

P-01/2021 10,50 €

# 126

# POSITIONEN

Texte zur aktuellen Musik

## Musiktheater

Der Eingang der Objekte« SPECIAL Octavian Nemescu CROMOS

# POSITIONEN 126

01/2021 Musiktheater

- 6        **Impressum**
- 7        **Editorial**
- 8        **Checking the boxes with GRiNM**
- 
- 12       **Vom totalen Soundscape zur Hubba-Bubba-Oper – Gespräch mit Óscar Escudero, Sara Glojnarić, Marie-Anne Kohl und Richard Janssen**  
von Dorte Lena Eilers und Bastian Zimmermann
- 23       **Theatermusik zwischen Verweisnetz und Sounddesign, Subtext und Gegenklang**  
von Otto Paul Burkhardt
- 33       **Die Probenarbeit ist der Kompositionsprozess – Gespräch mit Tobias Schwencke**  
von Robert Sollich
- 40       **Arbeiten in Wechselwirkung – Die kollaborative Entstehung eines Musiktheaterprojekts**  
von Christina Lessiak
- 46       **Castingshows als Musiktheater**  
von Marie-Anne Kohl
- 52       **Interkulturalität hören – die »TRX Studies« und Elnaz Seyedi**  
von Insa Murawski
- 61       **Octavian Nemescus »Muzică Imaginară«**  
von Andra Amber Nikolayi
- 
- 70       **SPECIAL**  
**Octavian Nemescu: CROMOS oder »[Der Eingang der Objekte« Imaginäre Musik 1974–75**
- 
- 114      **POSITIONEN**  
**Simultan, Timișoara; John Cage; Zeitschrift: Zeiltanz; Klanginstallation tamtam, Berghain; Aggregate/gamut inc.; Rebecca Saunders/Musikfest Berlin; Riot Ensemble; Liza Lim; Steirischer Herbst, Graz; Naomi Pinnock; Dystopie Sound Art Festival Berlin – Brasilien; Brandon Farnsworth: Curating Contemporary Music Festivals; Heart of Noise, Innsbruck; Huddersfield Contemporary Music Festival**

*Positionen. Texte zur aktuellen Musik*

Gegründet 1988 von Gisela Nauck und Armin Köhler

**Erscheinungsweise** vierteljährlich – Februar, Mai, August, November | 34. Jahrgang**Herausgeber + Redaktion**

Andreas Engström &amp; Bastian Zimmermann

**Gestaltung** Studio Pandan (Ann Richter, Pia Christmann, Vreni Knödler)**Anzeigen** marketing@positionen.berlin**Creative Crowd** Patrick Becker-Naydenov, Lisa Benjes, Fabian Czolbe, Sebastian Hanusa, Katja Heldt, Tobias Herold, Patricia Hofmann, Christian Kesten, Irene Kletschke, Gisela Nauck, Michael Rosen, Antje Vowinckel.**Korrespondent\*innen** Nina Noeske (Hamburg), Nina Polaschegg (Wien), Monika Voithofer (Graz), Christoph Haffter (Lausanne/Genf), Monika Pasiecznik (Warschau), Heloisa Amaral (Brüssel), Sven Schlijper-Karssenber (Amsterdam), Tim Rutherford-Johnson (London), Anette Vandsø (Århus), Peter Söderberg (Stockholm), Esaias Järnegard (Göteborg), Rūta Stanevičiūtė (Vilnius), YAN Jun (Peking), Giuliano Obici (Rio de Janeiro)**Druck** Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j., Poznań**Redaktionsadresse**

Positionen GbR, Dunckerstraße 48, 10439 Berlin

**Email** redaktion@positionen.berlin

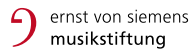
www.positionen.berlin

Positionen print kosten als Einzelheft 10,50 € (+ 2,00 € Versand), im Jahresabonnement 46 € (inkl. 8 € Versand), Studierende 38 € (inkl. 8 € Versand), Institutionen 56 € (inkl. 8 € Versand), Auslandabonnement Normal 58 € &amp; Institution 68 € (beide inkl. 20 € Versand), Förderabonnement 100 €

E-Abonnement Einzelheft 6 €, Jahresabonnement 22 €

ISSN 0941-4711

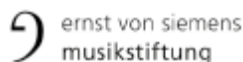
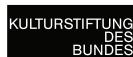
Mit freundlicher Unterstützung der



Positionen ist Mitglied im Netzwerk



# Pa 11.04. – 02.05.2021 HELLERAU TONLAGEN 30. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik USE

[hellerau.org/tonlagen](http://hellerau.org/tonlagen)


Gestützt durch die Kulturstiftung des Bundes, des Freistaates Sachsen, des Ministeriums für Kulturbau und Denkmalpflege sowie durch die Kulturstiftung des Freistaates Sachsen.

**V**or zwei Jahren stand einmal in Frage, ob es mit den Positionen weitergehen wird. Ziemlich ungeachtet dessen, haben wir das Heft mit der einfachen Überzeugung übernommen, dass wenn man eine Zeitschrift kreiert, die wirklich im Hier und Jetzt tätig ist, die eigene, besondere Interessen verfolgt und die zudem den Diskurs und Meinungs austausch nicht scheut, sie auch gelesen wird. So ist es auch geschehen, und nach zwei Jahren freuen wir uns in diesem Februarheft 2021 gleich zwei tolle Dinge ankündigen zu können.

Mit diesem Heft übernimmt das Grafikstudio Pandan, namentlich Pia Christmann und Ann Richter, das Layout des Hefts. Wir freuen uns riesig über die Zusammenarbeit und auf die vielen kleinen und großen Ideen, wie man ein textfokussiertes Musikmagazin wie dieses weiterentwickeln und auf die Höhe zeitgenössischer Kulturmagazine bringen kann. Tausendmal danken möchten wir an dieser Stelle Swami Silva für das Design der zwei vergangenen, sehr schönen Neustartjahrgänge!

Weiter freuen wir uns in diesem Heft eine Kooperation mit dem Theatermagazin *Theater der Zeit* präsentieren zu können. Zusammen mit der TdZ-Chefredakteurin Dorte Lena Eilers haben wir erdacht: Jeweils eine Autor\*in des Hefts schreibt für das andere Heft. Für uns ist es Otto Paul Burkhardt zur Theatermusik, und für die TdZ schreibt die Positionen-Autorin Irene Lehmann über die performativen Arbeiten Berliner Musikensembles. Das dem Heft voranstehende Gespräch mit vier Musik- und Theaterschaffenden wurde von beiden Redaktionen geführt und findet sich in beiden Heften publiziert. Also schaut auch in TdZ-Märzausgabe rein, da gibt es noch mehr... und wenn alles gut gehen sollte, dann soll es in diesem sich doch hoffentlich bald zum Guten und Gesunden wandelnden Jahr 2021 ein gemeinsames Podium zu den neuesten Entwicklungen im Bereich hybrider Musiktheaterformen während des Tonlagen-Festivals im April geben!

Was gibt es noch? Robert Sollich führte ein Interview mit dem Komponisten Tobias Schwencke zur Politik und Arbeitsweisen der Theatermusik. Einen Einblick in kollaboratives Arbeiten gewährt uns Christina Lessiak anhand ihrer eigenen Erfahrung in einem musiktheatralen Forschungsprojekt. Einer medial vermittelten und zugleich bombastischen Form von Musiktheater geht Marie-Anne Kohl nach: den internationalen Musikcastingshowformaten wie *The Voice* und *Idol*, was sich auch im Cover mit Mohammed Assaf, dem Gewinner von *Arab Idol* im Jahr 2013 niedergeschlagen hat. Was hier auf der Bühne verhandelt wird, davon träumt nur jede freie Musiktheatergruppe...

Mit Insa Murawskis Analyse von Elnaz Seyedis Stück *Fragments inside* startet in den Positionen eine Serie, die spannende analytische Perspektiven aufgreift, diesmal der Inklusion subjektiver Höreindrücke. Und zu guter Letzt und damit aber mächtig im Zentrum dieser Ausgabe steht das von Andra Amber Nikolayi aufgearbeitete Schaffen und Wirken des rumänischen und im November 2020 leider frisch verstorbenen Komponisten Octavian Nemescu. Wir freuen uns sehr, dass wir im Special einen Ausschnitt seines Originalmanuskripts der *Muzică Imaginară* abdrucken zu dürfen. Die Übersetzung stammt von Eva Ruth Wemme.

Andreas Engström & Bastian Zimmermann

# Vom totalen Soundscape zur Hubba-Bubba-Oper ...

Der Komponist Óscar Escudero, die Komponistin Sara Glojnarić, die Musikwissenschaftlerin Marie-Anne Kohl sowie der Sounddesigner Richard Janssen im Gespräch über Talentshows, Opern und den Wettstreit gegen Big Data

DORTE LENA EILERS UND BASTIAN ZIMMERMANN

Was heißt es, dem Menschen eine Stimme zu geben? Wie verändert sich der Alltagssound in Zeiten einer Pandemie? Wie klingt die Welt in der virtuellen Realität? Und wie demokratisch sind unsere Bühnen des Gesangs?

Komponist\*innen haben sich seit jeher mit der Übertragung von Welt in Klang beschäftigt. Das einsame Künstler\*innengenie jedoch hat dabei längst ausgedient. Kollaboration ist das Stichwort der Stunde. Wir haben Protagonist\*innen aus den verschiedensten Bereichen der Musikproduktion an einen Tisch gebracht: Die Komponist\*innen Sara Glojnarić und Óscar Escudero berichten über ihre Ausbrüche aus dem Kanon der zeitgenössischen Musik, die Musikwissenschaftlerin Marie-Anne Kohl analysiert die ambivalente Demokratisierungsidee von Talentshows im Fernsehen und Sounddesigner Richard Janssen erzählt von Kollaborationen aus dem Geiste der Popmusik und seiner Arbeit mit der Regisseurin Susanne Kennedy. Ein Gespräch über die Missachtung des Sounds im Stadttheater, Opern, die allein aus Düften bestehen, Gesang auf der virtuellen TikTok-Bühne und den Kampf der menschlichen Stimme gegen Big Data.

**Redaktion** Wir blicken auf ein Jahr extremer Lautstärkeschwankungen zurück. Mehrmals wurde das öffentliche Leben durch die pandemiebedingten Lockdowns heruntergefahren.

Es wurde ruhiger in den Straßen. Stille trat ein. Sie alle haben beruflich mit Musik und Sound zu tun. Welchem Sound, auch im erweiterten Sinne, hören Sie derzeit am liebsten zu?

**Richard Janssen** Mich interessiert die Räumlichkeit von Sound. Auch im Theater verwende ich eine Vielzahl an Lautsprechern, um einen 3D-Sound zu generieren. Gerade arbeite ich mit der Regisseurin Susanne Kennedy und ihrem Team an einem Virtual-Reality-Projekt. Unter meinem VR-Headset verschließe ich mich also momentan eher vor der Welt. Ich entferne mich von der Realität draußen und erschaffe eine neue, die eben auch eine neue Sound-Realität beinhaltet. Derartige VR-Realitäten, an denen ja schon seit Anfang der neunziger Jahre gearbeitet wird und die als Format auch interessant für das Theater sind, haben sich in den vergangenen Jahren sehr stark entwickelt. Die Corona-Krise hat einen weiteren Innovationsschub bewirkt, auch die Leute interessieren sich jetzt mehr für VR.

**RED** Wobei im Lockdown, als Theater nur im Internet stattfand, Theatergänger\*innen auch geklagt haben, dass ihnen der direkte

Kontakt mit den Menschen fehle, die Erotik der Präsenz, das Fühlen, Riechen, Zufallshören, ebenso wie die Tiefe des Raumes... Haben Sie nicht das Gefühl, wenn wir hier über den Sound der Welt, auch den Zufallssound im Alltag sprechen, in der VR in Ihrer Wahrnehmung, Ihrem Sensorium, Ihren Sinnen reduziert zu werden?

**RJ** Natürlich. Ich verbringe ja auch nicht 24 Stunden am Tag in der VR. Solange man die Wahl hat, die VR auch wieder zu verlassen, ist alles gut. Es schreckt mich nicht. Auch im Theater gibt es viele Leute, denen die Digitalisierung Angst macht. Sie fürchten, dass der menschliche Faktor verloren geht. Ich denke, das ist Unsinn. Die digitalen Welten sind Teil der realen Welt, und das schon seit langem. Deshalb müssen sie auch unbedingt im Theater stattfinden. Wenn es nichts mit der realen Welt zu tun haben will, was ist es dann? Das Theater muss endlich das 21. Jahrhundert betreten.







Óscar Escudero & Belenish Moreno-Gils *Subnormal Europe* auf der Münchner Biennale © Noa Frenkel/Armin Smailovic

**Sara Glojarnić** Da geht es mir in Bezug auf die Musik ähnlich! Ich habe das Gefühl, Musik, also die akademische, an Konservatorien gelehrt, liegt in ihrer Entwicklung vierzig Jahre hinter dem Theater zurück. Von der Performancekunst und der bildenden Kunst ganz zu schweigen, die seit jeher innovativer sind. Das Theater zum Beispiel beschäftigt sich mit ähnlichen institutionellen Fragen wie die Musik, jedoch auch mit Themen, die meiner Meinung nach oft gesellschaftspolitisch relevanter sind. 2016 gab es in Stuttgart den *Wirklichkeiten*-Kongress, wo Peter Osborne, ein führender Kunstphilosoph, beschämt feststellte, wie ›alt‹ die zeitgenössische Musik im Vergleich zu anderen Künsten ist, und zwar in fast allen Bereichen – von der Thematik über die Institutionen bis hin zu der Art und Weise, wie sie produziert und kritisch diskutiert wird.

**RJ** Naja, als ich 2004 das erste Mal an einem Stadttheater tätig war, waren zwei CD-Player das einzige, was ich dort fand. Auch wenn die technische Ausstattung besser geworden ist,

hat die Musikproduktion nach wie vor einen schweren Stand. Wenn man am Stadttheater über das Budget für Musik beziehungsweise Sound spricht, heißt es häufig: Wieso, das ist doch Teil des Bühnenbilds. Aber was hat das Bühnenbild damit zu tun, etwas Audio-Equipment oder Instrumente zu kaufen? Dieses noch sehr in der Tradition verhaftete Denken muss verändert werden. Wobei es sich in den letzten zehn Jahren durchaus weiterentwickelt hat, seitdem Video und Sound wirklich Teil der Inszenierungen sind. Aber auch die Fachpresse ist ein Problem: Da wird ein Theaterstück besprochen, das neunzig Minuten lang aus Video und Sound besteht, doch in der Rezension werden Video und Sound noch nicht einmal genannt. Und damit meine ich nicht etwa die Namen der Verantwortlichen, sondern schlicht das, was zu sehen und zu hören war.

**Óscar Escudero** Ja, das Problem ist im Grunde eine sehr veraltete Hierarchie, welche sich wiederum auf die Kunst auswirkt, die dadurch ermöglicht – oder eben verhindert





wird. Die Idee der Interdisziplinarität ist extrem wichtig! Auch für die zeitgenössische Musikwelt. Denn erst so lassen sich ambitionierte Musikprojekte entwickeln. Derzeit ist es allerdings so, dass dir, wenn du als Komponist einen Auftrag für eine bestimmte Anzahl an Performer\*innen oder Musiker\*innen bekommst, die Kurator\*innen sagen, sie hätten nur Geld für dich als Komponisten. Da ist der Handlungsspielraum natürlich super klein.

Anders war es bei unserem Auftrag für die Münchner Biennale 2020. *Subnormal Europe*, das ich gemeinsam mit meiner Partnerin Belenish Moreno-Gil konzipiert habe, ist ein Stück, das nur für eine Sängerin und einen Tontechniker geschrieben wurde, die beide durch ihre Performance die Definitionen dieser Begriffe aber überschreiten. Sie agierten in einer riesigen Installation aus mehreren Leinwänden, Lichtern und Lautsprechern, in der live- und vorproduzierte Elemente kombiniert wurden. Von der ersten Minute an war klar, dass wir mit dem ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe zusammenarbeiten würden. Eine wunderbare Erfahrung, ein tolles Labor! Wir

abläuft. Komposition bedeutet zunehmend, in Dramaturgien zu denken, die sowohl die Aufführung als auch Faktoren wie Raum und Zeit berücksichtigen, so wie im Theater. Das bedeutet aber auch, dass eine Person allein das nicht schaffen kann.

**SG** In diesem Sinne findet derzeit tatsächlich ein Paradigmenwechsel statt. Man trennt sich von der romantischen Idee des einsamen Künstler\*innengenies. Im Gegensatz zu Theater und bildender Kunst fand die klassische institutionalisierte Musik bislang in einem sehr fixen Set von Parametern statt: Dazu gehört an vorderster Stelle auch die Partitur! Sobald du einen Auftrag für ein Ensemble erhältst, musst du deine Ideen in eine Partitur gießen. Die Notation allerdings fasst in der Regel nur siebzig bis achtzig Prozent dessen, was man wirklich im Kopf hatte. Sie ist nie eine akkurate Übersetzung. Zudem gibt es Vorgaben, was den Zeitumfang betrifft. Auch hat jedes Ensemble spezifische Voraussetzungen, ebenso wie man als Komponist\*in die technische Ausstattung bedenken muss, die das beauftragende Festival hat oder nicht hat. Schlussendlich müssen die Ideen, die

»Komposition bedeutet zunehmend, in Dramaturgien zu denken, die sowohl die Aufführung als auch Faktoren wie Raum und Zeit berücksichtigen, so wie im Theater.«

waren umgeben von einem Team aus Ton-, Video- und Lichttechniker\*innen, Softwareentwickler\*innen, Schreiner\*innen und sogar Choreograph\*innen, die unserer Sängerin bei den Tanzeinlagen halfen. Sie waren mehr als nur Assistent\*innen. Wir wollten, dass sie an wichtigen künstlerischen Entscheidungen teilhaben, die den unterschiedlichsten Wissensgebieten untergeordnet waren. Ein wichtiges Thema ist, wie wir das Phänomen des Musikschaffens verstehen. In unserem Fall ist es ein Prozess, der in mehreren Schritten

die Partitur ja nur unzureichend transportiert, rückübersetzt werden für die Musiker\*innen. Es gibt so viele Reibungsverluste. Aus diesem Grund entstehen mehr und mehr Kollaborationen zwischen Komponist\*innen und Performer\*innen. Oder die Komponist\*innen werden selbst zu Performer\*innen, um die eigenen Ideen konkreter umsetzen zu können. Es verändert sich also etwas, und es wird interessant sein zu sehen, wo wir in der Kompositionerszene in 15 bis 20 Jahren stehen.

**Marie-Anne Kohl** Das ist wirklich schön zu hören! Ich würde mir wünschen, dass ein ähnlicher Paradigmenwechsel auch in der Wissenschaft stattfindet. Denn leider ist die Musikwissenschaft in diesem Punkt ähnlich weit hinter die Theaterwissenschaft zurückgefallen wie die institutionalisierte Musik im Vergleich zum Theater. Seit über vierzig

Aber im Rahmen von Theaterproben klappt das eben nur, wenn jeder gleichberechtigt am Probenprozess beteiligt ist. Und das von Anfang an. Ich höre im Theater mitunter wirklich beeindruckende Musik, aber ich höre auch, dass sie an irgendeinem Punkt, meistens in der Endprobe, einfach hineingeworfen wurde.

»Fragen nach race und gender, nach Privilegien,  
Nationalität, Autorität und Hierarchien gehören zu unserer  
künstlerischen Praxis.«

Jahren sprechen wir über den ›Tod des Autors‹, aber in der Musik spielt für viele Musikwissenschaftler\*innen nach wie vor der\*die Komponist\*in eine zentrale Rolle, Aspekte der Aufführung, des Prozesshaften, des Performativen fallen da häufig gar nicht ins Gewicht beziehungsweise gar nicht auf, wenn ganz natürlich die Partitur im Fokus bleibt – damit man sie analysieren kann. Wenn ein\*e Komponist\*in sagt, er oder sie arbeite eher aus einer performativen Perspektive, wird man schon schief angeschaut. Aber wie sieht denn unsere Musikpraxis heutzutage aus? Da bedarf es mitunter gar keiner Partitur. Ich würde mir wünschen, dass Wissenschaftler\*innen viel mehr in den Proben sitzen, um zu verstehen, was da wirklich passiert.

**RJ** Du bist herzlich eingeladen! Ich habe für mich und meine Arbeit sechs Fragen formuliert, ich nenne sie die sechs W's: Warum brauche ich Sound? Das ist die wichtigste. Welchen Sound brauche ich? Wann setzt er ein? Wie lange dauert er? Wie laut ist er? Und welche Lautsprecher benötige ich? Wenn ich diese sechs Fragen beantworten kann, weiß ich, ich bin auf einem guten Weg. Die Frage, wann der Sound einsetzt, ist für mich dabei gleichberechtigt mit der Überlegung, welchen Sound ich kreieren will. Das sind für Komponist\*innen natürlich keine neuen Fragen.

**AK** Ich stimme dem zu. Natürlich funktioniert Kollaboration am besten, wenn jede\*r gleichberechtigt ist. Aber da kommt mein feministisch-postkolonialer Background ins Spiel und ich muss fragen: Wie erreichen wir das denn? Das klingt wie eine Utopie: Jede\*r sitzt dort mit den gleichen Rechten, bringt die gleichen Energien ein. Aber das ist meist nicht der Fall. Oftmals findet eine Dynamik statt, die auch etwas mit dem gesellschaftlichen und persönlichen Hintergrund zusammenhängt, den jede\*r mitbringt.

**RJ** Es fängt mit dem Regisseur an und der Frage: Arbeitest du mit Leuten, die etwas für dich produzieren oder mit dir? Ich komme ja aus der Popmusik. David Bowie beispielsweise hat immer mit Leuten gearbeitet, die auch allein ein Album hätten rausbringen können, die also selbst Künstler\*innen sind. Er hätte alle Studiomusiker\*innen dieser Welt bekommen können, aber er hat sich genau diese Leute ausgesucht und sie dann ihr Ding machen lassen.

**AK** Ich plädiere nur für Transparenz. Eben nicht vorzugeben, dass wir alle gleich sind, sondern im Zweifelsfall ehrlich zu sagen: Okay, wir haben hier eine Regisseurin, die verantwortlich ist, sich aber bemüht, allen die größtmögliche Freiheit zu geben.

**SG** Eine wirklich gleichberechtigte Situation zu kreieren, ist in vielerlei Hinsicht utopisch. Wir alle haben unsere Vorurteile und Privilegien, selbst in einer quasi gleichberechtigten Situation gibt es Hierarchien. Um wirklich produktiv zu werden, ist Zeit ein entscheidender Faktor, das heißt, je länger ein Kollektiv zusammenarbeitet, desto besser. Auch sollten die Privilegien offen diskutiert werden. Ich bin sehr glücklich, Mitglied eines Kollektivs zu sein, den Apokalyptischen Tänzer\*innen, wo diese Fragen Teil der Konversation sind. Fragen nach race und gender, nach Privilegien, Nationalität, Autorität und Hierarchien gehören zu unserer künstlerischen Praxis. Für mich als Komponistin, die aus diesem superkonservativen Bereich der klassischen Musik kommt, war es eine Offenbarung, interdisziplinär, offen und ehrlich miteinander arbeiten zu können.

**RJ** Es ist sehr wichtig, die Kunstformen nicht mit den Künstler\*innen zu verwechseln. Es ist nicht so sehr die Frage, ob jede Person im Probeprozess gleichberechtigt ist (am Ende entscheidet natürlich die Regisseur\*in), sondern ob es die Kunstformen sind, mit denen im Probeprozess gearbeitet wird. Da gibt es einen Unterschied.

**OE** Tandems mit meiner Partnerin Belenish Moreno-Gil wurden zum zentralen Konzept eines Stückes, das wir für die Weimarer Frühlingstage für zeitgenössische Musik komponiert haben. *Autotune for the People*, das leider aus gesundheitlichen Gründen nicht uraufgeführt werden konnte, war eine Zusammenarbeit von drei Ensembles, dem Ensemble Adapter, MIET+ und Via Nova. Belenish ist Musikwissenschaftlerin, Sängerin und Performerin, was für Verwirrung sorgte, weil sie von einigen Zuhörer\*innen oder Journalist\*innen gar nicht als Komponistin betrachtet wurde. Was sie in unserer Zusammenarbeit aber ist! Wenn man die Hälfte des kreativen Teams jedoch unsichtbar macht, hat das musikalische, soziale und ökonomische Konsequenzen.

Es gibt aber noch viele andere Faktoren, die sich auf die künstlerische Arbeit auswirken. Belenish und ich sprechen beispielsweise auch viel über Big Data. Es ist klar: Musik braucht Zeit und Raum. Aber in der virtuellen Realität verändern sich die Parameter. Diesen Effekt haben wir in der Pandemie beobachten können. Und er wird in der Post-Covid-Welt vermutlich weiter bestehen bleiben. Kunst verändert sich, wenn sie auch online rezipiert werden soll.

**RED** Richard Janssen, Sie sprachen gerade von den sechs Fragen des Soundkünstlers. Fangen wir doch einmal bei der ersten an: Warum brauchen wir Musik? Warum brauchen wir die singende Stimme? Sie haben in den Inszenierungen von Susanne Kennedy den Schauspieler\*innen auf sehr radikale Weise ihren unique selling point gestohlen: Die live sprechende Stimme. Bei Ihnen kommen die Stimmen von Band – als Playback-theater.

**RJ** Die Kritik und das Publikum waren in der Tat zunächst sehr geschockt und fürchteten nicht nur, dass wir den Schauspieler\*innen ihre Stimmen klauen, sondern durch die Masken auch ihre Gesichter und Emotionen. Aber Theater ist doch nun wirklich nicht der Ort, wo man echte Emotionen zu sehen bekommt. Wenn ich Emotionen sehen will, gehe ich in eine Bar und fange eine Schlägerei an. Im Theater erlebt man doch bloß die Reproduktion von Emotionen. Alles im Theater ist artifiziell, das Licht, die Bühne ... Warum müssen Emotionen im Theater immer ›real‹ sein? Ich finde das seltsam. Man könnte doch auch sagen: Wir nehmen nicht etwas weg, sondern geben ein neues Gesicht und eine neue Stimme. Neue Tools, mit denen man arbeiten und spielen kann.

**RED** Wie komponieren Sie?

**RJ** Wir arbeiten zwar im deutschen Sprechtheater, bezeichnen unsere Inszenierungen

aber dezidiert als Sprachtheater. Wir tauchen ab in die Sprache. Wir wählen Leute aus, Amateur\*innen, Menschen, die im Theater arbeiten, geben ihnen einen Text, den sie zuvor nicht kannten, und lassen ihn von ihnen lesen. So entstehen pro Produktion rund 1500 Sound-Files, mit denen ich anfangs, die einzelnen Szenen zu erarbeiten. Wenn man bei Susanne Kennedy einen Dialog auf der Bühne hört, ist eines sicher: Dieser Dialog hat nie stattgefunden. Er ist aus all diesen kleinen Sprachschnipseln komponiert. Wir nehmen auch Elemente auf wie Räuspern oder Niesen oder ›Ähs‹ und ›Hms‹. Die Dialoge lösen bei den Zuhörer\*innen ein sehr seltsames Empfinden aus. Man kann es nur schwer beschreiben. Es ist so etwas wie eine mikroskopierte, in die Länge gezogene Kommunikation, die uns zeigt, wie seltsam eigentlich unsere Sprache und unsere Kommunikation ist. Jeder Dialog, den Sie in einer Kennedy-Produktion hören, ist also in Wirklichkeit eine Sprach-Komposition.

**RED** Ein ähnlich totales Sound- und Video-setting haben Sie, Óscar Escudero, in Ihrem Münchener Biennale-Stück *Subnormal Europe* geschaffen, in dem in einem irren Tempo auf vielen Ebenen Informationen auf das Publikum einprasseln – allerdings mit einem Unterschied: In dem Soundscape agiert die schon erwähnte Belenish Moreno-Gil, die auch singt und spricht. Warum haben Sie sich für diese Live-Komponente entschieden?

**OE** Für mich kreieren all diese Elemente, das Singen, Sprechen, die Bewegung, das virtuelle Setting, in dem sich die Performerin bewegt, Kräfteverhältnisse. In einer Szene zeigen wir eine große Menge an Zahlen, Ziffern, Daten. Big Data! Als würden die Algorithmen die Performerin attackieren. Sie fragten vorhin, was ich momentan höre. Ich höre Daten! Überall Daten! Zahlen, Ziffern, Algorithmen. Meine Sorge ist, wie wir darin noch das Menschliche identifizieren können. Die Frage, warum jemand singt, ist in diesem



Raimi Gbadamosi und Katharina Fink in *Ghost Flower* von Yassine Balbzioui im Richard-Wagner-Museum in Bayreuth  
© Jens Wagner



Zusammenhang radikal. Es ist immer ein Kampf um die Vorherrschaft. Was hat mehr Kraft, die Bilder? Die Daten? Der menschliche Körper?

**RED** Ein Kampf um Vorherrschaft existiert allerdings bereits auch unter Menschen. Sara Glojnaric, Sie arbeiten gerade an einem großen Musiktheaterprojekt für die Oper Halle: *Im Stein* nach dem gleichnamigen Roman von Clemens Meyer, der auch das Libretto verfasst hat. Meyer gibt in seinem Buch Menschen eine Stimme, die im öffentlichen Diskurs oftmals keine haben: Hartz-VI-Empfänger\*innen, Trinker\*innen, Zuhälter\*innen, Sexarbeiter\*innen. Wieso braucht es Musik und Gesang, um dieses große Gesellschaftspanorama, das gleichzeitig ein Panorama ost- und westdeutscher Geschichte während der Wendezeit ist, auf die Bühne zu bringen?

**SG** Das ist auch für mich eine große Frage. Ich habe den Roman auf Deutsch und Kroatisch gelesen, allein das verschaffte mir zwei sehr unterschiedliche Perspektiven. Clemens Meyer erzählt über eine Spanne von dreißig Jahren, also von den späten Achtzigern bis ins Jahr 2010, wie sich die ökonomischen Strukturen, besonders die ›Märkte‹ in Ostdeutschland, um die Wende herum verändert und auch globalisiert haben – und zwar aus der Sicht von Sexarbeiter\*innen aus Halle, Leipzig, Berlin und so weiter. Mal ist das Buch narrativ, mal eher assoziativ. Auf Deutsch hatte ich sehr viele Fragezeichen. Die kroatische Version war, weil sie viele Fußnoten enthielt, um soziokulturelle Phänomene zu erklären, nahezu eine kritische Ausgabe. Und jetzt arbeite ich mit einer sehr komprimierten Libretto-Fassung, die größtenteils in Reimen verfasst ist. Es ist geradezu verrückt, das mit dem Roman vergleichen zu wollen. Um ehrlich zu sein, überlege ich immer noch, wie ich mit dem Text umgehen soll. Ein echtes work in progress. Die Lösung werde ich wahrscheinlich erst in fünf Jahren haben – nachdem das Stück längst fertig ist.

**RED** In der Oper werden Meyers Protagonist\*innen durch Sänger\*innen repräsentiert. Marie-Anne Kohl, Sie forschen gerade zu Talentshows im Fernsehen wie *The Voice of Germany* oder *Deutschland sucht den Superstar*. Verschaffen diese Shows Menschen auf direkterem Weg eine öffentliche Stimme?

**AK** Knifflige Frage. Ja und nein! Zunächst bieten diese Shows Menschen tatsächlich einen Ort, an dem sie sich auf einer Bühne zeigen können und in diesem Sinne eine Stimme bekommen. Sie geben Menschen eine Plattform, die beispielsweise keine formale Ausbildung, aber trotzdem eine tolle Gesangsstimme besitzen. Auch hinsichtlich migrantischer und postmigrantischer Teilnehmer\*innen kann darüber diskutiert werden, inwiefern hier eine Bühne bereitgestellt wird, die sie andernorts häufig nicht erhalten.

Diese Erzählung eines ›Möglichkeitsraums für alle‹ stimmt – aber eben nur bis zu einem gewissen Grad. Denn einen vollen Handlungsfreiraum der Selbstrepräsentation haben die Kandidat\*innen natürlich nicht. Sie werden von Sendern und Produzent\*innen in ein Skript hineininszeniert, sprechen somit nicht mit ihrer ›vollen Stimme‹. Mit der Idee des ›Stimme bekommens‹ sollte man also nicht zu affirmativ umgehen. Heute weiß man das als Zuschauer\*in aber auch. Es ist immer ein Dazwischen. Dieses Dazwischen macht aber auch, denke ich, einen Teil der Faszination dieser Sendungen aus.

**OE** Unsere Gesellschaft existiert ja derzeit komplett räumlich getrennt. Alle aber haben die Möglichkeit zu performen. Nehmen wir die App TikTok, mit der sich Video- und Musikclips aufnehmen lassen, die für alle Nutzer\*innen frei einsehbar sind. Sie funktioniert ähnlich wie eine Talentshow, aber ohne Casting. Die weitverbreitete Nutzung solcher Anwendungen hat virtuelle Architekturen geschaffen, die mit Theatern vergleichbar sind. Die Menschen verfügen über Gadgets, mit denen sie die Theatralisierung

ihres Selbst erweitern können, indem sie nunmehr auch die musikalische Bühne erobern. Das sogenannte Reel-Format, das auch von Instagram vor wenigen Monaten übernommen wurde, bietet Tools wie Sprachbearbeitung, Zeitlupe oder Zeitraffer und vieles mehr. Ich würde die Frage »Warum singen?« daher noch erweitern zu »Was bedeutet Performance in unserer hybriden Welt?« Die Antwort darauf ist extrem durch die Tatsache bedingt, dass ein immer größerer Teil unseres Publikums selbst jeden Tag virtuell vor einem großen Publikum auftritt.

**SG** Singen hat eine enorme Macht. Man sollte es mit Bedacht einsetzen. Wie kann ich als Komponistin, die aus Kroatien stammt, lesbisch ist und in Deutschland lebt, all diese Einflüsse inkorporieren, um dem Publikum eine neue Erfahrung zu ermöglichen – und nicht eine weitere Verdi-Oper mit schrägen Tönen zu schreiben.

**AK** Aber was heißt ›Oper‹? Der marokkanische Künstler Yassine Balzoui hat vor zwei Jahren im Bayreuther Richard Wagner Museum eine ›Oper‹ inszeniert, *Ghost Flowers*

*and other stories*, die im Grunde eher eine Performance war. Ohne Partitur. Das Museum war voll mit Blumen und Gerüchen. Ein Künstler saß am Schlagzeug, Balzoui selbst spielte das Theremin, zwei weitere Kolleg\*innen tanzten und ich habe gesungen. Wir waren alle keine Profis in dem, was wir in diesem Stück taten. Wir sind Profis in anderen Dingen. Ich selbst habe allerdings eine Ausbildung in Operngesang, das hat Balzoui inspiriert. Es sollte nach Operngesang klingen, aber den Text, den ich singen sollte, hat er mir erst fünf Minuten vor der Vorstellung gegeben. Diesen Abend nannte er Oper. Allein ein Stück an einem solchen Ort so zu betiteln, setzt Erwartungen.

**RED** Diese Ausweitung von Genrebegriffen ist extrem wichtig, um auch dem zeitgenössischen Publikum klar zu machen, dass Oper nicht zwangsweise Plüschsitz, Orchestergraben und Heldentenor bedeutet. Aber auch der Begriff des ›Musiktheaters‹, der generell eher für avanciertere Formen stand, scheint sich zu wandeln. Komposition bedeutet zunehmend, wie wir hier auch festgestellt haben, mit allen Ebenen der Darstellung zu



komponieren – und ganz wichtig: eine szenische Arbeit fernab von ästhetischen Konventionen zu entwerfen. Sara Glojnaric, Sie haben für Ihren Bachelor-Abschluss an der Hochschule für Musik und Darstellende Künste Stuttgart unter dem Titel *Confession Box* eine Duftausstellung kreiert. Stellen Sie sich so das Musiktheater der Zukunft vor?

**SG** Ich habe damals dieses Format gewählt, weil ich etwas machen wollte, in dem ich nicht trainiert war. Zu der Zeit war ich gegenüber

solche gibt es vielleicht nicht mal, vielmehr kommen hier alle möglichen Kunstformen zusammen.

Wenn du Popmusik machst, dann machst du natürlich Musik – aber du schreibst auch Texte, entwirfst Plattencover und Videos, denkst darüber nach, wie du dich auf der Bühne präsentierst ... wie im Theater. Oder im Musiktheater. Denn erst, wenn alles gleichberechtigt zusammenkommt, Performance, Licht, Musik, Timing, die Unmittelbarkeit des Publikums und so weiter, entsteht die

»...aber du schreibst auch Texte, entwirfst Plattencover und Videos, denkst darüber nach, wie du dich auf der Bühne präsentierst ... wie im Theater. Oder im Musiktheater.«

der Neuen-Musik-Szene sehr skeptisch. In der Performance Art probieren Künstler\*innen einfach Dinge aus, kreieren eine Soundinstallation, auch wenn sie vorher in diesem Format nie tätig waren. Auf diese Spontaneität war ich eifersüchtig und habe mich gefragt, wieso Komponist\*innen nicht einfach Installationen, Malereien, Performances entwerfen.

Düfte lösen Erinnerung und Assoziationen aus. Das Musiktheater fand also in den Köpfen der Leute statt. Gut möglich, dass sich in ihren Köpfen bei dem Geruch von Hubba Bubba-Kaugummi eine Serie von 250 Musiktheaterstücken entfaltet! Was ich sagen will: Das Stück könnte als Musiktheater angesehen werden. Vielleicht ist es aber auch Musiktheater, weil es von einer Komponistin kreiert wurde.

**AK** Aus meiner Sicht als Akademikerin könnte Musiktheater eben genau das sein: eine Art Denkfigur, um Phänomene auf eine interdisziplinäre Art anschauen und beschreiben zu können.

**RJ** Die Popmusik lebt Interdisziplinarität doch im Grunde vor: Die Kunstform als

Magie. Dieser Moment in der Musik oder im Theater ist für mich als Performer, wie ich es seit über zwanzig Jahren bin, der Grund, warum ich nach wie vor wirklich gerne in beiden Disziplinen arbeite.

**OE** Ich fühle mich der Krise, die du beschrieben hast, Sara, sehr nah. Interdisziplinarität ist ein weiterer, natürlicher Schritt, um an Projekten wie unseren zu arbeiten. Im Studium allerdings muss man sich Fähigkeiten wie etwa das Programmieren autodidaktisch beibringen. Wenn ich Professor wäre, würde ich den Studierenden die vielen, insbesondere technologischen Möglichkeiten aufzeigen wollen! Auch die Kurator\*innen müssen mutiger werden. Ich würde gerne mehr unerwartete künstlerische Kollaborationen sehen, die auch finanziell besser ausgestattet werden. Und vor allem: Mehr Verrücktheit im Umgang mit den Elementen! ■