



KLANGZEITORT

## SKANDALE IN DER MUSIKGESCHICHTE – EIN PARFORCERITT IN DREI SÄTZEN (II)

„Das oberste und letzte Kunstgesetz ist: jedes zu brechen.“<sup>12</sup> – Dieses so schöne wie paradoxe Bonmot stammt aus der Feder des Dadaisten Hugo Kersten, der den radikal-anarchisch-ironischen Geist seiner Bewegung damit pointiert auf den Aphorismus brachte. Und doch reicht der revolutionäre Dauerauftrag, den er der Kunst damit auferlegt hatte, durchaus über Dada hinaus. Aus dem (immer etwas pauschalisierenden) Rückblick eines Jahrhunderts lässt sich in dem hier zur obersten Regel erhobenen permanenten Regelbruch vielmehr fast ein Signum der gesamten ästhetischen Moderne mit ihren einander ablösenden Avantgarden ausmachen, wie sie die andauernde spielerische Selbstüberschreitung der Kunst kultivierte und die immer neue Provokation damit quasi zum Prinzip erklärte.

Provokation aus Prinzip – Diese Bestimmung erklärt zugleich auch, warum die Jahrzehnte nach der vorletzten Jahrhundertwende quer durch alle Kunstgattungen als goldene Ära des Skandals in die Geschichte eingingen. Wo man den fortwährenden Angriff auf die ästhetische Norm selbst als Norm, als finalen Sinn aller künstlerisch-kreativen Bemühungen definiert hatte, waren die darüber ausgelösten Konflikte mit dem Publikum bzw. *im* Publikum nicht länger als mehr oder weniger interessante Begleiterscheinung künstlerischer Praxis abzutun, sondern avan-

[12] Zitiert nach Paul Pörtner: *Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente Manifeste, Programme: Zur Ästhetik und Poetik*. Darmstadt, Neuwied, Berlin-Spandau 1960, S. 133.

Annalen fand in diesem Zusammenhang das sogenannte 'Watschenkonzert' vom 31. März 1913. Was dem Titel nach klingt, als wäre es eine Polka von Johann Strauß, beschreibt tatsächlich die buchstäblich schlagende Wirkung, die die zum Erklären gebrachten Partituren im noblen Saal des Wiener Musikvereins an jenem Abend hatten; d.h. bei den namensgebenden Watschen, hochdeutsch: Ohrfeigen, handelte es sich keineswegs (wie es in Wien bekanntlich längst Tradition hatte und es etwa auch der musikalische Futurismus, der Bruitismus, so gerne tat) um komponierte, in die Musik integrierte Geräusche, sondern um ganz reale Schläge ins Gesicht verschiedener Zuschauer. Im Zentrum der Turbulenzen stand wieder einmal Arnold Schönberg selbst, der als musikalischer Leiter an diesem Abend nicht nur seine eigene Kammer-symphonie op. 9 zur Wiedervorlage, sondern auch frische Kost seiner Kollegen Webern, Zemlinsky und Berg zu Gehör brachte. Spätestens Letzterer erzürnte mit seinen *Zwei Orchesterliedern nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* dabei einen Teil des Auditoriums so sehr, dass überall im Saal „wüster Lärm“ und auf der zweiten Galerie gar „eine obligate Rauferei“<sup>14</sup> ausbrach und Schönbergs Dirigat in Pfuirufen und Wurfgeschossen unterging. Wie es sich für einen echten Skandal gehört, zeigten sich indes auch die Anhänger der Veranstaltung nicht weniger stimmungsgewaltig – und in diesem Fall auch nicht weniger handgreiflich. Namentlich der Publizist Erhard Buschbeck, als leitendes Mitglied des 'Akademischen Verbandes für Literatur und Musik' für die Organisation des Konzertes mitverantwortlich, soll bei den Schlägereien munter mitgemischt und einem „Herrn eine Ohrfeige versetzt [haben], so daß dessen Zwickler herabfiel“<sup>15</sup>. Im Ergebnis standen ein schließlich abgebro-

[14] O.A.: „Großer Skandal im Musikvereinsaal. Ein abgebrochenes Konzert“. In: *Reichspost*, Wien, 1.4. (Nr. 151) 1913.

würdigen Berliner Philharmonikern unter ihrem Chefdirigenten Wilhelm Furtwängler zur Uraufführung gebracht und dabei in „so pöbelhafter Weise angepöfien“ wurde, dass selbst die eher rechtsorientierte Presse sich nicht in der Philharmonie, sondern im Sportpalast<sup>16</sup> wählte. Um Musik ging es den Initiatoren dessen hier natürlich nur noch am Rande. Vielmehr richteten sich die organisierten Krawalle von nazistischer Seite, die neben dem modernen Konzertwesen vor allem auch die experimentelle Kroll-Oper trafen, gegen alles, was dem kulturellen und völkischen Reinheitsbegriff der kommenden Machthaber widersprach – und stellten als solche gewissermaßen den Sturm vor der gespenstischen Friedhofsruhe dar, die ab 1933 auf allen deutschen Theatertüben und Konzertpodien herrschte.

Angesichts dieses brutalen Vorspiels auf dem Theater der Weimarer Republik nimmt es wenig Wunder, dass die Wiederkehr des Skandals, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg, spätestens in den 1950er Jahren beobachtet wurde, durchaus eine zwiespältige Bewertung erfuhr. Zwar wurden die dergestalt neu entfesselten „Leidenschaften“<sup>17</sup> auf der einen Seite als Lebenszeichen eines wieder erwachenden kulturellen Lebens gewürdigt und verbanden sich mit der Hoffnung namentlich auf eine „Wiedergeburt der Oper“<sup>18</sup>. Auf der anderen Seite fühlten sich etliche ältere Beobachter ob der Aggressivität der Proteste auch und gerade in (West-)Berlin auf ungute Weise an die Kämpfe der 1920er Jahre erinnert und witterten dahinter bisweilen sogar fatale politische

[16] Walter Schrenk: „Streit um Schönberg“. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Berlin, 4.12. 1928. Zitiert nach: Robert Schmitt Scheubel (Hrsg.), „Chronique scandaleuse... Schönberg, dieser Einstein der Musik... Kritiken zu Arnold Schönbergs Werken“, Berlin 2010, S. 166-168, hier S. 167.

[17] Siehe z.B. Alfons Neukirchen: „Neue Oper entfesselt Leidenschaften. Eine halbstündige Demonstration für und wider Henzes 'König Hirsch' in Berlin – 'Nun singen sie wieder'“. In: *Düsseldorfer Nachrichten*, 25.9. 1956.

[18] „Heinz Joachim: Beginnt mit 'König Hirsch' eine Wiedergeburt der Oper? In: *Die Welt*, Hamburg, 25.9. 1956“.

cierten im Selbstverständnis der Moderne konsequenterweise zum Ausweis künstlerischer Qualität. Kunst und Skandal gingen auf diese Weise ein enges Bündnis ein, bei dem von diesem zunehmend häufig selbst ästhetische Reize ausgingen und er, wenn nicht zur Kunst *sui generis*, so doch mitunter zum Teil ihrer selbst wurde.

Noch vor Dada großen Anteil an dieser Geschichte hatten allen voran die italienischen Futuristen, deren theoretische Manifeste und künstlerische Aktionen unablässig die rigorose Zerstörung des Alten feierten und diesen Vorgang, mit einem moderneren, damals noch nicht üblichen Begriff würde man sagen: zum Happening machten. Auf ihren *serate futuriste* war der Skandal entsprechend nicht länger nur als gegebenenfalls nicht zu vermeidender Crash konzeptionell einkalkuliert, sondern zunehmend das erklärte Ziel der Veranstaltung. „Statt Wirkung und Folge von Kunst, wurde er hier mit einem Wort Hermann Danusers, „ihr Inhalt und Zweck. Damit wird aus dem Skandal der Kunst die Kunst des Skandals.“<sup>13</sup>

Ein solches Anliegen hätte man den Protagonisten der Zweiten Wiener Schule natürlich nie unterstellt; Vermeidungsstrategien wie der von ihnen gegründete 'Verein für musikalische Privataufführungen' entlasten hier vom leisesten Verdacht. Und doch wiesen auch ihre frühen Konzerte erhebliche, nicht zu verleugnende performative Qualitäten auf, wurde der Konzertsandal auch in Wien nach der Jahrhundertwende vermehrt zum Ereignis – vielleicht sogar gerade weil Schönberg und Weggefährten so vieles taten, ihn zu verhindern. Besonders prominenten Eingang in die

[13] Hermann Danuser: „Wer hören will, muß fühlen – Anti-Kunst oder Die Kunst des Skandals“. In: Dietrich Kämper (Hrsg.), *Der musikalische Futurismus*. Laaber 1999, S. 95-110, hier S. 97.

chenes Konzert, zerstörtes Mobiliar im Musikvereinsaal und mehrere Gerichtsverfahren.

Diese spektakulären Auswüchse eines der äußeren Form nach eigentlich ganz konventionell konzipierten Konzertabends machen eminent plausibel, warum dieser so schnell zum Mythos und seine Agenda darüber zum verklärten Inbegriff einer wahrhaft modernen Kunst wurde, die ganz offensichtlich so schmerzlich den Nerv ihrer Zeit traf, dass sich von ihr niemand gleichgültig abwenden konnte. Und doch sollte man sich hüten, die frühe Skandalgeschichte der Zweiten Wiener Schule einseitig zu romantisieren. Begründet lässt sich spekulieren, dass hier bereits auch schon vor 1914 keine 'rein' ästhetischen Auseinandersetzungen um sie geführt wurden, sondern die Opposition gegen sie durchaus auch damals schon von allerlei sonstigen weltanschaulichen, um es klarer zu sagen: rassistischen Motiven durchsetzt war. Eine völlig neue Wucht und Schärfe bekam dies bekanntlich nach dem Ersten Weltkrieg und seinen anschließenden politisch-gesellschaftlichen Umbrüchen. Der Hauptschauplatz der Gefechte um die ästhetische Moderne im allgemeinen, um die Zweite Wiener Schule im besonderen verlagerte sich nun zunehmend nach Deutschland und hier vor allem nach Berlin, wo Schönberg seit 1925 in der Nachfolge Ferruccio Busonis an der Preußischen Akademie der Künste als Professor für Komposition wirkte und von hier aus die Entwicklung seines Komponierens mit zwölf Tönen intensivierte. Spätestens diese exponierte Stellung ließ ihn endgültig zum Lieblingsfeind völkisch-nationaler Kreise werden. Zum ultimativen Aufschrei kam es schließlich 1928, als Schönbergs erstes rein dodekaphones Werk, seine *Variationen für Orchester* op. 31, von niemand geringerem als den ehr-

[15] O.A.: „Großer Skandal im Musikvereinsaal“.

Kontinuitäten. Als Schönbergs Opus magnum *Moses und Aron* nach seiner einvernehmlich bejubelten szenischen Uraufführung 1957 in Zürich zwei Jahre später bei ihrer deutschen szenischen Erstaufführung an der Städtischen Oper in West-Berlin in einer „noch nie dagewesene[n] Feldschlacht zwischen Bühne und Zuschauerraum“<sup>19</sup>, eskalierte, war dies für viele Weggefährten Schönbergs und Veteranen der musikalischen Moderne ein massiver Schock. Die rüde Feindseligkeit, mit der Dirigent Hermann Scherchen vor der Premiere bereits mit Drohbriefen bedacht, dann in Stellvertretung für den bereits verstorbenen Komponisten auch während der Premiere niedergebrüllt und damit eine minutenlange Unterbrechung der Aufführung erzwungen wurde, ließ das Wort von der „Schande für Berlin“<sup>20</sup> die Runde machen. Der ursprünglich geplante „Akt einer persönlichen Wiedergutmachung an einem in der Emigration verstorbenen, ehemals in der Reichshauptstadt wirkenden Komponisten und Lehrer“ war „vom Dreck des Tumults bespritzt“<sup>21</sup> und veranlasste nicht nur den hier zitierten Hans Heinz Stuckenschmidt zu Mutmaßungen über die Identität der Skandalierer: „Antimodernisten? Neonazis? Feinde Scherchens? Wer weiß.“<sup>22</sup>

Ob es sich bei den Störungen tatsächlich um eine „bestellte faschistische, antisemitische Provokation“<sup>23</sup> handelte, wie die Ost-Berliner Presse süffisant spekulierte, sich die Skandalierer im Oberrang also in der unselige Tradition völkischen Schönberg-Verachtung bewegten, ließ sich anhand ihres Verhaltens und ihrer

[19] Hermann Wanderscheck: „Die Operschlacht um Schoenberg in Berlin. Eine Zusammenfassung über Sellners Inszenierung von 'Moses und Aron'“. In: *Oberösterreichische Nachrichten*, Linz, 8.10. 1959.

[20] Friedrich Lindner: Krach bei „Moses und Aron“. In: *nacht-depesche, West-Berlin*, 5.10. 1959.

[21] Johannes Jacobi: Der Berliner Skandal war verabredet. Schönbergs 'Moses'-Oper als Ende einer Epoche. In: *Düsseldorfer Nachrichten*, 8.10. 1959.

[22] Hans Heinz Stuckenschmidt: „Triumph mit Störversuchen. Schönbergs 'Moses und Aron' bei den Berliner Festwochen“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.10. 1959.

[23] O.A.: „Antisemitische Hetze in Westberlin“. In: *Berliner Zeitung*, Ost-Berlin, 6.10. 1959.

Äußerungen weder be- noch widerlegen. In eine unheilvolle Kontinuität des Anti-Modernismus begaben sie sich mit ihrer Aktion in jedem Fall. Anders als noch bei den Saalschlachten in den 1920er Jahren erwiesen sich ihre Störmanöver nunmehr freilich als Rückzugsgefecht. Statt Schönberg von der Opernbühne zu buhen und seine zwölftönende Gesetzestafel, wie beabsichtigt, als 'goldenes Kalb' der Musikgeschichte zu diskreditieren, beschleunigten sie mit ihren Pöbeleien vom Ende her betrachtet nur dessen historischen Siegeszug. Nicht nur befeuerte ihr Eifer die Gegenreaktionen der zunächst noch schweigenden, die Buh-Attacken dann aber, skandaltypisch, mit umso demonstrativerem Applaus beantwortenden Mehrheit und verhalfen der Zwölfton-Moderne darüber ironischerweise zu einer Akzeptanz in diesbezüglich lange skeptischen bürgerlichen Kreisen (die darin ihrerseits wohl neuerdings auch die Möglichkeit einer „Selbstabgrenzung gegen den primitiven Allgemeinverständlichkeitsanspruch des östlichen Realismus“<sup>24</sup> entdeckten). Darüber hinaus dürften sich die kolportierten Tumulte schließlich auch noch einmal positiv auf die ohnehin hohe internationale Aufmerksamkeit für die Berliner Produktion ausgewirkt und ihre anschließende Gastspielkarriere zusätzlich befördert haben. Von München und Wien bis Mailand und Paris zeigte die Städtische Oper in den Folgejahren ihre skandalumwitterte, hier nun jedoch überall einhellig umjubelte Inszenierung – und mehrte darüber nicht nur ihren eigenen Ruhm, sondern verhalf damit auch Schönbergs Oper zu einer glanzvollen Aufnahme in den Kanon der Opernliteratur. Womit neuerlich der Beweis erbracht war, dass die anfängliche Skandalisierung einer künstlerischen Position deren späterer

[24] Nike Wagner: „Wagner Theater“. Frankfurt//M. und Leipzig 1998, S. 180. Siehe u.a. auch Jost Hermand: „Kultur im Wiederaufbau“. Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965. München 1986, S. 200ff.

„Konsekration“<sup>25</sup> häufig ungemein zuträglich ist.

[25] Pierre Bourdieu: „Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. (Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire 1992)“ Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt/M. 1999, S. 237.

**Robert Sollich** ist Theaterwissenschaftler, Dramaturg, Publizist und Podcaster. 2019 hat er an der Freien Universität Berlin seine Dissertation 'Die Kunst des Skandals. Eine deutsche Operngeschichte seit 1945' verteidigt, die voraussichtlich 2021 als Buch erscheinen wird. Autor zahlreicher wissenschaftlicher Beiträge und Herausgeber mehrerer Sammelbände vor allem zu Fragen des Musiktheaters. Dramaturg verschiedener Operninszenierungen (u.a. Deutsche Oper Berlin, Gärtnerplatztheater München, Kampnagel Hamburg, Bayreuther Festspiele). Seit Januar 2020 Mitbetreiber des täglichen Geschichtspodcast 'Auf den Tag genau'. Darüber hinaus arbeitet er aktuell als Kurator für das Deutsche Historische Museum.

Impressum  
 KLANGZEITORT. Ein gemeinsames Institut für Neue Musik der UdK Berlin und der HfM Hanns Eisler Berlin  
 Leitung: Wolfgang Heiniger, Irene Klutschke, Daniel Ott, Kathrin Rusch  
 Redaktion: Stefan Drees, Wolfgang Heiniger, Ariane JeBulat, Irene Klutschke, Kathrin Rusch  
 Gestaltungskonzept: Boris Brumnjak (1977–2017), Müller+Hess  
 Titelblatt und typografische Umsetzung: Robert Radziejewski  
 © Copyright Berlin 2020

Achtung: Aufgrund der Covid-19 Pandemie kann leider kein externes Publikum zu den Veranstaltungen zugelassen werden. Die Aufführungen finden als Teil des künstlerischen Unterrichts ausschließlich hochschulintern statt. Wir bitten um Ihr Verständnis! Bitte informieren Sie sich auf unserer Website über digitale Alternativen, wie z.B. Mitschnitte.

LEIDER KEINE  
 PLÄTZE IM  
 FREIEN VERKAUF

### 3.–6. — MEHRLICHT!MUSIK — Festival

Ein Festival von KLANGZEITORT, dem gemeinsamen Institut für Neue Musik von UdK Berlin und HfM Hanns Eisler Berlin

Achtung: Aufgrund der Covid-19 Pandemie kann leider kein externes Publikum zu den Veranstaltungen zugelassen werden.

Vom 3.–6. Dezember 2020 präsentiert KLANGZEITORT mit dem viertägigen Festival MEHRLICHT!MUSIK konzentriert Werke von Kompositionsstudierenden, aufgeführt von Instrumentalist\*innen der beiden kooperierenden Hochschulen Universität der Künste Berlin und Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. Das Festival rückt Arbeiten ins (Bühnen-)Licht, die sich in einer Grauzone bewegen. Die Künstler\*innen erschaffen bereits professionelle Musikwerke, sind jedoch noch in der Ausbildung; sie erforschen einen Raum zwischen den künstlerischen Disziplinen oder an der Schnittstelle von Musik zu anderen Disziplinen. Nicht zuletzt setzt das Festival im grauen Berliner Herbst einen klingenden Lichtakzent.

Die Ensembles beider Hochschulen Echo (HfM Hanns Eisler Berlin) und ilinx (UdK Berlin) spielen Konzerte; durch Studierende eigens für das Festival gegründete Formationen treten mit Performances, elektroakustischen Kompositionen, musiktheatralen Arbeiten und intermedialen Installationen auf. In diesem Jahr arbeitet KLANGZEITORT außerdem mit dem Ensemble Mosaik als Gastensemble zusammen. Das renommierte Berliner Ensemble ist eingeladen, Werke von Kompositionsstudierenden beider Hochschulen zur Uraufführung zu bringen, die in einem gemeinsamen Prozess entstanden sind.

Zu hören werden auch Kompositionen für Klangwürfel, die ursprünglich im März an der Akademie der Künste Berlin beim Festival „Labor Beethoven“ erklingen sollten. Auch die Aufführungen von Hans Wüthrichs „Glashaus“ und den Musiktheater-Kompositionen von Faidra Chافتا Douka und Joaquin Macedo/Sebastian Garbrecht waren ursprünglich bereits für April geplant. Wir freuen uns sehr, die Konzerte, Installationen, Performances und Inszenierungen jetzt bei MEHRLICHT!MUSIK 2020 aufführen zu können – wenn auch leider nur hochschulintern.

Do, 3. 19 Uhr — **ECHO**

**Konzert mit dem Ensemble ECHO**

HfM Hanns Eisler Berlin, Charlottenstraße 55, Studiosaal

Das Ensemble ECHO ist eine etablierte Institution der HfM Hanns Eisler Berlin und mit regelmäßigen Konzerten jedes Semester fester Bestandteil des Veranstaltungsprogramms der Hochschule.

Programm: René Kuwan, „Strada aperta“; Yul Kweon, „Fixation“; Arnold Schönberg (arr. Dünser), „Das Buch der Hängenden Gärten“  
 Mitwirkende: Constanze Jader, Mezzosopran; Janneke Duett, Sopran; Echo Ensemble; Manuel Nawri, Dirigent

Fr, 4. 19 Uhr — **ILINX**

**Konzert mit dem Ensemble ilinx, Studio für Neue Musik der UdK Berlin**

UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Joseph-Joachim-Saal

Programm: Kajja Saariaho: „Près“ für Cello und live Elektronik, Mov. 1; Tristan Murail: „C'est un jardin secret, ma soeur, ma fiancée, une fontaine close, une source scellée ...“ für Viola Solo; Thomas Nicholson: „Within“ für Viola, F-Horn und Cymbal; Tianyang Zhang: „Pavilion alongside Mountains“ für Klavier, Violine und Cello; José Luis Perdigón: „Torque“ für Klavier, Violine und Cello; Beltrán González: „No Hand, In The Darkness, Holding Nothing“ für Klarinette und Streichquartett

Mitwirkende Ensemble ilinx: Klarinette: Constance Morvan, Horn: Bar Zemach, Klavier: Seunghun Shin, Violine: Theresa Park und Mariana Pineda, Viola: Alice Bordarier und Salome Osca Martinez, Violoncello: Jakob Daniel Seel und Daito Witzmann

Dirigent\*innen: Liubov Nosov, Barbara Dragan, Anna Milukova (In Kooperation mit der Dirigierabteilung der UdK Berlin, Steven Sloane und Harry Curtis)

Künstlerische Leitung: Leah Muir, Elena Mendoza

Musikalische Einstudierung: Leah Muir

Betreuende\*r Tutor\*in: Béltran Gonzalez

Sa, 5. 12 Uhr — **Lunchkonzert – Solos**

In diesem Jahr stehen die Stimmen der neuen Generation im Fokus des Solo-Konzertes unseres Festivals. Die neuen Werke wurden in enger Zusammenarbeit mit den Solisten\*innen erprobt, um so insbesondere den Austausch zwischen Komponisten\*innen und Musiker\*innen zu fördern. Auf dem Programm stehen neue Stücke von Anais-Nour Benlachhab, Nik Bohnenberger, Seong-Jin Hong, Eli Simic-Prosic und Luca Staffiere.

Die Solist\*innen sind: Michael Cohen-Weissert - Klavier, Kyusang Jeong - Bassklarinette, Franziska Salker - Paetzold Kontrabassblockflöte, Luca Staffiere - Stimme, Dominika Surzyn - Harfe

Leitung: Dr. art. Susanne Fröhlich

Sa, 5. 19 Uhr — **Ensemble Mosaik**

**Konzert mit dem Ensemble Mosaik**

Leider keine Tickets im freien Verkauf

HfM Hanns Eisler Berlin, Charlottenstraße 55, Studiosaal

Programm: Luca Staffiere, „Unbox II“; Thomas Cizak, „For Adela Alkan“; Gilberto Moreno Ramos, „Pedregal“;

Saemi Jeong, „Schlinglernd“; Dustin Zorn, „Ado“; Anda Kryeziu, „Time Rate Change“

Mitwirkende: Bettina Junge, Flöte, Simon Strasser, Oboe, Christian Vogel, Klarinette, Martin Losert, Saxophon, Chatschatur Kanajan, Violine, Karen Lorenz, Viola, Mathis Mayr, Cello, Ernst Surberg, Klavier, Arne Vierck, Klangregie

Projektbetreuung: Malte Giesen

So, 6. 12 Uhr — **Das Glashaus**

UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Probensaal

Hans Wüthrich (\*1937) gehört zu den wichtigsten Autoren eines zeitgenössischen, experimentellen Musiktheaters. Wegweisend ist der Einsatz von Sprache und Stimme in seinen großen Musiktheater-Zyklen auf der Basis von breit angelegten linguistischen und phonetischen Recherchen – zum Beispiel die Entwicklung einer eigenen Meta-Sprache auf der Grundlage von Macht-Verhältnissen in „Das Glashaus“ (1975).

Leitung: Caroline Scholz-Ott, Tobias Müller-Kopp

Assistenz: Anna Petzer, Joaquin Macedo

Licht: Robert Priebs

Mitwirkende: Anna Petzer, Joaquin Macedo, Tobias Zepernick, Carla Wierer, Beltrán González, Lara Bäucker, Olga Siemienczuk (Soprano), Cristian Betancourt (Schlagzeug)

So, 6. 15 Uhr — **Rotation und Angulation – Konzert für drei Klangwürfel**

UdK Berlin, Konzertsaal Hardenbergstraße

Klangwürfel sind besondere Lautsprecherkörper, entwickelt von Johannes Walter an der Musikakademie Basel, die zu allen Seiten in den Raum abstrahlen. 11 Kompositionsstudierende der Universität der Künste Berlin und der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin experimentierten mit und komponierten für die akustischen und räumlich-klanglichen Möglichkeiten dieser Hexaeder als omnidirektionale Lautsprecher.

Mitwirkende: Kompositionsstudierende der Universität der Künste Berlin und der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin sowie Studierende der Klasse Johannes Walter an der Musikakademie Basel

Musik u.a. von Luca Staffiere, Dustin Zorn, Kajsa Antonssen, Nik Bohnenberger, Anna Petzer / Giovanni Verga, Markus Radke, Gilberto Moreno Ramos, Eli Simic-Prosic, Adele Marcia Kosman und Alex Choeb.

Leitung: Kirsten Reese

Betreuende\*r Tutor\*in: Alexander Choeb

So, 6. 18 Uhr — **Musiktheater**

UdK Berlin, Bundesallee 1–2, Probensaal

Programmverantwortlich: Daniel Ott / Leitung: Joaquin Macedo

Licht: Robert Priebs

Programm: Faidra Chافتا Douka: „Scene II [...da mesma maneira]“ und „Scene III [right before...]“ aus der Reihe „Scenes on a Bench“, für drei Performerinnen und Elektronik.

Joaquin Macedo/Sebastian Garbrecht: „duplex“, performative Installation für Papier, Blech und Elektronik; Jakob Böttcher: „Neues Werk“ für Sprecher\*in, Sänger\*in, Elektronik und Video.

Mitwirkende: Anna Petzer, Luisa Rüster, Matilda Seppälä, Joaquin Macedo, Sebastian Garbrecht, Markus Radke, Fine Sendel, Lukas Kleitsch