



ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Katharina Roth

Matrikelnummer: 61806386

„Ich war einfach Stimme“
Arbeitsweisen und Stimmprofile
im aktuellen Musiktheater

Masterarbeit

KMA Wissenschaftliche Arbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums Komposition MA

Studienkennzahl: RA 066 701

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Univ.Prof. Dr. Carolin Stahrenberg

Zweitleserin: ao.Univ.-Prof. Mag. Martina Claussen MA (mdw)

Wien, 30.10.2021

Abstract

Ausgangspunkt der vorliegenden Masterarbeit war meine eigene kompositorische Auseinandersetzung mit Stimmen im aktuellen Musiktheater. Da die zu Grunde liegenden Voraussetzungen, Zugänge und Arbeitsweisen in der Praxis für mich oft sehr unterschiedlich aussahen, habe ich mir die Fragen gestellt, inwiefern die Einteilung von Stimmtypen für das aktuelle Musiktheater noch relevant ist und welche Arbeitsweisen und -prozesse innerhalb dessen präsent bzw. vorherrschend sind.

Im Theorieteil meiner Arbeit wird eine Begriffsbestimmung des aktuellen Musiktheaters vorgenommen, sowie ein Überblick über den Wandel der Stimmästhetik im Laufe der Geschichte sowie speziell im aktuellen Musiktheater gegeben.

Den Kern meiner Arbeit bildet die Auswertung von drei Expertinneninterviews mit den Sängerinnen / Vokalartistinnen Salome Kammer, Truike van der Poel und Ariane Jeßulat, die alle professionell im Bereich des aktuellen Musiktheaters tätig sind. Diese semi-strukturierten Interviews haben sich an einem Leitfaden orientiert und wurden mittels des Computerprogramms MAXQDA 2018.2.3 transkribiert. Durch Kategorienbildungen und eine daran anschließende qualitative Inhaltsanalyse bin ich zu meinen Ergebnissen gelangt, die ich in meiner Arbeit vorstelle und anhand derer ich schließlich auch meine Forschungsfragen beantworte.

Schlüsselwörter: Musiktheater – Stimme in der zeitgenössischen Musik – Stimmprofile – Arbeitsweisen

Abstract

The starting point for this master's thesis was my own practical experience of composing for voices in contemporary music theatre. Since the preconditions, approaches and working methods seemed very different to me, I asked myself if the classification of voice types is still relevant for contemporary music theatre and which working methods and processes are used or predominant.

In the theoretical part of my thesis an exemplification of current music theatre is given, as well as an overview of changes of voice aesthetics through music history and especially in current music theatre.

The core of my thesis consists of three expert interviews with the singers / vocal artists Salome Kammer, Truike van der Poel and Ariane Jeßulat – all of them professionals of contemporary music theatre. These semi-structured interviews followed a guideline and were transcribed using the computer program MAXQDA 2018.2.3. Through the definition of categories and a qualitative analysis, I found my results, which I present in this paper and which lead me to answer my research questions.

Keywords: music theatre – voice in contemporary music – voice profiles – working methods

Inhaltsverzeichnis

Abstract	
1 Einleitung	3
2 Der Begriff des aktuellen Musiktheaters	5
3 Stimmästhetik im Wandel - ein geschichtlicher Überblick	8
3.1 <i>Von der Lagenstimme zur Stimmlage</i>	8
3.2 <i>Der Belcanto-Gesang des 18. Jahrhunderts</i>	9
3.3 <i>Entwicklung neuer Sänger- & Stimmtypen im 19. Jahrhundert</i>	11
3.4 <i>Stimmgeschlechter: Frauenstimmen – Männerstimmen?</i>	12
3.5 <i>Stimmlage, Stimmgattung, Stimmfach, Stimmtyp</i>	15
4 Stimme im aktuellen Musiktheater	18
4.1 <i>Situation der Stimme im 20. und 21. Jahrhundert</i>	18
4.2 <i>Extended techniques und Belcanto – (Anforderungen an) Vokalmusik heute</i>	23
4.3 <i>Individualität versus Anforderung des Marktes</i>	24
4.4 <i>Ausbildungssituation</i>	25
5 Empirischer Teil: Expertinneninterviews und qualitative Inhaltsanalyse	27
5.1 <i>Methodisches Vorgehen</i>	27
5.2 <i>Zu den Interviewpartnerinnen</i>	28
5.3 <i>Erstellung des Interviewleitfadens</i>	29
5.4 <i>Durchführung der Interviews</i>	29
5.5 <i>Transkription der Interviews</i>	29
5.6 <i>Ablauf der Analyse</i>	31
5.6.1 <i>Kategorienbildung</i>	31
5.6.2 <i>Inhaltlich strukturierende Inhaltsanalyse</i>	33

6 Darstellung und Interpretation der Ergebnisse.....	34
6.1 <i>Arbeitsweisen im aktuellen Musiktheater: Aussagen der Interviewpartner:innen.....</i>	34
6.1.1 Rahmenbedingungen.....	35
6.1.2 Arbeitsprozesse.....	36
6.1.3 Kooperationen.....	39
6.1.4 Benötigte Kompetenzen und Herausforderungen.....	42
6.1.5 Anmerkungen zum Begriff des aktuellen Musiktheaters.....	45
6.2 <i>Stimmprofile im aktuellen Musiktheater: Aussagen der Interviewpartner:innen.....</i>	47
6.2.1 Stimmfach.....	47
6.2.2 Alternativen?.....	48
6.2.3 Individualität der Stimmen.....	49
6.2.4 Stimmtechniken.....	50
6.2.5 Gender.....	51
6.2.6 Ausbildungssituation.....	51
6.2.7 Gesellschaft.....	52
7 Zusammenfassung mit Bezug auf die Forschungsfragen.....	54
7.1 <i>Stimmprofile.....</i>	54
7.2 <i>Arbeitsweisen.....</i>	55
8 Fazit und Ausblick.....	57
ANHANG.....	59
I. Literaturverzeichnis.....	59
II. Interview-Leitfaden.....	65
III. Übersicht Codes und Subcodes.....	68
IV. Transkriptionen der Expertinneninterviews.....	72
V. Danksagung.....	131
VI. Eidesstattliche Erklärung.....	132

1 Einleitung

„Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“, sagte Pierre Boulez in seinem berühmt gewordenen Spiegel-Interview 1967 und erklärte die Oper für tot.¹ Heutzutage, im Jahr 2021, stehen die Opernhäuser immer noch und die klassisch-romantischen Opern werden wie vor 50 Jahren als Hauptbestandteil des Repertoires gespielt. Es ist aber seitdem auch einiges dazugekommen, was – meist außerhalb des institutionalisierten Operngebäudes – unter dem Begriff ‚neues/aktuelles/experimentelles Musiktheater‘ stattfindet. Oper/Musiktheater war schon immer eng verknüpft mit dem Einsatz von Stimmen und hat auf deren Entwicklung, Ästhetik und Klassifizierung bedeutenden Einfluss genommen.

Im Laufe meines Masterstudiums an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz, konnte ich – dank meiner Lehrerin Carola Bauckholt, der *Neuen Vocalsolisten Stuttgart* sowie engagierter und offener Sängerinnen, die ich in Linz kennen lernen durfte – mit vielfältigen Möglichkeiten der Arbeit mit Stimme(n) und Musiktheater vertraut werden. Nicht zuletzt mein Abschlussprojekt – ein Musiktheaterstück, was in Kooperation mit dem Landestheater Linz uraufgeführt wurde² – hat mich dazu bewogen, mir genauer anzuschauen, was es mit den Stimmfächern auf sich hat und wie die gängigen Arbeitsprozesse im aktuellen Musiktheater aussehen.

Um dies zu untersuchen und zeitgemäße Antworten zu finden, habe ich, neben dem Studium bereits existierender Literatur, drei Expertinneninterviews durchgeführt, die meiner Arbeit zugrunde liegen. An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei meinen Interviewpartnerinnen Salome Kammer, Truike van der Poel und Ariane Jeßulat bedanken, die sich Zeit genommen haben ihr Wissen und ihre Erfahrungen mit mir zu teilen.

Einen Überblick über die wichtigsten Musiktheaterwerke mit Stimme(n) der letzten Jahre zu geben, würde den Umfang dieser Arbeit sprengen. Ebenso wäre es anmaßend auch dem Aspekt der Verfremdung von Stimmen durch elektronische Mittel in dieser Arbeit nachzu-

1 Der Spiegel 21 [1967], Heft 40 vom 24. September 1967, verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/sprengt-die-opernhaeuser-in-die-luft-a-ac664ef2-0002-0001-0000-000046353389> [12.09.2021]

2 Katharina Roth: *Vodka Lemon oder Gin Tonic?* Uraufführung 10.07.2021 im Landestheater Linz, verfügbar unter: <https://www.dorftv.at/video/36505>

gehen. In diesem Sinne möchte ich mich auf die angesprochenen Themen konzentrieren und folgende Forschungsfragen in den Fokus nehmen:

1. Inwiefern ist die Einteilung von Stimmtypen für das aktuelle Musiktheater noch relevant?
2. Welche Arbeitsweisen und -prozesse sind im aktuellen Musiktheater derzeit präsent und vorherrschend? Und inwiefern stehen sie in Verbindung zu der Einteilung von bzw. der Arbeit mit Stimmen?

2 Der Begriff des aktuellen Musiktheaters

Was man unter ‚aktuellem Musiktheater‘ versteht, scheint schwierig zu fassen: Die meisten sich mit dem Thema befassenden Musikwissenschaftler:innen scheinen den Begriff als ‚Sammelbegriff‘ mit mehreren Bedeutungen zu sehen. So wird er zum einen inklusiv, als „sämtliche[r] Formen musikalisch-theatraler Aufführung“³ umfassend, angesehen. Zum anderen wird er im 20. Jahrhundert zunehmend exklusiv⁴ und dezidiert als Gegensatz zur Gattung Oper und deren Darstellungsweisen gebraucht.⁵ Der Musikwissenschaftler Jörn Peter Hiekel führt zudem noch eine weitere Begriffsdefinition von Musiktheater „als Signum eines kreativen oder ggf. auch kritischen Umgangs von Regisseurinnen und Regisseuren mit dem Opernrepertoire“⁶ an. Von letzterer Definition möchte ich mich selbst allerdings distanzieren, da ich es nicht angemessen finde, die Begrifflichkeiten der Interpretation mit denen der Kreation zu vermischen.

Da sich keine der Definitionen wirklich durchgesetzt und etabliert hat, versucht man Werke, die als Gegenbegriff zur Oper entstehen, seit 1945 immer häufiger mit den Zusätzen ‚neues‘, ‚aktuelles‘ oder auch ‚experimentelles‘ Musiktheater zu kennzeichnen. Das ‚neue‘ oder ‚experimentelle‘ scheint dabei „explizit mit einem performativ erweiterten Musikbegriff verbunden“ zu sein.⁷

Schaut man auf den exklusiven Begriff des aktuellen Musiktheaters, mit dem sich auch meine Arbeit beschäftigt, so findet man seit 1945 drei größere Kategorien von Musiktheaterkonzeptionen:⁸

3 Christian Utz (2016). Musiktheater. In J. P. Hiekel & C. Utz (Hrsg.) (2016). *Lexikon Neue Musik*. Stuttgart & Kassel: Metzler & Bärenreiter, S. 407.

4 Zur Bezeichnung inklusiv vs. exklusiv vgl. Salzman & Dézsy, 2008, S. 5.

5 Utz, 2016, S. 407f. und Jörn Peter Hiekel (2016). Die Kunst des Übergangs. Merkliche und unmerkliche Neuansätze im Musiktheater der letzten Jahrzehnte. In A. Meyer & C. Richter-Ibáñez (Hrsg.) (2016). *Übergänge: Neues Musiktheater - Stimmkunst - inszenierte Musik*. Mainz: Schott, S. 13.

6 Jörn Peter Hiekel (2016). Die Kunst des Übergangs. Merkliche und unmerkliche Neuansätze im Musiktheater der letzten Jahrzehnte. In A. Meyer & C. Richter-Ibáñez (Hrsg.) (2016). *Übergänge: Neues Musiktheater - Stimmkunst - inszenierte Musik*. Mainz: Schott, S. 13.

7 Utz, 2016, S. 408.

8 ebd.

1. Musiktheatrale Werke, die an der Gattung festhalten (narrative Literaturoper).
2. Musiktheatrale Werke, die sich grundsätzlich von der Gattung Oper abwenden, oft mit ausdrücklichem Verzicht auf Textvorlagen.
3. Alternative Modelle, die sich dazwischen bewegen und „zum Teil mit Tendenzen eines post-dramatischen (Sprech-)Theaters“⁹ konvergieren, wie der Musikwissenschaftler Christian Utz mit Verweis auf den Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann¹⁰ anführt. Dabei kann man laut Utz zwischen „(neo-)narrative[n] und non-narrative[n] Grundtypen“¹¹ differenzieren.¹²

Matthias Rebstock (Regisseur und Musikwissenschaftler) und David Roesner (Theaterwissenschaftler) haben für die letztgenannte Rubrik den Begriff des *Composed Theatre*¹³ geprägt: Dies bezeichnet, wie der Komponist und Musiktheaterregisseur Leo Dick in seiner Dissertation aufgreift, alle „theatralen Hervorbringunge[n] der letzten Jahrzehnte, deren Schöpfungsprozess in seiner Gesamtheit kompositorischem Denken unterworfen ist“¹⁴. Neben den akustischen fallen darunter auch sämtliche visuelle Aspekte der Produktion¹⁵, wodurch „normierte und hierarchisierte Produktionsabläufe [...] in Frage gestellt“¹⁶ werden. Dick beschreibt des Weiteren, dass das *Composed Theatre* „primär außerhalb von Opernhäusern“¹⁷ stattfindet. Dies bestätigt auch Hiekel als Merkmal vieler heute entstehender Werkkonzepte neuen Musiktheaters und ergänzt, dass aktuelles Musiktheater heutzutage vor allem „in freien Produktionen verschiedener Veranstalter und Festivals“¹⁸ entstehe. Auffallend laut Hiekel ist zudem der „Facettenreichtum der heutigen Ansätze“¹⁹. Von daher ist es von ihm nur folgerichtig zu fragen: „Reicht der gängige Begriff ‚Musiktheater‘ im 21. Jahrhundert überhaupt noch aus, um all das angemessen zu fassen, was in dem mit ihm bezeichneten Felde des Zusammenspiels von Musik, Text, Bewegung, Bildern und Räumen

9 ebd.

10 In diesem Zusammenhang sei auf das Buch Hans-Thies Lehmanns zum Postdramatischen Theater verwiesen, das auch für das Verständnis, die Einordnung und weiterführende Beschäftigung mit dem aktuellen Musiktheater hilfreich ist: Hans-Thies Lehmann (2015). *Postdramatisches Theater* (6. Auflage). Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

11 Utz, 2016, S. 408.

12 Beispiele zu den einzelnen Kategorien findet man bei Utz, 2016, S. 409ff.

13 Matthias Rebstock & David Roesner (Hrsg.) (2012). *Composed theatre: Aesthetics, practices, processes*. Bristol: Intellect, S. 12.

14 Leo Dick (2018). *Zwischen Konversation und Urlaub: Sprechauftritt und Ritual im „Composed Theatre“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 15.

15 Nähere Erläuterungen dazu findet man bei Rebstock & Roesner, 2012, S. 13ff.

16 Dick, 2018, S. 16.

17 Dick, 2018, S. 350.

18 Hiekel, 2018, S. 15.

19 Hiekel, 2018, S. 16.

passiert?“²⁰ Für den Rahmen dieser Arbeit habe ich mich – in Ermangelung eines treffenderen Begriffs²¹ – dennoch entschieden, den Begriff des aktuellen Musiktheaters zu verwenden. Da Benennungen in der Geschichte häufig erst im Nachhinein erfolgen,²² wird sich zeigen, welchen Begriff die uns nachfolgenden Generationen für dieses Phänomen prägen werden.

20 Hiekel, 2018, S. 13.

21 Den von Rebstock und Roesner geprägten Begriff des *Composed Theatre* finde ich auf seine Weise ebenfalls sehr exklusiv und zu stark auf das Theater bezogen.

22 Vgl. Kapitel 3.2 zum Begriff des Belcanto. Ähnlich verhielt es sich mit der Epochenbezeichnung des Barock u.a.

3 Stimmästhetik im Wandel - ein geschichtlicher Überblick

„Über Jahrhunderte ist die Geschichte der europäischen Kunstmusik eine Geschichte der Vokalmusik“²³, beginnt der Redakteur Rainer Pöllmann seinen Artikel zur Stimme in der zeitgenössischen Musik. Wie jedoch gesungen wurde, hat sich im Laufe der Geschichte immer wieder gewandelt: Die Geschichte der europäischen Vokalmusik und ihrer Bezeichnungen ist auf das Engste mit der Geschichte der europäischen Mehrstimmigkeit verknüpft²⁴ und spiegelt sich in dieser wider. Mit den im Laufe der Geschichte jeweils neu entstandenen Formen und Gattungen hat sich die Funktion der einzelnen Stimmen mehrfach gewandelt und ist mit den im Laufe der Geschichte entstandenen Formen der Mehrstimmigkeit eng verwoben.²⁵

Die Geschichte des Musiktheaters, im Speziellen der Oper, hat immer wieder Einfluss auf die Geschichte und Kategorisierung der Stimmen genommen. Mit den Eckpunkten dieser Einflussnahme möchte ich mich im Folgenden näher auseinandersetzen.

3.1 Von der Lagenstimme zur Stimmlage

Bis ins 16. (teilweise sogar bis ins 17.) Jahrhundert hinein, war die Bezeichnung der Stimme eine Bezeichnung für die Lage innerhalb eines Satzes. Zunächst im mittelalterlichen Organum, später in den mehrstimmigen Sätzen des 13. Jahrhunderts und der Vokalpolyphonie des 14. und 15. Jahrhunderts definierte die Stimmenbezeichnung das Verhältnis zu den anderen Stimmen des Satzes.²⁶ Die Stimme war somit bis dahin immer eine Lagen-

23 Rainer Pöllmann (2018). Die Musik hinter den Worten. Die Stimme in der zeitgenössischen Musik. *Neue Zeitschrift für Musik, Stimme* (#1_2018), S. 13.

24 Ehrmann-Herfort geht sogar soweit zu behaupten, „die europäische Geschichte der Stimmen [beginne] mit der Entwicklung der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit.“ In: Sabine Ehrmann-Herfort & Thomas Seedorf (1998). *Stimmgattungen*. In *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Bd. 8 (Sachteil)* (2., Neubearb. Ausg.). Kassel: Bärenreiter, Sp. 1776.

25 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp. 1776.

26 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp. 1780ff.

stimme, die vor allem durch „ihr Verhältnis zu anderen Stimmen des Satzes definiert“²⁷ war.

Der Wandel der Bezeichnungen von einer Lagenstimme zum uns gängigen Begriff der Stimmlage erfolgte um 1600, angestoßen durch den Wechsel der Fundament-Funktion vom bis dahin tragenden Tenor auf die Bassstimme.²⁸ Die Musikwissenschaftlerin Sabine Ehrmann-Herfort schreibt dazu: „Der Bedeutungswandel des Stimmenbegriffs ist unmittelbar mit der aufblühenden Gesangkultur in Italien und der Entstehung einer virtuosen solistischen Gesangkunst verknüpft.“²⁹ Dieser angesprochene Wandel von einer Mehrstimmigkeit zu Solostimmen mit akkordgebundenen Begleitungen, ist in enger Verbindung zu dem Aufkommen von neuen Gattungen wie Oper, Oratorium und Kantate zu sehen.³⁰

Mit dem Aufkommen der ersten Opern um 1600 setzte ein Begriffswandel ein. Der Übergang von einer eher abstrakten Lagenbezeichnung zu einer definierten Stimmlage vollzog sich im Laufe des 17. Jahrhunderts.³¹ Damit einher ging, dass die Bezeichnung einer Stimme nicht mehr nur auf die Partie bezogen war, sondern auf die Sänger:innen übertragen wurde.³² Offen blieb zu dieser Zeit, welches Stimmgeschlecht den Part übernahm. So konnte beispielsweise eine ‚Soprano-Partie‘ von einer Sängerin, einem Knaben, einem Falsettisten oder Kastraten gesungen werden.³³

3.2 Der Belcanto-Gesang des 18. Jahrhunderts

Mit der Verbreitung der italienischen Oper „fand auch der italienische Gesangsstil [...] weite Beachtung“.³⁴ Obwohl der Begriff des Belcanto erst nachträglich, im 19. Jahrhundert, geprägt wurde, kann man die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts als Blütezeit des Belcanto betrachten.³⁵ Der Begriff selbst ist auf eine elementare italienische Gesangslehre zu-

27 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp. 1776, vgl. auch Seedorf, 2016c, S. 596.

28 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp 1795.

29 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp 1796.

30 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp 1776.

31 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp 1795.

32 Rebecca Grotjahn (2005). „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien“. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess. In S. Meine & K. Hottmann (Hrsg.) (2005). *Puppen Huren Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. Schliengen: Argus, S. 43.

33 Thomas Seedorf (2016b). Stimmfach/Stimmfächer. In A.-C. Mecke et. al. (2016) *Lexikon der Gesangsstimme: Geschichte, wissenschaftliche Grundlagen, Gesangstechniken, Interpreten* (2., durchgesehene Auflage). Lilienthal: Laaber, S. 593.

34 Seidner & Seedorf, 1998, Sp. 1450.

35 ebd.

rückzuführen und entspricht wohl in erster Linie den „Kriterien einer ‚buona maniera di cantare‘ oder des ‚ben cantare‘“³⁶, also eines guten oder richtigen Gesangs. Er sollte „eine Nachahmung der Rede“³⁷ sein und wurde als „ein vielfältig nuancierter Ausdrucksgesang auf der Grundlage gesangstechnischer Perfektion“³⁸ beschrieben. Grundvoraussetzung für eine solche Art des Singens war eine gute körperliche und stimmliche Disposition.³⁹ Als zentrale Merkmale des Belcanto-Stils beschreibt Seedorf:

„Bevorzugung heller, offener Vokale in melismatischen Passagen [...], die Fähigkeit zur genauen Intonation auch entfernt liegender oder schnell gesungener Töne [... sowie] eine große Spannweite der dynamischen Gestaltungsmöglichkeiten, als deren Inbegriff die *mesa di voce*, das An- und Abschwellen eines Tones galt, die Agilität der Stimme, ferner die Kunst der Tonverbindung, das Portamento, sowie das Ideal der Registerverschmelzung, die Homogenisierung von Kopf- und Bruststimme [...]“⁴⁰

Erst die Rezeptionsgeschichte des 19. Jahrhunderts machte daraus den „schönen Gesang“⁴¹.

Interessant scheint aus heutiger Sicht auch die Tatsache, dass im 18. Jahrhundert Opernsänger:innen immer auch als „Mitschöpfer“⁴² an der Entstehung von Werken beteiligt waren. So galt es – innerhalb durch die Komposition vorgeschriebener Grenzen – als eine „Selbstverständlichkeit, Partien mit immer neuen Veränderungen zu singen und so in jeder Aufführung gleichsam neu zu erfinden“⁴³.

36 Thomas Seedorf, T. (2019). Extended Belcanto oder: Das Alte im Neuen. In A.-M. Krüger & L. Dick (2019). *Performing Voice: Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*. Büdigen: Pfau, S. 35.

37 ebd.

38 Seidner & Seedorf, 1998, Sp. 1450.

39 Seidner & Seedorf, 1998, Sp. 1453.

40 ebd.

41 Seedorf, 2019, S. 35.

42 Seidner & Seedorf, 1998, Sp. 1453.

43 ebd.

3.3 Entwicklung neuer Sänger- & Stimmtypen im 19. Jahrhundert

Bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein kategorisierte man Stimmen aufgrund ihrer Lage und ihres Ambitus. Alle Stimmen waren „einem grundlegenden ästhetischen Ideal verpflichtet“⁴⁴, was sich jedoch im Laufe der Zeit änderte. Noch bei Mozart umfassen mit *Soprano* bezeichnete Partien eine „Vielzahl an Stimmtypen, die [...] in *tessitura* und Charakter überaus verschieden sind“⁴⁵. Eine leichte, flexible Tongebung von lyrischem Charakter schien das Ideal der Zeit zu sein.⁴⁶

Durch immer größer werdende Konzert- und Opernhäuser, sowie wachsende Orchester, ändern sich schließlich auch die Anforderungen an Opernstimmen⁴⁷: Während zunächst nur zwischen ‚schweren‘ und ‚leichten‘ Stimmen unterschieden wurde, bildeten sich in Italien schnell unterschiedlichste Stimmtypen, wie z.B. der *Soprano drammatico*, *Soprano leggiero*, *Tenore di forza* etc. aus.⁴⁸

Seedorf schreibt: „Die Entstehung der Oper führte seit den 1820er Jahren zu einem radikalen Wandel des Singens, der [...] die Entwicklung neuer Sänger- und Stimmtypen mit sich führte.“⁴⁹ Während vor allem die italienische Oper im 19. Jahrhundert nach dramatischen, voluminösen Stimmen verlangte, änderten sich auch in Frankreich und Deutschland die Terminologien.⁵⁰ In Frankreich hatten die italienischen Stimmbezeichnungen durch die „Vermischung mit der italienischen Operntradition“⁵¹ einen großen Einfluss. Viele der Stimmtypen wurden einfach vom Italienischen ins Französische übersetzt.⁵² Im deutschsprachigen Raum hingegen knüpfte man an eine andere Tradition an: Das Sprechtheater hatte hier eine lange Tradition und „Theaterensembles bestanden vielfach aus Künstlern, die sowohl im Schauspiel wie in der Oper eingesetzt“⁵³ wurden, so Seedorf. Die „Rollenkategorien des Sprechtheaters“⁵⁴ konnten ohne große Probleme auf die Oper übertragen werden. Dies bietet eine Erklärung, warum viele der Fachbezeichnungen des Sprechtheaters hier zunächst für die Oper übernommen wurden. Eine richtige Kategorisierung der vielfäl-

44 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp. 1806.

45 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp. 1806.

46 ebd.

47 Seidner & Seedorf, 1998, Sp. 1425.

48 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp. 1806f.

49 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp. 1806.

50 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp. 1809.

51 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp. 1807.

52 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp. 1807f.

53 Ehrmann-Herfort & Seedorf, 1998, Sp. 1809.

54 ebd.

tigen Bezeichnungen erfolgte erst Mitte des 20. Jahrhunderts durch den Dirigenten und Musikwissenschaftler Rudolf Kloiber.⁵⁵ In Anlehnung an das Sprechtheater begann Kloiber zwischen „seriösen Fächern“ sowie „Spiel- und Charakterfächern“ zu differenzieren.⁵⁶

Man kann also zusammenfassend sagen: Das, was heute gemeinhin als Stimmfach bezeichnet wird und worauf die komplette Ausrichtung der großen Opernhäuser beruht, hat seine Wurzeln in der deutschen Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts.⁵⁷

3.4 Stimmgeschlechter: Frauenstimmen – Männerstimmen?

Einhergehend mit den neuen Ideen eines Stimmideals sind die Angaben über Stimmumfang im 19. Jahrhundert (und auch heute noch) fast immer auf das Geschlecht bezogen⁵⁸. Dies war nicht immer so. Rebecca Grotjahn, die sich ausführlich mit dem Thema beschäftigt hat, schreibt: „Dass schon die Stimmklassifikation etwas über das Geschlechterbild der Zeit aussagt, fällt erst auf, wenn man ältere Traktate zum Vergleich heranzieht, in denen das Geschlecht für die Einteilung der Singstimme keine Rolle spielt.“⁵⁹

Um den Wandel der Beziehung von Gender zu Stimme besser einordnen zu können, möchte ich etwas ausholen: Der Körper ist das Instrument der Stimme. Eine Geschichte der Stimme ist somit ohne eine Geschichte des Körpers undenkbar – vice versa. Der Körper dient als das Mittel der Klangerzeugung per se.⁶⁰ Heiner Goebbels, ein bedeutender Musiktheater-Komponist unserer Zeit, schreibt, dass Stimmen von Körperlichkeit, Ausdruck und Bedeutungsebenen nicht zu trennen seien⁶¹ und berichtet von einer „implizite[n] Forderung der Stimme nach einer körperlichen Plausibilität“⁶². Trotzdem gibt es „für das ‚Instrument Stimme‘ keine Entsprechungen zu alten Instrumenten oder Bauplänen aus früheren Epochen“⁶³. Körperkonzepte sind stets konstruktivistisch⁶⁴ und

55 ebd.

56 Seedorf, 2016a, S. 589.

57 Seedorf, 2016a, S. 587.

58 Grotjahn, 2005, S. 42.

59 ebd.

60 Grotjahn, 2005, S. 35.

61 Goebbels, 2012, S. 73.

62 Goebbels, 2012, S. 74.

63 Grotjahn, 2005, S. 35.

64 Körper wird hier nicht materiell, sondern kulturell aufgefasst vgl. Grotjahn, 2005, S. 35.

haben sich in der Geschichte immer wieder geändert. Sie hängen eng zusammen mit allgemeinen Vorstellungen „über Aufbau, Ordnung und Struktur der Welt“⁶⁵. Die Geschichte des europäischen Kunstgesangs kann somit als eine „musikalische Mentalitätsgeschichte“⁶⁶ aufgefasst werden. In diese Entwicklung hinein fällt auch die Entwicklung von Stimmgeschlechtern, die als ausgedehnter, historischer Prozess zu verstehen ist, welcher eng mit dem Geschlechterdiskurs und den jeweiligen Vorstellungen davon, was männlich und was weiblich sei, zusammen hängt.⁶⁷

Noch bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein galt das sogenannte „one sex model“⁶⁸. Es gab damals „[...] kein binäres Bild, sondern ein Kontinuum von höchster - zweithöchster - dritthöchster - tiefster Stimme, das sich nicht unbedingt symmetrisch auf die beiden Stimmgeschlechter verteilen muss“⁶⁹. Man ging davon aus, dass Männer und Frauen prinzipiell gleich ausgestattet seien und sah keinen Gegensatz, sondern graduelle Unterschiede zwischen den Geschlechtern.⁷⁰ Somit ist es auch nicht verwunderlich, dass „weibliche und männliche Sängerinnen [lange Zeit] [...] durchaus austauschbar“⁷¹ waren. „[...] die Frage der Geschlechtlichkeit [war] in den Stimmlagentypisierungen von sekundärer Bedeutung, während das Alter [...] bedeutender war.“⁷² Dies änderte sich mit Ende des 18. / Beginn des 19. Jahrhunderts zu einer Polarisierung von Männer- und Frauenstimmen.⁷³

Die Zuordnung, dass Frauen prinzipiell hoch und Männer prinzipiell tief singen, ist nicht haltbar, wie auch Grotjahn bestätigt: „In der Geschichte der europäischen Kunstmusik finden sich fast durchweg Beispiele für die Besetzung der Alt- oder Sopranlage durch Männer, sei es durch Falsettisten oder durch Kastraten.“⁷⁴ Entgegen der weit verbreiteten Auffassung, dass „Sängerinnen das Auftreten im Theater verboten gewesen sei“⁷⁵, stellt Grotjahn klar, dass dieses Singverbot vor allem für die Kirchenmusik und nur in

65 Grotjahn, 2005, S. 35.

66 Grotjahn, 2005, S. 36.

67 vgl. Grotjahn 2005, S. 36.

68 Begriff von Thomas Laquer, vgl. Grotjahn, 2005, S. 45 und Anno Mungen (2010). Gesang/Stimme/Stimmfächer. In A. Kreuzinger-Herr & M. Unseld (Hrsg.) (2010). *Lexikon Musik und Gender*. Kassel: Bärenreiter, S. 246.

69 Grotjahn, 2005, S. 39.

70 Grotjahn, 2005, S. 45.

71 Grotjahn, 2005, S. 41.

72 Mungen, 2010, S. 246.

73 Mungen, 2010, S. 246 und Grotjahn, 2005, S. 45. Einfluss darauf nahmen sicherlich auf zeitgeistliche Phänomene wie die aufkommende Liebeshochzeit etc. vgl. Mungen, 2010, S. 246.

74 Grotjahn, 2005, S. 39.

75 ebd.

Ausnahmen für das Theater galt.⁷⁶ Stimmlage wurde nicht immer „als Zeichen für das Geschlecht aufgefasst“⁷⁷ und „die Gepflogenheit, Frauen- beziehungsweise Männerstimmen mit DarstellerInnen desselben Geschlechts zu besetzen, [sei] keineswegs zu jeder Zeit und an allen Orten eine Selbstverständlichkeit gewesen“⁷⁸.

Wirklich interessant wird es bei einer Betrachtung der Stimmeinteilungen, die der Norm der Zeit nicht mehr genügten und weichen mussten: Dies betraf Kastraten, *haute contres* und *contralti musici*. So schreibt der Historiker Paul Münch: „Kastraten fielen in einem Weltbild, das zwischen Männern und Frauen und zwischen Tieren und Menschen noch nicht die modernen Grenzen zog und den biologischen Unterschied zwischen den Geschlechtern vergleichsweise gering schätzte, weit weniger auf als heute.“⁷⁹

Die zunehmende Kritik an Kastraten setzte erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein und war vor allem durch die Uneindeutigkeit des Geschlechts begründet.⁸⁰ Ein ähnliches Schicksal ereilte die tiefe weibliche Stimme, den *Contraalto musico*, der zunächst die Nachfolge der Kastraten antrat, da er „hinsichtlich Klangfarbe, Tonumfang und Beweglichkeit“⁸¹ ähnlich empfunden wurde. Die Mitte des 19. Jahrhunderts aufkommenden „Forderungen nach Übereinstimmung von Rollengeschlecht und Stimmfach“⁸² verdrängt u.a. auch den *Contraalto*, der nun als zu männlich gesehen wurde.

Auch um das Falsett-Register des Tenors gab es im 19. Jahrhundert große Diskussionen⁸³, da viele die „Fistel als weibliche ‚Ausweichform‘ der Männerstimme“⁸⁴ ansahen und ihnen sogar teilweise die Männlichkeit absprachen.⁸⁵ Niemals wurden dafür stimmhygienische Gründe angeführt, es war stets eine durch den Gender-Aspekt beeinflusste ästhetische Entscheidung.⁸⁶ So schreibt der Sänger und Gesangspädagoge Julius Stockhausen in seiner Gesangsmethode von 1918: „Männerchöre, deren erster Tenor ‚fistulirt‘, d.h. mit Kopfstimme singe, sind mangelhaft geschulte Chöre.“⁸⁷

76 ebd.

77 Grotjahn, 2005, S. 41.

78 ebd.

79 Paul Münch, 2000, S. 68, zit. nach Grotjahn, 2005, S. 45f.

80 Grotjahn, 2005, S. 46.

81 ebd.

82 Grotjahn, 2005, S. 47.

83 Grotjahn, 2005, S. 47f. Diese Diskurse haben letztendlich auch zur Verdrängung des Falsetts bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein geführt.

84 Grotjahn, 2005, S. 51.

85 ebd.

86 Grotjahn, 2005, S. 49.

87 Stockhausen, 1918, zit. nach Grotjahn, 2005, S. 50.

Ein ähnliches Schicksal widerfuhr dem Brustregister der Frauenstimme, das ebenfalls kritisch betrachtet und lange Zeit als ‚vermännlicht‘ abgelehnt wurde.⁸⁸ Auffallend ist, dass der tabuisierte Bereich bei Frauen- und Männerstimmen der gleiche, nämlich die in beiden gut ausgeprägte eingestrichene Oktave, ist.⁸⁹ Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fand, einhergehend mit einem Wandel des Bilds von Männlichkeit, langsam eine Wiederbelebung des Falsetts statt. Und von der heutigen Zeit berichtet Seedorf, dass die „Wiederentdeckung der männlichen Altstimme“⁹⁰ in Form der heute wieder beliebten Countertenöre, bemerkenswert sei. Dies alles zeigt nur zu gut, wie eng Gesellschaftsbilder und die „Konstruierbarkeit von Geschlechtlichkeit“⁹¹ miteinander in Kongruenz stehen.

3.5 Stimmlage, Stimmgattung, Stimmfach, Stimmtyp

Da immer wieder Unstimmigkeiten in der Verwendung der Begriffe von Stimmlage, Stimmgattung, Stimmfach und Stimmtyp auftauchen⁹², möchte ich hier eine nähere Erläuterung dieser Begriffe einfügen.⁹³

Stimmlage

Als Stimmlage wird gemeinhin der „Tonbereich, in dem sich eine Stimme vorzugsweise bewegt“⁹⁴ beschrieben. Bis ins 17. Jahrhundert hinein bezogen sich die Bezeichnungen von Stimmlagen „primär auf die Position und Funktion einer Stimme im mehrstimmigen Satz“⁹⁵. Heute wird der Begriff irrtümlicherweise oft synonym zu dem der ‚Stimmgattung‘ gebraucht. Die Stimmlage gilt jedoch als der „Tonbereich einer Stimmgattung“⁹⁶.

88 Grotjahn, 2005, S. 51f.

89 Grotjahn, 2005, S. 54.

90 Seidner & Seedorf, 1998, Sp. 1459.

91 Mungen, 2010, S. 247.

92 Seidner verwendet die Begriffe Stimmgattung und Stimmlage sowie die Begriffe Stimmtyp und Stimmfach scheinbar anonym. Vgl. Seidner & Seedorf, 1998, Sp. 1424f.

93 Hierbei beziehe ich mich vor allem die im „Lexikon der Gesangsstimme“ angeführten Definitionen.

94 Seedorf, 2016c, S. 596 und siehe Ausführungen oben.

95 Seedorf, 2016c, S. 596.

96 ebd.

Stimmgattung

Vor 1600 benutzte man „Termini wie ‚Discantus‘, ‚Tenor‘ oder ‚Contratenor“⁹⁷ um die Lage „innerhalb eines mehrstimmigen Satzes“⁹⁸ zu bezeichnen. In diesem Zusammenhang war der *Discantus* zwar die höchste Stimme im Satz, jedoch hinsichtlich absoluter Tonhöhen nicht gebunden. Giovanni Battista Doni legte im 17. Jahrhundert eine dreiteilige⁹⁹ Stimmgattung vor: *voci grave, voci mezzane, voci acute*. Aufgrund dieser Dreiteilung wurden schließlich auch die Stimmumfänge definiert.¹⁰⁰ Während dann zunächst in England, Italien und Frankreich unterschiedliche Bezeichnungen für die Stimmgattungen verwendet wurden, setzten sich im „19. Jh. [...] die italienischen Termini international allgemein durch“¹⁰¹. Dabei ist festzustellen, dass es unterschiedliche Aufteilungen der Stimmgattungen gibt: Während viele Quellen des 19. Jahrhunderts auf eine „Aufteilung in zweimal drei Stimmgattungen (Sopran, Mezzosopran, Alt; Tenor, Bariton, Bass)“¹⁰² hinweisen, ist vor allem im deutschen Sprachraum „eine Einteilung in zweimal zwei Stimmgattungen [...] (Sopran, Alt; Tenor, Bass)“¹⁰³ verbreitet.

Hinsichtlich des Stimmumfangs lässt sich laut Seedorf seitdem eine „beobachtbare Tendenz zur Ausweitung des Gesamtumfangs im Laufe der historischen Entwicklung [...] für alle Stimmgattungen“¹⁰⁴ feststellen. Wenn man heute von Stimmgattungen spricht, so ist die „Einteilung der Stimme nach Stimmlage [=Tonbereich] und Stimmumfang“¹⁰⁵ gemeint. „Als Hauptstimmgattungen gelten Sopran, Alt, Tenor, Bass.“¹⁰⁶

Stimmfach

Das, was heute gemeinhin als Stimmfach bezeichnet wird, und worauf die komplette Ausrichtung der großen Opernhäuser beruht, hat, wie bereits beschrieben, seine Wurzeln in der deutschen Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts.¹⁰⁷ In Anlehnung an das Sprechtheater begann der Dirigent und Musikwissenschaftler Rudolf Kloiber Mitte des 20. Jahrhunderts

97 Seedorf, 2016b, S. 593.

98 ebd.

99 Möglicherweise ausgehend von einem theologisch ternären Weltbild. Vgl. Grotjahn, 2005, S. 43.

100 Grotjahn, 2005, S. 43.

101 Seedorf, 2016b, S. 594.

102 Grotjahn, 2005, S. 42.

103 ebd.

104 Seedorf, 2016b, S. 594.

105 Seedorf, 2016b, S. 593.

106 ebd.

107 Seedorf, 2016a, S. 587.

zwischen „seriösen Fächern“ sowie „Spiel- und Charakterfächern“ zu differenzieren.¹⁰⁸ Die Einteilung von Sänger:innen nach Stimmfächern hat sich seitdem gehalten und ist gängige Besetzungspraxis der Opernhäuser weltweit.¹⁰⁹ Sogar das Engagement von Sänger:innen basiert heutzutage bei den meisten Häusern auf dem sogenannten Fachvertrag.¹¹⁰

Hauptkritikpunkt dieser Einteilung ist die Starrheit und Dogmatik, die damit einhergeht.¹¹¹ Daher plädieren Kritiker, die „Besetzung eher von Stimmtypen bzw. individuellen Begabungen als von allgemeinen Stimmfächern“¹¹² abhängig zu machen.

Stimmtyp

Der Terminus des Stimmtyps wird sehr unterschiedlich verwendet: Manchmal synonym zur Stimmgattung, manchmal synonym zum Stimmfach.¹¹³ Peter Anton Ling, der sich in seiner Doktorarbeit ausführlich mit diesen Begriffen beschäftigt hat, definiert den Stimmtyp als „Bezeichnung für die jeweilige Stimmgattung einschließlich ihrer kennzeichnenden Besonderheiten zu Stimmstruktur und gesanglicher Fähigkeit“¹¹⁴. Der Sänger und Chorleiter Wolfgang Tiemann öffnet den Begriff noch etwas, indem er den Stimmtyp als „kombinierende Charakteristik von Eigenschaften und Qualitäten einer Stimme“¹¹⁵ definiert.

Abschließend möchte ich nichtsdestotrotz auf Thomas Seedorf verweisen, der schreibt, dass die „Grenzen zwischen Stimmlagen, -gattungen und -typen [...] fließend“¹¹⁶ sind.

108 Seedorf, 2016a, S. 589.

109 Seedorf, 2016a, S. 590.

110 ebd.

111 ebd.

112 ebd.

113 Wolfgang Tiemann (2016). Stimmtyp. In A.-C. Mecke et. al. (2016) *Lexikon der Gesangsstimme: Geschichte, wissenschaftliche Grundlagen, Gesangstechniken, Interpreten* (2., durchgesehene Auflage). Lilienthal: Laaber, S. 608. Seidner & Seedorf, 1998 verwenden ihn beispielsweise synonym zum Stimmfach.

114 Ling 2008, S. 15 zit. nach Tiemann, 2016, S. 608.

115 Tiemann, 2016, S. 607.

116 Seedorf, 2016c, S. 596.

4 Stimme im aktuellen Musiktheater

Nach den Erläuterungen zu Funktionen, Ästhetik und Entwicklungen der Stimme in der europäischen Vokalmusik früherer Jahrhunderte, möchte ich nun auf die Stimmbehandlung im aktuellen Musiktheater zu sprechen kommen. Um diese besser einordnen und verstehen zu können, werde ich im Folgenden zunächst auf die geschichtliche Situation der Stimme im 20. Jahrhundert – insbesondere auf die Situation nach dem Zweiten Weltkrieg – eingehen um danach die heutigen Anforderungen an Sänger:innen, deren Ausbildungssituation sowie die Problematik ‚Individualität versus Anforderungen des Marktes‘ innerhalb des aktuellen Musiktheaters zu vertiefen.

4.1 Situation der Stimme im 20. und 21. Jahrhundert

„Die Gesangsstile und -ideale, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jh. etabliert hatten, blieben zunächst auch im 20. Jh. verbindlich.“¹¹⁷, schreibt der Musikwissenschaftler Thomas Seedorf im MGG-Artikel *Singen*. Obwohl in der Instrumentalmusik schon früh nach erweiterten Spieltechniken und anderen Formen experimentelleren Ausdrucks gesucht wurde, hält die Vokalmusik laut Seedorf, auch aufgrund einer „Historisierung des Repertoires“¹¹⁸, die es so im Instrumentalbereich nicht gab, an traditionellen Formen und Ausdrucksweisen fest.¹¹⁹ Er beschreibt, dass es erst durch das Ende des Zweiten Weltkriegs in der Vokalmusik zu einem Bruch mit der Tradition und einer damit einhergehenden Neuorientierung kommt.¹²⁰ Während diese Beobachtung auf die Stimmbehandlung im Musiktheater durchaus zutreffend erscheint, stimme ich die Stimme im Allgemeinen betreffend, nicht ganz mit Seedorf überein und möchte dies kurz näher erläutern, da es auch für die Stimme im Musiktheater von großer Relevanz ist: Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es, durch die Lautpoesie des Dadaismus¹²¹ – man denke beispielsweise an die *Ursonate* Kurt

117 Seidner & Seedorf, 1998, Sp. 1457.

118 Seidner & Seedorf, 1998, Sp. 1458.

119 ebd.

120 ebd.

121 Zur Bedeutung des Dadaismus für das aktuelle Musiktheater vgl. Dick, 2018, S. 85ff.

Schwitters – und die Verwendung von Sprechgesang in Schönbergs *Pierrot lunaire*¹²², wegweisende Neuerungen in der kompositorischen Stimmbehandlung. Diese können durchaus, insbesondere in Verbindung mit medialen und anderen kulturgeschichtlichen Entwicklungen, als Exploration neuer stimmlicher Möglichkeiten gesehen werden, an die später angeschlossen wurde.

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs stellte sich die Frage, wie es weitergehen könnte, nach all dem was geschehen war. Wo könnte man anknüpfen und den „Faden der Entwicklung, der zerrissen war, wieder aufnehmen?“¹²³ Die Stimme – und auch das Arbeiten für Musiktheater/Oper – wurde dabei häufig bewusst ausgespart, bzw. wo die Stimme dennoch verwendet wurde, blieb sie oft einem Duktus des 19. Jahrhunderts treu.¹²⁴ Der Musik- und Theaterwissenschaftler Stephan Mösch erläutert dies in seinen Artikel *Wege der Entgrenzung: Aspekte von Stimmbehandlung im Musiktheater nach 1945*: „Die Problemgeschichte des Komponierens für Stimme im Musiktheater nach 1945 ist geprägt von Skepsis.“¹²⁵ Diese Skepsis gilt vor allem „dem Kunstgesang als tradiertem Artefakt“¹²⁶. Nach 1945 war es im deutschsprachigen Raum schwierig mit dem bis dahin „wortgebundene[n] Gesang“¹²⁷ umzugehen, vielleicht da es schien, als ob er „nur im Dienste einer letztlich populistischen Ästhetik unterwegs sein [könne]“¹²⁸, so Mösch. Was von den Komponist:innen der Nachkriegsgeneration angestrebt wurde, war somit eine Loslösung der Stimme von Sprache, Rollenverkörperung und letztlich Narration.¹²⁹

122 Dass die Beschäftigung mit diesem Stück für viele Sänger:innen, die sich der zeitgenössischen Musik widmen, immer noch ein Thema ist, zeigt auch die ausführliche Darstellung und Beschreibung der Erarbeitung dieses Stücks von der Sängerin Angelika Luz und der Musikwissenschaftlerin Christina Richter-Ibáñez in ihrem Buchkapitel „Neue Musik“. (A. Luz & C. Richter-Ibáñez (2019). *Neue Musik*. In Seedorf, T. (Hrsg.) (2019b). *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*. Kassel: Bärenreiter, S. 388ff.) Auch meine Interviewpartnerin Salome Kammer erwähnt dieses Stück explizit als wichtig in ihrer beruflichen Laufbahn. (SK 15.)

123 Ulrich Dibelius (1991). *Moderne Musik I: 1945–1965. Voraussetzungen, Verlauf, Material* (Neuausg., 5. Aufl.). München: Piper, S. 16.

124 Man schaue sich Boulez *Marteau sans maître* aus dem Jahr 1954 an: Während die Instrumente durchweg mit neuen Spieltechniken versehen sind, bleibt die Stimme im Duktus des 19. Jahrhunderts verhaftet und geht scheinbar noch einen Schritt hinter das Werk auf das sie Bezug nimmt – Schönbergs *Pierrot lunaire* – zurück.

125 Stephan Mösch (2017). *Wege der Entgrenzung. Aspekte von Stimmbehandlung im Musiktheater nach 1945*. In S.M. Woyke, K. Losleben, S. Mösch & A. Mungen (Hrsg.) (2017). *Singstimmen: Ästhetik - Geschlecht - Vokalprofil*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 73.

126 Mösch, 2017, S. 73.

127 Mösch, 2017, S. 77.

128 ebd.

129 Mösch, 2017, S. 73 und 78. Außerhalb des deutschen Sprachraums war der Umgang mit Stimme und Oper etwas einfacher, da unbefangener, was man auch an der Entstehung vieler Opern im englischsprachigen Raum um 1945/50 sehen kann, allen voran sicherlich Britten's *Peter Grimes*. Vgl. Mösch, 2017, S. 78.

Als eine Blüte dieser Loslösung und des Neubeginns kann beispielsweise die Anfang der 1960er-Jahre entstandene Fluxus-/Happening-Bewegung gesehen werden. Vor allem die durch George Maciunas geprägte Fluxus-Bewegung¹³⁰ war eng mit den Ideen John Cages verbunden¹³¹, der mit dem *Black Mountain College* bereits in den 1950ern einen Ort schuf, an dem Künstler:innen unterschiedlicher Kunstformen miteinander arbeiteten.¹³² Seine *Song Books* (1970) sowie die Zusammenarbeit mit Cathy Berberian, woraus u.a. die *Aria* (1958) hervorging, sind wichtige Werke für Stimme aus dieser Zeit, die vielfach auch theatral dargeboten wurden und neue Wege der Stimme, auch im Musiktheater, aufzeigten. Die Stücke Dieter Schnebels – vor allem *Glossolalie* (1961) und schließlich die *Maulwerke* (1968-74) – bilden im musiktheatralen Schaffen für Stimme einen weiteren wichtigen Meilenstein. *Glossolalie*, was auf Deutsch soviel bedeutet wie ‚Zungenrede‘, weicht sowohl in Notation¹³³ als auch in den stimmlichen Anforderungen und der Aufführungspraxis stark von bisherigen Gepflogenheiten ab. Die *Maulwerke* sind schließlich nur mehr für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte geschrieben, was Mösch folgendermaßen erläutert:

„Schnebel folgt darin John Cage und der Vorstellung einer nicht hierarchisch strukturierten, anti-elitären und insoweit auch entkünsteten, unoperhaften Kunst, die zwischen Musiktheater und Konzert angesiedelt ist und beides institutionell wie habituell unterläuft. [...] Statt einer Partitur legt Schnebel eine synchron wie diachron strukturierte Vorschlagsliste von Produktionsprozessen vor, die weitestgehend phonetisch notiert ist, aber auch Hinweise zu Licht-, Ton- und Bildgestaltung enthält.“¹³⁴

Aus den Anforderungen der Schnebel'schen Stücke und seiner Projektarbeit mit Sänger:innen an der UdK Berlin heraus entstand Mitte der 1970er Jahre ein eigenes Vokalensemble namens *Maulwerker*, was sich bis heute neben immer wieder neuen Interpretationen von Schnebels Kompositionen vor allem dem aktuellen Musiktheater widmet.¹³⁵

Neben den ‚Werken‘¹³⁶ Schnebels ist vor allem das *Instrumentale Theater*¹³⁷ Mauricio Kagels von Bedeutung für einen experimentelleren Ansatz innerhalb des Musiktheaterschaffens. Leo Dick beschreibt das zur selben Zeit entstandene Kagel'sche *Staatstheater* als Kulminations- und Wendepunkt der Geschichte des Musiktheaters im 20. Jahrhundert.¹³⁸

130 Fricke, 1995, Sp. 595 und Brüstle, 2016, S. 503f.

131 Fricke, 1995, Sp. 595 und 597.

132 Fricke, 1995, Sp. 597 und <https://www.youtube.com/watch?v=ManNYunSYkQ&t=3s> [13.10.2021].

133 Die Partitur besteht aus 29 einzelnen DIN-A4-Blättern. (Dick, 2018, S. 157)

134 Mösch, 2017, S. 104.

135 <https://www.maulwerker.de/> [10.09.2021]. Meine Interviewpartnerin Ariane Jeßulat ist seit der ersten Stunde Mitglied der *Maulwerker* und erläutert deren Arbeitsweise, siehe Kapitel 6.1.

136 Inwiefern diese als ‚Werke‘ aufgefasst werden ist fraglich, da sie selbst den Werkbegriff in gewisser Weise auflösen. Ich verwende das Wort dennoch in Ermangelung eines treffenderen Begriffs.

137 Vgl. B. Heile (2016). *Instrumentales Theater*. In J. P. Hiekel & C. Utz (Hrsg.) (2016). *Lexikon Neue Musik*. Stuttgart & Kassel: Metzler & Bärenreiter, S. 289–290.

138 Dick, 2018, S. 345.

Auch bei Kagels Partitur handelt sich „um eine Art Baukastensystem aus Handlungsanweisungen“¹³⁹: Auf einzelnen Blättern sind die unterschiedlichen Teile notiert, die Konventionen, Hierarchien und die traditionellen Stimmfächer aufgreifen und ad absurdum führen.¹⁴⁰

Dick beschreibt dies wie folgt:

„Die unmittelbar vorausgegangene Geschichte des progressiven Musiktheaters war geprägt von der zuweilen unterschweligen, zuweilen offen ausgetragenen Rebellion gegen normierte Vokal- und Auftrittstandards des jeweils dominierenden musikszenischen Formtypus. Seit der Perfektionierung des komponierten, das heisst: rhythmisch und diastematisch ausdifferenzierten Sprechvortrags waren insbesondere verschiedene Arten der klangorientierten und szenisch ausgespielten Sprachrezitation als Alternativentwurf gegen das Gesangs- und Auftrittsideal der spätromantischen Oper in Stellung gebracht worden. Vor diesem historischen Hintergrund wird der doppelte Provokationsgehalt von Staatstheater deutlich: [...] Mit dem (freilich verfremdeten) Einbezug herkömmlicher Stimm- und Rollenfächer aus der alten Oper in eine demonstrativ progressive musiktheatrale Konzeption brach er ein stilistisches Tabu der radikalen Nachkriegsavantgarde [...]“¹⁴¹

Einhergehend mit dieser Behandlung der Stimme wird laut Mösch sowohl der tradierte Kunstgesang als auch der Opernbetrieb in Frage gestellt¹⁴² und es kommt sukzessive zu einer „Auflösung musikdramatischer Gattungsnormen“¹⁴³. Man könnte die 1960er Jahre somit als Kernstück des aktuellen Musiktheaters – und somit auch der experimentellen Stimmbehandlung – ansehen. Dies bestätigt auch der Musikwissenschaftler und Regisseur Matthias Rebstock, der einen Forschungsschwerpunkt auf dem Musiktheater im 20. und 21. Jahrhundert hat: „Experimental Theatre, Happenings, Fluxus, Mixed Media, Instrumental Theatre, Experimental Music and so forth that can also be taken as a first peak of Composed Theatre“¹⁴⁴.

Nach der Aufführung des *Staatstheaters* etablierten sich bezüglich der Stimmbehandlung im Musiktheaterschaffen zwei Richtungen: Eine Experimentalszene um Kagel und Schnebel, die sich nach dem Skandal wieder auf Studiobühnen in die eigene Nische zurück zog und eine Gruppe von Komponist:innen, u.a. Ligeti, Stockhausen, Rihm, Messiaen und Lachenmann, die mit „Stücke[n] wie *Le grand macabre*, *Donnerstag aus Licht*, *Hamletmaschine*, *Saint Francois d'Assise* und [...] *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*“¹⁴⁵ mit den stimmlichen Möglichkeiten eines üblichen Opernensembles weitgehend überein stimmten. Clytus Gottwald, langjähriger Leiter des Stuttgarter Vokalensembles *Schola Cantorum*,

139 Richter-Ibáñez, 2017, S. 228.

140 Richter-Ibáñez, 2017, S. 228 und Dick, 2018, S. 345.

141 Dick, 2018, S. 345.

142 Mösch, 2017, S. 105.

143 Mösch, 2017, S. 74.

144 Matthias Rebstock (2012). *Composed Theatre: Mapping the Field*. In M. Rebstock & D. Roesner (Hrsg.) (2012). *Composed theatre: Aesthetics, practices, processes*. Bristol: Intellect, S. 43.

145 ebd.

schreibt in seinem Buch zur *Hörgeschichte der Chormusik des 20. Jahrhunderts* sogar von einem Rückschritt nach der „Generation Schnebel – Kagel“¹⁴⁶, wobei er dies vor allem mit Blick auf die Vokalmusik Wolfgang Rihms hervorhebt.¹⁴⁷ Gottwald sieht die „große Zeit der Vokalmusik“¹⁴⁸ rückblickend zwischen 1950-1980. Er beschreibt wie in dieser Zeit neue Stücke neue Techniken und Arten des Singens verlangten¹⁴⁹ und beispielsweise Kagels *Anagrama*, Schnebels *Glossolalie* und Ligetis *Aventures* noch schockierende Wirkung hatten.¹⁵⁰ Daneben beschreibt er aber auch, wie der übliche Operngesang neben dem experimentelleren Schreiben für Stimme einfach weiter geführt wurde¹⁵¹, was sich z.B. bei einem Blick in die Opern Wolfgang Rihms und Aribert Reimanns bestätigt.¹⁵²

Die Auflösung der Gattungsnormen, die bereits thematisiert wurde, wird schließlich z.B. mit Adriana Hölszkys *Tragödia. Der unsichtbare Raum* (1996/97) in gewisser Weise eingelöst: Es ist ein Musiktheater „ohne Libretto, ohne Handlung, ohne Darsteller – und eben auch ohne Stimmen“¹⁵³. Man könnte es laut Mösch vielleicht als „radikale[n] Versuch über die Atopie von Stimme (im Sinne von Roland Barthes) verstehen“¹⁵⁴. Schaut man von heute aus auf das Musiktheaterschaffen mit Stimmen in den letzten 30 Jahren zurück, fällt auf, dass die beiden Stränge von aktuellem Musiktheater- und Opernschaffen sich unabhängig voneinander fortsetzen: Von Nonnenmann und Utz werden Komponist:innen wie Aperghis, Berio, Bauckholt, Francesconi, Rihm, Ronchetti, Sanchez-Verdu, Schmucki, Strasnoy, Vivier, Seidl, Reinholdtsen, Frank, Kreidler als Vertreter:innen des Genres *Vokales Kammermusiktheater*¹⁵⁵ angeführt.¹⁵⁶ Gleichzeitig gab es in den letzten 20 Jahren verstärkt neue Opern von Chaya Czernowin, Salvatore Sciarrino, Kaija Saariaho, Olga Neuwirth und Beat Furrer – um nur einige herausragende zu nennen –, die mit den Anforderungen und Möglichkeiten der Institution Oper konform gehen.¹⁵⁷

146 Gottwald, 2009, S. 29.

147 Vgl. Gottwald, 2009, S. 29ff.

148 Gottwald, 2009, S. 33.

149 Gottwald, 2009, S. 27.

150 Gottwald, 2009, S. 42.

151 Gottwald, 2009, S. 29ff.

152 Ausnahmen bildeten im Musiktheaterschaffen der 70er Jahre Georges Aperghis und Heiner Goebbels, deren beider gemeinsames Vorbild Antonin Artaud war und deren Komponieren für Stimme laut Dick „den Praktiken einer aktuellen Theaterkunst“ (Dick, 2018, S. 346) entspringt.

153 Mösch, 2017, S. 74.

154 Mösch, 2017, S. 77.

155 Eine Definition, was genau sie darunter verstehen, bleibt ausständig.

156 Rainer Nonnenmann & Christian Utz (2016). Stimme/Vokalmusik. In J. P. Hiekel & C. Utz (Hrsg.) (2016). *Lexikon Neue Musik*. Stuttgart & Kassel: Metzler & Bärenreiter, S. 574. Meiner Meinung nach wären auch Gerhard Stäbler, Manos Tsangaris, Daniel Ott, Jennifer Walshe und Simon Steen-Andersen in diesem Zusammenhang wichtig zu erwähnen.

157 Weitere zeitgenössische Opern sind in folgendem Buch zu finden: B. Feuchtner (2020). *Die Oper des 20. Jahrhunderts in 100 Meisterwerken*. Hofheim: wolke.

Zentral für das musiktheatrale Schreiben für Stimme heute scheint eine verstärkte „Auseinandersetzung mit Körperlichkeit und Performativität“¹⁵⁸ zu sein. Auch scheinen die „Einbeziehung neuer Medientechnologien“¹⁵⁹ sowie multimediale Ansätze verstärkt zum Einsatz zu kommen. Auch Überlappungen mit *Vokaler Performancekunst* – wie Theda Weber-Lucks sie in ihrer Doktorarbeit beschreibt¹⁶⁰ – sind hier festzustellen. Wohin es in den kommenden Jahren gehen wird, bleibt ungewiss. Orte um das aktuelle Musiktheaterschaffen für Stimme im Blick zu behalten werden jedenfalls sicherlich u.a. die *Münchener Biennale – Festival für aktuelles Musiktheater*¹⁶¹, die *Musiktheatertage Wien*¹⁶² und die ehemaligen *Operadagen Rotterdam*, nun unter *O. Festival for Opera. Music. Theatre*¹⁶³ zu finden, sein.

4.2 Extended techniques und Belcanto – (Anforderungen an) Vokalmusik heute

„Extended techniques müssen mir ebenso geläufig sein wie der Stil des Belcanto, ...“¹⁶⁴, erzählt die Sängerin Sarah Maria Sun in einem Interview mit der Musikjournalistin Leonie Reineke. Und auch der Sänger Nicholas Isherwood beschreibt in der Einleitung seines Buches *Die Techniken des Gesangs*, dass die Belcanto-Technik als Grundlage für die Musik der Gegenwart anzusehen ist und baut sein Buch darauf auf.¹⁶⁵ Für Seedorf ist es jedoch unklar, was alles als ‚Extended Vocal Techniques‘ aufgefasst wird¹⁶⁶ und er führt an, dass es bereits im 19. Jahrhundert ein Traktat zu Erweiterungen der Gesangstechnik gab¹⁶⁷ und Puccinis *La fanciulla del West* womöglich als Vorreiter moderner Gesangstechniken gelten könnte. In diesem Zusammenhang spricht er von dem Begriff eines *Extended Belcanto*.¹⁶⁸ Hanna Aurbacher-Liska, selbst Sängerin und Pionierin der Neuen Musik und ehemals Mit-

158 Nonnenmann & Utz, 2016, S. 574. Siehe hierzu auch: Stefan Drees (2011). *Körper - Medien - Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950*. Hofheim: wolke.

159 Dick, 2018, S. 350.

160 Theda Weber-Lucks (2008). *Körperstimmen. Vokale Performancekunst als neue musikalische Gattung* (Unveröffentlichte Doktorarbeit). Technische Universität Berlin.

161 <https://muenchener-biennale.de/> [19.10.2021].

162 <http://www.musiktheatertagewien.at/> [19.10.2021].

163 <https://o-festival.nl/> [19.10.2021].

164 Leonie Reineke & Sarah Maria Sun (2018). Klischeelos glücklich. Sarah Maria Sun über die Arbeit mit ihrer Stimme und das Sängerbild der Gegenwart. *Neue Zeitschrift für Musik, Stimme* (#1_2018), S. 9.

165 Nicholas Isherwood (2013). *The techniques of singing. Die Techniken des Gesangs*. Kassel: Bärenreiter, S. 16.

166 Seedorf, 2019a, S. 31f.

167 Seedorf, 2019a, S. 36.

168 Seedorf, 2019a, S. 37.

glied des Vokalensembles *Schola Cantorum* Stuttgart, vertritt in ihrem Buch *Die Stimme in der Neuen Musik*¹⁶⁹ einen anderen Zugang: Statt zwischen *Belcanto* und *Extended techniques* zu unterscheiden, baut sie ihr Buch nach den wichtigsten Grundelementen der Stimme auf¹⁷⁰ und betrachtet die Phänomene, welche für die jeweiligen Elemente in der *Neuen Musik*¹⁷¹ dazu gekommen sind. Was genau an Anforderungen heutzutage auf Sänger:innen im aktuellen Musiktheater zukommt, wird in den Kapiteln 6.1.4 und 6.2.4 anhand der ausgewerteten Interviews angeführt.

Interessant ist in dem Zusammenhang noch die Äußerung von Heiner Goebbels, die nachdenklich machen kann. Er schreibt: „Aber im Vergleich zu dem Reichtum dessen, was die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts an klanglicher Materialentwicklung instrumental und elektronisch hervorgebracht hat, scheint mir der experimentelle Umgang mit der Stimme zumindest fragwürdig.“¹⁷² Das führt Aurbacher-Liska in gewisser Weise fort, wenn sie beschreibt, dass sich „das Repertoire der außergewöhnlichen Stimmproduktion seit Ende der Achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts kaum mehr verändert hat“¹⁷³.

4.3 Individualität versus Anforderung des Marktes

Wie kommt es, dass obwohl vielfach die Individualität von Stimmen, die „unterschiedliche[n] Stimmbiografien“¹⁷⁴ und „multiple[n] Ausbildungswege und Einflüsse“¹⁷⁵ hervorgehoben werden, wir immer noch in einem System der Stimmklassifikation des 19. Jahrhunderts verhaftet sind?

Rebecca Grotjahn führt den Bedarf nach Reproduzierbarkeit des klassisch-romantischen Repertoires dafür an, was mit Blick auf die meisten Opernhäuser plausibel erscheint:

„Je mehr sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts im Musiktheater das Repertoireprinzip ausbreitet, desto weniger wird für individuelle SängerInnen komponiert, sondern stattdessen mit Blick auf die Reproduzierbarkeit der Partien durch andere Sängerensembles. Dies ist der Hintergrund für

169 Hanna Aurbacher-Liska (2003). *Die Stimme in der Neuen Musik: Notation und Ausführung erweiterter Gesangstechnik. Mit 41 Klangbeispielen auf einer CD*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.

170 Aurbacher-Liska, 2003, S. 13.

171 Aurbacher-Liska definiert den Begriff der Neuen Musik „für Komposition seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert [...]“ (Aurbacher-Liska, 2003, S. 10.)

172 Heiner Goebbels (2012). *Eigentümliche Stimmen. Zur Arbeit an I went to the house but did not enter*. In *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*. Berlin: Theater der Zeit, S. 72f.

173 Aurbacher-Liska, 2003, S. 13. Damit geht bei ihr der Wunsch einher, dass sich bald eine einheitliche Notationsweise für *Neue Stimmtechniken* heraus bilden möge.

174 David Roesner (2016). *Hybride Stimmbiographien. Musiktheatergesang zwischen Individualisierung und Generalisierung*. In A. Meyer & C. Richter-Ibáñez (Hrsg.) (2016). *Übergänge: Neues Musiktheater - Stimmkunst - inszenierte Musik*. Mainz: Schott, S. 38.

175 Roesner, 2016, S. 39.

das noch heute die Einstellungspraxis an Opernhäusern leitende System der Stimmfächer. Es bewirkt eine Standardisierung nicht nur der Vokalität von Opern, sondern auch der Stimmen.¹⁷⁶

Die Auswirkungen dessen sind enorm und verstärken den Trend der Spezialisierung in diesem Bereich und des Entstehens von Spezialensembles.¹⁷⁷

Dies wiederum scheint ein typisches Merkmal unserer Zeit zu sein: Während es früher normal war in erster Linie zeitgenössische Musik aufzuführen, scheint heute der Alltag vieler Sänger:innen und Musiker:innen mehr einem musealen Verbleiben in der Vergangenheit zu gleichen. Obwohl unsere Gesellschaft einerseits zunehmend individualistischer wird, ist im Bereich der Stimme eine im Vergangenen behaftete Haltung zu bemerken.

4.4 Ausbildungssituation

Einen Großteil zur aktuellen Situation tragen neben den „Anforderungen des Marktes“¹⁷⁸ auch die schematisierten Ausbildungssituationen im deutschsprachigen Raum bei.¹⁷⁹ Obwohl die Gesangsausbildung eigentlich dazu gedacht ist, die Stimme vielfältig auszubilden und diverse Möglichkeiten der Benutzung aufzuzeigen¹⁸⁰, scheint fast das Gegenteil der Fall zu sein. Bereits 2001, im ersten Band der Symposien von *Wien Modern*, kritisiert Hartmut Krones, dass der traditionelle Gesangsunterricht immer noch das Ideal des Belcanto propagiert und „jegliche andere Art der Tongebung als unvollkommen [...] oder sogar schädlich“¹⁸¹ darstellt. Heute, 20 Jahre später, hat sich mit einem Blick in die Ausbildungsstätten daran leider noch nicht sehr viel geändert.

Heiner Goebbels merkt etwas zugespitzt an, dass das Ziel der Gesangsausbildungen heute häufig sei, „einer Stimme das Eigene eher zu nehmen, das persönliche bis zu einem gewissen Grad verschwinden zu machen“¹⁸². Er selbst habe bisher ausschließlich mit „eigentümlichen Stimmen“¹⁸³, was meint nicht akademisch ausgebildeten Stimmen, gearbeitet.¹⁸⁴ In

176 Grotjahn, 2005, S. 56.

177 Seidner & Seedorf, 1998, Sp. 1458.

178 Roesner, 2016, S. 34.

179 ebd.

180 Roesner, 2016, S. 37f.

181 Hartmut Krones (2001). Stimme, Wort und Ton in der Musikgeschichte. In H. Krones (Hrsg.) (2001). *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau, S. 18.

182 Goebbels, 2012, S. 72.

183 Goebbels, 2012, S. 71.

184 ebd.

diese Kategorie fallen beispielsweise Stimmvirtuosen, wie David Moss¹⁸⁵, Jaap Blonk, Fátima Miranda, Meredith Monk, Jennifer Walshe und Ute Wassermann – viele von ihnen sind auch als ‚(Vocal-)Composer-Performer‘ bekannt.¹⁸⁶ Auch die Sängerin Sarah Maria Sun konstatiert, dass das Vokal-Repertoire der letzten 100 Jahre in den Musikhochschulen noch nicht angekommen sei.¹⁸⁷ Dies bestätigt Seedorf, der davon spricht, dass dem/der Sänger:in in der aktuellen Musik Aufgaben gestellt würden, die den Rahmen einer konventionellen Gesangsausbildung überschreiten.¹⁸⁸

185 Goebbels, 2012, S. 73.

186 Nonnenmann & Utz, 2016, S. 576. Siehe auch: Christa Brüstle (2016). Performance. In J. P. Hiekel & C. Utz (Hrsg.) (2016). *Lexikon Neue Musik*. Stuttgart/Kassel: Metzler&Bärenreiter, S. 504.

187 Reineke & Sun, 2018, S. 10.

188 Seidner & Seedorf, 1998, Sp. 1458.

5 Empirischer Teil: Expertinneninterviews und qualitative Inhaltsanalyse

Um meine Forschungsfragen (siehe Kapitel 1) angemessen beantworten zu können, habe ich mich entschlossen, drei semi-strukturierte Expertinneninterviews mit Sängerinnen bzw. Vokalistinnen/Stimmkünstlerinnen¹⁸⁹, die professionell im Bereich des aktuellen Musiktheaters tätig sind, zu führen. Das Expert:inneninterview dient der Erfassung spezifischen Wissens über bestimmte soziale Kontexte.¹⁹⁰ Ausgewählt habe ich drei Sängerinnen, die alle im Bereich des aktuellen Musiktheaters tätig sind, allerdings unterschiedliche Ausbildungs- und Berufswege haben und dadurch unterschiedliche Blickwinkel auf das Feld ermöglichen.

5.1 Methodisches Vorgehen

Nach einer ausführlichen Recherche zum aktuellen Musiktheater, den Begriffen des Stimmfachs, der Stimmgattung und Stimmlage, Äußerungen von Komponist:innen zu dem Thema und eigenen praktischen Erfahrungen als Komponistin im Bereich des aktuellen Musiktheaters, habe ich zunächst meine drei ins Auge gefassten Interviewpartnerinnen kontaktiert. Parallel habe ich, ausgehend von meinen Forschungsfragen, angefangen einen Fragenkatalog für das Leitfadenterview zusammenzustellen, der durch nochmaliges Durchgehen und Feedback mehrfach überarbeitet wurde. Mit einer Freundin habe ich ein Probeinterview geführt, bevor es zur Durchführung der eigentlichen Expertinneninterviews kam.

Die drei Expertinneninterviews habe ich schließlich mit Hilfe des Computerprogramms MAXQDA 2018.2.3 transkribiert und mittels der Qualitativen Inhaltsanalyse ausgewertet. Auf die einzelnen Teilschritte werde ich im Folgenden ausführlicher eingehen.

189 Anmerkung: Die genaue Bezeichnung ist Teil meiner Forschungsfrage und der Interviews gewesen.

190 Jochen Gläser & Grit Laudel (2009). *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse: als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen*. (3. überarbeitete Auflage). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 12.

5.2 Zu den Interviewpartnerinnen¹⁹¹

Auswahlkriterium für meine Interviewpartnerinnen war die professionelle Tätigkeit mit der eigenen Stimme im Bereich des aktuellen Musiktheaters. Für meine Auswahl habe ich darauf geachtet sowohl Solist:innen, als auch Ensemblesänger:innen zu inkludieren. Des Weiteren habe ich mich bemüht, soweit es mir bekannt war, Sänger:innen mit unterschiedlichen Ausbildungs- und Berufswegen und – wie ich gehofft habe – auch ebenso unterschiedlichen Zugangs- und Arbeitsweisen, zu befragen. Nicht zuletzt wurde die Auswahl auch durch vorhandene Kontakte mit bestimmt. Dass mir nur Frauen als Interviewpartnerinnen zur Verfügung standen, mag verwundern. Dies war kein Auswahlkriterium und somit nicht beabsichtigt. Was dadurch jedoch vielleicht bereits vorweggenommen wird, ist die Tatsache, dass deutlich mehr Sängerinnen im Bereich des (aktuellen) Musiktheaters zu finden sind.

Interviewpartnerin 1: Salome Kammer

Salome Kammer ist Stimmsolistin, Schauspielerin, Sängerin und Cellistin. Im Bereich der zeitgenössischen Musik und des aktuellen Musiktheaters ist sie vor allem als Solistin tätig.¹⁹²

Interviewpartnerin 2: Truike van der Poel

Truike van der Poel ist neben ihrer solistischen Tätigkeit im Bereich der zeitgenössischen Musik, seit 2007 Mitglied der *Neuen Vocalsolisten Stuttgart*. In diesem Ensemble hat sie bei vielen Uraufführungen von aktuellem Musiktheater mitgewirkt.¹⁹³

Interviewpartnerin 3: Ariane Jeßulat

Ariane Jeßulat ist Professorin für Musiktheorie an der UdK Berlin, sowie langjähriges Mitglied des *Maulwerker*-Ensembles und bringt einen, dem Ensemble eigenen, sehr experimentellen Zugang mit.¹⁹⁴

191 Alle Interviewpartner:innen haben mir ihre schriftliche Einwilligung zur Durchführung und nicht-anonymisierten Verwendung ihres Interviews gegeben.

192 Webseite Salome Kammer: <http://www.salomekammer.de/> [10.09.2021].

193 Webseite Neue Vocalsolisten Stuttgart: <https://neuevocalsolisten.de/aktuell.html> [10.09.2021].

194 Webseite Maulwerker: <http://www.maulwerker.de/> [10.09.2021].

5.3 Erstellung des Interviewleitfadens

Für die Erstellung des Leitfadens habe ich mich vor allem an Gläser und Laudel's Buch *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse*¹⁹⁵ orientiert.

Nach einigen Vorbemerkungen zum Gespräch habe ich zwei Themenblöcke mit Fragen formuliert: Der erste Fragenblock widmet sich den Arbeitsweisen im aktuellen Musiktheater. Der zweite Fragenblock widmet sich den Stimmprofilen.

In beiden Themenblöcken gibt es offene Leitfragen, welche zum Erzählen anregen sollten, sowie ergänzende Unterfragen, die nach Bedarf dazu gestellt werden konnten. Zusätzlich habe ich mir wichtig erscheinende Fragen mit blauer Schrift gekennzeichnet.

Der gesamte Leitfaden ist im Anhang zu finden.

5.4 Durchführung der Interviews

Alle Interviews wurden via ZOOM geführt und mittels der eingebauten Video-Aufnahmefunktion mitgeschnitten. Da die Gesprächspartnerinnen sich an verschiedenen Orten in Deutschland befanden, war dies die praktikabelste Lösung.

Beim Führen der Interviews habe ich versucht, meinem Leitfaden zu folgen, gleichzeitig aber auch an manchen Stellen flexibel zu springen, sowie nachzufragen, wo mir interessant erscheinende Themen auftauchten.

Die Interviews dauerten im Durchschnitt ca. 60 Minuten.

5.5 Transkription der Interviews

Alle drei Interviews wurden mit Hilfe der MAXQDA 2018.2.3 Software transkribiert. Beim Transkribieren habe ich mich für eine einfache Transkription¹⁹⁶ entschieden, d.h. ich habe wörtlich statt lautsprachlich transkribiert und paraverbale Äußerungen wie „mmhs“, „ähm's“, sowie Wortdoppelungen zumeist weggelassen. Ausnahmen bilden Stellen an

¹⁹⁵ Gläser & Laudel, 2009, S.111ff.

¹⁹⁶ Udo Kuckartz (2018). *Qualitative Inhaltsanalyse: Methoden, Praxis, Computerunterstützung* (4.Auflage). Weinheim: Beltz Juventa, S. 166ff.

denen mir die Wortdopplungen oder paraverbalen Äußerungen für den Kontext wichtig erschienen. Pausen habe ich mit Punkten gekennzeichnet: „...“, wobei ich der Pausenlänge keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt habe. Nonverbale Äußerungen, wie Lachen, Gesten, gesungene Passagen etc. habe ich in runden Klammern eingefügt: z.B. (lacht). Stücktitel sowie Eigennamen habe ich der einfacheren Lesbarkeit halber kursiv geschrieben. Ebenso habe ich Anführungszeichen gesetzt, wo mir etwas als wörtliche Rede innerhalb des Gesagten erschien. Wo es mir für die Verständlichkeit der Passage notwendig erschien, habe ich Anmerkungen bzw. Ergänzungen in eckigen Klammern eingefügt. Um den freien Redefluss zu gewährleisten, habe ich den palierenden Duktus und dialektalen Sprachfluss aufgrund der Lebendigkeit beibehalten.

Die Sprechenden habe ich durch Namenskürzel kenntlich gemacht. Dabei sind die folgenden Abkürzungen verwendet worden:

SK Salome Kammer

TP Truiké van der Poel

AJ Ariane Jeßulat

KR Katharina Roth

Diese Kürzel zusammen mit den Zeilenangaben, habe ich auch für die Quellenangabe in der Analyse genutzt.

Nach der Transkription habe ich, wie im Vorfeld oder während des Gesprächs besprochen, allen Interviewpartnerinnen ihre eigenen Interviews zukommen lassen, teilweise mit Nachfragen zu bestimmten, mir unklar gebliebenen Passagen. Offen gebliebene Fragen, sind in der Transkription entsprechend gekennzeichnet.

Die Unterteilung nach thematischen Sinnabschnitten inklusive einer kleinteiligeren Zeilennummerierung hat nachträglich stattgefunden. Sie dient dem besseren Wiederfinden der analysierten Passagen.

Nach Absprache und schriftlicher Genehmigung durch die Interviewpartnerinnen habe ich auf eine Anonymisierung der Interviews verzichtet.

5.6 Ablauf der Analyse

Gläser und Laudel beschreiben den Ablauf der Analyse als ein Extrahieren von Rohdaten aus den zur Verfügung stehenden Materialien, in diesem Fall aus den zugrunde liegenden Texten.¹⁹⁷ Die Inhalte werden zunächst codiert und schließlich extrahiert.

5.6.1 Kategorienbildung

Um die Texte analysieren zu können, ist eine Einteilung der Inhalte in Kategorien¹⁹⁸ zunächst von äußerster Notwendigkeit für die weiteren Forschungsschritte.

Für die Erstellung einer ersten Codierung habe ich mir, ausgehend von meinen beiden Forschungsfragen, zunächst einige deduktive Grundkategorien zurecht gelegt. Bei der deduktiven (oder auch a-priori-) Kategorienbildung werden die Codes zunächst „unabhängig vom erhobenen Datenmaterial gebildet“¹⁹⁹. In meinem Fall orientierten sich diese deduktiv aufgestellten Kategorien stark an meinen Forschungsfragen und Themenblöcken des Interviewleitfadens.

Hier ein Überblick meiner ersten deduktiven Codes:

<p>1. Kategorie: Arbeitsweisen²⁰⁰</p> <ul style="list-style-type: none"> • Erfahrungen • Hintergrund • Herausforderungen/Probleme • Kooperationen/Zusammenarbeiten • Unterschiede Rahmenbedingungen 	<p>2. Kategorie: Stimmtypen</p> <ul style="list-style-type: none"> • Einteilung Stimmtypen • eigenes Stimmprofil – Beschreibung von anderen • eigenes Stimmprofil – eigene Beschreibung • Alternativen • Stimmpartien als Reflexion der Gesellschaft
---	---

¹⁹⁷ Gläser & Laudel, 2009, S. 199.

¹⁹⁸ Kategorien werde ich im Folgenden auch als Codes bezeichnen. Gemeint ist mit beiden Wörtern dasselbe.

¹⁹⁹ Kuckartz, 2018, S. 64.

²⁰⁰ Explizit werden hier die Arbeitsweisen von professionellen Sängerinnen/Stimmkünstlerinnen betrachtet.

Während des Arbeitens am empirischen Material sind rasch weitere Kategorien entstanden, sodass ich meine deduktiven Codes durch induktive Codes erweitert habe. Induktive Codes werden direkt am (empirischen) Material gebildet.²⁰¹ Udo Kuckartz, emeritierter Professor für Erziehungswissenschaften, der sehr ausführlich über die Kategorienbildung geschrieben hat, merkt an, dass in den meisten Forschungsprojekten eine Kombination aus deduktiven und induktiven Kategorienbildungen erfolgt²⁰², wozu auch ich mich entschlossen habe.

Nach einigen Durchgängen des Codierens und Überprüfens bin ich schließlich bei folgenden Hauptkategorien gelandet:

Kategorie	Anzahl
Codesystem	261
▶ Begriff des aktuellen Musiktheaters	18
▶ Rahmenbedingungen	20
▶ Kooperationen	36
▶ Herausforderungen/Kompetenzen	40
▶ Arbeitsprozesse	40
▶ Stimmprofile	70
▶ Ausbildungssituation	11
○ Gesellschaft	6
○ Hintergrund	9
○ VIOLETT - Interessante Äußerungen	8
○ GELB - Unklarheiten	3

Abb. 1 Liste der Hauptkategorien

Alle Hauptkategorien, bei denen ein Pfeil vor der Bezeichnung steht, sind zusätzlich in Unterkategorien, sogenannte Subcodes, untergliedert, die das Vergleichen der einzelnen Aussagen zu spezifischen Themengebieten bei der folgenden Analyse erleichtern sollen. Auf die während des Arbeitsprozesses entstandenen Subkategorien werde ich im Kapitel meiner Ergebnisse genauer eingehen. Erläuterungen zu allen Codes und Subcodes befinden sich außerdem im Anhang.

201 Kuckartz, 2018, S. 64.

202 Kuckartz, 2018, S. 97.

5.6.2 Inhaltlich strukturierende Inhaltsanalyse

Für die tatsächliche qualitative Inhaltsanalyse meiner Daten, habe ich mich für eine inhaltlich-strukturierende Vorgehensweise²⁰³ entschieden.

Dabei habe ich, nach einem Überblick über die Zusammenhänge zwischen einzelnen Teilgebieten, damit begonnen, eine „Kategorien basierte Auswertung entlang der Hauptkategorien“²⁰⁴ vorzunehmen. Zwecks dessen habe ich mir jeweils alle Aussagen zu einer bestimmten Kategorie angeschaut, diese extrahiert und miteinander verglichen und schließlich Zusammenfassungen der Ergebnisse zu den einzelnen Subkategorien erstellt.

203 Der Begriff orientiert sich an Kuckartz, 2018, S.97ff. Bei Froschauer & Lueger wird sie unter Codestrukturanalyse geführt. Vgl. Ulrike Froschauer & Manfred Lueger (2020). *Das qualitative Interview: Zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme* (2., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage). Wien: facultas, S. 172ff.

204 Kuckartz, 2018, S. 118.

6 Darstellung und Interpretation der Ergebnisse

Nachdem ich im vorangegangenen Kapitel das methodische Vorgehen meiner qualitativen Forschung erläutert habe, möchte ich nun die durch die inhaltlich strukturierende Inhaltsanalyse gewonnenen Ergebnisse präsentieren und interpretieren. Dabei werde ich, analog zur Strukturierung meiner Interviews, zunächst auf die Arbeitsweisen (Kapitel 6.1) und in einem zweiten Schritt auf die untersuchten Stimmprofile eingehen (Kapitel 6.2). Die verwendeten Abbildungen entstammen meiner Auswertung und sind Darstellungen aus dem Computerprogramm MAXQDA 2018.2.3.

6.1 Arbeitsweisen im aktuellen Musiktheater: Aussagen der Interviewpartner:innen

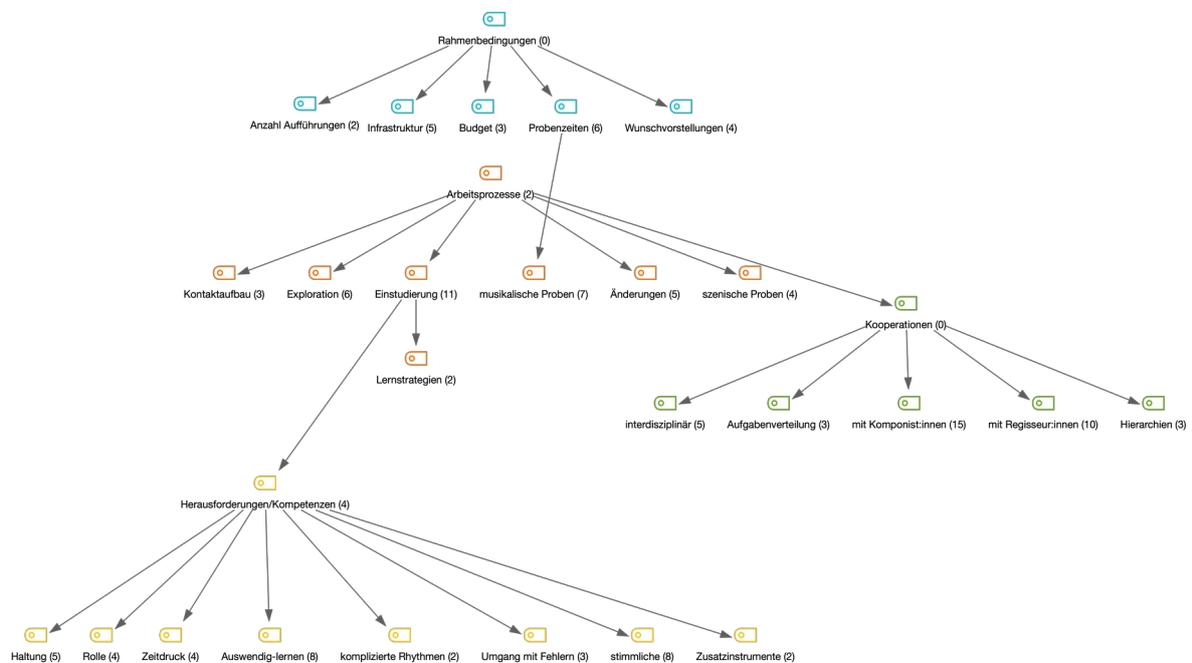


Abb. 2 Haupt- und Subkategorien der Arbeitsweisen im aktuellen Musiktheater

Bei der Analyse der Arbeitsweisen im aktuellen Musiktheater traten gleich mehrere Aspekte, die miteinander verwoben sind, zu Tage. Die Hauptkategorien ‚Rahmenbedingungen‘, ‚Arbeitsprozesse‘, ‚Kooperationen‘ und ‚Herausforderungen / Kompetenzen‘ schienen in vielen Punkten Abhängigkeiten zu haben und ineinander zu greifen. Die oben abgebildete Map bildet einen ersten Versuch einer Abhängigkeiten-Bildung, auf die ich im Folgenden genauer eingehen werde.

6.1.1 Rahmenbedingungen

Um die Arbeitsweisen der Sänger:innen / Stimmkünstler:innen besser einordnen und nachvollziehen zu können bedarf es, wie sich bei der Analyse meiner Expertinneninterviews herausgestellt hat, auf unterster Ebene eines Blickes auf die Rahmenbedingungen von Musiktheaterproduktionen:

Zu geringe Probenzeit gegenüber einem eigentlich sehr hohen Probenbedarf, scheint kennzeichnend für viele aktuelle Musiktheaterproduktionen zu sein.²⁰⁵ Dies scheint in der freien Szene teilweise daran zu liegen, dass die neuen Stücke erst kurz vorher fertig gestellt werden und dadurch Probenzeit verloren geht.²⁰⁶ In Opernhäusern sieht es so aus, als ob meist genügend Probenzeit zur Verfügung stehe, aber weniger Flexibilität seitens der Musiker:innen für zusätzliche Proben vorhanden sei.²⁰⁷ Als ungefähre Richtlinie benötigter Probenzeit für ein aktuelles Musiktheater-Werk nennt Ariane Jeßulat von den *Maulwerkern*:

„Also Endphase eine Woche am Probenort. Beginn dreiviertel bis halbes Jahr vorher, also mit ersten Infos. Dann eine Kernphase von drei Wochen Erarbeitung und eine Vorbereitungsphase von zwei Wochen. [...] Also wenn es jetzt eine Wiederaufnahme ist natürlich viel kürzer. Also sowas ist jetzt noch nicht maximal, aber das ist satt.“²⁰⁸

Interessanterweise gab es gleich mehrere Äußerungen – teilweise als Wünsche, teilweise als Erfahrungen formuliert – darüber, wie schön und zufriedenstellend es ist, wenn es bei Projekten genügend Probenzeit gibt.²⁰⁹

Als bedeutendster Unterschied in der musiktheatralen Arbeit von großen Häusern im Vergleich zur freien Szene wurde von allen drei Interviewpartnerinnen die Infrastruktur her-

205 TP 53, 55, 59-60 und SK 44-45.

206 TP 55 und SK 44-45.

207 AJ 117-118.

208 AJ 69-71.

209 TP 57, TP 61, AJ 58.

vorgehoben.²¹⁰ Während bei freien Produktionen alles einzeln organisiert werden muss, ist an großen Häusern in der Regel alles vorhanden. Somit können sogar kleine Teilbereiche in Opernhäusern bis zur Perfektion ausgeführt werden, was in freien Produktionen in dieser Art und Weise selten der Fall zu sein scheint.²¹¹

Als weitere kritische Rahmenbedingung wurde von allen drei Interviewpartnerinnen, vor allem in Bezug auf die freie Szene, das häufig sehr limitierte Budget genannt, was zuweilen großen Druck erzeugt. Salome Kammer erzählt:

„Da wird überlegt, ob man jetzt bei H&M die Schuhe kauft und ... und wo man einen alten Vorhang her kriegt damit man dann noch sein... Also das ist jetzt übertrieben. Aber die Frage des Geldes spielt natürlich immer eine Rolle.“²¹²

Ein weiterer Kritikpunkt, der sowohl auf die freien Produktionen als auch auf die großen Häuser zutrifft, scheint die geringe Anzahl der Aufführungen von Werken des aktuellen Musiktheaters zu sein. Salome Kammer spricht in diesem Zusammenhang von maximal drei bis vier Vorstellungen pro Stück, selbst bei gut besuchten Aufführungen.²¹³

6.1.2 Arbeitsprozesse

Mit den Arbeitsprozessen befinden wir uns nun auf der zweiten Ebene (siehe Abb. 2 Haupt- und Subkategorien der Arbeitsweisen im aktuellen Musiktheater): Sie verdeutlichen welche Arbeitsprozesse und -schritte im aktuellen Musiktheater für Sänger:innen / Stimmkünstler:innen anfallen und beeinflussen ihre Arbeitsweise in hohem Maße.²¹⁴ Arbeitsprozesse im aktuellen Musiktheater sind eng verwoben mit den Kooperationen und Herausforderungen, auf die ich in den nächsten Kapiteln eingehen möchte. In diesem Unterkapitel werde ich mich den einzelnen, von meinen Interviewpartnerinnen erwähnten, Teilschritten in der Erarbeitung eines neuen Musiktheaterwerks zuwenden.

Innerhalb eines solchen Erarbeitungsprozesses konnte ich anhand der Erzählungen folgende einzelne Teilschritte feststellen:

210 AJ 103-104, TP 147-153, SK 71, SK 77-78.

211 TP 147-153, SK 71.

212 SK 73-74.

213 SK 52 und SK 66-68.

214 Die Arbeitsprozesse bilden quasi das Gerüst der Arbeitsweisen, die in diese Prozesse eingegliedert sind.

1. Kontaktaufbau:

Salome Kammer beschreibt den Kontaktaufbau so, dass es zunächst eine:n Komponist:in gibt, die/der einen Auftrag bekommt und im Idealfall bereits mit eine:r Regisseur:in zusammenarbeitet.²¹⁵ Dann werden Solist:innen oder Ensembles angefragt.

2. Exploration:

Als nächstes folgt eine Explorationsphase, die von allen drei Interviewpartnerinnen als sehr wichtige und fruchtbare Phase erwähnt wurde.²¹⁶ Während dieser Phase kommt es zu ersten Treffen zwischen Komponist:innen und Interpret:innen. Truike van der Poel erzählt, wie Komponist:innen mit ersten Ideen und/oder Skizzen kommen und resümiert: „manches entwickelt man erst so im Gehen, im Spaziergang, gemeinsam...“²¹⁷. Das Mitdenken und Mitgestalten während der Entstehungsphase ist für sie als Musikerin zentral.²¹⁸ Ariane Jeßulat beschreibt die Stimmanamnese als Teil des Arbeitsprozesses, der dieses Stadium kennzeichnet.²¹⁹ Sie kommt außerdem auf die Besonderheiten der Arbeit innerhalb einer Gruppe (in ihrem Fall der *Maulwerker*) zu sprechen. In diesem Zusammenhang erwähnt sie die Arbeit mit Resonanzwirkungen innerhalb der Gruppe, mimetische und improvisatorische Verfahren²²⁰, die zur Anwendung kommen. Zwei Vorgehensweisen des experimentellen Musiktheaters, die Ariane Jeßulat in diesem Zusammenhang beschreibt, sind organ- gegenüber sprachgesteuerten Zugängen innerhalb der Explorationsphase.²²¹

Diese definiert sie wie folgt:

- organ-gesteuert = Artikulationsorgan wird zum Schwingen gebracht und man schaut was für ein Klang dabei heraus kommt
- sprach-gesteuert = von Ernst Jandl kommend, Sprache anreichernd, zwischen gesungen und gesprochen, z.B. Konsonanten in hoher Höhe aussprechend etc.

215 SK 33-34.

216 SK 105-107, TP 23-25, AJ 49-50.

217 TP 23-24.

218 TP 25.

219 AJ 49-50.

220 AJ 28-30.

221 AJ 24-26.

3. Einstudierung vor den Tutti-Proben:

Die auf die Explorationsphase folgende Einstudierungsphase, welche vor den Tutti-Proben stattfindet, wird von Salome Kammer als ein genaues Studium der Partitur mit ggf. Rückfragen an die/den Komponist:in beschrieben.²²² Manchmal scheint dies mit einer im Vorfeld aufgenommen Orchesteraufnahme zu geschehen²²³, andere Male auch mit Midi-Files, was nach Aussage von Salome Kammer allerdings eher unbefriedigende Ergebnisse mit sich bringt.²²⁴

Truike van der Poel beschreibt einen sehr analytischen Vorgang bei der Einstudierung. Sie äußert, dass man vor allem bei der kammermusikalischen Arbeit ohne Dirigent das Stück sehr gut kennen muss - sowohl die eigene Partie als auch die der anderen.²²⁵ Als wichtige Teile des Einstudierungsprozesses werden auch das Auswendig-lernen²²⁶ sowie die Notwendigkeit von Proberäumen benannt. Ariane Jeßulat bringt dies auf den Punkt: „Weil sie können experimentelle Stimme nicht überall zu Hause üben.“²²⁷

Insgesamt war festzustellen, dass die Beschreibungen zur Einstudierung eng verknüpft sind und viele Überschneidungen mit den Herausforderungen, auf die ich im Kapitel 6.1.4 näher eingehen werde, auftauchen.

4. Musikalische Tutti-Proben:

Die Aufgabe der musikalischen Proben sei es vor allem einen Überblick über die Schwierigkeiten zu bekommen, äußert sich Truike van der Poel.²²⁸ Überraschungen könne es während der musikalischen Proben schon auch noch geben, aber das meiste werde vor den Proben entdeckt und ausprobiert. Während der Proben selbst gehe es dann vorrangig um das Einstudieren im Ensemble.²²⁹

Ein weiterer wichtiger Punkt bei den musikalischen Proben ist die Zusammenarbeit mit den Komponist:innen, die von allen drei Interviewpartnerinnen beschrieben wird. Änderungen der Komposition seitens der Komponierenden finden teilweise

222 SK 40.

223 SK 97-98.

224 SK 100.

225 TP 28-30.

226 TP 32.

227 AJ 122.

228 TP 49.

229 AJ 52.

während der Probenphase, teilweise aber auch erst bei Wiederaufnahmen statt, berichtet Salome Kammer aus ihrer Erfahrung.²³⁰ Auch zu diesem Punkt finden sich viele Überschneidungen mit den Kooperationen, die in Kapitel 6.1.3 näher ausgeführt werden.

5. Szenische Proben:

Die szenischen Proben betreffend benennt Salome Kammer die auftauchenden Fragen als: „Was mach ich wirklich auf der Bühne dann? Wer bin ich oder warum stehe ich da? Oder warum sitze ich? Warum liege ich? Warum werde ich verstärkt oder nicht verstärkt?“²³¹ Truike van der Poel betont, wie wichtig es ist, dass auch während der szenischen Proben noch Raum für musikalisches Proben bleibt, da dies nicht voneinander trennbar sei.²³² Auch andere stimmliche Resultate, die durch Veränderung der Lage wie z.B. Verlassen des Bodens²³³ herbeigeführt werden, kommen in diesem Zusammenhang zur Erwähnung. Zentral für die szenischen Proben sei häufig die Zusammenarbeit mit einer/einem Regisseur:in. Auf diese Zusammenarbeit werde ich im nächsten Kapitel (6.1.3 Kooperationen) noch genauer eingehen.

6.1.3 Kooperationen

Wie bereits angedeutet, sind die Kooperationen innerhalb des aktuellen Musiktheaters ein wichtiger, nicht wegzudenkender Teil der Arbeitsprozesse von Sänger:innen/Stimmkünstler:innen innerhalb der Entstehung eines aktuellen Musiktheater-Stücks. Von meinen Interviewpartnerinnen wurden vor allem Kooperationen mit Komponist:innen und Regisseur:innen direkt benannt und beschrieben. Des Weiteren wurden interdisziplinäre Zusammenarbeiten beschrieben und Aussagen zu Aufgabenverteilungen und Hierarchien innerhalb der Zusammenarbeit getroffen.

230 SK 60, 62, 64.

231 SK 41.

232 TP 124-125.

233 AJ 60-61.

1. Kooperationen mit Komponist:innen

Die Art der Zusammenarbeit mit Komponist:innen wird von allen Interviewpartnerinnen als sehr unterschiedlich und als sowohl von der/dem jeweiligen Komponist:in²³⁴, sowie vom Stück abhängig²³⁵ beschrieben. Meist sei die Zusammenarbeit jedoch von Dialog²³⁶ und Offenheit²³⁷ geprägt. Truike van der Poel erzählt von sehr engen Zusammenarbeiten mit Komponist:innen, bei denen sie mitdenkend und mitgestaltend am Stück beteiligt sei.²³⁸ Die Komponierenden seien jedoch sehr unterschiedlich und es komme auch vor, dass manche Komponist:innen sich gar nicht für die szenische Umsetzung interessieren.²³⁹ Salome Kammer führt dies aus:

„Da gibt's sehr unterschiedliche Komponisten: Welche, denen ist das so völlig egal, die gucken nicht mal richtig auf die Bühne, ja. Die sind einfach nur mit ihrer Musik beschäftigt. Und da bin ich eigentlich doch dann immer ziemlich entsetzt, weil die bräuchten ja auch gar nicht Musiktheater zu machen, wenn sie das nicht interessiert. Und denken sich ‚Na gut, das ist ein anderes Genre. Ich bin hier einfach nur der Lieferant.“²⁴⁰

Aus Sicht der Interpret:innen sollten Komponist:innen idealerweise eine Balance aus sehr genauen Vorgaben („klare Vorstellungen“²⁴¹) und Freiheit in der Proben-situation schaffen: Gerade bei der Arbeit mit Stimme sei es unglaublich wichtig, den Interpretierenden die Möglichkeit zu geben, eigene Wege der Umsetzung zu finden. Es werde nur authentisch klingen, so Jeßulat, wenn eigene Wege und Klänge gefunden werden können.²⁴² Ariane Jeßulat erläutert: „... da muss man einfach warten, bis das Entsprechende kommt“²⁴³.

Salome Kammer, die häufig herausfordernde Stücke von Komponist:innen extra für ihre Stimme geschrieben bekommen hat²⁴⁴, beschreibt die Arbeit der/des Komponist:in vor allem in der oben genannten Exploration sowie bei den musikalischen Proben.²⁴⁵ In diesem Zusammenhang fällt auf, dass neben den, bei den Arbeitspro-

234 TP 129.

235 AJ 73-74.

236 AJ 45.

237 TP 129.

238 TP 21-22.

239 SK 84-87.

240 SK 85-86.

241 AJ 83.

242 AJ 78-82.

243 AJ 81.

244 SK 105-107, 164.

245 SK 92, 105-107.

zessen in Kapitel 6.1.2 beschriebenen Kontaktaufnahmen auch oft Stücke konkret für bestimmte Sänger:innen / Stimmkünstler:innen entstehen. Jörn Peter Hiekel beschreibt diese enge „Zusammenarbeit mit ganz bestimmten Interpretinnen und Interpreten“ als die „Grundtendenz des heutigen Musiktheaters“²⁴⁶. Viele zentrale Werke für Stimme nach 1950 sind durch Zusammenarbeiten von Komponist:innen und Interpret:innen entstanden.²⁴⁷ Diese Zusammenarbeit ist jedoch nichts für die *Neue Musik* oder das aktuelle Musiktheater spezifisches, sondern hat in der Musikgeschichte immer wieder stattgefunden.

2. Kooperationen mit Regisseur:innen

Im Gegensatz zur Arbeit mit den Komponist:innen wird die Zusammenarbeit von Sänger:innen / Stimmkünstler:innen mit Regisseur:innen häufig erst ab dem Moment der szenischen Proben konkret beschrieben.²⁴⁸

Truike van der Poel beschreibt, dass im aktuellen Musiktheater häufig eine andere Art von Regie erforderlich sei als bei klassischen Stücken. Sie nennt es „eine vermittelnde Rolle zwischen den verschiedenen Partien“²⁴⁹ und führt aus:

„Und die Regisseurinnen, mit denen wir mittlerweile viel arbeiten, oder die, die sich mit neuem Musiktheater gerne und gut beschäftigen, die können diese vermittelnde Rolle zwischen dem Gesamtkonzept von der Komponistin und der Wirkung auf der Bühne ganz gut vermitteln. ... Das ist einfach etwas anderes als klassische Opernregie. [...] ...andere Art von Dramaturgie, also ein dramaturgisches Denken eher als ‚regiessierendes‘ Denken.“²⁵⁰

Die vermittelnde Aufgabe von Regisseur:innen innerhalb des aktuellen Musiktheaters wird auch von Ariane Jeßulat beschrieben.²⁵¹

246 Hiekel, 2016, S. 23.

247 Nonnenmann & Utz, 2016, S. 575. Erwähnen möchte ich in diesem Zusammenhang die Zusammenarbeit von Luciano Berio mit der Stimmkünstlerin Cathy Berberian aus der die *Sequenza III* hervorgegangen ist, die Zusammenarbeit von Luigi Nono mit der Sängerin Carla Henius die zur Entstehung der *La fabbrica illuminata* geführt hat, sowie die enge Zusammenarbeit von Giacinto Scelsi mit der Sängerin Michiko Hirayama, aus denen der Zyklus *Canti del Capricorno* entstanden ist.

248 AJ 77 und SK 91.

249 TP 99.

250 TP 109-111.

251 AJ 64.

3. Interdisziplinäre Zusammenarbeiten

„Es scheint auch so eine Art Erfolgsrezept zu sein dieses interdisziplinäre Zusammenarbeiten“²⁵², erzählt Ariane Jeßulat. Auch die anderen beiden Interviewpartnerinnen beschreiben die interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen Komponist:in und Theaterleuten als Ideal²⁵³ und ergänzen, dass viele verschiedene Zusammenarbeiten bei einer Musiktheater-Produktion anfallen: „natürlich zwischen Musikern und Instrumentalisten, Sängern, zwischen ... Videokünstlern, ... Elektronik“²⁵⁴. Den Beginn einer solchen Kollaboration beschreibt Salome Kammer:

„Aber der szenische Akt ist eigentlich getrennt von diesem schöpferischen Akt, wo erst einmal das Stück in die Welt gesetzt wird, am Papier. Das ist ja irre. Der Komponist muss es ja alles einfach im Kopf entwickeln, der Regisseur muss es lesen, ohne je eine Note davon gehört zu haben.“²⁵⁵

4. Hierarchien

Hierarchien seien immer vorhanden, aber nicht per se schlecht, erzählt Ariane Jeßulat. Sie entstehen durch dirigierte Passagen²⁵⁶, innerhalb des Stückes durch komplexe Polyphonie oder verschiedene Handlungen, teilweise auch durch Auslagerung an nichtmenschliche Träger wie Zuspiele/Computerprogramme und sie können auch wechseln.²⁵⁷ Ariane Jeßulat berichtet von der manchmal überraschenden Schönheit „wenn sich eine Sache, die sehr verborgen war, plötzlich als Hierarchie herausstellt“²⁵⁸. Ansonsten scheinen Hierarchien bei sehr großen Produktionen teilweise vorzukommen, bei denen manche Rollen untergehen und unwichtig erscheinen²⁵⁹ – dies scheint allerdings im aktuellen Musiktheater eher die Ausnahme als die Regel zu sein.

6.1.4 Benötigte Kompetenzen und Herausforderungen

Bei der Arbeit an einem aktuellen Musiktheaterprojekt fallen vielfältige Herausforderungen an, durch die die Kompetenzen, die ein solches Projekt erfordern, sichtbar werden. Um

252 AJ 67.

253 SK 84-87.

254 TP 98.

255 SK 93.

256 TP 133.

257 AJ 87-92.

258 AJ 91.

259 AJ 94-97.

einen groben Überblick zu geben möchte ich die von meinen Interviewpartnerinnen benannten Herausforderungen/Kompetenzen gerne kurz auflisten, bevor ich näher auf sie eingehe:

- Auswendig-lernen
- Stimmliche Kompetenzen → Kapitel 6.2.4 Stimmtechniken
- Eigene Haltung auf der Bühne
- Rolle darstellen
- Zeitdruck
- Umgang mit Fehlern
- Komplizierte Rhythmen → Auf diesen Punkt werde ich nicht genauer eingehen.
- Spielen von Zusatzinstrumenten → Auf diesen Punkt werde ich nicht genauer eingehen.

Die Reihenfolge der Begriffe orientiert sich an den Codierhäufigkeiten. Auf die beiden letzt genannten Punkte ‚Komplizierte Rhythmen‘ sowie ‚Spielen von Zusatzinstrumenten‘ werde ich im Folgenden nicht genauer eingehen, da sie mir, aufgrund der seltenen Nennungen²⁶⁰, nicht gewichtig genug erscheinen.

Die Subkategorie ‚Stimmliche Kompetenzen‘ hatte zwar die zweithöchste Codierhäufigkeit, jedoch zusätzlich sehr viele Überschneidungen mit der Subkategorie ‚Stimmtechniken‘. Da die Codierhäufigkeit der Subkategorie ‚Stimmtechniken‘ noch höher war als die der ‚Stimmlichen Kompetenzen‘, habe ich mich entschlossen sie als gewichtiger aufzufassen. Die Ergebnisse der ‚Stimmlichen Kompetenzen‘ fließen somit in das Kapitel 6.2.4 zu den Stimmtechniken ein.

Auswendig-lernen

Das Auswendig-lernen wird als ein sehr intensiver Prozess²⁶¹ und eine große Herausforderung beschrieben²⁶². Während Musiker:innen meistens aus Noten spielen können, gehört es

²⁶⁰ Beide Subkategorien hatten jeweils nur zwei Nennungen.

²⁶¹ TP 43 und SK 111.

²⁶² SK 54-55, sowie SK 113-114.

für Sänger:innen / Stimmkünstler:innen beim Musiktheater immer dazu, die eigene Stimme auswendig zu können, nicht zuletzt um sich frei bewegen und darstellen zu können.²⁶³

Techniken dies zu bewerkstelligen verrät Truike van der Poel in ihrem Interview: Sie fertigt kleine Heftchen oder Karteikarten an, auf denen kurz notiert ist, was passiert, „mit wem ich zusammen bin oder ab welchem Klang ich anfangen zu zählen“²⁶⁴. Diese hat sie auch bei den Proben dabei, sodass schnell nachgeschaut oder zwischendurch gelernt werden kann.²⁶⁵

Haltung

Während der Arbeit an einem Stück kommt für jede:n Sänger:in/Stimmkünstler:in der Moment, wo man eine bestimmte Haltung einnehmen muss, sich mit dem Stück und seiner Aufgabe identifizieren muss. Von meinen Interviewpartner:innen wird dieses „Dahinter stehen“ durchweg als große Herausforderung, vor allem auch auf emotionaler Ebene, beschrieben.²⁶⁶ Es sei ein Prozess des Aneignens,²⁶⁷ der während der Proben stattfindet. Innerhalb dieses Prozesses entscheide man sich für eine bestimmte Haltung, die als Aussage maßgeblichen Einfluß auf das Stück nimmt.²⁶⁸ Als mit der Stimme tätige Performerin sei es unumgänglich auf der Bühne etwas darzustellen (egal ob dies eine konkrete Rolle sei oder nicht) und 100% präsent zu sein.²⁶⁹

Rolle

Eine Rolle, die mit einem Charakter verknüpft sei, wie man es aus dem Schauspiel kenne, erlebe man im aktuellen Musiktheater äußerst selten, berichtet Salome Kammer.²⁷⁰ Eigentlich sei dies nur der Fall, wenn es sich um ein Stück mit Handlung handle²⁷¹, oft habe man es aber mit einer Art „installierter Musik“²⁷² zu tun.²⁷³ Dies scheint auch Truike van der

263 SK 17 und SK 54-55.

264 TP 34-37.

265 TP 41-42.

266 TP 92-93.

267 TP 94.

268 SK 24.

269 SK 17-18.

270 SK 16-17.

271 SK 69.

272 SK 16-17. Vermutlich ist mit „installierter Musik“ installative Musik gemeint.

273 Laut Leo Dick beschreiben schon Rebstock und Roesner „das Oszillieren“ der Interpret:innenrolle zwischen dem Einnehmen einer theatralen Rolle und dem bloßen Ausführen von (klanglichen) Aktionen

Poel ähnlich zu empfinden: Sie lacht nach einer Aussage, dass es Musiktheater, wo gespielt werde, noch gebe und merkt an, dass man da teilweise sehr viel dran arbeiten müsse.²⁷⁴ Ariane Jeßulat ergänzt aus den Erfahrungen, dass es innerhalb eines Ensembles auch oft so sei, dass man ein gewisses Rollenprofil entwickle.²⁷⁵

Zeitdruck

Der Zeitdruck ist wohl bei der Arbeit in einem Musiktheaterprojekt niemals ganz wegzudenken. Alle drei Interviewpartnerinnen berichten unabhängig voneinander von dieser Herausforderung. Dies liege zum einen manchmal an den schweren Partituren, die in einer bestimmten Zeit (auswendig) zu lernen seien.²⁷⁶ Bei der Arbeit an einem Opernhaus müsse man sich außerdem an deren Zeitplan anpassen.²⁷⁷ Genug Zeit für die Erarbeitung eines neuen Stücks zu haben sei gleichzeitig ein großer Traum und ein Luxus.²⁷⁸

Umgang mit Fehlern

Der Umgang mit Fehlern wurde vor allem von Salome Kammer sehr heraus gehoben. So berichtet sie von Stellen, die einander ähneln, wo das einfach passiere und von der Panik, die dann aufkomme.²⁷⁹ Meistens merke es so schnell niemand, aber sie sieht sich selbst als Interpretin in der Verantwortung gegenüber dem Stück und dem/der Komponist:in, es möglichst gut zu machen.²⁸⁰

6.1.5 Anmerkungen zum Begriff des aktuellen Musiktheaters

Interessant festzustellen war, dass, obwohl ich nicht nach dem Begriff des aktuellen Musiktheaters gefragt habe, dies oft automatisch und relativ zu Beginn des Gesprächs Thema wurde. So fragte Truike van der Poel zu Beginn unseres Gesprächs: „Wie aktuell ist aktuell?“²⁸¹ und „Also ist 90er Jahre oder Anfang 2000er Jahre noch aktuell?“²⁸² und Ariane Je-

als zentrales Charakteristikum des aktuellen Musiktheaters. (Dick, 2019a, S. 75.)

274 TP 70-71.

275 AJ 86 + 203.

276 SK 44.

277 AJ 117-118.

278 AJ 58-59.

279 SK 117-119.

280 SK 120-121.

281 TP 6.

282 TP 8.

ßulat fügte ihren Ausführungen hinzu: „wenn Sie mit aktuellem Musiktheater meinen, was schon bei Cage, Kagel, Schnebel beginnt [...]“²⁸³. Der Begriff scheint unklar zu sein.

Truike van der Poel macht auf die Zusammenhänge des Einsatzes von Stimmen mit der Begrifflichkeit des aktuellen Musiktheaters aufmerksam: „Ja oder wie man Musiktheater definiert ... oder wie man Musiktheater schreibt. Und davon ist es letztendlich auch abhängig, wie man als Stimme eingesetzt wird. Oder wie man sich als Stimme zum Stück verhält.“²⁸⁴ Dass der Begriff des aktuellen Musiktheaters sehr groß und divers zu sein scheint, zeigen auch die Äußerungen von Salome Kammer, die von komplett abstrakten Stücken zu berichten weiß, aber auch von (eher seltenen) Stücken, in denen sie noch Charaktere darstellt.²⁸⁵ Diese Pluralität des Begriffs nutzt Ariane Jeßulat für sich und beschreibt ihre Arbeit wie folgt: „Ich habe einen Raum, in dem ich mir selber Standards setzen kann.“²⁸⁶

6.2 Stimmprofile im aktuellen Musiktheater: Aussagen der Interviewpartner:innen

283 AJ 6.

284 TP 200.

285 SK 16 und 111.

286 AJ 209.

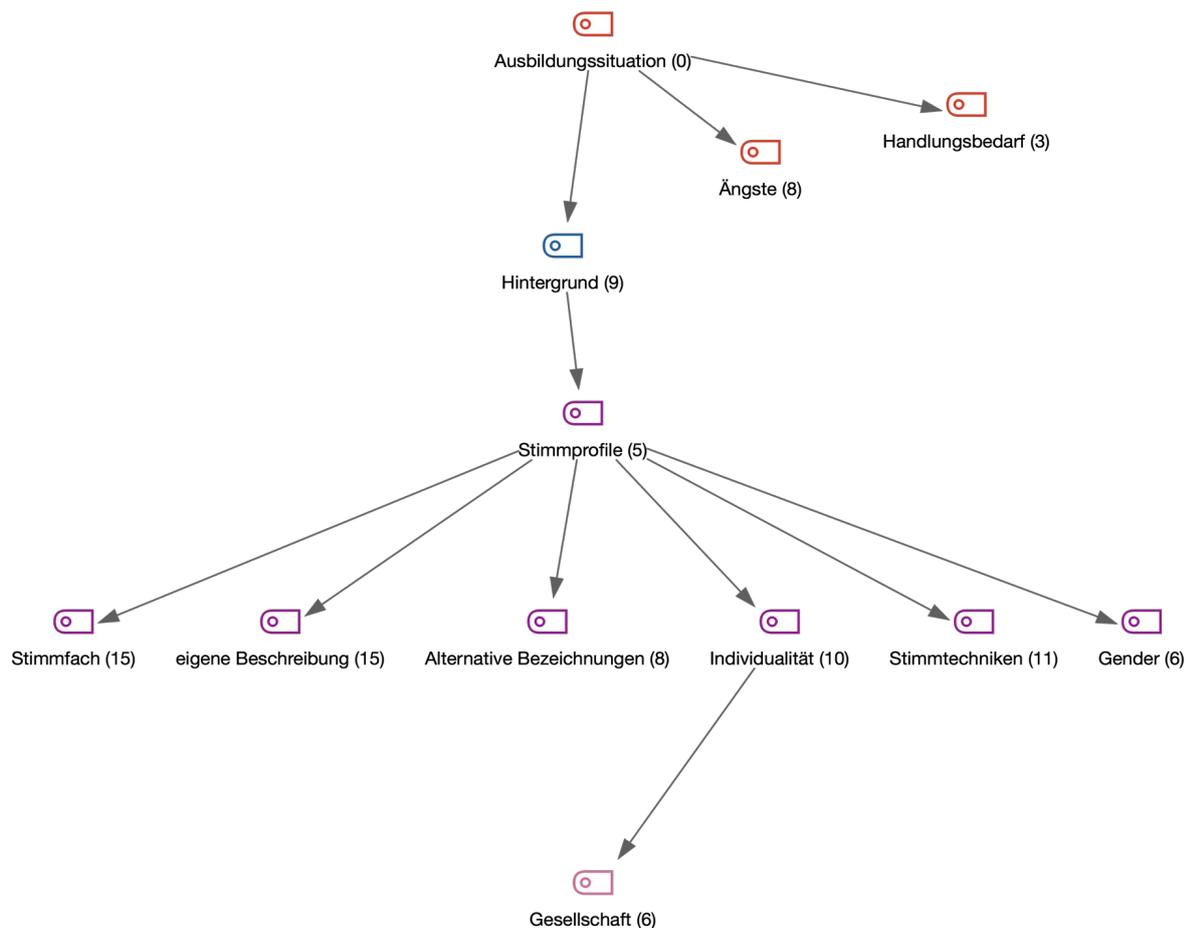


Abb. 3 Haupt- und Subkategorien der Stimmprofile im aktuellen Musiktheater

Die Aussagen zu den Stimmprofilen sind ebenso eng miteinander verzweigt wie Aussagen im Bereich der Arbeitsprozesse. Handlungsbedarf wird ganz klar in erster Linie in der Ausbildungssituation gesehen, auf die ich in dem Unterkapitel 6.2.6 gezielter eingehen möchte.

6.2.1 Stimmfach

Dass für die Aufführung des klassischen Kanon-Repertoires die überlieferten Stimmfächer des 19. Jahrhunderts in gewisser Weise Sinn machen, können meine Interviewpartnerinnen bestätigen.²⁸⁷ Ariane Jeßulat führt dazu aus: „für einen großen Bereich praktizierter Musik ist diese Einteilung natürlich sehr vernünftig, weil es natürlich problematisch ist wenn plötzlich keine Pamina mehr da ist, weil niemand mit einer bestimmten Stimmfarbe auf ein hohes B kommt. So, das ist, glaub ich, schon ne Vereinbarung, die in irgendeiner Form

287 TP 157.

erhaltenswert ist.²⁸⁸ Auch in zeitgenössischer Musik sei der „wiedererkennbare Opernklang“²⁸⁹ manchmal gefragt, berichtet Ariane Jeßulat von den *Maulwerkern*.

Das Problem mit der Stimmfächer-Einteilung sei jedoch, dass sie oft zu eng und „künstlerisch einschränkend“²⁹⁰ seien. Auch eine gewisse, mit den Fächern verbundene, Erwartungshaltung wird von einer meiner Interviewpartnerinnen beschrieben.²⁹¹ Eine andere Interviewpartnerin bestätigt, dass es oft ein „klangliches Ideal“, beispielsweise einer Sopran- oder Mezzosopranstimme, gebe.²⁹² Zudem komme es vor, dass gerade in zeitgenössischer Musik manche Stellen einfach jenseits von Stimmprofilen seien.²⁹³

Salome Kammer, die keine klassische Gesangsausbildung hat, sondern vom Schauspiel und vom Instrument kommt, sagt von sich selbst, dass sie diese Fachrichtungen überhaupt nicht bedient.²⁹⁴

6.2.2 Alternativen?

Auf die Frage nach alternativen Möglichkeiten der Benennung / Einteilung von Stimmen beschreibt Truike van der Poel, dass bei den *Neuen Vocalsolisten* eine Einteilung nach Stimmgattungen erfolgt und es dann „Sheets“ mit Informationen zur Individualität der einzelnen Stimmen gibt.²⁹⁵ Sie schlägt des Weiteren eine Einteilung nach Stimmlagen anstelle von Stimmfächern vor und gibt als mögliche Alternative zu einer strikten Einteilung den Tipp, sich nicht selbst zu beschränken, sondern die eigene Flexibilität auszuloten.²⁹⁶

Zur Benennung ihres eigenen Tuns kommen von den drei Interviewpartnerinnen unterschiedlichste Antworten: „Experimentelles Singen“²⁹⁷ bzw. „experimentelle Sängerin“²⁹⁸ schien dabei gleich für zwei von drei auf gewisse Art und Weise zutreffend zu sein. Beim Begriff „experimentelles Stimmfach“ gingen die Meinungen auseinander: Während Ariane Jeßulat dies, zwar mit einer gewissen Unsicherheit, als mögliche

288 AJ 124.

289 AJ 169-171.

290 TP 158-159 und 165.

291 TP 174-176.

292 AJ 22-23.

293 AJ 29.

294 SK 129.

295 TP 178-181.

296 TP 183-184.

297 AJ 142.

298 SK 153.

alternative Benennung sieht²⁹⁹, spricht Salome Kammer davon, dass es so etwas wie ein eigenes Fach dafür nie geben werde, weil es schlicht zu individuell sei.³⁰⁰ Sie selbst wurde bereits als *Disease*³⁰¹ und mit dem Begriff „Stimmakrobatik“³⁰² beschrieben und sagt von sich: „Ich benutze einfach meine Stimme und das ist kein Fach, ich kann mal hoch, mal tief, ich kann mal krächzen, ich kann mal mit dem Babystimmchen oder, oder sonst was singen und benutze dafür kein Fach“³⁰³. Eine „große farbliche Palette“ zu haben und zum Aufhorchen zu bringen sei ihr ein Anliegen³⁰⁴, erzählt Salome Kammer und ergänzt: „Ich möchte mich da nicht festlegen auf einen Begriff.“³⁰⁵

Wie schon Salome Kammer, berichtet auch Truike van der Poel vom Aufbrechen der Grenzen und einfach Stimme sein.³⁰⁶ Truike van der Poel ergänzt: „Also beim Thürmchen-Ensemble hieß ich Stimme. Das hat es natürlich in dem, was wir gemacht haben, mehr beschrieben. Ich war einfach Stimme und eines der ‚Instrumente‘.“³⁰⁷

6.2.3 Individualität der Stimmen

So individuell und verschieden wie Stimmen sind, waren auch die Antworten zu diesem Thema. Während Ariane Jeßulat erzählt, dass sich Stimmen alle fünf bis sieben Jahre stark ändern³⁰⁸ und sie von einer Individualität trotz Stimmfach ausgeht („Und ich glaube auch grundsätzlich nicht, dass ein bestimmtes Stimmprofil daran hindert, mit seiner Stimme auch etwas anderes zu machen.“)³⁰⁹, erzählt Salome Kammer, dass Stimme viel individueller sei als eine Stimmfach-Einteilung es zulasse: „Also es gibt keine Stimme, die der anderen gleicht – im Gegensatz zu Geige oder Flöte oder sonst was. Und was

299 AJ 164-166.

300 SK 190-193.

301 SK 157. Über den Begriff der ‚Disease‘ und die Nähe des französischen Cabarets zum aktuellen Musiktheater, vor allem in den Stücken Georges Aperghis, schreibt Leo Dick sehr ausführlich in: Leo Dick (2019a). Eine Art „veredeltes Variété“. Das Erbe der Diseusen im Neuen Musiktheater. In A.-M. Krüger & L. Dick (2019). *Performing Voice: Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*. Bülbingen: Pfau, S. 75–87. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Bezeichnung des bereits erwähnten *Pierrot lunaire* von Pierre Boulez als „schwarzes Kabarett“. (Boulez, 1972, zit. n. Dick, 2019a, S. 85.)

302 SK 160-161.

303 SK 132.

304 SK 162-163.

305 SK 187.

306 TP 177 und SK 131.

307 TP 172-173.

308 AJ 47.

309 AJ 125.

Menschen mit der Stimme machen, hängt sehr stark von ihrem Charakter ab.³¹⁰ Mehrmals kommt Salome Kammer auch auf den Hintergrund zu sprechen, den der jeweilige Mensch mitbringt und der mit hinein spielt.³¹¹ Für Salome Kammer ist die Individualität der Stimmen der Dreh- und Angelpunkt. Sie beschreibt dies auch in Hinblick auf die Zusammenarbeit von Komponist:innen und Interpret:innen: „Also das ist ja das Schöne, dass da, wo ein Komponist mit einem Interpreten ganz konkret arbeitet, neue Türen aufgemacht werden können.“³¹²

6.2.4 Stimmtechniken

Immer wieder kamen während der Interviews Äußerungen bestimmte Stimmtechniken betreffend, die man als in diesem Bereich tätige:r Performer:in können muss. Neben einem Wechseln zwischen Sprechgesang und Gesang³¹³ und einer sog. „Extended voice“³¹⁴, wie sie in vielen Büchern beschrieben wird³¹⁵, werden da Multiphonics³¹⁶, Stimmgeräusche wie Knarren³¹⁷, einatmendes Singen³¹⁸, zweistimmiges Singen³¹⁹, hohes Singen auf langgezogenen Konsonanten³²⁰, gequäkstes oder gerührtes Singen, der Einsatz von viel Bruststimme³²¹, schreien, die Produktion von Spalttönen und andere Arten zu sprechen³²² genannt. Hinzu kommen Techniken wie Jodeln, Invers-Singen, Unterton- und Oberton-Gesang³²³. Auch ganzkörperliche Spielanweisungen, bei denen bestimmte Aktionen aufeinander treffen und sich dementsprechend auf die Stimmgebung auswirken³²⁴, sowie dass man „Dinge tut, die eben eher zu einem erweiterten Soundbegriff seit John Cage

310 SK 170-173. Es wäre interessant diese Äußerung stimmphysiologisch zu überprüfen. Dies würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

311 SK 175-177.

312 SK 200.

313 SK 157. Hier sind wir wieder bei der Thematik von Schönbergs *Pierrot lunaire*, der schon in Kapitel 4.1 als grundlegend für die zeitgenössische Musik beschrieben wurde.

314 SK 152.

315 Siehe auch Kapitel 4.2 zu Extended techniques und Belcanto.

316 AJ 32-35.

317 AJ 32-35.

318 TP 166-167 und AJ 132.

319 AJ 55-56.

320 AJ 132.

321 SK 141.

322 TP 166-167.

323 AJ 176-177.

324 AJ 32-35. Bestes Beispiel hierfür sind natürlich die Partituren Dieter Schnebels, die das Grundrepertoire der *Maulwerker* bilden.

gehören³²⁵, werden genannt. Und auch der „wiedererkennbare Opernklang“³²⁶ sei manchmal gefragt.

6.2.5 Gender

Gerade in Bezug auf Stimme im aktuellen Musiktheater erzählen zwei von drei Interviewpartnerinnen von einer Tendenz der Genderfluidität³²⁷ sowohl bei Probensituationen³²⁸, als auch in den neu entstehenden Kompositionen.³²⁹ Gender-Klischees werden heutzutage auf der Bühne vermieden.³³⁰ Es finde ein Umdenken statt³³¹ und Ariane Jeßulat fasst dies zusammen: „Und vielleicht sind das, was es am besten trifft, tatsächlich so Nicht-Binaritäten. Also dass man eben tatsächlich mit Stimmen arbeitet, deren einordnenbarer Sex und deren einordnenbare Erotik nicht unbedingt da sitzt, wo man es erwarten würde.“³³²

6.2.6 Ausbildungssituation

Nach wie vor prekär scheint die Ausbildungssituation an den Universitäten und Hochschulen bezüglich der zeitgenössischen Vokalmusik und der Offenheit gegenüber neuen Techniken zu sein.³³³ So unterrichten beispielsweise sowohl Salome Kammer als auch Ariane Jeßulat³³⁴ im universitären Kontext neue Vokaltechniken und sind beide entsetzt von dem wenigen Vorwissen und den großen Ängsten gegenüber zeitgenössischer Musik und *extended techniques*. Eine der größten Ängste von Gesangs-Studierenden scheint dabei zu sein, dass dieser andere Zugang der Stimme schade³³⁵, was teilweise auch von den Dozierenden so vermittelt wird.³³⁶ Salome Kammer sieht die Angst vieler

325 AJ 32-35.

326 AJ 169-171.

327 AJ 186-189.

328 TP 213.

329 TP 209-210.

330 TP 214.

331 AJ 189.

332 AJ 191.

333 TP 185-187.

334 SK 202-209 und AJ 126-129.

335 SK 149.

336 AJ 126-129 und SK 206-209.

Studierenden auch darin begründet, das gewohnte Klangideal nicht mehr zu bedienen, was auch Ariane Jeßulat bestätigt.³³⁷ Und die Angst sei der größte Feind der/des Sänger:in.³³⁸

Es besteht also Handlungsbedarf!

6.2.7 Gesellschaft

Die Frage, inwiefern Stimmpartien des heutigen, aktuellen Musiktheaters als Reflexion gesellschaftlicher Phänomene betrachtet werden könnten, war für meine Interviewpartnerinnen zunächst nicht einfach zu beantworten.

Truik van der Poel meinte, dass sich in den Kompositionen wohl etwas über die Gesellschaft offenbare: So werde die Stimme heutzutage gern alltäglich eingesetzt,³³⁹ die Allgegenwärtigkeit der Medien böte „unbegrenzte Möglichkeiten“³⁴⁰ und wirke sich auch auf die Kunst aus.³⁴¹ Auch das teleskopische Zuhören, wie man es z.B. bei Yiran Zhaos Stücken findet, scheine ihr etwas über die Gesellschaft zu offenbaren.³⁴²

Ariane Jeßulat berichtet von unserer „Informations- und Wissens- und Prozess-Gesellschaft“³⁴³ und stellt die Bedeutung von Erotik heraus:

„Also wenn das klassische Liebesduett mit einer gewissen Distance passiert [...] findet es tatsächlich vielleicht zwischen ner Metallröhre und einem.. experimentell bedienten Draht oder so statt. Also das verschiebt sich. Die Zutaten sind alle gar nicht so anders, aber es verschiebt sich irgendwie [...] weil man es vielleicht sonst nicht mehr ertrüge, wenn sich's nochmal wiederholt.“³⁴⁴

Die jeder Stimme eigene Erotik taucht auch in den Schriften des Philosophen und Schriftstellers Roland Barthes auf. So bezeichnet er mit der von ihm immer wieder erwähnten „Körnung der Stimme“ die „erotische Beziehung zwischen der Stimme und demjenigen, der sie hört“³⁴⁵. Wissenschaftlich sei sie schwer zu fassen, aber man könne sich ihr, sofern vorhanden, nicht entziehen.³⁴⁶

337 SK 149 und AJ 133.

338 SK 150.

339 TP 206.

340 TP 198.

341 TP 196-198.

342 TP 207.

343 AJ 196.

344 AJ 192-193.

345 Roland Barthes (1973). *Die Gespenster der Oper*. In R. Barthes (2002). *Die Körnung der Stimme: Interviews 1962 - 1980*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 203-207.

346 Barthes, 2002, S. 204.

Ariane Jeßulat äußert weiterhin, dass sie den Eindruck habe, dass wir derzeit in einer sehr konservativen Phase des Musikschaffens angelangt seien, es gäbe nicht viel „fordernde Musik“³⁴⁷. Manchmal könne man aber auch nicht genau wissen, was wohin führt und sie denke, dass „der Einsatz von Stimme, wenn’s wirklich berührt, in zeitgenössischer Musik diese Art von Chaos-Wege[n] [...] nimmt.“³⁴⁸

Interessant für mich war in diesem Zusammenhang, dass keine meiner Interviewpartnerinnen auf die zuvor thematisierten Geschlechterstereotypen zurück gekommen ist. Während Barthes 1973 noch von einer „Verbindung zwischen den sozialen Klassen und den Stimmtypen“³⁴⁹ spricht, wird von meinen Gesprächspartnerinnen keine direkte Widerspiegelung von Stimmtypen in der Gesellschaft oder umgekehrt erwähnt.

347 AJ 145. Diese Aussage deckt sich interessanterweise mit der Feststellung Aurbacher-Liskas, dass sich „das Repertoire der außergewöhnlichen Stimmproduktion seit Ende der Achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts kaum mehr verändert“ habe. (Aurbacher-Liska, 2003, S. 13.)

348 AJ 197.

349 Barthes, 2002, S. 203.

7 Zusammenfassung mit Bezug auf die Forschungsfragen

Im Folgenden möchte ich den Bogen spannen und nochmal auf meine zu Beginn gestellten Forschungsfragen zurückzukommen. Um diese zu beantworten, werde ich die Ergebnisse aus Literaturarbeit und empirischer Forschung kurz zusammenfassen.

7.1 Stimmprofile

Zu Beginn meiner Arbeit habe ich die Frage gestellt, inwiefern die Einteilung von Stimmtypen für das aktuelle Musiktheater noch relevant sei. Auf das aktuelle Musiktheater, das sich als Abgrenzung von der Oper auffasst, bezogen, denke ich aufgrund der Aussagen meiner Interviewpartnerinnen sagen zu können, dass die Einteilung von Stimmtypen weniger relevant ist.³⁵⁰ In diesem Bereich scheint es viel mehr um die Individualität von Stimmen, als um deren Klassifizierbarkeit zu gehen. Aufgrund der großen Individualität – die nicht zuletzt durch, wie auch Roesner schreibt, „unterschiedliche Stimmbiografien“³⁵¹ und „multiple Ausbildungswege und Einflüsse“³⁵² gegeben ist – ist eine generelle Bezeichnung scheinbar gar nicht möglich. Das Gegenteil scheint der Fall: Womöglich bezeichnet jede in diesem Bereich tätige Stimme sich selbst anders und die Vielfalt der Begrifflichkeiten scheint ins Unendliche zu gehen. Was jedoch ganz klar hervorsteht, sind meines Erachtens zwei Aspekte: Zum einen der Verweis auf die direkte Zusammenarbeit zwischen Interpret:in und Komponist:in. Dies scheint vor allem im aktuellen Musiktheater ein wichtiger Punkt zu sein und verweist auch direkt auf den Zusammenhang zu den Arbeitsprozessen. Auch Pöllmann, den ich bereits früher zitiert habe, bestätigt dies:

„Gibt es also eine besonders enge Verbindung zwischen VokalistInnen und KomponistInnen? Notgedrungen, weil - und damit kommen wir auf Roland Barthes zurück - ein Komponist, schreibt er für Stimme(n), weniger als bei InstrumentalistInnen für eine ‚neutrale Besetzung‘ schreibt als vielmehr für ganz bestimmte Personen.“³⁵³

350 In der Oper als Institution scheint das Gegenteil der Fall zu sein und solange so etwas wie ein „Fachvertrag“ existiert, scheint eine Einteilung in Stimmtypen und -fächer von großer Bedeutung.

351 Roesner, 2016, S. 38.

352 Roesner, 2016, S. 39.

353 Pöllmann, 2018, S. 14.

Zum anderen wurde, gerade in Bezug auf die Stimmprofile, die Einschränkung und Rückwärtsgewandtheit vieler Universitäten und Hochschulen hervorgehoben. Eine Offenheit gegenüber nicht gewohnten Klängen und Stimmtechniken wäre in diesem Bereich dringend notwendig um ein weiteres Auseinanderklaffen von Bedienung des Betriebs und zeitgenössischem Schaffen zu vermeiden.

7.2 Arbeitsweisen

Meine zweite Forschungsfrage widmete sich den Arbeitsweisen und -prozessen. Ich wollte herausfinden, welche Arbeitsweisen und -prozesse im aktuellen Musiktheater derzeit präsent und vorherrschend sind. Ergänzend wollte ich schauen, inwiefern diese Arbeitsweisen in Verbindung zu der Einteilung von bzw. der Arbeit mit Stimmen stehen.

Bei der Analyse der drei Interviews war es für mich als Forschende sehr interessant zu sehen, wie vielfältig und miteinander verwoben die Arbeitsprozesse im aktuellen Musiktheater sind. In gewisser Weise schien fast alles miteinander verknüpft zu sein:

Die verschiedenen Phasen des Arbeitsprozesses (siehe Kapitel 6.1.2) schienen durchweg gewisse Rahmenbedingungen zu verlangen, hatten unterschiedlichste Herausforderungen zur Folge und bedingten verschiedenartigen Zusammenarbeiten, die oben näher beschrieben wurden. Die vielfältigen Verweise auf andere Kapitel innerhalb der Arbeit beschreiben das Netz an Zusammenhängen.

Es hat sich gezeigt, dass auch der Begriff des Musiktheaters, der nach wie vor unklar zu fassen scheint, eine Rolle für die Beschreibung der Arbeitsprozesse, Rahmenbedingungen und Herausforderungen spielt.

Offen bleibt, inwiefern sich die Produktionen in freier Szene und im Opernhaus aneinander annähern oder voneinander entfernen oder ob, um zu Pierre Boulez zurückzukommen, es vielleicht in Zukunft andere, völlig neuartige Gebäude für ein zeitgemäßes Musiktheater geben wird.

Durch die mehrfach angesprochenen Kooperationen zwischen Interpretierenden und Komponist:innen wird maßgeblich geprägt, welche Stimmen wie verwendet werden. Insofern

ist die Einteilung bzw. Verwendung von Stimmen im aktuellen Musiktheater aufs Engste mit den Arbeitsweisen verknüpft. Einen wichtigen Beitrag hierzu leistet auch die ausführlich beschriebene Explorationsphase während des Arbeitsprozesses.

Wenn man die aktuellen Programme in Opernhäusern anschaut, scheint für den Moment trotzdem Salome Kammer noch Recht zu behalten, wenn sie sagt: „[...] andererseits sind eben die zeitgenössischen Komponisten, die so experimenteller arbeiten, eher gefürchtet in den Opernhäusern, weil sie eben auch gegen die Stimme schreiben.“³⁵⁴ Dies wiederum offenbart einiges über unsere Gesellschaft.

8 Fazit und Ausblick

Ausgehend von einem Blick auf den Begriff des aktuellen Musiktheaters habe ich mir angeschaut, was es mit den Kategorisierungen und ästhetischen Vorstellungen von Stimme(n) im Lauf der Geschichte auf sich hatte: Es hat sich gezeigt, dass Stimme immer im Wandel war, stets vom jeweiligen Gesellschaftsbild geprägt und die Geschichte der Oper / des Musiktheaters auch die Geschichte der Stimme maßgeblich beeinflusst hat.

Während mit der Einführung der Oper um 1600 in Italien ein Wechsel von der Lagenstimme zur Stimmlage stattfand, hat man das Gesangsideal des Belcanto erst im Nachhinein als solches bezeichnet. Ein weiterer wichtiger Wendepunkt war das Aufkommen der romantischen Opern im 19. Jahrhundert mit ihren Bedürfnissen nach großen, dramatischen, tragenden Stimmen und die dadurch entstandene Einteilung in Stimmfächer. Die Gender-Thematik, die zu Beginn des Schreibens für Stimmen unwichtig war, bekam im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert mit dem Gesellschaftsbild des Gegensatzes von Mann und Frau eine Gewichtigkeit, wie es sie zuvor nicht gegeben hatte. Bei einem Blick ins 20. Jahrhundert fällt vor allem der Bruch, der mit dem Zweiten Weltkrieg einherging, und die Unmöglichkeit des ‚normalen‘ Weiterkomponierens für ‚das direkteste aller Instrumente‘ auf.

Heute, mehr als 75 Jahre später, ist das Komponieren für Stimme kein Tabu mehr. *Extended vocal techniques* haben beim Komponieren für und Arbeiten mit Stimme genauso Einzug gehalten wie in Hinblick auf die Instrumente. Zumindest das aktuelle Musiktheater betreffend, prägt, laut meinen Interviewpartnerinnen, Genderfluidität, Offenheit und ein Miteinander auf Augenhöhe die Szene.

Ein großes Thema, was sich bei den Interviews herausgestellt hat, ist die Individualität von Stimmen. Während es für Komponist:innen, und da kann ich mich selbst mit einbeziehen, sehr interessant ist, mit individuellen Stimmen zu arbeiten, ist es für Opernhäuser wichtig, die Rollenfächer immer besetzt zu haben. Insofern wird es spannend sein, welcher Trend – Individualität von Stimmen oder Verallgemeinerung nach Stimmfächern – sich in den kommenden Jahren durchsetzt. Eins ist sicher: Solange in den Hochschulen und Universitäten eine Angst gegenüber ungewohnten Klängen verbreitet wird, werden nur einige wenige Neugierige sich auf das unbekanntes Terrain einlassen.

Während des Schreibens an dieser Arbeit ist mir immer wieder aufgefallen, dass ich selbst unsicher bin, welchen Begriff ich für im Musiktheater tätige Stimmen verwenden sollte. Gleichzeitig hat sich in der Geschichte schon oft genug gezeigt, dass sich Begrifflichkeiten für bestimmte zeitgeistige Phänomene, wie z.B. der Belcanto, die Bezeichnung des Barock etc. erst im Rückblick finden.

Da meine Arbeit zu einem Großteil auf qualitativer Forschung beruht, lassen sich die getroffenen Aussagen nicht verallgemeinern. Des Weiteren besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit bei dieser Art von Forschung. Eine größer angelegte Befragung von im Musiktheater professionell tätigen Stimmen wäre sicherlich ein interessanter Schritt zur weiteren Beforschung dieses Themas. So wäre es möglich, Tendenzen zu überprüfen und die bisherigen Ergebnisse zu validieren. Auch ein Blick aus anderen Fachrichtungen wie von Regisseur:innen oder Komponist:innen und Hochschuldozierenden auf die Sache würde andere Blickwinkel auf den Bereich ermöglichen.

Am Ende meiner Arbeit bleiben viele Fragen offen und neue tun sich auf: Wie wird es weiter gehen? Wird sich die Situation in den Ausbildungsstätten in der nächsten Zeit ändern oder versinken sie noch mehr in einer Rückwärtsgewandtheit und werden letztendlich zu Museen? Wird man die Individualität von Stimmen in Zukunft mehr schätzen lernen oder ist es für die Gesellschaft und die Opernhäuser wichtiger, stets gleiche Stimmtypen anstellen zu können? Wie wird man das, was ich unter dem aktuellen Musiktheater beschrieben und versucht habe zu fassen, in Zukunft benennen und einordnen? Was wird man in 50 Jahren unter Stimmbehandlung verstehen? Inwiefern wird die stetig fortschreitende Technologie in diesem Bereich wesentliche Einflüsse ausüben? Und welche Stücke und Thematiken werden uns in der näheren Zukunft im aktuellen Musiktheater begegnen und beschäftigen?

Es ist das Wesen der Forschung, dass mit einer gelösten Frage sich viele neue Fragen stellen. Insofern gilt es wach zu bleiben und zu beobachten, was die Zukunft bringen wird.

ANHANG

I. Literaturverzeichnis

- Aurbacher-Liska, H. (2003). *Die Stimme in der Neuen Musik: Notation und Ausführung erweiterter Gesangstechnik. Mit 41 Klangbeispielen auf einer CD*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Barthes, R. (1973). Die Gespenster der Oper. In R. Barthes (2002). *Die Körnung der Stimme: Interviews 1962 - 1980*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 203-207.
- Brüstle, C. (2004). Stimme als Klang - Anmerkungen aus der Musikwissenschaft. In D. Kolesch & J. Schrödl (Hrsg.) (2004). *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, S. 124–127.
- Brüstle, C. (2016). Performance. In J. P. Hiekel & C. Utz (Hrsg.) (2016). *Lexikon Neue Musik*. Stuttgart/Kassel: Metzler&Bärenreiter, S. 503-506.
- Büchter-Römer, U. (2003). „Geflüster, Geschrei, Gesang“ - Die Stimme in der improvisierten und experimentellen Musik. In Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hrsg.) (2003). *Stimme. Stimmen - (Kon)Texte, Stimme – Sprache - Klang, Stimmen der Kulturen, Stimme und Medien, Stimme in (Inter)Aktion*. Mainz: Schott, S. 94–109.
- de la Motte-Haber, H. (1987). Aus der Neuen Welt. Die Rezeption der amerikanischen Musik in Europa. In H. Danuser, D. Kämper & P. Terse (Hrsg.) (1987). *Amerikanische Musik seit Charles Ives: Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*. Laaber: Laaber, S. 113–125.
- Dibelius, U. (1991). *Moderne Musik I: 1945—1965. Voraussetzungen, Verlauf, Material* (Neuausg., 5. Aufl). München: Piper.
- Dick, L. (2015). Komponierte Sprechereignisse. Vokalität in der Unterrichts- und Aufführungspraxis des „composed theatre“. In A. Rey & G. Toro (Hrsg.) (2015). *Disembodied Voice: Ein Forschungsprojekt*. Berlin: Alexander, S. 93–102.

- Dick, L. (2018). *Zwischen Konversation und Urlaut: Sprechauftritt und Ritual im „Composed Theatre“*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Dick, L. (2019a). Eine Art „veredeltes Varieté“. Das Erbe der Diseusen im Neuen Musiktheater. In A.-M. Krüger & L. Dick (2019). *Performing Voice: Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*. Büdingen: Pfau, S. 75–87.
- Dick, L. (2019b). Von Strichmännchen, Wortpyramiden und Buchstabensalat. Analyse von Vokalpartituren des Composed Theatre aus der Perspektive der visuellen Rhetorik. In A.-M. Krüger & L. Dick (2019). *Performing Voice: Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*. Büdingen: Pfau, S. 109–120.
- Drees, S. (2011). *Körper – Medien - Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950*. Hofheim: wolke.
- Ehrmann-Herfort, S. & Seedorf, T. (1998). Stimmgattungen. In *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Bd. 8 (Sachteil)* (2., neubearb. Ausg.). Kassel: Bärenreiter, Sp. 1775-1812.
- Feuchtnner, B. (2020). *Die Oper des 20. Jahrhunderts in 100 Meisterwerken*. Hofheim: wolke.
- Finter, H. (2014). Intervokalität auf der Bühne: Gestohlene Stimme(n), gestohlene(r) Körper. In H. Finter (2014). *Die soufflierte Stimme: Text, Theater, Medien: Aufsätze 1979 - 2012*. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 391–401.
- Fricke, S. (1995). Fluxus. In *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Bd. 3 (Sachteil)* (2., neubearb. Ausg.). Kassel: Bärenreiter, Sp. 595-600.
- Froschauer, U. & Lueger, M. (2020). *Das qualitative Interview: Zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme* (2., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage). Wien: facultas.
- Gläser, J. & Laudel, G. (2009). *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse: als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen*. (3. überarbeitete Auflage). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Goebbels, H. (2012). Eigentümliche Stimmen. Zur Arbeit an I went to the house but did not enter. In *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*. Berlin: Theater der Zeit, S. 71–77.
- Grotjahn, R. (2005). „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien“. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess. In S. Meine & K. Hottmann (Hrsg.) (2005). *Puppen Huren Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. Schliengen: Argus, S. 34–57.
- Gottwald, C. (2009). *Hörgeschichte der Chormusik des 20. Jahrhunderts. 1950 - 2000*. Stuttgart: Carus.
- Heile, B. (2016). Instrumentales Theater. In J. P. Hiekel & C. Utz (Hrsg.) (2016). *Lexikon Neue Musik*. Stuttgart & Kassel: Metzler & Bärenreiter, S. 289–290.
- Hiekel, J. P. (2016). Die Kunst des Übergangs. Merkliche und unmerkliche Neuansätze im Musiktheater der letzten Jahrzehnte. In A. Meyer & C. Richter-Ibáñez (Hrsg.) (2016). *Übergänge: Neues Musiktheater - Stimmkunst - inszenierte Musik*. Mainz: Schott, S. 13–33.
- Hiekel, J. P. (2018). Grenzüberschreitungen und neue Arbeitsweisen. Zu einigen künstlerischen Suchbewegungen im Musiktheater der Gegenwart. In J.P. Hiekel & D. Roesner (Hrsg.) (2018) *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters. Theorien, Analysen, Positionen*. Bielefeld: transcript, S. 13–45.
- Isherwood, N. (2013). *The techniques of singing. Die Techniken des Gesangs*. Kassel: Bärenreiter.
- Kolesch, D. & Krämer, S. (Hrsg.) (2006). *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krones, H. (2001). Stimme, Wort und Ton in der Musikgeschichte. In H. Krones (Hrsg.) (2001). *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau, S. 11-19.
- Kuckartz, U. (2018). *Qualitative Inhaltsanalyse: Methoden, Praxis, Computerunterstützung* (4. Auflage). Weinheim: Beltz Juventa.

- Lehmann, H.-T. (2004). Prädratische und postdratische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance. In D. Kolesch & J. Schrödl (Hrsg.) (2004). *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, S. 40–66.
- Lehmann, H.-T. (2015). *Postdratisches Theater* (6. Auflage). Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Luz, A. & Richter-Ibáñez, C. (2019). Neue Musik. In Seedorf, T. (Hrsg.) (2019b). *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*. Kassel: Bärenreiter, S. 383–462.
- Mösch, S. (Hrsg.) (2017). *Komponieren für Stimme: Von Monteverdi bis Rihm: ein Handbuch*. Kassel: Bärenreiter.
- Mösch, S. (2017). Wege der Entgrenzung: Aspekte von Stimmbehandlung im Musiktheater nach 1945. In S.M. Woyke, K. Losleben, S. Mösch & A. Mungen, A. (Hrsg.) (2017). *Singstimmen: Ästhetik - Geschlecht - Vokalprofil*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 73–107.
- Mösch, S. (2000). Per aspera ad futura? Zwischen Neuanfang und Tradition: Die Oper nach dem zweiten Weltkrieg. In U. Bermbach (Hrsg.) (2000). *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 183–220.
- Mungen, A. (2010). Gesang/Stimme/Stimmfächer. In A. Kreuzinger-Herr & M. Unseld (Hrsg.) (2010). *Lexikon Musik und Gender*. Kassel: Bärenreiter, S. 245–247.
- Nonnenmann, R. & Utz, C. (2016). Stimme/Vokalmusik. In J. P. Hiekel & C. Utz (Hrsg.) (2016). *Lexikon Neue Musik*. Stuttgart & Kassel: Metzler & Bärenreiter, S. 568–579.
- Pöllmann, R. (2018). Die Musik hinter den Worten. Die Stimme in der zeitgenössischen Musik. *Neue Zeitschrift für Musik, Stimme* (#1_2018), S. 12–15.
- Rebstock, M. & Roesner, D. (Hrsg.) (2012). *Composed theatre: Aesthetics, practices, processes*. Bristol: Intellect.
- Rebstock, M. (2012). Composed Theatre: Mapping the Field. In M. Rebstock & D. Roesner (Hrsg.) (2012). *Composed theatre: Aesthetics, practices, processes*. Bristol: Intellect, S. 31–124.

- Reineke, L. & Sun, S. M. (2018). Klischeelos glücklich. Sarah Maria Sun über die Arbeit mit ihrer Stimme und das Sängerbild der Gegenwart. *Neue Zeitschrift für Musik, Stimme* (#1_2018), S. 8–11.
- Richter-Ibáñez, C. (2017). Lachen, schreien, von der Hoffnung singen. Die Stimme im Musiktheater nach 1945. In S. Mösch (Hrsg.) (2017). *Komponieren für Stimme. Von Monteverdi bis Rihm*. Kassel: Bärenreiter, S. 218–234.
- Risi, C. (2017). *Oper in performance: Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*. Berlin: Theater der Zeit.
- Roesner, D. (2016). Hybride Stimmbiographien. Musiktheatergesang zwischen Individualisierung und Generalisierung. In A. Meyer & C. Richter-Ibáñez (Hrsg.) (2016). *Übergänge: Neues Musiktheater - Stimmkunst - inszenierte Musik*. Mainz: Schott, S. 34–48.
- Salzman, E., & Dézsy, T. (2008). *The new music theater: Seeing the voice, hearing the body*. Oxford: Oxford University Press.
- Seedorf, T. (2016a). Stimmfach/Stimmfächer. In A.-C. Mecke et. al. (2016) *Lexikon der Gesangsstimme: Geschichte, wissenschaftliche Grundlagen, Gesangstechniken, Interpreten* (2., durchgesehene Auflage). Lilienthal: Laaber, S. 587–591.
- Seedorf, T. (2016b). Stimmgattungen. In A.-C. Mecke et. al. (2016) *Lexikon der Gesangsstimme: Geschichte, wissenschaftliche Grundlagen, Gesangstechniken, Interpreten* (2., durchgesehene Auflage). Lilienthal: Laaber, S. 593–594.
- Seedorf, T. (2016c). Stimmlage. In A.-C. Mecke et. al. (2016) *Lexikon der Gesangsstimme: Geschichte, wissenschaftliche Grundlagen, Gesangstechniken, Interpreten* (2., durchgesehene Auflage). Lilienthal: Laaber, S. 596.
- Seedorf, T. (2019). Extended Belcanto oder: Das Alte im Neuen. In A.-M. Krüger & L. Dick (2019). *Performing Voice: Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*. Büdingen: Pfau, S. 30–37.
- Seidner, W. & Seedorf, T. (1998). Singen. In *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Bd. 8 (Sachteil)* (2., neubearb. Ausg.). Kassel: Bärenreiter, Sp. 1412–1470.

Tiemann, W. (2016). Stimmtyp. In A.-C. Mecke et. al. (2016) *Lexikon der Gesangsstimme: Geschichte, wissenschaftliche Grundlagen, Gesangstechniken, Interpreten* (2., durchgesehene Auflage). Lilienthal: Laaber, S. 607–609.

Utz, C. (2016). Musiktheater. In J. P. Hiekel & C. Utz (Hrsg.) (2016). *Lexikon Neue Musik*. Stuttgart & Kassel: Metzler & Bärenreiter, S. 407–417.

Weber-Lucks, T. (2008). Körperstimmen. Vokale Performancekunst als neue musikalische Gattung (Unveröffentlichte Doktorarbeit). Technische Universität Berlin.

Internetquellen

Black Mountain College – 'A School Like No Other' | TateShots, verfügbar unter:

<https://www.youtube.com/watch?v=ManNYunSYkQ&t=3s> [13.10.2021].

Der Spiegel 21 (1967), Heft 40 vom 24. September 1967, verfügbar unter:

<https://www.spiegel.de/kultur/sprengt-die-opernhaeuser-in-die-luft-a-ac664ef2-0002-0001-0000-000046353389> [12.09.2021].

Ensemble maulwerker, verfügbar unter: <http://www.maulwerker.de/> [10.09.2021].

Musiktheatertage Wien, verfügbar unter: <http://www.musiktheatertagewien.at/> [19.10.2021].

Münchener Biennale – Festival für aktuelles Musiktheater, verfügbar unter:

<https://muenchener-biennale.de/> [19.10.2021].

Neue Vocalsolisten Stuttgart, verfügbar unter: <https://neuevocalsolisten.de/aktuell.html> [10.09.2021].

O. Festival for Opera. Music. Theatre, verfügbar unter: <https://o-festival.nl/> [19.10.2021].

Salome Kammer, verfügbar unter: <http://www.salomekammer.de/> [10.09.2021].

II. Interview-Leitfaden

Interviewleitfaden für ein semistrukturiertes Expertinneninterview zum Thema

„Die Stimme im aktuellen Musiktheater. Arbeitsweisen - Stimmprofile“

- Setting: Interview via ZOOM
- Interviewpartnerinnen:
 - Truikje van der Poel (Vocalsolisten Stuttgart, Profi für Neue Musik) Do. 12.8. 21Uhr
 - Salome Kammer (Schauspielerinnen + Sängerinnen) Di. 10.8. 17Uhr
 - Ariane Jeßulat (Maulwerker, experimenteller Zugang) Fr. 13.8. 14Uhr
- offene Gesprächsstrategie: Gegenstand aus Sicht der Expertin erläutern lassen

Vorbemerkungen / Gesprächseinstieg

- Vielen Dank, dass Sie sich Zeit genommen haben um mit mir zu sprechen....
- Über Hintergrund der Arbeit und andere Gesprächspartnerinnen erzählen
- Um Erlaubnis zur Gesprächsaufzeichnung + Namensnennung in der Arbeit ersuchen
- Interviewmaterial wird transkribiert und ausgewertet
- Dauer des Gesprächs: ca. 30-60min.
- Ziel der Arbeit: Aktueller Stand der Arbeitsweisen und Stimmprofile im aktuellen Musiktheater
- Ziel des Interviews: Einblick in die Perspektive der Person auf dieses Thema

Arbeitsweisen im aktuellen Musiktheater

- Welche Erfahrungen konnten Sie bisher mit dem aktuellen Musiktheater sammeln?
- Wie würden Sie ihre eigene Arbeitsweise in Bezug auf das aktuelle Musiktheater beschreiben?
 - Welche Kompetenzen werden neben dem Singen verlangt / erwartet?
 - Wie sind Sie dazu gekommen sich diese anzueignen? (Studium, Meisterkurse, Selbststudium, ...)
- Wie lange sind Sie bereits im Bereich des aktuellen Musiktheaters tätig?
- Was war Ihre größte Herausforderung in der Praxis des aktuellen Musiktheaters?
- Wie läuft die Zusammenarbeit innerhalb einer Musiktheater-Produktion ab?
- Wie hat eine äußerst gelungene Kooperation in Ihrer Arbeit innerhalb des aktuellen Musiktheaters ausgesehen?
 - Wie würden Sie diese beschreiben?
 - Was hat diese Kooperation ausgezeichnet?
 - Wo würden Sie Probleme der Kooperation sehen?
- Wie würden Sie das Verhältnis zwischen Komponist:innen und Sänger:innen beschreiben?
 - Hatten Sie bei Ihren Projekten manchmal das Gefühl von Hierarchien innerhalb der Zusammenarbeit?
- Wie würden Sie die Unterschied(e) zwischen der Arbeit an großen Häusern und freien Produktionen beschreiben?
- Inwiefern spielen Stimmprofile für die Arbeitsweise im aktuellen Musiktheater eine Rolle?

Stimmprofile

Wenn man in Musikuniversitäten/-hochschulen und großen Häusern schaut, sind bis heute die aus dem 19. Jahrhundert stammenden Stimmklassifikationen gang und gebe. Bereits während Ihrer Ausbildung werden Sänger:innen in bestimmte Stimmfächer eingeteilt. Auch die Anstellung an einem Opernhaus erfolgt bis heute nach einem Fachvertrag.

- (Wie stehen Sie dazu?)
- Welche Möglichkeiten oder Probleme bringt die Einteilung nach Stimmtypen, wie Sie an Opernhäusern und in Hochschulen noch gehandhabt wird (Stichwort Fachvertrag), mit sich?
- Wie wurde Ihr Stimmprofil von anderen beschrieben?
 - Inwiefern ist das für Sie zutreffend?
 - Hat sich Ihr Stimmprofil im Laufe Ihrer Karriere gewandelt?
- Wie würden Sie heute Ihr eigenes Stimmprofil beschreiben?
- Welche Alternativen zur Einteilung in Stimmprofile könnten Sie sich möglicherweise vorstellen?
- Inwiefern würden Sie die Stimmpartien im aktuellen Musiktheater als Reflexion gesellschaftlicher Phänomene betrachten?
 - Gibt es Gemeinsamkeiten?
 - Ist eine Essenz heraus lesbar?

Abschluss des Gesprächs

- Wie würden Sie sich selbst und Ihre berufliche Tätigkeit beschreiben?
- Gibt es etwas, dass Sie noch gern ergänzen würden?

Vielen Dank, dass Sie sich Zeit genommen haben mit mir zu sprechen, ...

III. Übersicht Codes und Subcodes

Code	Beschreibung	Erstellung	Häufigkeit
1 Begriff des aktuellen Musiktheaters	Alle Äußerungen darüber, was unter aktuellem Musiktheater aufgefasst wird, wie es definiert wird, sowie Beispiele von Stücken, die genannt werden.	induktiv	10
1.1 Beispiele Musiktheater	Auflistung aller in den Interviews erwähnten Musiktheater-Werke	induktiv	9
2 Rahmenbedingungen	Alle Äußerungen über Arbeits- und Rahmenbedingungen des aktuellen Musiktheaters inklusive Vergleiche großer Häuser vs. freier Produktionen	deduktiv, allerdings ursprünglich als Unterkategorie von Arbeitsweisen gedacht	0
2.1 Probenzeiten	Äußerungen zu (oft sehr limitierten) Probenzeiten für ein aktuelles Musiktheaterwerk	induktiv	8
2.2 Infrastruktur	Äußerungen zur (zumeist an großen Häusern gegeben) Infrastruktur	induktiv	5
2.3 Wunschvorstellungen	Äußerungen über bestimmte Wunschvorstellungen, was Proben und Aufführungen von aktuellem Musiktheater betrifft	induktiv	4
2.4 Budget	Aussagen über Druck durch sehr begrenztes Budget in der freien Szene	induktiv	3
2.5 Anzahl Aufführungen	Aussagen über sehr begrenzte Anzahl an Aufführungen innerhalb des Kosmos des aktuellen Musiktheaters	induktiv	2
3 Kooperationen	Erzählungen über Zusammenarbeiten innerhalb des aktuellen Musiktheaters und deren Abläufe, Probleme, Glücksmomente	deduktiv, allerdings ursprünglich als Unterkategorie von Arbeitsweisen gedacht	0
3.1 mit Komponist:innen	Konkrete Äußerungen über die Zusammenarbeiten mit Komponist:innen	induktiv	14
3.2 mit	Konkrete Äußerungen über die	induktiv	10

Regisseur:innen	Zusammenarbeiten mit Regisseur:innen		
3.3 interdisziplinär	Aussagen über interdisziplinäre Zusammenarbeiten innerhalb des aktuellen Musiktheaters	induktiv	5
3.4 Aufgabenverteilung	Äußerungen darüber, wie die Aufgaben im aktuellen Musiktheater verteilt sind	induktiv	3
3.5 Hierarchien	Äußerungen zu Hierarchien in der Zusammenarbeit des aktuellen Musiktheaters	induktiv	4
4 Herausforderungen/ Kompetenzen	Alle Äußerungen von Kompetenzen, die im aktuellen Musiktheater verlangt werden und Herausforderungen, denen man während der Arbeit begegnet	deduktiv, allerdings ursprünglich als Unterkategorie von Arbeitsweisen gedacht	4
4.1 Auswendig- lernen	Schwierigkeit des Auswendig-lernens, das beim Musiktheater für Sänger:innen immer dazu gehört	induktiv	8
4.2 stimmliche	stimmtechnische Herausforderungen innerhalb des Arbeitsprozesses	induktiv	8
4.3 Haltung	Aussagen über die Herausforderung eine eigene Haltung aufzubauen, sich emotional zu identifizieren, präsent zu sein	induktiv	6
4.4 Rolle	eine Rolle spielen / einen Charakter verkörpern	induktiv	5
4.5 Zeitdruck	Sänger:innen berichten von großem Zeitdruck innerhalb dessen die Produktionen entstehen müssen	induktiv	4
4.6 Umgang mit Fehlern	Umgang mit Fehlern, die bei der Aufführung passieren	induktiv	3
4.7 komplizierte Rhythmen	Aussagen über komplizierte Rhythmen	induktiv	2
4.8 Zusatzinstrumente	Aussagen über die herausfordernde Verwendung von Zusatzinstrumenten	induktiv	2
5 Arbeitsprozesse	Alle Äußerungen über die einzelnen Teilschritte und Abläufe während des Arbeitsprozesses inklusive Arbeitsweisen	induktiv / deduktiv - zunächst als Arbeitsweisen angelegt, dann in Arbeitsprozesse	2

		verändert	
5.1 Kontaktaufbau	Kontaktaufbau zwischen Sänger:in und Komponist:in / Regisseur:in / Produktion	induktiv	3
5.2 Exploration	Beschreibungen von Explorationsphasen innerhalb der Gruppe und mit den Komponist:innen	induktiv	7
5.3 Einstudierung	Äußerungen darüber in welcher Art und Weise die persönliche Einstudierung der Partien statt findet. Unterschieden wird hier zur Einstudierung in der Gruppe oder im Theaterensemble. Dies fällt unter musikalische Proben.	induktiv	8
5.4 musikalische Proben	Abläufe und Zeitlichkeiten von musikalischen Proben. Beschreibung der Probenarbeit im Unterschied zu den #Probenzeiten	induktiv	4
5.5 Änderungen	Änderungen der Komposition während des Probenprozesses (betrifft nur ein Beispiel)	induktiv	3
5.6 szenische Proben	Äußerungen zu den Abläufen, Zeitpunkten von szenischen Proben	induktiv	5
6 Stimmprofile	Äußerungen über die Bedeutung, Wahrnehmung, eigene Stellungnahme von Stimmprofilen sowie Verortung des eigenen Tuns innerhalb dessen	deduktiv	5
6.1 Stimmfach	Äußerungen zum klassischen Stimmfach, dessen Vor- und Nachteile	induktiv	14
6.2 eigene Beschreibung	Äußerungen dazu, wie die Sänger:innen sich selbst und ihren vokalen Ausdruck bezeichnen	deduktiv	13
6.3 Alternative Bezeichnungen	Vorschläge für alternative Bezeichnungen von Stimmprofilen (nur Begriffe, statt Beschreibungen)	deduktiv	9
6.4 Individualität	Äußerungen zur Individualität von Stimmen im Allgemeinen, nicht auf die eigene Stimme bezogen (im Unterschied zu „eigene Bezeichnung“)	induktiv	10
6.5	Äußerungen darüber, welche	induktiv	10

Stimmtechniken	Stimmtechniken etc. man im aktuellen Musiktheater braucht		
6.6 Gender	Äußerungen darüber, welche Rolle die Gender-Thematik in Hinblick auf die Stimmprofile im aktuellen Musiktheater spielt	induktiv	5
7 Ausbildungssituation	Äußerungen über die Ausbildungssituation an Musikhochschulen / Unis	induktiv	0
7.1 Handlungsbedarf	Wünsche für die Ausbildungssituation an Hochschulen/Unis im Bereich Gesang	induktiv	3
7.2 Ängste	Äußerungen über Ängste, die bei jungen Sänger:innen entstehen können	induktiv	6
8 Gesellschaft	Stimme als Spiegel der Gesellschaft?	deduktiv	6
9 Hintergrund	Sängerinnen berichten über ihre Ausbildungen und bisherigen Erfahrungen im Bereich des aktuellen Musiktheaters	deduktiv, allerdings ursprünglich als Unterkategorie von Arbeitsweisen gedacht	9

IV. Transkriptionen der Expertinneninterviews

1 Expertinneninterview 1**2** Interviewpartnerin: **Salome Kammer**

Datum: 10. August 2021 um 17 Uhr

Ort: Online via ZOOM

3 KR Ich würde sagen, starten wir mal. Ich verzichte jetzt am Anfang auf eine Vorstellung, aber ich werd später noch drauf zurück kommen, wenn das für Sie so passt.**4 SK** Heißt das, dass das Interview einfach so dann da vorkommt oder nehmen Sie Zitate, um dann in Ihrer Arbeit weiter darüber zu schreiben?**5 KR** Also geplant ist jetzt mal, dass ich eben diese drei Interviews alle transkribiere und dann mittels der qualitativen Inhaltsanalyse analysiere und dann eben die Ergebnisse in der Arbeit präsentiere.**6 SK:** Ok, mal sehen. (lacht)**7 KR:** Ok (lacht). Ich kann's Ihnen auf jeden Fall dann gerne zuschicken.**8 SK:** Mmh.**9 KR:** Genau. Dann würde ich mal mit der Frage starten, welche Erfahrungen Sie bisher mit dem aktuellen Musiktheater sammeln konnten?**10 SK** Puh, ist eine sehr allgemeine Frage.**KR** (lacht) Ja.**12 SK** Puh, wo fang ich denn da an? Also ich,... vielleicht muss ich ein bisschen was über meinen Weg sagen, weil ich komme ja zunächst vom Instrument. Ich hab Cello studiert und hab aber im Studium schon in ner freien Theatergruppe gespielt und dann im Sprechtheater an einem Stadttheater, nämlich in Heidelberg, fünf Jahre als Schauspielerin gearbeitet.**13** Das heißt ich hatte, ... sowohl eine fundierte, klassische Musikausbildung, als auch sehr viel .. Bühnenerfahrung als Schauspielerin.**14** Was mir bei dem Schauspiel gefehlt hat, war eigentlich das Niveau von Musikmachen, was ich als Musikerin zunächst kennen gelernt habe oder was ich immer angestrebt hab und was meine ganze Ausbildung bedeutet, ja.**15** Und als ich dann diese ersten Möglichkeiten bekam überhaupt zeitgenössische Musik zu machen: Das war zunächst Konzert. Das allererste wichtige Stück war *Pierrot Lunaire* von Schönberg, aber nicht in einer szenischen Version, sondern einfach für's Konzert. Dadurch bin ich da eingestiegen und dann wurden mir

- 16 relativ bald auch Sachen angeboten, wo ne szenische Umsetzung stattfand. Aber szenisch ist im zeitgenössischen Musiktheater ein schwierig zu definierender Begriff, würde ich mal sagen, weil das, was ich vom Theater her kannte, vom Schauspiel, wo man zunächst mal eine Figur darstellt, eine Rolle mit ner Handlung, mit nem Charakter, mit ner Entwicklung, das hab ich ja im Musiktheater sehr, sehr selten erlebt.
- 17 Sondern es ist ganz oft einfach auf einer Bühne mehr so installierte Musik... und da ist das Eigenartige oder das Sehr besondere, dass man als Sänger dann alles auswendig lernen muss und irgendwas darstellt - was das genau ist, kann man gar nicht unbedingt sagen, sondern ...
- 18 man muss mit seiner Präsenz auf der Bühne arbeiten und das ist übrigens bei den Instrumentalisten fast nie der Fall, die.. Jetzt gibt es auch immer mehr Projekte, wo Instrumentalisten eingebunden werden in das Bühnengeschehen, aber von den Sängern wurde das immer verlangt, egal ob sie Text oder keinen Text hatten.
- 19 Also bedeutend auf der Bühne rumstehen war von Anfang an, seit ich Musiktheater mache, eine wichtige Anforderung an mich. Aber wenn ich jetzt gleich schonmal auch über mein Verhältnis dazu sprechen darf.. also das waren Dinge, die ich oft nicht wirklich begriffen hab oder auch nicht wirklich gerne gemacht habe.
- 20 Also einfach nur von links nach rechts gehen, weil es jetzt in der Musik ne Pause gibt und ich muss dann da drüben stehen und noch bedeutend gucken oder so, das ist eigentlich nicht meins, wenn es sich nicht wirklich erschließt, warum ich jetzt diese Bewegung mache.
- 21 Es gibt natürlich Musiktheater, wo man durch ne Bewegung einen Klang auslöst und wo die Bewegung - also da ist ja die Carola Bauckholt ein wunderbares Beispiel - schon das Ereignis ist, das Bühnenergebnis, die Klangerzeugung.
- 22 **KR** Mh, das heißt Körper und ..und Stimme stehen für Sie da beim Musiktheater ganz eng zusammen.. und als notwendig?
- 23 **SK** Ah, unbedingt. Also, also es gibt mehrere Dinge, die ein Sänger machen kann: Also entweder ist er ein Instrument, das heißt, er erzeugt einfach nur Klänge mit dem Kehlkopf oder auch mit dem ganzen Körper oder er transportiert Text oder auch beides.
- 24 Wenn man Texte nutzt und transportiert, dann ist es ja gleichzeitig eine Aussage, d.h. ab dem Moment beginnt es, dass man eine Haltung dazu hat. Also wenn ich, egal, ob ich was privat sage oder ob ich einen auswendig gelernten Text auf der Bühne von mir gebe, .. entscheide ich mich zu einer bestimmten Haltung. Und die ist letztendlich dann schon eine Aussage und ein Ausdruck, der manchmal von den Komponisten überhaupt noch nicht bedacht wird. Also der, ... der aber maßgeblich ist für ... für das, was ich dann da verkörpere.

- 25 **KR** Mmh, verstehe, ja. Das nimmt eigentlich auch ein bisschen vorweg, was ich danach fragen wollte. Aber ich schließe trotzdem mal daran an: Sie hatten jetzt erzählt, dass es für Sie so zentral ist, dass Charaktere weniger wichtig und dass dafür aber die Haltung entscheidend ist, die man – ich nehme mal an – dann während des Probenprozesses erarbeitet. Lieg ich da richtig?
- 26 **SK** Die Haltung, dass die erarbeitet wird... Ja,.. manche Regisseure haben da Ideen, ja. Besonders die, die vom Theater kommen. Also die, die kennen die Not des Darstellers.
- 27 Aber es gibt... Es gibt sicherlich auch Sänger, die da nicht so fragen wie ich.
- 28 Aber ich hab halt lange auch Charaktere dargestellt und auch mit großer Freude, und wenn ich ein Lied singe, wo jemand spricht, vielleicht sogar in der Ich-Form, dann versuche ich natürlich diesen Charakter darzustellen oder ...nur anzudeuten. Also manchmal auch mit einem Abstand, also so einfach nur „Schaut jetzt bin ich das, aber eigentlich bin ich's gar nicht“.
- 29 Also ... da sind die Regisseure sehr verschieden und auch die Komponisten sehr verschieden.
- 30 Also es gibt Komponisten, die weigern sich Rollen zu konzipieren. Die schreiben eigentlich nur Stimmen oder nur Musik und werfen das einem Regisseur vor und der muss daraus ein Bühnenergebnis machen.
- 31 Das kann man ja auch gar nicht unbedingt Theater im üblichen Sinne nennen. Also vielleicht ist der Raum ein Theater oder vielleicht nennt man alles, was vor Leuten stattfindet, schon Theater. Keine Ahnung.
- 32 **KR** Und wenn Sie jetzt von einer Zusammenarbeit erzählt haben, hatten Sie hauptsächlich vom Regisseur und Komponist:innen gesprochen. Wie läuft das ab innerhalb von einer Musiktheaterproduktion? Sie können es auch gerne an einem Beispiel erläutern.
- 33 **SK** Also in der Regel gibt es erst einen Komponisten, der einen Auftrag bekommt. Wenn's gut ist oder wenn es glücklich ist, dann sind .. der Komponist und der Regisseur schon ein Team und erarbeiten sich was zusammen.
- 34 Und ... ich wurde eigentlich sehr oft schon relativ früh angefragt dann in den Projekten, ob ich da mitmachen will.
- 35 Da hatte ich noch gar keine Vorstellung, was das mal wird und hab mich dann auch überhaupt nicht eingemischt, weil ich mich eigentlich auf jedes Projekt neu einlasse und ich würde auch nie auf die Idee kommen zu sagen: „Das mach ich nicht, weil ich nicht weiß, was da auf mich zukommt“.
- 36 Das sind alles lebende Schöpfer, mit denen kann man reden und man kann sich streiten oder man kann auch irgendwie klar kommen, dass ... man seinen Frieden mit der Aufgabe findet, die man da hat.
- 37 **KR** Und das heißt, die Zusammenarbeit beginnt dann quasi ab dem Moment, wo

Sie angefragt werden? Oder ist das meist später erst?

38 **SK** In der Regel ist das später, weil ich frag dann zwar, „Worum wird's gehen?“,
aber da gibt es auch viele, die nicht sehr konkret sind.

39 Also außer es gibt ein Libretto. Das gibt es ja auch manchmal.

40 Aber sonst warte ich eigentlich bis zu dem Tag, wo die Noten kommen und dann
setze ich mich, also dann ist es auch nicht so, dass ich dann sofort anrufe und
frage „Was bitte bedeutet das?“, sondern dann braucht es einfach erst mal die
Vorarbeit, dass ich wirklich alles lese und einsteige. Und wenn ich dann einmal
durch bin, stelle ich die ersten Fragen an den Komponisten: „Wie ist das gemeint
oder ist das hier ein Fehler?“ ... oder was alles da so auf einen zukommt.

41 Und dann arbeite ich vor und dann fangen ja die szenischen Proben an und mit
denen gehen die wirklichen Fragen erst los: Was mach ich wirklich auf der Bühne
dann? Wer bin ich oder warum stehe ich da? Oder warum sitze ich? Warum liege
ich? Warum werde ich verstärkt oder nicht verstärkt?

42 Alles das sind dann Fragen für diejenigen, die sich ja auch schon längst
Gedanken gemacht haben, und meistens ist dann schon ein Konzept da und
dann kommt man zusammen.

43 **KR** Darf ich fragen, was da Ihre größte Herausforderung bis jetzt war, in der
Praxis?

44 **SK** Hm, also eine Herausforderung ist generell die schweren Partituren zu lernen
in einer gewissen Zeit.

45 Manche Komponisten geben sehr spät ab, dann muss man sich wahnsinnig
anstrengen.

46 ... Das Schwerste zu lernen.. Ich hab mal ein ein Stück von Brice Pauset
realisiert. Das war für Stimme, Klavier und Elektronik – Live Elektronik – ein
Musiktheater. Die Regisseurin war Reinhild Hoffmann, eine Choreografin, die
auch Musiktheater gemacht hat.

47 Und diese, ... da gab's als Vorbild eine wirkliche Figur. Und aus dem.. ich glaube
aus dem 17. Jahrhundert Louise du Néant. Das Ganze war auf Alt-Französisch,
Louise du Néant hat Briefe an Jesus geschrieben, sie ...war in einem Kloster
und hatte einen Wahn, sozusagen.

48 Und mit diesem Wahn musste ich mich dann jetzt da zwei Monate intensiv
befassen und alleine auf der Bühne in Alt-Französisch sehr komplizierte,
zeitgenössische Musik auswendig lernen.

49 Und das war eine ECHTE Herausforderung! Das war wirklich SEHR schwer.

50 Aber ich habe das dann... das habe ich sehr, sehr oft erlebt, dass, wenn man so
einen Berg besteigt, man oft noch nicht weiß: Ist das jetzt ein 4.000er oder ein
8.000er? Und zwischendurch denkt man, das schafft man nie und dann kommen
Tränen und Zusammenbrüche oder sonst was und eines Tages sieht man schon
das Licht und dann irgendwann sieht man auch den Gipfel und dann,
irgendwann, steht man auch ganz oben.

- 51 Und dann weiß man: Jetzt kann ich es spielen und es ..wird eine Leichtigkeit bekommen.
- 52 Und leider ist es so, dass beim Musiktheater, modernen Musiktheater, dann oft nur drei oder vier Vorstellungen, manchmal sogar nur zwei sind.
- 53 Der Aufwand ist so irrsinnig und verbraucht so viel Hirn-Kapazität, dass es eigentlich der Wahnsinn ist, dass man dann das hinterher vergessen muss, kann.
- 54 Man vergisst sowieso. Weil ganz oft sind es keine Melodien, die man lernt, sondern irgendwelche komplizierten Rhythmen, wo auf dem dritten Triolenachtel eines Sechs-Viertel Taktes irgendwo ein „t“ zu machen ist und das muss man aber machen, nachdem das die Posaune (saugt geräuschhaft Luft ein) gemacht hat.
- 55 Und...Aber auf der Bühne alles auswendig zu singen, während die Musiker Noten vor sich haben, also das ist schon eine irrsinnige Herausforderung, sag ich mal.
- 56 Vielleicht gibt's Leute, die leichter lernen, aber für mich waren so Partien echt schwierig.
- 57 Ein anderes Beispiel: Von Helmut Lachenmann hab ich in der Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* die Sprechpartie übernommen. Zunächst, also das ist ein Einschub in seiner Oper, das ist ein eigenständiges Stück, das heißt *Zwei Gefühle*. Er hat es ursprünglich für Ensemble und Sprecher geschrieben.
Dann ... es dauert ungefähr 20 Minuten und das hab ich dann auswendig gelernt.
- 58 Aber dann hat es ihm später gar nicht mehr so gefallen und er hat dann eine etwas einfachere Version daraus gemacht, wo dann das Orchester nur noch so Liegeklänge gemacht hat und ich konnte darüber den zerhackten Text, der auch so schon schwierig zu lernen war, sprechen.
- 59 Aber dann musste ich nicht mehr diese sehr, sehr komplizierte, rhythmische Struktur parat haben. Die hatte ich dann schon auswendig gelernt. Also das hatte ich mit sehr, sehr viel Mühe auch gelernt und gemacht.
- 60 Aber im Fluss der ganzen Oper, war es eben zunächst nicht... nicht sehr gut gedacht von ihm, das hat er selber bemerkt und dann diese Veränderungen vorgenommen. Hab ich mich jetzt gut ausgedrückt? Haben Sie das verstanden?
- 61 **KR** Ja, doch, ich hab's verstanden. Das heißt aber.. Während Sie das einstudiert haben, hat er die Änderungen dann vorgenommen?
- 62 **SK** Nein, erst hab ich zehn Vorstellungen gespielt in dieser schweren Version und dann wurde es wieder aufgenommen, dann wurde die andere Version ausprobiert und genommen.
- 63 **KR** Okay. Wow, das stell ich mir herausfordernd vor, wenn man das eine schon verinnerlicht hat und dann was anderes, eine andere Version davon kommt.
- 64 **SK** Ja, aber die andere Version war ja die leichtere. Insofern war ich dann doch

auch froh. Das war auch für das Publikum leichter. Es war nicht so... es hatte nicht so viel Aktion, es war viel ruhiger geworden dadurch und auch innerhalb dieser Oper war das dann viel... also hatte das seinen guten Platz. Also das wirkte ganz anders dann.

65 **KR** Mmh. Sie haben eben von diesen wenigen Aufführungen, die ja so typisch sind, gesprochen und ich habe mich während dessen gefragt, ob sie da jetzt... Also ob man das sowohl auf Aufführungen in großen Opernhäusern als auch auf freie Produktionen beziehen kann oder.. wie da das Verhältnis ist?

66 **SK** Also ich hab eine Uraufführung an der Staatsoper während der Opernfestspiele hier in München gemacht, wo ich die erste Oper von Jörg Widmann *Das Gesicht im Spiegel* aufgeführt hab.

67 Da hatten wir auch nur vier Vorstellungen und zwar immer ausverkauft und ein unglaublicher Run auf die Karten. Und die Oper hat trotzdem das nicht mehr wieder aufgenommen.

68 Es hätte sich sicherlich auch dann noch weiter gut verkauft, aber sie behaupteten, es sei zu teuer, was ich bei der Staatsoper nicht ganz verstehe, weil die so wahnsinnig viel Geld hat. Aber es war nicht ihr Lieblingsprojekt.

69 ... auch viel Arbeit, aber das war übrigens eine Oper, eine der wenigen, die ich wirklich an einer Hand abzählen kann, wo ich eine richtige Rolle hatte. Also eine Rolle, die... und das war überhaupt eine Geschichte mit einer Handlung.

70 **KR** Und wo wir so bei freien Produktionen sind und großen Häusern: Wie würden Sie die Unterschiede da sehen? Bei der Arbeit an großen Häusern und freien Produktionen? ... Wenn man jetzt an das Musiktheater spezifisch denkt...

71 **SK** Ja. Große Häuser haben natürlich diese ganze Infrastruktur sehr viel besser und einfacher, da geht man halt in die Kostümabteilung und es wird einem alles angelegt. Da gibt es drei Assistenten, die die Stoffe bereithalten und ... das ist alles hochprofessionell.

72 Also in Stuttgart war z.B. einer, der war nur für die Stoffe... um Stoffe zu bestellen. Das war der Job von dem, also in der Schneiderei. Und da wurde dann halt überlegt: Was nehmen wir denn jetzt dafür? Was für ein Stoff? Und der kannte die Lieferanten aus der ganzen Welt, natürlich die feinsten Sachen.

73 Und sowas erlebt man halt in der freien Szene so nicht. Da wird überlegt, ob man jetzt bei H&M die Schuhe kauft und ... und wo man einen alten Vorhang her kriegt damit man dann noch sein...

74 Also das ist jetzt übertrieben. Aber die Frage des Geldes spielt natürlich immer eine Rolle.

75 **KR** Also würden Sie das,.. die Frage des Geldes als den Hauptunterschied von Produktionen in der freien Szene und den Häusern sehen, oder?

- 76 **SK** Ich muss gerade überlegen, wo ich in der freien Szene ... Ach so, ja, natürlich hab ich so Musiktheaterprojekte auch gemacht. ...
- 77 Also diese Infrastruktur würde ich erstmal als das Wichtigste sehen: Also wer baut ein Bühnenbild und wo sind die Endproben? Also ich hab z.B. auch für Festivals eine Uraufführung gemacht, die eigentlich keinen Musiktheater-Betrieb haben, beispielsweise in Witten, für die Kammermusik-Tage in Witten. Das ist dann natürlich ganz anders.
- 78 Das war eine ganz freie Produktion... Das musste dann alles irgendwie vorher organisiert werden: Wo kommt das Bühnenbild her und wer transportiert es dann dahin? Da gab's keine zuständigen Leute für und die Produktion ist ja dann sogar noch gereist hinterher, mehrfach und... es war nicht so einfach, wie wenn man das mitten in einer Kooperation mit einem Haus macht.
- 79 **KR** Verstehe, ja. Und... Ich komme jetzt nochmal drauf zurück auf diese Zusammenarbeiten und Kooperationen, die da entstehen.
- 80 **SK** Künstlerische Kooperationen oder mit Institutionen?
- 81 **KR** Künstlerisch.
- 82 **SK** Okay.
- 83 **KR** ...beziehungsweise vielleicht schließt es das andere eh mit ein. Meine Frage wär dazu noch: Wie eine äußerst gelungene Kooperation in Ihrer Arbeit innerhalb des aktuellen Musiktheaters ausgesehen hat? .. Oder ... aussehen würde?
- 84 **SK** Also was mir immer gefällt ist, wenn ein ... Komponist mit den Theaterleuten, mit seinem Team zusammenarbeitet, dass nicht einer allein sich am Schreibtisch alles ausdenkt und das dann jemand anderem gibt und sagt: Mach du was da daraus. Sondern das der auch ein Interesse an Theater hat.
- 85 Da gibt's sehr unterschiedliche Komponisten: Welche, denen ist das so völlig egal, die gucken nicht mal richtig auf die Bühne, ja. Die sind einfach nur mit Ihrer Musik beschäftigt.
- 86 Und da bin ich eigentlich doch dann immer ziemlich entsetzt, weil die bräuchten ja auch gar nicht Musiktheater zu machen, wenn sie das nicht interessiert. Und denken sich: „Na gut, das ist ein anderes Genre. Ich bin hier einfach nur der Lieferant.“
- 87 Aber dann gibt's welche, die sich richtig für Bühne und für ... Was das für eine Wirkung hat. Was ist zwischen Publikum und zwischen den Musikern? Und was wollen wir zusammen sagen? Das interessiert mich viel mehr.
- 88 **KR** Und das heißt, wenn Sie mit diesen Komponisten/Komponistinnen arbeiten,

also das ist dann wahrscheinlich Ihre zentrale Ansprechperson auch? Oder... ?

89 **SK** Der Komponist?

90 **KR** Ja?

91 **SK** Zunächst schon, ja, klar. Aber dann, es gibt ja auch meistens getrennt davon einen Regisseur oder in der ganz konkreten Arbeit, ... wenn das zusammengesetzt wird, dann ist der Regisseur eigentlich erst einmal der Ansprechpartner.

92 Da ist ja die Arbeit des Komponisten so gut wie vorbei. Also es gibt welche, die sind dann auch bei der Einstudierung gar nicht mehr da und kommen dann erst zu den Endproben. Oder man ruft die halt an, wenn man noch eine Frage hat.

93 Aber der szenische Akt ist eigentlich getrennt von diesem schöpferischen Akt, wo erst einmal das Stück in die Welt gesetzt wird, am Papier. Das ist ja irre. Der Komponist muss es ja alles einfach im Kopf entwickeln, der Regisseur muss es lesen, ohne je eine Note davon gehört zu haben

94 – Also außer jetzt mit diesen blöden Midi-Versionen, das ist ja alles ganz furchtbar – Und dann?

95 Dann muss der auch arbeiten, also für Regisseure finde ich das extrem schwer Uraufführungen im zeitgenössischen Musiktheater zu machen wenn es auch gar keine Möglichkeit gibt einen Klavierauszug oder sowas von zu machen. Mit was proben die?

96 Ja, wir müssen ja mit einer Musik proben, die es noch nicht... die noch nicht da ist. Also da gibt's ja die unterschiedlichsten Methoden.

97 Ich hab mal ein Projekt an der Deutschen Oper in Berlin gemacht, wo man kurz vor den Sommerferien das Orchester gebeten hat, alles ohne größere Proben einzuspielen für eine Aufnahme. Und mit dieser Aufnahme haben wir Sänger dann – und Tänzer waren da auch dabei – in den Sommerferien geprobt und nach den Sommerferien kam das Orchester dazu und hat's dann richtig gespielt.

98 Und dann... Also das heißt, man musste bei den Proben auch immer mit den Fehlern, die da durch diese kurzzeitig entstandene Aufnahme..., die da war, mussten wir immer mit umgehen. Also da war dann halt mal was falsch. Hat der Dirigent irgendwie mal falsch gezählt oder so... und dann war das zu kurz.

99 Und dann mussten wir damit die ganze Probenzeit leben und wussten aber, das wird eines Tages wieder anders. Es ist ein bisschen quälend.

100 Das andere ist, dass ich auch schon mit Midi gearbeitet hab... was so furchtbar klang, weil später waren das ganz, ganz aufregende Klänge, die ein Ensemble gemacht hat mit Live-Techniken. Aber das kann ja so ein Computer gar nicht wiedergeben.

101 Und da wurde dann versucht, dieses Ensemble zwischendurch mal einzuladen, dass die schon ein bisschen was vormachen oder auch, dass man das aufnimmt und dann bei den weiteren szenischen Proben mit dem Material arbeitet.

Aber es ist echt schwer und und für die Regisseure ist es auch immer schwer, hier Konzepte.. und dann da die konkrete Arbeit.

102 **KR** Und darf ich nochmal zurückkommen auf die Kooperationen: Vielleicht fällt Ihnen ein Beispiel, wo es wirklich besonders gut war und warum das so gut war?

103 **SK** Die Kooperation der Komponisten mit den Regisseuren oder ..?

104 **KR** Nein, von Ihnen als Sängerin oder auch Schauspielerin mit Komponist:innen, Regisseur:innen...?

105 **SK** Also diese erste Oper vom Jörg Widmann *Das Gesicht im Spiegel*, die... da hab ich schon auch einen gewissen Anteil noch an meiner Figur gehabt. Mit dem Jörg hab ich mich schon getroffen, bevor das Libretto geschrieben wurde und wir haben Sachen ausprobiert.

106 Ich hatte so ein Voice-Transformer, den hat er sich ganz genau mit den Effekten angeguckt, den hat er dann auch eingebaut und es sehr intelligent gelöst, wie er die Effekte in den Saal weiter getragen hat.

107 Das war schon eine beglückende Arbeit. Da hat er auch ganz auf meine, meine Stimme und meine Möglichkeiten, die ich damals hatte, geschrieben.

108 **KR** Ah ja, gut. Ja, das ist dann bestimmt erfüllend, wenn da so aufeinander eingegangen wird.

109 **SK** Ja, es ist interessant, weil dann denkt man: „Hat der, sieht der mich so?“, weil er irgendwie auch ein bisschen ein Porträt einer Figur schreibt, wo ja auch meine Energie reingeht. Aber das muss man sich abschröpfen, das ist halt dann doch einfach nur eine Bühnenfigur, die man da glücklicherweise also... darstellt und er kann ja seiner Fantasie einfach freien Lauf lassen.

110 Ja. Was hab ich denn noch gemacht? Achso.. Es gab noch einen...

111 Ich habe eine Oper von Bernhard Lang aus Wien gemacht, die hieß *I hate Mozart*. Das war das zweite Musiktheater-Projekt, wo richtig was darzustellen war. Also gar nichts Abstraktes, sondern wirklich Szenen, wo man mit einem Kollegen im Dialog oder sogar zu viert oder zu dritt inszeniert wurde, also eine richtige Geschichte wurde erzählt. Da waren auch ganz, ganz schöne Sachen drin. Sehr schwer! Also Bernhard Lang schreibt so, dass man auch viel Zeit investieren muss, um es auswendig zu lernen. Aber mit viel Spaß, weil er auch.. ein Händchen fürs Komödiantische da zeigte, was man ihm eigentlich sonst gar nicht so zutraut. Aber er hat große Freude ... an der Umsetzung dieses Librettos zu einem Musiktheater.

112 **KR** Und das heißt, wie ich es jetzt verstehe, das Auswendiglernen gehört aber fix mit dazu oder ist das ein Anspruch, den Sie selbst an sich stellen?

- 113 **SK** Das gehört leider zum Musiktheater dazu, weil man ja nicht mit Noten auf der Bühne stehen kann. Das hindert alles. Also jede Art von Ausdruck ist nicht mehr möglich, wenn man immer zwischendurch guckt: Muss ich jetzt drei zählen oder war das jetzt doch auf drei und, oder?
- 114 Also wenn das nicht völlig selbstverständlich aus dem Körper herauskommt und man... so tut, als gäbe es nichts anderes, auch wenn man sich mal vertut muss man ja trotzdem dastehen und ..souverän wirken.
- 115 Jeden Fehler, den man macht, muss man mit sich selbst ausmachen und eigentlich so schnell wie möglich vergessen, weil wie oft ist mir das passiert, dass ich an einer Stelle mich mal geirrt habe.
- 116 Es gibt, ja, in dieser schweren, von mir verkörperten Partie Louise du Néant – das Musiktheaterstück von Brice Pauset heißt *Exercices du silence* –
- 117 eine Passage mit einem sehr ähnlichen Text, auch sehr ähnlich vertont, aber nicht gleich. Und dann lernt man das natürlich und macht sich klar, da ist es so, hier ist es anders und dann kommt man drauf zu während der Aufführung und dann macht man aus Versehen die falsche Version.
- 118 Und was macht man dann? Dann geht in einem... rattern 50 Möglichkeiten. Wie kann ich das wieder korrigieren? Oder wie komme ich jetzt auch wieder auf die richtige Stelle? Merkt keine Sau, um es salopp zu sagen.
- 119 ..Aber es löst eine Panik aus, ..wenn man bewusst weiß, dass man es falsch gemacht hat.
- 120 Falsch - Wer merkt beim neuen Musiktheater was richtig und was falsch ist? Ja, das habe ich mir immer wieder gesagt. Und trotzdem ist man das doch der Partitur schuldig. Und dem Komponisten. Es so gut wie möglich zu machen oder so richtig wie möglich.
- 121 ...Immer wieder habe ich mir gesagt: „Ist ja nicht so schlimm, wenn mal ein Fehler passiert“. Und trotzdem ist es so schwer, sich dann im Moment, wo der Fehler passiert, nicht zu schämen oder zu sagen, ist alles egal. Weil es nicht egal ist. Dafür hat man ja die viele Zeit reingesteckt.
- 122 **KR** Ja, verstehe. Ich würd vielleicht mal anschließen mit ein paar Fragen zu den Stimmprofilen, wenn das für Sie passt? Wir können sonst auch später nochmal ... zu den allgemeinen Arbeitsweisen zurückkommen. Bei den Stimmprofilen ist es so, dass ich mir vor allen Dingen die Frage gestellt habe, dass ja... Also wenn in den Musikuniversitäten heutzutage und auch in den großen Häusern, wenn man da schaut, dann sind ja eigentlich, die aus dem 19. Jahrhundert stammenden Stimmenklassifikationen immer noch gang und gebe, ..
- 123 **SK** Was im neunten?

124 **KR** 19.

125 **SK** Ok.

126 **KR** Genau. Und bereits während der Ausbildung werden ja eigentlich Sänger und Sängerinnen dann in bestimmte Stimmfächer eingeteilt. Manchmal wird das dann ja auch im Laufe der Ausbildung noch geändert, was ich so mitbekommen habe bisher. Aber auch die Anstellung erfolgt ja, so wie ich das gelesen hab, bisher nach dem Fachvortrag, nach wie vor. Weiß nicht, ob es da vielleicht Ausnahmen gibt von Häusern, die das anders machen, aber.. genau. Da wollte ich eben fragen, zum einen: Wie sie dazu stehen? Oder ausformuliert: Was Sie da für Möglichkeiten oder Probleme sehen?

127 **SK** Ich habe Ihnen ja vorhin kurz skizziert, wie mein Weg war; ich habe überhaupt keine Hochschule zur Stimmbildung besucht.

128 Ich habe mich ganz privat mit meiner Stimme beschäftigt und hatte eigentlich nur zwei Gesangslehrer, die ich auch nur konsultiert habe, um an technischen Fragen zu arbeiten, weil ich künstlerisch zu dem Zeitpunkt - ich war ja dann schon über 30 - keine Lust mehr hatte, dass mir jemand in meiner Art der Interpretation reinspricht.

129 Und das erzählt jetzt natürlich viel, weil ich einfach ... diese ... Fachrichtungen überhaupt nicht bediene.

130 Ich selbst bediene sie nicht, außer dass ich ... also ich nenne mich ja auch nicht Sopran, oder... Also das haben immer wenn dann andere dazugeschrieben bzw. jetzt bin ich vielleicht eher sogar Mezzo...

131 sondern ich habe immer gesagt Salome Kammer Komma Stimme.

132 ... Ich benutze einfach meine Stimme und das ist kein Fach, ich kann mal hoch, mal tief, ich kann mal krächzen, ich kann mal mit dem Babystimmchen oder, oder sonst was singen und benutze dafür kein Fach.

133 Das haben die Komponisten, mit denen ich arbeite, sehr genossen.

134 Es gibt aber andere Komponisten, die mehr so... sich im klassischen Betrieb bewegen.. wollen und können.

135 Die schreiben dann auch für die Fächer, ja. Gibt sehr erfolgreiche Leute: Also einer, der mir einfällt, der sehr viel Musiktheater macht, ist Detlef Glanert, der schreibt einfach so gut für Opernsänger, für den klassischen Opernsänger, dass er unheimlich viel gespielt wird, weil das sehr beliebt ist, weil er sehr an die Stimme denkt.

136 Und andererseits sind eben die zeitgenössischen Komponisten, die so experimenteller arbeiten, eher gefürchtet in den Opernhäusern, weil sie eben auch gegen die Stimme schreiben. Und da ist auch was dran, weil viele haben überhaupt keinen Sinn dafür, wie ... wie die Stimme gemischt werden muss mit dem Instrumentklang, damit sie noch gehört wird. Und da gibt's dann welche, die einfach einen viel zu dicken Klang schreiben und dann kommt so eine

- Stimme nicht mehr rüber.
- 137 Und dann heißt's: Ja, dann verstärkt doch einfach. Aber das ist nicht das Ding. Also ein Sänger quält sich wahnsinnig, wenn um ihn rum so ein Krach ist. Dann passiert das viel zu schnell, dass er sich fest singt.
- 138 Und dann gibt es auch viele, die überhaupt keine Idee davon haben, dass eine Stimme auch begrenzt ist in der Höhe und in der Tiefe und da schlagen dann die Sänger die Noten auf und sagen: Aber ich kann das nicht singen, ich komm da nicht hin mit meiner Stimme.
- 139 Da war ich ein bisschen anders, weil ich hab mir immer gesagt, ich mache das möglich auf meine Weise.
- 140 Und dadurch habe ich aber nie ein klassisches Stimmprofil entwickelt. Bei manchen Sachen musste ich klassisch singen, aber ich hab ansonsten immer einfach für mich ne technische Lösung gefunden.
- 141 Das war manchmal gequäkt und manchmal geröhrt und sehr viel mit der Bruststimme gearbeitet.
- 142 Also so, was Sie da vorhin gesagt haben mit dem indischen..
- 143 Also ich kann meine Bruststimme sehr viel sicherer benutzen als meine Gesangs-Kopfstimme. ...meine Bruststimme ist einfach immer da, da weiß ich einfach wie das geht und die ist meine ... Natur.
- 144 Und das andere ist eben die Kunststimme, die im Kunstgesang gebraucht wird.
- 145 Das sehen aber die klassischen Sänger nicht so. Die haben einfach von Anfang an DIESE EINE Stimme trainiert und eben.. die steigen auch sofort in DIESEN Klang und in DIESE Körperhaltung ein.
- 146 Und wenn ich – Ich unterrichte so ein bisschen Neue Musik an der Hochschule hier in München, kleiner Kurs - aber wenn ich da mal fordere, dass die [macht jodelartigen Ruf vor:] „Jäh“ machen, dann machen die das eben nicht.
- 147 Sondern dann machen die [singt wie typische Opernsängerin in Kopfstimme:] „Jäh“.
- 148 Ja, also die trauen sich gar nicht [singt quätschend in Nase:] „Njä“ - sowas machen die nicht.
- 149 Weil immer noch gelehrt wird, dass das der Stimme schadet; man fragt sich halt, was Schaden ist, weil machen kann man's, aber da wird dieses bestimmte Klangideal dann einfach nicht mehr bedient.
- 150 Und da haben sie dann Angst vor. Und die Angst ist natürlich der Teufel des Sängers. Also wenn man als Sänger Angst hat, dann kann man einpacken, weil dann schlägt sich das auf die Stimme und dann muss man aufhören.
- 151 **KR** Ja, das ist interessant, was Sie erzählen. Ich hab irgendwie grad noch gedacht, wie das ist... Wenn ich es richtig verstanden habe, würden Sie sich nirgendwo da einordnen. Wie würden Sie denn selbst Ihr Stimmprofil beschreiben? ...wenn Sie jemanden treffen und das irgendwie benennen sollen?
- 152 **SK** Also ich hab natürlich auch sehr viel *Extended Voice* gemacht. Also so

- Effekte, die eben am Rand sind, die man im klassischen Gesang, aber auch im Pop Gesang oder im Musical nicht benutzt.
- 153 Ja, das nennt man dann vielleicht experimentelle Sängerin - Aber ich weiß es nicht. Also das ist sehr schwer.
- 154 Weil ich singe natürlich auch gerne Lied und da ist mein ... mein Schwerpunkt immer Kurt Weill und Eisler.
- 155 Also vom Chanson kommend und immer von der Sprache kommend ein Lied mit der dazugehörigen Haltung zu interpretieren, ist mir wichtig. Nicht wichtig ist mir, dass der Schön-Gesang und wie bei einem Klassiksänger, ... die Linie und der Klang im Vordergrund stehen.
- 156 Sondern mir geht es immer darum, Inhalte zu erzählen. ...
- 157 Also manche sagen ich bin eine Diseuse. Also wenn es um ... Lied geht. Vielleicht können Sie sich darunter was vorstellen. Also es geht immer von der Sprache aus und ich wechsele auch sehr gerne zwischen Sprechgesang und Gesang.
- 158 ...Natürlich, das gesprochene Wort ist noch viel direkter an dem Zuhörer als .. als wenn man es so in die ... [singt langgezogen mit Kopfstimme:] „in die Länge, die Länge, die Länge dehnt“. Und dann traue ich mich auch mal länger .. auf einem Klinger zu bleiben. [Sprechgesang:] „Länge geht“.. also man muss nicht immer [wieder Kopfstimme:] „Lääääänge geht“ ..so sein. Sie verstehen, was ich meine.
- 159 **KR** Ja, verstehe. Und wie ist da von anderen die Zuordnung? Also Sie hatten eben schon erwähnt, dass sie als Diseuse oder auch ... als Sopranistin, Mezzosopranistin beschrieben werden. Gab es da noch andere Bezeichnungen, wie andere Menschen Ihre Stimme kategorisiert haben?
- 160 **SK** Ja, also Stimmakrobatik wird auch ganz oft gesagt und das sehe ich auch so, weil ich versuche einfach so viel ...Möglichkeiten, wie die Stimme bietet, zu zeigen.
- 161 Also nicht unbedingt um der Akrobatik willen, sondern um der Vielfarbigkeit willen.
- 162 Ich möchte gerne, also in den Projekten, die ich selber mache, also meine eigenen Abende, entweder Solo-Programme oder auch Liederabende, die sollen einfach eine ganz große farbliche Palette der Stimme bieten.
- 163 Das finde ich absolut wichtig, dass nicht alles so nach dem gleichen Schema abläuft, sondern dass man immer wieder aufhorcht: „Huch, was ist das?“ Das macht die Stimme und das kann die und so.. das finde ich wichtig.
- 164 Und da haben natürlich auch gerade die zeitgenössischen Komponisten in den ersten Jahren irrsinnige Herausforderungen für mich geschrieben, die mir aber auch großen Spaß gemacht haben.
- 165 Die Stimme war immer sehr flexibel und ich konnte ganz, ganz schnell umschalten und so.
- 166 Ich spreche dann ein bisschen in der Vergangenheit, weil natürlich, ich bin ja jetzt

über 60 und die Stimme bewegt, verändert sich sehr. Und das betrachte ich, während ich singe und während ich auftrete, ..und ... sie ist auch noch sehr wandelbar, aber sie macht nicht mehr ganz so viel wie früher. Ich habe z.B. nicht mehr diese Höhe, die wirklich völlig angstfrei war, früher.

167 **KR** Mmh. ... Und bei diesen Stimmprofilen, also wenn... jetzt haben wir andere Begriffe gehabt, wie Sie selbst oder auch andere das bezeichnen wollen und Sie hatten gemeint Stimmmakrobin, sowas wäre für sie zutreffend. Ist das richtig, ja?

168 **SK** Mmh. (nickt)

169 **KR** Wäre das eine Möglichkeit von einer neuen Einteilung von Stimmprofilen für Sie? Oder könnten Sie sich noch andere Alternativen vorstellen?

170 **SK** Das glaube ich nicht. (seufzt) Es ist ganz schwierig.

171 Weil das sehr individuell mit dem Stimmmaterial zusammenhängt und Stimme ist ja was, ...was man eben.. ja, in der Klassik hat man es eingeteilt eben in diese Fächer.. aber es ist noch viel individueller, denke ich.

172 Also es gibt keine Stimme, die der anderen gleicht - im Gegensatz zu Geige oder Flöte oder sonst was.

173 Und was Menschen mit der Stimme machen, hängt sehr stark von ihrem Charakter ab.

174 Natürlich können alle Leute [singt:] „Ba, ba, ba“, [meckernd:] „Nä, nä, nä“ machen.

175 Aber WIE sie's machen, das hängt mit der Person zusammen. ... mit dem Temperament, mit dem.. mit dem Charakter, ... mit all den Dingen hängt es zusammen und auch mit dem Hintergrund von..

176 was sie gelernt haben. Also ein Opernsänger wird [singt mit Opernstimme:] „na, na, na“ machen, ja statt [mit Bruststimme nasal meckernd:] „na, na, na“ irgendwie. Und ein Schauspieler [mit Bruststimme:] „ha, ha, ha“ wird gleich so machen. Also das sind ...

177 Das ist dann der Hintergrund, der von dem, wo man herkommt und was man machen will, genährt wird.

178 **KR** Mmh, verstehe. (lacht)

179 **SK** Deswegen finde ich das so schwer jetzt, dass Sie wissen wollen, was das Stimmprofil ist.

180 Ich denke jetzt immer an die Truike van Poel, die Sie auch noch sprechen wollen. ... Zunächst hat die einfach ne tiefe Alt- oder Mezzo- .. oder Altstimme. Ich glaube da ...und die ist ja auch in einem Ensemble drinnen, das dann auch jeweils bedient wird von den Komponisten.

181 Und das war bei mir halt nie, weil ich immer so ein freier Vogel war. Und ich weiß nicht, ob Sie die Sachen kennen, die ich mit Carola [Bauckholt] gemacht?

- 182 **KR** Ja.
- 183 **SK** Aber wirklich total schräge Sachen, .. und die haben ja gar kein Stimmfach mehr.
- 184 ..Man kann ja beim Baby-Gesang jetzt nicht sagen: Das ist Salome Kammer, Baby, ja..
- 185 Also... aber es ist keine Sopran- und es ist auch ...
- 186 Ja, Stimmakrobatik wird es erst durch den Zusammenhang ...
- 187 Ich möchte mich da nicht festlegen auf einen Begriff.
- 188 **KR** Das passt gut. Ja, ich hab dann noch eine, quasi letzte, Frage zu diesem Block und dann nähern wir uns auch schon fast dem Ende. Und zwar: Also ich hab mich eben ein bisschen gefragt, dass sich im Lauf der Geschichte diese Stimmideale sich ja auch immer wieder geändert haben und da es Wechselwirkungen gab, auch in der Gesellschaft. Also wenn ich beispielsweise an das 18. Jahrhundert denke, dann waren die Kastraten sehr beliebt und die Contra-Alti-Stimmen, die dann ja ganz verschwunden sind und.. oder von diesen dramatischen Stimmen abgelöst wurden im 19. Jahrhundert. Und da wollte ich eben fragen, inwiefern Sie das sehen würden, dass die Stimmpartien im aktuellen Musiktheater auch heute als Reflexion gesellschaftlicher Phänomene betrachtet werden könnten? Oder auch nicht?
- 189 **SK** Das glaube ich schon. Also .. alles, was nach den 1950er Jahren losging, war erst einmal ein Suchen – was kann denn die Stimme eigentlich noch machen, wenn sie nicht schön singt im klassischen Sinne. Das ist ja alles passiert und das ist auch ein Teil des Repertoires.
- 190 Ob es zu einem eigenen Fach wird, daran glaube ich im Moment nicht, weil ... dazu sind die ... Sänger und Sängerinnen, die da ihre Stempel gesetzt haben, zu individuell.
- 191 Also ich denke jetzt an Cathy Berberian: Das war ja nun eine, die wirklich viele, viele Stücke in die Welt gesetzt hat, die man jetzt nachsingt und wo man ihre Techniken, die sie mit Berio entwickelt hat, weiterführt.
- 192 Die benutzt man jetzt heute. Das ist ja auch wunderbar.
- 193 Aber das ist kein eigenes Fach geworden und das wird es auch nicht. Also dahin zielt Ihre Frage, oder?
- 194 **KR** Mmh, na, also ... die war recht offen, aber..
- 195 **SK** Mmh. Also es ist ein Ausdruck unserer Zeit, das ganz bestimmt, dass das die Stimme jetzt mehr gefordert wird, als es im klassischen Gesang üblich ist. Es freut mich auch.
- 196 Und ich glaube jeder Sänger, der jetzt normal diesen Kunstgesang studiert,

wird irgendwann auch im Betrieb, im Theaterbetrieb oder auch im Konzertbetrieb mal gefordert werden, dass er auch Sprechgesang macht oder das er [schnalzt dreimal] machen muss oder [klopft mit der flachen Hand gegen ihre Wange während sie den Mundhohlraum verändert] irgend sowas. Ja, das gehört dann eines Tages dazu, ja.

197 Aber alles was dann schon ein bisschen schräger wird mit [interpretiert Anfang von Cathy Berberian's Stripsody] oder so, das machen sie dann eben schon nicht mehr ...

198 Und da wissen manche Komponisten auch sehr genau: „Das können wir nicht verlangen, also machen wir es auch nicht, schreiben das auch nicht hin.“

199 Und andere haben dann ihre eigenen Interpreten, mit denen sie das machen können.

200 Also das ist ja das Schöne, dass da, wo ein Komponist mit einem Interpreten ganz konkret arbeitet, neue Türen aufgemacht werden können.

201 **KR** Mmh. Ich möchte nochmal kurz nachfragen, jetzt weil Sie eben erzählt haben, dass ..mit der Ausbildung ja manche wirklich nur ihr Ding machen. Sehen Sie da Handlungsbedarf in der Ausbildung von Sänger:innen auch vielleicht gerade aus Ihren Erfahrungen an der Hochschule?

202 **SK** Ja, ich sehe da großen Handlungsbedarf. Also ich bin entsetzt, dass jemand, der eine klassische Vorbildung hat und an eine Hochschule kommt – also die haben ja dann alle schon vorher mal entweder ein Instrument oder auch schon Gesangsunterricht vorher gehabt –, dass die in der Regel überhaupt nicht mit zeitgenössischer Musik in Kontakt gekommen waren.

203 Also ich frage jedes Mal - ich habe immer einen Kurs für ein Jahr, wo alle Sänger im Grundstudium mal hingehen müssen - Ich frage immer: Habt ihr schon mal neue Musik gemacht? Und 90 Prozent der Sänger haben nie neue Musik gemacht.

204 Und dann komme ich mit Komponistennamen so nach und nach. Ligeti, Nono, Berio - nie gehört, niemals gehört die Namen.

205 Und dann bin ich so entsetzt und denke, da ist Nachholbedarf. Schlicht und einfach, weil für diese Leute hört die Musikgeschichte mit Richard Strauss auf. Das ist der Modernste, auch wenn er schon in den 1950er-Jahren gestorben ist oder Ende der Vierziger.

Und dann vielleicht noch Hindemith, der sehr klassisch schreibt oder sowas. Das finden Sie dann ja auch gut.

206 Ja, aber alles, wo mal ein bisschen was neben der klassischen Gesangskultur stattgefunden hat, das wird einfach auch von den Lehrern völlig ignoriert.

207 Und dann ist schon sehr gut, dass ich da an der Hochschule wenigstens dieses Fach habe, weil dann sind sie hinterher ...für die Welt draußen wenigstens bewaffnet. Ja, dass sie ahnen, dass sowas mal auf sie zukommen könnte.

208 Und das sie .. man Zeichen lesen muss, was man mit [atmet stimmhaft ein:] „ha“ mit Ein- und [atmet stimmhaft aus:] „ha“, Ausatmen zu tun hat. Das kennen die gar nicht sonst. Die ganze Schriftsprache ... der Musik nach 1945 ist ihnen ja

- völlig unbekannt.
- 209 Und es gibt immer noch viele, viele Lehrer an den Hochschulen, die das überhaupt nicht lehren, weil sie es ablehnen. Und die interessieren sich nicht dafür, dass da auch hervorragende Meisterwerke entstanden sind. Das glauben die einfach nicht. Für die ist das alles plemplem.
- 210 **KR** Ja, Wahnsinn.
- 211 **SK** JA, da müssen wir gegen arbeiten. Wir müssen zeigen, dass es viele Möglichkeiten gibt und dass man auch mehr tun kann ... als nur Museumsarbeit. Wir müssen doch im Heute ankommen.
- 212 **KR** Ja, das stimmt, das ist ein schöner Schlusssatz. Ja, wir sind quasi auch relativ am Ende. Aber ich möchte trotzdem noch gerne fragen, ob Sie noch was ergänzen möchten?
- 213 **SK** Ach, da fällt mir jetzt erst mal nix ein. Aber es würde sich natürlich immer weiterentwickeln wenn wir jetzt weiter reden. Aber ich denke ich hab Ihnen jetzt schon ziemlich viel Material an die Hand gegeben.
- 214 **KR** Ja, allerdings.
- 215 **SK** Wie mache ich das wenn ich das unterschreiben will, dieses Ding? Soll ich das ausdrucken, unterschreiben, scannen und dann wieder zurückschicken? Oder?
- 216 **KR** Ich glaub so wäre es am einfachsten, ja.
- 217 **SK** Man kann nicht reinschreiben, oder?
- 218 **KR** Ich glaube, wenn Sie so eine digitale Signatur haben, dann können Sie auch direkt reinschreiben.
- 219 **SK** Ich guck mal.
- 220 **KR** Ja, alles klar. Haben Sie sonst vielleicht noch Fragen oder Anregungen, irgendwas? Kommentare?
- 221 **SK** Ne (lacht). Aber was haben Sie denn so für Stücke schon geschrieben für Stimme und ...? Was machen Sie da? Was haben Sie für Projekte und wie nutzen da die Sänger oder Sängerinnen ihre Stimme?
- 222 **KR** Ja, das ist ganz interessant, je nachdem für wen ich schreibe ist das mehr oder weniger eben orientiert an so Kriterien. Also beispielsweise jetzt das letzte

- Projekt fand ich nämlich ziemlich schwierig und deswegen bin ich auch auf diese Fragen von Stimmfächern gekommen.
- 223 Wir haben eine Kooperation mit dem Landestheater Linz gehabt. Und ich durfte zwar festlegen, für welches Stimmfach ich schreibe, aber ich konnte die Sängerin vorher nicht kennenlernen, es war gewissermaßen ein Schreiben ins Blinde.
- 224 Und das ist mir total schwer gefallen, und hat aber gleichzeitig natürlich auch zur Beschäftigung beigetragen: Was ist das jetzt, wenn ich da so einen Sopran haben möchte? Und welche Art von Sopran möchte ich haben und was sind dann die Spezifika davon?
- 225 ... Und ansonsten gehe ich eigentlich sehr, sehr gerne so vor, dass ich eben speziell die Sängerin / den Sänger kennenlerne und dann eben für diese Stimme schreibe.
- 226 Ja, das ist mir eigentlich ein sehr wichtiges Anliegen, auch in der Zusammenarbeit.
- 227 **SK** Aber das war sicherlich ne gute Lehre einmal einfach nur zu sagen: Jetzt schreiben Sie, aber schreiben Sie... Hier wir haben einen Sopran frei und einen hohen Bariton. Bitte schreiben Sie. (lacht)
- 228 **KR** Genau. (lacht)
- 229 **SK** Oh, man..
- 230 **KR** Ja, aber ich habe nämlich echt versucht herauszufinden, wer das dann nachher machen wird. Und dann gab's irgendwie mal so eine Andeutung, aber im Endeffekt - auch jetzt durch die Corona Zeit war es dann jemand ganz anderes.
- 231 Also es war echt ein Ankämpfen gegen die eigenen Bedürfnisse.
- 232 Aber es war interessant, dass dann aufgrund der Partitur, die dann vorlag, doch im Theater relativ genau geschaut wurde, wer das denn jetzt am besten machen könnte.
- 233 Und das hat mich dann wiederum erstaunt, weil ich hatte dann quasi für Sopranstimme geschrieben und sie haben es dann eigentlich mit einem Mezzo besetzt, aber die perfekt dafür gepasst hat.
- 234 Also.. das war dann eigentlich ganz schön zu sehen, wie dann dort geschaut wird: Wer könnte dann dazu passen?
- 235 **SK** Und hat die es dann gern gemacht?
- 236 **KR** Ja, die hat das gern gemacht.
- 237 **SK** Und konnte man da... oder wurde dann noch etwas umgeschrieben für Sie speziell dann?

- 238 **KR** Kleine Änderungen haben wir schon im Probenprozess noch getroffen. Aber jetzt keine größeren, auch aufgrund der Zeit, die es gegeben hat.
- 239 **SK** Mmh. Aber hört sich doch ganz gut an, war doch eine gute Erfahrung.
- 240 **KR** Doch das war eine gute Erfahrung.
- 241 **SK** Ja, schön.
- 242 **KR** Hab mich sehr gefreut mit Ihnen sprechen zu dürfen. Danke, dass Sie sich da Zeit genommen haben und schön Sie kennenzulernen.
- 243 **SK** Ja, schön. Dann bin ich gespannt, was da kommt für ein Text.
- 244 **KR** Gut. Ich schick Ihnen den, sobald ich den transkribiert habe.
- 245 **SK** Schön.
- 246 **KR** Vielen Dank und noch einen schönen Abend dann.
- 247 **SK** Tschüss.
- 248 **KR** Auf Wiedersehen.
- 249 **SK** Ciao.

1 **Expertinneninterview 2**

2 Interviewpartnerin: **Truike van der Poel**

Datum: 12. August 2021 um 20 Uhr

Ort: Online via ZOOM

3 **KR** So, Aufnahme ist gestartet.

4 **TP** Ich schreibe hier ein Gothics.

5 **KR** (lacht) Ich verzichte jetzt am Anfang auf eine Vorstellung oder sowas, sondern starte direkt mal mit den Themengebieten. Und vielleicht kommen wir später noch ein bisschen auf deinen Hintergrund zurück. Meine erste Frage wäre, welche Erfahrungen du bisher mit dem aktuellen Musiktheater sammeln konntest.

6 **TP** Ja. Ähm... Wie aktuell ist aktuell?

7 **KR** (lacht) Was verstehst du darunter?

8 **TP** Ja (lacht)... Also ist 90er Jahre oder Anfang 2000er Jahre noch aktuell?

9 **KR** Ja, durchaus.

10 **TP** Na ja, also die meisten Erfahrungen, die ich mache mit Musiktheater, sind natürlich durch die *Neuen Vocalsolisten*. ... Und auch durch Carola [Bauckholt], weil ich einfach auch in zwei ihrer Stücke und auch in kleineren Szenen

11 ... dabei war und durch sie auch wirklich mal ne andere Welt kennengelernt habe. Also das war vor allem mit Aufträgen verbunden, die wir mit den *Vocalsolisten* realisieren konnten, das war bei *Thürmchen* und mit Carola [Bauckholt] und gelegentlich auch bei so einer freien Produktion.

12 Aber das ist nicht so viel, ich bewege mich in einem relativ kleinen Kreis. Also... oder bin auch einfach da so dran gebunden, dass ich nicht von alleine zum Explorieren komme. Also so ist das.

13 Die Sachen kommen zu mir, durch das Engagement bei den *Vocalsolisten* und bei den Musikern, die ich schon kenne. Und das waren tatsächlich sehr diverse Sachen. Ja... Mmh, ich weiß nicht, ob du's jetzt so spezifisch wissen willst oder ob deine Fragen spezifischer werden.

14 **KR** Wir werden noch spezifischer. Aber wenn dir etwas Spezifisches zwischendurch einfällt, was du denkst, das könnte gut passen, ist dafür jederzeit Platz.

- 15 **TP** Ich interessiere mich sehr für Musiktheater in verschiedensten Formen und auch für installativere Formen oder auch Crossovers mit anderen Musikgenres. Nur dass, ... Ich kann nicht selbst meine Projekte machen oder das Explorieren. Deswegen tauche ich in etwas hinein... jedes Mal.
- 16 **KR** Verstehe, ja.
- 17 **TP** ...etwas, was es plötzlich gibt.
- 18 **KR** Aber da bist du manchmal dann direkt vom ersten Moment an mit dabei?
- 19 **TP** Ja.
- 20 **KR** Und wenn du jetzt an die Arbeiten, die du in den letzten Jahren gemacht hast, zurück denkst: Wie ist dann deine Arbeitsweise in diesem Rahmen?
- 21 **TP** Ähm... Meine Arbeitsweise als Stimme, Performer, Sängerin, was auch immer ...
- 22 Mmh, also das geht natürlich meistens sehr nahe zusammen mit den Komponistinnen. ... Und auch gerne mitgestaltend. Denn wenn man so wie ich bin... Ich mag gerne mitanalysieren und mitdenken.
- 23 Es geht manchen Menschen ein bisschen auf die Nerven, aber ich mach das einfach gerne. Und wenn ...Bei manchen Sachen merkst du sofort: Ja, das ist es! Und bei anderen Sachen finde ich es schön zu explorieren, welche Sounds denn damit gemeint sein könnten.
- 24 Also wenn schon etwas aufgeschrieben ist, was ja auch nicht immer der Fall ist, manches entwickelt man erst im Gehen, im Spaziergang, gemeinsam...
- 25 Aber wenn schon etwas festgelegt ist, dann... Es ist nicht, dass ich es hinterfrage, sondern dass mir tatsächlich ständig, oder fast ständig ... das mir Ideen kommen: „Ah, das könnte so und so gemeint sein.“ ...und das dann vorschlage und mitgestalte.
- 26 Also ich bin eher erst einmal sehr analytisch mit dem Stück, also nicht nur mit meiner eigenen Partie beschäftigt.
- 27 Das geht auch nicht bei der Musik, die wir machen. Wenn man da nur seine eigene Partie macht, dann ist man einfach auf Autopilot.
- 28 Und wenn man... wenn wir, wie in der Gruppe und auch bei *hellhörig* z.B., letztendlich ohne Dirigent arbeiten, dann muss man einfach unheimlich gut das Stück kennen und alles mit kennen.
- 29 Also ich arbeite sehr analytisch, aber nicht auf Papier, sondern durch das Hören... und versuche durch das Hören das Stück am besten kennen zu lernen.
- 30 Und was die eigenen Sounds oder die eigene Partie betrifft, bin ich gerne am Mitgestalten und Mitdenken.

- 31 **KR** Und wenn ihr dann zusammen ausprobiert oder... bzw. ich nehme jetzt mal an, dass ein erster Schritt das Zusammentreffen und Ausprobieren ist, es dann vielleicht mehrere Phasen gibt und wenn es dann zur Erarbeitung kommt, dann ist ja auch noch dieser große Teil des Auswendiglernens da, oder?
- 32 **TP** Ja, genau. Ja, da hat man so seine Strategien (lacht). Tatsächlich erstmal,... also ich lerne nicht vor der ersten Probe alles auswendig.
- 33 Und weil ich auch manchmal merke „Ah, so und so ist es einfacher: Wenn ich das höre, weiß ich besser, was ich machen muss... und ich betrachte die Sachen, die man hören muss, von verschiedenen Seiten her.
- 34 Und die praktische Seite ist z.B., wenn man's auswendig können muss, dass ich – kann ich dir gleich noch eins zeigen – so Lern-Büchlein oder Lern-Kärtchen habe, wo ich in Steno aufschreibe, was passiert.
- 35 Und dann: Entweder weiß ich schon, was da ist und schreib das dann auf und kann das dann schon auswendig.
- 36 Oder ich schreib noch schwierigere Sachen kurz auf und mit wem ich zusammen bin oder ab welchem Klang ich anfangen zu zählen... Also es gibt Menschen, die Seiten auswendig lernen.
- 37 Ich lerne tatsächlich eher so akustisch nach der Musik auswendig und schreibe auch manchmal Sachen um. Das braucht ja ansonsten keiner zu wissen. Aber verlasse definitiv die Taktarten und lege sie mir so zurecht, dass ich es mir besser merken kann. (lacht) Es funktioniert!
- 38 **KR** (lacht) Sehr cool!
- 39 **TP** ... solange ich nicht dirigiert werde.
- 40 **KR** (lacht)
- 41 **TP** Wenn dirigiert wird geht das natürlich nicht. Ja, also das sind so kleine Heftchen, die man von den Verlagen kennt, Notenheftchen z.B. oder auch Kärtchen, wo man einfach so... (gestikuliert)
- 42 ...und die stecke ich dann in den Hosenbund auch bei den Proben und kann dann zwischendurch noch mal eben schnell was lernen oder hab sie in der Hand und kann mal spiken und muss nicht ständig irgendwo hinrennen, wo ich eine Partitur liegen hab.
- 43 Genau, also das Auswendiglernen ist ein ziemlicher Prozess.
- 44 Und das passiert dann auch wirklich regelmäßig, dass - vor allem wenn ein Stück lange in einer Taktart bleibt - dass man jede Handlung, die man an den Tag vornimmt, ob es jetzt Zähneputzen ist oder Brot schneiden oder...
- 45 dass man jede Handlung im Vier-Viertel-Takt macht gedanklich. Dass du ständig diesen Puls... das ist wirklich manisch manchmal... Das ist eine sehr, sehr, sehr manische Phase.

- 46 **KR** Okay (lacht). Wahnsinn, das hab ich noch nie bedacht.
- 47 **TP** Ja, das ist das Gefühl, dass meine Augen das mitmachen sollen. (gestikuliert mit Augen und Fingern rechts-links-Bewegungen im Vier-Viertel-Takt) (lacht) Es ist nicht nur schön.
- 48 **KR** Ja, gut. (lacht) Aber wenn du von diesen Proben sprichst, habt ihr tatsächlich ab der ersten Probe szenische Proben? Oder habt ihr vorher getrennt musikalische Proben?
- 49 **TP** Wir haben mit der Gruppe – und auch sonst in Trier, wo ich war – erst getrennt musikalische Proben gehabt, sodass man auch einen Überblick über die Schwierigkeiten bekommt.
- 50 Ja, aber ich meine auch ab der ersten szenischen Probe hab ich noch nicht alles auswendig... Ich hab einen guten Überblick und ein Gefühl dafür.
- 51 Und manche Sachen, wo ich schon weiß „Okay, da muss ich echt pauken“, die kann man dann meistens schon und alles andere kommt dann so in den Körper.
- 52 **KR** Und wieviel probt ihr durchschnittlich, wenn ihr jetzt an einem Musiktheaterstück arbeitet, also an musikalischen Proben, bevor ihr szenisch beginnt?
- 53 **TP** Zu wenig. Also grundsätzlich immer zu wenig. Wirklich. Also es gibt Ausnahmen.
- 54 Ich glaub bei *hellhörig* z.B. war es genug... und bei *Stachel der Empfindlichkeit*, weil das wirklich gut geplant und die Musik früh genug fertig war.
- 55 Weil damit fängt es natürlich an: Es steht ein Datum und das Stück ist noch nicht da oder man kriegt dann immer mal wieder so drei, vier Seiten, Partiturseiten. Dann hat man natürlich viel zu wenig Proben und das ist in der freien Szene sowieso natürlich der Fall, weil es auch oft unter finanziellem Druck produziert wird.
- 56 Es sind häufig nicht mehr als acht Tage szenische Proben drin, dann muss das Stück aber stehen. Das ist schon heftig.
- 57 Also ich hätte gerne mal so ein Projekt, wo man weiß: Okay, das ist ja eine Aufführung, das ist eine Kooperation zwischen verschiedenen Häusern, verschiedenen Veranstaltern und da ist genug Zuschuss und da kann man mal drei Wochen eine Szene gestalten. Das ist einfach Himmel auf Erden.
- 58 Aber das hab ich eigentlich wirklich bei den *Vocalsolisten* nur einmal erlebt. Alles andere ist immer doch unter gehörigem Zeitdruck.
- 59 Es ist zumeist so, dass man am Lernen ist wie ein Hamster (gestikuliert) im Rädchen und einfach die Stücke auch nicht früh genug kennt.
- 60 Und auch wenn man die Stücke früh genug hat, dann sind die Proben zu spät

geplant oder man hat Proben Monate vorher, wo man dann letztendlich, wenn dann noch so viel dazwischen ist, das noch nicht ernst nehmen kann... Es geht auch irgendwie nicht anders. Aber es ist trotzdem schade.

61 Es ist wirklich schön, weil viel Zeit hatten wir bei *Aura* von José Maria Sanchez Verdu. Da hatten wir wirklich echt Zeit das Stück zu lernen und viel Zeit auf der Bühne. Und das war natürlich großartig!

62 ... Viel Zeit hatten wir auch bei *Buenos Aires* von Simon Steen Anderson, aber ich glaube den ersten Durchlauf ohne Pannen haben wir erst in der Premiere gehabt. ...weil ständig irgendwelche technischen Pannen auftauchten, weil da was abstürzt und dann da was abstürzt... da irgendwie eine Low Tech Google Brille nicht funktioniert und da eine Überwachungskamera plötzlich schwarz zeigt und...

63 also je mehr Technik eingesetzt wird... Ja, je mehr man rumwartet bei den Proben, hat man zwar Zeit, aber man macht nix. Kommt leider auch vor.

64 **KR** Ja... Wahrscheinlich nicht so selten...

65 **TP** Ach nicht so, ach es geht eigentlich schon. Es kommt drauf an wie ... wie die Aufgaben verteilt sind. Also wenn das alles an einem Menschen hängt, ist es natürlich schwierig.

66 **KR** Mmh, ja. Und dieser Stress, den ihr dann manchmal habt, wenn es nur eine Woche Zeit gibt es zu erarbeiten, macht das sich deiner Meinung nach auch am Körper bemerkbar? ...Oder sogar auf der Stimme?

67 **TP** Ähm... eigentlich nicht, weil so ein gewisses Maß an Adrenalin tut der Stimme auch ganz gut. Also nur das wenige Schlafen, das merkt man dann irgendwann. Also körperlich, dass man einfach auch k.o. ist, das ist schon klar, aber die Stimme, bei mir persönlich zumindest, funktioniert auch unter diesen Umständen eigentlich noch ganz gut.

68 **KR** Wow... Ja gut, dann komme ich schon ein bisschen zu ...Ah, nein, zu diesem Bereich wollte ich noch ein bisschen was fragen und zwar, wenn du so die letzten zehn Jahre vielleicht Revue passieren lässt, was für Kompetenzen werden von dir neben dem Singen verlangt?

69 **TP** Ähm... (überlegt) Naja, ich finde es immer sehr spannend, wenn geschrieben wird für Sänger im Prinzip... und es wird nicht gesungen. Das kommt vor. Und wenn es darum dann geht, dass Sänger sprechen, dann finde ich das echt eine Herausforderung und echt etwas, woran man arbeiten muss, dass das nicht so sängerisch klingt.

70 Z.B. das hab ich schon echt neu lernen müssen oder das ist immer wieder ein Thema an Kompetenzen und natürlich auch ... Klar, es gibt sogar Musiktheater heute noch, wo gespielt wird. (lacht)

- 71 Da ist dann auch immer wieder eine feine Sache, wo man einfach merkt: Ja, da kann ich echt noch feilen... und da finde ich es auch ganz gut, z.B. mal eine Probe mit Video aufzunehmen und nicht nur das Feedback zu hören, sondern auch mal in dem Moment, dass man sich selbst anschaut, spürt man ja auch, was man macht und was man nicht macht.
- 72 Und man denkt, man macht eine ganze Menge ... und dann siehst du auch wieviel davon ankommt bis zur Kamera z.B. bzw. bis in den Saal. Also sowas finde ich auch eine Kompetenz.
- 73 Neue Kompetenzen: Da gibt's natürlich das ganze Geräuschhafte, ... oft Instrumente, die man noch zusätzlich spielt, – Schlagzeug meistens – die man doch nicht gelernt hat und die dann doch schön klingen sollen. Mmmh..
- 74 Das sind schöne Herausforderungen auf jeden Fall.
- 75 Also. Ja, Live filmen musste ich jetzt noch nicht, aber jemand anderes schon. (lacht) Es ist einfach ein Gesetz, wie es gerade nötig ist. Klavierspielen hab ich auch schon mal gemacht. Das konnte ich zum Glück schon.
- 76 **KR** (lacht) Das ist praktisch dann ... Ja. Wie bist du dazu gekommen, überhaupt dir all das anzueignen? Also war das Studium dafür ausreichend oder hast du danach viele verschiedene Inputs noch bekommen? Oder ist das erst während der Arbeit mit den *Vocalsolisten* gekommen?
- 77 **TP** Nee, das ist eigentlich, ehrlich gesagt, erst nach dem Studium gekommen. Also im Studium... Es war auch ein bisschen ein spezieller Fall bei mir... also ich hab Gesang gemacht. Ich hab Gesang nicht zu Ende studiert, sondern hab Chorleitung, also Dirigieren zu Ende studiert und dann privat mit Gesang weitergemacht später.
- 78 Und hab erst dirigiert, ne Zeit lang. ... Und was mir natürlich auch irgendwie zugute kommt beim Lernen von Dingen, so, also wenn man einfach einen guten bekannten Background hat und leicht analysieren kann und so – das hilft schon.
- 79 ... Ich hab Kurse selbst gemacht, also auch Theaterkurse, auch mal einen Barockoper-Kurs. ... Und dadurch, dass das Netz immer größer wurde, sodass es auch in dem Moment, sagen wir mal für mich persönlich, in dem Moment, wo ich mich entschieden habe, dass ich nicht in den Rundfunkchor will, da fing bei mir auch noch...
- 80 Da wurde noch viel mehr losgetreten, ... ein neues Kennenlernen von ... Techniken, von ... von Expressiv werden mit der Stimme, von ...ja, das das habe ich tatsächlich eher mit Learning-by-doing und mit so ein paar Kursen auch ...und nochmal neu Unterricht nehmen ... so gelernt.
- 81 Auch mal z.B. wenn ich... es kommt immer mal wieder vor, dass man Obertonsingen muss und da hat man irgendwie einen Clou, wie man das macht, aber dann hab ich dann doch lieber nochmal Stunden genommen bei jemand, um einfach mir das mal zeigen zu lassen... bei einer Frauenstimme, weil bei Männerstimmen ist das echt nochmal anders, weil die einfach einen viel tieferen Fundamentaltone haben ... und solche Sachen, also eher so... Aber auch jemand,

die ich zufällig kennengelernt habe, wo ich gehört habe „Wow, die kann das echt gut“ - Kann ich mal eine Stunde bei ihr bekommen?, ...ebenso informell.

82 **KR** Ja, ...spannend. Wie lange beschäftigst du dich schon mit Musiktheater? ... Also mit aktuellem Musiktheater?

83 **TP** Ähm, ... Aktiv Na, meinst du? Glaub ich, das erste Projekt, das ich gemacht habe, war 2003 oder so... Und das war *Stachel... Stachel der Empfindlichkeit*. Davor... Eigentlich nicht.

84 Also, das war das erste Mal, wo ich wirklich tragend sozusagen Teil des Ensembles war. Das ist das mit den vier Schlagzeugern und zwei Sängern Davor.... Nee, glaub ich, 2003 war das. Ja! Wo ich dann doch schon über 30 war, ja... ja.

85 **KR** Verstehe. Und was war während der letzten Jahre die größte Herausforderung während du dich mit dem Musiktheater beschäftigst hast, also praktisch?

86 **TP** Ja, ähm... Welches Stück meinst du, oder... ?

87 **KR** Ja, welches Stück oder auch welche Art von Zusammenarbeit oder welche äußeren Rahmenbedingungen?

88 **TP** Also ich fand es eine große Herausforderung ... tatsächlich.... Wie ehrlich kommt das alles drin? (lacht)

89 **KR** (lacht)

90 **TP** Wir haben eine eine Oper gemacht von Nikolaus Brass. Und das war... Das war narratives Theater...

91 und es gab einen Regisseur, der wirklich auch die großen Gefühle wollte und das ist auch so eine Expressivissimo-Musik die ganze Zeit. ... Die Arbeit war sehr gut. Die Arbeit, die wir gemacht haben, die musikalische Arbeit war toll und ich habe auch unheimlich viel gelernt in der szenischen Arbeit und...

92 Aber die Herausforderung kommt dann: Jetzt mach ich das, jetzt muss ich auch dahinter stehen. ... Weil es etwas in Anführungsstrichen völlig „uncooles“ ist, was wir hier machen. Es ist zwar gut in seiner Art. Aber... Aber auch auf gewisse Weise ein bisschen rückwärtsgewandt. ... Und das fand ich eine irre große Herausforderung.

93 Ich glaube, es kam zum Teil auch sehr gut an und es waren ... sehr, sehr emotionale ... Probleme, auch das Libretto das war ein Schauspiel von Jon Fosse und Jon Fosse ist sowieso ein Autor von wenig Worten, wo viel Wiederholung drin vorkommt, .. und da war erstmal sagen wir mal 80 Prozent des

- Librettos war gestrichen und dann bleibt echt verdammt wenig übrig, womit man dann noch, mit diesen paar Worten, was man machen muss.
- 94 Das war schon eine sehr große Herausforderung. ...dass sich so zu eigen zu machen, dass du sagst „Ja und jetzt bin ich das, die da steht. Und das ist das.“ Da hab ich sehr viel mit mir selbst dealen müssen und auch immer wieder nachfragen müssen und immer wieder neue Positionen einnehmen müssen in der Regiearbeit, ... um zu gucken, dass es auch ... dass das nicht zu naturalistisch wurde z.B. Verstehst du, was ich meine?
- 95 **KR** Ja, ich glaub schon.
- 96 **TP** Ja. Also ich hab auch ein bisschen in dieser Arbeit meinen eigenen Weg suchen müssen.
- 97 **KR** Mmh. Ja und wie würdest du jetzt innerhalb von Musiktheaterproduktionen Zusammenarbeiten beschreiben? Was für Zusammenarbeiten finden da statt?
- 98 **TP** Verschiedenste. natürlich zwischen Musikern und Instrumentalisten, Sängern, zwischen ... Videokünstlern, ... Elektronik.
- 99 Klassische Regisseure gibt's manchmal auch noch,.. aber auch Regisseure, die zwar klassisch ausgebildet sind, aber sich total einfinden können in die neue Rolle, die sie haben. Das ist eine vermittelnde Rolle zwischen den verschiedenen Parteien. Da hat sich schon viel geändert, finde ich.
- 100 Gibt ganz gute Beispiele von Menschen, die das echt gut können und die dann nicht „Ja, jetzt muss ich hier, jetzt mal meinen Stempel drauf“ und zackzack narrativ werden und so, sondern wirklich sich zurücknehmen können und gucken:
- 101 Ja und jetzt schauen wir auch mal, wie diese Idee, die auf Papier und auch im Gespräch ganz gut ist, aber wie die dann auch nach außen hin wirkt, also die wirklich Eintauchen in die Idee der Schriftsteller oder ...Komponistinnen und Schriftstellerinnen, also das gibts natürlich auch noch, das mit ner Live-Dichterin.
- 102 ... Ja klar, hatten wir eine Live-Dichterin bei dem Stück von Annelies van Parys dabei.
- 103 **KR** ...Und das mit den Regisseuren und Regisseurinnen? Kannst du das noch ein bisschen ausführen, was du genau meinst?
- 104 **TP** Die neue Rolle?
- 105 **KR** Ja, genau.
- 106 **TP** Das wirst du wahrscheinlich selbst auch kennen, dass, wenn du Musiktheatrales schreibst,... du ganz bestimmte Vorstellungen hast, die schon zum Stück gehören.

- 107 **KR** Mmh, ja.
- 108 **TP** Und ... dass da eine Idee von dir nicht plötzlich weggestrichen werden kann, weil sonst die Geschichte nicht durchkommt. Das kann nicht sein.
- 109 Und die Regisseurinnen, mit denen wir mittlerweile viel arbeiten, oder die, die sich mit neuem Musiktheater gerne und gut beschäftigen, die können diese vermittelnde Rolle zwischen dem Gesamtkonzept von der Komponistin und der Wirkung auf der Bühne ganz gut vermitteln. ... Das ist einfach etwas anderes als klassische Opernregie.
- 110 **KR** Mmh. Ja, verstehe.
- 111 **TP** ...andere Art von Dramaturgie, also ein dramaturgisches Denken eher als »regiessierendes« Denken.
- 112 **KR** Ja. Und wenn du.... Wenn du überlegst, was für dich eine äußerst gelungene Kooperation war innerhalb deiner Arbeit im Musiktheater. Was fällt dir dazu ein? Also wie würdest du das beschreiben, was da äußerst gelungen war?
- 113 **TP** Was da gut ging?
- 114 **KR** Genau. Du kannst es auch gerne an einem Beispiel zeigen.
- 115 **TP** Ich fand, .. ich find es nach wie vor wahnsinnig gelungen: *hellhörig*. ... es war einfach wunderschön!
- 116 Also erstens, dass es ein wirklich gutes Stück gab, eine wirklich fantastische, musikalische Einstudierung. ... Letztendlich kann ich natürlich von meiner Warte aus schwierig sagen, wie das mit der Zusammenarbeit mit Bühne und ... Regie und Carola war.
- 117 Ich war ganz im Reinen damit, wie es aussah und auch z.B. wie es im *Schweren Reiter* war, dass da die Staubsauger mit den ...Orgelpfeifen lagen... So dass das Stück schon angefangen hatte, bevor ein Mensch Platz in dieser Arena genommen hatte. Sowas mag ich unheimlich gerne. Also das fand ich eine sehr, sehr gelungene Zusammenarbeit.
- 118 Eine sehr gut gelungene Zusammenarbeit war auch *Utopien* von Dieter Schnebel mit Matthias Rebstock, Regie und Sabine Hielscher, Bühne. ... Das war einfach auch von.. Gedanklich ... vom Geist des Stückes und .. vom philosophischen Geist, den Dieter Schnebel mitgebracht hat, der ja noch ziemlich in den Sechzigerjahren wurzelt.
- 119 Was heißt noch? Aber man darf sich eigentlich glücklich preisen, dass man das

- mal so noch lebend miterlebt hat so... diesen.... Bloch. Schnebel hat ja bei Bloch studiert und hat viele Texte von ihm verwendet, ... hat philosophische Texte genommen und da gab es einfach die Momente bei diesen Texten den Humor in Bildern umzusetzen, das hat die unglaublich stark gemacht!
- 120 ...Und das war auch musikalisch eine sehr schöne Arbeit, ... mit tollen Musikern, kammermusikalisch gedacht und machbar, obwohl alles weit auseinander lag und man doch ziemlich zählen muss und... Das fand ich auch sehr gut gelungen.
- 121 **KR** Und bei dem Schnebel-Stück, was hat da die Kooperation ausgezeichnet? ...oder wie ist die Kooperation überhaupt gelaufen?
- 122 **TP** Gelaufen, zustande gekommen, meinst du? Oder?
- 123 **KR** ...Ja, oder auch während der Proben?
- 124 **TP** Während der Proben.. Viel Dialog, also viel Ja, was ich sehr wichtig finde sehr viel Raum für musikalische Proben während der szenischen Zeit. Weil das eine kann man ja vom anderen nicht abkoppeln, wenn man kammermusikalisch arbeitet.
- 125 Und wenn in dem Fall jetzt ständig gefordert wäre „Nein, nein, das können wir jetzt nicht mehr machen. Jetzt müssen wir an der Szene arbeiten“ und man weiß, die Musik kommt dadurch nicht mit, da braucht es echt ein gutes Verständnis vom Regieteam, ... dafür, dass das absolut notwendig ist, damit die Szene gut klappt – es braucht sehr viel Geduld ...
- 126 Es gab dann Szenen, wo wir in Vorhänge geklettert sind und die Vorhänge runterreißen und runterfallen und die ganze Bühne dann voll ist, und ... und dann machen wir die Szene nochmal. Da wird alles wieder aufgehängt extra, also mit einer wahnsinnig schönen, geduldigen, konzentrierten Atmosphäre, mit sehr viel, sehr viel Raum für die Musik.
- 127 Und das hat es, glaube ich, ausgemacht, dass es sehr von der Musik aus gedacht war. Also das jedes Bild aus der Musik heraus entstand. ...Das ist bei Carolas *hellhörig* auch so, also in vielen Szenen, die... so Pop-up-Szenen sind eigentlich. Das ist ja nix, was jetzt groß ausgebreitet wird, aber das entsteht von der Musik aus. Und... Das finde ich sehr stark. ...Bei den beiden Beispielen.
- 128 **KR** Ja, verstehe. Ich komme dann nochmal ein bisschen auf vielleicht allgemeinere Fragen zurück, die aber gerne auch spezifisch werden können. ... Und zwar würde ich das eine gerne noch wissen: Wie du das Verhältnis zwischen Komponist:in und Sänger:in, speziell in diesem Rahmen des aktuellen Musiktheaters, sehen würdest?

- 129 **TP** Ja. Das ist sehr unterschiedlich. Es ist wirklich,... sehr unterschiedlich von Künstler zu Künstler. ... Doch mein Wunsch wäre es, dass ein Verhältnis von gegenseitiger Offenheit geprägt ist.
- 130 **KR** Und gab's auch Projekte, wo du Hierarchien feststellen konntest? ... Gab's Projekte, wo du das Gefühl hattest, dass Hierarchien vorhanden sind?
- 131 **TP** ...hierar...was?
- 132 **KR** Hierarchien.
- 133 **TP** Hierarchien. mmmh... Ja, aber wenige beim Musiktheater, würde ich sagen, das findet sich eher bei konzertanten Sachen – wo dann über den Dirigenten kommuniziert wird z.B. ..und nicht mit den Musikern direkt. Aaaah, ja. Ja, aber das lag eher am Team, das war in Trier ... Ja, doch, Hierarchien habe ich schon auch erlebt.
- 134 **KR**
- 135 **TP**
- 136 **KR**
- 137 **TP**
- 138 **KR** Und ich weiß jetzt nicht ganz genau, wie ihr das bei den *Vocalsolisten* handhabt... Aber es hat sich für mich fast ein bisschen angehört, als ob ihr eher dann in großen Häusern mitbeteiligt seid, mit den Musiktheaterproduktionen?
- 139 **TP** Ne, nee... Vieles sind Eigenproduktionen. ... Aber dadurch, dass wir auch Produktionen hatten, die mit großen Häusern zusammengearbeitet haben, war es z.B. möglich eine reichhaltige Probezeit zu haben.
- 140 **KR**
- 141 **TP**
- 142
- 143

- 144 Natürlich gibt es auch Kooperationen mit Festivals, aber auch die sind dann meistens nicht in großen Häusern, sondern eher auf irgendwelchen coolen Bühnen.
- 145 **KR** Verstehe, ja. Kannst du trotzdem etwas über den Unterschied zwischen der Arbeit an großen Häusern und eben kleineren, freien Produktionen sagen?
- 146 **TP** Ich habe da nicht so viele unterschiedliche Sachen an großen Häusern gehabt.
- 147 Deswegen kann ich es nicht so richtig sagen.
- 148 Nur ... in den freien Produktionen machen wenige Menschen viel Arbeit und an den Häusern, wenn man es mal ein bisschen überspitzt sagt, viele Menschen wenig Arbeit. Weil einer nur das Holz machen darf und einer nur die Schrauben. Und dann haben wir wirklich einmal erlebt, dass eine nur Haare gemacht hat und eine andere nur Maske.
- 149 Wo gibt's das denn? Weißte, du gehst erst, um die Haare schnäkeln zu lassen damit die Perücke drauf passt und dann gehst du ins nächste Zimmer, da wird die Maske gemacht.
- 150 Solche infrastrukturellen Sachen sind natürlich spannend mal zu erleben und auch die Perfektion, die dabei herauskommt, die ist natürlich dann schon da: Wenn dann jemand so Maske macht, das sitzt dann auch wirklich und ist sowas von perfekt.
- 151 Ja, und da ist jemand hinter der Bühne, der hilft dir mit dem mit Kostümmzug. ... Bei den freien Produktionen steht man im Hemdchen und Höschen hinter der Bühne und versucht sich kollegial gegenseitig im Dunkeln zu helfen. Das war da [bei großen Produktionen] nicht so. (lacht)
- 152 Weil letztendlich die Produktion vorbereiten und die Proben, das haben wir ja alles in unseren Räumen gemacht und dann waren nur die Hauptproben da drüben.
- 153 Und für die Maske gab es einen Entwurf von jemandem und das wurde einfach PERKEKT. (gestikuliert) Unglaublich perfekt umgesetzt.
- 154 **KR** Ja, dann komme ich jetzt noch ein bisschen zu den Stimmprofilen.
- 155 **TP** Ja.
- 156 **KR** Also wenn man sich die Musikuni's anschaut oder auch so große Häuser, wo vieles möglich ist, ist trotzdem noch die aus dem 19. Jahrhundert stammende Stimmklassifikation eigentlich gang und gebe. Und auch während der Ausbildung werden ja die Sänger und Sängerinnen in diese Stimmfächer eingeteilt. Und es gibt immer noch diesen Fachvortrag. Ich würde gern von dir wissen, wie du dazu stehst?

- 157 **TP** Ja. ... Naja, das hat zwei Seiten, mindestens. Das eine ist natürlich, dass einfach ein großer Teil noch klassischer Kanon gesungen und gespielt wird und ... dass die Rollen auch dementsprechend besetzt werden müssen.
- 158 Ich finde aber die Einteilung eigentlich zu eng, oft. Und auch je nachdem, in welches Stimmfach jemand eingeteilt wird, ist es auch künstlerisch einschränkend.
- 159 ...weil da nach einem bestimmten Sound oder nach einer „Das ist deine Stimme und das ist dein Fach“ gesucht wird. Gleichzeitig gibt es aber auch unheimlich viele Lehrende – auch durch die Auseinandersetzung mit authentischer Aufführungspraxis, die in vielen Hochschulen stattfindet –, die das auch gut unterrichten, sodass es da auch eine größere Offenheit gibt, was Klangvorstellungen und anderes angeht, für Mozart z.B.
- 160 Jedoch, mit dieser Art der Gesangsausbildung lernt man einfach eine unheimliche Menge an Literatur nicht kennen, wovon die Mähr geht vielleicht „Ja, das ist schlecht für die Stimme, da gehst du von deiner eigenen Stimme weg“, obwohl meiner Erfahrung nach das Gegenteil passiert, nämlich dass man flexibler wird und besser weiß technisch, was man macht und besser seine Grenzen kennt. Stimmlich.
- 161 Und z.B. wenn es ums Sprechen geht, dass man [imitiert Sängerstimme:] „nicht unbedingt so sprechen muss, um auf der Bühne gehört werden zu müssen, das kann man nämlich auch ganz anders machen.“
- 162 Weißte, also. ...Man kann auch anders sprechen, ohne dass plötzlich die Singstimme perdu ist.
- 163 Ich bin Mezzosopranistin. Ich habe die Opernklasse nicht gemacht, weil ich einfach früher aufgehört habe an der Hochschule selbst und hab dann..
- 164 länger im *RIAS Kammerchor* gesungen, als freie Mitarbeiterin, aber schon irgendwie [schlüpft und gestikuliert:] „Komm doch vorsingen für die feste Stelle.“
- 165 Und da habe ich gemerkt, wenn ich das mache, dann schränke ich meine Stimme ein. Die ist dann zwar schön, aber eingeschränkt. Also der Bereich wird kleiner, ... die Lautstärke wird kleiner.
- 166 Weiters hab ich gemerkt, dass durch die Auseinandersetzungen mit ... Geräuschen, anderen Stimmtechniken, mit anderer Art zu sprechen, anderer Art einatmend zu singen, auch Multiphonics zu produzieren, schreien zu müssen manchmal, Spalttöne zu suchen, .. dass die Stimme einen viel, viel größeren Umfang bekommen hat
- 167 z.B. also, dass Töne, wo ich früher absolut schlaflose Nächte bekommen hätte, jetzt einfach kommen, weil die da sind und man sie eher mit dem Ohr macht als mit dem Körper. ...Es wird eher durchs Hören musiziert als durch... körperliche.. Also in Hochschulen, in der Ausbildungszeit, da hat man sich eher mit dem Körper beschäftigt, und der Stütze, und ... durch das Hören und Nachahmen oder auch Explorieren...
- 168 .. das geht ein bisschen an diesen Menschen vorbei, in diesem Lebensstadium.

Das kommt vielleicht noch. Denn danach gibt's auch noch ein Leben - nach der Hochschule oder vielleicht nach den ersten drei Jahren Vertrag am Opernhaus.

169 **KR** Das heißt, wenn du von anderen beschrieben wirst oder wurdest, wirst du schon häufig als Mezzo bezeichnet, oder? Kann man es so sagen?

170 **TP** Ja.

171 **KR** ...und passt diese Beschreibung für dich?

172 **TP** Die passt schon. Die passt schon. Also beim *Thürmchen- Ensemble* hieß ich Stimme.

173 Das hat es natürlich in dem, was wir gemacht haben, mehr beschrieben. Ich war einfach Stimme und eines der „Instrumente“.

174 Ja, weil als Mezzosopran bist du plötzlich auch... da steht eine Erwartung dahinter...

175 ... ab und zu mache ich noch alte Musik und die macht man in einem Kirchenkonzert oder woanders und da kommt dann Kritik, da sitzt dann ein Kritiker und schreibt dann so seine ...festen Adjektive zu den Stimmen, na weißt du, strahlender Sopran, warmer Alt usw..

176 Also es gibt einfach diese Vorurteile (lacht) oder auch, weißt du... bei bestimmten Worten kommen gleich die Begleitworte mit auf. Und das ist bei Instrumenten natürlich genauso. Man hat ein Gefühl dabei, wie jemand Bratsche spielt, was das ist. ...oder Piccoloflöte oder

177 ... aber die Grenze davon aufzubrechen und einfach Stimme zu sein, finde ich eigentlich ganz gut.

178 Aber klar, wenn ich im Ensemble singe und wir sind sechs Sänger und es gibt dann ja, das ist wird beschrieben als - auch bei uns - Koloratursopran, lyrischer Sopran, Mezzosopran, nur Bariton und Bass, also da nahmen wir natürlich unsere Sheets, wo draufsteht:

179 Dieser Bereich das und das, dieser Bereich das und das: Also das kann ich gut, da kann ich quasi nur Moskito.

180 Und das kann ich.... Da ist dann mehr Differenzierung vorhanden, als wenn jetzt Lieder für Bariton oder für Tenor oder für Mezzosopran geschrieben werden würden.

181 ...Und was das Opernfach betrifft... Ich finde es einerseits wahnsinnig beeindruckend, dass jemand mit 24 oder 25, 26 [Jahren] rauskommt und dann so singt. Und so eine Klarheit hat, was das Stimmfach ist und einfach die Rollen auch schon zum Teil richtig kann. Das finde ich sehr beeindruckend. Aber es ist natürlich auch museal.

182 **KR** Und gäb's für dich Alternativen zur Einteilung von Stimmprofilen?

183 **TP** Ja, indem man einfach... nicht nach Profilen geht, sondern nach Lagen.

- 184 Und auch einfach mehr Sachen singt, die – auch im klassischen Bereich – nicht darauf beschränkt sind, dass sie von einer Soubrette gesungen werden, sondern einfach, dass man die Flexibilität einfach auslotet, auch da. Das wäre eine Alternative.
- 185 Und vor allem auch fände ich es super in der Ausbildung, dass eventuell in Zusammenarbeit mit z.B. Stimmtherapeuten auch neue Techniken beschrieben, aber auch wirklich unter Begleitung ausprobiert und wirklich gut beschrieben werden. .. Und nicht, dass das die Gesangsdozenten so (gestikuliert) „Meine Klasse.“ ...
- 186 Es sollte vielmehr ein Austausch zwischen den Dozierenden stattfinden. Das wäre mir sehr wichtig. ...ohne Misstrauen. Aber das ist alles utopisch. An manchen Hochschulen klappt's wahrscheinlich ganz gut.
Aber (lacht)
- 187 .. ja auch, dass man es als Studierender z.B. einfach mal bei anderen Dozierenden einfach mal shoppen kann, einfach mal dahin gehen. Ich hab jetzt dieses Stück, ich gehe jetzt dahin und ich hab jetzt das und das gehört, ich möchte das gerne bei einem anderen Menschen ausprobieren...
- 188 Jetzt waren gerade die Darmstädter Ferienkurse und wir waren als Ensemble *Neue Vocalsolisten* Dozent. Es ist ein relativ großer Körper für eine:n Dozentin, Dozent. Und für die Teilnehmerinnen war es ganz toll, weil die wirklich – wir haben so karusselmäßig unterrichtet – verrückt alles wahrgenommen haben.
- 189 Und... natürlich ist es auch manchmal verwirrend, wenn da so ästhetische Beschreibungen so aufeinanderprallen. Aber die waren ja auch keine 20 mehr.. weißte, die konnten das kann schon ganz gut verarbeiten und das war für die glaub ich sehr, sehr bereichernd, dass es nicht ist „Jetzt ist da einer oder eine, eine Frau, ein Mann, der die ganze Zeit, die 10 Tage lang, nur die gesamte Klasse macht“, sondern wir haben gleichwertig Ensemble und Solo machen können.
- 190 Das war ja eigentlich ganz schön so und sowas würde ich mir auch gerne für die Ausbildung wünschen... eine größere Offenheit und weniger Misstrauen einander gegenüber, auch wenn jemand etwas anderes vertritt. Ja, das ist dann halt so. Das kann man ja auch gut erklären, warum das so ist.
- 191 **KR** Ja.
- 192 **TP** Und wenn jemand eine Technik Belting gut vormachen kann z.B., lass es vormachen. Und zwar so, dass es technisch gut klappt. Also nicht mit, also nicht so, dass man es zuhause dann heimlich mit YouTube-Filmchen machen muss. (lacht) Dann wäre es Krieg.
- 193 **KR** (lacht) Alles klar, ja. Das ist jetzt nochmal ein Sprung – wir nähern uns dann auch schon dem Ende. Also ich hab ein bisschen gelesen, wie diese Stimmideale zustande gekommen sind und dass sie sich ja eigentlich auch immer wieder gewandelt haben und immer auch

Rückwirkungen auf die Gesellschaft hatten, also beispielsweise, wenn man an diese Countertenöre, nicht Countertenöre, sondern Kastraten denkt, genau oder die Contra-Alti, die es gab und dann eben diese dramatischen Stimmfächer, die mit dem 19. Jahrhundert aufgekommen sind... Und da wollte ich fragen, inwiefern du die Stimmpartien im aktuellen Musiktheater als Reflexion gesellschaftlicher Phänomene auffassen würdest?

194 **TP** Wow. Da geht es dann eher um gesungenes Musiktheater, also nicht um gesprochenes Musiktheater und geatmetes Musiktheater, sondern gesungenes Musiktheater?

195 **KR** Vielleicht eher, ja.

196 **TP** (lacht) Weil das finde ich nämlich auch.... eigentlich finde ich das eher spannend: Nicht, wie die Stimme selbst sich verhält zur Gesellschaft, sondern wie die Gesellschaft sich zur Stimme verhält und auch das....

197 Wie „einfach“ (gestikuliert Anführungszeichen mit Händen) es sein kann kreativ zu werden dadurch, dass die Medien so allgegenwärtig sind und jeder sich in irgendeiner Form produziert und das auch so seinen Einzug nimmt im ... ins Musiktheater und ins Theater.

198 Ich finde, dass sich so eine Art von Vielfalt zeigt, eine Vielfalt an Möglichkeiten, also unbegrenzten Möglichkeiten.

199 **KR** Also eine Vielfalt, wie Stimme eingesetzt wird?

200 **TP** ... Ja oder wie man Musiktheater definiert ... oder wie man Musiktheater schreibt. Und davon ist es letztendlich auch abhängig, wie man als Stimme eingesetzt wird. Oder wie man sich als Stimme zum Stück verhält.

201 **KR** Ist da für dich in diesem Kontext so etwas wie eine Essenz heraus lesbar oder ist dieser Bereich zu divers und zu pluralistisch ...?

202 **TP** Ja, ich merke schon, dass ich total kompliziert werde gerade. ... Das ist echt schwierig, die Frage.

203 **KR** Wir können sonst auch nachher nochmal drauf zurückkommen.

204 **TP** Ja, weil ich hab nämlich gerade gedacht, wie sehr das auch mit Demokratisierung ... und mit Aneignung ... demokratischer Prozesse zu tun hat.
...

205 Na, was ja eigentlich hinkommen würde, ... ich musste schon echt schwer nachdenken, ob ich schon hierarchische Strukturen erlebt habe im neuen Musiktheater. ..da hab ich wirklich echt grübeln müssen.

206 ... Dass auch z.B. die Stimme gerne alltäglich eingesetzt wird, .. jetzt weniger als lyrische Komponente, obwohl es da genauso viele Ausnahmen gibt. Also z.B. bei Annelies Van Parys, ...in ihren Stücken da sind wir natürlich ständig lyrische Komponenten. Das ist einfach eine auskomponierte, lyrische Musik. Aber das ist für mich tatsächlich eher eine Ausnahme.

207 Und bei Yiran Zhao spreche ich auf'm Band und ... atme und ... weißt du, es kommt, es ist ganz nah, ... das Ohr des Zuhörers kommt dadurch ganz nah an meinen Körper heran. Das hat schon auch was zu sagen, finde ich. Also diese Art von Offenheit, die man dadurch an den Tag legen muss.

208 **KR** Und spielt in eurer Arbeit [mit den *Neuen Vocalsolisten*] die Gender-Thematik eine Rolle?

209 **TP** Mmh.... (überlegt) Gefühlsmäßig ja, aber ich überleg gerade... Also ich finde z.B. bei ... *hellhörig* auf jeden Fall spielt es wirklich keine Rolle... Da ist es völlig wurscht, ob man da Mann oder Frau ist.

210 Es ist weder für das Erzählen, noch fürs Zuschauen, noch für die Klänge von großer Bedeutung.

211 ja, bei anderen nicht, bei Van Parys schon. Das ist lyrisch auskomponiert und da spielt es eigentlich auch eine Rolle, dass das eher, zwar von Männern und Frauen gesungen wird und auch aus Rollen heraus ...

212 Aber.... bei Van Parys wird auch ganz bewusst ein Frauenpaar gezeigt. Ja, ne, ... eigentlich spielt es keine Rolle bei ihr, also in ihrem Leben selbst vielleicht, aber ...sie hat es in ihrem Stück eigentlich nicht wirklich umgesetzt. ...

213 ... Jedoch wie Matthias Rebstock mit uns umgegangen ist als Musiker bei den Schnebel-Proben, da war es tatsächlich ... letztendlich egal ob du Mann oder Frau bist.

214 Es ist nicht so, dass da jetzt inhaltlich ein Thema auf uns zurollt in dem Stück, aber die Klischees werden vermieden. Die Klischees von Mann und Frau auf der Bühne, in der Oper.

215 **KR** Und das zunehmend oder jetzt nur exemplarisch in manchen Stücken?

216 **TP** Zunehmend würd ich sagen.

217 **KR** Gut.

218 **TP** Bei Yiran spielt es auch keine Rolle. ... gehe jetzt jedes einzelne Stück durch...

219 **KR** Wenn ich jetzt an *hellhörig* denke, da stehen ja trotzdem dann Sopran und Mezzo, glaube ich, in der Partitur, oder?

- 220 **TP** Ja.
- 221 **KR** Und bei den anderen Stücken?
- 222 **TP** Auch.
- 223 **KR** Okay.
- 224 **TP** Ja, es ist eher so das Erscheinungsbild oder wie es umgesetzt wird. Denn du kannst ja die Stimme nicht groß ändern.
- 225 ..Also wenn gesungen werden muss, dann hat man nunmal auch mit Stimmlagen zu tun, und mit Stimmumfang-Beschreibungen. Also da kommt man, glaub ich, nicht drumherum.
- 226 ...außer in der Pop-Musik. Ja. Das ist es einfach. Da kannst du einfach als Mann und Frau in derselben Lage singen.
- 227 **KR** Ja, gut.
- 228 **TP** Ich weiß nicht, ob dir das jetzt sehr geholfen hat.
- 229 **KR** Doch, auf jeden Fall. Ich glaube, da ist sehr viel dabei, was mir sehr helfen wird. ... Wir sind quasi am Ende, ich möchte dich gerne noch fragen, ob es noch irgendwas gibt, was du gerne ergänzen möchtest, dir noch etwas eingefallen ist oder ob du noch Fragen hast, Kommentare... ?
- 230 **TP** Ne, erstmal nicht. Du hast gefragt und ich hab so gut wie ich konnte geantwortet. (lacht)
- 231 **KR** (lacht) Es hat gut gepasst.
- 232 **TP** Und ich finde es total schön, wenn du mir das tatsächlich schicken würdest, weil dann kann ich tatsächlich auch noch gucken, ob mir noch etwas einfällt oder ich noch etwas nachtragen kann oder so.
- 233 **KR** Ja, super.
- 234 **TP** Ja?
- 235 **KR** Ja, passt gut.
- 236 **TP** Okay.

- 237 **KR** Ah, Truike, noch eine letzte kleine Sache: Ich glaube, du hast mir das Dokument [der Einverständniserklärung] schon geschickt, richtig?
- 238 **TP** Ja.
- 239 **KR** ... weil ich konnte das leider nicht öffnen. Was für eine Art von Dokument ist das?
- 240 **TP** ... muss ich mal schauen. ... Da mach ich das nochmal als PDF.
- 241 **KR** Das wäre super.
- 242 **TP** Ja.
- 243 **KR** Alles klar. Ja, dann melde ich mich, wenn ich das transkribiert habe.
- 244 **TP** Super, freu mich.
- 245 **KR** Ganz, ganz herzlichen Dank!
- 246 **TP**
- 247 **KR**
- 248 **TP** Danke dir!
- 249 **KR** Danke! Ciao.

1 **Expertinneninterview 3**

2 Interviewpartnerin: **Ariane Jeßulat**
Datum: 13. August 2021 um 14 Uhr
Ort: Online via ZOOM

3 **KR** So, genau. Jetzt bekommen Sie, glaube ich, auch eine Info, dass das aufgezeichnet wird.

4 **AJ** Genau, ich habe auch eben zugestimmt.

5 **KR** Ja, super. Alles klar. Ja. Ich verzichte vielleicht am Anfang ein bisschen auf so eine allgemeine Vorstellung, aber wir werden darauf zurückkommen. Und fangen direkt mal also mit einem Sprung ins Thema hinein an. Und wollte Sie fragen: Welche Erfahrungen konnten Sie bisher mit dem aktuellen Musiktheaters sammeln?

6 **AJ** Ja, wenn Sie mit aktuellem Musiktheater meinen, was schon bei Cage, Kagel, Schnebel beginnt, dann reichen die ersten Erfahrungen damit schon recht lange zurück, nämlich in die späten achtziger Jahre [des 20. Jahrhunderts].
7 Da hab ich damals noch im Rahmen meines Studiums Kurse für experimentelle Stimme bei Dieter Schnebel belegt und in diesem Kontext dann Stücke erarbeitet.

8 Dieter Schnebel hat damals nach einer bestimmten Art gearbeitet – also die ist, glaube ich, auch relativ verbreitet: Also wenn Studierende viel Interesse zeigten oder auch interessante Stimmen hatten oder einfach sehr fleißig waren, dann wurden wir auch, unabhängig ob wir jetzt einen Kurs belegt hatten oder nicht, für die Mitwirkung von Konzerten angefragt.

9 Und daraus entwickelte sich dann relativ bald – mein Erstkontakt war 1988 – um 1990 herum eine Gruppe, die hieß dann der Bequemlichkeit halber *Maulwerker*, weil das *Maulwerker-Ensemble*, was Dieter Schnebel 1978 gegründet hatte, das gab's.

10 Da waren zwar jetzt die Leute nicht mehr verfügbar, bis auf eine Person, die dann damals auch noch zu der Gruppe, wo ich 1990 dann auch dabei war, dazu stieß.

11 Und daraus entwickelte sich dann das jetzige Ensemble für experimentelle Musik und experimentelles Musiktheater, *die Maulwerker*.

12 Und ich habe seitdem natürlich erst einmal Klassiker gespielt wie Cage, Kagel, Schnebel, Fluxus-Musik, Michael Hirsch ... Also es ist schwierig, darüber mit festen Zeitpunkten zu reden, weil wir haben uns z.B. 1995 entschlossen mehr Stücke von zeitgenössischen und jüngeren Komponist:innen zu spielen und die sind ja jetzt auch schon älter und Klassiker geworden.

- 13 Das heißt also, sowohl, also vor allem im deutschsprachigen und Schweizer Raum habe ich, haben wir im Ensemble versucht, sehr viel Erfahrung zu sammeln, alles mögliche weg zu spielen, was es gibt: Also von sehr stillen Stücken bis hin zu sehr virtuosen Stücken.
- 14 Und ja, das internationalisiert sich seit ... Also es internationalisiert sich noch mehr seit zehn Jahren. Das liegt einfach daran, dass der gesamte Markt sich internationalisiert.
- 15 Und da die *Maulwerker* eben ein Ensemble sind, das sich auch eigene Stücke schreibt, eigene Arbeitsweisen hat und eigene Arten, Stimmenkultur zu entwickeln, treiben wir natürlich jetzt auch Verfahren und Techniken voran, die jetzt im Ensemble und gerade spezifisch auf so einen Gruppenklang und so ein Gruppenverhalten mit Stimme ein- bzw. hinausgehen.
- 16 Vielleicht um dem nochmal ein Profil zu geben, auch wenn man da möglicherweise jetzt nicht mehr sehr viel von spürt: Dieses Stück *Maulwerke* von Dieter Schnebel ist ja so eine Art riesengroßer Katalog der Anleitungen, wie man experimentell mit Stimme arbeiten kann.
- 17 Und natürlich hat uns das in den ersten Jahren ganz, ganz stark beeinflusst dieses Stück eben ohne Dieter Schnebel zu erarbeiten und dabei auf Laute zu kommen, auf die wir möglicherweise sonst nicht gekommen wären.
- 18 **KR** Mmh, ja verstehe. Darf ich nochmal nachfragen, welche Verfahren und Techniken Sie bei den Arbeitsweisen gemeint haben?
- 19 **AJ** Ja klar.
- 20 **KR** Also, was Sie damit genau meinen?
- 21 **AJ** Also, das ist... ich gebe mal ein Beispiel: Es ist natürlich sehr Stück-abhängig.
- 22 Also wenn Sie jetzt sagen, dass Sie ... sich jetzt gerade um Stimmprofile kümmern, dann ist ja da auf der einen Seite so ein Standard: Also was muss eine Sopranstimme leisten, welche Range hat eine Sopranstimme, welche Techniken muss eine Sopranstimme abliefern?
- 23 Noch dazu gibt es ein bestimmtes klangliches Ideal, genauso wie bestimmte Vorstellungen, die physiologisch stattfinden müssen, damit dieses klangliche Ideal die Stimme nicht nachhaltig beschädigt.
- 24 Und ganz umgekehrt davon ist eine Vorgehensweise im experimentellen Musiktheater, dass man z.B. irgendein Artikulationsorgan zum Schwingen bringt. Also man bringt den Kehlkopf zum Rollen und guckt erst einmal im Nachhinein, was da für ein Klang bei herauskommt. Das ist z.B. ein Ansatz, dass man Organ-gesteuert vorgeht.
- 25 Der andere Ansatz ist – Ernst Jandl steht dafür wenn man historisch denkt – sehr sprachgesteuert, also dass man Sprache erweitert, Sprache anreichert

und dadurch ... zu einem Klangideal kommt, was viel, viel mehr zwischen gesprochener Stimme und gesungener Stimme vermittelt, als es der klassische Gesang täte.

26 Ein typisches Beispiel dafür ist, dass man Konsonanten auch in hoher Höhe oder sehr tief ausspricht, dass man mit Konsonanten viel, viel ...emanzipierter umgeht, als man es in klassischer Musik täte.

27 ... obwohl ich manchmal den Eindruck habe, dass auch die klassische Musik sich sehr, sehr, sehr verändert, in Richtung der Konsonanten viel mehr Gewicht bekommt, .. also das scheint sich zu beeinflussen.

28 Ja, und dann gibt es Dinge, die sind z.B. nur mit Resonanzwirkungen in der Gruppe möglich. Also das man z.B. bestimmte Choreografien körperlich ausführt und während man bestimmte Bewegungen macht, singt und schaut, wie sich die Stimme dabei verändert.

29 Oder dass man über mimetische Verfahren arbeitet, das man also Dinge, die scheinbar nicht besonders nachahmbar sind, also ein perfektes Unisono zwischen Bass und Sopran, also wo man sich in einer Range treffen muss, die definitiv nicht irgendeinen Stimmprofil entspricht, auf Klangerzeugung kommt, die man auch aus eigener Kraft nicht erzeugen könnte.

30 Und da gibt's natürlich dann viele, viele Anregungen, die definitiv nicht so funktionieren, dass man sich erst etwas vorstellt und es dann produziert, sondern dass es quasi aus improvisatorischen Verfahren heraus zu Klängen kommt, die man dann zu erhalten versucht.

31 **KR** Und diese Choreographien, die sich entwickeln, die entstehen quasi untereinander, also im Kollektiv?

32 **AJ** Das sind häufig einfach auch Stücke. Also wenn Sie jetzt z.B. eine Spielanweisung in zeitgenössischer Musik bekommen, dann ist die ja häufig ganzkörperlich.

33 Und die ist auch häufig so, dass Ihnen entweder Grafiken angeboten werden, wie sich der Körper verhalten soll und welche Laute dabei produziert werden sollen, aber es ist relativ selten auf eine Art binär asymmetrisch definiert, wie es jetzt z.B. bei einer Strauss-Oper wäre.

34 Also man hat immer ein gewisses Spiel, wenn man jetzt bestimmte Aktionen miteinander koordinieren muss, wie die dann aufeinandertreffen.

35 Und in dem Moment ändert sich eben auch die experimentelle Stimmgebung, ganz davon abgesehen, dass man natürlich Multiphonics singt oder knarrt, raschelt, Dinge tut, die eben eher zu einem erweiterten Soundbegriff seit John Cage gehören.

36 **KR** Verstehe, ja. Und wenn Sie zurückdenken, was war da bisher Ihre größte Herausforderung im aktuellen Musiktheater?

37 **AJ** Eine große Herausforderung, ...das muss gar nicht ein großes Stück sein.

- Also es gibt Herausforderungen, die man strategisch bewältigen kann.
- 38 Das ist z.B. der Fall, wenn tatsächliche Stimmfach-Höchstleistungen erfordert werden, die dann allerdings mit experimentellen Verfahren angereichert werden. Also das passiert bei Rebecca Saunders, das ist ja nun sehr „klassisch“, wo man aber tatsächlich dann in übertriebenem Maße auf einen Konsonant hoch singen muss oder bei Dieter Schnebel, insbesondere bei seinen späten Werken, Schnebel, der auch einiges für mich Solo komponiert hat. Häufig musste ich eben am Rande von meiner Range, so zwischen B2 und D/Es3, mit geschlossenem Mund singen und dazu mit überkreuzten Händen Klavierspielen.
- 39 Das sind einfach Herausforderungen, die meistens zur Folge haben, dass man auf eine sehr, ich sag mal unschuldige Art singt, weil man sich um so viele Dinge kümmern muss, um die Töne überhaupt herauszubringen.
- 40 Also gerade dieses gleichzeitig dazu Klavierspiel mit überkreuzten Händen und dazu sehr hoch singen:
- 41 Da ist nichts mehr, was man dann irgendwie noch zeigen möchte oder intentional einbringen. Das ist wirklich, das ist jenseits allem, was man da zu tun hat und da kommt häufig – ich war dann selber überrascht beim Aufnehmen – was sehr, sehr Kindliches am Ende raus, weil dieses ganze Erwachsenen-Ich da keinen Platz drin hat, weil man einfach nur das Spiel bedienen muss.
- 42 Dann gibt es Dinge, die sind manchmal ganz schwierig herausfordernd, wenn z.B. Komponist:innen selbst Performer:innen sind und für ihre eigene Stimme Dinge klar gemacht haben, die funktionieren und dann von anderen erwarten, das müsste jetzt mit ihrer Stimme auch funktionieren.
- 43 Also ich hatte mal ein Erlebnis mit jemanden, der:die sehr, sehr gut invers singen konnte und dabei die Stimmbänder schlackern ließ. Und dann gab's – also liebe Kinder nicht nachmachen – folgende Anweisung: Mund schließen, invers singen und Stimmbänder dabei schlackern lassen.
- 44 Das ist bei vielen Menschen auf der Welt das beste Rezept, die Stimme nachhaltig für ein paar Wochen zu verlieren. Das war da kein Problem. Die Person konnte das, aber ... da war dann relativ früh spürbar, also leider nicht früh genug, es muss jetzt eine andere Lösung geben, um überhaupt zum Konzert wieder fit sein.
- 45 Dann gibt's aber eben auch den Fall, dass man... mit Komponist:innen, die bestimmte neue Techniken einbringen, reden kann. Also: Das okay, bis dahin kann ich mit, aber hier muss ich es anders machen oder so.
- 46 Also da ist, glaube ich, die Empfehlung, einen gewissen Entwicklungsspielraum und kein allzu autoritäres Verhalten gegenüber den Spieler:innen zu haben.
- 47 Alle Stimmen sind sehr verschieden und das Interessante ist, sie ändern sich auch alle fünf bis sieben Jahre so derartig, dass man bestimmte Dinge, die vielleicht mit 22, 23 noch gingen, so 25 Jahre später einfach aus

irgendwelchen Gründen nicht mehr gehen. Also, dass man plötzlich nicht mehr so tief singen kann wie früher oder bestimmte Knarrer nicht mehr gehen, weil es die Widerstände einfach nicht mehr gibt.

48 **KR** Mmh, verstehe, ja. Wie kann man sich das vorstellen, wie so eine Zusammenarbeit abläuft bei einer Musiktheaterproduktion, in die Sie involviert sind?

49 **AJ** Also ideal läuft es so, dass erstmal von den Komponist:innen, noch während des Kompositionsprozesses, also wenn die Stücke noch im Werden sind, also wenn es für das Ensemble geschriebene Stücke sind, abgefragt wird – also wie beim Arzt eine Anamnese – :

50 Wo ist deine Range? Hast du eine Ausbildung? Hast du keine Ausbildung? Wo „sitzt“ das? Was kannst du in der Art und Weise machen? Dann sollte man so ehrlich wie möglich antworten, weil alles andere ist ganz schrecklich, wenn man dann Aufgaben kriegt, die nicht gehen.

51 Dann gibt's ein Treffen, wo man bestimmte Proben mal macht: So, das klingt hier, so mach ich das. So klingt es, wenn ich schreie. So klingt es, wenn ich spreche. So klingt's wenn ich invers singe, invers spreche.

52 Und dann wird das Stück fertig gestellt und dann läuft es wie eine ganz normale Produktion, obwohl dabei dann auch manchmal wunderschöne Überraschungen noch entstehen können, dass da plötzlich irgendwo ein Sound ist, den jemand anders einbringt, den man dann nachahmen kann ... (macht Kehlkopf-Geräusche) also irgendwelche Sachen, die im Mund passieren, wo jemand was kann, das man dann irgendwie - vor allem, wenn man noch nicht drauf gekommen ist, das zu machen - dann auch imitieren kann.

53 **KR** Und arbeiten Sie manchmal auch mit Regisseur:innen zusammen?

54 **AJ** Ja, ja, ja, das ist ganz wichtig. Ganz wichtig, weil das sind ja die Dinge, die hört man selbst von innen am allerwenigsten.

55 Ein sehr wichtiges Schlüsselerlebnis für mich – das war tatsächlich noch um 1988, also als ich noch am Anfang von meines Studiums war – und eine der ersten Herausforderungen war, mehr oder weniger zweistimmig zu singen. Also einen langen Konsonanten mit einem langen Vokal und die beiden dann langsam voneinander zu trennen. Es war in einem Schwebel-Stück und da dachte ich mir:

56 Hey, oh, wow! Das ist ja alles, was ich am Singen bisher nicht so mochte, kann ich dann tatsächlich irgendwie auch kriegen, nämlich das ich eine Art von unabhängiger Mehrstimmigkeit eben auch mit der Stimme bekommen kann, da kann sich einfach noch sehr, sehr viel entwickeln während der Produktion ...

57 **KR** Verstehe. Und wenn Sie zurückdenken an äußerst gelungene

Kooperationen, wie würden Sie diese beschreiben?

- 58 **AJ** Also genug Zeit. Das nochmal: Genug Zeit! (lacht) Also viel Zeit am Dreh-, also am Spielort.
- 59 Also dass man auf der Bühne bereits viel Zeit hat, dass man die Akustik da kennenlernen kann. Dann... Also z.B., ich denke jetzt konkret an eine ganz frühe Produktion zurück, dass war noch eine studentische Produktion an der UdK [Universität der Künste Berlin], das war eine Kooperation mit der Bühnen- und Kostümbildklasse von Martin Rupprecht und Horst Birr, wo wir in Kostüme gesteckt wurden und auf bestimmten Objekten gespielt haben und die auch bespielen konnten.
- 60 Und das ist toll, wenn man also irgendeine Art von externem Objekt hat - Also ich hatte so einen Turm, das war einfach so ein gespannter Turm, auf dem ich mich dann nach ein paar Wochen auch angeseilt immer hoch und runter stürzen konnte und dabei singen - Und dabei hab ich unglaublich viel gelernt.
- 61 Also, gerade wenn man jetzt auch den normalen Stand und den normalen Sitz aufgibt und hängt und sich wirft und alles, das ist... das ist doch toll, was da an Stimme dann noch passiert.
- 62 Und dann wird man auch auf eine bestimmte Art ziemlich angstfrei, weil diese gewohnten Plätze einfach auch verlassen werden können. Das andere... Das ist genau das Gegenteil:
- 63 Das war die Produktion der *Maulwerke*-CD in der Akademie der Künste. Und da war es quasi genau umgekehrt: Also wir haben mit uns schon sehr bekanntem Material gearbeitet.
- 64 Es ging um eine multimediale Produktion, das heißt wir wurden auf Video aufgenommen die ganze Zeit, waren in einem sehr klaren, sehr unaufgeregten Film-Setting und haben uns ständig unsere Ergebnisse ansehen können, waren vorher von der Regisseurin durch Interviews und durch Begleiten der Probenarbeit, wie es ja auch in dem Stück vorgesehen ist, wirklich wahnsinnig fokussiert.
- 65 Und das war auch nochmal sehr toll. ...
- 66 Also jede Produktion, also ich kann mich an null nicht gelungene Zusammenarbeiten erinnern.
- 67 Es scheint auch so eine Art Erfolgsrezept zu sein dieses interdisziplinäre Zusammenarbeiten. Also es kommt immer, auch wenn man es vielleicht nicht erwartet hat, etwas Tolles dabei raus.
- 68 **KR** Mmh. Und wenn Sie von viel Zeit sprechen, was ist da so das Optimale für Sie?
- 69 **AJ** Also Endphase eine Woche am Probenort. Beginn dreiviertel bis halbes Jahr vorher, also mit ersten Infos. Dann eine Kernphase von drei Wochen Erarbeitung und eine Vorbereitungsphase von zwei Wochen.
- 70 Also wenn es jetzt eine Wiederaufnahme ist natürlich viel kürzer.

- 71 Also sowas ist jetzt noch nicht maximal, aber das ist satt.
- 72 Also da hat man Zeit sich gut einzubringen und ..quasi so die Leine einer Regisseurin oder eines Regisseurs ab dieser Mittelphase. Am Anfang zum mitbekommen, aber dann so „ich hab jetzt ein Konzept jetzt hier“, also das man in dieses Ausführende und - zwar noch kreative - aber das man sich quasi in so einen Arbeitszoom begibt, ohne immer wieder auf die Konzeptionsebene zu müssen, ab der zweiten Phase so.
- 73 **KR** Mmh, ja, verstehe. Und wie würden Sie da im Rahmen der Zusammenarbeit das Verhältnis zwischen Komponist:innen und Sänger:innen beschreiben?
- 74 **AJ** Ganz verschieden, das hängt vom Stück ab. Das hängt wirklich sehr vom Stück ab.
- 75 Also wir haben z.B. schon mal auf eine ganz „klassische Art“ mit Annette Schmucki *Durst und Frucht* erarbeitet, 2017 bis Herbst 2018. Das war eine Art Oper über das Grimmsche Wörterbuch, zusammen mit dem *Ensemble Proton* ...
- 76
- 77 Also auf jeden Fall die Regisseurin, Terese Schmidt, eben in diese mittlere Phase mit rein. Annette Schmucki hat uns Notentexte gegeben, wo es einfach wichtig war, dass wir jetzt die wiedergeben. Also den Rhythmus, den sie notiert hatte, die Tonhöhen, die sie notiert hat, die Laute, die sie notiert hatte.
- 78 Aber es war doch für uns sehr, sehr viel Freiheit ...trotzdem, wie das dann einzubringen ist, wie sich das kombiniert, wie sich das schichtet, wie sich das überlagert. ... Ich meine, das ist ja gerade in diesem Bereich extrem wichtig, dass die Spielenden mit dem, was sie tun, eine große Präsenz haben.
- 79 Und nichts ist toxischer, als wenn jemand gerade so einen extremen Sound auf eine Art hervorbringt, dass man denkt, der muss das jetzt machen.
- 80 Und insofern ist, glaube ich, in dem Moment, wo es jetzt um die konkrete lautliche Erzeugung geht, es doch ziemlich gut, wenn die jeweils Ausführenden auch Chefs sind und wenn sie auch gerne ihre eigenen Sounds einbringen können.
- 81 ... da muss man einfach warten, bis das Entsprechende kommt, auch wenn ich da vielleicht zu sehr aus der Perspektive meines Ensembles spreche. Es besteht ja häufig ein sehr großer Reiz darin, wenn Alltagsbewegung und private Bewegung, ... private Gesten, Laute oder Äußerungen plötzlich diese Hürde in die Kunstwelt rein nehmen und plötzlich so werden, dass sie von anderen übernommen werden können oder sehr stark werden oder plötzlich sich in ihrer Schönheit so zeigen, obwohl es eigentlich ursprünglich Alltagsgesten sind.
- 82 Und da ist es absolut no go, den Leuten irgendetwas aufzuzwingen. Also auch

lautlich.

83 Und insofern ist das schon sehr gut gewesen damals mit Annette Schmucki, dass sie da schon ihre sehr klaren Vorstellungen hatte und auch wusste, was jetzt hier klingen sollte und was auch klingen muss, damit es zum Ensemble passt, also zu dem Instrumental-Ensemble passt, damit es zu den Zuspelungen passt, aber das sie innerhalb dessen auf Angebote auch reagiert hat.

84 Sonst kommt, also ich meine, letztlich ist es ja auch immer eine Illusion, dass sich das tatsächlich findet.

85 Es ist ja doch, man tut zusammen was rein und hofft, dass der Gesamteffekt eine Mischung aus sehr artifiziellen und sehr natürlichen Aktionen ergibt.

86 Aber möglich ist das tatsächlich nur, wenn die Spieler die Möglichkeit haben, sich in diese Rollen auch als sich selbst hinein zu fühlen.

87 **KR** Ja, verständlich. Und hatten Sie bei einem Ihrer Projekte mal das Gefühl von Hierarchie?

88 **AJ** Ja immer, immer. Das ist ja auch völlig ok. Also z.B. sobald es Passagen gibt, die dirigiert werden müssen, na klar: Hierarchie.

89 Natürlich, gerade wenn es Stücke mit einer komplexen Polyphonie sind, die möglicherweise gar nicht wie Kontrapunkte oder so aussehen, sondern sich einfach durch eine sehr, sehr ausgefuchste Organisation sehr verschiedener Handlungen aussprechen, dann gibt's natürlich immer irgendeine Hierarchie.

90 Es ist sehr häufig so, dass diese Hierarchien an nichtmenschliche Träger ausgelagert werden, also Zuspelungen oder Computerprogramme oder solche Dinge. ... oder dass sie, was sehr schön ist, häufig auch wechseln im Laufe des Stücks.

91 Also, ich meine, es ist ja auch ... im Laufe solcher Stücke immer etwas Schönes, wenn sich eine Sache, die sehr verborgen war, plötzlich als Hierarchie herausstellt.

92 ... also Macht ist ja nichts Schlechtes. Nur so, nur so Automatismen oder Trägheiten, Verdopplungen. Ääh...Das ist so doof. (lacht)

93 **KR** (lacht) Aber jetzt konkret bei der Arbeit mit Komponist:innen ist das da, spielt das eine große Rolle oder gar nicht?

94 **AJ** Ich kann ein bisschen verstehen, worauf die Frage hinaus läuft. Ich habe auch Erfahrungen gemacht, die vielleicht nicht nur positiv waren, nicht allzu viele, aber das ist gelegentlich mal der Fall gewesen.

95 Z.B. bei sehr großen Produktionen, die möglicherweise auch nicht immer in ihrer Gesamtstruktur gut durchdacht waren. Dann kann es manchmal dazu kommen, dass quasi bestimmte Rollen solistisch gedacht sind und die sind

- dann auch gut geplant und gut komponiert und alles.
- 96 Aber bei anderen Passagen bzw. Verläufen kann es so sein: „Ja, dann macht er da ... kann er da noch ein paar Geräusche machen, usw.“
- 97 Und in solchen Situationen ist es häufig so, wie man sich's auch als Übel vom Theater vorstellt. Also man hat ganz vollständige Anwesenheitspflicht. Irgendwann um 16 Uhr 51 wird man gerufen, da mal seine Geräusche zu machen, von denen man aber nie genau weiß, wie passen die jetzt ins Gesamtgefüge. Und dann irgendwann geht man wieder.
- 98 Und da hab ich dann schon den Eindruck, dass es ein bisschen schade ist, wenn experimentelles Musiktheater in so einer engen Kiste sitzt. Und das Dinge, die man eigentlich seit 50 Jahren wissen könnte, (lacht) ... ja, auf so einem merkwürdigen Klischee einfach abgesetzt werden.
- 99 .. ich weiß nicht, ob man das heute noch viel machen muss, aber da gehen dann manchmal auch vielleicht Vorstellungen, die eher so aus dem Sprechtheater kommen, zusammen in so ner Produktion. Und da ist den Leuten vielleicht einfach vielleicht auch nicht klar, was für ein wichtiges „Instrument“ ... der Einsatz von experimentellen Stimmen ist. Und was man da eigentlich alles mit machen könnte außer nur hektisch atmen oder keine Ahnung. (lacht)
- 100 **KR** Mmh, verstehe, ja. Dann habe ich noch eine Frage. Ich weiß nicht genau, ob das dann auf Sie zutrifft, aber haben Sie auch an großen Häusern Produktionen gemacht mit den *Maulwerkern*?
- 101 **AJ** Ja, würde ich schon sagen: Also im Konzerthaus Berlin haben wir Produktionen gemacht, und in der Oper Bielefeld, Theater Bielefeld. Ist das groß genug?
- 102 **KR** Ja, ja, klar. Also meine Frage will eher darauf abzielen, wie sie die Unterschiede zwischen der Arbeit an großen Häusern und eben freien Produktionen wahrnehmen?
- 103 **AJ** Na der Klassiker der Antwort, da gibt's ja sogar Texte drüber, ist, dass die großen Häuser eher so wie große Firmen funktionieren und dass sie mehr Standards einfordern und klarere Betriebsabläufe haben.
- 104 Würde ich nicht sagen, dass das immer stimmt.
- 105 Also gerade Theater Bielefeld war so eine absolut ideale Produktionssituation: Wir hatten gefühlt Jahre Zeit auf der Bühne, am Opernhaus. Wir konnten das Bühnenbild selbst übernehmen. Also da funktionierte eigentlich die Zusammenarbeit.
- 106 Das war eine *Songbooks*-Produktion zum *Songbooks Complete*, 2001.
- 107 Und da funktionierte eigentlich die Zusammenarbeit, also mit dem entsprechenden Vorlauf genau so, wie wenn man sie am Ballhaus Ost in Berlin, ... Prenzlauer Berg machen würde. Das hängt, glaub ich, immer davon ab, wer das wie in der Hand hat und wie das geführt wird und ob es irgendwie in das Programm passt.

- 108 Also am Theater Bielefeld war es sogar so, dass es mit den klassischen Sängern und Sängerinnen von dort war.
- 109 Und es war trotzdem ... sehr, sehr frei. Es gab sehr viele Möglichkeiten und vielleicht ist der Vorteil gewesen, dass sowas wie *Songbooks* selber eine riesige Bugwelle hat.
- 110 Das ist kein Stück, das sich irgendwo selber Strukturen schaffen muss. Die sind geschichtlich einfach da. Und da gab es dann eben diesen großen Freiraum...
- 111 **KR** Ah, ja, gut.
- 112 **AJ** Ich kann mir aber sehr, also ich würde jetzt auch allen Leuten glauben, die sagen: Ich hab hier so ne schöne Experimental-Oper komponiert für die Oper Frankfurt und dann saßen wir da zusammen und es musste doch alles für Sopran sein oder ... Das glaube ich auch. Ich kenne da auch Berichte. Wann habe ich denn mal sowas erlebt? ... (überlegt) Eigentlich nicht.
- 113 Ich hab auch in Malpartida de Carrés (?), also das ist diese Fluxus Spielstätte, mal an der Oper von Wolf Vostell *Der Garten der Lüste* mitgewirkt und war bis auf eine Kollegin, Anna Clementi, die einzige nicht hauptberufliche Opernsängerin.
- 114 Also ich weiß nicht, ob Sie das kennen *Der Garten der Lüste* von Wolf Vostell, die Partitur sind eigentlich hauptsächlich Bilder. Und es gibt von der Uraufführung 1982 eine Aufnahme und auf dieser Basis wurden Teile rekonstruiert, der Rest war dann wieder für uns zur Entwicklung gegeben.
- 115 Also auch da jetzt kein Grund, dass z.B. der ... ich sag's mal ganz männlich, der Dirigent kommen könnte und sagen: Ich will das genau hier so haben und ihr habt drei Proben und danach muss das im Kasten sein.
- 116 Also es war nicht der Anlass, dass sich sowas ergeben müsste, so eine Spannung.
- 117 Vielleicht gerade Stücke oder auch Komponist:innen, die in der Klassik-Linie etabliert sind und neues zeitgenössisches Musiktheater schreiben, sind mit den Rahmenbedingungen der anderen Produktionen in irgendeiner Form nicht gleich geschaltet, müssten aber doch kommunikativ so geschaltet werden.
- 118 Und da kann man, glaube ich, am schwersten sagen „Na kommt, Jungs, da brauchen wir aber morgen noch zwei Proben“, weil dann wird gesagt: Nee, eben nicht. Hier, ich Gewerkschaft... Also, ich glaube, sobald zeitgenössisches Musiktheater im Betrieb einer Saison eingetaktet werden muss, entstehen, glaube ich, Notlagen, die vielleicht dann in solchen Situationen eher auf Standard zurückgreifen lassen.
- 119 **KR** Ja, verstehe. Und ihr als Ensemble achtet aber quasi darauf, dass, wenn ihr selbst dafür verantwortlich seid, ihr einfach genug Proben habt, dass ihr euch wohlfühlt?

- 120 **AJ** Ja. Also es ist gerade einem unglaublich bewusst wegen Corona. ... Also wir hatten eine große Musiktheater-Produktion an einem kleinen Haus. Und die hätte schon im März stattfinden sollen, das war mitten im Lockdown.
- 121 Wir waren eine der ersten Produktionen, die sich dann auch selber getestet hat, all das. Die ganze Gerätschaft, die da mitgekommen ist an Aufwand, das hat es eigentlich nochmal sehr klar gemacht, was wir tatsächlich alles brauchen und es hätte vermutlich auch nicht funktioniert, wenn die Komponistin Steffi Weismann nicht gleichzeitig ... mit der eigenen Spielstätte Air & Sound auch eine Raumressource gehabt hätte.
- 122 Weil sie können experimentelle Stimme nicht überall zu Hause üben. So. Das sind alles Dinge, wo man doch tatsächlich auch Kontakte zu Institutionen, Orten, Spielstätten braucht.
- 123 **KR** Ja, verstehe. Dann mache ich einen Sprung in das nächste Thema. Ich möchte nämlich noch zu den Stimmprofilen kommen. Ja, da ist es so, dass wenn man eigentlich auf Musik-Unis oder Hochschulen oder auch an großen Häusern schaut, dass bis heute eigentlich diese aus dem 19. Jahrhundert stammenden Stimmklassifikationen sind, die angewandt werden. Und eigentlich auch während der Ausbildung, wenn jetzt eben Gesang studiert wird, ist das ja sehr schnell so, dass man da in bestimmte Stimmfächer eingeteilt wird. Und eben auch die Anstellung erfolgt, im Opernhaus zu mindestens, nach dem Fachvortrag. Und da wollte ich fragen: Zum einen, wie stehen sie dazu? Zum anderen, welche Möglichkeiten und Probleme sehen Sie in dieser Einteilung?
- 124 **AJ** Nun.. für einen großen Bereich praktizierter Musik ist diese Einteilung natürlich sehr vernünftig, weil es natürlich problematisch ist wenn plötzlich keine Pamina mehr da ist, weil niemand mit einer bestimmten Stimmfarbe auf ein hohes B kommt. So, das ist, glaub ich, schon ne Vereinbarung, die in irgendeiner Form erhaltenswert ist.
- 125 Und ich glaube auch grundsätzlich nicht, dass ein bestimmtes Stimmprofil daran hindert, mit seiner Stimme auch etwas anderes zu machen.
- 126 Aber was ich tatsächlich sehe und auch bei Studierenden - also ich unterrichte ja auch an der Universität der Künste - und mach da zwar nur selten experimentelle Musik Produktionen, aber im Jahr 2019/2020 hab ich ziemlich viel gemacht, weil sich das so ergab. Und da ist.. sind zwei Sachen, wo ich sagen würde, das ist problematisch.
- 127 Das eine sind Ängste, also Vorurteile – „Bias“ nennt man das ja heute – die gegenüber einer bestimmten Klangerzeugung auftreten und die man im Übrigen bis in die Stücke hinein spürt.

- 128 Der Impuls, nachdem man einmal ganz übel geknarrt hat, jetzt gleich nen unglaublich schönen, hohen Ton zu singen, ist riesig, das ist anezogen. Also um zu zeigen „Also ich kann’s ja eigentlich so“. ... das steckt, glaub ich, sehr, sehr tief, also auch in denen drin, die das praktizieren.
- 129 Und die andere Angst, die ist schlimmer. Nämlich, dass vor bestimmten Lauten einfach grundsätzlich zugemacht wird. Und das wird durch die Ausbildung bestärkt. Also das ist auch sehr, sehr gut nachvollziehbar.
- 130 Also Gesangspädagog:innen sagen: Mach folgendes, mach das, mach dies, mach das... Um so eine Art Garten zu schaffen, eine kleine Auswahl von schönen Dingen, die man mit seiner Stimme tun kann, die natürlich immer noch total riesig und differenziert ist.
- 131 Und wenn man da quasi in dem... Also ich meine, allein schon um sich irgendwie auf den ... Octavian im *Rosenkavalier* vorzubereiten, braucht man so viele verschiedene Stimmenfarben und -register. Da ist man gut mit beschäftigt.
- 132 Also da braucht man jetzt nicht auch noch das hohe Singen auf langgezogenen Konsonanten oder Invers-Singen dazu.
- 133 Was eben wahnsinnig schwer zu vermeiden zu sein scheint, sind die Ängste, wenn man was anderes macht. Stellen Sie sich vor: Sie sind Gesangspädagogin und versuchen Ihren Schüler:innen beizubringen, beim Melisma nicht immer ein kleines h zwischen zu setzen. So hu hu hu.
- 134 Und wenn dann aber gleichzeitig in einem Parallel-Kurs „Experimentelle Stimmen“ das mit dem H verbundene Kehlkopffrollen trainiert wird, dann ist das natürlich kein Grund sich zu freuen, weil das läuft ja dann wirklich total gegeneinander und man kann das gar nicht kontrollieren.
- 135 Und vor dieser Art von Schwierigkeiten und Konkurrenz haben, glaube ich, viele große Angst. Aber ich denke doch einfach auch zu viel Angst. Und das wird dann auch dämonisiert häufig.
- 136 Wir haben mal... – das ist schon sehr, sehr lange her – einen Workshop für Sängerinnen und Sänger in Glasgow gegeben. Und da ... mussten wir vorher irgendwas unterschreiben, dass wir den Leuten nicht schaden oder so. ...den Gesangstudent:innen. Und das war..., keine Ahnung, einfach wahnsinnig schwierig.
- 137 Weil auf der einen Seite kenne ich, persönlich eine ganze Reihe von Leuten, die mal Gesang studiert haben und denen dabei die Stimme kaputt gegangen ist, allein durch das klassische Belasten.
- 138 Und ich kenne aber relativ wenige Leute, denen durch experimentelles Singen die Stimme kaputt gegangen ist, weil da viel, viel mehr als im klassischen Gesang immer die Möglichkeit besteht, einfach etwas anderes zu machen.
- 139 Ich denke, problematisch sind diese engen Tore: Du musst genau diesen Sound haben, du musst genau diese Lautstärke haben und du musst vor allen Dingen genau die Dauer einhalten und das musst du jetzt jeden Abend tun. Und das ist sehr, sehr belastend...

- 140 ... weil selbst ein hoher, belastender Schrei könnte am zweiten Abend oder am dritten Abend, wenn man merkt „Oh, langsam wird's hier heiß“, ein kleines bisschen höher oder ein kleines bisschen tiefer sein, sodass man nicht genau dieselbe Bewegung reproduziert. Also insofern ... und das sind wirklich Schwierigkeiten.
- 141 Also gerade so die jüngeren Leute, die noch, einfach auch noch so tolles Stimm-Material haben, dass man ganz neidisch werden kann, bei denen denke ich manchmal „Mensch, schade, dass die so eine Angst haben.“ So schade!
- 142 So, die ..erstens ist es total schädlich, mit Angst zu singen und zweitens... Ja, also einerseits ist es sehr gut, dass sich sowas wie experimentelles Singen etabliert hat, andererseits haben sich die Vorteile aber auch mit etabliert.
- 143 **KR** Mmh. Ja, schade. Hoffentlich tut sich da dann noch ein bisschen was.
- 144 **AJ** Ja, also ich meine, ich muss mich in Berlin nicht beklagen. Das ist ja ein sehr guter Standort dafür eigentlich. Vielleicht hat das auch gar nicht so sehr mit experimentellem Singen zu tun, sondern tatsächlich auch damit, dass...
- 145 Ich habe den Eindruck, wir sind gerade in so einer relativ konservativen Phase.. Also es gibt gerade nicht sehr viel sehr fordernde Musik.
- 146 **KR** Mmh. Ja, interessant. Ich mach, glaube ich, nochmal einen kleinen Sprung. Es wird jetzt ein bisschen persönlicher. Und zwar wollte ich gerne fragen, wie ihr Stimmprofil von anderen beschrieben wurde?
- 147 **AJ** (lacht) Also, ich glaube, ich bin relativ normaler Mezzosopran.
- 148 Meinen Ausbildungsunterschied erkennt man daran, dass ich niemals lebend eine ganze Oper überleben würde. (lacht) Daran merkt man, dass tatsächlich nicht genug Arbeitsroutine dahinter steckt, aber so eine Arie oder so, würde ich hinkriegen. (lacht) Also wie ein Leistungsschwimmer, der nach einer Bahn tot am Beckenrand hängt.
- 149 Und ... ja, mein Stimmprofil wurde beschrieben... Also als speziell mein Stimmprofil mal in der Zeitung beschrieben wurde, als ich ein Solostück von Schnebel gespielt habe, 2016 da hat mal ... das ist das Scelsi-Festival (?), mal .. wie sagt man... rezensiert worden und da war irgendetwas „farbig, vielfältig, crazy“, also was man halt so schreibt.
- 150 Aber das hat, glaub ich, gar nicht so speziell mit mir was zu tun, sondern einfach nur mit der Art, wie ich da singen musste. Also da war auch echt alles dabei. ... Und weil das gut geschrieben war das Stück konnte ich das auch alles abliefern.
- 151 Also was meine Stimme und... ihre Vor- und Nachteile angeht... Vorteile: Sie geht wirklich nicht kaputt. (lacht) ...Es geht laut. Das ist auch gut. Und ich kann ziemlich gut intonieren.
- 152 Das hat jetzt mit meiner Stimme nicht so viel zu tun, aber es erleichtert einem die

Arbeit sehr, weil nicht so viel wiederholt werden muss. Also ich muss relativ wenig üben, um bestimmte Tonfolgen reinzukriegen. Aber ...ich habe einen riesigen Bruch. Äh, ne,.. Wie heißt denn, wie nennt man das? Der Übergang zur Sprechstimme, zwischen...

153 **KR** Passagio?

154 **AJ** Naja, das ist zu tief für Passagio. Das liegt mittlerweile so zwischen dem eingestrichen Es und allem was darunter liegt. Also der Übergang zu der Stimme, mit der jetzt spreche und auch singen kann zu der .. eher kopfigen... Der ist sehr, sehr ausgeprägt und den hab ich in der Ausbildung... sehr trainiert zu übermalen. Also auch mit einem sehr guten Unterricht ging's dann mit der Kopfstimme bis zum... kleinen B, dann ist wirklich Schluß. Also bis dahin kann ich das runterziehen.

155 Und da drunter beginnt eine Stimme, die klingt so ein bisschen Bauarbeitermäßig, wenn ich singe, oder Mutter Courage z.B., keine Ahnung, also nicht fein. Und das kann man... Das kann man ganz gut ausnutzen.

156 Also diese plötzlichen, wie sagt man, also sozial, sozial sinnigen Wechsel zwischen einem sehr rohen Brust- und einen ausgebildeten Kopftön. Jetzt hab ich Ihnen aber ganz viel erzählt. (lacht)

157 **KR** (lacht) Schön. Da kann ich mir was drunter vorstellen.

158 **AJ** Ja,... ich überleg gerade auf der *Maulwerker*-CD gibt's da glaub ich... Da gibt's ein paar Beispiele für das... ist immer dieses Jodeln, wenn man so...

159 **KR** Ja. Und jetzt wo Sie erzählt haben, hab ich mich noch gefragt, wie Sie überhaupt - Also Sie hatten vorher ja ein bisschen erzählt, wie Sie dazu gekommen sind in die Gruppe einzusteigen

160 - Aber grad hatten Sie noch erwähnt, dass Sie eben dann doch auch Unterricht im Gesang hatten?

161 **AJ** Ja, klar. Also, ich, ich hab ja nun mal Schulmusik studiert und damals war das ja noch eine üppige Ausbildung von sechs Semestern Nebenfach Gesang. Und ich hatte rein zufällig schon vor dem Studium so anderthalb Jahre Gesangsunterricht und relativ früh auch schon, ...Vier, fünf Jahre auch immer irgendwo gesungen. Das heißt, ich bin schon relativ stimmaffin ins Studium gestartet, es war aber nie mein Hauptinstrument.

162 Das war aber ganz gut, dann war das so unbelastet. Dann saß da nicht so der „So das musst du jetzt...“

163 Und ich hatte eine sehr gute Lehrerin, die war Kammersängerin, hieß Bella Jasper-Tomka. Das war so eine der berühmteren Königin der Nacht-Sängerinnen in Berlin. Und sie hat zwar selber überhaupt nicht mehr gesungen zu dieser Zeit, aber die hat technisch doch sehr viel drauf gehabt. Und ...die hat, also für

die, die mit ihr konnten, einen wirklich richtig guten Job gemacht. Das war doch ganz klar, das musst du jetzt technisch lernen und die hatte so eine ungarische Grundausbildung und ich hatte immer das Gefühl, so im Vergleich zu vielen anderen Lehrer:innen, die jetzt auch parallel meine Kommiliton:innen unterrichtet haben, hatte die einen sehr instrumentalen Zugriff. Sie hatte auch vorher mal Violine studiert ... Es war sehr gut... also als ich bei ihr angefangen habe, war ich 19.

164 Die Stimme sofort als eine Art Instrument, was in mir drin ist, zu sehen. Also den Übergang dann zum experimentellen... Stimmfach, ... den musste ich nicht mehr herstellen, den hatte eigentlich sie gemacht.

165 **KR** Und jetzt haben Sie gerade experimentelles Stimmfach erwähnt. Wäre das eine geeignete Art und Weise, für Sie persönlich, das so zu beschreiben oder wie würden Sie Ihr eigenes Stimmprofil bezeichnen?

166 **AJ** Ja, schon so... schon so... Und, wobei ich mir jetzt gar nicht sicher bin..... Äh, Sie kennen wahrscheinlich die Riemann-Oper, ne?

167 **KR** Ja.

168 **AJ** ...Und [Tom] Johnson. Und der spielt ja genau damit. Ne, dass er diese Stimmfächer da einfach auch parodiert: Die Primadonna, die Primadonna absoluta, und so ... und das, dass er das wirklich auch genau setzt und so zu einem Metafach macht... Und dieses Metaisieren der Stimmfächer ist ja ein ganz großes, ein ganz großes Thema in der experimentellen Musik.

169 Also es gibt relativ wenig, auch ganz neue Produktionen, wo nicht der ganz klare, wiedererkennbare Opernklang auch manchmal gefragt ist. Also ich glaube, sie haben viel, viel weniger Chancen in dem Bereich beruflich was zu reißen, wenn sie das nicht können.

170 Weil manchmal muss es plötzlich sein, dass sie es nicht könnten. Also Sie können ja auch, wenn sie Opernsängerin sind,... doch in den meisten Fällen noch ganz gerade singen oder auch ganz dünn singen und sie können aber nie, wenn sie es nicht sind, diesen Kopfformantensitz hier irgendwie faken.

171 Die Arbeitsstunden, die sind nicht wegzuhexen, und insofern ist das ganz schön schwierig, jetzt unabhängig vom klassischen Fach, das experimentelle Fach zu begründen.

172 Also es gibt Ausnahmen. Also, ich weiß nicht, ob Sie ...Chris Newman kennen, den Komponisten und Maler, der singt. Ich kann (lacht) ich kann das nicht nachmachen, ohne mich zu verletzen... (lacht) Aber der, der, der, der schreit. Ja, aber es ist trotzdem, ..es ist so.. Der hat einen sehr, sehr guten Korrepetitor. Und

- der... Ja, das.. das wirkt dann.
- 173 Das ist so wie im Pop.. Der Tom Waits oder so... dann kommt jemand und hat eine Stimme, die... also wie ein Autounfall klingt und das ist dann aber gerade der Witz da dran. Und bei dem es dann völlig egal, ob jetzt auch noch den Osmin singen kann.... das...der klingt so und macht auch seine eigene Musik.
- 174 Und in dem Bereich, würde ich sagen, gibt es ein experimentelles Stimmfach. Das ist genauso wie das Rock- oder das Pop-Fach. Da würde ich keine Standards für aufstellen wollen.
- 175 Aber, ich glaube, wenn man das jetzt tatsächlich, ... quasi wenn man eine Berufsausbildung – so unfassbar unpassend wie das dafür klingt – da dahin setzen möchte, dass sich eben auch Leute, die komponieren darauf verlassen können, dass das und das kommt dann, und wenn ich Spaltklang schreibe, fallen die nicht gleich in Ohnmacht oder so...
- 176 Dann würde ich schon sagen, dass es... das man eigentlich das Klassische doch mit drauf haben sollte.
- 177 Genauso wie man möglicherweise auch Jodeln mit drauf haben sollte oder Unterton-Gesang oder diese... Invers-Singen, keine Ahnung, Oberton-Gesang, also das man diese Dinge dann tatsächlich mit ins Portfolio nehmen sollte ...
- 178 Das ist dann nicht das, was, glaube ich, das Fach spaßvoll macht, weil der gehts ja auch grade darum diese Dinge auch neu zu entdecken, aber ... es ist sicherlich nicht schädlich, wenn man diese Angebote... einfach hat. Also das sind ja auch die Sachen, die wir im Ensemble gemacht haben, als Workshops..
- 179 **KR** Verstehe. Das heißt, Sie würden eigentlich sagen neben den Stimmfächern, den klassischen, die eben noch überliefert sind und sich nach wie vor halten, sollte es einfach auch die Möglichkeit geben, für jeden seinen oder ihr experimentelles Stimmfach auszubauen.
- 180 **AJ** Ganz, ganz sicher, ja. So, so, so denke ich das und vielleicht muss man da ein bißchen vorsichtig sein..
- 181 Wenn Sie wieder auf die Geschichte des experimentellen Musiktheaters gucken: Da haben Sie ja in den siebziger Jahren z.B. noch so ne ganz starke Auseinandersetzung mit dem klassischen Repertoire, wo es eben auch tatsächlich eine große Attraktivität ist. Kagel besetzt, das ist ja so wunderschön, in *Mare Nostrum*, diese Kastratenstimme, wo tatsächlich auch ein Spaß darin liegt. Dieses ... alte Ideal so schön wie möglich hinzustellen und dann auf einen Schlag kaputt zu machen.
- 182 Also diese Art damit zu spielen ist ganz, ganz wichtig auch für die ganze Qualität von der Komposition. Es ist nun... tschuldigung, ich sag nun mal was Böses: Es ist nun jetzt Musik von alten, weißen Männern. Also das ist jetzt auch wieder eine Sache, wo man sich so gerade ein bisschen von häutet.

- 183 Es kann sehr gut sein, dass... es auch berufs- und karrierefüllend sein kann, experimentell zu singen, ohne ein ganz, ohne ein winziges bisschen Operngesang zu können, weil es genug Repertoire in völlig andere Richtungen gibt. Wo ganz anderes gilt, wie Reaktionsfähigkeit, Nachahmungsfähigkeit ...
- 184 Aber für eine ganze Menge von Repertoire, was so zwischen 1950 und heute geschrieben wurde, ist, glaub ich, das klassische Fach - im Übrigen auch für Cage - noch ziemlich wichtig. ... wie Cathy Berberian... ich kann's machen, aber ich kann auch immer, wenn ich Bock hab, es aus meiner Stimme einfach wieder rausnehmen.
- 185 **KR** Mmh, ja. Verstehe. Ok. Ich mach nochmal einen kleinen Sprung. Und zwar haben sich ja im Lauf der Geschichte dieser Stimmideale immer wieder geändert und standen auch häufig in Wechselwirkung mit der Gesellschaft. Also ich denke da an die Vorlieben des 18. Jahrhunderts für die gerade erwähnten Kastraten oder auch die Contra-Alti, die gab's da... Und dann aber auch die, die zunehmend im 19. Jahrhundert eben von diesen dramatischen Stimmfächern abgelöst wurden. Und würd in diese Richtung gerne fragen, inwiefern Sie die Stimmpartien, die heute im aktuellen Musiktheater vorhanden sind, als Reflexion gesellschaftlicher Phänomene betrachten würden?
- 186 **AJ** Mmh, ja, erstmal ja. (lacht) Ich meine, das gab's schon immer..Nur es gibt, glaube ich, jetzt.. viel mehr Möglichkeiten zur technischen Unterstützung. Non-gender-, transgender-, non-binary-Stimmen, Übergang zu Tierstimmen.
- 187 Also dieses... genderfluid, im allerweitesten Sinne ist, glaube ich, ganz ausgeprägt. Es hat aber mit genau heute nicht nur zu tun, ... das betrifft auch schon diese Stücke der 1950er und 60er Jahre.
- 188 Dass man da erstmal die Grenze männlich-weiblich cutten, dann ist man schon mal einen Schritt weiter. Einfach gegen das Material komponieren.
- 189 Ich habe aber den Eindruck, dass das auf eine sehr interessante Art einfach auch weitergeht gerade.
- 190 Der Raum, der in der Nachkriegszeit geöffnet wurde – ich sag's jetzt mal für Deutschland, da kenn ich es besser, also für den deutschsprachigen Raum, auch die Schweiz (?) – der kriegt jetzt so seine Geschichten.
- 191 Diese Geschichten sind Geschichten von heute. Und vielleicht sind das, was es am besten trifft, tatsächlich so Nicht-Binaritäten. Also dass man eben tatsächlich mit Stimmen arbeitet, deren einordnenbarer Sex und deren einordnenbare Erotik nicht unbedingt da sitzt, wo man es erwarten würde.
- 192 So, also ich glaube, dass sowas wie Erotik eine sehr große Rolle spielt. Also wenn das klassische Liebesduett mit einer gewissen Distance passiert, wo es auch immer sitzt, findet es tatsächlich vielleicht zwischen ner Metallröhre und einem.. experimentell bedienten Draht oder so statt. Also das verschiebt sich.

- 193 Die Zutaten sind alle gar nicht so anders, aber es verschiebt sich irgendwie - so die Punkte, wo das sitzt. Wenn man es vielleicht sonst nicht mehr ertrüge, wenn sich's nochmal wiederholt.
- 194 Also ich hab manchmal auch.. den Eindruck - Ich hoffe es ist jetzt keine Geheimsprache, aber - .. wenn man einen Musiktheaterabend hat, der dauert insgesamt... vielleicht eine Stunde und irgendwo gibt man einen ganz klassisch, schön gesungenen Ton ein.
- 195 An irgendeiner Stelle, vielleicht wo er gerade per persifliert werden soll. Ich denke, auch wenn schöne alte Sachen persifliert werden, sollte man sie so schön und so alt wie möglich singen. Also nicht in der Stimme schon die Persiflage machen. Und es kann sein, dass die Energie, die man da rein gegeben hat, an einer ganz anderen Stelle des Stückes wieder rauskommt.
- 196 Also und ich glaube das hat ziemlich viel mit unserer Informations- und Wissens- und Prozess-Gesellschaft zu tun, dass also die... also so Beispiel Shitstorm: Also wenn irgendwo passiert ne Kleinigkeit oder ..irgendwo passiert was ganz Großes und es passiert nichts, aber an einer anderen Stelle passiert eine Kleinigkeit und mehrere Wochen später hat sich dadurch irgendein Prozess, ne Meinung, ne Gewalt, ne Energie irgendwie gebildet
- 197 und ich habe den Eindruck, dass eben auch der Einsatz von Stimme, wenn's wirklich berührt, in zeitgenössischer Musik diese Art von Chaos-Wege so nimmt.
- 198 **KR** Mmh. Ja, ich lass das einfach mal so stehen.
- 199 **AJ** Das war wahrscheinlich nicht ganz, was Sie erwartet haben. (lacht)
- 200 **KR** (lacht) Es ist alles gut, also... Am Spannendsten ist es eigentlich, wenn Antworten kommen, die man nicht vorweg erwartet hat. Also von daher bin ich da sehr dankbar. ...Ich habe noch zum Abschluss vielleicht eine Frage, die ein bisschen jetzt wieder zum Anfang zurück führt. Und zwar: Wie würden Sie sich selbst und Ihre berufliche Tätigkeit, oder auch Ihre Tätigkeit bei den *Maulwerkern*, beschreiben?
- 201 **AJ** Puuh, ja. ... Ja, das ist jetzt gar nicht so einfach, denn ich meine, auf der einen Seite ist es ja sowas wie der Ernst des Lebens, man versucht sich halt viele, viele Jahre - auch über gewisse Altersgrenzen hinweg, die es ja auch in der Musik gibt - als Ensemble immer wieder neu zu erfinden.
- 202 Und das ist ja nicht nur spielerisch, sondern hängt auch davon ab, dass man weiter existieren kann, da hängt Geld mit dran. Das ist einfach nicht witzig, also weil Produktionskosten nun mal immer einfach da sind.
- 203 Auf der anderen Seite ist es aber auch so, dass sich eigentlich im Keim schon ziemlich bald, also wirklich schon in unseren ersten Konzerten, so eine Art von Spielraum für gewisse Avatare gebildet hat. Also irgendwie so eine Art von Rollenprofil, was man natürlich – 1988 war ich 20 und jetzt bin ich

- 53, also dieses Rollenprofil ist jetzt nicht sehr eng.
- 204 Aber dass ich im Rahmen dieser erwähnten Spielfigur, die man da gestaltet hat, die natürlich auch aufs Leben zurückgreift und auch davon gespeist wird, aber die eigentlich nur da und in diesen Kontexten existiert. Da haben sich Dinge aufgebaut, haben sich Ästhetiken, Kulturen aufgebaut und....und...
- 205 Also ich bin relativ froh, dass ich das die ersten fünf Jahre nie mit meinem Brotberuf in Verbindung gebracht habe. Das hatte gewisse Vorteile, weil ... Ich hatte wirklich ne Wahlfreiheit, was ich da tun möchte.
- 206 Und ich glaube, das ist es für mich jetzt auch: Das ist quasi der Raum, wo ich mit einer gewissen Disziplin und.. im Kontext mit der Dynamik im Ensemble und mit den anderen den Raum habe, wo ich das tun kann, was ich möchte, musikalisch.
- 207 Und gerade, weil ich auch nebenbei auch noch klassisch musiziere, merke ich: Das ist sehr, sehr gut. Ich wüsste gar nicht, was ich tun würde ohne diesen Raum.
- 208 Also der Beruf, mit dem ich das meiste Geld verdiene, ist Professorin für Musiktheorie. Also ich gebe genau die Standards weiter. Und ich könnte die, glaub ich, gar nicht so gut verstehen, vertreten, negieren, kritisieren, lebendig weitergeben wenn ich nicht wüsste:
- 209 Ich habe einen Raum, in dem ich mir selber Standards setzen kann. Aber eben Gott sei Dank nicht alleine, sondern in einer Öffentlichkeit. Das ist super-, superwichtig!
- 210 **KR** Schön.
- 211 **AJ** Fast privilegiert und ...was auch immer es ist.
- 212 **KR** Es klingt nach einem ... sehr schönen Sein und Tun ...
- 213 **AJ** Ja, also ich kann nur auf Holz klopfen (klopft auf den Schreibtisch). Sie glauben ja gar nicht wie man bei Corona auch in Panik geraten kann. Dass solche Dinge plötzlich nicht mehr interessant sind, weil grad auch soviel an Freiheiten weggeht. Aber... naja (klopft nochmals auf den Schreibtisch)..
- 214 **KR** Ja, hoffen wir, dass es beibehalten werden kann und andere Wege findet.
- 215 **AJ** Ja, dass wir auch als Gruppe uns da nach wie vor weiter gegenseitig gut tun und so. Das ist, glaub ich, auch relativ wichtig.
- 216 **KR** Ja, ich drück die Daumen dafür.
- 217 **AJ** Danke.
- 218 **KR** Also ich hab jetzt erst mal keine Fragen mehr, aber möchte noch wissen,

ob bei Ihnen noch irgendwas aufgekommen ist, was Sie noch ergänzen wollen?
Sind noch Fragen, Kommentare aufgetaucht?

219 **AJ** (überlegt)..... Ja, habe ich Ihnen genug über die Stimmfächer und solche Sachen geredet? Hatten Sie jetzt technische Antworten erwartet, oder?

220 **KR** Ich hab's relativ frei gelassen und wollte einfach schauen, was die unterschiedlichen Menschen erzählen. Das passt gut so, danke.

221 **AJ** Gut. Ja dann. Ja, also toll vorbereitetes Interview. Ich hoffe, dass... Haben Sie jetzt Zeitdruck für Ihre Abgabe, oder?

222 **KR** Ein bisschen schon, aber das ist auch gut so... Dann geht es schneller voran.

223 **AJ** Wollen Sie in die Richtung weiter forschen oder machen Sie denn hinterher den Deckel zu und sagen Sie jetzt komponiere ich nur noch?

224 **KR** Das muss ich noch schauen, ehrlich gesagt. Also weiß ich jetzt gar nicht.

225 **AJ** (lacht) Weiß man, glaube ich, auch wirklich nicht. (lacht)

226 **KR** (lacht) Aber jedenfalls freue ich mich jetzt auf die vor mir liegende Arbeit.

227 **AJ** Schön, dann...

228 **KR** Ja, dann ganz, ganz herzlichen Dank, dass Sie sich die Zeit genommen haben.

229 **AJ** Ja, danke für das tolle Gespräch und alles Gute.

230 **KR** Danke schön, Ihnen auch und einen schönen Nachmittag noch. Es hat mich sehr gefreut Sie kennenzulernen.

231 **AJ** Ja, ich hab mich auch gefreut. Tschüss.

232 **KR** Tschüss.

v. Danksagung

Herzlich bedanken möchte ich mich bei ...

... meiner Betreuerin Carolin Stahrenberg, die mir für viele Gespräche zur Verfügung stand, Tipps gab und trotz meiner vielen Überlegungen bezüglich Themenwechsel nie ungeduldig wurde.

... meiner Hauptfachlehrerin Carola Bauckholt, die mich in den vergangenen drei Jahren so viele wertvolle praktische Erfahrungen in dem Bereich hat sammeln lassen und mir stets motivierend und tatkräftig zur Seite stand.

... Roman Duffner, der mir bei allen Fragen bezüglich der qualitativen Forschung inklusive der Erstellung des Leitfadens immer wieder Feedback und Anregungen gegeben hat.

... meinen drei Interviewpartnerinnen Salome Kammer, Truike van der Poel und Ariane Jeßulat, die sich Zeit genommen haben ihr Wissen und ihre Erfahrungen mit mir zu teilen.

... Martina Claussen, die sich bereit erklärt hat die Zweitleserin meiner Arbeit zu sein und mir bei spezifischen und auch unspezifischen Fragen Ratschläge gab.

... meinem Partner Tobias, der meine Verzweiflungsphasen ausgehalten und mich stets aufgemuntert und unterstützt hat.

... meiner Freundin Nathalie, die sowohl für das Probeinterview zur Verfügung stand als auch für mich Korrektur gelesen hat.

... meinem ehemaligen Lehrer und guten Freund Dieter Mack, der den Prozess immer wieder mit begleitet hat und mir wertvolle Anregungen gab.

... meiner Freundin Laura, die mich auf das Programm MAXQDA hingewiesen hat, welches mir beim Auswerten meiner Daten eine große Stütze war.

... und Natalia, die mir stets mit Literatur aus der Hauptbibliothek und ihrem Fundus weitergeholfen und wertvolle Anregungen gegeben hat.

VI. Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafischen Darstellungen und anderen analogen oder digitalen Materialien.

Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit sowie den Volltext auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.

Wien, 25. Oktober 2021

Katharina RTR

Ort, Datum, Unterschrift