

# Floating content. Wrong context?

Tilman Kanitz im Gespräch mit Bastian Zimmermann

Zuallererst erreichte die Redaktion folgende Nachricht: Tilman Kanitz, der ehemalige künstlerische Leiter des Solistenensemble Kaleidoskop, kreierte eine Show für die neue Kollektion von Cartier in München. Das ließ aufhorchen. Vielmehr ein großes »Ha« entglitt den Mündern. Sofort wurde versucht eine unserer München-Korrespondent\*innen einzuschleusen, aber vergebens: Die *Clash de Cartier*-Show sei allein für geladene Gäste und ihnen bekannten Journalist\*innen von der Vogue, Gala, Bunte usw. vorbehalten. Die Enttäuschung – unter anderem nicht Teil der Magazinliste zu sein – war groß. Und auch im Nachhinein ließ sich nicht allzu viel nachvollziehen, was in dem Filmstudio in München eigentlich geschah. Allein einige wenige Instagram-Bilder von Gästen und natürlich die Erzählungen von Tilman Kanitz selbst blieben uns. Bastian Zimmermann traf ihn also in seinem neuen Zuhause, einem luftigen Loft auf einem Mediengelände in Wilhelmsruh, bei viel zu herber Schokolade sich auf zwei Stühlen gegenüber sitzend und dem Versuch rauszufinden, was in dieser Show geschah, wie es dazu kam und ob das die Zukunft künstlerisch-kompositorischen Arbeitens ist.

**BASTIAN ZIMMERMANN:** Wir sprechen heute über ein Event, von dem wir nichts zeigen dürfen. Es ist streng geheim und doch dringt etwas nach außen. Während wir hier sprechen schauen wir uns die Instagram-Fotos der Gäste an. Ich fass es nochmal zusammen: Du hast der neuen Schmuck-Kollektion von Cartier eine

Show verpasst, eine Präsentationsshow für geladene Gäste in einem Filmstudio in München. Gleichzeitig war das die Party zur Eröffnung der neuen Cartier-Boutique – in der Maximilianstraße.

**TILMAN KANITZ:** Ja, das ist eigentlich meine Lieblingsstraße. Nicht nur in Deutschland, sondern weltweit. Champs-Élysées? Fifth Avenue? Ach was!

**BZ:** Ich verstehe. [Lachen] Wie kommt man dazu, so eine Show zu veranstalten?

**TK:** Es gibt eine Berliner Agentur, die in den letzten zwei Jahren tendenziell explodiert ist, was solche exklusiven Events für Fashion-Shootings oder Society-Events angeht. Veranstaltungen, die gar nicht in der Öffentlichkeit wahrgenommen werden. Und diese Agentur wurde, neben anderen Agenturen in Deutschland, von Cartier angesprochen, ein Konzept für den Launch der *Clash de Cartier*-Kollektion in Deutschland zu entwickeln. In dem Konzept sollte sich insbesondere die Intention dieser neuen Kollektion vermitteln: Zum Beispiel wollten sie eine deutlich jüngere Zielgruppe ansprechen. Es sollte das gewisse Agile mit rein. Die Kollektion sollte durch eine Show emotional aufgeladen werden, sie sollte ein Image kreieren: Das ist cutting-edge, es geht hier nicht nur um das Altbewährte. Firmenintern kursierte das wording »rebellious opera« oder »aristocratic punk«. Und das zeigt sich eben auch im Schmuck – sehr geglättet zwar, aber dann doch eindeutig

diese Nieten. Das Element ist wiederzufinden in dem Ring, dem Armreif, Necklace und Ohrring. Die Idee, explizit 25- bis 35-jährige zu erreichen, ist anscheinend auch gelungen. Es ist eine mega-erfolgreiche Kollektion, völlig wider Erwarten ist sie komplett ausverkauft, seit Monaten.

**BZ:** Und sie haben dich gefragt, einen Entwurf zu machen?

**TK:** Genau, mit diesen Vorgaben, der Idee, dass es um Musik, Performance und Tanz gehen soll, habe ich zusammen mit dem Chef dieser Berliner Agentur ein Konzept entwickelt. Genau genommen habe ich die existierenden Ideen aufgegriffen und transformiert. Ihnen ging es um das Eventhafte. Darunter verstehe ich, dass ausschließlich mit Einzelbildern und Einzelereignissen innerhalb eines Verlaufs gearbeitet wird und sich die einzelnen Bilder eigentlich nicht verbinden, es keine Übergänge, keine eigentlichen Transformationen gibt, sondern vielleicht nur die Darstellung einer Transformation. Ich habe von denen total explizite Bilder bekommen, wie zum Beispiel: Publikum sitzt an Dinnertafel, vor sich eine goldene Glosche. Publikum hebt Glosche, wird von einer Sängerin angeschaut und angesungen. Oder das Publikum betritt den Nachbau eines U-Bahn-Wagons und wird dort von Punks angepöbelt, die sich im Verlauf als Performer\*innen entpuppen.

Am Anfang habe ich gedacht: Da kann ich gar nichts beitragen. Und dann habe ich irgendwann gemerkt, dass es um Dinge geht, die mich auch total interessieren. Nämlich um die Nähe von Performer\*innen und Publikum. Um die Irritation, ist das jetzt Zufall oder inszeniert? Sind das reale Figuren oder Darstellende? Ein Spiel damit. Letztendlich habe ich das dann für mich runtergekocht. In den Meetings habe ich klargemacht: Lasst uns das total reduzieren und einfach einen abstrakten Ort schaffen, einen Ort der Transformation – also das, was die U-Bahn sein sollte, die

Bewegung von A nach B, die Ortlosigkeit. Die Idee der Verwandlung, dem sich auf unbekanntes Territorium Begeben. Was mich dabei besonders interessiert, ist die Nähe des Publikums zu den Darstellenden. Und die Verwischung der gewohnten Grenzen. Wer ist wer?

**BZ:** Was war dann die Idee? Wie inszeniert man in solch einer Weise Schmuck?

**TK:** Eine Nebelwand! Absolut undurchsichtig, völlig unklar auch, wie tief die ist. Ein überwältigendes Volumen mit einem Soundsystem, das so eingerichtet ist, dass alles, was man hört, scheinbar aus dieser Wand herauskommt. Ein klingendes, unbekanntes Objekt. Und die Idee war, dass in dieser durch eine transparente Folie zurückgehaltene Nebelwand nur Hände, einzelne Körperteile, die den Schmuck tragen, kurz erscheinen und sich dem Blick wieder entziehen.

**BZ:** So dass man das ganze Model gar nicht zu Gesicht bekommt?

**TK:** Ja, dass man den Körper gar nicht sieht, sondern dass er sich vor dem inneren Auge des Betrachtenden erst zusammensetzt und eine individuelle Bedeutung bekommt: Floating content in einem abstrakten, wortlosen Kontext. Man sieht, dass da ein Objekt dran ist, ein Fremdkörper an dem fragmentierten Körper. Zu einem gewissen Zeitpunkt öffnet sich die Wand und das Publikum kann sich in das Unbekannte hineinbewegen. Das war der ursprüngliche Plan. Und in der Wand hat man dann das Gefühl, dass es ein scheinbar unbegrenztes Volumen ist, also ultra spacious. Man sieht, wer diese vielen Körperteile waren, die man von außen gesehen hat; dass es Tänzer\*innen sind, Musiker\*innen sind und dass man als Publikum jetzt mittendrin ist und dass die Situation komplett ohne eine Spielrichtung oder Blickrichtung funktioniert. Egal wohin du dich

drehst, du begegnest ständig einem Gegenüber – und da auch wieder die Verwischung: Du begegnest deinem Mitpublikum und es stellt sich die Frage, ist das Publikum eine Tänzer\*in? Auch damit zu spielen, wo der Klang herkommt. Dass du zum Beispiel einer Geigerin begegnest, auf unerklärliche Weise aus dem Nebel kommend, ganz dicht an dir, sie spielt und verschwindet wieder, entzieht sich dem Betrachtenden. Das aber in Verbindung mit einem Sound System, das die Verortung der Klangquelle im Sinne der Akustik wieder total verwischt. Einerseits gibt es den direkten Klang und andererseits den elektronisch manipulierten mit einer dezidiert künstlichen Akustik, die komplett abweicht von dem räumlich Erwartbaren, das eher wattig ist: Dicker Teppich, dichte Nebelwolken, absolut geräuschloses Auftreten.

**BZ: Wie muss man sich die Musik vorstellen?**

**TK:** Mikrotonale Cluster, die ständig in Bewegung sind, die ständig changieren, die in Einem durchlaufen. Am Höhepunkt der Transformationsphase wurde der erste Teil aus Pergolesis *Stabat Mater* in der Nebelwand gespielt, dieses Duett für Sopran und Mezzo, in einer deutlich verlangsamten Fassung allerdings. Die Verlangsamung und Auflösung der Takthierarchie der Töne und des Shapings der Töne, eine Art von Minimal Music-Klang mit dem Ziel das Empfinden von Zeit, von zeitlichem Ablauf gänzlich aufzulösen.

**BZ: Waren die Models eigentlich echt?**

**TK:** Das war von Anfang an total klar, dass ich die Idee interessant finde, nicht mit professionellen Models zu arbeiten. Es gibt etwas, das mich seit Jahren immer wieder inspiriert: Zum Beispiel wie Martin Margiela an Fashionshows rangegangen ist und die Mode und die Idee des Models ab Ende der 1980er Jahre revolutioniert hat. Die Models bei

ihm waren Frauen in Berufen, die Architektin oder Designerin. Absolut eigenständige Persönlichkeiten und gerade nicht die unbeschriebene Projektionsfläche. Als es darum ging, wie dieser Schmuck präsentiert wird, fand ich total interessant, erstens, dass die Musiker\*innen den Schmuck in Verbindung mit dem Instrument tragen. Die Bewegung der Hände, die in ihrer Sinnlichkeit so etwas Faszinierendes sind, besonders für Nicht-Musiker\*innen. Wie geht das überhaupt? Wie treffen die die Töne und wie elegant wirkt es? Das hervorzuheben dadurch, dass es eine Art von Fremdkörper gibt, auch weil er verhältnismäßig klotzig ist. Der Ring hat eine gewisse Eleganz, aber er ist schon dick. Ich habe ihn natürlich anprobiert: Wenn du ihn trägst, wird deine Hand plötzlich schwer. Du nimmst sie anders wahr. Das sieht man auch von außen, als Betrachtende. Indirekte Direktheit. Er ist immer schon wieder weg. Sieht man ihn oder sieht man ihn nicht? Auf der anderen Seite fand ich es wichtig, dass es Körper als Körper gibt, also Körper, die an sich Instrument sind. Ursprünglich sollte auch ein Chor dabei sein. War dann leider zu teuer. Dafür aber eben Tänzer\*innen, einfach sich bewegende Körper, die vielleicht eine Art Bindeglied gewesen sind zwischen Publikum und Musiker\*innen. Die Aufhebung der klaren Trennung zwischen Darstellenden und Zuschauenden, zwischen Aktiven und Passiven. Das war die Rolle der Tänzer\*innen.

**BZ: Ich stelle mir vor, dass das Publikum selbst sehr viel Schmuck trägt.**

**TK:** Ja, ich hatte mir das auch so vorgestellt. Lustigerweise musste man aber genau hinschauen. Das verschwindet alles in der Masse. Vor dieser Produktion habe ich mich nie für Schmuck interessiert. Ich fand dann aber tatsächlich in der

Tilman Kanitz © Sebastian Mayer



Historie dieser Firma inspirierende Gestalten. Da gab es beispielsweise eine Frau, die von den 1920er bis 1960er Jahren eine ganz wichtige Rolle gespielt hat. Cartiers damalige Kreativdirektorin Jeanne Toussaint hat die Geschichte von Cartier, und des Schmucks überhaupt, maßgeblich geprägt und das Schmuckdesign modernisiert – sie ist vergleichbar mit der Rolle von Coco Chanel, die in der ungefähr gleichen Zeit die Damenmode revolutionierte.

**BZ: Aber wie gestaltet sich das dann in der Show?**

**TK:** Es ging mir darum, den Schmuck so stark in den Vordergrund zu stellen, dass er wirklich zum Kleidungsstück wird. Das war dann auch ein wichtiger Aspekt als es in der Konzeption um das Kostüm ging. Nacktheit musste eine ganz große Rolle spielen. Die Sichtbarmachung des Körpers in einer Art, in der aber die Nacktheit nicht ausgestellt wird. Was natürlich ganz stark damit zusammenhängt, dass ein nackter Körper im Nebel ohnehin schon ein Körper ist, an dem die Dinge verschwimmen, wo er plötzlich nicht mehr im Vordergrund steht, wo der nackte Körper eher eine Objektivität bekommt. Das Verschmelzen des Körpers mit dem Außen wurde im Kostümbild durch Schleier und gazeartige Stoffe nochmal betont. Am Ende war es eine Art von unvollständiger Streetware. Für die Performer\*innen ergab das eine Verbindung von casual naked, umhüllt von einer Materialität, die eine Verbindung zwischen dem Nebel und dem Körper hergestellt und die Kontur aufgehoben hat. Dadurch hat man den Schmuck unglaublich genau gesehen. Und gleichzeitig ging es über den Schmuck hinaus. Der Schmuck war nicht mehr einfach nur etwas Schmückendes, sondern bekam einen symbolischen Wert. In den ganzen Mythen gibt es doch immer wieder dieses Symbol des Ringes. Ich wollte das Objekt, diesen Ring in so eine Richtung aufladen, mit den Bildern, mit der Art der Bewegung,

der Art der Verlangsamung, der Art des Fremden, des Unbekannten, des Beängstigenden vielleicht sogar, was dann in der Musik und im Räumlichen sich vermittelt hat. Wo am Ende nicht klar ist, was war das jetzt? War das wirklich eine Show oder eine Performance? War das eine Party, bei der es irgendwelche Interventionen gab? War es ein Society-Event? Klar, das war es. Es hätte aber genauso gut, wenn man bestimmte Dinge weglassen hätte, auch in einem Opernhaus stattfinden können, einer öffentlichen Institution, oder...

**BZ: ...in einer Blackbox eines Theaters?**

**TK:** Ja, absolut. Es ist sowohl in einem institutionellen Kontext denkbar, als auch in einem wie beispielsweise dem Ballhaus Ost in Berlin. Sehr viel kleiner natürlich, aber trotzdem Eins zu Eins die Dinge umsetzend, um die es mir geht.

**BZ: Wenn Cartier den Schmuck hergegeben hätte.**

**TK:** Man hätte dann eben genau da eine Übertragung finden müssen. Es war für mich wichtig, dass der Abend eine Art von Gültigkeit hat, die über das Event hinausgeht, und eben auch keine reine Selbstbespiegelung aus Cartiers Perspektive ist. Oder ist so ein kommerziell ausgerichtetes Event der falsche Kontext, um an der Frage nach der Verbindung von alten mit neuen Formen der Darstellenden Kunst zu arbeiten: Nice content, wrong context?

**BZ: Die Verbindung von Bildender Kunstszene und Luxuswelten und der High Society gibt es ja schon seit Ewigkeiten. Das ist ein ganz eigenes Feld. Auch der Kunstmarkt findet sich in genau dieser Verbindung. Und derzeit ist es ja in der Kunstszene en vogue, Performances in die Galerien zu bringen – man denke an Anne Imhofs drei Opern zum Beispiel. Es ist span-**

**nend, dass scheinbar der Musikkontext auch Einlass erhält – wahrscheinlich, weil es wiederum Musiker\*innen oder Komponist\*innen gibt, die nicht nur in Form von Stücken denken, sondern eben in kompletten Inszenierungen. Es kommt ja nicht von ungefähr, dass du, der ein paar Jahre der künstlerische Leiter des ausschließlich performativ arbeitenden Solistenensembles Kaleidoskop warst, nun solch eine Schmuckshow inszenierst.**

**Aber ich möchte nochmal über ein anderes Thema sprechen. Als Jugendlicher und Jungerwachsener konnte ich mir nie Fashionmagazine anschauen. Ich bekam ein ganz tiefsitzendes schlechtes Gefühl von Neid: Das sind Welten, denen ich nicht angehöre und auch nie werde. Die Erzählung ist, da gibt es diese wahnsinnigen Models, die da irgendwie ihre speziellen Körperlichkeiten haben, die der Realität auch schon immer etwas entglitten sind. Das ist eine Utopie. Diese Art von vielleicht auch kapitalistischem Begehren, spielt das in deinen Überlegungen eine Rolle?**

**TK:** Den Vermarktungsaspekt würde ich von meiner Antwort auf den ersten Teil deiner Frage klar abtrennen. Der ist sicher auch super interessant, aber es ist gefährlich, das zu verbinden, weil ich den Neid nachvollziehen kann und der für mich tatsächlich eine große Rolle spielt. Das Utopische in der Haute Couture, das mystisch Unerreichbare – das sind alles Dinge, die mich tatsächlich immer schon interessiert und die ich immer geliebt habe. Schon als Kind habe ich all diese unerreichbar scheinenden Dinge bewundert; auch die Figuren, die diese Objekte zwischen Gebrauchsgegenstand, Kunstwerk, vergänglich/unvergänglich und unzerstörbarem Symbol kreiern haben. Das fand ich immer faszinierend und absolut begehrenswert.

**BZ: Von wem sprichst du?**

**TK:** Als Kind war es Paloma Picasso. Alles was sie ausgemacht hat, ihr Gesicht, ihre Augen, sie war Queen. Ich habe sie absolut bewundert. Diese Perfektion, diese Eleganz, diese göttinnenhafte Aura und was sie designt hat, das fand ich alles großartig. Das habe ich auch gesammelt. Einfach nur um es zu haben, weil ich es so perfekt fand und weil es gleichzeitig, und das meine ich mit dem Symbolhaften, Objekte waren, die für etwas Immaterielles standen, etwas, das über die materielle Manifestierung hinausreichte, etwas Transzendierendes.

**BZ: Ein mystischer Wert.**

**TK:** Genau, das ist das, was Kunst überhaupt ausmacht, sei es ein Song von Dufay oder eine Skizze von Goya oder oder oder. Das geht alles weit über das hinaus, was man zu Papier bringen kann, was man da hört und sieht. Es transzendiert. Aber, um auf deine Frage nach der Bedeutung der Models in der Mode zurückzukommen, es hat sich erst in den letzten 30 Jahren dahin entwickelt, dass einzelne Models Ikonen wurden. Das ist vielleicht eine Erfindung von Karl Lagerfeld, dass er beispielsweise Claudia Schiffer auf einen Thron gesetzt hat und sie dann wirklich ein Symbol für etwas Überirdisches wurde. Das Begehren danach existiert, seit es Menschen gibt. Es hat immer unterschiedliche Formen angenommen. Wir Menschen suchen diese Dinge: Erreichbar, unerreichbar, das Utopische. Je näher du zu kommen scheinst, desto weiter rückt es in die Ferne und entzieht sich dir. Das macht es so unendlich begehrenswert.

In den letzten Jahren habe ich auch immer sehr genau geschaut, was Martin Margiela gemacht hat. Wahnsinnig interessante Fashion, die eben auch total über das hinausgeht, was der Gebrauchsgegenstand Kleidungsstück leisten können muss. Und insofern war alles, was ich auch mit Kaleidoskop gemacht habe, in den Produktio-

nen, die ich geleitet habe, immer sehr stark davon inspiriert. Von der Fashionwelt überhaupt: Die Idee des Laufstegs. Die Idee der Projektionsfläche. Dass die Menschen, die dort zu sehen sind, beim Spielen oder Sich-Bewegen, für mich immer eine Projektionsfläche, eine Leinwand sein müssen, dabei aber gleichzeitig einen ganz persönlichen Standpunkt beziehen sollen. Mit der Idee, dem Publikum nicht zu sagen, was sie sehen sollen, sondern eigentlich möglichst blanc. Das heißt für mich: Viel leere Fläche, viel Weiß, viel Grau, viel Nebel, immer die Verunklarung, Floating content

## Was kann man diesem Publikum eigentlich zeigen, was so perfekt den Anforderungen entspricht, die ein kapitalistisches System an seine Bevölkerung stellt, die so folgsam mitmacht?

eben. Die Fantasie in der Betrachter\*in anregen und provozieren. Ich möchte auf keinen Fall, dass zwei Menschen den gleichen Blickwinkel auf das Gesehene, Dargestellte haben können, dass sie auf keinen Fall sagen können: Ah ja, das sollte dieses oder jenes sein. Nein! Ich suche eine größtmögliche Offenheit des Dargestellten in Verbindung zum individuellen Erleben. In der Cartier-Show war das gegeben durch die schiere Größe des Raumes. Es waren zwei Hallen, die jeweils ungefähr 1500 Quadratmeter groß sind. Und durch diese unglaubliche Ausdehnung hatte man die Möglichkeit, dass der Publikumskörper sich ausbreiten kann und es viele Möglichkeiten gibt, verschieden auf die Dinge zu schauen.

**BZ: Auch weil das Publikum generell desorientiert ist durch den Nebel und Sound?**

**TK:** Schnelle Bewegungen wirkten banal; ein bisschen unerklärlich, warum das so ist. Aber die Langsamkeit der Bewegungen, Momente des Stillstands, Tableaux vivants, Anmutungen altmeisterlicher Gemälde. Du siehst was, das

plötzlich wieder verschwindet. Unglaublich und schwer vorstellbar, wenn man nicht dabei war.

**BZ: Ich finde ja auch weiter die Frage nach den Produktionsbedingungen spannend. Du hattest eben schon gesagt, im Ballhaus Ost wäre das auch möglich gewesen.**

**TK:** Vielleicht ist da auch die Frage versteckt: Was ist mein Bezug zur Fashionwelt? Wo findet sich der Aspekt der Vermarktung? Und der Aspekt der Verwertung, der in der kapitalistischen Logik eng

damit verknüpft ist? Dann würde ich sagen, dass ich am Anfang Skrupel hatte, dieses Event anzugehen. Ich habe für mich eine Rechtfertigung gesucht, die einer traditionellen, wahrscheinlich linken Neue-Musik-Denke entspricht. So bin ich sozialisiert.

**BZ: Eine Form von Enthaltensamkeit?**

**TK:** Bestenfalls dezidiert antikapitalistisch, nicht kapitalistisch verwertbar. Das Sperrige, Skeptische, Hinterfragende etcetera. Das war für mich lange sehr natürlich und klar und unhinterfragt gültig.

Der plötzliche Sprung für mich, als musikalischer Leiter von Kaleidoskop aufzuhören und kurze Zeit später von einer Agentur angesprochen zu werden, ob ich mir vorstellen könnte, eine Show von Cartier zu konzipieren. Das war total »dark and bright« oder halt »bright and dark«. Soll ich für die »Bösen« arbeiten? Im Entwicklungsprozess habe ich anfangs gedacht: Okay, ich muss dieses Publikum provozieren! Oder: Am Anfang gab es auch noch zu einem bestimmten Zeitpunkt der Show eine Horde von Statist\*innen, die den

Saal stürmen sollten und die ganze Dekoration zerstören sollten und dazu eine irrsinnig laute Punk-Band. Das fanden die übrigens sogar ganz geil. Aber es kam für mich eben die Frage des Moralischen auf, irgendwie so eine innere Moral, der erhobene Zeigefinger und auch die Angst: Was sagen denn die ganzen Leute, mit denen ich bisher gearbeitet habe, wenn ich plötzlich so was mache?

Interessanterweise war letzteres Bedenken auch nicht unberechtigt. Aber im Prozess – ich habe fast das gesamte Jahr 2019 mit dem Projekt

**Genau das würde ich gerne hinkriegen, dass Menschen, die es gewohnt sind irgendwie von vorne bis hinten alles in den Arsch gesteckt zu kriegen, das sie sich noch nicht mal erträumt haben, dass die sowas ganz Reduziertes erleben und da drin eine Art von Ansprache finden.**

verbracht – hat sich in mir was verändert. Am Anfang hatte ich auch eine bestimmte Einstellung zu den Leuten von Cartier, so eine Art von Abwehrhaltung denen gegenüber, eine Überheblichkeit, eigentlich wie: Ich weiß es besser und ihr seid so fucking unreflektiert. Ihr checkt doch gar nicht, was hier gerade abgeht! Zum Beispiel deren Angst, dass das Headquarter in Paris sagt: Nee, das erinnert zu sehr an die Gelbwesten und so.

Das fand ich dann zunehmend interessant, weil es alles Sachen sind, die passieren in der Welt und in dieser Welt wird aber auch dieser Schmuck hergestellt und verkauft. Das ist ja alles miteinander verbunden und hochinteressant und hochinspirierend. Es ist ja nicht so, dass man heute sagen kann, die sind gut und jene sind böse oder die reden Quatsch und jene haben Recht. Es ist alles hochkomplex und es lebt, es passiert. Daher kann man es nicht ausblenden. Da habe ich in meiner Anfangsphase gemerkt: Okay, wenn ich moralisch argumentiere, dann bin ich genauso spießig wie alle anderen exkludierenden Spießier auch. Ich habe gemerkt, dass es eigentlich interessant ist, wie die Cartier-Menschen denken und handeln

und wie sie mit den ihnen auferlegten Beschränkungen umgehen.

**BZ: Als eine andere Form der Dramaturgie oder Intendanz?**

**TK:** Genau, das sind Beschränkungen, die zusammenhängen mit dem System, innerhalb dessen wir leben und das System innerhalb dessen so eine Firma existiert. Da können wir uns als Künstler\*innen nicht ausnehmen. Wir leben in

dem System. Wir leben von dem System. Wir sind vielleicht dem System kritischer gegenüber als eine Firma, die das System bedient. Aber dennoch, wir profitieren auch enorm davon.

**BZ: Die Gelder von öffentlichen Förderungen sind vielleicht auch gar nicht so andere Gelder.**

**TK:** Da spricht man wenig drüber: Es sind halt Steuergelder und wo kommen die Steuergelder her? Ist das saubereres Geld, als wenn die Siemens-Stiftung Kohle verteilt? Ist es berechtigt Fördergelder für ein Konzert abzulehnen, das von Siemens finanziert wird? Ist das dreckigeres Geld, aus historischen Gründen? Wieviel Prozent der aktuell generierten Steuergelder kommen aus Geldern, die irgendwelche Waffenfabriken ausschütten? Das ist doch total dreckiges Geld. Spricht man aber nicht drüber.

**BZ: Luxusschmuck wird ja auch versteuert – bestenfalls.**

**TK:** Ich habe dann gedacht: Es ist vielleicht inter-

essant sich aus der Logik mal raus zu begeben und zu versuchen, eine unabhängige, auch moralisch unabhängige Position einzunehmen und aus dieser Position heraus etwas zu machen und zu überlegen: Wer ist eigentlich das Publikum? Wer geht denn eigentlich in so eine Boutique? Wer kauft diesen Schmuck? Sind das Intellektuelle? Sind das Klassik-Musikhörer\*innen? Sind das Theatergänger\*innen? Ist das ein konservativ gebildetes Publikum? Oder ist das vielleicht ein Publikum, das – total im Moment lebend – einfach das anschaut, was irgendwie gerade stylish ist, das überhaupt nicht festgelegt ist auf eine bestimmte Kunstrichtung oder Musikrichtung. Ich glaube, das kann ich sagen: Es ist ein total hedonistisches Publikum. Es geht ihnen um den Moment, um den Genuss des Moments, komplett unhinterfragt, komplett unkritisch oder nur ganz momenthaft oberflächlich kritisch, aber eigentlich total unreflektiert. Ich sage das nicht wertend, sondern ich formuliere das als eine Beschreibung einer Möglichkeit zu leben. Und das fand ich interessant. Was kann man diesem Publikum eigentlich zeigen, was so perfekt den Anforderungen entspricht, die ein kapitalistisches System an seine Bevölkerung stellt, die so folgsam mitmacht? Es sind irgendwelche Instagram-Influencer\*innen, die ihr Publikum animieren, mehr zu kaufen. Und was kann man diesem Publikum geben, ohne dabei moralisch zu werden, ohne sich dabei in eine höhere Position zu begeben? Denen etwas zu geben, was total einfach ist, einen Moment der einen berührt und man gar nicht weiß, was los ist.

Das passierte dann tatsächlich ganz am Ende der Show. Da gab es ein riesiges Dinner, das vollkommen überfrachtet und prachtvoll war, wirklich fantastisch. Nachdem alles abgeräumt war, begann der letzte Bestandteil dieser, ja Oper. Es kamen Tänzer\*innen und Musiker\*innen in einer Prozession sternförmig in die Halle rein, in den Lärm dieser saufenden Schickeria. Die Performer\*innen bewegten sich in einem total

verlangsamten, artifiziellen Gang, der jeden Schritt, auch akustisch, extrem betont hat. Allein das hat das Publikum zum absoluten Schweigen gebracht, und zwar schlagartig. Die kamen rein und nach Sekunden: Totenstille. 350 völlig besoffene Superreiche sind plötzlich totenstill. Und es baute sich in diesem Marsch durch die Halle nach und nach Purcells »When I am laid in earth« auf, immer wieder wiederholt, wie ein Mantra, bis der Song irgendwann ganz da war, wirklich gespielt wurde, nicht in irgendeiner verfremdeten Art und Weise, als Arie mit einer Sängerin und einem Orchester, für einen Moment. Und er verflüchtigte sich dann wieder, in einen zweiten Übergang: Von dem Prozessionsartigen zu einer Art Schreittanz. Aber immer noch mit dem Grundrhythmus des Lamentos – wie ein ganz langsames Fallen ins Nichts. Und dann gab es den Cut: Fettes Licht auf die zweite Bühne und dort erklang der dritte Satz aus »Sommer« von Vivaldi. Für diesen Act habe ich Chouchane Siranossian engagiert, eine Barockgeigerin, die 2020 beispielsweise bei den BBC Proms und dem Musikfest Berlin auftritt. Sie hat dieses Showtalent, ist aber noch nicht wirklich bekannt. Es gibt sie noch nicht wirklich. Das Unbeschriebene hat mich gereizt. Und was ich da gesucht habe, war eine Verbindung von einerseits hochqualifiziertem Violinspiel, Barockkönnen und -wissen. Sie hat eng mit Reinhard Goebel gearbeitet und wahnsinnig viel Originalliteratur aus der Zeit gelesen und kennt sich irrsinnig aus. Aber gleichzeitig hat sie auch das Potential für diese Art von Prolligkeit und Vulgärem, was mich total interessiert. Eigentlich finde ich die Verbindung toll, den Bereich zwischen den Extremen!

Und das war für mich am Ende das am meisten Berührende eigentlich, diese unglaublich traurige Arie mit diesen Menschen, die dort schreiten und in so verzerrten Bewegungen immer wieder erstarren. Dieser Totentanz. Und dann die Explosion von Jemandem, die irrsinnig geigen und

Musik machen kann und einem Orchester, was da irgendwie drum herumspielt und sich bewegt, so unabhängig und vital. Für zweieinhalb Minuten. Dann die Tänzer\*innen, die durch diese riesige Halle rennen und über Tische springen. Chaos. Eigentlich ähnlich der Ursprungsidee, dass Punks alles zerstören, bloß auf eine sehr artifizielle Art. Am Ende sagten einige aus dem Publikum zu mir, sie hätten sich nicht mehr getraut zu atmen und hatten Tränen in den Augen. Und die Erleichterung als dieser Vivaldi kam!

Vorher dachte ich, genau das würde ich gerne hinkriegen, dass Menschen, die auf eine Art schon alles gesehen haben oder sich alles leisten können oder die es gewohnt sind irgendwie von vorne bis hinten alles in den Arsch gesteckt zu kriegen, das sie sich noch nicht mal erträumt haben, dass die sowas ganz Reduziertes erleben und da drin eine Art von Ansprache finden.

**BZ: Wie viele Menschen haben da eigentlich mitgewirkt.**

**TK:** Es waren acht Tänzer\*innen und dreizehn Musiker\*innen, eine Sologeigerin, drei Sängerinnen, eine davon die Popsängerin Lary, eines der German faces von Cartier. Aus diesem Grund sollte sie von Anfang an dabei sein. Ich war skeptisch, aber weil ich beschlossen hatte, irgendwie zu allem erstmal Ja zu sagen und es dann zu transformieren, habe ich gar nicht weiter darüber nachgedacht, sondern geschaut, was passiert. Sie hat dann einen Song von sich in der Nebelwand gesungen. Ich habe den für Streicher arrangiert und es war geil. Vorher war ich wirklich skeptisch darüber, weil ihre Musik auf mich irgendwie steif wirkte. Und dann war es toll, sie hat so fantastisch gesungen. In einer Einfachheit und Direktheit, die mich sehr berührt hat.

**BZ: Vielleicht braucht man manchmal einen anderen Kontext...**

**TK:** Das entstand aber auch durch die Arbeit mit dem Tänzer und Choreografen Frank Willens, der mit allen sehr intensiv körperlich gearbeitet hat. Es ging sehr viel um körperliche Nähe. Um Intimität – und deren Abwesenheit. Wir, also das ganze Ensemble, haben uns in den zwei Wochen auf vielen Ebenen kennengelernt. Tanzen und Musik machen war ein Aspekt. Das hat in dieser Gruppe eine Art von Nähe und Vertrautheit als Grundstimmung erzeugt. Die ganze Produktion war sehr aufgeladen, auch erotisch. Das hat sich dem Publikum vermittelt als eine Art von Grundspannung. Die Verbindung von Popgesang und klassischem Gesang, die Tänzer\*innen, teilweise vom Ballett kommend, teilweise aus einem so richtig Hardcore-Berliner-Diskurs-Performance-Kontext, eine interessante Mischung.

**BZ: Das ist sie wohl dann, deine erste Opernproduktion.**

**Bastian Zimmermann** ist einer der Redakteure des *Positionen*-Magazins und arbeitet außerdem als Dramaturg und Kurator in musikalisch-performativen Kontexten.