

Julia Kursell; Enno Poppe; Armin Schäfer

Der Ort des Ausprobierens verschiebt sich ständig

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/598>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kursell, Julia; Poppe, Enno; Schäfer, Armin: Der Ort des Ausprobierens verschiebt sich ständig. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 7 (2012), Nr. 2, S. 133–142. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/598>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

ENNO POPPE im Gespräch mit
JULIA KURSELL und ARMIN SCHÄFER

DER ORT DES AUSPROBIERENS VERSCHIEBT SICH STÄNDIG

Enno Poppe ist Komponist. Er studierte Dirigieren und Komposition an der Hochschule der Künste Berlin. Weitere Studien führten ihn an die Technische Universität Berlin und an das Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Er hat zahlreiche Stipendien und Preise erhalten, u. a. den Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung (2004). Seine Stücke wurden u. a. bei den Donaueschinger Musiktagen, der *musica viva* München und den Salzburger Festspielen aufgeführt. Er leitet das *ensemble mosaik*, das auf die Interpretation zeitgenössischer Musik spezialisiert ist. Auf CD ist eine Auswahl kammermusikalischer Stücke erschienen, die unter anderem *Gelöschte Lieder*, gespielt vom *ensemble mosaik*, und *Rad*, gespielt von Ernst Surberg und Benjamin Kobler, enthält (*col legno* 2005), ferner der Zyklus *Holz-Knochen-Öl*, gespielt vom Klangforum Wien unter Leitung von Stefan Asbury (*Wergo* 2006), sowie die Videooper *Interzone* mit Texten von Marcel Beyer nach William S. Burroughs und einer Videoinstallation von Anne Quirynen, die 2004 vom *ensemble mosaik* bei den Berliner Festspielen uraufgeführt wurde (*Kairos* 2006). Im April 2012 wird die Oper *IQ* in Schwetzingen uraufgeführt. Das Libretto schrieb Marcel Beyer; Anna Viebrock inszenierte die Oper, die eine Koproduktion der Schwetzingen SWR Festspiele mit dem Theater Basel und dem ZKM Karlsruhe ist. Wir sprachen mit Enno Poppe am 7.11.2011 in Berlin.

Julia Kursell / Armin Schäfer Wir, die Nichtmusiker, hören die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts anders als die Komponisten. Was der Komponist tut, erschließt sich nicht mehr unbedingt aus dem, was wir hören. So ist es schwierig, zwischen Material und Formen zu unterscheiden. Das Material steigt, wie Gilles Deleuze einmal sagt, auf die Ebene der Komposition auf. Wie arbeitet man mit dem Material?

Enno Poppe Das Material hat einen großen Anteil an der Erfindung. Aber Material ist ein Begriff, der mir für das, was mich interessiert, nicht allzu passend

erscheint. Mir hat der Begriff des musikalischen Objekts sehr geholfen. Man kann sich zum Beispiel fragen, was eine kleinste Einheit ist, mit der man arbeiten kann. Was ist ein Baustein? Was ist eine Zelle? Wenn ich aber an dem Begriff Material festhalten müsste, würde ich sagen: Im Material sind Möglichkeiten des Komponierens angelegt. Das bloße Zeigen von Material ist noch keine Kunst. Das Material leistet Widerstand, und ich versuche, das Material auf Abwege zu führen.

J.K./A.S. Es gibt die traditionelle Vorstellung, dass die Musik, wie die Sprache, über eine doppelte Gliederung verfüge und eine erste Ebene der Gliederung dem Komponieren vorgelagert sei. Claude Lévi-Strauss sagt beispielsweise, dass die Musik aus dem Kontinuum der Frequenzen die Elemente einer ersten Gliederungsebene, zum Beispiel Töne, auswählt. Im 20. Jahrhundert wurden andere Vorschläge gemacht, etwa wenn Schönberg die Idee einer Klangfarbenmelodie entwickelt und versucht, mit Klangfarben zu komponieren.

E.P. Es gibt eine interessante Verbindung von Klangfarbe und Intonation. Ich bin darauf in den Proben mit den Musikern gestoßen, aber auch durch Forschungsreihen am Computer mit Mikrintervallen, die so klein sind, dass sie das menschliche Ohr gerade noch als Differenzen wahrnehmen kann. In diesem Bereich ist es ungemein interessant festzustellen, dass jede Änderung der Tonhöhen zugleich die Klangfarbe verändert. Die Musiker wissen über die Änderung der Klangfarbe durch die Intonation viel mehr als die Komponisten. Das ist ein intuitives, letztlich über Jahrhunderte gewachsenes Wissen der Musiker. Wenn an einem Streichinstrument die Kontaktstellen, an denen der Bogen die Saite berührt, kontinuierlich verändert werden, verändert sich auch die Klangfarbe kontinuierlich: Der Klang ist nicht an einer Stelle plötzlich ganz anders, sondern es gibt ein Kontinuum der Klangfarbe zwischen den verschiedenen Arten zu streichen. Im Orchesterklang sind die Möglichkeiten, schon allein durch Verschmelzung der Klänge einzelner Instrumente verschiedene Klangfarben zu erzeugen, so groß, dass man auch hier von einem Kontinuum sprechen kann. Und in der elektronischen Musik kann man kontinuierliche Änderungen der Klangfarbe direkt über einzelne Parameter der Klangerzeugung ansteuern. Die Schwierigkeit besteht im Auswählen. Inmitten dieser unendlich kleinen Schritte klangerfarblicher Veränderungen muss man einen Pflock einrammen und sagen: Das ist jetzt meine Stufe.

J.K./A.S. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts gibt es mikrotonale Kompositionen. Allerdings spielt anfangs der Zusammengang von Intonation und Klangfarbe keine explizite Rolle. Man spricht eher davon, dass der überlieferte Tonvorrat erschöpft sei und zielt auf neue Kombinationsmöglichkeiten.

E.P. Es gibt für die Mikrintervalle, ganz grob gesagt, zwei Möglichkeiten, die Tonhöhen auszuwählen. Die eine Möglichkeit ist die der Linearität. Das heißt,

es wird eine Skala ausgewählt. Es gibt solche Skalen in der außereuropäischen Musik, etwa in der arabischen Musik, die Dreivierteltöne verwenden, oder im javanischen Slendro und die Skalen der balinesischen Musik, nach denen dort die Instrumente gestimmt sind. Es handelt sich bei diesen Skalen um etwas anderes als um eine Vervielfachung der Stufen – statt der üblichen zwölf Halbtöne in der Oktave beispielsweise eine Unterteilung in 48 Achteltöne –, wie sie anfangs des 20. Jahrhunderts vorgeschlagen wurde. Diese kleinen Unterschiede sind dem Gehör auch gar nicht mehr als Stufen zugänglich. Man kann mit Skalen sehr gut arbeiten und vorab eine Auswahl festlegen. Ich finde es sehr spannend, eine Skala festzulegen und über ein Auswahlkriterium zu verfügen. Aber das löst noch nicht das Problem der Harmonik. Die zweite Möglichkeit geht von der Harmonik aus. Ich habe sehr viele Akkorde ausprobiert und Testreihen durchgeführt.

J.K./A.S. Was hat die Suche nach den Akkorden angeleitet?

E.P. Es gibt etwa im Spektralismus, der von den Obertonreihen ausgeht, großartige Akkorde. Das Problem des Spektralismus, das aber auch sein Vorteil ist, liegt darin, dass die Musik sehr langsam wird, weil sie von einem Fundamentaltone, einer Bassnote, ausgeht. *Espaces acoustiques* von Gérard Grisey: Eine Stunde lang E-Dur. Das ist mir auf Dauer zu starr.

J.K./A.S. Grisey verwendet die Frequenzen der harmonischen Schwingungen bzw. Obertöne, aus denen eine periodische Schallschwingung zusammengesetzt ist und die in jedem Ton vorhanden sind. Der Klang ist in dem Stück ein tiefes E, für das Posaunen- und Kontrabasstöne zum Vorbild genommen wurden. Weil in dieser Skala ein reiner Durdreiklang enthalten ist, klingt die Musik insgesamt nach einer Durtonalität, wenn auch die Obertonreihe die Durtonalität zu einer Mikrotonalität erweitert.

E.P. Aber das war nicht, was ich gesucht habe. In der Hochschule hieß es, dass Mikrotonmusik nicht schnell sein darf, weil die Musiker ihre Töne nicht schnell genug finden können. Ich wollte aber eine schnelle mikrotonale Musik.

J.K./A.S. Die Musiker müssen Anweisungen folgen, wie sie intonieren sollen, und sie müssen bestimmte Vorgänge einüben, um die vom Komponisten ausgewählten Mikrotöne zu spielen.

E.P. Was ich für mich gefunden habe, ist das Phänomen der Differenz- und Summationstöne. Sie treten beim Spiel oft störend in Erscheinung. Jeder Musiker kennt sie. Ich lasse diese Töne, die eine Art akustischer Täuschung sind, aber nicht einfach nur erklingen, sondern von Musikern intentional spielen. Ich erzeuge sie also künstlich und bilde daraus meine Akkorde. Zwei Töne, die gleichzeitig gespielt werden, erzeugen einen oder zwei Differenztöne, ich erhalte also aus einem Intervall bereits einen Akkord, der sich immer weiter vervielfacht.

J.K./A.S. Die Differenztöne sind eine nichtlineare Verzerrung, die in manchen Instrumenten, aber auch im Ohr entstehen kann. Wie entsteht aus diesen Tönen eine mikrotonale Musik? Und wie lässt sich diese Musik beschreiben?

E.P. Ein Akkord, in dem die Differenztöne nicht von selbst, als Störung, entstehen, sondern eigens gespielt werden, hat etwas zugleich Vertrautes und Fremdes. Sie erzeugen so etwas wie eine Erinnerung an den natürlichen Vorgang im Ohr, der sie hervorbringt, sodass die Akkorde irgendwie vertraut klingen, und zugleich klingen sie, auf eine andere Weise, alle falsch oder fremd, denn die Differenztöne passen in der Regel nicht in die harmonischen Schemata, vor allem wenn die Töne, aus denen sie entstehen, kleine Abweichungen gegenüber den «richtigen», reinen Intervallen aufweisen, also mikrotonal verändert sind. Vielleicht würde ich diese Akkorde aber auch nur als farbig bezeichnen.

J.K./A.S. Wann sind Ihnen die Differenztöne zum ersten Mal aufgefallen? Sie tauchen ja nicht immer auf. Es gibt Instrumente wie das Klavier, auf dem sie kaum zu hören sind.

E.P. Es ist klar, dass man die Differenztöne bei Instrumenten, die schwingende Luftsäulen erzeugen, also zum Beispiel mit Klarinetten, am besten hört. Zum ersten Mal hatte ich mit Differenztönen im Kindergarten zu tun, mit dem Glockenspiel. Wenn man auf das Glockenspiel eindrischt, ist es überwältigend, dass die Differenztöne bei Frequenzen, die sehr hoch sind, lauter sind als die Originaltöne.

J.K./A.S. Was ist der Zusammenhang von Akkorden, die aus Differenztönen gebildet werden, und einer schnellen Musik?

E.P. Die Schnelligkeit der Musik hat mit den Differenztönen zunächst nichts zu tun. Das Ohr hat nur ein bestimmtes Auflösungsvermögen, und ab einer bestimmten Geschwindigkeit hört man Differenztöne vielleicht gar nicht mehr. In Paris gibt es eine Aufführungspraxis (das Ensemble Intercontemporain), in der besonderer Wert auf die Harmonik gelegt wird. Das Spiel hat etwas sehr Reines, auch Starres, und man hört besonders gut die Harmonik der Stücke. In Paris habe ich ein Stück geschrieben – *Gelöschte Lieder* –, das versucht, diese Harmonik von innen heraus auszuhebeln: Die Musik wird so schnell und so hoch, dass es für die Spieler unmöglich wird, sie noch rein zu intonieren. Mich hat interessiert, wo der Umschlagspunkt liegt. Das war noch, bevor ich dazu kam, systematisch über die mikrointervallische Musik nachzudenken. In dem Stück treten die Abweichungen in der Intonation noch als Fehler auf. Dieser Fehler ist jedoch auskomponiert. Der Fehler, die unsaubere Intonation war der Ausgangspunkt meiner Testreihen am Computer. Hier berechnete ich die Effekte und hörte sie mir an, soweit der Computer das Spiel eines Musikers überhaupt antizipieren kann. Diese berechneten Akkorde, die ich mir am Computer anhöre, könnte man als «rein» bezeichnen, denn sie entsprechen exakt meinen

Vorgaben. Das Ergebnis setze ich wieder in Instrumenten um, wo es sich wieder in ein unsaubereres, ambivalentes Phänomen verwandelt.

J.K./A.S. Wie also hängen Klangfarbe, Mikrointervalle und Geschwindigkeit des Spiels zusammen?

E.P. In meinem Stück *Rad* für zwei mikrotonal umprogrammierte Keyboards habe ich mir die Aufgabe gestellt: Wie kann ich mit Mikrointervallen eine hohe Geschwindigkeit erzeugen? Es ging mir darum zu testen, wie schnell die Mikrointervalle werden können. Was passiert, wenn das Ohr nicht mehr folgen kann? Welche Farben stellen sich ein? Und was passiert mit dem Instrumentalspiel? In dem Stück *Arbeit* für virtuelle Hammondorgel ist die Tastatur so umprogrammiert, dass dort, wo normalerweise die Oktaven liegen, die Sekunden, und wo sonst die Sekunden liegen, die Oktaven sind. Das heißt, die Klaviatur ist komplett auf den Kopf gestellt, strukturell umgekehrt. Und das wirkt sich auf alles aus. Der Pianist kann ganz leicht viele Oktaven spielen, aber das Spiel von Akkorden ist schwierig. Die Tastatur ist wie eine Versuchsanordnung, die Einschränkungen und Möglichkeiten vorgibt und dadurch die Erfindung anreizt. In diesen Stücken für umprogrammiertes Keyboard tritt der Zusammenhang von Farbe und Intonation deutlich hervor. Und das kann man auch am Klavier hören: Wenn die Klaviertöne eine andere Stimmung haben, klingen sie nicht mehr wie ein Klavier, sondern wie ein anderes Instrument. Man weiß eigentlich nicht mehr, was für ein Instrument spielt. Auch wenn ich weiß, dass die Stimmung die Farbe verändert, muss ich diese Effekte dennoch ausprobieren: Ich mache Tests, um die Akkorde zu hören und probiere die umprogrammierte Tastatur aus. So konnte ich nicht zuletzt auch meine eigenen pianistischen Obsessionen abarbeiten, die mich am normalen Klavier gelangweilt haben. Ich kann dabei einerseits pianistische Routinen abrufen, zum Beispiel die Czerny-Etüden, die ich in *Rad* verwendet habe. Andererseits kann ich an der Tastatur bestimmte Akkorde finden. Wichtiger ist noch, dass das Schreiben der Musik sich von der Tastatur, der Anordnung ablöst. Sonst klebe ich an meinen improvisatorischen Fähigkeiten und komme nicht aus meiner eigenen Programmierung heraus. Deshalb habe ich, noch bevor ich die Skalen festgelegt habe, im Grunde das Stück schon geschrieben und zwar in einer Partitur, die nur Hoch- und Tiefverläufe verzeichnet. Die Skala wurde dann in die Linien hinein erfunden. Ich schreibe eigentlich alle Stücke zuerst komplett ohne Tonhöhen auf.

(Wir bitten Enno Poppe, uns seine Skizzenhefte zu zeigen.)

E.P. Es gibt zumeist fünf verschiedene Skizzenzustände, aber ich kann auch ein, zwei Stadien überspringen, wenn ich das Gefühl habe, dass ich weiß, wie es weiter gehen muss. Das hier ist zum Beispiel ein sehr schnell geschriebenes Skizzenstadium eines ganzen Stücks. (Abb. 1) Jedes Kästchen ist eine Zelle. *(Poppe singt den Verlauf.)* Das ist das einfachste Skizzenstadium, ich versuche so

viel wie möglich auf einer Seite unterzubringen. In diesem Skizzenstadium hier gibt es bereits einen Zählmechanismus; jeder Zahl wird ein musikalisches Objekt zugeordnet. In einem zweiten Stadium beginne ich, die musikalischen Objekte auszuformulieren. Das sieht man in dieser Skizze aus *Wald*. (Abb. 2) Hier ist eine Skizze meiner neuen Oper *IQ* im letzten Stadium, in dem fast schon die Partitur vorliegt; ich muss nur noch die Tonhöhen einfügen. (Abb. 3)

J.K./A.S. Das ist eine Vorgehensweise, die der traditionellen Vorstellung, wie zu komponieren sei, vollständig entgegengesetzt ist: Das Papier ist die Fläche, auf der das Stück entsteht. Es gibt zunächst den Formverlauf, dann kommen die Melodieverläufe und zuletzt die Tonhöhen.

E.P. Ich verwende nur noch diese französischen Hefte mit ihrer typischen Linierung, die den Vorteil besitzen, dass ich sie auch als Fünfliniensystem benutzen kann. Das normale karierte Papier hat einfach zu kleine Kästchen beziehungsweise zu große.

J.K./A.S. Dieses Verfahren könnte man mit anderen Vorgehensweisen von Komponisten vergleichen. Igor Stravinskij hat ein Zeichengerät entwickelt, den Stravigor, eine Art Rastral, mit dem er auf weißem Papier nur diejenigen Linien einzeichnet, in die er auch tatsächlich etwas einträgt. Oder auch

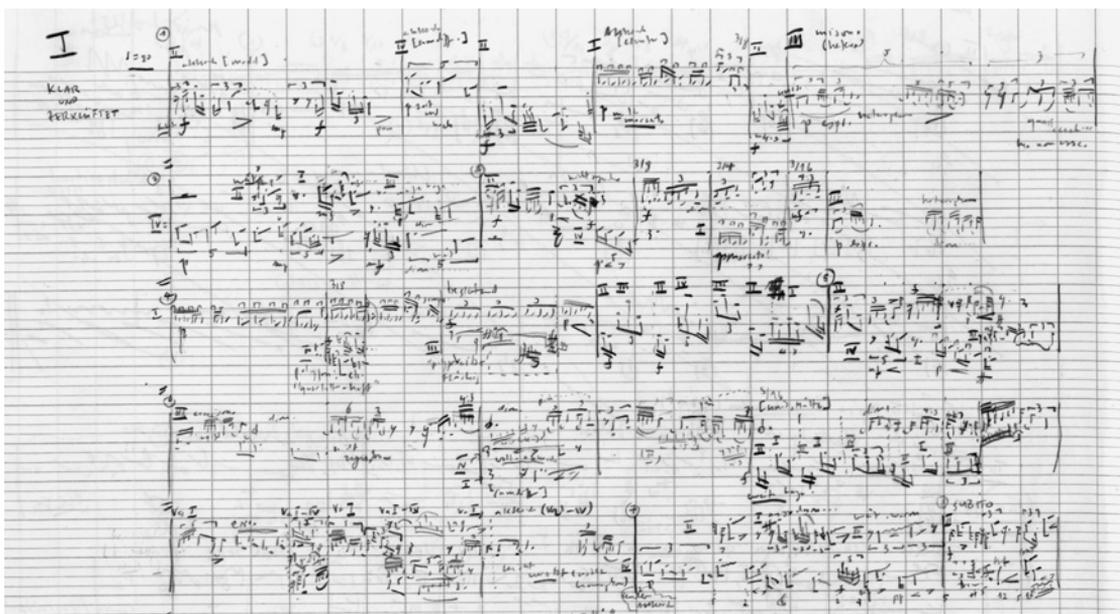


Abb. 2 Ausschnitt aus einer Skizze zu *Wald* (2010) für vier Streichquartette

5. Strophe
 $\text{♩} = 72$

100
 XE(1)
 BKL(2)
 SX
 WLB
 TP

104
 TL
 KL
 BKL
 SX
 WLB
 TP
 Auk

108
 TL
 P
 KL
 BKL
 SX
 WLB
 TP
 Auk
 SRA

Handwritten musical score on grid paper. The score is organized into three systems, each with a system number (100, 104, 108) on the left. Each system contains staves for various instruments and voices, with handwritten notes and musical notation. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. There are also some circled numbers and symbols. The text is in German, with some words like "UND SELBST", "HILFUNG", and "DUNG" visible. The score is a sketch, with some parts being less developed than others.

Abb. 3 Ausschnitt aus der Partiturskizze zur Oper IQ (2012)

mit einem Tonband, das einen Improvisationsprozess dokumentiert, wie es beispielsweise Giacinto Scelsi eingesetzt hat, wenn er auch den Transkriptionsprozess und zuletzt gar die Improvisation an andere delegierte. Wer mikrotonale Musik schreibt, muss ohnehin die Notation ergänzen oder erweitern. Mit einer Notation, die Verläufe aufzeichnet, ohne schon Tonhöhen zu wählen, kann man den Zwängen und Routinen, die in der traditionellen Notenschrift stecken, entfliehen. Inwiefern wird aber die Komposition durch Ihr Verfahren in eine bestimmte Richtung gelenkt?

E.P. Die Hefte sind nicht immer so flexibel, wie es wünschenswert wäre. Man kann zwar Teile des Papiers ausschneiden und anstücken. Aber das Verfahren zwingt mich, getroffene Entscheidungen auch stehen zu lassen.

J.K./A.S. Wie verhalten sich die Skizzen zu den anderen Stadien, etwa zu den Berechnungen am Computer?

E.P. Die Rechnungen werden mit zunehmender Erfahrung immer einfacher. Ich habe festgestellt, dass die Resultate extrem komplizierter Berechnungen, wie ich sie früher etwa für die Tempoverhältnisse angestellt habe, nicht gehört werden. Im Grunde sind oft schon einfache Verhältnisse für das Hören sehr komplex, etwa wenn ich mit Mikrointervallen arbeite. Es gibt eine Komplexität, die sich nur als Kompliziertheit äußert. Die Zahlenreihen, mit denen ich früher die Linienverläufe festgelegt habe, sind mittlerweile einfacher geworden. Die Melodien, die ich früher algorithmisch und mit Rekursionsschleifen entworfen habe, schreibe ich inzwischen ohne die Hilfe des Computers.

J.K./A.S. Der Arbeitsprozess geht fortwährend vom Verfahren zum Gehörten und vom Gehörten wieder zum Verfahren über und springt fortlaufend über diese Dissymmetrie hinweg.

E.P. Der Ort des Ausprobierens verschiebt sich ständig. Es gibt verschiedene Arten und Weisen, der Routine zu entkommen: Ich habe das Klavierstück *Thema mit 840 Variationen* mit kleinen Halbsekunden-Bausteinen geschrieben. Man kann das Verfahren aber überprüfen und herausfinden, ob es auch mit einem Riesenbaustein funktioniert: so entstand das Orchesterstück *Keilschrift*, das in 20 Minuten nur eine einzige melodische Zelle verwendet.

J.K./A.S. 2012 wird eine neue Oper von Enno Poppe, die den Titel *IQ* trägt, uraufgeführt. Das Libretto hat Marcel Beyer geschrieben. Was sind die musikalischen Objekte der neuen Oper?

E.P. Marcel Beyer und ich haben uns zunächst eine Struktur überlegt. In diese Struktur ist auch der Text hineinerfunden worden. Dennoch geht es uns nicht um die Verfüllung einer Struktur.

J.K./A.S. Es gibt Arien, Szenen, Handlungen, die die Frage aufwerfen: Warum wird überhaupt gesungen? Man versteht, dass die Figur des Sesto in

Mozarts *La Clemenza di Tito* nur begnadigt wird, weil sie eine so schöne Arie singt. Diese innere Motivation des Singens scheint in zeitgenössischen Opern fraglich geworden und die Korrespondenz zwischen Semantik und Gesang löst sich auf: Man versteht nicht, warum «Ich habe mir heute ein Spiegelei gebraten» gesungen wird.

E.P. Das Problem mit dem Spiegelei ist, dass gesungene Alltagssprache blöde wirkt, weil eine groteske Überhöhung entsteht. Marcel Beyer schreibt eine sangliche Sprache, die einerseits ohne Songtextplattitüden auskommt, andererseits ohne die üblichen Opernhochstellungsplattitüden.

J.K. / A.S. Wie ging der Arbeitsprozess mit Marcel Beyer weiter, nachdem die erste Struktur gegeben war?

E.P. Die ersten Skizzen sind in Rom, in der Villa Massimo entstanden. Wir haben acht Akte festgelegt, jeder Akt ist in acht Teile unterteilt. Wir haben die Dauern der einzelnen Teile festgelegt. Ebenso die Schauspieler und Sänger, mit denen wir arbeiten wollten. Dann haben wir szenisches Material gesammelt, das wir verwenden wollten.

J.K. / A.S. *IQ* ist eine Oper über Intelligenztests. Wie kommt die Testsituation auf die Bühne?

E.P. Die Orchestermusiker sind auf der Bühne und müssen selbst Rollen spielen. Was mich interessiert, sind Bühneninstrumente. Wie können die szenische Handlung und die Gegenstände, die sich auf der Bühne befinden, in die Musik integriert werden? Wie kann die Hierarchie zwischen Orchestermusikern und Sängern aufgebrochen werden? Die Musiker müssen zum Beispiel Töne nachspielen, die ihnen ein Computer vorgibt.

J.K. / A.S. Die Oper stellt den Zusammenhang zwischen dem Klang und seiner Entstehung, dem Akt seiner Hervorbringung aus?

E.P. Man hört mehr, wenn man den Akt der Hervorbringung sieht. Der Dirigent, der im Konzert einen Einsatz gibt, agiert für das Publikum; der Musiker wird seinen Einsatz auch alleine finden. Wenn man sieht, was man hört, gibt es eine andere Intensität.

J.K. / A.S. Wir danken für das Gespräch.
