



## **«DIE FREIHEIT IST HERRLICH!»**

DAS MUSIKTHEATER IM SCHAFFEN GORDON KAMPES

Der Komponist im Gespräch mit Sebastian Hanusa

Vier Musiktheaterwerke Gordon Kampes kommen in der Saison 2022/23 zur Uraufführung. Sie stehen für einen zentralen Aspekt im Werk des 1976 in Herne geborenen und mittlerweile in Hamburg lebenden und lehrenden Komponisten. Neben der Anzahl musiktheatraler Werke in Kampes Œuvre zeichnet sich dieses vor allem durch die Vielfalt unterschiedlichster Formen vom inszenierten Konzert bis hin zur durchkomponierten Oper, von elektroakustischer Musik für Tanztheater über das Kinderstück, bis hin zu tragischen Stoffen für Erwachsene aus. Der Komponist über Schaffens- und Lebenswege, den Opernbetrieb und warum letztendlich alles Operette ist.

Sebastian Hanusa: Offensichtlich hast du eine große Faszination für das Musiktheater. Wie hat sich diese entwickelt?

Gordon Kampe: Ich hatte schon immer eine große Faszination für alles, was mit Musiktheater und Oper zu tun hat. Das mag wie ein Klischee klingen, aber in meiner Jugendzeit, so zwischen 16 und 19 Jahren, war ich zeitweise zweimal in der Woche in der Oper. Von Herne aus waren das Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen und das Essener Aalto Theater «meine Häuser». Dort habe ich das ganze Repertoire erlebt, von Figaro bis Falstaff. Und im Studium bei Adriana Hölszky und Hans-Joachim Hespos habe ich dann dieses eher experimentelle, musiktheatrale Denken kennengelernt, Ansätze der Neuen Musik und natürlich das instrumentale Theater. Auch wenn ich dort selbst weniger in dieser Richtung kompo-

Es war schon etwas skurril, dass ich schließlich in der Kompositionsklasse von Nicolaus A. Huber an der Essener Folk-

wang Hochschule gelandet bin. Huber hat zwar auch immer wieder szenische Elemente in seinen Stücken, ist aber nun wahrlich kein Opernkomponist sui generis. Ich erinnere mich noch sehr gut, wie ich ihm in meinem letzten Semester gesagt habe, dass ich als Diplom-Stück eine Oper schreiben werde. Er sagte: «Nein, das machen Sie nicht. Die Oper ist nämlich bourgeois und tot.» Daraufhin sagte ich: «Das mache ich doch!» Und er: «Das machen Sie nicht!» Bis er irgendwann einlenkte und sagte, da er ja nun auch Pädagoge sei: «Bringen Sie mir das ganze Semester über Begründungen mit, warum die Oper nicht tot ist, Keine Noten, nur Argumente,»

So musste ich ihm von Unterrichtsstunde zu Unterrichtsstunde berichten, was für mich die Oper interessant und lebendig macht. Dass man dort etwa mit Licht arbeiten kann und eben nicht nur Sängeriinnen singen. Auf diese Weise hat er mir gewissermaßen aufgegeben, die einzelnen Elemente dessen, was Musiktheater alles sein kann, selbst zusammenzubauen. Bis ich die Oper endlich schreiben durfte. So entstand, als eine Art Commedia dell'arte, auf einen Text des russischen Futuristen Aleksander Blok die Kammeroper Mondstrahl, die im Forum der Hamburger Musikhochschule uraufgeführt wurde – wo ich nun wiederum selbst als Lehrer arbeite.

Was waren die n\u00e4chsten Arbeiten im Bereich des Musiktheaters?

Als meine erste «richtige» Oper entstand Anoia auf einen Text von Alexander Müller-Elmau, der auch Regisseur und Bühnenbildner der Uraufführung 2012 am Oldenburgischen Staatstheater war – als ein abendfüllendes, durchkomponiertes Stück für Instrumentalensemble, eine Tänzerin und insgesamt sieben Sänger:innen. Wobei ich vorher schon stärker experimentelle Stücke wie das Kindermusiktheater Pluingers geschrieben hatte, das 2009 am Theater Augsburg uraufgeführt wurde, oder das als «Musik für einen Platz» geschriebene Stück

Zivilcourage für die Staatsoper Stuttgart. Letzteres war ein Stück auf einen Text von Hannah Arendt, das ebenfalls 2009 in der Reihe «zeitoper» als Open Air auf dem Stuttgarter Paul-Gerhardt-Platz uraufgeführt wurde. Das war quasi meine Feuertaufe, was Institutionen angeht ...

## ■ Wie ist das zu verstehen?

Erst einmal grundsätzlich: Ich drehe komplett am Rad, wenn ich in der Opernkantine bin. Ich könnte da einfach sitzen bleiben, vor Begeisterung. Trotzdem ist es wahrscheinlich gut, dass ich dort nur gelegentlich bin – und ich weiß auch nicht, ob vor der Uraufführung das Bühnenbildmodell gezeigt hat. Ich habe den Kopf in
das Modell gesteckt, er hat ein Tuch darüber gelegt und ich konnte schon einmal
den Raum mit diesem dort zentralen Glaskasten erspüren. Oder auch dieses Moment
in der Zusammenarbeit mit Textautor:innen,
Regisseur:innen und Dramaturg:innen,
wenn man als Team arbeitet und im besten
Sinne des Wortes von «unserem Stück»
sprechen kann. Auch bei meiner Oper
Dogville, die im März 2023 am Aalto Theater in Essen uraufgeführt wird, gab es solche Momente. Es handelt sich letztlich um
eine Literaturoper – sie basiert auf Lars von

Bühnenbild-Bücher und blättere die auch gerne einfach mal durch. Dann schaue ich mir ein paar Bühnenbilder von Anna Viebrock an. Das ist für mich wie Fernsehen.

■ Immerhin bedarf es meines Erachtens auch bei einer arbeitsteiligen Produktionsweise, neben einer gewissen Durchlässigkeit für die anderen Gewerke, im Kompositionsprozess einer Form von räumlich-szenischer Imagination. Oder auch einer Vorstellung für die Körper und Bewegungen der Sänger:innen. Bei allem formalen Eigengewicht der Musik ist diese doch zugleich eine, die sich erst im szenischen Raum und im Körper realisiert, oder?

Ich stelle mir diese Dinge und szenische Vorgänge sehr konkret während des Komponierens vor. Ich singe, laufe und hüpfe superpeinlich - bei der Arbeit in meinem Zimmer herum. Wenn ich Glück habe, kann ich schon einmal auf die Bühne, wo die Uraufführung stattfindet. Oder ich kenne das Bühnenbildmodell. Und auch mit den Körpern der Sänger:innen geht es mir ähnlich: Ich sehe sie beim Komponieren vor mir. Die Arien von Tosca kann ja beispielsweise «jeder» komponieren – also fast ... Aber das zu komponieren, was zwischen den Arien passiert, ist - theatralisch gesprochen - das eigentlich Schwierige. All diese Blicke, Bewegungen, Gesten bis hin zum Entschluss, Scarpia zu töten: Das finde ich besonders spannend. Oder auch in Anoia, wo ich sehr früh von diesem Glaskasten im Bühnenbild wusste und dann quasi eine «quietschende», sehr durchsichtige und leicht unangenehme «Glasmusik» dazu komponiert habe, nicht als direkte Verdoppelung des Raumes, aber als Analogie zu dessen Materialität. An anderer Stelle habe ich etwas komponiert, das wie eine Fuge anfängt, aber nicht zu einer Fuge wird. Und dazu hat der Regisseur dann eine Fluchtszene inszeniert. Das wird in einer anderen Inszenierung zukünftig sicher anders aussehen. Aber immerhin war diese

szenische Vorstellung schon einmal da. Das ist mir wichtig.

Es gibt in deinem Werk die klassisch durchkomponierten Partitunwerke, zu denen die Oper «Dogville», aber auch Stücke wie das Musiktheater «Das Rheingold – Immer noch Loge» zählen, das 2021 bei den Bayreuther Festspieln im Festspielpark als Open Air uraufgeführt wurde. Daneben finden sich aber auch offene Formen wie die der «Gefährlichen Operette».

Die Idee bei dieser Operette ist, dass sie wachsen und schrumpfen kann. In einer

«Die Arien von 'Tosca) kann ja beispielsweise (jeden komponieren – also fast ... Aber das zu komponieren, was zwischen den Arien passiert, ist – theatralisch gesprochen – das eigentlich Schwierige. All diese Blicke, Bewegungen, Gesten bis hin zum Entschluss, Scarpia zu töten: Das finde ich besonders spannend.»

ich wirklich fest an einem Opernhaus arbeiten könnte. Aber ich liebe es, da zu sitzen, auf eine Probe zu warten – und plötzlich kommt der Chor in Maske und Kostüm herein. Solche Situationen sind für mich Teil meiner Faszination für die Oper und tragen entscheidend zu meiner Liebe für das Genre bei.

Und hinzu kommt natürlich der Aspekt der Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstler:innen, aber auch innerhalb der großen Institutionen mit ihren komplizierten Strukturen und Arbeitsabläufen – und den Menschen, die in ihnen arbeiten und sie auch repräsentieren. Das klingt vieleicht komisch, da man als Komponist ja auch häufig und gerne allein ist, wenn man komponiert.

■ Welche Bedeutung haben kollaborative Arbeitsprozesse, wie sie speziell für die arbeitsteiligen und darin hochspezialisierten Produktionsprozesse der Opernhäuser typisch sind, für dein eigenes Arbeiten?

In der Tat habe ich auch erst lernen müssen, dass Dramaturgen nicht grundsätzlich Tasmanischen Teufeln gleichen, denen man möglichst aus dem Weg gehen sollte ... Aber Scherz bei Seite. Ich habe nie wirklich schlimme Dinge erlebt, dass man sich etwa mit einem Regisseur bis auß Blut gestritten hätte. Stattdessen war es für mich eine großartige Erfahrung, dass mir zum Beispiel bei Anoia Alexander Müller-Elmau schon ein dreiviertel Jahr

Triers Drehbuch für den gleichnamigen Film –, aber hier gab es zum Beispiel auch solche Momente, als mir der Regisseur David Hermann und sein Ausstatter Jo Schramm über ein Jahr vor der Premiere gezeigt haben, welche besonderen Schattenwürfe der Hauptfigur dort mittels Video geplant sind.

■ Welche Rolle spielt das Intermediale des Genres Musiktheater für den eigentlichen Kompositionsprozess? Oder anders gefragt: Siehst du dich als Gesamtkunstwerker in einer Tradition von Richard Wagner bis Heiner Goebbels und Johannes Kreidler, der letztlich alle medialen Ebenen eines Stücks mit bedenkt und gestaltet?

Mitunter schaue ich natürlich schon, vielleicht eher mit einem Dramaturgenblick, auf Fragen von Ausstattung und Regie. Aber mehr bei den szenischen Arbeiten meiner Studierenden: Da stelle ich gerne Fragen, warum dort auf der Bühne jemand ausgerechnet diese Schuhe oder jene Hose trägt oder ob man nicht doch noch etwas mit dem Licht machen müsste. Grundsätzlich habe ich aber überhaupt keine Ambitionen, mein erlerntes «Gewerk» aus einem überheblichen Glauben heraus zu verlassen, jenseits der Musik etwas wirklich Professionelles abliefern zu können. Mir reicht es vollends, der Musiker in einem Team zu sein. Aber die anderen Medien beschäftigen mich natürlich trotzdem sehr - ich liebe etwa Bühnenbilder und Kostiime. Ich habe zu Hause etliche

ersten, beim Stuttgarter Eclat-Festival aufgeführten Form, bestand sie aus fünf Stücken und wurde konzertant gespielt. Für eine Aufführung bei der Ruhrtriennale ist sie dann auf zwölf Stücke angewachsen, war aber eher ein Liederabend mit ein wenig Licht und ohne Regie. Es hatte etwas von einer Revue. Und für eine Produktion im Herbst 2022 am Theater Gießen sind nun noch einmal drei Nummern hinzugekommen - wobei eine davon gestrichen worden ist. In der ging es um Donald Trump, und das Thema hat sich - hoffentlich - inzwischen erledigt. Die Lieder stehen erst einmal für sich, zu denen Ann-Christin Mecke dann eine Geschichte hinzuerfunden und einen Text geschrieben hat, in den sie eingebettet sind.

Alle Lieder haben etwas Operettenhaftes, finde ich. Mal überdreht, mal politisch, mal ironisch und mal superschnulzig. Es ist also alles drin, was die Operette auszeichnet. Aber eben nicht, um diese zu dekonstruieren. Ich mag das Genre wirklich sehr gerne! Offenbach und Strauss sowieso, aber auch Léhar. Diese Melodien! Und die Instrumentation der Lustigen Witwe ist einfach ein Traum. Ich selber habe versucht, für die Gefährliche Operette einen eigenen Sound in der Instrumentation zu finden, und hoffe, dort einen riesigen Smoothie komponiert zu haben. Es durfte einfach alles rein. Diese Freiheit ist herrlich! Wenn etwas schiefgeht, kann man es rausnehmen und jonglieren. Der ganze Schmutz und der ganze Glitzer dieses Genres kann da rein - was ein Spaß!

= Neben der Begeisterung für die Operette ist auch das Musiktheater für Kinder und Jugendliche ein wichtiger Teil deiner Arbeit. Mit «Kannst du pfeifen, Johanna» hast du 2013 eines der erfolgreichsten Stücke in diesem Bereich geschrieben, das es auf - für ein zeitgenössisches Musiktheaterwerk - enorme Aufführungszahlen bringt. Diese Saison findet am Theater Freiburg die bereits achte Neuinszenierung statt. Und auch unter den aktuellen Stücken finden sich mit «WUT», uraufgeführt bei den Salzburger Festspielen 2022, und «Spring doch», das nach einer Filmfassung 2020 Anfang Dezember seine postpandemische Live-Premiere an der Bayerischen Staatsoper erlebt hat, zwei Kindermusiktheater. Hinzu kommen Aufführungen der halbszenischen Kinderstücke «Hier kommt keiner durch!» und «Wum und Bum», Das Mu-

Dreht im Opernhaus «komplett am Rad»: Mit Begeisterung widmet sich Gordon Kampe allen Spielarten des Musiktheaters, darunter auch intensiv dem Genre der Kinder- und Jugendoper oder der Operette. | Im Bild zu sehen: eine Szene aus «Noch immer Loge» bei den Bayreuther Festspielen 2021



52

siktheater für Kinder und Jugendliche stellt aber auch noch einmal ganz andere Fragen nach der Funktionalität von Musik, aber eben auch, und das wird für mich in dem Bereich leider zu wenig diskutiert, nach der Qualität der Komposition und deren musikalischem Material. Siehst du das auch so?

Ich versuche grundsätzlich, einmal im Jahr ein Kinderstück zu schreiben. Und nicht aus einer Political-Pädadogik-Correctness heraus, sondern aus tiefster Überzeugung. Und das mache ich dann mit der gleichen Ernsthaftigkeit, mit der ich ein Stück für Erwachsene schreibe. Ich verwende auch erst einmal das gleiche Material. Ich lasse mich nicht mehr von Leuten beeindrucken, die sagen, dass sei Neue Musik, die keiner versteht. Das sind ohnehin meistens die Eltern (oder Lehrer). Mit Kindern hatte ich noch keine Materialdiskussion. Aber natürlich muss man deren Wahrnehmungweise von Musik mitbedenken. Am Ende klingt es doch etwas anders als in einem Erwachsenenstück. Kürzer, knackiger vielleicht, präziser in der Beschreibung einer Geste oder einer Begleitung. Kinder warten nicht gern zwanzig Minuten, bis eine Geschichte richtig beginnt. Daher sind die Partituren ein bisschen luftiger, ein bisschen weniger dicht.

Andererseits ist man in der Musikwelt sehr schnell der Kinderopernkomponist, wird in so eine Schublade gesteckt und dann immer wieder für ähnliche Genres angefragt. Ich war mal eine Zeit lang der Vermittlungskomponist, der Science-Fiction-Komponist, der lustige Vogel und eben der Kinderkomponist. Aber ich will mich wirklich nicht beklagen. Ich würde nur auch einmal gerne ein Splatter-Stück mit viel Blut und zerstückelten Leichen machen. Das fragt mich nur niemand, der mich als Kinderopernspezialist abgebucht hat.

In diesem Punkt ist leider auch die Musikwelt von Marktmechanismen und damit auch Labels und Marken bestimmt ...

Ich hatte dazu neulich einmal einen Tagtraum. Ich war zusammen mit Mark Andre bei einer Podiumsveranstaltung, und der moderierende Journalist verwechselte uns. Er hat mich ständig nach meiner Religiosität und Mark Andre zum Humor befragt. Das ist genau der Marktmechanismus. Wenn man gefragt wird, wird man das gefragt, was der Markt von einem hören will. Wobei es ja erst einmal großartig ist, wenn man überhaupt gefragt wird. Nur hat mich noch niemand gefragt: Wie hältst du es mit der Religion? Ich werde immer nur gefragt: Wie hältst du es mit dem Witz? (Gott sei Dank fragt mich niemand nach einem Streichquartett, obwohl ...)

■ Ein Mysterienspiel wäre demnach schon nicht schlecht?

Oder zumindest erst einmal Splatter. Und mit *Dogville* durfte ich ja nun auch eine Oper schreiben, die definitiv kein Kinderstück ist.

In der Tat, «Dogville» bietet großes Drama. Wobei mich hier interessiert, wie sich deine Sicht auf die Hauptfigur Grace entwickelt hat, die als Schutzsuchende in dem Dorf Dogville Aufnahme findet und dort zunehmend in ein Abhängigkeitsverhältnis gerät, zum Missbrauchsepfer wird und sich am Ende blutig rächt. Das

interessiert mich insbesondere vor dem Hintergrund der bereits angesprochenen Frauenfiguren bei Puccini und der Polarität von Femme fragile und Femme fatale bzw. dieser Spannung von Begehren und Identifikation im Verhältnis des Komponisten zu seinen Bühnenfiguren. Grace wächst einem im Wortsinn und ganz unphilosophisch dabei ans Herz. Ich lese die fiesen Sätze und Handlungen der Dorfbewohner ihr gegenüber ja nicht nur ein Mal. Ich mache das über Jahre immer wieder. Ich singe es selbst, schreibe es ab und

«Ich war mal eine Zeit lang der Vermittlungskomponist, der Science-Fiction-Komponist, der lustige Vogel und eben der Kinderkomponist. Aber ich will mich wirklich nicht beklagen. Ich würde nur auch einmal gerne ein Splatter-Stück mit viel Blut und zerstückelten Leichen machen.»

Ich mochte es sehr, dass man bei Grace nicht so genau weiß, ob sie nun «fragile» oder «fatale» ist. So habe ich die Figur auch in der Musik angelegt: Sie ist kein hochdramatischer Sopran, aber auch ganz und gar kein zartes Wesen – sie schwankt immer hin und her. Aber vielleicht interessierte mich hier weniger diese Diskussion, als dass ich vielmehr – so schlicht das klingen mag – eine große Empathie für diese Rolle beim Komponieren hatte. Ich habe sehr lange an dem Stück geschrieben. Und

ändere es um. Und darüber bin ich sozusagen zur «Grace-Partei» geworden und hatte am Schluss einen nicht nur heimlichen Spaß, als ich alle anderen killen konnte. Aber es bleibt ein extrem düsterer Stoff, und ich brauche jetzt auch erst einmal eine Komödie.

Alle anderen Figuren sind gegenüber Grace schablonenhaft. Es ist fast eine Art von dämonischer Commedia dell'arte. Ich habe das auch musikalisch hervorgehoben. Oft hängen die Figuren in etwas fest: in Wiederholungen, auf bestimmten Tönen, Ticks und Verhaltensweisen. Für mich macht es das nur noch gruseliger. Nur die beiden Hauptfiguren entwickeln sich. Der eine, Tom, der Grace bei sich zu Hause aufnimmt, kann sich immerhin «vielleicht» verlieben – ist aber doch auch nur böse ... Und eben Grace. Das habe ich auch entsprechend komponiert. Es verändert und entwickelt sich viel in ihrer Stimme.

Im Umgang mit dem Text war mir wichtig, dass ich, obwohl der vertonte Text natürlich der von Lars von Trier ist, diesem nicht einfach nur folge, sondern einen eigenen Blick darauf habe. Das geht mit Musik sehr gut, man kann mit ihr ja auch – Mozart wäre wohl ein gutes Beispiel – lügen oder das Gegenteil behaupten. Und in dem Sinne ist unser *Dogville* keine reine Ergebenheitsgeste vor dem großen Regisseur.



Gordon Kampe wurde 1976 in Herne geboren. Nach einer Ausbildung zum Elektriker studierte er Komposition bei Hans-Joachim Hespos, Adriana Hölszky und Nicolaus A. Huber sowie Musik- und Geschichtswissenschaften in Bochum. Er wurde mehrfach ausgezeichnet, darunter mit dem Stuttgarter Kompositionspreis (2007 und 2011), einem Komponistenpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung (2016), dem Rom-Preis (Villa Massimo) sowie dem Schneider-Schott-Preis (2016). Er erhielt Stipendien, u. a. von der Berliner Akademie der Künste und Arbeitsstipendien für die Cité des Arts Paris, die Künstlerhöfe Schreyahn, Schöppingen, die Villa Concordia sowie für das SWR-Experimentalstudio, 2008 promovierte Kampe mit einer Arbeit über Märchenopern im 20. Jahrhundert und war 2012 bis 2017 gewähltes Mitglied der Jungen Akademie an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften/Leopoldina. Seit 2017 ist er Professor für Komposition/Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg, Kampe ist Mitglied der Freien Akademie der Künste Hamburg.

Die Wiener Urtext Edition, einer der weltweit führenden Urtext-Verlage, sucht für das Lektorat in Wien ab Februar 2023 eine/einen

## Musikredakteur:in

Den Bewerber:innen bietet sich die Chance, an der Entwicklung und Ausrichtung des Produktkatalogs mitzuarbeiten und diesen zukunftsorientiert zu gestalten. Dabei stehen die Fortführung der inhaltlichen Qualität sowie die programmatische Weiterentwicklung der Ausgaben im Fokus.

Wir suchen Kandidat:innen mit folgendem Profil:

- Abgeschlossenes Studium der Musikwissenschaft (wenn möglich mit Promotion)
- Musikpraktische Fähigkeiten, vorzugsweise Klavierspielen
- Umfassende Literatur- und Repertoirekenntnisse
- Editorische Erfahrung und redaktionelle Praxis
  (Korrekturlesen von Noten- und Worttexten)
- Allgemeine notengraphische Kenntnisse und Erfahrung mit computergestütztem Notensatz
- Gute englische und französische Sprachkenntnisse

Wir bieten eine langfristige Anstellung und die Möglichkeit teilweise im Home-Office zu arbeiten.

Die ausführliche Stellenausschreibung mit Aufgabenaufstellung finden Sie unter: www.music-job.com. Bitte senden Sie Ihre Bewerbung mit den üblichen Unterlagen per E-Mail an:

Wiener Urtext GmbH & Co. KG zH Herrn Stefan Ragg wiener-urtext@universaledition.com



