

Häutungen

Vom Verschwinden der neuen Musik aus der Musikkritik

Kritik an der Musik gibt es, seit es die Musik gibt. (Solange nicht das Gegenteil bewiesen wurde, sollten wir davon zumindest ausgehen). Dabei steht das eine zum anderen in einem Abhängigkeitsverhältnis, das offenbar umkehrbar ist. Wenig beispielsweise ist darüber bekannt, wie die Musik der griechischen Antike tatsächlich geklungen hat. Doch wir sind sehr gut informiert darüber, was die alten Griechen über ihre Musik dachten, und der nicht unbeträchtliche Einfluss, den dann später die elaborierten musikkritischen Schriften des Pythagoras, Aristoxenos, Euklid etc. auf die musikalische Praxis ausübten, reicht bis weit ins Mittelalter hinein. Einer der ersten Musikkritiker war Sokrates. Es ist überliefert, dass ihm die mixolydische Tonart missfiel, sie kam ihm zu weichlich-weibisch vor. Einer der populärsten Kritiker der Musikkritikerzunft, zweieinhalbtausend Jahre später, ist der Wiener Kabarettist Georg Kreisler. Er widmete ihr ein Chanson, das in der Behauptung gipfelt, alle Musikkritiker seien von Hause aus, quasi naturgesetzmäßig, unmusikalisch; die Gegenthese dazu lieferte Peter Ustinov in seinem Vaudeville *Beethovens Zehnte*, und zugespitzt läuft beider Auseinandersetzung auf die Frage hinaus: Gäbe es überhaupt Musikkritiker, wenn es keine Musik gäbe? Nein, ganz sicher nicht. Andersherum gefragt muss die Antwort etwas komplexer ausfallen. Gäbe es noch Musik ohne die Musikkritiker? Ist nicht gerade die jeweils aktuelle, zeitgenössische, neu komponierte Musik existenziell darauf angewiesen, dass jemand sie kritisiert?

Wie es ist – wie es war

»Was ich nicht rezensiere, das hat nicht stattgefunden«, pflegte der Musikkritiker und Komponist Heinz Josef Herbort zu sagen. Er liebte diesen Satz. Selbstverständlich hat er ihn stets im Scherz gesagt, abgeschmeckt mit einer Prise Selbstironie. Herbort war seinerzeit langjähriger Musikkritiker der *ZEIT*, er galt neben Hans Heinz Stuckenschmidt von der *F.A.Z.* und Joachim Kaiser von der *Süddeutschen* bis etwa Mitte der 1990er Jahre als einer der drei großen deutschen Musikkritiker-Päpste. Wie wir heute rückblickend feststellen müssen, stak in Herborts lustigem Satz von damals ein

ernster, prophetischer Kern. Seit etwa fünfzehn Jahren ist ein Verkümmern der Berichterstattung über aktuelle, zeitgenössische Musik in den Feuilletons der deutschen Tageszeitungen zu beobachten. Dieser Rückgang im Rezensionswesen betrifft, in unterschiedlichem Ausmaß, allerdings auch andere Genres der Kritik. Es sind ja nicht nur weniger Berichte zur neuen Musik zu verzeichnen; auch über Lieder, Quartette, Barockmusik, Oper, Symphonien und Konzerte wird weitaus weniger geschrieben als in jenen guten alten Zeiten, da das Feuilleton der *F.A.Z.* noch täglich einen Umfang von zehn Seiten hatte, als es noch mehrere festangestellte Musikredakteure gab in der *SZ* und als Herbort oder Kaiser ihre Texte noch mit der Kugelkopfmachine aufs Papier hämmerten, um sie anschließend in den Satz zu geben. Der Berufsstand der Setzer ist mittlerweile ausgestorben, der Umfang des Kulturteils in den Tageszeitungen auf ein Viertel des vorherigen geschrumpft und der Schrumpfungsprozess dauert an. Entsprechend gibt es nur noch messbar weniger, zugleich deutlich kürzere Musikkritiken sowie Theaterkritiken, Ausstellungskritiken, Architekturkritiken. Auch die Buchkritik, die mit den Verlagsanzeigen den größten Anteil des noch existierenden Anzeigenaufkommens herein schreibt und damit die Existenzgrundlage für das gesamte Feuilleton bereitstellt, muss bluten. Ohne Anzeige keine Zeitung. Diese Faustregel ist brutal, aber eindeutig: Die anzeigefreie Ausgabe einer überregionalen Tageszeitung müsste am Kiosk fast so viel wie ein Buch kosten, also das Vier- bis Fünffache des jetzigen Preises, wenn das Blatt nicht am nächsten Tag eingehen will. Andere Möglichkeit: Die Zeitungen müssten sich neuerdings als ein erhaltenswertes Kulturgut definieren und fund raising betreiben, sich über private Sponsoren und Stiftungen finanzieren (wie die *taz*) oder über staatliche Subvention (wie die Theater und Opernhäuser).

Zeitungskrise

Mitte der 1990er Jahre wurden noch alle Opern- und Theaterpremierer aller großen Häuser im deutschsprachigen Raum von den Kritikern der *F.A.Z.* begutachtet, gelegentlich herausragende der kleinen Häuser obendrein, das reichte von Kiel bis Basel, von Dresden bis Köln. Heute findet eine grausame, weil mehr oder weniger zufällige Auswahl statt. Sechzig Zeilen für eine Verdi-Premiere in Hamburg müssen manchmal reichen, vierzig für einen neuen *Ring*-Auftakt in Ludwigshafen. Außer Donaueschingen wird in der *SZ* kein großes Neue-Musik-Festival mehr beobachtet, der

Editorial

Das Thema dieses Heftes zielt nicht auf ein Infragestellen der Fähigkeiten, über zeitgenössische Musik heute noch schreiben zu können. Im Gegenteil, das Potential an Schreibenden ist durch nachgewachsene Generationen heute so groß wie noch nie. Brennende Probleme sind vielmehr die schwindenden (honorierten) Veröffentlichungsmöglichkeiten und die unübersehbar gewordenen Kahlschläge hinsichtlich eines öffentlichen Diskurses über neue Musik in den Feuilletons und im Radio, – was auch für Fachzeitschriften und das Schreiben selbst Konsequenzen hat. Eine »Revision musikpublizistischer Kommunikationsformen« (M. Rebhahn) ist offenbar längst überfällig. *Positionen* thematisieren mit diesem Heft zwei Aspekte des Schreibens: 1. den ökonomischen, denn bedroht ist der Beruf des Musikkritikers und damit eine entscheidende Vermittlungsinstanz zwischen Musik und Öffentlichkeit, und 2. den des Handwerks: »Musik zur Sprache bringen«. (Zu einem dritten, aktuellen Aspekt, publizistischen Formen im Internet, ist der bestellte Text leider nicht rechtzeitig fertig geworden.)

Als im Oktober vorigen Jahres die Petition der *Österreichischen Musikzeitschrift*, gleich doppelt betitelt: »*MUSIKZEITSchrift* wie weiter? *MUSIKZEITSchrift* vor dem Aus?« die Internetrunde machte, war das mehr als nur ein nationales Alarmsignal. (In letzter Minute wurde das Erscheinen der Zeitschrift gerettet.) Die Situation ist in Deutschland nicht viel besser, eher schlechter, denn eine vergleichbare Förderung von Fachzeitschriften gibt es hier nicht. Ähnlich wie in Österreich ist ein sachgerechter, an den musikalischen Entwicklungen (und nicht am Markt) sich orientierender, *unabhängiger* Musikjournalismus nicht länger aufrecht zu erhalten, wenn nicht Formen gefunden werden (Subventionierung, Vernetzung, Lobby, Umverteilung ...???), diese Arbeit auch *sachgerecht* zu entlohnen. Der *Aufruf zur Stärkung des Musikjournalismus für neue Musik* in diesem Heft benennt die wesentlichsten Seiten dieser Problematik.

Positionen wollen mit dieser Ausgabe dafür ein öffentliches Bewusstsein herstellen, indem die Situation quasi von innen heraus beleuchtet wird: durch Erfahrungen langjähriger Musikkritiker für Tages- und Fachzeitungen, Redaktionsleiter, Chefredakteure sowie Musikwissenschaftler. Ihre Beiträge unterstreichen nicht zuletzt die kulturelle Notwendigkeit dieser vermittelnden Tätigkeit. Diskutieren Sie mit uns im Internet-Forum über diese brisante Thematik: <http://forum.positionen.net>.

An neuer Musik Interessierte aller Sparten vereinigt euch!

Gisela Nauck

Warschauer Herbst, das Eclat-Festival in Stuttgart, die Wittener Tage für Neue Kammermusik, die Dresdener Tage für Neue Musik, die Tage Neuer Musik in Weingarten, usw. usw. sind in der F.A.Z. längst Opfer des Platzmangels geworden. Manchmal gibt es noch eine Meldung, immerhin. Aber das Wegbrechen des inhaltlichen Diskurses ist durch Meldungen und Kurzkritiken nicht zu kompensieren. Der Hauptgrund für diese Entwicklung liegt am Abwandern des Anzeigenmarkts ins Internet, ein zweiter an den steigenden Papierpreisen und der Weltwirtschaftskrise, ein dritter an sinkenden Auflagen und einem sich ändernden Jungleserverhalten. Diese Zeitungskrise, viel diskutiert, ist keine vorübergehende Konjunkturkrise. Da sie alle Printmedien erfasst hat, da keine Besserung in Sicht ist, erst recht keine Umkehr zu den alten Verhältnissen, und: da es sich offenbar um eine grundlegende Neustrukturierung der Medienwelt zu handeln scheint, die mit der explosionsartigen Ausbreitung der Neuen Medien begann und deren Ende noch nicht abzusehen ist – aus all diesen Gründen wäre es Don-Quichott-mäßig ignorant, nur nach den im Einzelfall Schuldigen zu fahnden. Gewiss, Zeitungsverlage, die auf einer Stiftung beruhen, sind nicht ganz so

akut gefährdet in ihrer Existenz wie andere, die in Familienbesitz sind. Doch diese Unterschiede bleiben graduell. Die fieberhafte Suche nach Auswegen betrifft zurzeit alles, was schwarz auf weiß gedruckt wird. Wir befinden uns mitten in einem historischen Prozess, der den Begriff der bürgerlichen Öffentlichkeit und die Kommunikationsstrukturen für das gedachte, geschriebene Wort neu definiert, dabei zunächst alle bekannten Wege kappt, alle bewährten Regeln über den Haufen wirft, eine nach der anderen, angefangen beim Urheberrecht, aufgehört bei der Selbstregulierung von Angebot und Nachfrage.

Medienpyramide

Mitte der 1990er Jahre tauchten erste Warnungen auf. Anfang des neuen Jahrtausends, nach dem 11. September 2001, kam es zu einer ersten Welle von Entlassungen in den Redaktionen, Umschichtungen des Personals und Relaunches des Layouts in allen großen Zeitungen. Beilagen wurden eingestellt oder neu erfunden, eine Reihe von Magazinen verschwand ganz vom Markt. Sichtbare, lesbare Zeichen dieser Entwicklung, die noch nicht abgeschlossen ist, sind die nach wie vor



Schreiben, Foto 1 (Archiv Positionen)

sukzessive weiterschrumpfenden Auflagen, die immer weiter reduzierten Umfänge und immer wieder neue Personaleinsparungen in Redaktion, Layout, Technik und Vertrieb. Sichtbar und lesbar ist auch die Entwicklung hin zur Boulevardisierung der Inhalte. Denn parallel zur Existenzkrise der alten Medien hat die Macht der neuen gigantische Ausmaße angenommen. Popmusiker stellen unter Umgehung der Plattenindustrie ihre Produkte selbst ins Netz und erzielen enorme Gewinnspannen. Die Arbeit der GEMA, gegründet vor gut einem halben Jahrhundert, führt sich laufend selbst ad absurdum. Und niemanden wundert es mehr, dass Menschen heutzutage prominent werden nur aufgrund ihrer Präsenz in den Medien. Ohne Klicks (im Netz), ohne Einschaltquote (im Fernsehen) sind die meisten dieser Berühmtheiten ein aufgeplustertes Nichts. Diese Sorte Prominenz fände, um noch einmal mit Herbert zu sprechen, ohne Medien »nicht statt«. Ein Prototyp für solche intermediären Luftkarrieren ohne nennenswerte Eigenschaften, Merkmale oder Fähigkeiten, war Paris Hilton, gefolgt von der »Werbe-Ikone« Verona Pooth, eine ihrer jüngsten Nachfolgerinnen heißt Daniela Katzenberger.

Nun ist allerdings das Fernsehen, wo Karrieren dieser Art bevorzugt verankert werden und sich dergestalt aus einem Nichts ein Etwas entwickeln kann, aus guten Gründen noch nie ein Medium gewesen, das bevorzugt zeitgenössische Kunstmusik reflektiert. Dagegen bietet das Internet jedem, auch jedem Künstler, neue Wege an, eine diskursive Öffentlichkeit selbst zu generieren, was von jungen Musikern und Komponisten entsprechend genutzt wird. Trotzdem spielt das Fernsehen bei der Ausgrenzung neuer Musik eine nicht zu unterschätzende Rolle. Es handelt sich um das oberste Leitmedium, den Trendsetter für alle

4 anderen Medien in Deutschland. Hier werden

die Parolen ausgegeben. Von hier aus wird der breite Strom der Wichtigkeiten und Aufregtheiten gelenkt. Das Fernsehen bildet die Spitze einer hierarchischen Medienpyramide. Oben rangiert, keine Frage, das quotenstärkste Massenmedium, unten das mit der kleinsten Klientel. Paradoxerweise ist es aber so, dass die Substanz dessen, was medial vermittelt wird, nach unten hin immer breiter und reicher wird. Oben wird wenig oder nichts (an viele) kommuniziert, unten vieles an wenige. Stellt man sich das bildlich vor, als eine Pyramide mit fünf Stockwerken, dann haust direkt unter dem TV, auf der vierten Etage, die Regenbogenpresse (*Bild, Gala, Bunte*), darunter, in der dritten Etage, wohnen die großen Überregionalen (*FAZ, SZ, Welt* und die Weeklys, *Spiegel* und *Focus*, nebst den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten), in der zweiten die Regionalpresse und im Parterre die Monats- und Fachzeitschriften. Alle Veränderungen und Weiterentwicklungen in dieser Pyramide setzen sich von oben nach unten durch, nicht umgekehrt. Zeitgenössische Musik ist einer der Inhalte, der nur ganz unten vorkommt in dieser Pyramide. Ein Orchideenstoff. Ein Minderheitenthema. Schwacher Trost: Das war »schon immer« so gewesen. Immer bedeutet: Seit es eine bürgerliche Öffentlichkeit gibt, seit den ersten Musikkritiken in Fachzeitschriften und Tageszeitungen.

Übergangsphase

Das Ohr ist träger als das Auge. Noch nie fand neue Musik auf Anhieb ein Massenpublikum (wie die populäre Musik oder, wie es immer wieder, in Eventfällen, der zeitgenössischen bildenden Kunst beschieden ist). Bereits der späte Beethoven komponierte nicht mehr für eine breite, bürgerliche Öffentlichkeit, sondern für sich selbst, für die Menschheit der Zukunft, für seine Kollegen und ein paar Eingeweihte, wie es die damaligen Medien, etwa die *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung*, dokumentieren. Bis in die 1990er Jahre hinein waren die Protagonisten der zeitgenössischen Musik auch noch sehr glücklich in ihrer splendid isolation, und noch immer betrachten einige diese gesellschaftliche Randstellung als einen Vorteil. Die Argumentation, die diese isolierten Bewohner des Musik-Elfenbeinturms in ihrem Selbsterhaltungstrieb entwickelten, lautet etwa so: »Das, was wir erschaffen, hat einen hohen Wert. Es ist nicht Nichts (wie das Pooth-Nichts). Es ist deshalb resistent gegen kommerzielle Verwertung. Neue Musik bildet eine letzte Insel der Seligen, auf welche die Medien keinen Zugriff haben.«

In den letzten fünfzehn Jahren aber, einer Zeit des medialen Umbruchs, haben sich

Reden wie diese als Ideologie entlarvt. Die Insel der Seligen löst sich auf. Die neue Musik hat ihr selbst gewähltes Getto verlassen, sie verbreitert, unter dem Einfluss und unter Nutzung des Computers und der neuen Medien, ihre Mittel und Wertmaßstäbe, sucht den Schulterchluss mit der Popmusik, verwischt die Grenzen zwischen den Genres, sucht neue Orte auf, sucht nach einem neuen, jungen Publikum, verlangt nach Resonanz, nach Öffentlichkeit. Da man aber eine Birne nicht zugleich essen und behalten kann, ergeben sich in dieser Übergangsphase, in der wir uns heute befinden, gerade aus dem Zusammenprall von internalisierter Exklusivität der neuen Musik und höchst erwünschter Popularität die schizophreneren Situationen und wunderlichsten Widersprüche. Die Konzertveranstalterin, die unverdrossen weiter Uraufführungen in ihr Programm integriert, lässt spanische Wände aufstellen im Saal, damit die paar Zuhörer bei den Neue-Musik-Konzerten nicht so einsam und verloren sind; sie sagt: »Neue Musik ist ein Zuschussgeschäft. Es muss sein, aus Prestige Gründen. Aber das Publikum interessiert sich, ehrlich gesagt, gar nicht dafür. Nur Kritiker finden das toll.« Der Kritiker, der in diesem Jahr wieder wie jedes Jahr nach Donaueschingen reist, macht sich Mut durch lautes Singen im dunklen Wald: »Nur neue Musik kann frisches Leben in den klassischen Musikbetrieb hineinbringen. Sie kann ihn sogar verjüngen und wieder populärer machen. Wie langweilig wäre die Salzburg-Berichterstattung, hätte es nicht den *Zeitfluss* und die Hinterhäuser-Programme gegeben.« Für den jungen Komponisten, Sampler und Aktionskünstler, der alle seine Produkte filmt und medial dokumentiert, schlägt Quantität automatisch um in Qualität, wenn er sagt: »Im traditionellen Konzertsaal erreiche ich nur zwanzig Hörer. Im Netz erreiche ich tausendfünfhundert.« Für den älteren, der immer noch festhält am geschlossenen Werkcharakter, gäbe es gar keinen Grund zur Sorge, wäre da nicht die dumme Anbetung der Quote; er verweist gern auf die absoluten Zahlen und predigt Gelassenheit: »Neue Musik braucht Zeit, um sich durchzusetzen. Sie braucht Wiederholung. Zur Zeit Beethovens, noch zu Zeiten Schönbergs haben noch viel weniger Menschen deren neue Musik gehört. Wir erreichen heute gleich bei der Uraufführung viel mehr Ohren, als die Kollegen damals. Es geht voran.«

Musikkritik

»Zeitgenössische Musik«, so erklärte es Jörn Peter Hiekel kürzlich in einem Vortrag auf Schloss Solitude sei »in früheren Zeiten wie

selbstverständlich der Gegenstand des Schreibens über Musik« gewesen. Hiekel fordert die Kritiker auf, zu dieser Selbstverständlichkeit zurückzukehren. (Sein Aufsatz *Substantielle Musikkritik* wird veröffentlicht werden in dem *Suhrkamp*-Band *Autonome Kunstkritik*, 2012). Dass sie heute keine mehr ist, ist freilich das Ergebnis eines langwierigen Prozesses, der nicht erst in den fünfziger Jahren begonnen hat. Ein kurzer, cursorischer Blick zurück in die Geschichte zeigt, dass sich die Musikkritik tatsächlich schon mehrfach verwandelt und gehäutet hat, und zwar parallel zu den Veränderungen des Musiklebens, die als ein Prozess der fortschreitenden Spezialisierung beschrieben werden können.

Ursprünglich war die Zeitungskritik ein Kind der Aufklärung. Aber es ist durchaus kein Zufall, dass weder im *Laokoon* noch in der *Hamburgischen Dramaturgie* die Frage der Musik auch nur angerissen wird: Gotthold Ephraim Lessing entwickelte seine rationalen Urteilkriterien für die Kritik lieber am Beispiel der Malerei, der Plastik, des Theaters und der Literatur. Musik galt ihm als eine flüchtige antiaufklärerische Gemütsbewegungskunst, sie entzieht sich dem rationalen Zugriff. In den ersten Musikfachzeitschriften im 18. Jahrhundert sprechen darum die Musiker selbst über Musik. Es ist ein Selbstgespräch innerhalb der Zunft. Die einzige Textsorte ist die Werkkritik. Man verständigt sich über die richtige Schreibart, über die Handwerksregeln. Ja, alle Gründungsväter der Musikkritik, Scheibe und Mattheson, Marpurg und Quantz, traten zugleich als Komponisten, Interpreten und Kritiker in Erscheinung, ihre Kriterien zur Beurteilung entsprechen denen der Affektenlehre.

Erst im 19. Jahrhundert breiten sich die Musikfeuilletons, Musikzeitschriften und Musikkritiker aus wie ein Buschfeuer. Aber die Beurteilungskriterien lösen sich auf, die rationale Regelhaftigkeit der musikalischen

Schreiben, Foto 2 (Archiv Positionen)



Gattungspoetik ist nunmehr der Beckmesserei verdächtig, das autonome Kunstwerk verlangt nach neuen, anderen Hebeln der Werkbeurteilung, eben darum wird gerungen und gekämpft: »Keiner anderen Kunst wird das beweisen so schwer als der musikalischen«, seufzt der Musikkritiker Robert Schumann. Er ist, wie die meisten, immer noch zugleich Komponist, Kapellmeister, Interpret und Kritiker in Personalunion. In seiner Zeitschrift, die das Wort »Neu« mit im Titel führt, geht es nach wie vor um die Kritik der neuesten komponierten Werke. Die Interpretationskritik findet im Vermischten und in den Konzertberichten statt, quasi am Rande, sie gehört (noch) nicht zu den musikkritischen Genres. Aber mit der Wiederentdeckung der alten Meister tritt auch die Musikkritik bereits an die Schwelle ihrer historischen Phase. Und zu Beginn des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit von Musik ändern sich abermals alle Parameter. Die fortschreitende Arbeitsteilung im Musikleben bringt den ersten hauptamtlichen Musikkritiker hervor (Eduard Hanslick).

Die neue Musik zieht sich zurück in den Elfenbeinturm. Die Musik der Vergangenheit wird historistisch zur Musik der Gegenwart, mithin: allgegenwärtig. Die Volks- und Tanzmusik emanzipiert und elektrifiziert sich, als neues machtvolleres Genre differenziert sich die Popmusik aus. Die Werkkritik verschwindet aus den täglichen und wöchentlichen Periodika, sie zieht sich zurück in die Fachmagazine, an ihre Stelle tritt die Aufführungs- und Interpretationskritik. Spätestens seit diesem Zeitpunkt befindet sich die neue Musik in einer Krise, die kein Ende hat. Und auch die

Musikkritik wird fortan nur noch als krisenhaft erfahren und diskutiert.

1968, wann sonst, gab es ein letztes, großes Aufbäumen gegen diese Entwicklung. Damals, beim Grazer Symposion für Musikkritik, berief man sich noch einmal auf die Ideale der Aufklärung. »Von der Sache ausgehen«, so erklärte damals Adorno, bedeute, »dass in der Musik die Kompositionskritik den Vorrang hat«, denn die »völlig unfruchtbaren Diskussionen, ob nun Herr Richter oder Herr Horowitz das Tschaikowsky-Konzert besser oder schlechter gespielt hat«, sei nur »Kulturgeschwätz«. Von der »läppischen Interpretationskritik« sprach anschließend auch Wolf Rosenberg, und Heinz-Klaus Metzger ging noch einen Schritt weiter und legte die Latte so unerreichbar hoch, dass die Werkkritik mit der Komposition gleichzieht, Komponist und Kritiker wieder vereint werden: Jede Kritik, so Metzger, setze eine musikalische Analyse voraus, »in der nichts vorkommen darf, was schon in der Partitur steht«.

Das Rad der Geschichte lässt sich freilich nicht so einfach per Appell wieder zurückdrehen – und sei er noch so leidenschaftlich vorgetragen. Ob Kritiker und Komponist eines Tages zu einer neuen Identität verschmelzen? Wahrscheinlich nicht. Doch sind die Möglichkeiten und die Vorteile, die die Entwicklung der neuen Musik aus den neuen Medien bezieht, auf keinen Fall verrechenbar gegen die Nachteile, die der Musikkritik aus dem Überlebenskampf der alten Medien erwachsen. Es ist eine Zeit des Umbruchs. Skepsis ist gut. Pessimismus nicht nötig. Das Ende der gegenwärtigen Häutung des Musiklebens ist, wie gesagt, noch nicht abzusehen. ■

»Wenn sich Musik als Teil der Gesellschaft versteht, dann muss sie sich auch mit anderen Teilen der Gesellschaft auseinandersetzen.«

(Der Videofilmer Daniel Kötter im Gespräch nach der deutschen Premiere von Freizeitspektakel, Komposition: Hannes Seidl, am 10.10.2010 im Theaterhaus Stuttgart)