

Horror-Opern

Gesellschaftlich Verdrängtes und kollektive Ängste im aktuellen Musiktheater

FABIAN CZOLBE

Die Komponisten Gordon Kampe und Ulrich Kreppein im Gespräch mit dem Musikwissenschaftler Fabian Czolbe über die Grenzen des Genres, den Umgang mit dem Grauen in der Gesellschaft und die Dramaturgie des Schreckens.

FABIAN CZOLBE Ich habe mich in Vorbereitung auf das Gespräch angesichts des Frankenstein und des Caligaris als klassische Horrortypen gefragt, wie der Horror in die Oper kommt. Was ist Horror überhaupt in der Oper, denn wie fährt überhaupt das Schrecken oder das Schreckhafte in den Klang? Welche Elemente macht das aus? Mich würde deshalb auch als erste Frage an euch, die ihr beide jeweils eine Horror-Oper als Adaption des Caligari- und des Frankenstein-Stoffes vorgelegt habt, interessieren, ob die musikalischen Topoi des Horrors auch für euch noch aktuell sind und wie ihr Grusel-Effekte komponiert habt?

GORDON KAMPE Wenn ich mich recht entsinne, ist mein *Frankenstein* von 2017 wahrscheinlich die einfachste Partitur, die ich jemals geschrieben habe. Das ist eher ein Singspiel. Der Horror entsteht nicht dadurch, dass ich irgendwo ein bisschen an der Oberfläche kratze – das wäre mir wirklich zu schlicht. So einen Horror kann man beispielsweise schon durch ganz viele falsche Quintparallelen oder ähnliches erzeugen, durch einige Songs als extreme Form von Schlichtheit oder durch bestimmte Passagen, die kontrolliert schief gehen. Die Idee bei *Frankenstein* war, dass auch das Stück funktionieren soll wie das Monster von Frankenstein: Es sollte ein dramaturgisches Mischwesen sein und im Vertrag mit der Tischlerei der Deutschen Oper stand auch, dass ich nur einen Eigenanteil von 63 Prozent haben darf, weil so ein Mischwesen natürlich aus unterschiedlichen Komponenten bestehen muss. Wir haben das tatsächlich ausgerechnet und die Dramaturgie hat mir Brocken hingeworfen, mit denen ich

arbeiten musste: Beispielsweise ein Schubert-Lied, das ich als Doppelgänger bearbeiten durfte, »Creep« von Radiohead bearbeitet für Koloratur-Sopran und »Mutter« von Rammstein für Countertenor und Harmonium. Damals ging Rammstein noch, man wusste noch nicht, was da passiert, aber das wäre heute natürlich ein weiterer Horror-Aspekt.

Ich wusste aber zu der Zeit gar nicht, worum es ging und das war natürlich mein ganz persönlicher Horror: Eigentlich will man ja wissen, worum es in einem Stück geht, was man da schreibt. Ich habe aber nur ein Konvolut von ungefähr 150 Seiten mit solchen Sachen bekommen. Daraus habe ich mir ausgesucht, was ich mochte, habe meine

fc Also ging es dir wie Frankenstein selbst, dass du in deiner alchemistischen Höhle sitzt und die einzelnen Nummern durch den großen Hexenkessel gerührt hast? Ist da noch etwas von den Vorlagen übriggeblieben oder ist das etwas völlig Neues geworden?

gk Bei mir ist das sowieso immer so, dass ich mich durch die Musikgeschichte fräse wie ein Trüffelschwein. Insofern ist das normal für mich, dass ich alles ein- und ausatme. Deswegen klingt dieses Stück manchmal wie Reste aus anderen meiner Kompositionen, wie Schlager oder einfach nur wie ein paar Kadenzen, die eine ganz schreckliche Stimmführung haben.

In der Mitte stand ein Stuhl, darauf saß das Monster umringt von Ärzten, die aber lauter Kunstfehler machten, sodass schon innerhalb der ersten paar Minuten der Oper 150 Liter Kunstblut an die Zeltwände gespritzt wurden.

Arbeit zurückgegeben und darauf gewartet, was die Tischlerei damit macht. Ich wusste zu diesem Zeitpunkt nicht einmal mehr, wer die verschiedenen Rollen singen wird, das hat das Regie-Team entschieden. Daraus ist dann dieses komische Frankenstein-Hybrid entstanden, das ich irgendwo zwischen Schauspielmusik, Oper, Singspiel und normalem Sprechtheater verorten würde.

Das Stück hat vor allem das Analoge gefeiert und meine Lieblingsszene war gleich die allererste, wo man ein großes Plastikzelt wie in einem Film aufgebaut wurde, in dem es um einen Virusausbruch ging. In der Mitte stand ein Stuhl, darauf saß das Monster umringt von Ärzten, die aber lauter Kunstfehler machten, sodass schon innerhalb der ersten paar Minuten der Oper 150 Liter Kunstblut an die Zeltwände gespritzt wurden. Das war sehr lustig und noch vor dem ersten Ton des Stücks sind die ersten neun Besucher:innen schon wieder rausgegangen.

fc Ist dein *Caligari* auch aus der Arbeit mit solchen Vorlagen heraus entstanden oder mehr aus der Beschäftigung mit dem Stoff hervorgegangen, Ulrich?

ULRICH KREPPEIN Mit Sicherheit nicht auf der Ebene einer Collage, wie das bei Gordon der Fall gewesen zu sein scheint. Musiktheater ist immer mehr Collage als alles andere, was man schreibt. Aber es gibt einen humorvollen Aspekt, der im Horror-Topos steckt und das ist Kontrollverlust. Das ist ein Grundthema, über das wir vielleicht reden müssten, wenn wir uns fragen, was interessiert uns eigentlich am Horror? Warum bleibt der Horror auch während und nach der Aufklärung übrig? Weil wir in unserem Leben ständig Erfahrungen von Kontrollverlusten machen und die Musik damit immer etwas zu tun hat. Die tiefen Frequenzen haben damit allein schon deshalb etwas zu tun, weil wir sie nicht so gut lokalisieren können wie die hohen.



Die Oper *Frankenstein* von Gordon Kampe, Deutsche Oper Berlin 2017 © Thomas Aurin

Es gibt also ein gewisses Unbehagen an den Dingen und dieses Unbehagen kommt durch Orientierungslosigkeit. Was die Horrorfilme natürlich großartig entwickelt haben, ist die Kameraführung und alles Weitere, um diese Orientierungslosigkeit in gewisser Weise zu institutionalisieren. Der Jump Cut ist das typische Beispiel, weil er die zeitliche Logik der Kameraführung durchbricht und damit die Bewegung der Aufnahme in die Nähe von Musik rückt, wo wir schon immer mit solchen Dingen, die zu früh oder zu spät kommen, arbeiten: Vorhalten, Dissonanzen usw.

Ich denke schon lange, dass Kontrollverlust für die Oper ein wesentliches Element ist – spätestens seit sie sich aus der artigen Gesellschaft herausgelöst hat, ist das Thema immer irgend eine Form von gesellschaftlichem oder persönlichem Kontrollverlust der Menschen. Im 19. Jahrhundert scheint mir das erstmals die Sexualität zu sein: Das Publikum will etwas sehen, was es nicht sehen darf und deshalb sterben die Sopranistinnen auf der Opernbühne, weil sie angeblich schuld an diesen unterdrückten Dingen sind. Da haben wir die Psychoanalyse. Diese Aspekte laufen zusammen und irgendwann auf die *Lulu* hin, deren weibliche Hauptrolle zum Begehren selbst wird.

Heute ist es nur so, dass diese Form von Kontrollverlust nicht mehr die gleiche Durchschlagkraft hat. Wir haben andere Formen von Kontrollverlusten, aber nicht unbedingt weniger davon. Und dann sind wir beim Horror, bei dem man filmisch gut sehen kann, dass gesellschaftliche Ängste in Gewalttätigkeit umschlagen. Das beginnt schon in *Caligari* und war für uns 2014 der Ausgangspunkt, als wir mit der Arbeit an unserer eigenen Adaption begannen. Eine politische Stoßrichtung war von Anfang an da, weil wir kollektive Ängste so verarbeiten wollten, dass man sie in der Form von Horror ausbrechen lässt. Dann ist man bei den Kontrollverlusten, dass man die Wirklichkeit nicht mehr genau einordnen kann und fragen muss: Was ist eigentlich Wirklichkeit?

Von da an ging es auf jeden Fall um die erwähnten musikalischen Topoi: Wir haben aber nicht angefangen mit Donnerrollen und großen Trommeln, sondern mit Vogelklängen, die langsam immer schräger werden. Es gibt nichts Schlimmeres als Vogelgeräusche, weil nichts so schnell von Idylle zu Katastrophe umschlagen kann. Deshalb ist es auch kein Zufall, dass es zwischen dem *Caligari*-Film und Hitchcocks *Psycho* oder den Vögeln ein kleines Horrorfilm-Loch gibt: Da sind es tatsächlich die Höhenklänge, das Quietschen der Duscharmaturen, die Tiere – also das Vertraute, das Angst macht. Bei uns wurden die Vogelklänge mit ihrer ganz eigenen Realität eingespielt, sodass die musikalische Wirklichkeit eigentlich im spielenden Orchester stattfindet, die Feldaufnahmen der singenden Tiere dem Ganzen aber eine völlig wahnsinnige weitere Realitätsdimension hinzufügen: Man hört etwas, was draußen aufgenommen wurde und denkt, das ist jetzt die Realität. In Wirklichkeit ist das aber überhaupt nicht die Realität, weil das Gehörte über Lautsprecher in den Raum kommt. Dieses Spiel zwischen Realitäten erschien mir ein interessanter Startpunkt zu sein.

Der Stoff des *Caligari* ist nicht bloß eine fantastische Geschichte, die von vornherein als Märchen daherkommt. Ich habe eher das Gefühl oder bin stetig in der Situation, dass ich sie mit meiner eigenen Realität und meinen eigenen Erfahrungen abgleiche. Die Horrorfilme spielen zum Großteil ebenfalls in der realen Welt.

fc Welche anderen Mittel gibt es, neben solchen Feldaufnahmen oder Klängen aus der Wirklichkeit, um die Realität in deine Komposition einbrechen zu lassen, Gordon?

gk Bei dem *Frankenstein* gab es das so nicht, das war eine Art von Splatter-Operette. Das Stück war auch so skurril und unterhaltsam angelegt. Ich habe jetzt noch eine andere Sache geschrieben: *Die Kreide im Mund des Wolfes*, die im Januar an der Staatsoper

Hamburg ihre Premiere gefeiert hat und mit Texten von Wladimir Putin arbeitet. Das ist tatsächlich eine Horror-Oper, wo die Realität sehr deutlich über die Textebene eintritt – also relativ schnörkellos. Dieses Stück für einen Sänger und Ensemble über ein halbes Jahr zu schreiben, war selbst schon horrormäßig, wenn man das Libretto aufschlägt

Realität befindet, auf die man angemessen reagieren kann, gleichzeitig aber die künstlerische Distanz hat, die Realität so zu verarbeiten, ohne in den Modus des leidenden Künstlers zu kommen, der auch nicht authentisch wäre. Es geht vielmehr um eine Auseinandersetzung mit Macht genau in der Situation des Ausgeliefertseins, des Nicht-

Ironie wäre an dieser Stelle immer zu einfach.

und schon wieder einen Kriegsverbrecher auf dem Klavier sitzen hat. Ich kann zwar auch nicht erzählen, dass ich nun während der Arbeit furchtbar daran gelitten hätte. Das wäre auch Quatsch. Aber dennoch: Man liest in den Nachrichten, dass Raketen fliegen, und der Mann, der sie losgeschickt hat, hat auch den Text geschrieben, den ich gerade vertonen soll. Das ist schräg, surreal, grauenhaft und damit muss man umgehen, aber das ist der Job. Deshalb arbeiten Horror-Opern auch noch auf einer anderen Ebene als der Horror-Film: Horror im Sinne von Grusel und Schrecken, aber einfach sehr realitätsbezogen.

uk Ich würde sagen, das hat auch eine analytische Dimension. Bei meinem *Caligari* war das ähnlich, denn 2014 dachten wir natürlich alle, dass die erstarkenden rechtsradikalen Strömungen fatal sind. Das ist nicht weniger geworden. Da gibt es in der Komposition Mob-Szenen und Reden, in denen der *Caligari* versucht, die Bürger aufzuwiegeln und unser Librettist hat dafür Versatzstücke im Stil von Donald J. Trump verwendet. Das war noch zu Trumps erster Amtszeit, da war so etwas noch witzig. Wie witzig wäre das heute noch? Dieser Aspekt, wenn einen die Wirklichkeit überholt, ist äußerst unangenehm.

Der analytische Aspekt liegt auch darin begründet, dass der Horror einen Raum öffnet, wo man sagen kann, dass man sich in einer

Im-Bilde-Seins, des Unbehagens darüber, was auf mich zukommt. Das heißt, ich brauche eine Distanz davon und die gibt mir in gewisser Weise das Generische der ganzen Sache, es erlaubt mir auch, relativ präzise zu kommunizieren.

fc Neben der textlichen Ebene des Librettos, wie geht ihr mit der klanglichen Ebene des Horrors in euren Kompositionen um?

gk Ich war da sehr streng und strukturell, was ich normalerweise nicht bin. Ich wusste sehr genau, wie lange das Stück dauern soll und habe dann ein Libretto zusammenbekommen, das ich eindampfen musste. Ich wusste, dass eine Seite eines Librettos zwei Minuten abdeckt, habe die Sätze auf jeder Seite gezählt und wusste, egal was passiert, nach zwei Minuten kommt ein dramaturgisches Fallbeil: Alle zwei Minuten kommt die nächste Nummer, egal, wo der Text gerade ist. Es gibt bei *Die Kreide im Mund des Wolfes* also 30 Variationen über einen Kriegsverbrecher und jede Nummer versucht, einen bestimmten musikalischen Gestus zu haben. Das ist tatsächlich nicht einfach gewesen und ich weiß nicht, ob es gelungen ist.

Das funktioniert nicht, wenn man die ganze Zeit im Kabarett-Stil persifliert wie Hitler und Mussolini bei Charlie Chaplin. Es geht aber auch nicht, wenn man die ganze Zeit unterwegs ist wie Mussorgsky in *Boris*

Godunov. Deshalb habe ich versucht, ständig schnell zwischen verschiedenen Genre-Codierungen hin und her zu schalten: Es gibt einen Boogie-Woogie über den Mauerfall und an anderen Stellen einfach nur ein brutales Brüllen und Schreien, ein sowjetisches Kampflied über den Frieden. Das ist einfach purer Zynismus und es ist auch nicht witzig gewesen, das zu schreiben. Aus einer Rede Putins im Deutschen Bundestag von 2005, wo er tatsächlich auch Deutsch spricht, haben wir einen Auszug genommen und daraus eine schöne, süßliche Arie gemacht, damit alle Leute merken, dass er immer schon einen Plan hatte, wenn er sagt, dass Rostock ein aktiver Teil im Bau eines neuen Hauses Europas sein wird.

Ironie wäre an dieser Stelle immer zu einfach. Sie ist zu einfach, weil wir ihm ja auf den Leim gegangen sind. Ich habe das billige Gas genauso verheizt wie alle anderen hier auch. Der Gedanke, dass postmoderne Ironie – dieses »Ihr seid alle doof und ich zeige euch, wie es läuft« – hier funktioniert, stimmt nicht. Selbst die Gutmeinenden sind reingefallen und darum geht es ein bisschen.

UK Es macht wenig Sinn, die Geschichte von Caligari zu erzählen, weil sie den meisten bekannt sein dürfte. Vieles ist aber auch unklar. Bei der Szene, wo Caligari versucht, das Volk aufzuwiegeln, besteht dieses Volk zu Beginn nur aus einer Person, nämlich aus dem Schlafwandler, den Caligari versucht aufzuwiegeln. Es gibt aber zwei Caligaris, einen Sänger, der schüchtern ist und vollkommen hilflos der Welt gegenübersteht, und einen Schauspieler, der gerne so wäre wie der echte Caligari. In dieser Szene wechselt es ständig: Der Sänger wird zum Schauspieler und andersherum, während aus dem einzigen Zuhörer plötzlich eine Menschenmenge wird. Am Anfang befinden wir uns in einem Raum wie einem Garten, der mit Feldaufnahmen von Parkgeräuschen verstärkt wird, die nach und nach vom Orchester übernommen und dann zu Musik werden. Dann beginnen die

Protagonisten zu singen und das ist so ein surrealer Moment in der Oper überhaupt, den ich sehr interessant finde. Sprechen ist der Normalfall in der Wirklichkeit, aber ab welchem Punkt singen wir?

In der Oper nehmen wir ganz selbstverständlich an, dass Leute singen können. Wenn dieses Singen aber seine Selbstverständlichkeit verliert, was könnte man dann machen? Diese Übergangspunkte waren für mich eine wichtige Frage und haben etwas mit der Art zu tun, wie wir das Genre selbst definieren. Man könnte die Bühnenrealität des Musiktheaters als künstliche Situation markieren, indem man anders anfängt und so verschiedene Räume im Stück auf unterschiedliche Realitäten rekurrieren lässt. Anders als bei einem Streichquartett hat man eben nicht nur die Klänge an sich und das ist ein ganz wesentlicher Punkt: Die Klänge im Musiktheater haben immer zwei Dimensionen: Klang und Semantik. Sowohl auf der Streichquartett-Ebene der Klänge als auch auf der semantischen Ebene kann grandiose Oper Sinn machen. Die beiden Dimensionen widersprechen sich nicht notwendigerweise. Wenn wir aber über den Horror-Aspekt reden, ist die Semantik wesentlicher als die musikalische Motivik – jedenfalls in einem sehr weiten Sinne. Der Herzschlag zum Beispiel: Er suggeriert Nähe, kann sowohl bloßer Rhythmus als auch semantisch konnotiert sein und als Komponist kann ich, wenn ich theatralisch denke, den Herzschlag ins Zentrum rücken, wo ich aber strukturell denke, den Rhythmus.

FC Das ist ein schönes Beispiel, wie man mit einem Element in der Musik arbeiten kann. Typisch für den Horrorfilm ist ja auch die Flüsterstimme, vor allem wenn sie aus einer anderen Richtung kommt, als die Kamera gerade einfängt, wodurch sich besonders stark der Eindruck unmittelbarer Nähe und des Ausgeliefertseins einstellt. Welches Potenzial hat denn der Raum Oper selbst für euch, wenn ihr diese Räumlichkeit in die

Inszenierung miteinbezieht, beispielsweise durch die Verteilung der Instrumente, durch die Lautstärke. Ist das auch ein Aspekt für euch, mit dem man spielen kann, wenn man sich mit solchen Themen auseinandersetzt?

UK Ich habe tatsächlich immer schon viel über Aufführungsräume nachgedacht, weil ich diesen Aspekt interessant finde. Es ist eigentlich grotesk, dass wir bei bestimmten Horrorfilmen Angst davor haben, ins Kino zu gehen. Im Kino passiert uns in der Regel nichts, man hat von der Leinwand nichts zu befürchten – höchstens vom Sitznachbarn oder anderen Leuten, die die Vorstellung besuchen. Ein Aspekt ist also, dass Kunst-

gk Nein, ich habe noch keine Bühnenbilder gesehen. Das sind immer unterschiedliche Formen von Zusammenarbeiten, aber sie hinterlassen alle ihre Spuren, die ich bestenfalls schon in die Partitur übernehmen kann. Wenn ich den Raum vorher kenne, ändert sich auch meine Komposition. Ich mag diese wunderbaren Bühnenmodelle, wo man schon kleine Figuren sieht, sehr. Wenn das irgendwie klappt, sollte man mich einfach eine Stunde damit in Ruhe lassen. Ich stecke dann meinen Kopf hinein und ahne Sachen. Das Modell gibt vielleicht nicht eins zu eins die Realität des Raums wieder, aber dann weiß ich auf jeden Fall, dass ich richtige Bühnenmusik schreiben will. Die Bühne steckt tat-

Wenn ihr in die Oper kommt, wird euch erst einmal nichts passieren.
Und auf dieser Basis kann doch wieder ganz viel passieren

räume zunächst einmal Safe Spaces sind. Das ist ein wichtiger Ausgangspunkt. Wenn ihr in die Oper kommt, wird euch erst einmal nichts passieren. Und auf dieser Basis kann doch wieder ganz viel passieren. Dieses Wohlfühlen ist die Ausgangssituation, um dann beispielsweise einen lauten, überraschenden Knall von hinten links zu bringen, die Räume ins Wackeln zu bringen. Wenn man mit Elektronik arbeitet, gibt es man Lautsprecher um das Publikum herum, das in einem kuscheligen Saal sitzt. Es gibt auch viele Opernhäuser, die so gebaut sind, dass die Bühne nicht vor dem Publikum sein muss. Die Bühne will durch die Gegend fahren, das hat bisher aber selten jemand gemacht. Das ist der andere Horror der Oper, dass es sehr viele Dinge gibt, die man gerne machen würde, die aber nicht ohne Weiteres möglich sind, weil viele Häuser eine gewisse Trägheit haben.

fc Schaffst du auch einen Kuschelraum mit Putin, Gordon?

sächlich in irgendeiner Art und Weise in der Partitur und wenn das funktioniert, ist es utopisch. Ich bin kein Regisseur, aber ich weiß dann ungefähr, wie das Ergebnis am Ende aussehen wird.

fc Gibt es für euch eine spezifisch Horror-Opern-Dramaturgie?

UK Ich habe ja schon erwähnt, dass eine Kamerabewegung im Horrorfilm eine andere Musikalität hat, weil sie eben nicht versucht, realistisch zu sein. Oper ist von Anfang an in ihrer zeitlichen Struktur nicht realistisch. Selbst in alten Opern, passiert in einem einzigen Rezitativ von zehn Minuten auf einmal alles, was eigentlich Stunden dauert. Dann ist eine Person traurig, singt darüber aber eine halbe Stunde. Dieses totale Verzerren der Realitäts- und Erlebniszeit ist ein ganz wesentlicher Aspekt. Arnold Schönbergs *Erwartung* ist ein wunderbares Beispiel in dieser Hinsicht, weil dieser Einakter drei Szenen hat. Wenn man sich die Handlung

anschaut, dann sollten die drei Szenen in der realen Zeit gleich lang sein. Sie werden bei Schönberg aber immer länger. Die letzte Szene ist dreimal so lang wie die erste. Das heißt, wir steigen immer mehr in den Kopf der Hauptfigur ein, die auf ihren Geliebten wartet und ihn dann tot auffindet. Am Ende sind wir eigentlich im Zeiterleben dieser Figur. Was wir wollen, was die Kamerabewegung beim Film mithilfe der Musik auch häufig will, ist, in unsere Hirne hineinzukommen. Wir versuchen, unsere Erlebniszeit möglichst präzise abzubilden, um eventuell in der Lage zu sein, genau solche Unsicherheitseffekte erzeugen zu können. Das ist dann eher lokal, aber man kann durchaus global sein, je nachdem, wie man das dramaturgisch plant.

Mein Eindruck ist, wir haben bei Opern diese dramaturgischen Momente auf der Ebene der Handlungsentwicklung mehr und mehr aus den Augen verloren. Das 19. Jahrhundert hatte eine relativ traditionelle Handlungs-dramaturgie. Das 20. Jahrhundert – wenn es irgendwie darum ging, Dinge zu verweigern oder Regeln zu brechen – hat das meistens dadurch gemacht, dass das Handlungs- oder Narrativelement einfach ganz rausgeworfen oder soweit abstrahiert wurde, dass es in diese Richtung gar nichts mehr zu brechen gab; Helmut Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* oder Luigi Nonos *Al gran sole carico d'amore* beispielsweise.

gk Das interessiert mich immer mehr – nicht nur bei Horror, sondern bei Theater überhaupt. Ich finde, eine Komödie zu schreiben ist viel schwieriger als schreckliche Sachen zu schreiben. Wenn ich wieder nur ein Horror-Stück geschrieben habe und es da kein Licht und keine heitere Stelle gibt, ist das einfacher... Wie eine Penderecki-Symphonie, bei der das Violoncello die ganze Zeit kleine Sekunden umdreht. *Romeo and Juliet* hat auch helle Stellen: Die Balkonszene ist eigentlich lustig, die beiden sind heiter, weil sie verliebt sind und deswegen weinen wir, wenn sie am Ende sterben. Das Stück ist

furchtbar, weil am Ende die Leute sterben, die zuvor noch etwas Heiteres miteinander hatten. Das ist beim Theater die große Möglichkeit: blitzschnell von traurig in fröhlich umschlagen zu können oder von zynisch in heiter und depressiv. Der *Freischütz* ist ähnlich, er dauert zwei Stunden und davon sind nur 20 Minuten für die Wolfsschluchtszene vorgesehen. Sie ist also wahnsinnig kurz und das hat den Vorteil, dass unser Hirn sie weiterdenkt. Wenn man das auwalzen würde in der Komposition, hätte die Szene nicht denselben Effekt. Wir warten die ganze Zeit darauf und kaum hat sie begonnen, ist sie schon wieder vorbei. Das heißt, dieses Düstere existiert nur in unserer Erwartung und in unserer Erinnerung – und ist damit viel größer als in der Realität. Da müssen wir das Publikum einladen, selbst mehr daraus zu machen, die Fantasie anregen, ohne sie totzuschlagen.

fc Das ist ein wunderbarer Schlusssatz, weil wir damit die Erwartungen auf eure neuen Arbeiten schüren. Danke für das Gespräch! ■

Der Text beruht auf einem Gespräch vom 8. Oktober 2024, das im Rahmen des 25-jährigen Jubiläums der Edition Juliane Klein stattfand. Wir danken dem Verlag und den Teilnehmenden für die Erlaubnis des Abdrucks.

Gordon Kampe ist Komponist mit einem besonderen Schwerpunkt auf Opern- und Orchesterkompositionen. Seit 2017 ist er Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg.

Ulrich Krepplein ist Komponist und hat ein breites Œuvre mit einem Schwerpunkt auf instrumentaler und vokaler Ensemblesmusik als auch dem Musiktheater. Seit 2022 ist er Professor für Komposition und Theorie an der HfMDK in Frankfurt.

Fabian Czolbe studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in Berlin. Seit September 2023 ist er Mitarbeiter am Ligeti-Zentrum der Hochschule für Musik und Theater Hamburg tätig. Schwerpunkte seiner Forschung bilden die Musik und das Musiktheater des 20./21. Jahrhunderts.



