

Komponieren

(Bd. 3, Nr. 1)

*Herausgeber*innen: Dr. Clara-Franziska Petry, Prof. Dr. Christiane Plank-Baldauf,*

Prof. Tamara Schmidt, Dr. Theresa Schmitz, Christoph Sökler

Have fun! Oder: Spaßhaben als ästhetische Praxis

Autor: Samuel Penderbayne

Lektorat: Nicole Steiner

Abstract

In this article, the composer Sam Penderbayne examines the topic of "having fun as an aesthetic practice" in the context of contemporary music theatre for children and young people. Using two of his operas – Konrad or The Child from the Tin Can and The Enchanted City – he describes how musical enjoyment can arise from the deliberate play with mistakes, deviations, and genre expectations. The article combines a detailed compositional analysis with general reflections on play and fun in composing music theatre for children and young people.

Zitiervorschlag:

Penderbayne, Samuel: *Have fun! Oder: Spaßhaben als ästhetische Praxis*. In: *Klangakt*, Bd. 3, Nr. 1, 2025, DOI: 10.5282/klangakt/90

Have fun! Oder: Spaßhaben als ästhetische Praxis

Samuel Penderbayne

From there to here,
from here to there,
funny things
are everywhere

Dr. Seuss: *One Fish, Two Fish, Red Fish, Blue Fish*

1. Einleitung

Der wichtigste Rat, den ich hinsichtlich des Komponierens einer Oper für Kinder und Jugendliche erhalten habe, kam von meinem ehemaligen Kompositionsprofessor Moritz Eggert beim ersten Auftrag dieser Art: „Hab beim Komponieren selbst so viel Spaß, dass es auch die Kinder ansteckt!“ Über die Jahre habe ich die Weisheit und Wirksamkeit dieser Beratung aus erster Hand kennengelernt: Es ist meine Erfahrung, dass man das eigene Spaßhaben irgendwie in den Noten verankern kann. Der Spaß oder das Vergnügen wird von anderen aus den Noten wieder herausgelesen, sei es aufgrund konkreter Witze – dann wäre es eine Frage des Humors –, sei es, weil es auf eher „magische“ Art und Weise anhand bestimmter ästhetischer Praktiken passiert. Aber wenn sich dieser Spaß manifestiert, steckt er das kreative Team, die Performer*innen, weitere Kreise in der aufführenden Institution und dann letztendlich die Kinder, Familien und Lehrer*innen im Publikum an.

Meine Behauptung lautet: Kinder denken oft in Spielen, und die Belohnung, die das Spielen bietet, ist der Spaß. Spielen wiederum bezieht sich auf spezifische Aktionen innerhalb eines Regelwerkes. Spaß ist das Gefühl bei der Ausführung dieser Aktionen oder die Belohnung, gerade wenn es sich nicht um das blinde Befolgen von Regeln handelt. Das spielerische Abweichen von Regeln macht Spaß.

Das Regelwerk selbst wiederum wird an ein Narrativ gekoppelt, bezieht sich aber, um Relevanz zu gewinnen, irgendwie auf die Realität. Das heißt: Sowohl der Kinderspielplatz als auch das Theater sind Übungsplätze für das „reale“ Leben. „Spaßhaben“ definiere ich hier im Kontext des (jungen) Musiktheaters als die ästhetische Praxis zwischen der Erstellung des spielerischen Regelwerkes (Form) und den mit den Regeln spielenden Aktionen (Inhalt).

Selbst bei ernsten und emotionalen Inhalten suche ich eine Ästhetik des Spaßes. Dabei muss man weder kindlich spielen noch einen dezidiert kindlichen Spaß darstellen, sondern kann unmittelbar aus der Dramaturgie eines Stückes heraus ein musiktheatrales Spiel erfinden. Und weil wir Erwachsenen im Alltag so wenig zum Spielen und zum Spaß haben kommen, kann es eine sehr kathartische Erfahrung für Kinder sein, Erwachsenen beim Spielen und Spaß haben zuzuschauen.

Wie genau ein solches „Spaßhaben“ aussieht, mag von Komponist*in zu Komponist*in variieren. Für Thierry Tidrow sind es „bizarre or out-of-this-world sounds [...] [that] really express my candor and my joy for music“, für Gordon Kampe geht es um eine „ästhetische Freiheit“ (‘aesthetic freedom’), die wie „Fliegenfürze“ (‘fly-farts’) das „Absurde und Alberne“ (‘absurd and goofy’) mit einschließt.¹ In meiner aktuellen ästhetischen Praxis möchte ich zwei andere Bereiche des kompositorischen Spaßes untersuchen: Fehler oder Abweichungen innerhalb standardisierter Praxis (anhand einer Szene aus der Kinderoper *Konrad oder Das Kind aus der Konservenbüchse*, UA Berlin 2025) und das Spielen mit bzw. das Brechen von Erwartungen in Bezug auf musikalische Genres (anhand der Kinderoper *Die verzauberte Stadt*, UA Essen

¹ Brown, Jeffrey Arlo: Why Composers Want to Write Operas for Children. In: *The New York Times*; 4. März 2025, <https://www.nytimes.com/2025/03/04/arts/music/why-composers-want-to-write-operas-for-children.html>.

2026). Beide Werke sind Romanadaptionen der preisgekrönten Librettistinnen Susanne Lütje und Anne X. Weber.²

2. Fehler und Abweichungen innerhalb standardisierter Praxis: *Konrad oder Das Kind aus der Konservenbüchse*

Die Kinderoper *Konrad oder Das Kind aus der Konservenbüchse*, eine Adaption des gleichnamigen Romans der Wiener Autorin Christine Nöstlinger, erzählt von einem Musterkind namens Konrad, das in einer Fabrik nach gesellschaftlichen Normen und Wunschbildern „hergestellt“ wurde und durch eine Fehllieferung auf die chaotische Künstlerin Berti Bartolotti trifft, die alles andere als regelkonform lebt. Somit verhandeln diese beiden Hauptfiguren ein gemeinsames Leben aus Konformität und Individualität, oder eben Regel und Abweichung/Fehler. Es ist wichtig, dass sowohl der ursprüngliche Text als auch die Adaption Regelkonformität oder den Wunsch nach Regeln nicht verteufeln, sondern dass es durchaus Platz für beides gibt, die Regel und den Fehler:

B. BARTOLOTTI Du darfst ein braver Junge sein,
 gehorsam, klug und still.

HERR EGON Du darfst ein frecher Junge sein,
 der Blödsinn machen will.

KITTI Du darfst dich immer neu entscheiden.
 Ich mag beide Konrads leiden.

ALLE KINDER Wir mögen beide Konrads leiden!

(Aus dem Finale von *Konrad oder das Kind aus der Konservenbüchse*)

² Ich bin dem Bühnenverlag Weitendorf, insbesondere Juliane Lachenmayer, sehr dankbar dafür, sowohl die beiden Stoffadaptionen als auch die Zusammenarbeit mit den beiden Librettistinnen vorgeschlagen zu haben.

Die Musik arbeitet immer wieder mit etablierten Praktiken der klassischen Musik, wie tonale Tonleitern oder traditionelle harmonische Systeme, symmetrische Rhythmen oder traditionelle Orchestrierung, um ein formelles, adrettes und etwas strenges Regelwerk zu präsentieren, vor allem im dramaturgischen Bezug auf die Fabrik, auf Konrad oder auf andere Figuren, für die Regelkonformität wichtig ist. Der dramaturgische Kniff des Stücks liegt darin, dass mit diesen Regelwerken gebrochen werden kann und gebrochen wird. Mein Ansatz als Komponist war es daher, die musikalischen Regelwerke mit verspielten Fehlern anzureichern.

Die Szene, die diesen Ansatz am griffigsten darstellt, ist das Tuttilied in der Schule am Anfang des zweiten Aktes (Nr. 12 „Heute ist uns nicht nach Zahlen“). Im ersten Akt wird Konrad an Berti Bartolotti geliefert, und die unterschiedlichen Weltanschauungen der beiden treffen aufeinander. Berti Bartolotti bittet Konrad darum, ihr immer zu sagen, was er will. Diese Bitte bringt ihn in Bedrängnis, weil er in der Fabrik nie gelernt hat, wie er seine eigenen Wünsche erspüren und formulieren kann. Deshalb freut er sich besonders darauf, am nächsten Tag endlich in die Schule gehen zu dürfen, weil er vermutet, dass es dort – wie in der Fabrik – rein um die notenbasierte Ausführung vorgegebener Regelwerke geht. Doch in der Realität ist die Schulklasse chaotisch, auch wenn der Lehrer Stainz sein Bestes gibt. Musikalisch wird die Schule durch Konventionen in der Praxis der klassischen Musik repräsentiert, die disruptive Energie der Schüler*innen dagegen durch die Brüche mit dieser konventionellen Praxis.

2.1. Motivische „Fehler“

Auf der motivischen Ebene sieht diese Spannung so aus, dass sich perfekte Intervalle, hauptsächlich Quarten und Quinten, und dissonante Intervalle, vor allem der Tritonus, in den Hauptmotiven der Nummer abwechseln. Das Hauptmotiv des Basses besteht zum Beispiel (Musikbeispiel 2.1.1.) aus einem meist absteigenden Tritonus, mit dem die Nummer sehr prominent beginnt (Cello, Kontrabass, Klavier und Pauke spielen mezzoforte).

Musikbeispiel 2.1.1

Innerhalb der Konvention wiederum taucht ein absteigender Bass rund um eine Quarte etwa in der Wiener Klassik häufig auf – man denke nur an Mozarts *Die kleine Nachtmusik*. Die kleine Änderung von der Quarte zum Tritonus könnte sich für manche von ihren Gewohnheiten – den „Regeln“ des Spiels – geprägte Zuhörer*innen wie ein Fehler anhören.

Die Melodie, die Danny Elfman, eines meiner Vorbilder, für die TV-Serie *The Simpsons* geschrieben hat, arbeitet übrigens mit einer ganz ähnlichen Technik aus perfekter Quarte und Tritonus, um die schräge Welt der Simpsons schräg zu vertonen.

2.2. Regelmäßige und unregelmäßige Modulationen

Im Rahmen von Modulationen taucht dieses Motiv schließlich doch mit einer perfekten Quarte auf, um eine regelhafte Kadenz zu bilden. Im Musikbeispiel 2.2.1. singt Lehrer Stainz und versucht, eine gute Lernatmosphäre in der Klasse herzustellen („Bleibt auf euren Plätzen“). Hier ist die Modulation relativ „ordentlich“ und erfolgt zudem zu einer Tonart, die im Quintenzirkel nahe liegt. Doch selbst diese vermeintlich „richtige“ Kadenz wird mit einer chromatischen Nebennote vorbereitet, eine harmonische Wendung, die eher aus der Spätromantik stammt (und somit einerseits „regelkonform“ ist, andererseits aber auch das Intervall des Tritonus thematisiert).

Musikbeispiel 2.2.1.:

Im Gegensatz dazu sind die Modulationen, die im Gesang der Kinder (Musikbeispiel 2.2.2.) erfolgen, unregelmäßig, und zwar darin, dass es sich nicht um ausgeführte Kadenzen handelt, sondern um Tonartwechsel mithilfe chromatischer, verminderter Akkorde, die sich im Quintenzirkel über weite Strecken bewegen. Die beiden Modulationstypen repräsentieren das Hin und Her der Atmosphäre in der Klasse zwischen Lehrer Stainz (Quintenzirkel mit perfekten Kadenzen: Regelkonformität) und Individuen bzw. Untergruppen der eher anarchischen Klasse (größere Sprünge durch die Tonarten durch chromatische Cluster rund um verminderte Harmonien: individuelle Abweichungen zum System).

Musikbeispiel 2.2.2.:

FLORIAN (solo)

K. Chor

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Kb.

f

f

f

f

f

f

Geht nicht!

2.3. Fehlerhafte Tonleitern

Die Tonleitern der Szene sind fast ausschließlich Dur-Tonleitern, die aufgrund der häufig und wild modulierenden harmonischen Struktur durchaus abwechslungsreich sind und alles in allem ein breites Spektrum der zwölf Töne erklingen lassen. Nennenswerter im Zusammenhang mit einer „spaßigen Ästhetik der Fehler“ ist aber die vielfache Stapelung „fehlerhafter“ Dur-Tonleitern, Tonleitern also, die mit fehlerhaften chromatischen Intervallen

bestückt sind. Selbst die „Fehler“ innerhalb der Dur-Tonleitern sind wiederum nicht immer die gleichen, sie ändern sich immer wieder.

Musikbeispiel 2.3.1. zeigt sieben Instrumente, die gleichzeitig einen Lauf im Mixolydian-Modus innerhalb von C-Dur spielen, doch unregelmäßig sowohl C und Cis als auch F und Fis als uneinheitliche Fehler im Modus abwechseln. Der kumulative Effekt dieser Kompositionstechnik ist einer von bunten und diversen Fehlern innerhalb einer etablierten, hörbaren und traditionellen Musikpraxis der funktionalen tonalen Harmonik.

Musikbeispiel 2.3.1.:

710

Fl.

Ob.

Tpt.

Xyl.

Hf.

Vln. I

Vln. II

2.4. Rhythmische Unregelmäßigkeiten, Asymmetrien und Abwechslungen

Die Nummer beginnt mit einer rhythmischen Exposition (Musikbeispiel 2.4.1.), die in ihrem Überbau aus vier Viervierteltakten relativ „quadratisch“ ist. Die

rhythmische Unregelmäßigkeit kommt durch einen Unterbau, in dem sich Zellen aus Dreier- (Um-Cha-Cha) und Vierer-Gruppierungen (Um-Cha-Um-Cha) abwechseln.

Musikbeispiel 2.4.1.:

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mf*

Kb. *mf* Wahlweise (gerne!) dazu 1x E-Bass

In der Entwicklung dieser rhythmischen Struktur wird, wie bei der ersten Modulation (Musikbeispiel 2.4.2. und die entsprechende Stelle im Musikbeispiel 2.2.1.), das Quadratische des Überbaus durch die unregelmäßige Abwechslung von Drei- und Vierteltakten gebrochen, und es kann gut sein, dass der „fehlende“ Schlag von manchen als Fehler gehört wird.

Musikbeispiel 2.4.2.:

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p* *p*

Vla. *f* *p* *p*

Vc. *p*

Kb. *p*

Diese Motive (Musikbeispiele 2.4.1. und 2.4.2.) finden in denjenigen Teilen statt, die man „Strophe“ nennen könnte, auch wenn sich die Form von einem typischen Strophenlied, etwa in der Popmusik, deutlich unterscheidet – vor

relativ regelmäßigen Rhythmus als Begleitung und das Xylofon spielt ebenfalls sehr einfaches und regelmäßiges Material. So ergibt sich eine angenehme und stabile Orchestrierung, mit einer guten Balance zwischen dem tiefen und dem mittleren Frequenzbereich und mit reichlich „Platz“ für den Sänger.

Ganz anders die Orchestrierung des Refrains (Musikbeispiel 2.5.2.): Die Sopranmelodie wird über drei Oktaven und sechs Stimmgruppen (Holzbläser, Blechbläser, Xylofon, E-Gitarre, Klavier, Harfe, Streicher) vervielfacht. Eine „fehlerhafte“ zweite Stimme der Melodie taucht in der Trompete auf, anders als in der zweiten Geige keine „richtige“ zweite Stimme, sondern eine frei nach der Hauptmelodie erfundene Stimme, eine schräge Obbligato-Linie gewissermaßen.

Diese Art von Vervielfachung der Melodiestimme ist von einer regelgemäßen Orchestrierung sehr weit entfernt. Sie macht es (absichtlich) so gut wie unmöglich, eine „korrekte“ Stimmung innerhalb des Orchesters herzustellen: Die unterschiedlichen Klangproduktionen der Instrumente bzw. des Kinderchores, die jeweiligen Register und auch die räumliche Entfernung der Musiker*innen untereinander spricht stark dagegen. Viel wahrscheinlicher wird ein eher kakofoner Klang der Mikrounterschiede und ein breites „Panning“³ im Raum.

Musikbeispiel 2.5.1.:

³ Panning ist ein Begriff aus der Musikproduktion, der beschreibt, wie man elektronische Klänge entlang des klangräumlichen Spektrums von links nach rechts platziert. Im Musiktheater gibt es

Für traditionell geprägte Ohren wird sich diese

Orchestrierung wohl fehlerhaft anhören, doch bildet es den angestrebten Klang eines wilden Unisonos (wie bei Fußballfans oder eben in Schulklassen) mit einer Vielzahl mikrotonaler Unterschiede ab.

Musikbeispiel 2.5.2.:

801 [P3]

Picc. *mf poco marcato*

Ob. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Kl. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Fg. *f* *p* *(p) f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Hn. *mp*

Tpt. *mf poco marcato*

B. Ps. *f*

Pk. *f*

Xyl. *f* *mf (prominent aber leicht hinter dem Kinderchor)*

K. Chor
Heu - te ist... uns nicht nach Zahl - en, Zwei - mal drei - er - gibt... heut' zehn.

E. Gtr. *mp*

Pno. *mp poco marc.* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Dr. *mf* *wieder Refrain: bau zum Höhepunkt hinauf!*

Hf. *mp*

Vln. I *mf (prominent aber leicht hinter dem Kinderchor)*

Vln. II *mf (prominent aber leicht hinter dem Kinderchor)*

Vla. *mf (prominent aber leicht hinter dem Kinderchor)*

Vc. *mp*

Kb. *mp*

allerdings nicht nur die Parameter links und rechts, sondern auch nah und weit (vom Publikum) sowie hoch (auf der Bühne) und niedrig (im Orchestergraben). Damit ergibt sich ein vierdimensionales Klangbild dieser Melodie.

Hinzu kommt eine orchestrierte Unsicherheit im Bass und in den mittleren Registern. Dort, wo die Instrumente, die die Sopranmelodie spielen, mit einer gleichmäßigen und starken Konsistenz spielen, wird das Material in den Bass- und Mittelregistern stark und unregelmäßig variiert bzw. unterbrochen. Die begleitende Linie in den mittleren und tiefen Holzbläsern wird gebrochen und untereinander aufgeteilt, auch über mehrere Register. Das Bassmaterial – gespielt von den tiefen Streichern, vom Klavier (linke Hand), von der Pauke und von der Bassposaune – wird vor allem rhythmisch aufgebrochen und variiert zudem in der Ausführung: Wo Cello und Klavier die „komplette“ Version spielen, tauchen im Kontrabass, der Pauke und der Bassposaune nur stark vereinfachte Versionen auf, die ihrerseits nicht exakt miteinander übereinstimmen.

Den kumulativen Effekt dieser Orchestrierung könnte man als „kopfstehend“ beschreiben: In der traditionellen klassischen Orchestrierungspraxis wird eine Stabilität in Bass- und Mittelregister gewährleistet. Es sind normalerweise nur die Sopranstimmen (1. Geige, Sopran, Flöte usw.), die sich ausgeprägte Verzierungen und Variationen des Kernmaterials erlauben, wie in der vorher erwähnten Obbligato-Praxis, die in dieser Nummer allerdings in eine Trompete im Mittelregister gewandert ist. Zudem werden in der traditionellen Praxis Konsistenz, Beständigkeit und Abrundungen im Bassregister priorisiert, um den Orchesterklang zu grundieren. Doch in dieser Nummer ist es die Sopranmelodie, die konsistent und stark orchestriert wird, während der Bass durchaus wackelig und in vielerlei Hinsicht unsicher ist. Das Ergebnis ist ein Effekt der Dominanz der Sopranmelodie zulasten der allgemeinen strukturellen Stabilität – ebenso, als ob ein Kollektiv der Sopranstimmen (oder: eine Schulklasse aus Kinderstimmen) „kreischt“, entgegen den Schönheitsidealen eines runden und klassischen (Orchester-)Klangs, bei dem Bass, Mittelbereich und Melodie ausbalanciert wären.

3. Erwartungen und Brüche mit musikalischen Genres

In *Die verzauberte Stadt*, nach einem Roman von Edith Nesbit, deren Uraufführung 2026 geplant ist, werden lustige, komische und spielfreudige

Momente nicht durch das Spiel zwischen Regeln oder standardisierten Praktiken und den Abweichungen von ihnen erzeugt, sondern hauptsächlich durch das Spielen mit Genres – es hat mir großen persönlichen Spaß bereitet, damit zu arbeiten.

Die Geschichte erzählt von Philip und seiner Mutter Helen, deren Leben zu zweit sich grundlegend ändert, als Helen Philip völlig überraschend ihren neuen Partner Peter, dessen Tochter Lucy sowie ihr neues Au-pair Nique vorstellt. Nach einem Umzug fahren Helen und Peter gleich für ein Wochenende weg und Philip kann seine intensiven Gefühle nicht mehr zurückhalten. Er schließt sich in seinem Zimmer ein, baut eine Höhle aus seinen alten Spielzeugen und schließt die Augen. Als er die Augen wieder öffnet, befindet er sich in einer anderen Welt – der Welt seiner Spielzeuge. Auch Lucy findet den Weg in diese Welt, und gemeinsam stellen sie sich dort gefährlichen Aufgaben. Es geht in dieser Geschichte also um Themen wie (Patchwork-)Familie, Versöhnung, Ego und die psychologische Kraft der Fantasie.

Für mich ist der interessanteste Aspekt an der Arbeit mit Genres, wie sich musikalische Parameter assoziativ mit anderen kulturellen Praktiken wie Verhaltensweisen, politischen Aussagen, Klamotten oder Essen verbinden. Das Spiel mit Genres eignet sich deshalb aus meiner Sicht sehr gut für das Musiktheater.

3.1. Das Au-pair

Die Figur des Au-pairs, die von einem Mezzosopran gesungen wird, wird in der Geschichte dieses Musiktheaters sehr schlecht behandelt und ausgenutzt. Auch sie findet den Weg in die verzauberte Stadt und droht, die ganze Stadt mit einem gefährlichen Luftballon in die Luft zu sprengen. Nach dieser Drohung, und während Philip und Lucy versuchen, den Weg durch ein Mikado-Labyrinth zu finden, um anschließend die Bombe zu entschärfen, singt Nique eine „Rache-Arie“, deren Musik an das musikalische Material der Königin der Nacht aus Mozarts *Zauberflöte* angelehnt ist (Musikbeispiel 3.1.1.).

Musikbeispiel 3.1.1.:

Die Au-Pair-igin der Nacht

The musical score is for a piece titled "Die Au-Pair-igin der Nacht". It consists of two staves: AuP. (Aupercin) and Pno. (Piano). The AuP. staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and features a series of eighth notes. The Pno. staff is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic. The left hand of the piano part has a forte (*f*) dynamic at the start, followed by a piano (*p*) dynamic and a piano-piano (*pp*) dynamic. The right hand of the piano part has a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic with a triplet of eighth notes. The score includes various articulations such as accents, slurs, and a "pla(tt)" marking on the AuP. staff.

Nun ist mir klar, dass viele der Kinder im Publikum dieses Zitat nicht als solches verstehen werden. Und trotzdem wird sich, so denke ich, der spaßige Effekt, den dieses Zitat auf die Erwachsenen im Publikum, und auf und hinter der Bühne hat, weiterverbreiten – auch, weil die Performerin selbst einen weiteren Identifikationspunkt mit der Musik bekommt.

Es hat mir – ich erinnere an Eggerts Rat – einen persönlichen Spaß beim Komponieren bereitet, und es ist meine Hoffnung, dass sich dieser Spaß verbreitet.

Zusätzlich zum Material, das Mozart lose zitiert, werden auch schnelle, aufeinander-gestapelte serielle Tonreihen (Musikbeispiel 3.1.2.) und Rock-Elemente wie synkopierte (Backbeat und Hemiolen) chromatische „Powerchords“ (Musikbeispiel 3.1.3.) eingesetzt. Nicht um möglichst viele Genres zu mischen (die drei Musikbeispiele finden auch nicht gleichzeitig statt), sondern weil diese Elemente für mein Empfinden die Verzweiflung, Wut und Power der Figur innerhalb der theatralen Situation ausdrücken.

Musikbeispiel 3.1.2.:

(Tonreihe: Krebs, Transposition P5)

Pno. *f*

(Tonreihe: Krebs, Transposition M5)

Musikbeispiel 3.1.3.:

Pno. *ff*

8vb

sub. p

3.2. Der Spielzeugdrache

Die erste gefährliche Aufgabe, die Philip lösen muss, ist der Kampf gegen einen Drachen, der vor den Toren der Stadt lebt. Er wird zunächst mit Seil, Beil und Pfeil ausgestattet, doch als er auf den Drachen trifft und ihn als sein eigenes Spielzeug erkennt, erklärt er Lucy, dass man einfach den Aus-Knopf drücken kann, das Wesen also nicht verletzen muss. Lucy drückt allerdings einfach irgendeinen Knopf, und statt sich auszuschalten, tanzt der Drache einen komischen Tanz und singt mit Maschinenstimme den „Drachen-Boogie“. Damit bewegt sich die Musik des Drachen zwischen kontrastierenden Genres, um Erwartungen zu brechen und einen komischen Effekt zu erzeugen.

Denn die Musik des Spielzeugdrachen klingt zunächst bedrohlich, mit einer Mischung aus orchestriertem „Fauchen“ (vgl. Musikbeispiel 3.2.1.) und treibender Action-Musik (Musikbeispiel 3.2.2), die vielleicht an Orffs *Carmina Burana*, die Filmmusik zu *Psycho* von Bernard Herrmann oder einfach einen

generischen opernhafte Hollywood-Klang wie etwa von John Williams erinnert. Diese Musik erklingt, während die Hauptfiguren mit dem Drachen „kämpfen“. Für den komischen Moment, wenn Lucy auf den „Tanz“-Knopf drückt, der sich auf dem Po des Spielzeugs befindet, und der Drache einen überraschenden und lustigen Boogie tanzt, wird statt Musik mit Orchester und Operngesang die Audiodatei eines „8-Bit Boogies“ gespielt, mit einer Maschinenstimme (Robo-Effekt), altmodischen 8-Bit Drums und Effekten, die man von einer sehr alten Spielkonsole kennt.

Der Wechsel vom vollen symphonischen Klang einer gewichtigen, dramatischen und durchaus bedrohlichen Musik während des „Kampfs“ zu einem Lo-Fi, elektronisch produzierten „8-Bit“ Beat, einer sehr einfachen, nicht-bedrohlichen oder sogar „niedlichen“ Musik, erzeugt eine komische und verspielte Wirkung. Und dies sowohl wegen des dramatischen Unterschieds zwischen diesen Musikgenres als auch wegen der dramaturgischen Überraschung eines ohnehin schon genre-gemischten „8-Bit Boogies“ innerhalb der theatralen Situation eines Kampfs auf Leben und Tod mit einem Drachen.

Musikbeispiel 3.2.1.:

Musical score for Musikbeispiel 3.2.1. featuring brass and percussion instruments. The score is in 4/4 time and includes the following parts:

- Tbn. 1**: Treble clef, marked *senza sord.*, dynamics *pp*, *f*, *mp*.
- Tbn. 2**: Treble clef, marked *senza sord.*, dynamics *pp*, *f*, *mp*.
- B. Tbn.**: Bass clef, marked *senza sord.*, dynamics *pp*, *f*, *mp*.
- Tba.**: Bass clef, marked *senza sord.*, dynamics *pp*, *f*, *mp*.
- Timp.**: Bass clef, dynamics *pp*, *ff*, *pp*.
- Dr.**: Snare drum, dynamics *pp*, *ff*.
- B. D.**: Bass drum, dynamics *pp*, *ff*.

Musikbeispiel 3.2.2.:

Musical score for Musikbeispiel 3.2.2. featuring woodwind and string instruments. The score is in 4/4 time and includes the following parts:

- Fl. 1**: Treble clef, marked *f*.
- Fl. 2**: Treble clef, marked *f*.
- Bsn. 1**: Bass clef, marked *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*.
- Bsn. 2**: Bass clef, marked *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*.
- Contrabassoon**: Bass clef, marked *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*.
- Vla.**: Bass clef, marked *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*.
- Vc.**: Bass clef, marked *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*.
- Cb.**: Bass clef, marked *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*.

3.3. Die Piraten

Die „Piraten“ (angeführt von einem „Piraten-Ken“ wie bei Barbie, der mit seiner puppenartigen Niedlichkeit eine spielerische Genre-Ebene hinzufügt) tauchen in der Geschichte auf, als sie den Hofstaat ausrauben wollen. Philip stellt sie zur Rede und sie erklären, dass sie ihre Raubzüge nur aus Sehnsucht nach einem passenden Zuhause durchführen. Daraufhin bietet Philip ihnen die schwimmende Insel an, die er mit seiner Mutter gebaut hat. Bisher hatte er

diese Insel mit einem Bann belegt, nun hebt er ihn auf und löst sich damit auch ein Stück weit von seiner Mutter.

Ähnlich wie beim Drachen musizieren die Piraten zunächst innerhalb des gewohnten Topos einer Piratenbande: Sie singen mit einem „wilden und dreckigen“ Chorklang die Melodie des traditionellen Shantys *The Wellerman*, allerdings mit einem neuen Text (vgl. Musikbeispiel 3.3.1.). Nach der Erfüllung dieser genretypischen Erwartung, wenn die Piraten über ihre Ängste vor einer Jahrhundertflut singen, die sie zu einem ewigen Leben auf dem Meer zwingen würde, entwickelt sich der Gesang dieser Piratenbande in eine experimentelle, vielleicht gerade noch so zum klassischen Piratentopos passende Richtung.

Musikbeispiel 3.3.1.:
f *feierlich*

Piraten-Ken

Zwo, drei vier:

Chor

f Chorklang: Wild und dreckig!

See-hecht und Wal-fisch-zahn, wir herr-schen ü ber den O - ze - an, sind

Pno.

p *f*

Dr.

mf

Zuerst agieren die Piraten eher aggressiv: Erweiterte Spieltechniken im Orchester zitieren den Sound eines Horrorfilms, während für den Chor die Anweisung „diverse experimentelle Vokalgeräusche, wie z.B. Zombies/Vampire/Monster usw.“ in der Partitur steht (vgl. Musikbeispiel 3.3.2.). Statt diese Klänge anhand zeitgenössischer Notation auszuschreiben, steht hier eine improvisatorische, spielerische und vor allem genrebasierte (nämlich: das Zombie/Vampire/Monster-Genre) Beschreibung. Einerseits, um kostbare Probezeit zu sparen, die bei Produktionen für Kinder- und Jugendopern

manchmal geringer ausfällt als bei sonstigen zeitgenössischen Uraufführungen, und andererseits, um das Spielerische und „Späßige“ dieses etwas satirischen Moments innerhalb des Piratentopos zu manifestieren.

Musikbeispiel 3.3.2.:

ad lib: Die Piraten drücken auf abstrakter und fast dadaistischer Weise ihre Ängste über die Jahrhundertflut aus, nutzt dafür div. experimentelle Vokalgeräusche, wie zB. bei Zombies/Vampire/Monster usw.

Pno.

Hrgh!
pp-mp

Dr.

Nach dieser eher aggressiven Reaktion der Piraten enthüllt sich ein weicherer Kern, wie es bei aggressiven Menschen oft sein kann: Ihr ganzes Kriegs- und Kampfgebaren ist vielleicht nur ein Ersatz für die fast kindliche Sehnsucht nach einer eigenen Heimat und nach Geborgenheit. Hier singt die Gruppe im Piano mit ausgearbeiteter und romantischerer (sprich: chromatischerer) Harmonik und in verlangsamtem Tempo samt einer Pause zwischen den Phrasen (3/2 statt 4/4 bei gleichem Inhalt) einen „schönen“ Choral über die Gefährlichkeit des Ozeans, auf dem sie sich also nun ewig herumtreiben müssen. Im Orchester werden sich (neo-)impressionistische Klänge finden, wie etwa in *La Mer* von Claude Debussy oder *L'Amour de loin* von Kaija Saariaho, nun mit dunklerer Stimmung (vgl. Musikbeispiel 3.3.3.) – bisher ist die Stelle noch nicht orchestriert.

Am Ende dieser Stelle kommt ein Choral auf den genretypischen Piratenruf „Ahoi!“, der an die kirchliche Tradition (z.B. Bachs „Kyrie eleison“ in der *h-Moll-Messe*) angelehnt ist: kontrapunktische Linien (vgl. Musikbeispiel 3.3.4.a) und harmonische Sequenzen der Neapolitaner-Kadenz (vgl. Musikbeispiel 3.3.4.b) sowie eine Art textlicher Minimalismus sind von diesem Genre des Kirchenchorals im Spätbarock inspiriert. Die Harmonik wiederum erinnert eher an einen Popsong – mit einer poppigen „Four-Chord“-Struktur und einer

Begleitung mit akustischer Gitarre. Somit erklingt diese Stelle als Genre-Mix vom Neobarock bis hin zum „New Classical“.

Musikbeispiel 3.3.3.:

***p* sanft, melancholisch bis patetisch - Chorklang: sehr lyrisch**

Chor See-hecht und Wal-fisch-zahn, ge-fähr-lich ist der O-ze-an. Wir

Pno.

Dr.

Musikbeispiel
3.3.4.a:

***mp*, mit einem Ausdruck von Sehnsucht und Selbstmitleid, wie 02h45 in der Kneipe**
Chorklang: Wie ein Kirchenchor, also mit wenigem Vibrato, möglichst gut gemischt und mit runden, ausgeglichenen Vokalen.

[H]

Chor hoi! A - hoi! A - hoi! A - hoi!

Pno. ***pp***

Dr. ***ppp***

wie Weichheit, Sehnsucht und „proto-kirchliche“ Heiligkeit hervorruft. Diese Vermischung ist auch in der Vertonung des Wortes „Ahoi!“ (statt des Wortes „Kyrie“) zu beobachten. Typische Erwartungen für die Vertonung dieses Wortes wären wohl eher laute Dynamik, Unisono, mit geschrienem Vokalen und größtenteils atonaler Klanglichkeit. Doch hier wird das Wort auf gegenteilige Art vertont: leise und polyphon mit einem sehr feinen, geputzten Vokalklang und ausgearbeiteter funktionaler Harmonie. Als letzter klanglicher Witz wird die (quasi-)ernste Stimmung durch einen Furz (vgl. Musikbeispiel 3.3.4.b) unterbrochen.

Zum Schluss bietet Philip den Piraten nach einem gefühlvollen Duett mit seiner Mutter die Insel an – ein „Happy End“. Hier wird die Hauptmelodie in einem vollen Forte gesungen, jetzt wieder mit dem genretypischen Ausdruck der Piratenidentität: wild, dreckig und laut (vgl. Musikbeispiel 3.3.5.). Die Identität der Piratenbande kehrt gewissermaßen erneuert wieder zurück.

Musikbeispiel 3.3.5.: **Wieder munter**
♩ = 85
f fröhlich und energetisch: Chorklang: Wieder wild und dreckig

The musical score is for a piece titled 'Wieder munter' with a tempo of 85 beats per minute. It is marked with a forte (*f*) dynamic and described as 'fröhlich und energetisch' (joyful and energetic). The lyrics are: 'See - hecht und Wal-fisch-zahn, wir herr-schen ü - ber₃ den O - ze - an, sind'. The score is arranged for three parts: Chorus (Chor), Piano (Pno.), and Drums (Dr.). The Chorus part is written in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The Piano part is also in 4/4 time with one flat, and includes a note that the accompaniment is only for the first two measures ('Begleitung nur 2x'). The Drums part is in 4/4 time and starts with a forte (*f*) dynamic. The piano part includes a first ending marked '1. Mal: *f*' and a second ending marked '2. Mal: *p*'. The drums part has a first ending marked 'f'.

4. Reflexion

Beide Themen des Artikels, „Fehler innerhalb standardisierter Praxis“ und „Spiel mit Erwartungen im Kontext musikalischer Genres“, könnten anhand der aktuellen Mediengewohnheiten von Kindern und Jugendlichen reflektiert werden.

Durch kuratierte, sehr stark gefilterte und gepflegte Profile in den Sozialen Medien sind Standards in Bezug auf Schönheit, Benehmen und Status für die Jugend von heute von großer Bedeutung. Leider haben damit einhergehend auch Depressionen bis hin zu Selbstverletzungen unter Jugendlichen stark zugenommen. Es sind solche Fragen und Herausforderungen, denen sich Konrad nach seiner Herstellung in der Massenproduktion der Fabrik ausgesetzt sieht. Ein konstruktiver und liebevoller Umgang mit Fehlern und Abweichungen von gesellschaftlichen (Schönheits-)Idealen könnte ein Gegenmittel zu solch problematischen gesellschaftlichen Entwicklungen darstellen.

Die Dichte von kontrastierenden Ideen und Genres, wie in *Die verzauberte Stadt*, könnte wiederum unsere Mediengewohnheiten im Internet reflektieren: Wir – also die ältere Generation – klicken uns zwischen Videos und Playlists durch verschiedenste Genres. Die jüngere Generation wischt innerhalb weniger Sekunden durch Kurzvideos. In der Oper ist es vielleicht möglich, für eine gute Stunde Ruhe in der Welt zu finden – ein kostbares Gut in der heutigen Medienlandschaft. Ich suche in meiner Kunst eine Balance zwischen dem Kurzweiligen und dem Vertiefenden. Meine Oper versucht, viele Facetten der Welt in einen dramaturgischen Bogen einzubauen und somit die Diversität unserer Gesellschaft darzustellen.

Letztlich stellt der Prozess des Spaßhabens, sei es anhand des Spiels mit Fehlern oder mit Genres, einen wichtigen Bestandteil meiner Opernarbeit für Kinder, Jugendliche und Familien dar. Ich finde, dass das Spielen und der Spaß die wichtigsten Grundbausteine einer (kindlichen) positiven Erfahrung im Musiktheater sind. Es ist meine persönliche Hoffnung, dass mein Spaß beim Komponieren auch andere Menschen bei den Produktionen und

(Ur-)Aufführungen von *Konrad oder Das Kind aus der Konservenbüchse* und *Die verzauberte Stadt* anstecken wird.

Biografie

Samuel Penderbayne wurde in Canberra, Australien geboren. In seiner Musik sucht er Humor, das feine Spüren von emotionalen Situationen und eine Experimentierfreudigkeit. Zudem beschäftigt er sich mit der Verbindung moderner, nicht-klassischer Musikgenres und der zeitgenössisch-klassischen Komposition. Neben einer klassischen Musikausbildung spielte er in Prog-Rock Bands, produzierte elektronische Tanzmusik und komponierte Filmmusik. Er hat bisher über 10 abendfüllende Opern für Häuser wie das Opernhaus Zürich, die Deutsche Oper Berlin, die Deutsche Oper am Rhein, die Komische Oper Berlin, das Musiktheater Aalto und die Hamburgische Staatsoper komponieren dürfen, oft für junges Publikum, zudem Konzertmusik u.a. für das Ensemble Resonanz, l'Orchestre Philharmonique de Radio France und das Melbourne Symphony Orchestra.

Zitiervorschlag:

Penderbayne, Samuel: *Have fun! Oder: Spaßhaben als ästhetische Praxis*. In: *Klangakt*, Bd. 3, Nr. 1, 2025, DOI: 10.5282/klangakt/90