt die Wunde.
Und was ein Wunsch,
was ein Begehren,
das umdunkelt
diese Stunde.
Und wie die Stunde
sich verhält
zum Zeitenfluss
und dieser Welt
so wirft
mein kleiner Menschentraum
nur einen fahlen Bogen
in bruchstückhaften Lebensraum.

1)

Das Welken der Tage
zeichnet uns
ins vage
Licht des brüchig gewordenen Jahres.
Sanfter, leichter wirkt der Raum.
Ob die Hoffnungen
wohl kaum
merklich aus ihm entweichen?
Allmählich beginnen wir
uns anzugleichen...
Wir sehen:
wir haben nichts zu erwarten.
Der Weg holt uns ein
und

die Konturen
erzarten. S.

(2)
Blitz
ein alter Narziss
auf
und
funkelt
das Grau
zu schön:
vergelltes Hellpastell.
Ein harscher Einwand
und es bricht
aus dem Licht
fällt
ein Schatten
aus mir:
das Ich. S.

(4)

N/irgendwo?
Ich fühle mich so allverbunden
den Menschen, Wegen, Orten
die meinem Leben unbekannt
und die ich doch in manchen Stunden
unbegangen, unbesehen, längst nahverwoben
in mir fand.
In wirren Weiten brechen sich
wie Spiegelpunkte klar
dann aus dem Dunkel blitzende Momente
die ich meine zu erkennen.
Vielleicht sind sie nur Widerschein
vielleicht nicht wahr...
und wenn!
so will ich sie gern Träume nennen
und umso tiefer in sie blicken
und hoch hinauf
in ihre Räume steigen
um ihrer Erscheinung nachzugehen
und um herauszufinden
ob sie mich leiten und mir
wenn auch nur flüchtig
etwas von Bedeutung zeigen. S.

PREIS TRÄGER TEXTE



DAS RITUAL

Er freut sich schon den ganzen Tag darauf. Er kennt sich selbst ja am besten und weiß, was er mag. Bücher hat er darüber gelesen, es schon hunderte Mal getan und seine Technik perfektioniert. Aber diesen einen Moment, den kann man nicht verwissenschaftlichen. Die anderen, die Jungs auf der Arbeit, wissen gar nicht, was ihnen entgeht. Ein oder zwei Mal hat er versucht, mit ihnen darüber zu sprechen. Aber was verstehen die schon von den Freuden des Lebens? Die ganze Fahrt lang freut er sich schon. Seit er sich vorhin in die Bahn gesetzt hat. Nicht aktiv, nicht erregt, sondern in wacher Erwartung des bekannten Heimischen.

Eine Weile lang hat er probiert, es auf der Arbeit zu rekonstruieren. Aber das war nicht richtig. Man vermischt nicht großen Genuss mit Profanem! Darum hat er es dann irgendwann wieder gelassen. Außerdem hat es ihm die ungetrübte Vorfreude darauf genommen, was er zuhause erlebt. In seinem Sessel. Im Erker. Er hat eine kleine Wohnung in einem sonst verwohnten Haus in einem recht gemütlichen Viertel. Kolonialzeit, aber schäbig. Das Umfeld war ihm schon damals egal, der Erker wichtig, jahrelange Suche wert. Aber an für sich ist es ganz gleich, mit oder ohne Erker, sogar ohne Fenster oder Sessel, Wohnung oder sonst was. Es zählt, was geschieht und wie, nicht wo.

Wenn man ihn so betrachtet, fällt er nicht auf. Gerade in der Bahn fällt niemand niemandem auf. Er zieht sich stets auf der Arbeit um. Privat trägt er einen Stil, der so unauffällig ist, dass sich ihm eigentlich nur verdeckte Detektive bedienen. Jene sind in dieser Hinsicht dermaßen auffällig, dass sie immer binnen Sekunden enttarnt werden. Er nicht. Nie. Als was auch? Sein Ich im Dienst ist so wenig spektakulär wie sein Ziviles. Den ganzen Tag hat er mit schmutzigen Dingen zu tun. Warme, klebrig stinkende Masse. Und dann das Geschrei und das ordinäre Gerede der anderen. Kommunikation meist über nasales Funkgerätgebrüll oder betont lässige Fingerzeige. Bitumenklebrige Pläne an Blechwänden. Immerhin setzt er sich nicht wie die anderen Jungs so unmittelbar dem immer beschissenen Wetter aus.

Vielleicht rührt daher seine Faszination. Dieses scharfe Aufbrechen. Unberechenbare Präzision in Sekundenbruchteilen. Und dieser feine, helle Klang ...

Es geht ihm eigentlich nur in zweiter Linie um das Getränk.

Die Sache also, die für die meisten Leute quasi Selbstzweck ist. Worum es ihm geht, ist das Davor. Es wäre gewiss ohne ein Danach sinn- und reizlos. Könnte gar nicht ohne dieses Danach. Der Reiz steckt jedoch im Moment. Eigentlich vor dem Moment. In diesem winzigen Augenblick, wenn er loslässt. Wenn die Spannung im Inneren noch gebunden ist, die sich unmittelbar später lösen wird. Im Kern hat es etwas Orgastisches. Da ist das Danach ja auch Grund für das große Tamtam, was man allseits um den eigentlichen Moment macht. Noch mehr um das Davor und dessen heroische Längen, die virtuose Körperlichkeit und so weiter. Auch verbindet dieses und jenes, dass er beides ausschließlich allein erlebt.

Über diese Dinge sinnt er nach, wenn er in der Bahn sitzt. Nicht immer ist er dabei so angespannt wie heute. Die Öljacke ist aus, genau wie die Schuhe. Das fadenscheinige Hemd am Kragen geöffnet. Pantoffeln an den Füßen steht er in der Küche. Höchste Konzentration. Die Uhr in der Linken zeigt noch 17 Sekunden. Er ist nicht hektisch, da routiniert. Seine Erregung im Inneren ist groß, auch wenn er augenscheinlich nur schmallippig starr auf die Anzeige blickt. Die Rechte hält die Kette leicht gestrafft. Ist quasi absprungbereit. Fast schon olympisch.

Jetzt!

Es ist wie immer alles bereits vorbereitet. Auf dem Tischchen beim Sessel steht das Glas, dabei das kleine Kännchen. Auf einem kleinen Tablet trägt er den Tee herein und stellt ihn dazu. Früher hat er sich literweise davon aufgebrüht. Bald hat er eingesehen, dass es Verschwendung und beim zweiten Mal ohnehin enttäuschend ist. Es genügt ihm eine kleine Tasse. Auf die 180 ml kommen exakt 1,62 Gramm Tee. Das ist erprobt und erwiesen.

Die Füße auf dem Hocker strebt er dem Finale entgegen. Er öffnet das Glas, hebt den Deckel ab. Kein Klimbim, nichts Extravagantes. Schönes muss nicht protzig sein. Dabei liegen ein Silberlöffel und die Pinzette. Die meisten mögen am liebsten die Kluntjes aus plumpem weißem Zucker. Für ihn nur schnöde Diasaccharide. Er bevorzugt die herbe Note des goldenen Brauns im Zuckerglas. Behutsam hebt er einen der Steine heraus. Die Kiefermuskeln zucken kurz, Pupillen werden größer, Nasenflügel blähen.

Gleich.

Er blickt noch einmal kurz aus dem Fenster, schließt dann die Augen. Versonnen inhaliert er, hält kurz den Atem an, sinnt dem Duft des Raumes nach. Wie zerbrechlich ist diese Sekunde, wie zerbrechlich der Kandiskristall.

Die Schenkel der Pinzette öffnen sich, er fällt. Hitze trifft auf Edelstein. Zirkon zerspringt am Grund der Tasse. Glückseligkeit.

Jan Steeb

Trümmerteile

Schon wieder Gulaschsuppe. Wie oft hatte er das schon gerochen, als er die Wohnungstür nach einem langen, kraftraubenden Arbeitstag aufgestoßen hatte. Gulaschsuppe. Immer diese Gulaschsuppe. Was fand sie daran bloß so gut? Ihm fiel dazu nichts Gutes ein, außer dass sie wenigstens lang genug warm blieb und er sie sich nicht wie ein Verrückter in sich hereinschlingen musste. Der Mann ging zur Garderobe, zog seinen triefenden Mantel aus und stellte die nassen Schuhe auf den glänzenden hellen Parkettboden. Da müsste er sich später bestimmt wieder etwas anhören. Warum stellst du denn deine Schuhe nicht wie jeder normal denkende Mensch auf die Ablage dafür? Wie oft soll ich dir das denn noch sagen? Die Sätze seiner Frau hallten ihm bereits im Kopf, doch es war ihm – wie so vieles in letzter Zeit – vollkommen egal. Es kümmerte ihn nicht mehr. Früher, dachte er, da hatte es ihn sehr wohl gekümmert. Und wie. Was hatte er sich immer ins Zeug gelegt, nur damit sie glücklich war. Sie, die Freundin, Verlobte und jetzige Ehefrau, die ihm zwei Kinder geschenkt hatte. Ach, er liebte diese Kinder so unermesslich, doch liebte er auch seine Frau? Die Kinder waren gottseidank an diesem Wochenende bei den Großeltern, da würde er endlich einmal wieder Zeit finden, ein paar Dinge für die Arbeit zu erledigen. Im Büro ging es zurzeit drunter und drüber. Wie eigentlich immer. Dennoch war seine Arbeit schon länger das Einzige, was ihn antrieb. Ohne die Arbeit und seine vielen netten Arbeitskolleginnen und Arbeitskollegen hätte er wahrscheinlich schon längst Depressionen bekommen. Da jaulte seine Frau aus der Küche seinen Namen, das Essen wäre fertig. Missmutig trottete er in die Küche und ließ sich auf einen der vier Stühle am Esstisch plumpsen. „Gulaschsuppe gibt’s!“, verkündete seine Frau stolz. Als ob er das nicht schon beim Öffnen der Tür gerochen hätte. Wenig motiviert nahm sich der Mann ein wenig Suppe und fing an, das heiße, dampfende Gebräu zu schlürfen. Die Frau begann von ihrem Tag zu erzählen, was dem Mann immer tierisch auf die Nerven ging. Er hatte keine Lust, sich ewig lange Geschichten über den Kaffeeklatsch mit den vier Busenfreundinnen und die ausufernden Shoppingtrips anzuhören. Doch um die Fassade aufrechtzuerhalten, nickte er einige Male und tat so, als würde es ihn interessie-

Du bist wie ein Weidenkätzchen
Geschützt reiftest du heran
Doch du drängtest heraus
Zu früh
Vor der Blüte warst du da
So bleibst du für immer
Sternenschwester

Julia Wetzel

ren, was ihm seine Frau berichtete. Seine Gedanken drifteten jedoch immer weiter ab. Was waren das früher nur für unbeschwerte Zeiten gewesen? Vor allem seine Kindheit und Jugend. Er hatte das ganze Leben vor sich gehabt und schmiedete Pläne für die Zukunft. Sein Traum war es immer gewesen, sich als Architekt selbstständig zu machen, sich ein großes, aber dennoch gemütliches Haus einzurichten und dort glücklich mit Frau und Kindern das Leben zu verbringen. Wie im Märchen. Doch daraus wurde nichts, im Gegenteil: Er saß mit fünfundvierzig in einer Mietwohnung in Hamburg-Altona mit einer Frau, die er nicht mehr liebte. Er begehrte sie nicht mal mehr. Ihr Liebesleben war nach der Geburt des zweiten Kindes so gut wie eingeschlafen. Er hatte schon oftmals überlegt, mit der hübschen Latino-Schönheit aus dem Büro eine Affäre zu beginnen, aber dafür war er bisher zu schüchtern gewesen. Vielleicht sollte er sich doch mal auf einen Kaffee mit ihr treffen? Wie zerbrechlich Liebe ist. Der Traum seiner Kindheit war schon lange geplatzt, wie ein Luftballon, den man zu stark aufgeblasen hatte. Peng – so schnell kann’s gehen. Wenigstens hatte er momentan eine feste Stelle in einem angesehenen Architektenbüro. „Hörst du mir überhaupt zu?“ Entsetzt sah seine Frau ihn an. Da war er wieder: Dieser durchdringende Blick, den sie ihm in letzter Zeit immer häufiger zuwarf. Eine Mischung aus Enttäuschung, Fassungslosigkeit und vor allem Hilflosigkeit spiegelte sich in ihren eisblauen Augen wider. Ja, ihre Ehe befand sich in einer prekären Lage. Doch wie sollte er dies retten? Er war in den letzten Monaten häufiger zum Entschluss gekommen, dass es für diese Ehe keine Hilfe mehr geben würde, dazu war sie zu sehr beschädigt. Zerbrochen in mehrere, kleine Einzelteile, die unmöglich wieder zusammengeflickt werden könnten. Dieser Tatsache ins Auge zu blicken, fiel ihm jedoch noch immer schwer. Der Mann wich ihr aus und erklärte knapp, dass er zu Bett gehen wird. Mürrisch stand die Frau auf und begann mit zittrigen Bewegungen, das Geschirr abzuspülen.

Saskia Weber



Preise und Auszeichnungen

Tasteninstrumente | Gitarre

PROF. INGO DANNHORN KLAVIER

Jonas Šopa DAAD-Preis 2023 für besonderes gesellschaftlich-soziales Engagement und gute Studienleistungen

Ting Yuan 1. Preis beim „Tryavna Art festival“, Bulgarien | 1. Preis beim Int. Online-Musikwettbewerb „Stars at Tenerife“, Spanien | 2. Preis beim Int. Online-Musikwettbewerb „Danubia talents Talents“, Budapest | 1. Preis beim Online-Musikwettbewerb „Fanny Mendelssohn“, Belgien

PROF. TOMISLAV NEDELKOVIC-BAYNOV KLAVIER

Dezheng Kong beim online-Wettbewerb „Musik of the World“ in Israel Grand Prix Klavier solo und 1. Preis Ensemble mit Qiran Wang (Klarinette, Klasse Prof. Chen Halevi) | 2. Preis beim Online-Wettbewerb „Red Maple Music Competition“ in Toronto, Kanada | 2. Preis beim Wettbewerb „Domenico Scarlatti“, Città di Trapani, Italien | Grand Prix beim „Oxana Yablonskaya“ in Puigcerdà, Spanien | 1. Preis und Sonderpreis für die beste Interpretation der Romantik beim Wettbewerb Città di Barletta, Italien | 1. Preis beim „Stockholm Int. Misoc Competition“, Schweden

Yehchan Park 1. Preis beim „7. Danubia Talents Int. Competition“ Budapest | 1. Preis beim „Norden Int. Piano Competition“, Finnland

Uiin Cheon 1. Preis bei „Ad Libitum“ Int. Musikwettbewerb, Warschau, Polen | 3. Preis beim Wettbewerb „Città di Barletta“, Italien | „Piano master Gold Preis“ und Nominierung für den „Pianist of the Season Award“ beim Int. Piano Competition in Warschau, Polen | Grand Prix beim Int. Klavierwettbewerb (online) in Gdansk, Polen | 1. Preis beim Int. Musikwettbewerb „Sound of

Time“ in Veliko Tarnovo, Bulgarien | 1. Preis beim Online „Hong Kong Musik Talent & performer Award“ | „Gustav Mahler Prize“ in Prag für die Interpretation eines Werkes von Karol Szymanowski | 1. Preis beim 1. Int. Online-Wettbewerb in Calabria/It. | 1. Preis mit einem Engagement für das „Carnegie Weill Recital Hall Debüt“ beim Golden Classical Music Awards in New York, USA

Shirin Seiter 1. Preis beim Hong-Kong Music Talent & Performance Award (Online) 2022/23

Shirin Seiter, Dezheng Kong und Emre Nurbeyler 1. Preis als Trio bei „Piano 6&8 Hands“ – 12. Int. Klavierwettbewerb für Klavier zu sechs und acht Händen in der bayerischen Musikakademie in Marktoberdorf

Emiliano Barreiro (Klavier-Methodik: Mechthild Großmann) Festanstellung an der Musikschule der Stadt Ulm mit der Verantwortung der Fachbereichsleitung

PROF. ALEXANDER FLEISCHER LIEDGESTALTUNG

Xiaofang Zhao (Gesang Prof. Christina Landshamer) und **Haoran Chen** Stipendium der Udo-Reinemann International Masterclass für die Saison 2023/24 in Brüssel

Streicher

PROF. ALEXANDER JANICZEK VIOLINE

Chi Hung Huang hat das Probejahr als Stimmführer der 2. Violinen am Staatstheater Kassel bestanden

PROF. WINFRIED RADEMACHER VIOLINE

Tristan Dorn Mitglied der „Jungen Deutschen Philharmonie“

Mingsi Tang 1. Violine bei den Hofe Symphonikern und Stellvertretende Stimmführerin (50%) beim „Philharmonisches Orchester der Stadt Ulm“

Theresa Lechner 50 % Festanstellung an der Musikakademie Villingen.

Gaia Giancarlo (Alumni) Akademieplatz beim „Staatsorchester Rheinische Philharmonie“

PROF. BEATRIZ BLANCO VIOLONCELLO

Ramiro Carbone Stipendiat Hezekiah Wardwell – Alexander von Humboldt Stiftung

Kevin Santana Stipendiat des IV. Int. Bach Festivals Canaris

Anna Schrottenbaum 2. Preis beim Österreichischen Jugendmusikwettbewerb Prima la Música.

Kilian Schwarz Festanstellung an der Musik- und Kunstschule Böblingen

Bläser

JULIE STEWART-LAFIN QUERFLÖTE

Mengxuan Bao 1. Preis London classical music competition

Pei-Ni Tsao aufgenommen in „Live Music Now“

Sophia Freudenthaler (Querflöten-Methodik: Andrea Elser) Festanstellung als Flötenlehrerin an der Musikschule Donau-eschingen

PROF. CHEN HALEVI KLARINETTE

Olivier Vivares (Alumnus) als Professor an die Hochschule der Künste Bern berufen worden

PROF. FREDRIK EKDAHL FAGOTT

Yoojin Jung Akademistin beim Philharmonischen Orchester des Theaters Erfurt

Schlagzeug**PROF. FRANZ LANG** SCHLAGZEUG

David Friederich (Alumnus) ab Sommer 2023 Schlagzeuger im Orchester der Oper Frankfurt

Daniel Higler bis Sommer 2023 Zeitvertrag als Schlagzeuger im Orchester der Oper Frankfurt. Ab der Spielzeit 2023/24 Schlagzeuger des Sinfonie Orchesters Biehl Solothurn (CH)

Leonard Koßmann Akademist bei den Bamberger Sinfonikern

Felix Beck Akademist bei der Tschechischen Philharmonie Prag

Marius Schwarz Praktikant beim SWR Symphonieorchester

Arrius Wagner Verlängerung des Zeitvertrags beim Philharmonischen Orchester der Hansestadt Lübeck

Elija Kaufmann Verlängerung des Zeitvertrags als Schlagzeuger und stv. Solopauker beim Philharmonischen Staatsorchester Mainz

Gesang

PROF. CHRISTINA LANDSHAMER GESANG

Anne Flender 2. Förderpreis der Walter Kaminsky-Stiftung, Stipendiatin des Richard-Wagner-Verbandes

PROF. ANDREAS REIBENSPIES GESANG

Hyunho Leo Kim, Bariton, ab Spielzeit 2023/24 Festengagement im Solistenensemble des Opernhauses Würzburg, er übernimmt in der ersten Saison dort die Titelpartie in Mozarts „Don Giovanni“, Ford in Verdis „Falstaff“, Enrico in Donizettis „Lucia di Lammermoor“, Danilo in Lehárs „Lustige Witwe“. Im März und April 2023 sang er bereits als Ecamillo in Bizets „Carmen“ und als Alfio in Mascagnis „Cavalleria rusticana“ am Opernhaus in Plovdiv, Bulgarien, zudem den Tonio in Leoncavallos „Pagliacci“ am OFF Theater in Wien

Heain Youn, Mezzo-Sopran (Alumna) 1. Preis beim 6. International Music Competition „Francesco Cardaropoli“ in Bracigliano (I) sowie den 2. Preis beim Concorso Internazionale di Canto Lirico „Chiara Magni“ in Penne (I)

Jinseok Kim, Bariton, ausgewählt für die Partie des Dulcamara in Donizettis „Elisir d’amore“ bei der Jungen Oper Schloss Weikersheim im Sommer 2023

Yusuke Matsumura, Bass, Festanstellung im 2. Bass des Opernchors am Theater Plauen-Zwickau

Raoul Bumiller, Tenor, für 2,5 Jahre eine 75%-Stelle im Tenor des Rundfunkchors Berlin

Musik und Bewegung

PROF. SABINE VLIEX

Jana Lalovic (Alumna) Lehrerin für Musikalische Grundausbildung an der Musikschule Konservatorium Zürich

Kammermusik

PROF. NICHOLAS DANIEL OBOE, PROF. FREDRIK EKDAHL FAGOTT, PROF. ÁKOS HERNÁDI KLAVIER

Trio Grazioso mit Sofia Baptista Torgal, Oboe, Alejandro Rozas, Fagott, und Dahye Yoon, Klavier (Klassen Prof. Nicholas Daniel, Prof. Fredrik Ekdahl und Prof. Ákos Hernádi) absoluter 1. Preis beim Fanny Mendelssohn Int. Online Competition sowie Auszeichnung beim 2. International Music Competition Malopolska

PROF. DR. LINDE BRUNMAYR-TUTZ

Rayons du soleil mit Leona Lenger (Blockflöte, Erasmus im letzten WS), Julia Wetzel (Blockflöte), Jakob Pungel (Barockvioloncello) und Manami Suzuki (Cembalo) tritt im Rahmen der Nachwuchsplattform des Utrecht Early Music Festivals auf

Promotion

PROF. NICOLE SCHWINDT MUSIKWISSENSCHAFT

Christoph Scheerer erfolgreiche Promotion über das Verhältnis von c und ç vom 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts: eine Untersuchung zum Verständnis und Gebrauch der beiden Mensurzeichen in Theorie und Praxis

PROF. DR. ALEXANDER CVETKO MUSIKPÄDAGOGIK

Julia Schulenburg erfolgreiche Promotion über Perspektivwechsel: Entwicklungspotenziale für Studierende im inklusiven Projekt „Theater mit Musik“ – eine qualitative Studie (Wissenschaftliche Begleitung des empirischen Teils durch Prof. Dr. Christina Zenk | „Theater mit Musik“ unter Leitung von Prof. Dr. Dierk Zaiser)

Lehrende

Prof. Winfried Rademacher 40jähriges Dienstjubiläum

Prof. Nicholas Daniel Auszeichnung „Cobbett Medal for Chamber Music“ der historischen Londoner Gilde Musicians' Company

Bundeswettbewerb Jugend musiziert

KLAVIER

Emil Bakiev (AG VI) 21 Punkte, 3. Preis (Klasse Prof. Ingo Dannhorn)

Lena Majewski (AG V) 25 Punkte, 1. Preis (Noemi Lokodi-Dobmeier | PreCollege Musikakademie VS)

GESANG

Laila Zürn (AG IV) 25 Punkte, 1. Preis (Klasse Prof. Christina Landshamer), außerdem Hans Dikorski-Preis für die beispielhafte Interpretation des Werkes eines lebenden Komponisten sowie Sonderpreis der Walter und Charlotte Hamel Stiftung und Stipendium der Deutschen Stiftung Musikleben

DRUM-SET POP

Florentin Friedrich (AG IV) 23 Punkte, 2. Preis (Frank Neu | PreCollege Musikakademie VS und Musikgymnasium Trossingen)

DUO HOLZBLASINSTRUMENTE

Thorben Maier (Klarinette – Duo mit Leni Schneider-Strittmatter; Querflöte, AG IV) | 23 Punkte, 2. Preis (Nadia Sofokleous | PreCollege Musikakademie VS)

