



RISSE IM RAUM

Entstehung und Verlust einer ‚Oper‘

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades 'Doktor der Musikwissenschaften'

(doctor scientiae musicae = Dr. sc. mus.)

an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

vorgelegt von

Jelena Dabić

Hamburg, 2022

Vorsitzender der Prüfungskommission: Prof. Dr. Jan Philipp Sprick

Erstgutachterin: Prof. Dr. Nina Noeske

Zweitgutachter: Dr. Manfred Stahnke

Einreichung: 24. Februar 2022

Datum der Disputation: 14. April 2022

Risse im Raum

Entstehung und Verlust einer ‚Oper‘

INHALTSVERZEICHNIS

INHALTSVERZEICHNIS.....	4
Vorwort.....	10
#Sprache als unvermeidliches Trauma.....	16
1. Einleitung.....	18
1.1 Thema und Methodik.....	18
1.2 Gliederung: Die Entstehung des (Kunst)Werks	18
#sisyphusarbeit	19
1.3 <i>Der Riss</i> – Musik für einen Bunker	20
#pandorasbox	21
#kategorien	21
1.4 Vorgehensweise	22
#zwischenraum [intermezzo].....	27
Z.1 Zum Aspekt des Raumes.....	27
Z.2 Soziale und gesellschaftliche Funktion der Oper	31
Z.3 Alte Oma.....	31
Z.4 Oper versus Musiktheater	35
Z.5 Ariadne auf Naxos.....	37
2. Kriegsraum. Die Entstehung.....	43
2.1 Wie Alles anfang: Die Erste Skizze – <i>Network Connect</i>	43

2.2 Libretto	45
2.2.1 Der Kontakt zur Librettistin	45
2.2.2 Das erste Treffen und Kriegsgeschichte.....	47
2.2.3 Throwback	50
2.2.4 Recherche: <i>Eine kleine Geschichte, die das Große erzählt</i>	53
2.2.5 Umfrage in Serbien.....	56
2.3 Krieg und Raum.....	57
2.3.1 Auf die Füße treten	59
2.3.2 Krieg von gestern, heute und morgen	60
2.3.3 Ins Opernhaus	66
2.3.4 Die ersten Szenen	69
2.3.5 Medialität und Behandlung des Textes.....	77
#zwischenraum [intermezzo].....	86
Z.6 Schubladen-Raum.....	86
Z.7 Die Mutter und die Nachbarin	87
Z.8 Die Suche nach der Schublade (Aufführungsort).....	93
Z.9 Stil.....	94
3. Zuschauerraum	97
3.1. Kunstwerk und Betrachter:in	97
3.2 Erlebnisgesellschaft.....	100
3.3 In der Rolle der Zuschauerin: Erlebnis.....	102
3.4 Truman's show in Ostdeutschland. <i>The Crack</i>	104
3.5 Erinnerungen. Der Einfluss von Begräbnissen	105
3.6 Performance-Kunst	109
3.7 Die Mitarbeit der Zuschauer	114
3.8 Ist die klassische Musik Single?	117
3.9 Hermetischer Raum - Neue Musik	120
#zwischenraum [intermezzo].....	124
Z.10 Im Zwischenraum	124
Z.11 Spektakel.....	126

Z.12 Talentpool	130
Z.13 „Eins zu eins“ und Immersion	136
Z.14 Das verschwundene Theater.....	138
4. Site-specific art	142
4.1 Site-specific in verschiedenen Kunstsparten	142
4.1.1 Bunker	142
4.1.2 Site-specific: Begriff	144
4.1.3 Site-specific art	145
4.1.4 Site-specific in der bildenden Kunst.....	146
4.2. Bunker als site-specific	150
4.2.1 Bunker Kaufmann	150
4.2.2 Bunker Steintorwall.....	152
4.2.3 Bunker Kaufmann 2017	158
4.2.4 Forum HfMT.....	162
4.2.5 Bunker am Hauptbahnhof.....	169
4.3 Medien	173
4.3.1 Animation und Film.....	173
4.3.2 Medien und Performance	176
4.4 Bunker als Mitspieler	180
4.4.1 Die Suche nach dem Raum.....	180
4.4.2 Site-specific in der Musik	183
4.4.3 Der Raum außerhalb der Komfortzone.....	184
4.4.4 Restaurant als site-specific.....	186
#zwischenraum [intermezzo].....	191
Z.15 Sommerurlaub	191
Z.16 Kill your darlings #1 (Der Musikraum).....	192
Z.17 Kill your darlings #2	195
Z.18 Panik.....	196
Z.19 Am Tag der ersten Probe.....	198
5. Der Riss als „missgelungene“ Oper	203
5.1 Der Bunker als Mitspieler.....	203
5.2 Der Klang im Raum und umgekehrt.	

5.3 Maskenball.....	211
5.4 Rettungsdienst.....	213
5.5 Die Hölle	214
6. Identitätsraum	218
#existenz	218
6.1 Identität als Frau.....	218
6.1.1 Komponist:innen	218
6.1.2 <i>The Crack</i> - Uraufführung	219
6.1.3 Gender-Aspekt.....	223
#zensur	223
6.1.4 Was hat Gender mit Kunst zu tun?.....	224
6.1.5 Frauen-Schublade	229
6.2 Identität als Komponistin.....	230
6.2.1 to be or not to. Komponieren oder aufhören.....	230
6.2.2 Die skurrile Wahrheit über „Komponist:in sein“, die alle Kompositionslehrer:innen allen Student:innen am Anfang sagen sollten	232
6.2.3 Die Entstehung eines Werkes	235
6.2.4 Die Suche - Künstlerische Forschung?	236
6.3 Kunst vs. Wissenschaft	238
6.3.1 Das Kunstwerk.....	238
#kunst	239
#persona.....	240
6.3.2 Die Essenz und Persönlichkeit	242
#experience.....	243
6.3.3 Wahrnehmung des Kunstwerks (Erlebnis des Kunstwerks – Das Kunstwerk als Erlebnis)	244
6.3.4 Subjektive und objektive Kunst nach Gurdjieff	245
6.4 Der Riss der Identität	249
6.4.1 Als Serbin in Deutschland.....	250
6.4.2 Identität als soziales Konstrukt	251
6.4.3 Identität und Migrationshintergrund	252
6.4.4 Heterotopien = tatsächlich realisierte Utopien	253
6.4.5 Identitätsrisse.....	254
6.4.6 Lost identity.....	

#CODA	260
Der Riss im Raum. Der Raum im Riss.	260
C.1 Split	260
C.2 Über die sieben Meere und sieben Hügel	263
C.3 The global Performance	264
C.4 Nach <i>Der Riss</i>	265
C.5 Quintessenz	268
#end	268
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	274
LITERATURVERZEICHNIS	278
SEKUNDÄRLITERATUR	289

Oper im Bunker: Mit dem Ensemble durch das Dunkel wandern

31

HAMBURG :: In ihrer Jugend in Serbien musste Jelena Dabic während des Jugoslawien-Kriegs mehr als zwei Monate lang Luftschutzbunker aufsuchen, um sich vor den Bombardements von Nato-Flugzeugen zu schützen. Diese Erfahrungen hat sie in ihrer Oper „Der Riss“ benutzt, die am heutigen Donnerstag im Tiefbunker am Hauptbahnhof uraufgeführt wird.

Dabic, 35 Jahre alt und Doktorandin an der Hamburger Hochschule für Musik und Theater (HfMT), und die Librettistin Micaela von Marcard bespielen die engen Gänge und schmalen Räume des Bunkers am Steintorwall, um ihre „Musik für einen Bunker“ möglichst unmittelbar zu präsentieren. Sechs Sänger und fünf Musiker singen und spielen bei den drei Aufführungen am 5. und 7. Oktober, die Zuschauer müssen mit den Musikern durch den Untergrund mit seinen gespenstisch anmutenden Schlaf- und Wartesälen wandern. Die Komponistin, die bereits 40 Werke geschrieben und international aufgeführt hat, kombiniert virtuose Koloraturen mit Sprechgesang und volksmusikalischen Melodien. Ihre krassen, lauten Klangwelten sind beklemmender Ausdruck von Bedrohung und Angst. (oeh)

„Der Riss“ Do 5.10., 20.00, Sa 7.10., 19.00 und 21.00, Tiefbunker Steintorwall (U/S Hbf.), Eingang Steintorwall, Karten 18,-/erm. 12,-; Reservierung: info@coolturconnect.com

Abbildung 1: Hamburger Abendblatt, Ankündigung von *Der Riss*.

Vorwort

Diese Arbeit entstand für einen Bunker. Sie entstand im Rahmen der künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg und beschreibt und reflektiert die Entstehung meines Musiktheaterstücks *Der Riss - Musik für einen Bunker*. Der Promotionsstudiengang richtet sich an Künstler:innen (Musiker:innen und Komponist:innen), die ein künstlerisches Vorhaben und damit verbundene künstlerische Forschung im Rahmen der „Dr. sc. mus.-Promotion“ realisieren wollen. In der Zeit wollte ich ein neues Musiktheater-Werk komponieren. Ich dachte, wenn ich das Projekt an der Hochschule realisiere, würde ich es mit der Hochschulinfrastruktur schneller auführen können. Im Nachhinein stellte sich heraus, dass das Projekt wesentlich umfangreicher und schwieriger zu realisieren war als gedacht.

Der Riss - Musik für einen Bunker komponierte ich 2016/2017 als künstlerischen Teil dieser Promotion. Außerdem entstand das Orchesterwerk *The Crack*, das ursprünglich als Ouvertüre für den *Riss* geplant war. Im Rahmen dieser Promotion ist auch ein Film entstanden, der das Musiktheaterstück dokumentiert.

In dieser Arbeit beschreibe ich den Entstehungsprozess von *Der Riss*. Dabei beziehe ich meine Reflexionen, Erinnerungen und Interpretationen mit einem Ausblick auf die Kategorie des Raumes mit ein. Durch die Beleuchtung der verschiedenen Aspekte von Musiktheater, Oper, Performance und Kunst verorte ich meine Arbeit in einem neuen musikalischen und künstlerischen Raum. Es ist eine Collage aus Erinnerungsstücken, Recherchen, Berichten, Vergleichen und persönlichen Erlebnissen entstanden.

Die Arbeit folgt der Entstehung des Werks ab 2015, sie ist aber nicht durchgehend chronologisch. Theoretische Aspekte verweben sich mit persönlichen Reflexionen zu Geschichten, die raum- und zeitlos sind.

In der Arbeit wurden bewusst keine musikalischen Analysen oder Aspekte der Komposition selbst untersucht. Dies würde einen ganz anderen Ansatz erfordern und zur Entstehung eines weiteren Buchs führen. Dieser Text konzentriert sich auf die Ursprünge der Entstehung der Geschichte und verfolgt den Realisierungsprozess, wobei der Schwerpunkt stärker auf internen und psychologischen Aspekten liegt. Die Impulsgeberin für die Entstehung des Risses und gewissermaßen eine der Hauptfiguren in diesem Buch ist Micaela von Marcard. Ohne sie gäbe es *Der Riss* nicht und ich bin über unsere Begegnung sehr glücklich und dankbar.

An erster Stelle gilt mein großer Dank Prof. Dr. Nina Noeske, die die Entstehung dieser Arbeit begleitete und mich immer wieder mit Ihren klugen Kommentaren, Anmerkungen und Ideen ermutigte diese fortzusetzen, auch als ich keinen Ausgang sah. Prof. Dr. Manfred Stahnke möchte ich für die vielen Jahre Begleitung und die inspirierenden Gespräche danken. Auch bei Prof. Dr. Beatrix Borchard und Prof. Dr. Georg Hajdu möchte ich mich für den konstruktiven und bereichernden Austausch, den wir in den letzten Jahren hatten, bedanken.

Mein Dank geht auch an die Regisseurin Vendula Novakova, für die Inszenierung von *Der Riss* wie auch an das ganze künstlerische und technische Team für die Realisierung dieser Produktion: Aleksandra Łaptaś - Musikalische Leitung, Nora Husmann - Bühne und Kostüme, David Schulz - Animation, Design, Jacob Sello – Elektronik. Sänger: Pia Salome Bohnert, Vera Alkemade, Pauline Jacob, Masanori Hatsuse, Felix Heuser, Immanuel Klein und Musiker: Maurice Pascal Mustatea, Vlatko Kučan, Lin Chen, Tair Turganov, Technische Realisation: Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Leitung: René Reile, Svenja Bestek, Technische Betreuung: Daniel Tekieli, Simon Sheiger, Jan Petersen, Adrian Limmroth, Swaantje Hoffmann, Frederik Gutbrod, Hanna Handford, Max Kuhlmann, Dennis Brauer, Alexander Grill, Leonie Krüger, Malwine Mangold-Volk, Fenja Höbling.

Das Stipendium von Pro Exzellenzia hat es mir ermöglicht, mich zwei Jahre vorwiegend mit der Dissertation zu beschäftigen. Mein Dank geht an Frau Doris Cornils und Frau Martina Bick für Ihre Unterstützung.

Auch meinen Korrekturleser:innen möchte ich gerne danken: Johann van der Helm, Lorenz Schrode, Kerstin Rehberg, Mareen Bruns.

Folgenden Stiftungen danke ich für die Unterstützung des Projekts: der Körber-Stiftung und Herrn Kai-Michael Hartig, der Alfred-Toepfer-Stiftung und Frau Uta Gielke, der Forberg-Schneider-Stiftung und Frau Gabriele Forberg-Schneider, Frau Laura-Helen Rüge (BKM Hamburg) und der Hamburgischen Kulturstiftung.

Als ich die Produktion *Der Riss* beendete und anfang, diesen Text zu schreiben, befand ich mich in einer Phase, in der ich alles aufgeben wollte: Kunst, Musik, Komposition. Ich war selbst in einem *Riss*. Diese Text-Arbeit hat mich dazu gebracht, viel nachzudenken, Fragen zu stellen und diese zu beantworten. Jetzt bin ich auf der anderen Seite des Risses und nun weiß ich: Dies ist erst der Anfang. Ein ganz neuer Abschnitt.

1.

EINLEITUNG

#Sprache als unvermeidliches Trauma

- Thema und Methodik

- Gliederung: Die Entstehung des (Kunst)Werks

#sisyphusarbeit

- *Der Riss* – Musik für einen Bunker

#pandorasbox

#kategorien

- Vorgehensweise

#Sprache als unvermeidliches Trauma

Die Sprache als Medium entspricht der Pluralität menschlicher Existenz und erlaubt die Verständigung einzelner Individuen miteinander, die als Gleiche an einer gemeinsamen Sprachpraxis teilhaben.¹

Ich kann mich so gut daran erinnern, wie ich 2006 nach Bamberg kam, um einen Deutschkurs zu belegen. Davor hatte ich ein Jahr in Serbien Deutsch gelernt. Als ich in Bamberg ankam und den Ort fand, an dem der Kurs stattfand, empfing mich der Hausmeister und wollte mir mein Zimmer zeigen. Wir waren im Aufzug und er erzählte mir etwas. Ich stand da, beobachtete uns im Spiegel des Aufzugs und verstand kein Wort. Nichts. Ich sagte ihm auf Englisch, dass ich es nicht verstehe, aber er sprach kein Englisch. Er erzählte weiter auf Deutsch, ich nickte und lächelte, verstand aber weiterhin gar nichts. Kein einziges Wort. Ich war verzweifelt und dachte über die Deutsch-Stunden nach, in denen ich in einer Sprachschule Deutsch lernte und fluchte, dass es sich gar nicht lohnte und dass diese Sprache so schwierig wäre!

Irgendwann in der ersten Woche wurde mir gesagt, dass der Hausmeister kein Deutsch sprach. Es war Fränkisch. Ein Dialekt, welchen man dort spricht. Ich war ein wenig erleichtert, als sie mir erklärten, dass auch Deutsche aus anderen Regionen diese Sprache nicht immer verstehen. Also, nicht nur, dass die Sprache sehr schwierig ist, sie hat noch viele unverständliche Dialekte!

Während des Kurses wurde ich auf dem niedrigsten Level eingestuft und landete zusammen mit Indern und Chinesen auf der Seidenstraße. Alle andere Teilnehmer:innen aus Europa waren ein Paar Stufen höher als wir. Ich fand alles so kompliziert, die Aussprache und die Grammatik. Ich dachte, ich würde diese Sprache niemals lernen.

¹ Vera Ohlendorf, Der Begriff des Versprechens bei Hannah Arendt und Paul Ricoeur, diplom.de, 2014, S. 30. <https://www.grin.com/document/146294> (zugegriffen am 11.3.2021).

Die Tatsache, dass ich diesen Text auf Deutsch schreibe, erscheint mir daher äußerst seltsam und absurd. Sprache ist überhaupt nicht mein Medium, egal welche. Ich habe nie gerne geschrieben oder gesprochen. Wenn es um künstlerischen Ausdruck geht, ist die natürlichste Art, mich auszudrücken, die Musik. Musik ist eine Sprache, die ich fließend beherrsche. Alternativ kann ich mich noch über Bild und Film ausdrücken. Mit der Sprache nicht so richtig.

Die Sprache ist ein Medium der Gleichheit. Das Ausdrücken in Sprachen ist an sich problematisch.

Ich schreibe in einer Sprache, die ich zuerst lernen musste. Ich fühle mich sehr begrenzt, mit einem begrenzten Wortschatz. Andererseits hätte ich es nicht gewagt, diese Arbeit in meiner Muttersprache zu schreiben. In einer Fremdsprache schreibe ich mit einer gewissen Distanz und fühle mich sicherer und beschützter. Ich könnte in meiner Muttersprache keine persönlichen Aspekte ausdrücken. Ich befinde mich also in einer doppelten Realität, die durch den zweifachen inneren Filter betrachtet wird.

Vielleicht ist meine Muttersprache mit dem Trauma verbunden und Deutsch ist ein neutraler Bereich, eine Rettung und ein Unterschlupf. Wenn ich schimpfe, mache ich das nie auf Serbisch, sondern auf Deutsch oder Englisch. Oder Portugiesisch, am liebsten. Es scheint, dass wir leicht Trauer oder Schimpfwörter in einer Sprache aussprechen können, die nicht unsere ist.

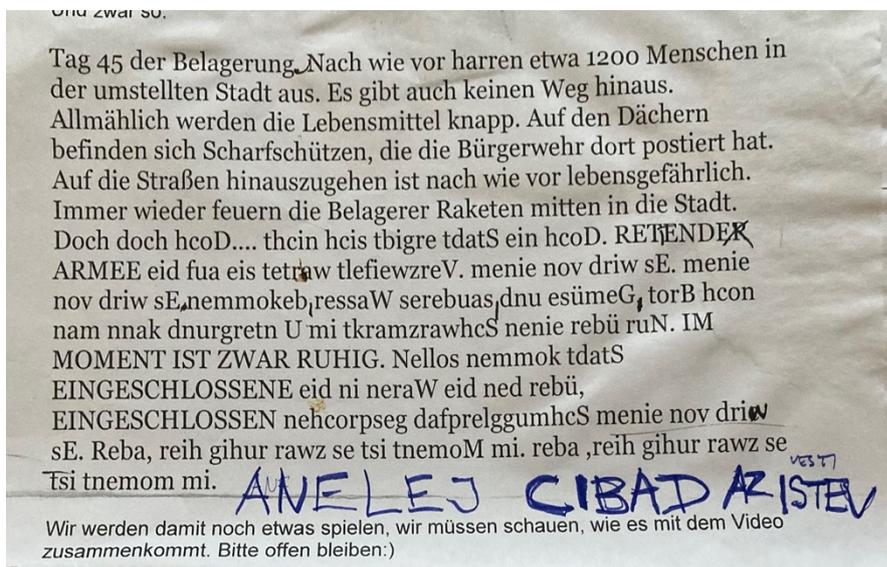


Abbildung 2: Text für die Journalistin. *Der Riss*, 2017.

1. Einleitung

1.1 Thema und Methodik

Das Thema *Raum* steht im Mittelpunkt dieser Arbeit. Diese gliedert sich in vier Hauptthemen, in denen verschiedene Aspekte des Raumes beleuchtet werden: Kriegsraum, Site-Specific, Zuschauerraum und Identitätsraum. Mit dem Hashtag (#), einem Symbol digitaler Zeit für Kategorisierung, Ordnung und Struktur, bezeichne ich den *Zwischenraum* in meinem Text.

Dieser dient vorwiegend meinen persönlichen Geschichten, Anmerkungen, Reflexionen und subjektiven Interpretationen. Sowohl in der Einleitung als auch im Kapitel 6 erscheinen mit # gekennzeichnete Texte zwischen den Unterkapiteln. Sie sind auch als Brücken (Intermezzi) anzusehen.

1.2 Gliederung: Die Entstehung des (Kunst)Werks

Diese Arbeit beschreibt den Entstehungsprozess und die Produktion *Der Riss*.

Die Komposition dieses Textes ist quasi als eine Sonatenform konzipiert. In der Exposition folgen zwei Themen: 1. *Der Raum* und 2. *Der Krieg*. Diese beiden Themen verweben sich miteinander (Durchführung) bis zum 6. Kapitel. Die Reprise (Identitätsraum-Kapitel 6) behandelt diese Themen auf einer anderen Ebene. Zwischenräume (#) sind Brücken oder Intermezzi, die zwischen den Themen liegen.

Es wurden zwei Textfarben verwendet. Blau steht für theoretische und wissenschaftliche Aspekte und Schwarz für freiere Reflexionen und Beobachtungen.

Es ist möglich, dieses Buch auf aleatorische Weise und nicht der Reihenfolge nach zu lesen. Auf diese Weise kann die Geschichte ein wenig variieren und die Leser in eine Rätselsituation versetzen, dem Entstehungsprozess entsprechend, der auch dieser Arbeit immanent war.

Der Riss war eine Metamorphosen- und eine Sisyphusarbeit.² Es gab vier Fassungen von dem Stück. Zuerst habe ich eine ganze Szene für eine große Kammermusik-Besetzung³ plus Bühnenmusik⁴ komponiert: überladen, bunt, voller Kontraste. Ich wollte damit zwei Atmosphären abbilden, eine schreckliche Kriegsrealität von außen und eine absurde, surreale, kleine und intime Welt drinnen, wo man das Leben feiert und dem Tod in die Augen guckt. Jeder Tag könnte der letzte sein.

Das zweite Stück, *The Crack*, welches ursprünglich als Ouvertüre für den *Riss* gedacht war, schrieb ich für großes Orchester: ein 15 Minuten langes, energisches Werk, in welchem das große Orchester schreit und heult und damit Schreck und Leid abbildet.

Dann gab es die vorletzte Fassung für 6 Sänger und ein instrumentales Quintett. Zum Schluss entstand die letzte Fassung, die ich als künstlerischen Teil dieser Arbeit vorgelegt habe: *Der Riss - Musik für einen Bunker* für Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass, Geige, Klarinette, Kontrabass, Schlagzeug, Elektronik und Video.



Abbildung 3: Generalprobe, *Der Riss*, Bunker am Hauptbahnhof, Foto: Gerhard Kühne

² Der Entstehungsprozess war kein typischer. Wenn man als Komponist:in einen Kompositionsauftrag bekommt, stehen normalerweise ein Produktionsteam und ein Aufführungsort bereits fest. Die einzige Aufgabe der Komponist:innen ist es, die Musik zu komponieren. Bei diesem Projekt war es anders: Es gab keinen Auftrag, kein Libretto, kein Team und keinen Aufführungsort.

³ Cl, Bsn, Hn, Tpt, Percussion (3), Klavier, Streicher und 6 Sänger.

⁴ Akk, Kl, Vln, Cb.

1.3 *Der Riss* – Musik für einen Bunker

Die Uraufführung des Werks *Der Riss* fand am 5.10.2017 im Tiefbunker am Hamburger Hauptbahnhof statt. Das Werk behandelt indirekt durch seinen besonderen Aufführungsort die Frage, ob eine Oper / ein Musiktheaterstück ausschließlich in einem Opernhaus / Theater aufgeführt werden sollte und ob eine ungewöhnliche und überraschende Spielstätte nicht eine intensivere Wirkung entfalten kann. Diese Fragen werden in der Arbeit unter dem Stichwort „site-specific-character“ behandelt.

Das Werk thematisiert auf Grundlage meiner eigenen Kriegserfahrungen die absurde Realität eines Bunkeralltags. Es wird gezeigt, welche Diskrepanz zwischen dem normalen Alltag und dem Kriegsalltag außerhalb der schützenden Mauern besteht und wie dadurch eine seltsame Parallelität verschiedener Wirklichkeiten entsteht. Menschen hausen zusammen in einem Bunker, während draußen der Krieg wütet. Die Akteure sind eine Frau, ihr Sohn, ihr Vater, die Nachbarin, ein Schleuser und eine Journalistin.

Im ersten Akt werden ihr Leben im Bunker und die zwischenmenschlichen Dramen, die der extremen Enge des Zusammenlebens geschuldet sind, dargestellt. Fressgelage. Eindruck von Normalität, dennoch liegt eine gewisse Überspanntheit in der Luft. Es wird sehr laut geredet, es werden Witze gerissen, es wird gegessen, getrunken, gelacht und gesungen in den verschiedensten Sprachen. Wenn der Anklang von Hysterie nicht wäre und sich nicht gewisse Stereotype und Rituale wiederholten, die stutzig machen, könnte man glauben, man wäre auf einer Familienfeier. Währenddessen heulen die Sirenen, fallen die Bomben und Menschen sterben auf der Straße.⁵

Diese Absurdität ist der Kern dieses Werks. Der zweite Teil zeigt auf abstrakte Art und Weise die Flucht, eine Reise in die vermeintliche Sicherheit und die Ankunft im Nirgendwo. Das Ende bleibt offen. Sind die Figuren in einem gelobten Land gelandet oder bereits tot? Die Handlung ist nicht zeitlich oder örtlich begrenzt. Es könnte überall passieren, in jedem Land, gestern, heute oder morgen. Die Zukunftsfrage und die mehr als lebendige Drohung eines Krieges stehen im Vordergrund.

⁵ Micaela von Marcard, Auszug aus der Librettofassung *Der Riss*, 2017.

Nachdem ich mit *Der Riss - Musik für einen Bunker* fertig war, hatte ich zum ersten Mal Angst: Mit dem *Riss* hatte ich die Büchse der Pandora geöffnet, und ich wusste nicht, was darin war.



Abbildung 4: Das Mädchen, Animation *Der Riss*, David Schulz

#kategorien

Wir brauchen Kategorien, weil wir alles mit unserem logischen Verstand erfassen wollen. Die Bandbreite der Phänomene, die in unserer Existenz auftreten, werden übersehen, weil der Mensch nur dann etwas akzeptieren kann, wenn es in die abgegrenzte Schublade der Logik passt. Alles, was nicht in diese Logik passt, wird abgelehnt. Alle Definitionen über Zeit und Raum sind darauf zurückzuführen, dass man versucht, mit Hilfe des Intellekts das Universum zu analysieren und zu verstehen. Die Idee von Zeit und Raum ist eine sehr verworrene Idee, weil die Menschen sich durch ihre Logik selber eingrenzen.⁶ Weil für alles ein Raum und eine *Schublade* gefunden werden muss.

⁶ Vgl. Sadhguru Jaggi Vasudev und Arundhathi Subramaniam, *Adiyogi: The Source of Yoga*, London: Harper Colins, 2017.

1.4 Vorgehensweise

I believe in intuition and inspiration. Imagination is more important than knowledge. For knowledge is limited, whereas imagination embraces the entire world, stimulating progress, giving birth to evolution. It is, strictly speaking, a real factor in scientific research.⁷ – Albert Einstein

Wissenschaft ist die „systematische, methodische, ordnende, erklärende und begründende Untersuchung“⁸ von Phänomenen, die zu bestimmten Ergebnissen führen soll. Das Werkzeug der Wissenschaft ist der Intellekt. Einer der Unterschiede zwischen Wissenschaft und Kunst liegt darin, dass die Wissenschaft erforschen, verstehen und entdecken möchte und Kunst möchte es *erfahrbar machen*.⁹

Laut Julian Klein, der bemerkenswerte Texte zum Thema „Künstlerische Forschung“ veröffentlichte¹⁰, bedeutet eine „künstlerische Erfahrung“¹¹ zu haben, sich selbst von außerhalb eines Rahmens zu betrachten und gleichzeitig in ihn einzutreten. Künstlerische Forschung soll künstlerische Erfahrung als einen „aktive(n), konstruktive(n) und ästhetische(n) Prozess“¹² integrieren.

Künstlerische Forschung soll also über den Intellekt hinausgehen und künstlerische Erfahrung hervorbringen und zu einem auch rational fassbaren Ergebnis führen.

Eine grundlegende Herangehensweise in der Kunst im vergangenen Jahrhundert ist, dass auch Künstler:innen vorwiegend den Intellekt als Werkzeug nutzen. Dabei sind sie mehr nach Außen als nach Innen gerichtet. Die bewusste Verweigerung der Inspiration seitens der Künstler:innen in den letzten Jahrhunderten führte immer mehr zur Nutzung wissenschaftlicher Methoden bei ihrem Schaffen.^{13 14} Auch der „kreative Schaffungsprozess“ nutzt oft zur Kreation nur den

⁷ Albert Einstein, *Einstein on Cosmic Religion and Other Opinions and Aphorisms*, Mineola, New York: Dover Publications, 2009, S. 97.

⁸ Peter Möller, Einführung in Die Philosophie, Berlin, <http://www.philolex.de/einfphil.htm> (zugegriffen 13.6.2021).

⁹ Alexander Becker, „Kunst und Wissenschaft“, w/k – Zwischen Wissenschaft & Kunst, 2016 <https://wissenschaft-kunst.de/becker-programmatische-uerberlegungen/> (zugegriffen 13.6.2021).

¹⁰ Vgl. <http://julianklein.net/texte/> (zugegriffen 7.1.2022).

¹¹ Ebd. S. 4

¹² Ebd. S. 4.

¹³ In der Musik begann es mit der zweiten Wiener Schule und hat sich bis heute erhalten. Vgl. Dazu <https://www.klangundszene.ch/blog/und-fichten-aus-der-welt>

¹⁴ Dass Kunst und Wissenschaft sehr oft ineinander fließen, zeigt sich seit der Renaissance. So gab es z.B. bei Leonardo da Vinci wichtige Ansätze, die Wissenschaft in das eigene künstlerische Schaffen zu integrieren. Vgl. dazu http://www.denkstroeme.de/heft-3/s_42-57_zoellner

Intellekt.¹⁵ So entsteht Kunst, die als wissenschaftliches Phänomen verstanden werden will.

The scientists of today think deeply instead of clearly. One must be sane to think clearly, but one can think deeply and be quite insane.¹⁶ – Nikola Tesla

Auch Wissenschaftler kommen oft nur in einem „inspirierten“ Zustand zu neuen Ergebnissen. Dies impliziert, dass eine Idee oft kein Produkt des Denkens, einer geistigen Anstrengung oder einer kohärenten Reihenfolge von Gedanken ist. Sie kommt mit der Erhöhung der eigenen Schwingung.

Im Gegensatz zur westlichen Kultur, die den Intellekt hervorhebt, spricht die östliche Kultur (Yoga) von sechzehn geistigen Fähigkeiten, von denen der Intellekt nur eine ist. Sie teilt diese in vier grundlegende Kategorien ein: die anspruchsvolle (urteilsfähige) Dimension oder der Intellekt (Buddha); der akkumulative Aspekt oder das Gedächtnis (Manas); der Identitätsaspekt (Ahankara); und das Bewusstsein (Chitta), das jenseits von Intellekt und Gedächtnis liegt.¹⁷

Auch Goethe definiert vier Epochen der Wissenschaften und erweitert damit unser herkömmliches Verständnis von Wissenschaft. „Kindliche: poetische, abergläubische. Empirische: forschende, neugierige. Dogmatische: didaktische, pedantische. Ideelle: Methodische, mystische.“¹⁸

Diese Arbeit wurde mithilfe unterschiedlicher geistiger Ebenen entwickelt. Der rational-logische Intellekt war dabei nur ein Aspekt, mindestens genauso wichtig sind die anderen Aspekte, um weitere Dimensionen sichtbar zu machen. Der Arbeitsprozess führte zu wesentlichen Erfahrungen und Einsichten, die meine Arbeitsweise komplett geändert haben.

The journey is about exploration – a fearless exploration of the profoundest depths of human consciousness. The ultimate aim is liberation.¹⁹

Die Perspektive, aus der ich diese Arbeit geschrieben habe, ist die einer Künstlerin. Daher kann es vorkommen, dass mein Zugang an bestimmten Stellen sehr subjektiv ist. Ich habe alle für mich

¹⁵ Vgl. Dirk Dobiéy, Thomas Köplin, *Creative Company: Wie künstlerisch zu arbeiten Organisationen dabei hilft, über sich hinaus zu wachsen*, München: Vahlen, 2018, S. 54, 55.

¹⁶ In: *Modern Mechanix*, July 1934, <http://blog.modernmechanix.com/radio-power-will-revolutionize-the-world/> (zugegriffen 8.7.2021)

¹⁷ Vgl. *The Yoga Sutras of Patanjali*, New York: Start Publishing LLC, 2015.

¹⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Wiesbaden: Marix Verlag, 2003, S. 133.

¹⁹ Ebd.

wichtigen und relevanten Quellen einbezogen. Einige stammen aus nichtwissenschaftlichen Milieus, beispielweise aus dem Mystischen und können in wissenschaftlichen Kreisen als „unseriös“ angesehen werden, waren aber für mich und die Entstehung dieser Arbeit gleichwohl wichtig.

Mir ist auch bewusst, dass einige meiner Ansätze zur Neuen Musik eine umstrittene Position vertreten. Meine Thesen dienen nicht dazu in wissenschaftlichen Studien bestätigt zu werden, sondern sollen einen Diskurs anregen. Sie zeigen in der Regel eine generelle Problematik auf, die ich in der Neuen Musik ausmache. Mir ist dabei stets bewusst, dass einzelne Akteure diesen vereinfachten und schematischen Thesen nicht immer entsprechen.

Z.

ZWISCHENRAUM [INTERMEZZO]

- Soziale und gesellschaftliche Funktion der Oper
 - Zum Aspekt des Raumes
 - Alte Oma
 - Oper versus Musiktheater
 - Ariadne auf Naxos

Z.1 Zum Aspekt des Raumes

Ein erster Zugang zum Begriff des Raumes kann der Alltagsbegriff darstellen. Intuitiv wird ein Raum als ein physisches, architektonisches Werk angesehen. In dieser Vorstellung besitzt der Raum eine materielle Existenz und wird als ein durch bestimmte geometrische Regeln definiertes Objekt wahrgenommen.

Der intuitive Zugang wandelte sich bei den antiken griechischen Mathematikern und Philosophen hin zur Geometrie. Der Raum wurde wissenschaftlich durchdrungen und es etablierten sich ersten Definitionen des Raumes.²⁰ Die am weitesten verbreitete Definition entstammt der Euklidischen Geometrie²¹, bei welcher ein anschauliches mathematisches Bild einen Raum definiert. Euklid war der Erste, der zwischen zwei- und dreidimensionalen Gebilden unterschied. In der Euklidischen Geometrie wird ein einfaches und ästhetisch befriedigendes Axiomen-System beschrieben, d.h. dass einfache Sachverhalte als Definitionen und Postulate gegeben werden (z.B. eine Linie ist eine breitenlose Länge), von denen sich deduktiv komplizierte Probleme lösen lassen sollen. Das ergibt ein eindeutiges mathematisches Bild einer Geraden, einer Ebene, eines Raumes.^{22 23}

²⁰ Vgl. Hermann Weyl, *Raum, Zeit, Materie*, 4. Aufl., Berlin: Verlag von Julius Springer, 1993, S.1.

²¹ Die Euklidische Geometrie im Sinne des Erlanger Programms ist die Theorie der Invarianten bezüglich der Bewegungen eines euklidischen Punktraumes. Zu diesen Invarianten zählen u. a. Streckenlängen, Streckenverhältnisse, Flächeninhalte bzw. Volumina und die Maße von Winkeln, wobei die Invarianz von Streckenlängen die Euklidische Geometrie von anderen (allgemeineren) Geometrien unterscheidet.“ <https://www.spektrum.de/lexikon/mathematik/euklidische-geometrie/2797> (zugegriffen 2.11.2018).

²² Matthias Kreck, „Was ist ein Raum?“, Universität Heidelberg, https://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca2_2001/kreck.html (zugegriffen 1.11.2018).

²³ „Einen gänzlich anderen als den axiomatischen Weg zur Beschreibung verschiedener Geometrien stellt das Erlanger Programm dar, welches Felix Klein in seiner Antrittsvorlesung 1872 darlegte. Danach kann eine Geometrie als Invariantentheorie bezüglich einer Transformationsgruppe auf einer Menge aufgefaßt werden.“ <https://www.spektrum.de/lexikon/mathematik/euklidische-geometrie/2797> (zugegriffen 1.11.2018) Guido Walz, *Lexikon der Mathematik: Band 2: Eig bis Inn*, Berlin: Springer-Verlag, 2016, S. 86.

Der absolute Raum, der auf Grund seiner Natur ohne Beziehung zu irgendetwas außer ihm existiert, bleibt immer gleich und unbeweglich.²⁴ – Isaac Newton

Newton hat den Raum als absolut bezeichnet. Für Leibniz stellt der Raum eine „Ordnung des Nebeneinanderbestehens“²⁵ und die Zeit eine „Ordnung der Aufeinanderfolge“²⁶ dar. Die These vom „absoluten Raum“ wurde auch von anderen Physikern wie z.B. G. Galilei, J. Kepler und N. Kopernikus vertreten.

In der *Raumsoziologie* von Martina Löw steht die Konstitution von Raum im Zusammenspiel von Handlung und Struktur.

Löw bezeichnet Raum als „absolut“, wenn dieser außerhalb der Menschen, der Körper oder des Handelns existiert, oder wenn „der dreidimensionale euklidische Raum als unumgängliche Voraussetzung jeder Raumkonstitution angenommen wird“.²⁷ Absoluter Raum wird auch „Behälterraum“ (Container) genannt. Dieser kann leer sein oder es kann sich etwas in ihm befinden. Bei der absoluten Raumvorstellung wird zwischen dem Raum und dem Körper unterschieden und der Raum existiert unabhängig vom Handeln.²⁸

Dieser Theorie gegenüber steht die „relativistische“, in welcher der Raum aus der „Anordnung von bewegten Körpern abgeleitet wird“.²⁹

Ich habe mehrfach betont, daß ich den Raum ebenso wie die Zeit für etwas rein Relatives halte; für eine Ordnung der Existenzen im Beisammen, wie die Zeit eine Ordnung des Nacheinanders ist.³⁰ – Gottfried Wilhelm Leibniz

Die später formulierte Relativitätstheorie von Albert Einstein beschäftigt sich mit Raum- und Zeitphänomenen und weist auf die relative Position des Beobachters hin. Raum und Zeit sind

²⁴ Newton, I.: *Mathematische Grundlagen der Naturphilosophie* (hrsg. von E. Dellian), 4. Auflage, Sankt Augustin: Academia Verlag, 2016.

²⁵ Gottfried Wilhelm Leibniz: *Der Leibniz-Clarke Briefwechsel*, übers. und hrsg. von Volkmar Schüller, Berlin: AkademieVerlag GmbH, 1991, S. 38.

²⁶ Ebd., S. 38.

²⁷ Vgl. Martina Löw, *Raumsoziologie*, 10. Auflage, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2019, S. 63.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Leibniz 1715/1716, zit. nach Löw 2001, S. 27.

definitiv vom Beobachter abhängig und lassen sich nicht mehr als absolut definieren.³¹ Das Bestehen von Raum ist nur durch das gleichzeitige Bestehen von Körpern möglich. So könnte man sagen, der relative Raum ist Raum ohne „Realcharakter“, der nur in einer Korrelation mit den Körpern (bzw. Beobachtern) existieren kann. Das bedeutet weiter, ein relationaler Raumbegriff geht davon aus, dass Räume subjektiv und dadurch sehr unterschiedlich vom Beobachter konstruiert werden können.

Martina Löw versteht den relativen Raum als eine „relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten“³² und formuliert den Raum als eine „relationale (An)Ordnung von Körpern, welche ständig in Bewegung sind, wodurch sich die (An)Ordnung selbst ständig verändert.“³³ Dieser Ansatz versteht den Raum nicht primär als Ort, sondern als ein Beziehungsgeflecht von handelnden Menschen. Der Raum und die Handlung werden nicht als zwei unterschiedliche Einheiten verstanden, sondern sie ergänzen und konstruieren sich gegenseitig.

Der relative Raum wird also ein essenzieller Bestandteil der gesellschaftlichen Ereignisse durch Menschen und ihre Aktionen. Dabei wird der Raum immer neu konstituiert und unabhängig von seiner Architektur anders wahrgenommen. Raum scheint also auch ein Rahmen sozialer Interaktion und Ereignisse zu sein und hat damit eine soziale Funktion. Damit konzipiert Löw eine soziologische Theorie des Raumes und bezeichnet ihn als Ergebnis sozialer Handlung.³⁴

Raum und Zeit sind immer koexistent. Sie bilden ein Koordinatensystem, in das sich alles einsortieren und ordnen lässt. Musik, die auch als Zeitkunst bezeichnet wird, kann daher nicht unabhängig vom Raum betrachtet werden.

Gisela Nauck erkundet in ihrem Buch *Musik im Raum, Raum in der Musik* die Bedeutung von Raum in der Musik und hat verschiedene interessante Aspekte beleuchtet und schlägt eine begriffliche Abstufung vor, um die klaren Grenzen zwischen physikalisch-akustischen und musikalischen Phänomenen deutlicher zu machen.

Die Klassifikation vollzieht den Weg vom äußeren zum inneren musikalischen Raum.³⁵

1. Der Schallraum: das physikalische Medium (Luft), das die Ausbreitung von Schallwellen im Raum voraussetzt.

³¹ Ebd.

³² Ebd. S. 271.

³³ Ebd. S. 153.

³⁴ Ebd.

³⁵ Gisela Nauck, *Musik im Raum, Raum in der Musik: ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, Stuttgart: Steiner Verlag, 1997, S. 24-28.

2. Der architektonische Raum: der begrenzte Raum der Aufführung, der über bestimmte raumakustische Eigenschaften verfügt. Dieser ist „institutionalisierte Form gesellschaftlichen Umgangs mit Musik“.³⁶
3. Der musikalische Raum: das Klangerlebnis, das während der Musikaufführung im architektonischen Raum entsteht.
4. Der Tonort: der konkrete Ort der Platzierung einzelner Klangquellen (Instrumente, Lautsprecher) im Raum.
5. Der Klangraum: Erweiterung des architektonischen Raumes, der aber im Gegensatz zu diesem vormusikalisch existiert. Es ist ein autonomer komponierter Raum. Synonyme: akustischer Raum, künstlicher Raum und illusionärer Raum.
6. Der intendierte Raum oder intendierte Kompositionsraum: Er existiert als „Idee in der Vorstellung des Komponisten“.³⁷ Bereits während der Komposition wird der geplante oder idealerweise gewünschte Raum der Aufführung berücksichtigt.
7. Der komponierte Raum: Er bezieht sich ausschließlich auf den Kompositionsprozess.
8. Der Tonraum / Tonumfang: Er bezeichnet den Abstand und die Platzierung einzelner Töne in einem Tonsystem.

9. Der musikalische Innenraum oder Kompositionsraum: Er bezeichnet die Umsetzung des intendierten Raumes in eine entsprechende Notation und bezieht sich auf die notierte Partitur.

Raum dient als eine „objektiv gegebene Bedingung zur Entfaltung musikalisch strukturierter Zeit.“³⁸

³⁶ Ebd. S. 24.

³⁷ Ebd. S. 25.

³⁸ Ebd. S. 25.

Z.2 Soziale und gesellschaftliche Funktion der Oper

Der menschliche Sinn für das Drama, der sich durch Musik ausdrückt, hat im Laufe der Jahrhunderte sehr viele verschiedene Formen angenommen – in den Tragödien und Komödien der Griechen; in Buffalo-Tänzen von Indianern aus Amerika; Ramayana in Indien; Mirakelspielen, Mysterien und Maskeraden; in der christlichen Messe usw.

In der westlichen Welt hat sich die Oper seit den gut vier Jahrhunderten ihres Bestehens zu einer der kraftvollsten musik-dramatischen Formen entwickelt und damit blieb sie bis zum Ende des 20. Jahrhunderts der Höhepunkt des westlichen musikalischen Ausdrucks.³⁹

Z.3 Alte Oma

Meine Beziehung zur Oper ist sehr ambivalent. Die Oper und ich haben uns in Novi Sad kennengelernt, als ich damals als Schülerin an der Musikschule eine Aufführung von *Cavalleria Rusticana* besuchte. Während der Aufführung unterhielt ich mich leise mit einer Freundin, weil uns sehr langweilig war. Wir versuchten zwar die Handlung zu verstehen und wir kommentierten die Darstellung der Sänger. Damals gab es noch keine Untertitel. Eine Dame vom Theater kam, um uns darauf hinzuweisen, dass es nicht erlaubt sei, während der Vorstellung zu reden. Wir verstummten. Nach ein paar Minuten fingen wir wieder an zu quatschen. Sie kam zurück und drohte, sie würde uns rausschmeißen, wenn wir nicht sofort aufhörten. Als wir dachten, sie wäre endlich weg, unterhielten wir uns weiter. Die ganze Zeit über die Oper! Die Dame überraschte uns: Sie kam von hinten, nahm uns beide an den Kragen, wie wenn man ein Kaninchen fangen möchte, und hat uns tatsächlich und buchstäblich rausgeschmissen, worüber wir beide schockiert waren. Auch nach

³⁹ Vgl. Gustav Kobbé, *The Definitive Kobbé's Opera Book*, New York City: Putnam, 1976.

unserer ausführlichen Unterhaltung über Mascagni vor dem Theater haben wir die Handlung der Oper nicht verstanden.

„Attendance at the opera was first and foremost a social occasion; audiences interacted with each other and with the performance, sometimes in unruly ways.“⁴⁰

Seit Jahrhunderten waren Opernhäuser kulturelle und soziale Orte, an denen mitunter verschiedene Menschen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen, ethnischen Identitäten und nationaler Herkunft und aus verschiedenen Klassen an einem Ort zusammenkamen. Aufgrund dieses multikulturellen und internationalen Charakters hat die Oper die nationalen und sozialen Grenzen und die ethnischen und anderen kulturellen Unterschiede im Publikum durch kulturelle Migration, interkulturelle Erfahrungen und multikulturellen Austausch immer wieder überwunden.^{41 42}

Inzwischen habe ich sehr viele Opernvorstellungen besucht, viele Partituren studiert und das Repertoire sehr gut kennengelernt. In München und in Berlin habe ich zufälligerweise immer in der Nähe von einem Opernhaus gewohnt und besuchte jede Woche eine oder zwei Vorstellungen. Die Oper war inzwischen auch einer meiner Lieblingsformen geworden. Trotzdem finde ich alle Rituale, die eine Vorstellung begleiten, wie auch die Verhaltensweisen während der Aufführungen nicht der heutigen Zeit angemessen. Ich bekam immer wieder seltsame Blicke, oft auch Warnungen von anderen Zuschauer:innen, wenn ich während einer absichtlich gewählten lauten Opernarie, meine Beine vorsichtig kreuzte oder Wasser trank. Dies ist alles nämlich nicht „erlaubt“.

⁴⁰ Carolyn Abbate, Roger Parker, *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*, London: Penguin, 2012 [Kindle Ausgabe].

⁴¹ Vgl. Vlado Kotnik, *The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 44, Nr. 2 (2013): 303–342. <https://www.jstor.org/stable/23594802> (zugegriffen am 19.11.2019).

⁴² Doch war es nicht immer und überall so. „Die Oper war ein Ort der sozialen Distinktion, die sich auf ästhetischer Ebene in der Unterscheidung zwischen E- und U-Musik bzw. Oper und Operette widerspiegelt.“ Carolyn Abbate, Roger Parker, *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*, London: Penguin, 2012 [Kindle Ausgabe].

Hat diese komplexe Kunstform, die in Vergangenheit eine große Leidenschaft hervorgerufen hat und eines der zentralen Ausdrucksmittel einer Epoche war nun ihre gesellschaftliche und soziale Relevanz verloren?

Die Oper wie auch das klassische Konzert haben sich in den letzten 150 Jahren nicht mehr verändert und versuchen das „Museale“ um jeden Preis zu erhalten.

Der Historiker Philipp Ther geht davon aus, dass das Opernpublikum sich in der Vergangenheit aus sehr unterschiedlichen Schichten der Bevölkerung zusammensetzte, auch wenn sich die Vertreter der verschiedenen Bevölkerungsschichten jeweils anders verhielten: Nicht nur das Bürgertum, das in Deutschland häufig mit der Oper identifiziert wird, sondern breitere Schichten strömten in die Theater. Wie man aus zeitgenössischen Berichten weiß, saßen Dienstmädchen, Handwerker und manchmal Arbeiter auf den billigen Plätzen oder standen auf der Galerie und in den hinteren Teilen des Parterres. Die Oper hatte somit eine weit größere soziale Reichweite als heute. Auf den besseren Plätzen ging es stärker um das Sehen und Gesehen-Werden, also um soziale Distinktion.⁴³

Die Oper war ein essentielles Kommunikationsmittel für die wichtigsten Anliegen des Tages.⁴⁴ Sie war aktuell und von Innovationen geprägt.

Die Oper war, was der Film im letzten Jahrhundert war und was heutzutage die neuesten Unterhaltungsangebote sind wie z.B. die Sozialen Medien: Instagram, Tik-Tok usw.

Im Laufe der Jahrhunderte hatte die Oper für viele Menschen eine große Bedeutung und war ein Publikumsmagnet. In den „Hoch-Zeiten“ der Oper lag der Akzent auf neuen Werken. Man fieberte diesen entgegen, um sie entweder zu akzeptieren oder um sie abzulehnen, wie man es heute mit Filmen tut. In dieser Zeit war der Wettbewerb, den die Oper in den meisten großen Zentren zu bestehen hatte, sehr massiv, im Gegensatz zur heutigen Situation.⁴⁵ Weitere Gründe, warum die Oper so beliebt war, sind die „Stars des Musiktheaters“, die man mit Popstars der heutigen Zeit vergleichen kann.⁴⁶

⁴³ Philipp Ther: *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914.*, R. Oldenbourg, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2006 (Die Gesellschaft der Oper. 1.) S.13.

Ther beruft sich allerdings nicht auf Quellenbelege, sondern auf einen nicht überzeugenden Aufsatz von John Storey (The social life of opera. In: *European Journal of Cultural Studies* 6 (2003), Nr. 1, S. 5–36).

⁴⁴ Vgl. Kotnik, Vlado, *The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground.* International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, vol. 44, no. 2, 2013, pp. 303–342. JSTOR, www.jstor.org/stable/23594802 (zugegriffen 10.3.2021).

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Vgl. ebd.

Der Rummel um diese Stars steht der Hysterie um heutige Popstars nicht nach. Schon an den Bahnhöfen, bei der Ankunft der Stars, regnete es Blumen, Fanpostkarten mit den Bildern der Stars erzielten hohe Auflagen.⁴⁷

Die Oper war also ein Ort der Begegnungen und Unterhaltung. Nun haben das Kino, das Fernsehen, aber vor allem das Internet mit sozialen Medien, die Gaming-Industrie die Funktion des Spektakels übernommen, das einst nur sehr großen Theatern und Opernhäusern zukam. Heute hat der Opernbetrieb tendenziell ein Repertoire festgelegt, das nur noch einen sehr begrenzten Teil der Gesellschaft anspricht, was für die Popularisierung bzw. die Erhaltung der Oper sehr kontraproduktiv ist.⁴⁸

Heutige Versuche die Oper zu modernisieren beinhalten teure Bühnenbilder und Kostüme, selten neue Werke.

Dabei gleicht die Oper einer alten Oma, die versucht „hip“ zu sein, aber den falschen Weg geht, unangemessenes Make-up trägt, sich seltsam anzieht und immer verstellt ist. Sie würde gerne mit Jugendlichen spielen, benimmt sich aber völlig daneben.

Ich wollte mich noch einmal mit dieser Form befassen und mit der „Oma“ spazieren gehen, ihr gemütliches Haus verlassen und bin mit ihr im Bunker gelandet.

Weil sie ihr schönes luxuriöses Haus verlassen musste und in einen kalten, hässlichen und feuchten Bunker zog, hat dieser auch ihren Ruf, Namen und Genre ruiniert und ist anstelle der Oper ein Musiktheater geworden.

⁴⁷ Philipp Ther: *Einleitung. Das Musiktheater als Zugang zu einer Gesellschaft- und Kulturgeschichte Europas*. In: Müller, Ther, und Toelle, *Die Oper Im Wandel Der Gesellschaft*, Wien, Oldenbourg: Böhlau Verlag, 2010, S. 13. Vgl. Dazu Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Berlin: Suhrkamp, 1987, S. 159-201.

⁴⁸ Vgl. ebd.



Abbildung 5: Bunker am Hauptbahnhof

Z.4 Oper versus Musiktheater

Der Begriff „Musiktheater“ wird immer noch uneinheitlich verwendet. Jörn Peter Hiekel unterscheidet drei Varianten:

1. Alle Formen des künstlerischen Zusammenspiels von musikalischen und szenischen Elementen (Oper, Musical, instrumentales Theater, Ballett, Operette)
2. Signum eines „kreativen“ bzw. kritischen Umgangs mit dem Opernrepertoire seitens des Regisseurs.
3. „Neuansätze“ und eine Trennung von den Gewohnheiten und Einschränkungen der traditionellen Oper⁴⁹

Das Musiktheater des 20. Jahrhunderts zeichnet sich durch die technologischen Innovationen aus. Viele Aspekte der traditionellen Oper (z.B. das Orchester) wurden übernommen, aber einige

⁴⁹ Jörn Peter Hiekel, *Die Kunst des Übergangs. Merkliche und unmerkliche Neuansätze im Musiktheater der letzten Jahrzehnte*, in: Andreas Meyer und Christina Richter-Ibáñez (Hg.), *Übergänge: Neues Musiktheater – Stimmkunst - Inszenierte Musik*, Mainz: Schott, 2016, S. 13.

haben sich stark geändert (z.B. Gesangsstil, Text, Musiksprache). Es ist keine Seltenheit, dass einige Werke noch in das Opernmodell passen, weil sie z.B. „Belcanto“-Gesangstechnik verwenden, auf einer Opernbühne aufgeführt werden oder weil der Produktionsprozess einer Opernproduktion entspricht.

Die Besetzung beim Musiktheater ist in der Regel immer kleiner als bei einer Oper und es werden oft erweiterte Stimmtechniken oder andere Gesangsstile (u.a. Pop oder außereuropäische Stile) eingesetzt. Der Umgang mit der Sprache ist häufig näher am Sprechtheater. Das Streben nach unmittelbarer Wirkung auf die Zuschauer, wie auch allgemein eine ästhetische Vorliebe für intimere Besetzungen bringt das Musiktheater damit in vielen Aspekten näher an zeitgenössischen Tanz, Performance und Theater als an die traditionelle Oper.

Musiktheater entsteht als eine neue Form, indem der Repräsentationskultur wirksame Dispositive kritisch gegenüberstehen und nach anderen Lösungen suchen.⁵⁰

Die Gattung Musiktheater ist ein Experiment, welches sich immer weiter neu entwickelt, sich konstant verändert und neue Formen und Ausdrucksmöglichkeiten sucht und „von der Idee her, immer in Bewegung.“⁵¹

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. Jörn Peter Hiekel: Was leistet das Musiktheater heute? Bewegungen und Tendenzen, in: Neue Musik in Bewegung, Mainz: Schott, 2011.

Z.5 Ariadne auf Naxos

Das *SpiegelSpiel*⁵² entstand als meine erste Oper in 2010 als Auftrag der Münchener Biennale. In der Probephase kürzte die Regisseurin mein Stück, ohne zu fragen. Sie nahm einfach die Teile heraus, die sie für unwichtig hielt, damit es zu ihrer theatralischen Vorstellung passte. Als ich das Stück zum ersten Mal hörte, war ich empört. Ich konnte sogar körperliche Schmerzen fühlen. Es erinnerte mich an Friseurbesuche, wo ich auch manchmal fast körperliche Schmerzen verspürte, wenn mir die Haare geschnitten wurden. Bei dieser Produktion fühlte ich mich so ähnlich. Ich war bei einem Friseur, der meine Haare zu kurz geschnitten hat. Das war meine Episode von *Ariadne auf Naxos*, nur die Zerbinetta war nicht so charmant.⁵³



Abbildung 6: Spiegelspiel, Münchener Biennale, Quelle: Münchener Biennale Archive

Nachdem ich eine Diskussion mit der Regisseurin hatte, versuchte mein damaliger Professor mich aufzuklären und mir die Bedeutung einer Aktion im Theater zu erklären. Er stand vor mir im Zuschauerraum,

⁵² *SpiegelSpiel* (Jelena Dabic 2010), uraufgeführt 2010 bei der Münchener Biennale, <http://archive.muenchener-biennale.de/en/archive/2010/programm/events/event/detail/warum-weiss-ich-nicht-kindheitsblicke/>, (zugegriffen am 1.7.2020).

⁵³ Zerbinetta ist eine Figur aus der Oper *Ariadne auf Naxos* von R. Strauß.

nahm ein Glas Wasser und sagte: „Wenn ich dieses Glas Wasser hier hochhebe, ist das egal, aber wenn ich das Gleiche auf der Bühne mache, hat das eine große Bedeutung.“ Dann ging er hinunter auf die Bühne, um es mir zu demonstrieren. Er hob das Glas Wasser theatralisch. Auch ohne sein plastisches Beispiel waren mir die Bedeutung der Bühne und die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Geschehen auf der Bühne (in dem Fall das Glas) bewusst. Es ging nicht um das Glas und auch nicht um die Bühne, sondern um gezielte Aufmerksamkeit. Um das Verhältnis zwischen dem Publikum und den Darstellern. Das bedeutet Theater.

Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.⁵⁴

Mit der Aussage von Brook wird deutlich: Jeder Raum kann Theater bzw. Bühne sein, unabhängig vom Ort. Es geht hier um die Position der Darsteller und der Zuschauer – die Interaktion, die das Theater braucht. Das klassische Theater findet in einem Bühnenraum statt, der eigens vom Bühnenbildner erschaffen wird. Verschiedene Inszenierungen werden auf diese Weise im selben Theaterraum realisiert. Dagegen sind ortsspezifische Arbeiten an einen konkreten Ort gebunden.⁵⁵ Dabei besteht oft keine Trennung von Zuschauerraum und Bühnenraum. Die klassische Hierarchie von Akteur und Zuschauer wird nicht durch die räumliche Struktur vorgegeben. Dies ist der Unterschied zum klassischen Theater und kann auch eine politische Konnotation beinhalten.

Ich stand damals kurz davor, die Premiere von *SpiegelSpiel* abzusagen, weil ich völlig unzufrieden damit war. Aber mein damaliger Professor war der Meinung, so einen Skandal dürfe ich bei der Münchener Biennale nicht heraufbeschwören.

⁵⁴ Peter Brook, *Der leere Raum*, Berlin: Alexander-Verlag, 1994, S. 9.

⁵⁵ Vgl. Mieke Matzke, in: Roesner, Wartemann, und Wortmann, *Szenische Orte - mediale Räume*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2005, S. 79.

Oft zerfleischen die Regisseur:innen Musikstücke ohne Respekt. Die Musik verliert ihre zentrale Rolle und gerät in die zweite Reihe. Das Theater wird demgegenüber priorisiert.

Die Arbeit von Regisseur:innen ist eine separate Arbeit und sobald man diese als Arbeit versteht, funktioniert es. Meistens bleibt es auch dabei. Bei der Arbeit. Was es aber nicht wird, ist ein Kunstwerk. Man spricht von guter Musik, oder einer grandiosen Inszenierung, oder einem traumhaften Bühnenbild. Aber von einem Kunstwerk oder sogar Erlebnis?



Abbildung 7: Die Generalprobe, *Der Riss*, Lin Chen (Schlagzeug), Foto: Gerhard Kühne

2.

KRIEGSRAUM. DIE ENTSTEHUNG

- Wie Alles anfing: Die Erste Skizze – *Network Connect*
 - Libretto
 - Krieg und Raum



Abbildung 8: Bunker am Hauptbahnhof

2. Kriegsraum. Die Entstehung

2.1 Wie Alles anfang: Die Erste Skizze – *Network Connect*

Vor dem *Riss* wurde ein anderes Konzept für diese Dissertation entwickelt. Ich wollte ein multimediales Online-Musiktheater komponieren. Es sollte das virtuelle Leben dreier ehemaliger Mitbewohner dargestellt werden. Alle hatten als Ausländer in Berlin gelebt und sich dort kennengelernt. Nach ihrer Rückkehr in die jeweiligen Heimatländer geht der Kontakt regelmäßig über Soziale Medien und Online-Videochats weiter. Einmal verabreden sie sich für ein gemeinsames Treffen in Berlin, um alte Zeiten wiederzubeleben. Als sie sich live treffen und in ihrem Stammlokal gemeinsam sitzen, spüren sie plötzlich, wie sehr sie sich voneinander entfremdet haben. Dem Zuschauer soll bewusst werden, dass an die verbale Live-Kommunikation andere Voraussetzungen als an einen Chat geknüpft sind. Sie sitzen gemeinsam in der Bar, aber jeder scrollt seinen Screen als Flucht vor der persönlichen Nähe. In der virtuellen Welt fühlen sie sich wohler und geschützt. Vielleicht finden sie keine passenden Emojis, um ihre Gefühle auszudrücken. Weiter habe ich mir die zweite Szene in einem Supermarkt vorgestellt, wo Menschen mit Google-Brille nebeneinander laufen und laut reden (bzw. sich mit jemandem unterhalten). Wenn man es von der Seite beobachtet, wirken sie alle verrückt. Schon jetzt sieht es so aus, wenn man Menschen auf der Straße sieht. Die Menschen laufen mit Kopfhörern im Ohr durch die Straßen und scheinen Selbstgespräche zu führen. Wenn wir die Kopfhörer zuerst nicht sehen, halten wir diese Menschen für verrückt. Die Kopfhörer verschaffen eine Legitimität. Man wird nicht als verrückt gekennzeichnet. Wenn ein Mensch, zeitlich im Jahr 1995 (was nicht so lange her ist!) gefangen, hier erscheinen würde und die Welt mit „Augen aus 1995“ sehen würde, was würde er denken? Wie würde das für ihn aussehen? Völlig absurd. Damit wollte ich eine groteske Parallelwelt darstellen – die Technologie-Ära.

Das Konzept wurde 2014 geschrieben. Seitdem hat sich erstaunlich viel geändert. Ziemlich klischeehaft klingt diese Idee heute in meinen Ohren, aber damals war das Thema nicht so verbraucht oder missbraucht, wie es vielleicht heute der Fall ist. Heutzutage ist die Digitalität zunehmend Normalität unseres Alltags. Darum geht es auch: Die technologische Entwicklung ging rasanter, als wir es uns jemals vorstellen konnten.

Das Konzept habe ich für einen Wettbewerb in Berlin eingereicht. Das Thema des Wettbewerbs war *Night in Europe* und das Konzept passte gut. Ich wurde zur Finalrunde eingeladen und musste

jemanden finden, um das Stück zu inszenieren, denn es wurde nach einem Team gesucht. Ich habe mit einer Regisseurin die Finalfassung und die Präsentation zusammen vorbereitet.

Ich stellte mir eine High-Tech-Performance in einer kleinen musikalischen Besetzung vor. Mit einem minimalistischen Bühnenbild, aber mit viel Technologie. Anstelle eines Bühnenbilds wollte ich alles an den Wänden zeigen: eine Art 3D-Video-Installation, die den Chat anzeigen sollte und auch die Städte, aus denen die Akteure kommen. In der zweiten Szene sollte eine Bar simuliert werden und in der dritten ein Supermarkt. Sogar die Akteure wären nicht live auf der Bühne zu sehen, sondern an der Leinwand. Nur in der letzten Szene hätten sie zusammenkommen sollen. Ich dachte an die Inszenierungen von William Kentridge⁵⁶. Sein Einsatz von Video und Animation in den Operninszenierungen war für mich ein Beispiel, wie man die Stärke und den Ausdruck der Musik verdeutlichen kann, wenn man es sinnvoll mit einem anderen Medium verbindet. In ästhetisch-visueller Hinsicht war das mein Vorbild.

Musikalisch habe ich mir eine Art „Band“ vorgestellt, die einerseits Bühnenmusik in einem Jazzclub sein und andererseits eine „klassische“ Rolle im Musiktheater einnehmen könnte. Ich hatte die Musik schon im Ohr. Es sollte eine Klangwelt zwischen poppigen Klängen mit folkloristischem Einfluss, die diese Länder repräsentieren sollten, und atmosphärischer experimenteller Musik entstehen. Eine Besetzung, die vielen Stilrichtungen (Jazz, Pop und klassisch) entspricht, mit Trompete, Schlagzeug, Klavier, Kontrabass und Elektronik war dafür gut geeignet.

In der Jury saß u.a. ein Kommilitone aus München. Bei der Kommentar-Runde hat er uns viele Fragen gestellt, am meisten zur Inszenierung und Realisierung. Dabei hat er sich ziemlich streng und etwas arrogant geäußert. Schließlich wurde unser Projekt nicht ausgewählt und wir waren natürlich enttäuscht. Nach dieser Enttäuschung ging die Planung mit einer Pause weiter. Ich wollte das Projekt im Forum der Musikhochschule als ein Multimedia-Spektakel realisieren.

⁵⁶ William Kentridge, *Anything Is Possible* | *Art21*, <https://art21.org/watch/william-kentridge-anything-is-possible/full-program-william-kentridge-anything-is-possible/>, (zugegriffen 17.12.2018).

2.2 Libretto

2.2.1 Der Kontakt zur Librettistin

Für *Der Riss* musste ein Libretto erstellt werden. Ich konnte es nicht selber machen, obwohl ich die gesamte Handlung schon geschrieben hatte. Mir wurden ein paar Dramaturgen vorgeschlagen, die Interesse hatten. Aber irgendwie hatte ich kein gutes Gefühl und habe an Micaela von Marcard gedacht. Mit Micaela hatte ich in München zusammengearbeitet, an dem *SpiegelSpiel*, bei der Münchener Biennale 2010. Sie ist eine gute Freundin von Jan Müller-Wieland, meinem damaligen Professor, und er hatte sie für das Projekt empfohlen. Die Arbeit mit ihr war wunderbar und sie hatte damals nach meiner Geschichte ein großartiges Libretto verfasst.

Es ist sehr wichtig für Komponist:innen, einen guten Text zu haben, denn nur dann kann Musik „fließen“. Dieses Libretto war damals für mich so. Innerhalb von einem halben Jahr hatte ich diese Oper komponiert. Außerdem war Micaela sehr offen für alle Vorschläge und hat den Text angepasst, wo es nötig war. Obwohl diese Erfahrung mit Musiktheater am Ende eine recht traumatische Erfahrung für mich war, die Arbeit mit ihr war großartig.

Deshalb wollte ich sie wieder fragen, war jedoch mir unsicher, weil ich dachte, es wäre kein für sie interessanter Auftrag. Sie ist schon eine „high Liga“ – war Chefdramaturgin an der Berliner Staatsoper unter Daniel Barenboim, hat mit vielen berühmten Komponisten gearbeitet, hat zwei Romane geschrieben. Ich habe ein paar Monate gewartet, bis ich sie überhaupt gefragt habe, und schrieb ihr am 24.09.2014:

Liebe Frau von Marcard,

ich hoffe, dass es Ihnen gut geht!

Sie haben vor ein paar Jahren für die Münchener Biennale ein schönes Libretto für meine Kurzoper „SpiegelSpiel“ verfasst! [...]

Seit letztem Jahr promoviere ich an der Hamburger Musikhochschule über neues Musiktheater. [...]

Als künstlerischen Teil meiner Abschlussarbeit möchte ich gerne eine Oper/Musiktheater-Stück komponieren, dieses Mal aber abendfüllend.

Nach meiner Erfahrung in München habe ich lange überlegt, was ich machen könnte; sollte [ich] es nochmal wagen in die Musiktheater-Welt zu kommen oder nicht. Das ist für uns Komponisten ein Schwert mit zwei Klingen... aber eigentlich, ist das etwas was mir ganz viel Spaß macht.

Daher habe ich mich jetzt entschieden und möchte gerne anfangen.

Deswegen wende ich mich an Sie mit einer Frage: hätten Sie vielleicht wieder Lust und Zeit ein Libretto für mich zu schreiben? [...]

Denn, wenn ich [an] unsere gemeinsame Arbeit denke, so war es für mich sehr schön und unkompliziert und Sie haben das so toll gemacht! Ich würde sehr gerne wieder mit Ihnen zusammenarbeiten. [...]

Ich würde mich sehr freuen von Ihnen zu hören!!

[...]

Jelena

Am nächsten Tag kam schon die Antwort:

Liebe Jelena,

wie schön von Ihnen zu hören – und dann auch noch mit so einem schönen Vorschlag.

Klar, würde ich gern für Sie ein Opernlibretto schreiben! Ich erinnere mich gern an die Zusammenarbeit und Ihr Werk war ja wirklich sehr spannend.

Haben Sie schon eine Idee für ein Thema? Personen? Orchestergröße etc?

Ich bin tatsächlich ziemlich oft in Hamburg, so dass wir uns ganz bald treffen könnten. Anfang Oktober vielleicht?

[...]

Freue mich von Ihnen zu hören und Sie bald zu sprechen!

Herzliche Grüße

Micaela

Ich hatte nicht erwartet, dass sie sofort zusagen würde. Das war eine sehr schöne Überraschung und ein Anfang. Ich habe ihr das Material von *Network Connect* geschickt und wir haben ein Treffen am 11. Oktober 2014 verabredet.

2.2.2 Das erste Treffen und Kriegsgeschichte

Hamburg. Mittelweg. Es ist kalt und regnerisch. Ich fahre mit dem Fahrrad und sehe auf der Straße eine Frau mit einem großen schwarzen Hund. Ich denke, es könnte Micaela sein, bin mir aber nicht sicher. Ich fahre ein Stück weiter und parke mein Fahrrad bei TH Cafe im Mittelweg, wo wir uns verabredet haben. Die Frau mit dem Hund nähert sich und ich erkenne sie, das ist tatsächlich Micaela. Wir haben uns seit fünf Jahren nicht gesehen und nicht voneinander gehört und jetzt treffen wir uns hier in Hamburg – ihre Heimatstadt, und ich bin hier irgendwie „gelandet“.

Erstmal tauschen wir uns aus, was in den letzten fünf Jahren passiert ist. Ich erzähle, dass ich nach München in Berlin lebte und letztes Jahr nach Hamburg gekommen bin. Es stellt sich heraus, dass wir in der gleichen Zeit in Berlin gelebt haben. Sie wohnt nun im Wendland, in einem Dorf, das nur fünf Häuser zählt. Hat zwei Pferde, einen Hund (Phoebe, die bei uns sitzt) und Katzen. Ein Traum, denke ich mir. Da hat sie ihre Ruhe, wo sie schreibt. Sie arbeitet für verschiedene Musiktheater-Produktionen als freie Dramaturgin und schreibt Romane.

Ich erinnere mich so gut an den Tag, an dem wir uns in München kennengelernt haben. Auf dem Weg dahin hatte ich einen Fahrradunfall, bin an den Straßenbahnschienen ausgerutscht. Ich bin trotzdem zu dem Treffen gekommen, obwohl ein bisschen verletzt und etwas traumatisiert. Ich erinnere mich, dass sie und mein Professor sich Sorgen gemacht haben, ob mit meinem Kopf noch alles in Ordnung sei. Sie sagte dann, „es ist für unser Gespräch gar nicht so schlecht, hast vielleicht ganz ausgefallene Ideen“. Ich fand ihren Kommentar lustig und dachte sofort: „Wir werden uns gut verstehen“. Obwohl mit meinem Kopf alles in Ordnung war, hatte ich tatsächlich ausgefallene Ideen. Die Geschichte, die wir damals geschrieben haben, *SpiegelSpiel*, war so eine.

Das war im Jahr 2009, meinem ersten Jahr in Deutschland, als mein Deutsch noch sehr rudimentär war und jedes Gespräch mir Kopfschmerzen bereitete. Micaela habe ich tatsächlich nur zweimal getroffen – beim Kennenlernen nach dem Fahrradunfall und bei der Premiere. Sie lebte in der Zeit in Berlin und die Produktion war in München. Unser Austausch verlief über E-Mail.

Jetzt war es für uns beide wie ein neues Kennenlernen – wobei mein Deutsch etwas besser war und daher auch unser Gespräch interessanter. Bei dem Treffen habe ich ihr meine Idee skizziert, wir haben über Akteure gesprochen, was für eine Biografie sie haben sollten, in welcher Verbindung sie zueinander stehen usw. Der Geschichte fehlte eine dramatische Handlung. Die Multimedia-Elemente, Umgebung, Personen, musikalische Vorstellung usw. – all das war ok, aber

es gab keine Dramatik, keine richtige Story, an der man eine Spannung entwickeln könnte. Und darüber haben wir diskutiert. Was sollte in der Geschichte passieren, damit man einen Spannungsbogen schafft? Lange Diskussion und verschiedene Vorschläge. Micaela sagte, etwas Essentielles würde fehlen und sie sähe noch keine Lösung, wie man die Spannung zwischen den Figuren aufbauen könnte. Sie meinte, interessant wäre, wenn zum Beispiel irgendwo in diesen Ländern Krieg wütet.

Als sie das sagte, habe ich so getan, als hätte ich das nicht gehört. Aber als sie dann anfing, tiefer in die Geschichte zu gehen, war ich radikal dagegen und sagte, so etwas wäre mir zu viel und ich möchte irgendwann in Zukunft meine Kriegserfahrungen aus Serbien in einem Werk bearbeiten, aber nicht jetzt.

Dann fragte Micaela – wann? Und ich antwortete, so in etwa 5-10 Jahren, wenn ich das innerlich verarbeitet hätte, wenn ich reifer bin, künstlerisch und persönlich. Sie fragte mich: „Wie lange ist es her, dass der Krieg vorbei ist?“ Ich habe kurz nachgedacht und gerechnet – 15 Jahre!!! Oh mein Gott, schon 15 Jahre und es fühlt sich an, es wären es nur ein paar. So nah war es noch für mich und ich war selber erstaunt. Und dann sagte Micaela: „15 Jahre ist schon eine Menge Zeit und so jung bist du auch nicht! Du bist schon bereit, dich mit der Kriegsthematik auseinanderzusetzen! Wollen wir das jetzt machen?“

Das Thema ist wesentlich wichtiger und spannender als die Online-Geschichte und darauf kann man eine spannende Geschichte aufbauen, sagte sie.

Während unseres Gesprächs kamen wir auf Jan Müller-Wieland, meinen Professor aus München, der ja unsere Verbindung war. Es kann sein, dass sie deswegen an Krieg als Thema dachte. Er hat mich nämlich immer mit Krieg verbunden. Ich hatte den Eindruck, jedes Mal wenn er mich sieht, sieht er auch die fallenden Bomben und Explosionen. Wahrscheinlich konnte er nicht begreifen, was es bedeutet, Krieg zu erleben, hat sich aber nie getraut, mich direkt zu fragen, es aber dafür immer wieder erwähnt. Ich fand das lustig. Weil ich mir vorstellen konnte, wie es ist für jemanden, der selber keinen Krieg erlebt hat, daran zu denken. Ich hatte ein ähnliches Gefühl, als meine Großeltern über den Zweiten Weltkrieg gesprochen haben. Ich habe mich immer gefragt: Wieso leben sie noch, wenn sie einen Krieg erlebt haben? Ich dachte, in einem Krieg sterben mehr oder weniger alle. Die, die nicht sterben, mussten verletzt sein. Oder verrückt. Das war eine Vorstellung von Krieg aus Kinderperspektive. Aber es kann sein, dass die Perspektive ähnlich ist für alle, die Krieg nur im Film gesehen haben. Ich denke, bei Müller-Wieland war es auch so ähnlich, deswegen konnte ich ihn verstehen.

Er hat oft gesagt, ich solle etwas über Krieg komponieren, und komischerweise hat er auch in meiner Musik immer Bomben gehört. Ich fand das Thema gar nicht spannend und war erstmal

glücklich, dass es vorbei war. Die Tatsache, dass ich in Deutschland war, hat keine Distanz davon geschaffen, sondern vielleicht den Eindruck noch verstärkt. Auch, dass ich aus Serbien komme, wurde in Deutschland misstrauisch beäugt. Ich habe das nicht persönlich genommen, weil ich mir dachte: So wurde Serbien in den Medien repräsentiert und dafür kann ich ja nichts. Ich wurde angesehen wie ein Exemplar aus diesem Land und das hat nichts mit meiner Person zu tun. Außerdem war ich selbst nie besonders stolz darauf und bin, was Nationalitäten angeht, sehr neutral. Viele Leute, die mich besser kennengelernt haben, haben irgendwann das Bedürfnis zu fragen, wie es ist, einen Krieg zu erleben. Deshalb musste ich relativ häufig darüber erzählen. Und das ist es, was meine Verbindung zu dem Krieg ausmachte, anders als z.B. bei meinen Freunden, die immer noch in Serbien leben. Sie werden nicht darauf angesprochen und man möchte sich selber nicht daran erinnern, sondern, wenn möglich, alle Erinnerungen wegradieren.

Jetzt, mit dem Vorschlag, diese Erfahrung in eine Komposition zu implementieren, würde es bedeuten, wirklich nochmal an alles, was ich dort erlebt habe, zu denken, auszusortieren und zu analysieren. Anders gesagt, nochmal alles innerlich zu erleben. Und dafür war ich nicht bereit.

Zum ersten Mal kam diese Idee in meinen Kopf, als ich nach Hamburg kam und ich tatsächlich mit dem Gedanken spielte, eine Komposition über Krieg aus meiner jetzigen Perspektive zu schreiben. Aber ich dachte, irgendwann in Zukunft... Ich brauche noch Zeit, mich davon zu distanzieren, damit ich all dem wieder näherkommen kann.

Über diesen plötzlichen Vorschlag von Micaela war ich sehr überrascht und davon überfordert. Ich konnte nicht sofort zustimmen. Erstmal wollte ich nicht die Online-Geschichte aufgeben, weil ich die ja genial fand. Und zweitens war ich mir nicht sicher, dass ich mich mit dieser Kriegsthematik JETZT beschäftigen will. Micaela sagte zum Schluss: „Alles gut, schlaf mal darüber, lass dir Zeit und überlege gut, ob du das machen möchtest. Aber ich denke, es wäre großartig!“

Und so haben wir uns verabschiedet.

Ich war in den nächsten Tagen ziemlich zerrissen. Erstmal bedeutete das jetzt: „Kill your darlings“, vergiss die Online-Geschichte und sei bereit, dich in eine ganz neue Materie hineinzubegeben. Und so eine dunkle, an die ich gar nicht denken möchte, die ich seit langem nicht mehr erwähne, und an die ich mich so ungerne und selten erinnere. Eine Seite von mir wollte das überhaupt nicht machen, aber die andere war sehr neugierig und gedanklich schon da. Ich habe mir eine Woche Zeit genommen, zu überlegen und zu wagen, und habe letztendlich Micaela zugesagt. Ich habe sie aber gebeten, dass wir diese medialen Elemente doch drinnen lassen. Weil das der Oper eine zeitgemäße Wirkung verleihen würde. Sie stimmte zu. Und ich war sehr zuversichtlich und über die Entscheidung irgendwie glücklich. Ich dachte, ich bräuchte

tatsächlich jemanden, der mich dazu „zwingt“. Von selbst hätte ich das vielleicht nie gemacht oder wäre noch am Überlegen und Abwägen.

Da wir uns nun geeinigt hatten, an dem neuen Thema zu arbeiten, trafen wir uns nochmal. Micaela wollte erstmal alles über meine Erfahrung wissen. Wie habe ich Krieg erlebt? Was haben Menschen in dieser Zeit gemacht? Wie war der Alltag im Krieg? Alles was ihr helfen konnte, den Stoff für die Geschichte zu finden. Und so habe ich erzählt. Von meiner Erfahrung aus verschiedenen Kriegen. Zuerst Anfang der 1990er Jahre, zwischen Kroatien und Serbien, als ich ungefähr 8 Jahre alt war. Dann ein paar Jahre danach – mit Bosnien. Auch die ganze Zeit unter Embargo und Sanktionen. Und zum Schluss 1999 – NATO-Bombardierung. Keine schönen Erinnerungen. Es war für mich auch wahnsinnig schwierig, mich an alles zu erinnern. Aber Micaela hat viel gefragt und so kam viel heraus.

2.2.3 Throwback

Offiziell komme ich aus Serbien. Geboren bin ich aber in Jugoslawien und habe in noch ein paar anderen Ländern gelebt, ohne dafür umziehen zu müssen. Jedes Mal, wenn ein Stück Jugoslawien weg war, hat sich der Name geändert, und vor jeder Namensänderung gab es einen Krieg. Ich durfte drei Kriege erleben (mit Kroatien, Bosnien und Kosovo). Slowenien zähle ich nicht dazu, weil es etwas weiter weg war und nicht so lange dauerte.

Es sind ein paar prägende Erinnerungen aus dieser Zeit geblieben, z.B. die Nacht, als Soldaten in unsere Wohnung einmarschierten und meinen Vater mobilisierten. Wir haben ihn danach drei Monate nicht gesehen oder von ihm gehört.

In unsere Stadt kamen viele Flüchtlinge aus Kroatien und Bosnien. Meine Schulklasse wurde plötzlich doppelt so groß und bei meinen Großeltern wohnte eine Flüchtlingsfamilie aus Bosnien. Ein paar Jahre später wurde in demselben Haus eine ganze Militärtruppe untergebracht. Auch die Nächte, in denen wir in Klamotten und Schuhen schlafen mussten, bereit, jederzeit in den Bunker zu fliehen, wenn die Sirene ertönen sollte. Viele sind in die Bunker gezogen und haben dort monatelang gelebt, voller Angst und Bangen. Die leeren Supermärkte und die Schlangen, wo man wartete, um ein Kilo Mehl oder einen Liter Öl zu kaufen. Es gab nichts zu kaufen, die Supermärkte waren buchstäblich – leer! Serbien ist ein Bauernland, jeder kannte jemanden auf dem Land und deswegen ist keiner vor Hunger gestorben. Wenigstens keiner in meiner Umgebung.

Nun, irgendwann gegen 1995-1996 wurde es ruhiger und alle haben gehofft und gebetet, so etwas nie wieder erleben zu müssen. Und auch, wenn es nur ein bisschen besser wird, vergisst man schnell das Schlimme.

Aber dann, nur ein paar Jahre später, am Mittwoch, den 24.03.1999... Harmonielehre-Stunde an der Musikschule: Unser Lehrer sagte, er sei nicht sicher, ob er uns eine Hausaufgabe für den nächsten Tag geben sollte, denn vielleicht gäbe es keinen Unterricht, sondern Ausnahmezustand... Er erwähnte die Bombardierung, aber wir dachten uns, das wird nicht passieren. Obwohl man dies in der Luft bereits spüren konnte. Ich kam nach Hause und hatte mich an die Hausaufgabe gemacht, als im Hintergrund ein wohlbekannter Klang aus der Vergangenheit ertönte – die Sirene. Zuerst leise und tief, dann im Glissando immer höher und lauter und so dreimal. Wir hatten in der Schule auch während dieser drei Jahre „Freiheit“ oft Bunker-Übungen wiederholt, als ob man so etwas vergessen könnte! Ich saß ruhig und hörte. Ich habe es nicht geglaubt und dachte, es ist sicher nur noch ein Test. Ich ging ins Wohnzimmer, wo meine Eltern die Nachrichten schauten. Es wurde gesagt, dass die NATO-Bombardierung auf Serbien gerade offiziell angefangen hätte. Mein Bruder spielte noch draußen und meine Mutter holte ihn ins Haus. Unser Hund war extrem nervös, bellte und kam panisch ins Haus, versteckte sich unter dem Bett und zitterte.

Es war nicht mal eine halbe Stunde seit der Ansage vergangen, in der Ferne hörte man eine starke Detonation und sah das große Feuerwerk! Rot, Gelb mit viel Rauch! Es sah grandios aus! Die Brücke in Novi Sad wurde zerbombt.

Die ganze Nacht hörten wir Flugzeuge und Klänge der fallenden Bomben. Spannend. Neue Musik. Gleich in der nächsten Nacht wurde die Kaserne, die 200 Meter von unserem Haus entfernt lag, bombardiert. Die Flugzeuge, die diesmal so nah waren, haben mich geweckt. Wir waren nicht im Bunker. Kurz danach haben wir die fallenden Bomben in Glissando-Tönen gehört und uns schnell unter dem Türrahmen geschützt. Die drei Explosionen, die danach kamen, werde ich nie vergessen. Ich war mir sicher, dass unser Haus getroffen wurde. Es war wie ein starkes Erdbeben, alle Fenster im Haus waren kaputt und teilweise auch die Wände. Und das Feuerwerk, das die Explosion begleitet hat, war wirklich faszinierend!

Seitdem hasse ich Feuerwerk.

Sirenen, Flugzeuge, Bombenfallgeräusch, Explosion, Feuerwerk.

Dieses Mal war alles viel schlimmer als in den Jahren davor. Es gab keine Kriegsfront, mit Soldaten auf einer Seite und der anderen Seite. Das ganze Land war eine Kriegsfront, die ununterbrochen Tag und Nacht bombardiert wurde.

78 Tage.

Die Schulen haben nicht funktioniert, die Supermärkte waren wieder leer, die Fabriken wurden zerbombt wie auch fast alle Brücken. Krankenhäuser, Fernsehsender und viele andere Gebäude wurden „versehentlich“ zerstört.

Viele Menschen sind „versehentlich“ gestorben, wie mein Nachbar in der Nacht des großen Feuerwerks.

Viele Menschen haben im Bunker gelebt, in Angst und Sorge, versteckt von der Realität von außen. Doch, der Mensch gewöhnt sich an alles, so auch an die entstandene Situation, und die Leute fingen an, wieder „normal“ zu leben.

Man hat langsam nicht mehr so auf die Flugzeuge geachtet, die waren einfach immer am Himmel. Nicht mal auf die entfernten Explosionen und auch nicht so sehr auf die, die etwas näher waren. Man hat eben jeden Tag gelebt und gefeiert, als ob es der letzte wäre. Es war letztendlich egal, ob man stirbt oder nicht. Die Nachbarn haben sich getroffen, im Bunker oder auf der Straße, manche mussten zur Arbeit. Es entstanden viele neue Freundschaften, neue Beziehungen (vor allem im Bunker), neue Gesellschaftsspiele. Es wurden so viele Kriegswitze erzählt und man hat jedes abgestürzte Flugzeug der NATO groß gefeiert, immer mit einem neuen Song, der dann auch ein Nationalhit war und im Radio und Fernsehen übertragen wurde. Trotz der Sirenen standen tausende Menschen mit Target T-Shirts auf den Brücken, um diese zu schützen, weil sie die Haupttargets für die NATO waren. Diese „Target-Brücken“ sind Veranstaltungsorte geworden. Dort wurden Live-Konzerte gespielt und Menschen haben laut gesungen und gefeiert. Aus Trotz und Stolz. Das ist das Bild, an welches ich mich erinnere. Man konnte auch nicht anders reagieren, sonst würde man sicher verrückt werden. Oder vielleicht sind tatsächlich alle verrückt geworden? Das weiß ich nicht, aber diese Bombardierung hat sicher keinen gleichgültig gelassen. Es ist eine unglaubliche Erfahrung, die man mit sich trägt. Einerseits eine Schwere, aber auf der anderen Seite auch eine Leichtigkeit. Weil im Vergleich damit jedes Problem später im Leben unwichtig und klein zu sein scheint. Man lebte in einer Illusion und keiner konnte raus. Die Bewegung von einem Ort zum anderen war unmöglich. Alle Brücken und die gesamte Infrastruktur wurde von Bomben getroffen. Es gab an einigen Stellen Boote, die Menschen auf die andere Seite des Flusses transportierten. Alle nationalen Fernsehsender, Radiosender wurden zerbombt. Wir lebten in der Surrealität.

Das sind nur wenige von vielen Erinnerungen aus meiner Kindheit und Jugend, die ich Micaela erzählt habe. Solche Szenen waren die Grundlage für unser Libretto.

2.2.4 Recherche: *Eine kleine Geschichte, die das Große erzählt*

Ich habe in der Zeit nach relevanten Büchern und Filmen serbischer Autoren gesucht, welche die Situation aus anderem Blickwinkel schildern und meine Beschreibungen gewissermaßen objektivieren könnten. Das waren verschiedene Bücher von Dragan Velikić, Saša Stanišić, Biljana Srbljanović und auch Filme wie *Nebeska udica* (Jugoslawien 2000, Ljubiša Samardžić) *Rat uživo* (Jugoslawien 2000, Darko Bajić), *Ranjena zemlja* (Jugoslawien 1999, Dragoslav Lazić) oder *Udground* (Jugoslawien, Frankreich, Deutschland, Bulgarien, Tschechien, 1997, Emir Kusturica). Ich hatte bis dahin keine serbischen „Kriegsfilme“ gesehen. An so etwas Schreckliches wollte ich mich nicht mehr erinnern. So ähnlich geht es vielen von uns, glaube ich. Wenn ein Trauma vorüber ist, möchte man das nicht unbedingt noch einmal hervorrufen.

Für mich war dieses Projekt tatsächlich eine Wiederholung – anders verpackt, aber das Erlebnis eines Krieges war wieder deutlich spürbar. Ich habe einige Kritiken von Filmen und Büchern gelesen.

Aber – und das ist ärgerlich – die Bomben fallen aus heiterem Himmel. Dass dem Nato-Beschuss ein anderer Krieg vorausging, wird in ‚*Nebeska Udica*‘ mit keiner Silbe erwähnt. Und wenn nicht am Ende einer der Jungs doch noch zur Armee eingezogen würde, könnte man glatt vergessen, dass Belgrader Männer im Mai 1999 nicht ausnahmslos mit dem Wiederaufbau eines zerbombten Basketball-Felds beschäftigt waren. Oder wahlweise mit dem Herumlungen zwischen Unkraut und Schrott.⁵⁷

Wie sollte ich mit dem Thema umgehen? Wie war meine Vorstellung von diesem Krieg? Welche Szene oder Atmosphäre ist in meinen Erinnerungen geblieben? Prägt mich das heute immer noch? Das hat für mich viele Fragen aufgeworfen. Außerdem war für uns nicht nur die Situation in Serbien damals relevant, sondern auch die aktuelle Flüchtlingspolitik, die in der Zeit sehr im Mittelpunkt stand.

Am 16.11.2014 schrieb Micaela mir:

Ich kämpfe im Moment sehr mit unserem Libretto. Je mehr ich lese, bzw. Filme sehe, umso unklarer wird mir, wie wir daran gehen sollen. Krieg- Flüchtlingselend ist so unfassbar, so schrecklich, so groß. Wir sollten aber etwas

⁵⁷ Christiane Peitz, *Ein jugoslawischer Film von Ljubisa Samardzic*, in: Tagesspiegel vom 10.02.2000, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/ein-jugoslawischer-film-von-ljubisa-samardzic/122526.html>, (zugriffen 22.3.2019).

Kleines, Intimes finden. Eine kleine Geschichte, die das Große erzählt. Komischerweise stelle ich mir eher etwas Hermetisches vor. In einem Bunker?

Kennst Du den Film von Angelopoulos „Der Blick des Odysseus“? Der Protagonist ist auf der Suche nach einer verschollenen Filmrolle eines Filmpioniers und gerät so in die Apokalypse des Bosnien- Krieges. Er macht eine Odyssee durch die Verwüstung. Es gibt eine Szene im Keller, während draußen die Bomben fallen, sie haben die Rolle gefunden und versuchen verschiedene Chemikalien, [um] die alte Rolle aus dem beginnenden 20. Jahrhundert zu entwickeln... (ich habe den Film und könnte ihn Dir leihen – wenn Du das überhaupt erträgst?)

Ich bin mir auch nicht sicher, ob das mit den neuen Medien funktioniert, da der Krieg den Menschen invadiert und die Technik genau das Gegenteil tut, nämlich die Menschen aus der Realität nimmt.

Im Moment also eine Menge Fragen.

Die Antworten werden hoffentlich irgendwann kommen...

Den Film „Der Blick des Odysseus“ kannte ich nicht, aber ich habe ihn mir daraufhin angeschaut. Der griechische Regisseur Theo Angelopoulos beschreibt die Reise, die durch Albanien, Mazedonien, Rumänien und Bulgarien führt, bis er im zerbombten Sarajevo die drei Filmrollen findet. Der Film hat mich etwas an Emir Kusturicas *Underground* erinnert, obwohl hier auf eine ganz andere Weise erzählt wurde: langsam, quasi in Zeitlupe, während bei Kusturica alles immer so überladen war, vieles parallel läuft und oft in Absurdität und Kitsch mündet. Die beiden Filme waren also absolute Gegensätze und durch ihre Absurdität kamen sie mir eher Träumen gleich. In dem Film gab es eine Szene im Nebel in Sarajevo. Der ganze Ort war mit Nebel überflutet. Aufgrund des Nebels können die Scharfschützen nicht operieren, die Bevölkerung kann sich daher außerhalb ihres Schutzraums aufhalten und die freie Luft genießen. Als Menschen an einem Friedhof vorbeigehen, kann man einige Leute sehen, die die Ruhepause nutzen, um ihre Toten, Muslime und orthodoxe Christen gleichermaßen zu begraben. Zwei Freunde treffen auf ein Orchester, das auf einem kleinen Platz spielt. Einer erklärt, dass es sich um junge muslimische, kroatische und serbische Musiker handelt...

Diese Szene fand ich sehr schön und ich hatte eine Vorstellung, wie unsere Oper enden sollte: Neblich. Man soll nicht wissen, ob es ein Ende oder ein neuer Anfang ist... ob alle Akteure tot sind oder den Krieg überlebt haben und sich an einem besseren Ort befinden. Ich teilte ganz Micaelas Meinung: Wir brauchten etwas Kleines, etwas aus dem alltäglichen Leben, etwas Essenzielles, was „das Große erzählt“.

Ich schrieb ihr zurück am 19.11.2014:

Liebe Micaela,

[...]

Ich habe vor einigen Tagen noch ein paar Doku-Filme geschaut über die Bombardierung Serbiens und habe mich noch mal erinnert, wie schrecklich das alles war!

Ich finde die Idee in einem Bunker (Keller) grundsätzlich gut – ich kann es mir gut vorstellen und das ist auch was ich selber erlebt habe...

Ich müsste mir nur noch ein bisschen Zeit lassen um alles noch mal anders zu denken. Vielleicht sollte man auch diese Geschichte mit Chat rauslassen oder anders überlegen, aber im Moment fällt mir das auch schwer...

Auf jeden Fall, denke ich, dass es gut wäre, wenn mehrere parallele Geschichten laufen würden (z.B. eine im Keller (Kriegszeit), eine vielleicht in Deutschland (Flüchtlingsgeschichte) und eine woanders?!)

Aber ich denke, dass man das alles nicht sehr tragisch vorstellen sollte, sondern eher als ein normales Leben und den Krieg kann man im Hintergrund abnen. Ich weiß nicht, ob das verständlich ist? Wie du sagtest: „eine kleine Geschichte, die Großes erzählt“

Vielleicht alles etwas ironisch und grotesk? mit etwas Humor?

Als ich über dieses Thema recherchiert habe, habe ich gesehen, dass ein holländischer Regisseur einen Film über die Bombardierung gemacht hat, wo er genau das zeigen wollte: wie Menschen während des Kriegs versuchen ein normales Leben zu führen (in meiner Erfahrung, war es tatsächlich so, nach einer Weile ist man daran gewöhnt und das Leben geht mehr oder weniger normal weiter). Diesen Film kann man noch nicht sehen, aber die Idee finde ich super interessant...

Vielleicht könnten wir uns bald auch einmal treffen und die Ideen austauschen, vielleicht wird es dann etwas einfacher. [...]

So ging unsere Arbeit weiter. Lesen, recherchieren, hören, schreiben. Viele Ideen und viel Input.

2.2.5 Umfrage in Serbien

Heute ist der 22.3.2019. Die Bombardierung Serbiens hat am 24.3.1999 angefangen. In zwei Tagen werden es genau 20 Jahre sein. Kaum zu glauben, es sind schon 20 Jahre und es ist immer noch sehr präsent in meinem Gedächtnis. Und nicht nur in meinem. Im Dezember war ich in Serbien und hatte einen Termin bei der Belgrader Philharmonie. Sie wollten ein Stück von mir in der nächsten Spielzeit aufführen und wollten Neuigkeiten von mir erfahren. Ich habe von meiner Oper (die schon längst aufgeführt war) und dem Orchesterstück erzählt, welches ich als Ouvertüre für die Oper komponiert habe: *The Crack* für großes Orchester. Da in dieses Jahr der 20. Jahrestag der Bombardierung fällt, dachte ich, dass das für das Orchester auch interessant sein könnte. Aber für die beiden Dramaturginnen war es so schwer, darüber zu sprechen! Sie wollten sich überhaupt nicht daran erinnern und auf keinen Fall ein Jubiläum der Bombardierung mit einem Stück, das direkte Erinnerungen hervorruft, „feiern“. Sie haben es genauso gesagt, sie wollten nie mehr daran denken, jetzt wo es vorbei ist. Da habe ich zum ersten Mal gemerkt, wie tief Menschen dadurch traumatisiert sind, sogar nach 20 Jahren. Obwohl wir damals alle so stolz und stark waren, hat das trotzdem unglaubliche Spuren hinterlassen und einen Teil von uns für immer weggenommen.

Ich habe versucht, auch mit meinen Freunden eine dezente „Umfrage“ zu machen, wie es ihnen damit geht, jetzt mittlerweile nach 20 Jahren. Ich habe gefragt, wie sie das aus der heutigen Perspektive sehen. Erstaunlich, aber absolut keiner wollte mit mir darüber reden – nicht mal meine Familie. Da habe ich festgestellt: So schmerzhaft war das für Menschen und keiner will es mehr erwähnen.

2.3 Krieg und Raum

Der erste Zweck des Krieges ist immer, in das Gebiet des Gegners einzudringen.⁵⁸

Seit es sesshafte Menschen gibt, gibt es auch kriegerische Auseinandersetzungen. Krieg hat immer das Ziel, ein Territorium zu besetzen oder zu befreien. Er kann sich als ungeeignetes Mittel von einer räumlichen Verortung unabhängig machen. Die klassischen Mittel des Krieges zielen auf die Kontrolle eines Raumes (Luftraum, Meere und Territorien).

Krieg stiftet Sinn. Gemeinsamkeit. Identität. Er konstituiert ein exklusives, heroisches Wir, dass sich in der Gefahr bewährt und gegenseitig stabilisiert. Gewalt entsteht, wo Individuen oder ganze Gruppen extreme Verluste von Selbstwirksamkeit erleiden. Kriegsgerassel ist eine Art Sucht unsicherer Kulturen.⁵⁹

Im Krieg fällt alles auseinander. Der Raum ist nicht mehr derselbe. Der Krieg verändert alles und jeden und wir sind nicht mehr, wer wir vorher waren.

Ich habe immer gedacht, dass der Krieg keine Auswirkungen auf mich hatte. Bis ich anfing, an dem *Ris* zu arbeiten. Durch diese Arbeit musste ich den gesamten Prozess erneut durchlaufen, um alle Erinnerungen zurückzubringen. Alles, was ich vergessen hatte, tauchte wieder auf.

Die junge serbische Komponistin Jelena Dabic hat sich in ihrer Kindheit und Jugend immer wieder vor den kriegerischen Auseinandersetzungen in ihrer Heimat in Bunker flüchten müssen. Sie hat mehrere kriegerische Auseinandersetzungen in ihrer Heimat miterlebt, sie in Bunkern durchgestanden- und überlebt. Was bleibt, ist Erinnerung... Eine Erinnerung, die sich verzerrt, überhöht, ins Groteske verschiebt, die ausblendet, verdrängt und hinzu dichtet. Denn Erinnerung kann nie getreues Abbild des wirklich Geschehenen sein, sie ist höchst subjektiv, aber auch geformt durch die eigene Sozialisation und verrückt durch die

⁵⁸ Friedrich Ratzel, zitiert von Rüdiger Voigt in: Rüdiger Voigt, *Phönix aus der Asche*, Kapitel 9: „Krieg und Raum“, Nomos, Baden-Baden, 2014.

⁵⁹ Matthias Horx, *Warum gibt es noch immer Kriege?*, Zukunftsinstitut, <https://www.zukunftsinstitut.de/artikel/warum-gibt-es-noch-immer-kriege/>, (zugriffen 15.11.2019).

Erzählungen anderer. Gerüche haben sich in das Gedächtnis gegraben, Klänge bleiben im Ohr, aber auch Gesprächsfetzen, die stellvertretend sind für alles, was Menschen in derselben Situation durchleben. So blickt Jelena Dabic jetzt nicht nur auf ihr eigenes Erleben zurück, sondern auf die unzähligen kriegerischen Auseinandersetzungen auf der ganzen Welt. Gestern, heute und wahrscheinlich morgen. Das eigene Erleben, die Erinnerung wird Schablone.⁶⁰

Eine der größten menschlichen Ignoranzen ist es, sich mit dem Tod in der dritten Person zu beschäftigen, als wäre er ein abstraktes Ereignis, das anderen Menschen passiert, nicht uns. Wenn man so nah am Abgrund steht und eine Katastrophe erlebt, sieht man, wie zerbrechlich das Leben ist und dass es jederzeit auseinander gehen kann. Wenn man sich das wirklich bewusst macht, eröffnet sich ein neuer Blickwinkel. Wir sind nur ein winziger Teil dieses riesigen Universums und so unwichtig im Ganzen. So unwichtig, so klein, so kurzweilig aus der höheren Perspektive betrachtet, aber gleichzeitig untrennbar von dem Ganzen und jeder an sich sehr kraftvoll. Wenn sich die Perspektive auf diese Weise ändert, wird man empfänglicher für eine andere Realität.

⁶⁰ Micaela von Marcard, *Der Riss*, Programmheft, 2017.

2.3.1 Auf die Füße treten

Eine Zeit lang, nachdem Micaela und ich uns auf unsere Recherche begeben und das Schreiben begonnen hatten, habe ich lange nichts von ihr gehört. In der Zeit habe ich an vielen verschiedenen Projekten gearbeitet, und da ich keine Deadline für dieses Projekt hatte, habe ich mir bzw. uns Zeit gelassen. Ich habe sie nicht gestört. Irgendwann wurde ich unruhig, denn es waren schon mehrere Monate vergangen. Ich habe gedacht: Entweder ist sie ganz fertig mit dem Libretto oder sie hat aufgegeben. Ich schrieb ihr am 1. Februar 2015, um zu sehen, ob sie weiter vorankommt.

Am 3.2.2015 kam die Antwort:

Liebe Jelena,

gut, dass Du mir auf die Füße trittst!

Ich bin etwas im Winterschlaf versunken, habe aber viel gelesen. Der Stanisic ist ganz großartig und gerade für uns sehr hilfreich. Die Velikic Bücher deutlich weniger. Sie nerven mich allerdings auch stilistisch, was natürlich auch an der Übersetzung liegen kann...

Ich komme morgen nachmittag nach Hamburg. Hättest Du Donnerstag früh Zeit, dann könnten wir die Bücher tauschen, obwohl Du sie wahrscheinlich lieber im Original liest? (Stanisic hat, so weit ich das sehe, allerdings in Deutsch geschrieben).

Ich würde Dir dann die Charakterisierung der Figuren sowie einen kleinen Szenenabriß mitbringen!

Liebste Grüße von der versunkenen

Micaela

Unser nächstes Treffen war wie immer inspirierend und fruchtbar. Ich fand ihre Figurenentwicklung sehr gelungen und konnte mich sogar mit der Geschichte identifizieren. Über die Fortsetzung habe ich mich sehr gefreut und wir waren beide wieder enthusiastisch.

2.3.2 Krieg von gestern, heute und morgen

Der Serbien-Kosovo-Krieg stand nicht mehr im Mittelpunkt dieser Arbeit, sondern die unzähligen kriegerischen Auseinandersetzungen auf der ganzen Welt von gestern, heute und wahrscheinlich morgen.

Micaela schickte mir eine Rezension zu dem Buch *Bekenntnisse eines Menschenhändlers* von dem Kriminologen Andrea di Nicola und dem Fotografen Giampaolo Musumeci.⁶¹ Das Buch habe ich gelesen und es zeigt einen kaum bekannten Aspekt der menschlichen Katastrophe auf. Di Nicola thematisiert die Schattenwirtschaft der Schlepper, Schleuser und Menschenhändler, die mit den Flüchtenden reich wurden.

Hinter der illegalen Migration steckt ein Netzwerk von kriminellen Schleppern, über Personen, die illegal Zimmer vermieten bis zu den Passfälschern, Skippern⁶² und Anwerbern.⁶³ Sie alle verdienen an der Not der Kriegsopfer. Die menschlichen Schicksale sind dabei zweitrangig. Viele Flüchtlinge verkaufen ihre Organe oder ihre Körper, um die Kosten der Reise zu bezahlen. Viele verlieren ihr Leben auf der Flucht, da sie einem dieser Geschäftemacher ihr Leben anvertrauen. Mehrere tausend Euro bezahlen die Flüchtlinge aus Syrien, Eritrea, Afghanistan oder Somalia. Das soziale Umfeld spart gemeinsam für die Reise eines Flüchtenden, um die Schlepper zu bezahlen. Schon lange vorher verdienen die Menschenhändler, die die Geflüchteten durch Kriegsgebiete schleusen, ihnen beim illegalen Grenzübertritt helfen und sie in Boote setzen. Die Schwachen oder Armen werden zurückgelassen. Daher sind ungefähr zwei Drittel der Asylbewerber Männer.⁶⁴ Ich habe inzwischen auch Freunde, die aus Syrien und Afghanistan auf diese Weise angekommen sind. Sie erzählten mir ihre persönlichen Geschichten und wie schwer ihnen die Entscheidung gefallen ist, sich auf diesen Weg zu machen. Zivilisten im Krieg flüchten nicht, weil sie ein besseres Leben in Europa erwarten, sondern um überhaupt zu überleben. Daher ist die Reise und die damit verbundene Überlebens-Lotterie für sie das Risiko wert. Das Geschäft

⁶¹ Andrea Di Nicola, Giampaolo Musumeci, *Bekenntnisse eines Menschenhändlers. Das Milliardengeschäft mit den Flüchtlingen*, München: Kunstmann, 2015.

⁶² Die verantwortlichen Boots- bzw. Schiffsführer in der Freizeitschifffahrt. Der Skipper trägt die zivil- und strafrechtliche Verantwortung für die Sicherheit von Schiff und Besatzung.

⁶³ Sie waren dafür zuständig, Flüchtlinge zu suchen und mit ihnen zu verhandeln.

⁶⁴ Vgl. dazu: <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/flucht/zahlen-zu-asyl/265710/demografie> (zugegriffen 24.03.2019).

mit den Flüchtlingen ist fest in der Hand der organisierten Kriminalität. Diese Menschen darf man sich nicht als lumpige Gauner vorstellen, sondern eher als Geschäftsmänner.⁶⁵

Das war ein wichtiger Punkt für die Entwicklung des Librettos und auf dieser Vorlage wurde auch ein Teil der Geschichte entwickelt. Micaela hat die Rolle eines Schleusers kreiert, der in dem Bunker ankommt, wo Menschen versteckt sind. Der Schleuser möchte die Menschen in eine vermeintlich sichere Welt bringen – natürlich gegen eine ordentliche Bezahlung. Ungefähr eine Woche nach einem unserer Treffen, bei dem wir diese Rolle des Schleusers kreiert hatten, schockierte uns eine aktuelle Nachricht über ein Schiffsunglück im Mittelmeer. Etwa 700 Menschen wurden vermisst. Eine der größten Tragödien im Mittelmeer. Es ist genau das eingetreten, worüber wir zuvor gesprochen hatten.⁶⁶ Ein seltsames Gefühl.

Hier ist die erste Fassung, die ich am 11.2.2015 von Micaela bekommen habe:

Liebe Jelena,

hier also das überarbeitete Exposé.

Vielleicht fällt Dir ja noch etwas ein. Oder irgendwas verstehst Du gar nicht oder findest es falsch?!

Ich würde heute Nachmittag mal mit der 1. Szene beginnen.

Die Filme habe ich problemlos aufbekommen. Und schau sie mir heute nachmittag an! Bisher habe ich es leider nicht geschafft.

Zahnschmerzen sind weg!

Außerdem habe ich noch diese Reportage im Zeit-Magazin gefunden. Auch interessant!

Liebe Grüße, auf bald

Und nun das Zeit-Magazin...

*Es liegt an dem Dokument, das will der Computer wohl nicht rausschicken, hier der Link:
<http://www.zeit.de/zeit-magazin/fluechtlinge-in-deutschland>⁶⁷*

⁶⁵ Vgl. Mira Sige, *Bekenntnisse eines Menschenhändlers - das Milliardengeschäft mit den Flüchtlingen*, in: *Die Störenfriedas (blog)*, 1. März 2016, <https://diestoerenfriedas.de/bekenntnisse-eines-menschenhaendlers-das-milliardengeschaeft-mit-den-fluechtlingen/>, (zugegriffen 22.3.2019).

⁶⁶ Vgl. Carolin Emcke, *Flüchtlinge: Mehr als 700 Menschen ertrinken im Mittelmeer*, *Die Zeit*, 19. April 2015, Abschn. Gesellschaft, <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2015-04/fluechtlinge-lampedusa-unglueck>, (zugegriffen 22.3. 2019).

⁶⁷ Carolin Emcke, *Willkommen in Deutschland*, *Zeit Magazin*, 17. Februar 2014, <https://www.zeit.de/zeit-magazin/fluechtlinge-in-deutschland>, (zugegriffen 22.3. 2019).

Krieg (Die erste Fassung)

Personen 1. Akt

15jähriger (Counter bzw Tenor) pubertierend, zwischen Falsett und tiefer Stimme wechselnd, verschanzt sich hinter seinem Smartphone oder Tablet, kommt aus einer wohlhabenden Familie, deren Haus gerade zerstört wurde. War bei einem Freund, als die Bomben fielen. Seine Schwester wird darin vermisst. Sein Vater ist im Krieg. Er will auch in den Krieg, alle seine Freunde sind bereits losgezogen. Seine Mutter hält ihn zurück. Ist eher intellektuell, ein Außenseiter, sehnt sich danach wie die anderen zu sein und in Clubs tanzen zu gehen, Drogen zu nehmen und sich wild herum zu treiben. Bringt das aber nicht fertig, da er den Sinn nicht wirklich versteht. Hat es auch noch nicht ausprobiert, was er jetzt bedauert. Als ihm der Schlepper allerdings etwas Stoff anbietet, lehnt er – vorerst – ab. Ist unsterblich verliebt in ein Mädchen namens Anna.

Seine Mutter (Sopran) vermisst ihre Tochter im zerstörten Haus. Verzweifelt. Versteht überhaupt nicht, was gerade passiert. Verflucht in ihrer Verzweiflung ihre Nachbarin als Verbrecherin. Es kommt zur Auseinandersetzung. Ist Ende 30, sehr attraktiv, hat reich geheiratet, bis dahin war sie Ärztin, hat den Beruf aber lange Zeit nicht ausgeübt, da sie ganz für die Kinder da sein wollte. Kommt vom Land, wurde dort als große Schönheit von allen Männern angeheimelt. Ihre Familie hat ihr durch Entbehrungen ein Studium der Medizin ermöglicht und sie in die Stadt geschickt. Traf während ihres Studiums auf ihren späteren Mann, der Chefarzt in der Universitätsklinik war, bis er eingezogen wurde. Als ein Verletzter der Feinde in den Keller flüchtet, versorgt und rettet sie ihn. Dafür wird sie von den eigenen Leuten angefeindet.

Ihr Vater (Bass) über 70, ein Bauer, der trotz gefährlicher Reise durch die Fronten in die Stadt gekommen ist, um der Familie seiner Tochter Lebensmittel zu bringen. Berichtet von seinen Erlebnissen. Hat eine gewisse Bauernschläue, weiß zu leben und leben zu lassen. Hat Selbstgebranntes dabei, der reißenden Absatz auf dem Schwarzmarkt findet. Damit finanziert er sich so einiges. Einerseits stolz auf seine Tochter, dass sie eine so gute Partie gemacht hat, andererseits auch enttäuscht, dass sie nicht als Ärztin arbeitet, da er alles für sie geopfert hat. Will seinen Enkel zu einem ganzen Kerl machen, ihm auch ein Mädchen besorgen, und wenn eine Prostituierte ist, gerät darüber in Streit mit seiner Tochter. Will sie überreden zu fliehen. Hat schon Mittel und Wege ausfindig gemacht. Hat einen Schlepper gefunden.

Ein Schlepper (Bariton) auf den ersten Blick eloquenter junger Mann, sehr überzeugend, auf den zweiten Blick etwas schleimig, großspurig. Prahl mit seinen guten Verbindungen und seinen Kenntnissen vom Kriegsverlauf. Kleinkrimineller aus bitterarmer Familie, die selbst noch nicht lange im Land ist. Als Ausländer lebt er am Rand der Gesellschaft und hat sehr wenig zu verlieren. Ohne Familie, die er zu Hause zurückgelassen hat. Muss sie aber versorgen und ist daher dringend auf

Geldeinnahmen angewiesen. Hat viele Geschwister. Hat sich bisher mit kleinen Drogengeschäften über Wasser gehalten. Sieht jetzt die Chance an Geld durch Flüchtlinge zu kommen. Wie sich herausstellt, hat er theoretisch Recht mit dieser Annahme, ist jedoch in ein länderübergreifendes Schleppersystem eingebunden, in dem er den Repressionen der Bosse ausgeliefert ist.

Nachbarin der Familie (Mezzo?) gehört zur Feindespartei, stand aber zuvor mit ihrer Nachbarsfamilie auf vertrautem Fuß. Man hat das Leben miteinander geteilt, die Kinder abwechselnd in die Schule gefahren, sich gegenseitig eingeladen. Seit Kriegsbeginn aber wird sie angehalten den Kontakt nicht nur abubrechen, sondern sie zu verraten. Gehört zu der momentan siegreichen Partei. Ist hin und hergerissen von der Solidarität zu ihrer Ethnie und der Familie, mit der sie immer in gutem Kontakt stand. Dennoch ebnet die Nachbarin ihnen einen Fluchtweg. Hält ihnen den Weg frei.

CHOR überwiegend aus der momentan unterlegenen Partei, aber zwischendurch könnten auch einige aus der siegreichen hereinströmen, so dass es zu einem Schlagabtausch kommen könnte.

1. Akt

Großzügiger (Schutz)-Keller eines Wohnhauses in der Mitte einer Stadt, fast wohnlich. Es gibt einen Esstisch, Stühle, Sofas, Matratzen, Lampen, Kerzen. In einer Ecke hinter einem Verschlag ein Klo. Anwesend ist eine Reihe Menschen sowie der 15jährige mit seiner Mutter. Ihr Vater kommt etwas später hinzu.

Freßgelage. Eindruck von Normalität, aber eine gewisse Überspanntheit liegt in der Luft. Es wird sehr laut geredet, Witze gerissen, gefressen, gesoffen, gelacht und gesungen in den verschiedensten Sprachen (z.B. serbisch, afrikanisch, ukrainisch, syrisch). Wenn der Anklang an Hysterie nicht wäre und sich nicht gewisse Stereotypen (auch Rituale) wiederholten, die stutzig machen, könnte man glauben, man wäre auf einer Familienfeier. Es kommen immer wieder Leute von draußen, Zivilisten, Soldaten, Journalisten die Neuigkeiten, oder Essbares mitbringen. Es verschwindet auch immer mal wieder einer. Es muss sich der Eindruck manifestieren, dass die Menschen hier schon eine geraume Zeit zusammen existieren und sie sich mit ihrer Lage so weit möglich abgefunden haben. Ein Hauch von Normalität. Der Vater erscheint mit einer Nachricht, die ihn euphorisch macht, was er nur schwer unterdrücken kann. Er muss sich aber zusammennehmen, da nur seine Tochter die Nachricht erfahren darf.

Fortan beobachtet der Vater voller Spannung jeden der eintritt. Er ist sichtbar unruhig.

Plötzlich dringt (erst entfernt dann näherkommend) ein Grollen heran, was die Gesellschaft kaum zur Kenntnis nimmt. Erst als die Geräusche über ihnen zu sein scheinen und der ganze Raum vibriert, stutzen sie einen Moment – machen dann jedoch sarkastische Bemerkungen. Es sind unüberhörbar Kriegsgерäusche, Granateinschläge sind zu hören, Schießereien, Geschrei. Panzer hört man heranrollen und sich wieder entfernen. Eine junge Frau bekommt eine Angstatacke. Die Lage spitzt sich zu. Feindseligkeiten unter den Kellerinsassen (Nachbarin/Familie, bzw. die verschiedenen Parteien des Chores) brechen aus, werden aber wieder im Falle von Nachbarin/Familie geschlichtet,

(während es zwischen den beiden Chorparteien zu einem Gewaltexzeß kommen könnte????? Wird durch ein äußeres Ereignis beendet.) Gelegentlich ist eine Sirene zu hören. Die Atmosphäre wechselt zwischen Angst und Hoffnung, Sieg und Niederlage, Euphorie und Resignation. Und wieder wird ein Lied angestimmt. Langsam finden die Menschen zur Gleichmut zurück bzw. überspielen ihre Angst.

Der Vater kann seine Ungeduld kaum mehr zügeln. Jetzt wird offenbar, auf wen er wartet: einen Schlepper, der sich bereit erklärt hat, Tochter und Enkel außer Landes zu bringen.

Der Strom fällt aus. Als er wieder angeht, ist der Schlepper da und vertickt Tabletten und Drogen. Er einigt sich mit der Mutter und deren Vater. Der Sohn will nicht weg. Der Strom fällt wieder aus. Dieses Mal sitzen sie lange im Dunkeln.. Als das Licht wieder angeht, ist ein Teil der Leute fort– oder der Raum ist sogar leer.

2. Akt

Personen 2. Akt

Der 15jährige

Seine Mutter

Eine junge Frau (gesungen von der Sängerin der Nachbarin, mir gefällt die Idee, offen mit solchen Identitätswechseln umzugehen) ist allein, hat auf der Flucht ihre Familie verloren, die aber sowieso nicht genug Geld gehabt hätte, um mehrere Familienmitglieder auf die Reise zu schicken. Schließt sich dem 15jährigen und seiner Mutter an.

Der Schlepper hat den Leuten das letzte Geld aus der Tasche gezogen, indem er ihnen Pillen angedreht hat, die sie die Situation ertragen lassen. So auch dem 15jährigen, der jetzt bereits Abhängigkeitsanzeichen zeigt.

Ein Wächter (der vorige Großvater) gibt Befehle wie Gewehrsalven.

Zum Schluss **Die Vorigen**

1. Szene

Eisenbahnwaggon/Schiff, Raum bewegt sich, schaukelt. Plötzlich stoppt die Bewegung, alle würden übereinander stürzen, wenn sie dazu denn den Platz hätten. Klaustrophobischer Raum. (Durchleuchtbare Wand, die ruhig auch mal ganz geschlossen erscheinen kann, so dass nur Stimmen herausdringen?) Vollgestopft mit Menschen (**Chor**). Kein Platz zum Sitzen. So eng, dass sie nur stehen können. Sind orientierungslos. Können sich nur [...] tastend erkennen. Licht nur durch Streichhölzer, Feuerzeuge und ein ganz kleines Loch in der Wand, die einzige Luftzufuhr. Es sind nur Wortfetzen zu hören. Es fehlt an allem. Die Menschen haben zu wenig Luft zum Atmen, sind hungrig, durstig, ihnen ist kalt/heiß. Ihre Notdurft müssen sie über einem Loch verrichten. Wenn einer sich dorthin durchkämpfen will, bricht Chaos aus. Suchscheinwerfer? Sind bereits seit Tagen

wenn nicht Wochen unterwegs. Einmal am Tag öffnet der Schlepper die Tür, dann bricht Hysterie aus. Die Toten werden rausgesucht, die in dem Moment, wenn die Leute rausgehen, umkippen. Der 15-jährige und seine Mutter haben bisher überlebt.

2. Szene

Der Kasten hat die Menschen ausgespuckt und verschwindet...Plötzlich sind ev. wieder alle Figuren auch aus dem 1. Akt anwesend,

Leerer Raum, elysische Weite. Die Menschen fühlen sich verloren nach all der Zeit der Enge, wissen nicht, wer sie sind, ob sie im „gelobten Land“ angekommen oder bereits tot sind. Sie benehmen sich wie Schlafwandler.

(Denkbar wäre, dass sich am Ende die Weite wieder in den Keller zurück verwandelt, wie ein Perpetuum mobile).

Nachdem die **Sprache** im 1. Akt zwar bereits sehr knappgehalten ist, wird sie in diesem Akt kryptisch, oft nur aus ganz kurzen, abgehackten Sätzen, wenn nicht nur vereinzelt Worten bestehen. Kommunikation wird überwiegend mittels der anderen Sinne stattfinden, riechen, schmecken, fühlen. Im letzten Bild könnte sich die Sprache in Laute aufgelöst haben...

Am 11.2.2015 schrieb ich Micaela.

Liebe Micaela,

vielen Dank für das überarbeitete Exposé! Ich habe es ein paarmal gelesen und ich finde es wunderbar!

Im Moment gibt es nichts, was ich ändern würde, ich finde es so sehr gut! (ich denke, dass es gut wäre, wenn die letzte Szene wieder im Keller enden würde, nach dieser Leere, die vorher kommt... und so undefiniert bleibt)

Ich habe die Reportage aus der "Zeit" gelesen. Ziemlich anstrengend. Aber interessant für uns.

Ich wünsche Dir ein schönes Wochenende!

Liebe Grüße

Jelena

2.3.3 Ins Opernhaus

In der Zeit von 2015 bis 2017 war die Hamburger Hochschule wegen Renovierungsarbeiten räumlich teilweise ausgelagert und es gab keine Möglichkeit, das Stück im Forum (Theatersaal der Hochschule) aufzuführen. Deshalb musste ich mich um eine andere Lösung kümmern, anders gesagt: die gesamte Produktion übernehmen. Mein Mentor Manfred Stahnke, mit dem ich mich regelmäßig über das Projekt ausgetauscht habe, hatte mir geschrieben. Er wollte, dass ich ihm mein Projekt schicke, doch er wusste nichts von der jüngsten Entwicklung – nämlich, dass die multimediale Oper in eine Kriegooper umgewandelt wurde. Er wollte mir helfen, die Oper in einem Opernhaus unterzubringen.

So schrieb er mir am 28.02.2015:

danke liebe jelena. ich erinnere, dass du eine starke multimediale komponente in deinem projekt hattest. hat sich da dein konzept geändert? oder könntest du mir dazu etwas konkretes hinzufügen?

ich versuche, dein projekt dem DG schmackhaft zu machen, er möchte gern eben diese multimedialität dabei haben...

wir können abwarten, bis das ganze libretto fertig ist, liebe jelena. mach gern den text zur multimedia-komponente so bald wie möglich, aber es kommt nicht auf den tag an...

herzlich

manfred

Ich schrieb an Micaela am 01.03.2015 mit der Bitte, die Multimedialität beizubehalten:

Liebe Micaela,

ich habe nun eine E-Mail von meinem Mentor Manfred Stahnke bekommen. (s.u.)

und wollte Dich fragen was Du darüber denkst.

Er hat mir gegenüber schon vor einiger Zeit erwähnt, dass er versuchen würde mit dem [...] zu sprechen und dass der gerne etwas mit Multimedia machen möchte.

Er wollte mein Projekt vorschlagen, weil es viel um die Technologie und die Internet- Ära ging.

Ich glaube, ich habe es Dir gegenüber beim letzten Mal erwähnt.

In unserem "Krieg-Projekt" ist diese Komponente nicht so stark, aber vielleicht könnte man einige Ideen von meinem vorherigen Konzept beibehalten.

Ich überlege gerade, was möglich wäre...

Wir haben schon mal gesprochen, wenn im ersten Akt die Akteure viel mit iPhones, Tablets usw. chat-mäßig kommunizieren. (z.B. der Junge kann mit seiner Freundin Anna chatten, oder die Frau kann Ihre Tochter über Facebook suchen...) Das könnte alles auf einer Leinwand angezeigt werden...?!

Und dann sollte alles nach und nach aufhören, weil sie im 2. Akt keine Verbindung haben und teilweise keine Geräte... (der Schlepper hat alles genommen und verkauft... z.B.)

Und zum Schluss haben wir über zwei Möglichkeiten gesprochen.

Man könnte vielleicht eine auf der Leinwand zeigen. (z.B. Keller aus dem 1. Akt, wie ein Traum von denen)

Das war jetzt auf die Schnelle gedacht, ich müsste mir mehr überlegen. Aber erstmal würde mich interessieren, was Du überhaupt darüber denkst.

Ich hoffe, der zukünftigen Mutter Phoebe geht es gut.

Liebe Grüße und ein schönes Wochenende wünsche ich Dir!

Jelena

02.03.2015

Liebe Jelena,

Jetzt bin ich gerade aus Berlin zurück und denke ein bisschen hin und her, frage mich aber ob das wirklich soooo interessant ist, wenn man Chats und mails auf der Leinwand sieht???? Es würde vielleicht etwas über die Entfremdung der Menschen erzählen, die nicht mehr mit denen kommunizieren, die um sie direkt herum sind, aber baut das Spannung auf? wenn man noch in diesen alten dramaturgischen Kategorien denkt... Vielleicht würde es schon gehen???? Ich bin mir da bisher nicht so sicher.

Was ich mir aber durchaus vorstellen könnte, dass die Außenwelt eine Ebene wäre, die über Technologie zu den Leuten im Keller hereindringt. Also eigentlich 2 Parallelwelten. Draußen tobt der Krieg und drinnen herrscht das Klein Klein des Alltagslebens (beziehungsweise dessen, was die Menschen zwanghaft davon aufrecht erhalten). Natürlich könnten in den Sequenzen von draußen auch mal Schriften auftauchen... Hmmm, könnte vielleicht doch auch spannend sein????.

Das ist jetzt alles noch etwas ins Unreine gesprochen.

Der Coric ist wunderbar und hat sehr viel mit unserer Situation zu tun. Auch hat mir das 2. Theaterstück sehr gefallen mit der familiären Spielanordnung und den Situationen, in denen die Familienmitglieder sich auf unterschiedlichste Weise immer wieder abschlachten, der Krieg hat die Familie komplett unterwandert.

Ich hatte schon angefangen mit der 1. Szene, aber nun muss ich das ganze noch mal überdenken.

Lg Micaela

P.S. Phoebe geht's gut. Ob sie schwanger ist? Keine Ahnung. In ca. 14 Tagen weiß ich näheres.

02.03.2015

Liebe Micaela,

Ehrlich zu sein, es fällt mir im Moment auch sehr schwer, wieder zu meiner vorherigen Idee über die Technologie zu denken, weil ich jetzt sehr in dieser Krieg-Flüchtlinge-Underground-Geschichte bin- und irgendwie finde [ich es] auch nicht mehr so passend...

Es kann sein, dass das mit Chat auf der Leinwand gar nicht spannend ist und dann einfach zu naiv wirkt...

Die Idee über zwei Parallelwelten finde ich super!

Ich kann mir gut, als eine Multimediale Komponente, eine Video-Projektion vorstellen, könnte man dadurch diese zweite Welt (Krieg) zeigen?

Aber das dürfte ja nicht viel sein und nicht deutlich (weil wir das vermeiden wollten). Also keine Bomben, Feuer oder ähnliches...

Könnte man eventuell die Nachrichten oder korrupte Medien ins Spiel bringen? weil in Kriegssituationen das ja auch ein sehr wichtiger Punkt ist.

Ich denke diese kleine Welt (Alltagsleben) sollte so bleiben, das finde ich unglaublich spannend. Aber es fällt mir gerade ein, könnte man einen Kriegsreporter (als Sprecher) haben? Der könnte nur in diesem Video erscheinen....

Naja, aber jetzt sind das nur die Gedanken, die diese Multimedia Seite betonen könnten...

Ich war schon sehr glücklich auch mit der Version, die du geschrieben hast und könnte damit gut was anfangen auch nichts zu ändern!

Nur wäre ich schon sehr erleichtert, wenn der D.D. Interesse an [der] Oper hätte, dass ich mir keine Gedanken machen muss, wo und ob die gespielt wird, sondern einfach in Ruhe komponieren :)

[...] Da muss man vielleicht [einen] Kompromiss machen...

Ich sollte Manfred bald ein paar Sätze über die Multimedia schreiben, aber ich denke das müssen wir zusammen entscheiden.

Auf jeden Fall, ich vertraue Dir, da Du viel Erfahrung hast und bin mir sicher, dass es toll sein wird! :) [...]

Liebe Grüße und vielen Dank!!

Jelena

Das Hin und Her war anstrengend: Von einer Idee zur anderen zu springen, vor allem, wenn man dabei nicht alleine ist, sondern mit anderen Menschen zusammenarbeitet. Gerade während wir uns über die Kriegsgeschichte einigten (die an sich schon nicht so einfach floss), noch eine andere Ebene hinzuzufügen, war alles andere als einfach. Und meine Rolle, „dazwischen zu stehen“, war sehr ungünstig, aber ich musste bereit sein, einige Kompromisse einzugehen, um das Werk überhaupt aufzuführen.

2.3.4 Die ersten Szenen

Micaela meldete sich eine Zeit lang nicht, aber da ich auch beschäftigt war, habe ich sie nicht gedrängt. Irgendwann wurde ich nervös und fragte sie, wie die Lage ist. Sie schrieb mir zurück, deutlich erschüttert:

10.03.2015

Liebe Jelena,

hab mich bisher nicht gemeldet, da ich nicht genau weiß, wann ich nach Hamburg kommen kann. Es ist vielleicht banal, aber mein Kater ist sehr krank und ich mag ihn im Moment nicht allein lassen. Aber wie es so aussieht werde ich ihn morgen auf seine letzte Reise schicken. Er ist ein großartiger Kater und es fällt mir sehr schwer.

Wenn ich ihn morgen erlöse, dann würde ich wahrscheinlich Sonntag oder Montag nach Hamburg kommen und es wäre großartig, Dich dann zu sehen.

Bis dahin habe ich dann sicher 4 Szenen skizziert (was keineswegs heißt dass sie fertig sein werden). Ich denke schon, dass wir den Kriegsreporter einbauen können und sicher auch eine Kriegsmultimedial- Komponente, die ich jetzt schon mit angemacht habe.

Ich lass Dich wissen, wann ich komme

Ganz liebe Grüße

Micaela

18.03.2015

Liebe Jelena,

irgendwie komme ich im Moment zu nix, daher entschuldige, dass ich mich so lange nicht gemeldet habe...

Das Katechet Enkidu hat vor 1 Woche seine letzte Reise angetreten. Er kam Dienstag Abend rein und seine Augen sagten mir, dass es Zeit ist. Die Tierärztin kam sofort und dann ist er ganz friedlich auf seinem Sessel eingeschlafen.

So, und nun komme ich definitiv morgen nach Hamburg. Am Abend gehe ich ins Schauspielhaus und Samstag muss ich irgendwann Thomas Hengelbrock treffen, aber sonst hätte ich Zeit.

Hoffentlich können wir uns treffen. Ob ich danach so schnell wieder nach Hamburg komme, ist fraglich. Phoebe ist trüchtig und die letzten 3 Wochen vor der Niederkunft hat sie Ruhe verdient.

Lass uns einfach telefonieren.

Bis hoffentlich ganz bald

Liebe Grüße

Micaela

18.03.2015

Liebe Micaela,

danke für Deine Email. Es würde mich freuen wenn wir uns in den nächsten Tagen treffen könnten. Morgen ist bei mir schwierig, aber am Freitag oder Samstag würde es geben und bin auch flexibel. Am Freitag bin ich nach ca 13 Uhr frei und in der Stadt...ansonsten können wir auch spontan ein Termin finden.

[...]

Liebe Grüße und bis Bald,

Jelena

Am 29.03. bekam ich von ihr die erste Szene. Ich erinnere mich so gut, ich war beim Frühstück, als ich die E-Mail bekam und habe sie sofort gelesen.

29.03.2018

Liebe Jelena,

so, obwohl das sicher, ganz sicher keinesfalls auch irgendeine Art von Endfassung/form ist möchte ich Dir doch die ersten beiden Szenen senden.

Einfach auch um zu wissen, ob Du damit überhaupt irgendetwas anfangen kannst?! Mit dieser Art der Kommunikation. Und auch damit, wie jetzt die Multimedia- Ebene funktioniert???

Oder brauchst Du etwas anderes, ausformuliertes oder noch knapperes?

Schau es Dir in Ruhe an.

Alles ist möglich!

Ganz liebe Grüße

Micaela

P.S. Falls wir noch einmal Grundsätzlich etwas anderes entwerfen wollen, ich könnte Mittwoch/Donnerstag nochmal nach Hamburg kommen. Phoebe ist nach wie vor sehr fit, von daher wäre das kein Problem.

Hier schüttet es aus Kübeln!

Der Krieg

1. Szene

Mutter Meine Tochter

Chor Jede Familie hat ihr Ach

Chor Ach! Ach! Ach! Ass! *Haut eine Karte auf den Tisch*

Chor Auch die unseren

Chor Es lebe das Leben

Chor *springt auf enthusiastisch* Full house! Gewonnen! Du musst raus!

Mutter Liegt unter den Trümmern.

Chor Scheiße, schon wieder ich

Die anderen geben ihm Geld, Schmuck oder andere Habseligkeiten, die er tauschen könnte

Chor *lapidar* Irgendjemand muss was zu essen *schieben ihn zur Tür hinaus. Eine Kamera folgt ihm draußen (Radius von etwa 100 Metern), Projektion nach drinnen auf die Leinwand. Die „Insassen“ folgen seinem Gang auf der Leinwand aber nicht. Er geht sehr zögernd, schaut sich ständig um, springt in einen Hauseingang, kommt wieder heraus, aber alles ist still ringsumber, zu still. Kein Mensch ist zu sehen. Dann verschwindet er aus dem Blickfeld.*

Mutter Konnten sie nicht finden! So lange haben wir

15 Jähriger *liegt auf einem Sofa, schreibt in sein Handy oder Tablet, Projektion auf die Leinwand*) Hey Anna, ich will los, aber meine Mutter lässt mich nicht. Jirij und Olek sind schon weg. Irgendwo. In den Bergen. Wahrscheinlich. Ohne Netz. Hab nichts gehört. Alles klar bei Dir? Wo versteckst Du Dich? *sieht danach bei FB einen kleinen Werbefilm z.B. lovehasnolabels.* Cool. Sind auch bald Skelette. Allesamt.

Mutter Was redest du da?

15 jähriger Ach nichts.

Mutter Ich lass dich nicht

15 jähriger Du hast mir gar nichts mehr

Mutter Willst du auch?

15 jähriger Tun wir doch alle. Bald.

Mutter Stasia bricht in Tränen aus

15 jähriger Das bringt sie nicht zurück
Mutter Und nun auch
15 jähriger Die da! *Zeigt auf Nachbarin*
Nachbarin Ihr seid doch selbst
Mutter Ihr, Ihr! *bricht zusammen*
Nachbarin Hättet ihr nicht *Mutter will sich auf sie stürzen, hält sie an den Armen.* Bist du verrückt
Mutter *schreit* Wenn ihr nicht wärt, dann würde sie noch
Nachbarin *schreit* Wenn ihr nicht wärt, dann würde, ja dann würde...
Die Decke vibriert (Videoeinspielung eines Panzers? Staub rieselt von der Decke)
Chor Könnte auch mal wieder jemand Staub wischen!
Chor Mach doch!
Chor Lohnt nicht.
Chor Ja, so ist das.
Chor Alles, alles ist vergeblich
 Alles, alles ist vergänglich!
 Lebt den Moment, den Moment
 Genießt, genießt was ist.
 Vergesst, vergesst was war
 Und schert euch nicht um das, was kommt.
 Alles vergeblich
 Alles vergänglich.
Auf der Leinwand erscheint der Hinausgegangene wieder, er rennt, wie um sein Leben, geht in Deckung und kommt dann die Treppe herunter gestürzt. Er knallt mehrere Flaschen auf den Tisch und eine Tüte mit was zu essen.
Chor *immer lauter* Lebt! Lebt!
 Den Moment, Den Moment
 Genießt, genießt !
 Vergesst, vergesst !
 Was kommt? Egal!

Alles mündet in ein wüstes Gelage.

2. Szene

die Vorigen , die Kamera draußen fängt einen älteren Mann ein und folgt ihm. Es ist jetzt etwas bewegter in den Straßen, Menschen rennen umber, dann und wann ein (Militär)Fahrzeug mit grölenden Menschen drin. Der ältere Mann ist sehr einfach aber sauber gekleidet. Er geht wie selbstverständlich ohne das Treiben um ihn herum wahr zu nehmen. Er tritt mitten in das wüste Gelage hinein. Geht direkt zur Tochter. Die anderen werden ein bisschen ruhiger.

Vater *leise zu seiner Tochter* Ich hab's
Mutter Was?
Vater Die Lösung

Mutter *lacht* Die Lösung! Er hat die Lösung.

Vater Doch

Mutter Als ob es eine Lösung gäbe

Vater Raus hier

Mutter Es gibt keine Lösung. Zu spät, zu spät, tot

Vater Nicht wahr! Dein Sohn

Mutter Meine Tochter

Vater Er

Mutter Stasia

Vater *lauter* Komm zu dir

Mutter Ich bin bei ihr

Vater Du musst ihn retten

Mutter *resignativ* Wie?

Vater Ich hab die Lösung

Mutter *lacht*

Vater Ich hab jemanden getroffen, der

Mutter Wer soll das

Vater Er bringt euch

Mutter Wohin? Zu ihr?

Vater In Sicherheit

Mutter Wann? Ich kann nicht weg

Vater Morgen

Mutter Und Stasia?

Vater Verloren

Mutter Wie soll ich...

Vater Du musst. Denk an ihn.

15 jähriger Was soll sie

Vater An dich denken

15 jähriger An mich? Ach nein

Vater Junge!

15 jähriger Ich denk schon an mich

Chor Wurst!

Chor Käse!

Chor Bohnen!

Chor Schnaps! Sofort

Vater Hier! *Stellt ihnen eine Flasche Selbstgebrannten hin* Damit furzt's sich besser.

Chor Furzen, pissen, scheißen ist unser täglich Geschäft.

(Männer) Nach Bumsen, ficken, saufen steht uns der Sinn.

Greifen sich die Frauen, doch die lachen

Chor Männer bleiben Männer

(Frauen) Immer nur das Eine. Und dann noch das Andere.

Mutter Wie? Wie? Wie?
 Vater Papiere. Er weiß wie. Ich hol ihn heute Abend, dann wird er
 Mutter Hast du bezahlt?
 15 jähriger Gibt's ne Cola?
 Vater Was denkst denn du?
 Chor *skandieren* Cola! Cola! Cola!
 Mutter Wieviel?
 Vater Packt das Wichtigste
 15 jähriger Ich muss mein Land
 Vater Welches Land? Das der Politiker?
 15 jähriger verteidigen
 Vater Das Land muss dich
 15 jähriger verteidigen!
 Vater Stattdessen verheizen die dich.

Auf der Leinwand erscheint eine Reporterin, sie steht vor der Kellertür. Mikrophon in der Hand (hab mir noch nicht die Mühe gemacht, das rückwärts aufzuschreiben, finde es aber gut, wenn das, was sie sagt, einen Inhalt hat, auch wenn man es nicht versteht)

Reporterin Tag 45 der Belagerung. Nach wie vor harren etwa 1200 Menschen in der umstellten Stadt aus. Es gibt auch keinen Weg hinaus. Allmählich werden die Lebensmittel knapp. Auf den Dächern befinden sich Scharfschützen, die die Bürgerwehr dort postiert hat. Auf die Straßen hinauszugehen ist nach wie vor lebensgefährlich. Immer wieder feuern die Belagerer Raketen mitten in die Stadt. Doch die Stadt ergibt sich nicht. Verzweifelt wartet sie auf die rettende Armee. Nur über einen Schwarzmarkt im Untergrund kann man noch Brot, Gemüse und sauberes Wasser bekommen. Es wird von einem Schmugglerpfad gesprochen, über den die Waren in die eingeschlossene Stadt kommen sollen. Im Moment ist es zwar ruhig hier, aber

Ein paar Meter von ihr entfernt, schlägt eine Granate ein. Das Bild verwackelt, man sieht die Reporterin davon laufen, es gibt einen schneidenden Ton, dann ist das Bild schwarz;

Chor Gib mal die Butter
 Chor Andres hat mit Lonka rumgemacht
 Chor Das Flittchen. Jeden Tag ein anderer
 Chor Stimmt doch nicht
 Chor Sagst du nur, weil sie schläft
 Chor Wo ist Andres denn?
 Chor Und Lonka?

Reißen einen Vorhang auf und finden die Zwei eng umschlungen. Alle lachen

15 jähriger *tippt in sein Laptop, wird auf Leinwand übertragen* Anna, sind alle verrückt geworden hier. Mutter versinkt in Trauer. Ich weiß auch nicht, wie ich ohne sie. Großvater will uns außer Landes bringen. Ich kann nicht einfach sitzen und abwarten. Ich muss was tun! Wo bist du bloß? Du fehlst mir so! Bist du plötzlich anders, nur weil du...? Nein, das darf nicht. Die können alle sagen, was sie wollen.

Vater Bin gleich wieder da

Mutter Nein, du darfst nicht, da draußen
Vater Keine Angst
Der Vater geht wieder hinaus. Die Kamera folgt ihm. Er geht durch Trümmer. Man glaubt sofort, dass er unverletzbar ist, das zeigt seine Haltung. Dann verschwindet er aus dem Bild.

Chor Wann ist Hochzeit?
Chor höchste Zeit
Lonka steht auf, sie hat bereits einen dicken Bauch. Lonka bekommt einen Brautschleier um, Hochzeitsmusik, alle tanzen, Moment großen Glücks. Wenig später wird das Baby geboren.

Chor reichen das Baby wie im Triumph weiter Es lebt!
Chor Es schreit!
Chor In diesen glorreichen Zeiten!
Chor Welch ein Glück

.

Ein Trupp feindlicher Soldaten ist auf der Leinwand zu sehen, die die Straße runtergestürmt kommen. Zum ersten Mal gibt es eine direkte Reaktion auf das Geschehen, totale Stille, Erschrecken, Entsetzen, Starrheit. Aber kein Kommentar. Als die Soldaten dann an der Kellertür vorbeilaufen, tun sie so als wäre nichts geschehen, es wird sofort sehr laut.

Chor hat so eine große Familie
Alle schreien durcheinander.

Während ich den Text las, hatte ich die Szene sofort vor Augen und hörte die Musik. Ein paar Mal nacheinander habe ich es gelesen und fand es immer besser. Kurze abgebrochene Sätze, quasi als ob sich die Akteure ständig ins Wort fallen würden. Es war ein Raum voller Menschen. Eine überladene Szene, mit viel Aktion. Ich konnte die Atmosphäre aus meinen Erinnerungen aus dem Bunker spüren. Es ist nicht immer so, dass ich mir, wenn ich einen Text lese, das musikalisch sofort vorstellen kann. Bei Gedichten, die ich in Lieder verwandeln sollte, fällt mir das manchmal schwer.

Dieses Mal hatte ich den Klang im Ohr: Die Orchestration, Stimmen, gereizte Spannung. Ich wollte eine Atmosphäre schaffen, die sich auf verschiedenen Ebenen musikalisch wie auch räumlich abspielt. Die Melodien erklangen in meinem Kopf: Eine etwas poppige, für den Chor, und für die anderen: absurde, unterbrochene, mühsame und teilweise schwere Stimmen. Diese Klänge kamen aus verschiedenen Ecken der Bühne und mischten sich miteinander in einer grotesken sphärischen Musik.

Zu dieser Zeit und davor beschäftigte ich mich sehr intensiv mit verschiedenen Opern. Ich habe György Ligetis *Le Grand Macabre*, Wolfgang Rihms *Hamletmaschine*, Mauricio Kagels *Staatstheater* analysiert. Ich fand Ligeti und Kagel schon immer interessant und diese zwei Werke – die Anti-Oper von Kagel und die Anti-Anti-Oper von Ligeti – sehr spannend. Und eben die Mischung der

beiden: Aktionskunst bei Kagel und minutiöse Präzision bei Ligeti. Es kann sein, dass mich die Mischung der beiden Stile am Anfang inspiriert bzw. unbewusst beeinflusst hat.

Genießt, genießt!
 Vergesst, vergesst!
 Was kommt? Egal!

neumi + izgovorit

Alles mündet in ein wüstes Gelage. Übergang in einen andren Raum.
 15-jähriger — Immer noch kein Netz, wie soll ich jetzt?

SZENE C (5)

die Vorigen, die Kamera draußen fängt einen älteren Mann ein und folgt ihm. Es ist jetzt etwas bewegter in den Straßen, Menschen rennen umher, dann und wann ein (Militär)Fahrzeug mit grölenden Menschen drin. Der ältere Mann ist sehr einfach aber sauber gekleidet. Er geht wie selbstverständlich ohne das Treiben um ihn herum wahr zu nehmen. Er tritt mitten in das wüste Gelage hinein. Geht direkt zur Tochter. Die anderen werden ein bisschen ruhiger.

Ein Raum von dem Großvater, es gibt Spieluhren mit unterschiedlichen Melodien, die er bespielt und saubermacht

+ Music Boxes + Schnapps + Werkzeuge
 Melancholisch, Sam
 Wo er was baut?

DUA INSTR. Violina + Percuss. Glockenspiel
 leise zu seiner Tochter Ich hab's.

Vater
 Mutter Was?
 Vater Die Lösung
 Mutter lacht Die Lösung! Hysterisch Er hat die Lösung.
 Vater Doch
 Mutter Als ob es eine Lösung gäbe
 Vater Raus hier
 Mutter Es gibt keine Lösung. Zu spät, zu spät, tot
 Vater Nicht wahr! Dein Sohn
 Mutter Meine Tochter
 Vater Er
 Mutter Stasia
 Vater — lauter Komm zu dir
 Mutter — Ich bleib bei ihr
 Vater — Du musst ihn retten
 Mutter — resignativ Wie?

4

Abbildung 9: Libretto in der Arbeitsphase

2.3.5 Medialität und Behandlung des Textes

Ich schrieb Micaela meine Eindrücke:

30.03.2015

Liebe Micaela,

vielen Dank !!

Ich habe den Text gelesen und es gefällt mir schon auf den ersten Blick sehr gut!

Ich habe das Gefühl, dass ich gleich mit dem Komponieren anfangen könnte :). An manchen Stellen, [würde] ich es vielleicht ein bisschen ausformulieren, wo die Sätze nicht beendet sind (aber nicht immer), würde [es] aber erstmal so lassen.

Die Multimedia-Ebene finde ich auch gut. Hast Du gedacht, dass man wirklich mit einer Kamera [den Akteuren] folgt (wie im Theaterstück Ephraim Magnus⁶⁸) oder dass man alles schon vorher filmen könnte? Das ist natürlich nicht so wichtig im Moment, aber nur, dass ich das besser verstehe, ob man dann zwei Bühnen hat, oder wird die echte Strasse gezeigt (so habe ich es mir vorher vorgestellt, aber ist vielleicht auch nicht unbedingt einfacher zu realisieren)

Ich habe in dem Text ein Paar Sachen dazu geschrieben und am Anfang ein sehr kurzes Exposee.

Könntest Du das Exposee bitte einmal lesen und vielleicht auch ändern, wenn Du denkst, dass es nicht so gut ist.

Ich würde das gerne dann an meinen Mentor schicken.

Noch eine Frage, hättest Du vielleicht schon eine Idee für den Titel (natürlich muss es nicht definitiv sein)

Ich dachte, etwas was nicht sofort an "Krieg" erinnert...aber einen konkreten Vorschlag habe ich jetzt nicht...

Ich hatte im Kopf "das gelobte Land", oder etwas in der Art, aber es gibt schon einen Film mit diesem Titel...

Ich danke Dir sehr für Deine Mühe und wünsche Dir und Phoebe eine entspannte Zeit bis die Welpen kommen!

Schöne Grüße!

Jelena

⁶⁸ Vgl. https://www.schauspielhaus.de/de_DE/stuecke/pastor-ephraim-magnus.1011619, (zugegriffen 1.3.2021).



Abbildung 10: Der alte Mann, Animation von David Schulz

Durch Videoprojektionen, die ein wichtiger multimedialer Teil dieser Oper sind, gelangt die „Außen-Welt“ (wo der Krieg herrscht) in das „Alltagsleben“ der Kellerinsassen. So beispielsweise im ersten Akt: Während die Akteure sich in dem Schutzkeller vor den Bomben verstecken, müssen einige von ihnen manchmal rausgehen, um Lebensmittel zu besorgen. In diesen Momenten wird auf der Leinwand die Welt draußen gezeigt, indem die Kamera den Menschen in einem Radius von etwa 100 Metern folgt – der Umgebung des Bunkers/Kellers in verschiedenen Tageszeiten und Situationen.

Der 15jährige chattet mit seiner Freundin Anna und der Chat wird auch auf den Wänden angezeigt. Die Journalistin, die aus dem Kriegsgebiet berichtet, erscheint nur auf der Leinwand und berichtet in einer (ausgedachten) Phantasiesprache.

In meiner ersten Oper *SpiegelSpiel*⁶⁹ hatten Micaela und ich uns eine Phantasiesprache ausgedacht. Sie handelte von zwei Spiegeln und ich meinte, dass es gut wäre, wenn ein Spiegel nur rückwärts sprechen würde. Das hat wunderbar funktioniert: musikalisch und als ein Rätsel. Viele haben sich Gedanken gemacht, welche Sprache das sein könnte. Dieses Mal haben wir das gleiche mit der Rolle der Journalistin gemacht. Das hat der Geschichte eine Neutralität verliehen, weil man nicht wusste, aus welchem Land und in welcher Sprache sie berichtet.

⁶⁹ Aufgeführt im Mai 2010 auf der Münchener Biennale: Warum weiß ich nicht – Kindheitsblicke. Fünf Kurzopern. <http://archive.muenchener-biennale.de/archiv/2010/programm/>



Abbildung 11: Die Journalistin, Animation von David Schulz

Auch die Atmosphäre im Bunker hat Micaela großartig getroffen:

Großzügiger (Schutz)-Keller eines Wohnhauses in der Mitte einer Stadt, fast wohnlich. Es gibt einen Esstisch, Stühle, Sofas, Matratzen, Lampen, Kerzen. In einer Ecke hinter einem Verschlag ein Klo. Anwesend ist eine Reihe Menschen sowie der 15jährige mit seiner Mutter. Ihr Vater kommt etwas später hinzu. Freßgelage. Eindruck von Normalität, aber eine gewisse Überspanntheit liegt in der Luft. Es wird sehr laut geredet, Witze gerissen, gefressen, gesoffen, gelacht und gesungen in den verschiedensten Sprachen (z.B. serbisch, afrikanisch, ukrainisch, syrisch). Wenn der Anklang an Hysterie nicht wäre und sich nicht gewisse Stereotypen (auch Rituale) wiederholten, die stutzig machen, könnte man glauben, man wäre auf einer Familienfeier. Es kommen immer wieder Leute von draußen, Zivilisten, Soldaten, Journalisten, die Neuigkeiten, oder Essbares mitbringen. Es verschwindet auch immer mal wieder einer. Es muss sich der Eindruck manifestieren, dass die Menschen hier schon eine geraume Zeit zusammen existieren und sie sich mit ihrer Lage so weit möglich abgefunden haben. Ein Hauch von Normalität.⁷⁰

Diese Beschreibung hat mich ziemlich betroffen gemacht. Micaela hat so genau die für mich so bekannte Atmosphäre beschrieben. Ich konnte die Klänge hören, ich konnte es riechen und

⁷⁰ Micaela von Marcard, Libretto, Fassung vom 29.03.2015.

spüren. Ich war wieder da. Sremska Mitrovica 1999, ein quasi normales Leben. Sobald keine Bomben in der Nähe explodieren. Dann kurze Hysterie und wieder von vorne.

30.03.2015.

Liebe Jelena,

Ganz schnelle Antwort!

Ich denke der Multimedia- Teil muss vorproduziert werden und wahrscheinlich auch mit tatsächlichen Kriegsbildern verschnitten werden. Ich hoffe ja nicht, dass wir demnächst Panzer durch die Straßen haben werden. Allerdings weiß man das im Moment ja nicht....

Klar kann ich abgebrochene Sätze ausschreiben! Wir müssen uns ja langsam rantasten...

Wollte einfach auch wissen ob ich in dem Sinne weitermachen kann!

Deinen Text schau ich mir heute Nachmittag an

Liebe Grüsse

Micaela [...]

01.04.2015

Liebe Micaela,

Du kannst auf jeden Fall in dieser Richtung weiter machen :) Ich komme damit sicher klar!

Und die abgebrochenen Sätze finde ich eigentlich auch gut, nur manchmal denke ich, dass man mehr sagen könnte... aber es kann auch sein, dass die unbeendeten Sätze noch mehr Spannung machen!

Vielen Dank und liebe Grüsse!

Jelena

Ganz andere Atmosphäre

7

Alles leise / Geräuschhaft

SZENE F

Mit einem Mal stehen alle von der Schlägerei wieder auf, ohne äußeren Anlaß und setzen sich wieder hin.

raum mit Stühlen

Die Anderen Mir ist kalt (zittern)

Die Anderen Da der letzte Stuhl. viele Stimmen / wird immer extrem laut!

Die Anderen Äiiii, Noch von meiner Großm... Kippen ihn vom Stuhl und zerschlagen ihn

Die Anderen Nicht!

Die Anderen Oh sedia mia, mi manqui già, addio ^{manch} stimmen einen Abgesang auf den letzten Stuhl an

Die Anderen Das Baby

Die Anderen Sitzen oder frieren, das ist hier die Frage

Die Anderen Kochen müssen wir auch Zünden ein Feuer an.

noch die Atmosphäre machen hoffnunglos

Vater kommt mit dem Mann in den Raum

Vater Nehmen Sie nimmt was zu essen vom Tisch

Die Anderen Geht's noch? Hä!

Die Anderen misstrauisch Wer ist der?

Vater Ein Freund

Die Anderen Ein was?

Vater Freund! Freund! Freund!?

Die Anderen lacht Freund, was ist das?

Schlepper Rette euer Leben. Ich will nur euer Bestes.

Die Anderen Rettest du mich?

Die Anderen Mich auch, mich auch, mich auch?

Schlepper zuckt die Achseln Wer zahlt

Die Anderen Woher sollen wir

Schlepper Was wollt ihr? Wollt lieber verrecken?

Die Anderen Hier nimm

Schlepper Nicht genug

Die Anderen Wieviel ✓

Schlepper 10.000

Die Anderen Aber

Schlepper Nicht mein Problem (A A A A A)

Die Anderen Kein Mensch hat so viel

Die Anderen Hilf uns! (A A A A A)

15+4
29x4
116

Abbildung 12: Das Libretto in der Arbeitsphase

02.04.2015

Liebe Jelena,

hmmmm, vielleicht „vom "Wahnsinn des "seins"? Ne nicht?! Nein, im Moment habe ich keine Ahnung, wie das Stück heißen könnte...

Ich habe mir Dein Exposé nun etwas genauer angesehen und einige Verbesserungsvorschläge gemacht, die Du aber nicht übernehmen musst! Willst Du denn nur das Exposé an Deinen Mentor schicken, oder bereits die Biographien der Figuren und die ersten 2 Szenen mitsenden?

Hab wunderbare Ostern! Auf ganz bald.

Ich schreib dann mal weiter!

Ganz liebe Grüße

Micaela

04.04.2015

Liebe Micaela,

vielen, vielen Dank für Deine Korrekturen! Ich dachte, ich schicke meinem Mentor das Exposé und die Biographien der Figuren. Die ersten zwei Szenen vielleicht noch nicht...?!

Wenn das Libretto fertig ist, dann können wir alles dem Intendanten vorstellen, meinte er...

„Wahnsinn des Seins“ finde ich ok, aber vielleicht fällt uns noch was Besseres ein!

Ich wünsche Dir frohe Ostern!

Ganz liebe Grüße von

Jelena

So waren wir mit der Arbeit in einem Schwung und ich habe mich auf die Komposition sehr gefreut.

30.06.2015

Liebe Micaela,

[...]

Ich wollte Dir kurz die Neuigkeiten berichten. Am Freitag sollte ich meine beide Mentoren treffen und will mit ihnen u.a. besprechen wie es mit der Finanzierung für das Libretto aussieht.

Demnächst sollte ich auch den D.D. treffen. M.S. hat ihm schon längst das Exposé geschickt, aber ich habe noch keine Rückmeldung bekommen. Mit D.R. habe ich auch ein bisschen gesprochen und er hat das Exposé gesehen. Er sagte, dass man mit solchen Themen sehr aufmerksam sein muss, weil es gerade zu aktuell ist und die Theater und Opernhäusern sind mit solchen Angeboten wahrscheinlich überfordert! Aber als ich ihm dann näher erklärt habe, dass es nicht nur eine dunkle Kriegsgeschichte sein sollte, hat er das interessant gefunden.

Neulich habe ich einen Sänger Countertenor (aus Afrika!!) kennengelernt, der so perfekt für die Rolle des Jungen wäre! Und er hat den Wunsch geäußert mitzuwirken, als ich ihm von der Oper erzählte! :)

Ich bin noch bis Mitte Juli in Hamburg und dann bis September verreist, sollte aber bald mit dem Komponieren anfangen.

Gibt es Neuigkeiten bei Dir? :) Wenn Du in diesen zwei Wochen nach Hamburg kommst, können wir uns spontan treffen...

Ganz liebe Grüße

Jelena

05.07.2015

Liebe Jelena,

dank Dir, es geht gut! Wir haben die Welpen in gute Hände abgegeben und genießen nun die Freiheit - na ja jedenfalls ein bisschen.

Bin gerade in Hamburg und bleibe bis morgen mittag. Wenn Du magst könnten wir uns morgen früh treffen, ich bin aber in Gedanken noch nicht so ganz bei unserem Stück. Ein bisschen vielleicht schon, da ich in der letzten Zeit ein Buch gelesen hab von einer tschetschenischen Autorin, die ihre Kindheit inmitten des Krieges verbracht hat zwischen Scharfschützen, Panzern und in komplett zerstörten Wohnungen. Sie hat als Kind und Jugendliche Tagebuch geführt, das uns direkt hinein in die Katastrophe des Krieges führt.

Ich bin ab nächsten Montag dann in Innsbruck und komme am 24. August wieder. Aber ich denke, ich werde in Innsbruck dennoch etwas Zeit haben, an dem Libretto weiter zu arbeiten.

Habe den Stecker meines Handys verloren und hoffe jetzt ich finde jemanden, der mir ein Auflade- Kabel leihen kann...

Liebe Grüße vielleicht bis morgen

Micaela

Z.

#ZWISCHENRAUM [INTERMEZZO]

- Schubladen-Raum
- Die Mutter und die Nachbarin
 - Die Suche nach dem Raum
 - Stil

Z.6 Schubladen-Raum

Per der Definition ist eine Schublade ein Gegenstand.

oben offenes Behältnis, das in einem Möbelstück eingebaut ist

Begriffsursprung:

Zusammensetzung (Determinativkompositum) aus Schub und Lade, also eine durch Schieben zu öffnende Lade.⁷¹

Das Wort kann in übertragener Bedeutung aber auch „Kategorie“ bedeuten.

Kategorie (in die etwas [leichtfertig, ungerechtfertigterweise] eingeordnet wird)

Gebrauch

umgangssprachlich

BEISPIELE:

- seine Musik, Malerei passt eigentlich in keine Schublade
- von diesen Leuten wirst du gleich in eine [bestimmte] Schublade gesteckt
- in Schubladen (abwertend; starren Einteilungsprinzipien) denken ⁷²

(in übertragener Bedeutung:) sie schreibt für die Schublade (was sie schreibt, wird nicht veröffentlicht)⁷³

Die Schublade ist ein Behälterraum. Um unsere Strukturen zu erhalten, müssen wir alles sortieren und organisieren und dafür brauchen wir „Schubladen“. Alles, vom Müll bis zum Menschen, soll in Schubladen sortiert werden. Wie in jedem Bereich, auch in der Musikszene, gibt es Entscheidungsträger, die die Schubladen sortieren und aufräumen. Weil ich Komposition studiert habe, soll meine Schublade nach dem Studium Komponistin für Neue Musik sein.-Nie habe ich wirklich darüber nachgedacht. Nicht über die Schubladen und besonders nicht über die

⁷¹ <https://www.wortbedeutung.info/Schublade>, (zugegriffen 9.6.2020).

⁷² <https://www.duden.de/rechtschreibung/Schublade>, (zugegriffen 21.04.2020).

⁷³ Ebd.

Schublade, in die meine Musik hingehören könnte. Ist meine Musik überhaupt in einer Schublade? Auch hier bin ich in einem Zwischenraum und habe keine Schublade.

Dieser Text ist übrigens auch eine Schublade. So eine, die wahrscheinlich jeder zuhause hat. Diese, die meistens im Flur steht und in die man alle „wichtigen“ Dinge legt, aber auch die Dinge tut, für die man keinen anderen Platz findet. Darin befindet sich alles mögliche. Am Ende ist sie randvoll und unordentlich und man muss alles herausnehmen und sie noch mal sortieren, bis sie erneut voll wird.

Z.7 Die Mutter und die Nachbarin

Die Entwicklung des Librettos ging weiter und Micaela schrieb mir aus Innsbruck die Neuigkeiten:

08.09.2015

Liebe Jelena,

wird ja Zeit, dass ich mich melde. Hoffe, Du hattest einen schönen Sommer an Deinem Stipendiumsamt!?

Wir hatten es sehr heiß in Innsbruck, aber abgesehen davon, war es eine ganz spannende Zeit.

Nun bin ich zurück und habe mich mal ein bisschen an den 1. Akt gesetzt. Schau ihn Dir doch bitte an und sag mir, was Du denkst. Möchtest Du vielleicht gelegentlich längere Sätze oder vielleicht mal von einer Figur eine Reflexion, so dass es nicht alles so gebetzt ist (obwohl mir das eigentlich gefällt.)

Ich bin am Montag in Hamburg. Hättest Du Zeit? Bist Du da?

Würde mich freuen Dich zu sehen. Ich bin aber jetzt immer mal wieder dort.

Ganz liebe Grüße und hoffentlich auf bald

Micaela

10.09.2015

Liebe Micaela,

vielen, vielen Dank für deine Arbeit! Ich finde den ersten Akt toll!

Habe übrigens schon angefangen zu komponieren und schreibe erstmal so eine Art Ouvertüre, was dieses Orchester in Sondershausen (wo ich im Sommer war) spielen wird.

Ja, sehr gerne können wir uns am Montag treffen, ich bin wieder in HH. Dann können wir weiter in Ruhe sprechen, ich werde bis dann noch ein Paar mal das Libretto lesen :)

Wenn das Wetter schön ist, vielleicht in Cliff an der Alster?

Freue mich!

Liebe Grüße

Jelena

Micaela arbeitete in Innsbruck weiter am Libretto. Bei unserem nächsten Treffen sprachen wir über den ersten Akt. Wir thematisierten die Beziehung zwischen der Mutter und der Nachbarin und ich erklärte ihr mein Konzept für die Komposition. Einige Wochen später bekam ich eine neue Version mit zwei Solo-Arien von der Mutter und der Nachbarin, die im Nachhinein die zentralen Stellen der Komposition darstellten.

01.10.2015

Liebe Jelena,

hier kommen die beiden Monologe der Mutter und der Nachbarin. Schau sie Dir doch bitte an. Vielleicht kannst Du etwas mit ihnen anfangen?!

Ich habe noch eine ganz kleine Veränderung am Ende des 1. Aktes vorgenommen, da mir nicht plausibel erschien, dass der Schlepper, also der verantwortliche Schlepper dort in den Keller kommt. Es muss also nur ein Erfüllungsgehilfe sein und nicht der Chef. Ich schau noch mal drüber, weil ich nicht ganz sicher bin, ob die Änderung so reicht.

Ich bin jetzt 2 Wochen weg, aber über mail bzw Handy zu erreichen.

Ganz liebe Grüße und hoffentlich auf bald

Micaela

Nachrichtentext

Illegale Schlepperbanden kassieren Unsummen von den Eingeschlossenen um sie aus der belagerten Stadt zu bringen. Es geht das Gerücht um, dass sie ein Tunnelsystem angelegt haben, durch das sie die Menschen schleusen. Da die UN Blauhelmsoldaten

den Menschen nicht garantieren können, sie sicher aus der Stadt zu bringen, haben die Schleuser immer größeren Zulauf. Die Transporter der UN sind wiederholt beschossen worden. Dabei gab es 3 Tote. Die UN überlegt ihre Soldaten ganz aus der Stadt ab zu ziehen.

Mutter *(kannst Du einfügen, wo Du magst, vielleicht sogar mehrfach, eventuell dann auch nur noch Fetzen davon)*

Über Leichen stolpert mein Schritt.

Ein Schuß. Noch einer.
Eine Kugel zischt an meinem Kopf vorbei.
Hat sie meine Schläfe gestreift?
Sie schmerzt. Egal.
Ich will nur weiter.
Blut? Blut ist überall.
Und Gestank. Dieser Gestank!
Stinke ich auch?
Dann ein Knall.
Der Boden schwankt.
Ich mit ihm. Falle beinahe. Rappel mich auf.
Ich renne.
Flammen fegen durch die Straßen.
Ich schlage die Hände vor die Augen.
Es ist so heiß. Es brennt.
Es brennt! Ein Haus. Es stürzt zusammen.
Und noch eines brennt. Und noch eines
Unseres!
Ich renne, ich falle, über einen Körper, reglos.
Überall Körper
Ich renne weiter
Will hinein, nur noch hinein.
Sie!
Sie halten mich.
Ich schreie.
Doch sie hören mich nicht.
Ich seh sie dort. Im Fenster. Ich seh sie genau.
Ich will zu ihr.
Sie lassen mich nicht.
Um ihr Haupt ein Gloriole aus Feuer.
Dann springt sie. Eine Lohe.
Sie fliegt, die Arme ausgebreitet.
Ein Glutschweif, ein Komet. Meine Tochter.
Ein dumpfer Aufprall.
Mein Schrei erstirbt mit ihr.
Nur noch Asche. Meine Tochter!
Stasia

Nachbarin leise ganz leise War so glücklich.
Die Kinder spielten.
Wir redeten. Wir lachten. Wir aßen. Wir tranken.
Gemeinsam. Wir waren ein wir.
Einer für den anderen.
Wir feierten.
Hochzeit, Geburtstag, Taufe (?) und auch den Tod.
Wir starben im Bett.
Wir wussten nicht, wie glücklich wir waren.
Frieden.
Und dann mit einem Mal.
Warum?
Ich versteh es nicht.
Wer versteht das schon?
Wie konnte das geschehen?
Immer zusammen.

So lange wir denken können.
Jetzt denken wir nicht mehr.
Nun hassen wir nur noch.
Sag mir warum?
Nichts als Neid, Mißgunst, Abscheu.
Sind wir noch dieselben?
Waren wir immer so?
Was ist das in uns?
Das Wir ist nur noch ein Ich.
Ist der Mensch noch ein Mensch?
Kein Tier ist so!
Krieg. Nur noch Krieg
Warum mit einem Mal?
Wann kam der Riß?
Ich weiß es nicht.
Ich weiß nichts.
Nichts

9.10.2015

Liebe Micaela,

entschuldige, dass ich mich erst jetzt melde! Ich hatte eine sehr intensive Woche und bin heute endlich wieder zuhause und konnte in Ruhe das Libretto lesen! Du bist inzwischen vielleicht auch zurück gekommen :)

Ich finde die zwei Monologe sehr schön! Als ich sie jetzt gelesen habe, dachte ich, ich könnte einige Teile auch gerne als Duett (nur die beide, ohne Orchester) verwenden und wenn es für Dich in Ordnung ist, nicht von einmal, sondern an verschiedenen Stellen. Aber im Moment, weiß ich noch nicht wo. Das wird sich beim Komponieren ergeben. Die Änderung mit dem Chef finde ich gut (dann zeigt man auch, dass eine ganze Mafia- Organisation dahintersteckt). Ich bin jetzt mit dem Quintett fertig und möchte nächste Woche weiter die Ouvertüre schreiben und dann die erste Szene. Freue mich schon sehr darauf!

Letzte Woche habe ich D.R. um einen Termin bei dem D.D., gebeten.

Ich sage Dir noch Bescheid wann das möglich wird, würde mich freuen, wenn wir zusammen das Projekt vorstellen können!

Ganz liebe Grüße und vielen Dank für Deine tolle Arbeit!!!

bis Bald, Jelena

18.10.2015

Liebe Micaela,

hier kommt noch der Text über die Musik. Es war nicht so einfach für mich das zu schreiben, im Prinzip schreibe ich nie im Voraus wie die Musik sein wird... Aber hier mein erster Versuch. :)

Falls Du etwas nicht so gut findest, kannst Du sehr gerne ändern oder rausnehmen. Ich weiß nicht, ob alles insgesamt zu lange ist?

Vielen Dank und liebe Grüße!

Jelena

Über Musik

Mit der Zeit weichen klare Erinnerungen und die Perspektiven ändern sich – Wahrheit verschmilzt mit Phantasie. Unter allen menschlichen Aktivitäten ist Krieg die unmenschlichste und zerstörerischste. Mit einem Rückblick auf das Geschehen und mein Erleben des Krieges möchte ich das Groteske und die Absurdität des Kriegsalltags hörbar und erlebbar machen, wie ich es in meinem Erinnerungsprozess bearbeitet habe.

Durch die klaustrophobischen Räumlichkeiten im Bunker möchte die Musik eine andere Ebene erreichen. Sie ist bunt und verdreht. Eine Collage aus den Erinnerungen an die Kriegszeiten und die Bunker-Abende, aus meiner heutigen Perspektive betrachtet. Ein Kontrapunkt zwischen unterschiedlichen Klängen, Welten und Kulturen. Eine bunte Mischung, die grotesk und absurd ist.

Das musikalische Rohmaterial wurde zum Teil der Volksmusik entnommen. Diese volksmusikalischen Elemente werden aber nicht in ihrer ursprünglichen Form verwendet, keine Originale, sondern eine Art erdichteter „Bauernmusik“. Die Musik arbeitet vorzugsweise mit gestischen Elementen und kurzen Bewegungseinheiten.

Der Bunker ist voller Menschen, die gleichzeitig laut miteinander reden, Karten spielen, lachen, tanzen, streiten usw. Aus verschiedenen Räumen kommen unterschiedliche Klänge, die sich manchmal miteinander mischen. Die Musik ist dicht und laut und enthält oft mehrere Schichten. Sporadisch hört man auch die Geräusche aus der Außenwelt. Es sind oft Gesten und musikalische Erinnerungsfetzen. Im zweiten Teil herrscht die Angst als Daseinsform. Die Atmosphäre des angehaltenen Atems. Nah am Geräuschhaften und Geheimnisvollen. Es wird viel gesprochen, geflüstert. Die Sprache ist noch knapper, paradox und artifiziell, ein Spiel zwischen Leben und Tod.

18.10.2015

Liebe Jelena,

Dein Musiktext ist wunderbar, nicht zu lang.

Habe noch mal im Libretto etwas rumgefummelt und die beiden Monologe eingefügt. Im Moment aber jeweils komplett. Schau Dir doch mal an, ob Du die beiden Stellen gut so findest oder es eventuell an anderer Stelle besser passt oder Du sie vielleicht schon ein wenig aufteilst!?

Habe ausserdem noch einen Satz an den Facebook/Internet- Absatz angehängt, da mir der etwas aus dem Zusammenhang gerissen schien. Schau da doch bitte auch noch mal drauf.

Liebe GrüÙe und einen schönen Sonntag- Abend

Micaela

Eines Abends lernte Micaela unerwartet den D.D. kennen und erzählte ihm von unserem Vorhaben. Er gab ihr seinen Kontakt mit der Bitte um Rückmeldung und ein paar Tage später schickte sie ihm unser Projekt.

20.10.2015

Sehr geehrter [...]

es war ein aufschlussreicher Abend im Kulturclub letzte Woche. [...]

Ihre Projekte klingen wirklich spannend.

Und vielleicht findet die Oper "Der Riß", die ich mit Jelena Dabic plane, ja tatsächlich darin einen Platz?!

Wir haben ein kleines Konzept erstellt, mit dem wir Ihnen unsere Vorstellungen schon einmal vorab erläutern. Außerdem hänge ich den Entwurf des 1. Aktes an, sowie Kurzbiographien von uns beiden.

Wir würden uns sehr freuen, wenn wir Ihnen unser Projekt persönlich vorstellen dürften.

Herzliche GrüÙe

Micaela v. Marcard

Z.8 Die Suche nach der Schublade (Aufführungsort)

Eine Kooperation mit dem von Micaela angefragten Haus kam nicht zustande. Es gab einige Versuche von verschiedenen Seiten, aber am Ende ist es nicht dazu gekommen, unser Stück dort unterzubringen. Irgendwann hat Micaela auch eine offizielle Absage vom D.D. per WhatsApp bekommen. Wie zeitgemäß! Wie die Multimedialität in unserer Oper. Die Absage war sehr direkt und bezog sich auf meine Musik. Er teilte uns mit, dass zu seiner Zeit unsere Oper in seinem Haus keinen Platz finden wird, weil diese Musik nicht seinem „Geschmack“ entspreche.

Dabei hatte Micaela ihm meine Musik nicht einmal geschickt. Er musste also etwas Arbeit investiert haben, um die Musik irgendwo im Internet zu finden. Micaela leitete mir diese Nachricht weiter und ich war etwas geschockt. Das war nicht die erste Absage, die ich erlebte, aber diese war sehr direkt und hat meine Musik als nicht geeignet, schlecht, geschmacklos bezeichnet. Das traf mich sehr persönlich. In solchen Momenten verliert man den Boden unter den Füßen und denkt, alles sei hoffnungslos. Ich hatte danach weder Lust noch Motivation weiterzumachen. Einige Wochen danach traf ich zufällig D.D. bei einer Vorstellung. Wir kannten uns flüchtig, denn ich war ihm mehrmals vorgestellt worden, aber ich bin überhaupt nicht der Typ, der „wichtige Leute“ ehrt und unbedingt mit ihnen ins Gespräch kommen möchte. Ich vermeide es eher.

An jenem Abend kam er bestens gelaunt zu mir, begrüßte mich und fragte nach meinem Befinden. Er schien sehr interessiert zu sein, fragte mich, an was für Projekten ich arbeite. Ich erzählte von der Oper, traute mich aber nicht zu fragen, was genau er an meiner Musik so schlecht fand. Ich hatte das Gefühl, dass er meine Musik überhaupt nicht gehört hatte und die Nachricht entweder nicht von ihm gekommen oder es eine Standardvorlage gewesen war. Im Nachhinein frage ich mich, warum ich ihn nicht darauf angesprochen habe. Persönlich habe ich ihm das Projekt eigentlich nie vorgeschlagen, es ging immer über Dritte.

Z.9 Stil

Stil wird von Gerhard Schulze als „die Gesamtheit der Wiederholungstendenzen in den alltagsästhetischen Episoden eines Menschen“ definiert. Stil zeigt sich auf der Zeichenebene z.B. durch die gewählte Kleidung, Mobiliar oder den Besuch bestimmter Veranstaltungen, auf der Bedeutungsebene durch Genuss, Distinktion und Lebensphilosophie.⁷⁴

Nach der Absage dachte ich über meinen musikalischen Stil nach: Wohin gehört denn die Musik, die ich schreibe? In welche Schublade soll sie passen? Nach welchen Kriterien wird entschieden, ob etwas dem eigenen „Geschmack“ entspricht? Ich empfinde, dass jedes Werk von mir sich von den anderen unterscheidet. Bedeutet das, dass ich keinen Stil habe? Bedeutet Stil, dass jedes Stück den anderen ähnelt? Ich weiß nicht, wie meine Musik empfunden wird und ob mein „Stil“ erkennbar ist. Bei manchen Komponist:innen hat man den Eindruck, dass sie immer das gleiche Stück schreiben. Ist das „Stil“ oder ist das ein gut erprobtes Rezept? Aus der Veranstalter-Perspektive ist das sehr gut, denn sie scheuen beim Einkauf das Risiko. Sicher wird man auch als Komponist:in dadurch technisch immer besser.

Aber ist das Kunst?

Zumindest keine radikale Kunst, die etwas zu sagen oder zu verändern vermag, sondern eine Kunst des Handwerks und des Geschäfts. Entscheidungsträger sollten Brücken zwischen Künstlern und ihrem Publikum bauen. Doch ihr Geschmack entscheidet, was die Zuschauer serviert bekommen. Sie entscheiden, was „schön“ ist.

To copy others is necessary, but to copy onself is pathetic.

- Picaso

⁷⁴ Vgl. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/New York: Campus Bibliothek, 1992, S.4.

3.

ZUSCHAUERRAUM

- Kunstwerk und Betrachter:in
 - Erlebnisgesellschaft
- In der Rolle der Zuschauer:in
- Truman's Show in Ostdeutschland – The Crack
- Erinnerungen. Der Einfluss von Begräbnissen
 - Performance-Kunst
 - Ist die klassische Musik single?
- Hermetischer Raum - Neue Musik

3. Zuschauerraum

3.1. Kunstwerk und Betrachter:in

Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.⁷⁵

Wenn man an den Begriff „schön“ denkt, muss man auch an Kant denken, weil der Begriff eine zentrale Rolle in seiner *Kritik der Urteilskraft* der Begriff hat.

Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnisse, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch [...]⁷⁶

Die Absage eines Entscheidungsträgers einer prominenten Kulturinstitution hat mich damals sehr gekränkt. Das Geschmacksurteil ist tatsächlich eine gesellschaftlich sehr wichtige Kategorie und Menschen, die an der Spitze sitzen, haben die Macht und das Privileg ihre Playlisten, die sie „schön“ finden, zu spielen, und ihre persönliche ästhetische Erfahrung mit dem Publikum, das ihr Haus besucht, zu teilen.

Beide Begriffe, ästhetische Erfahrung und Geschmack haben gemeinsam, dass sie auf einem Gefühl des Betrachters basieren. Eine ästhetische Erfahrung ist das Verhältnis zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter. Die Wahrnehmung eines Kunstwerks ist ein komplexer Prozess, in welchem sich das Subjekt (der Betrachter) und das Objekt (das Kunstwerk) in einer ästhetischen Erfahrung ergänzen.

⁷⁵ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe: [in zwölf Bänden]. 10. Berlin: Suhrkamp, 1977, S.67.

⁷⁶ Ebd.

Denn das weiß das Publikum nicht und mag es nicht wissen, dass, um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger selbst verrichtet werden muss.⁷⁷

Wie Playlisten in Kulturinstitutionen kuratiert werden, wird sich sicherlich ändern, da die sozialen Medien zu einem sehr wichtigen Tool geworden sind. Das Publikum und die Anzahl der Likes bilden ein ästhetisches Urteil und werden zukünftig wahrscheinlich mehr kuratorische Arbeit übernehmen.

Man kann von einem Publikum nicht verlangen, dass es ein geistiges Werk geistig aufnehmen könne. Eigentlich wird nur der Inhalt, der Stoff beachtet.⁷⁸



Abbildung 13: *Der Riss*, Generalprobe, (Lin Chen, Percussion), Foto: Gerhard Kühne

⁷⁷ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Berlin: Suhrkamp, 1974, S. 26.

⁷⁸ Johann Wolfgang Goethe III. *Sturm und Drang (2): Die Leiden des jungen Werthers*, Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787, hrsg. von Matthias Luserke, Leipzig: Reclam, 1999.

3.1.1 Die Wahrnehmung des Raumes

Unterschiedliche Kunstformen werden durch verschiedene Sinne wahrgenommen: ein Bild wird gesehen und manchmal getastet und im Gegensatz dazu wird Musik gehört. Auch wenn ein Sinn mehr als der andere bei der Rezeption eines Kunstwerks beteiligt ist, nehmen wir alle Eindrücke aus unserer Umgebung mit mehreren Sinnen wahr. Einige Kunstformen überschreiten die Grenze und werden als Zusammenspiel verschiedener Elemente rezipiert.

Was ist mit dem Raum, in dem das Kunstwerk sich befindet bzw. aufgeführt wird? Der Raum wird gleichzeitig gesehen, gespürt und gehört. Damit nähern sich die verschiedenen Sinne in ihrer Wahrnehmung dem Objekt und die Rezeption wird durch den Raum stark beeinflusst. Für bestimmte Milieus und Szenen spielt der Ort eine wesentliche Rolle. Mit der Ortsauswahl kann man diese Distanz zwischen den Milieus bewältigen, indem ein unkonventioneller Aufführungsort als eine ungewohnte Umgebung von allen Milieus wahrgenommen wird. „Es ist vor allem der ‘fremde’, ‘exzentrische’ oder ‘exotische’ Standort und eine ähnliche Raumgestaltung, die eine Konzertstätte zu einem ‘außergewöhnlichen’ Konzertsaal macht.“⁷⁹ Die Ortsauswahl bietet also unterschiedliche Wahrnehmungsmöglichkeiten an und ist für die Rezeption von großer Bedeutung, denn wir nehmen Kunstwerke mit allen Sinnen wahr. Der Ort und Raum waren die konstituierenden Faktoren für *Der Riss*.

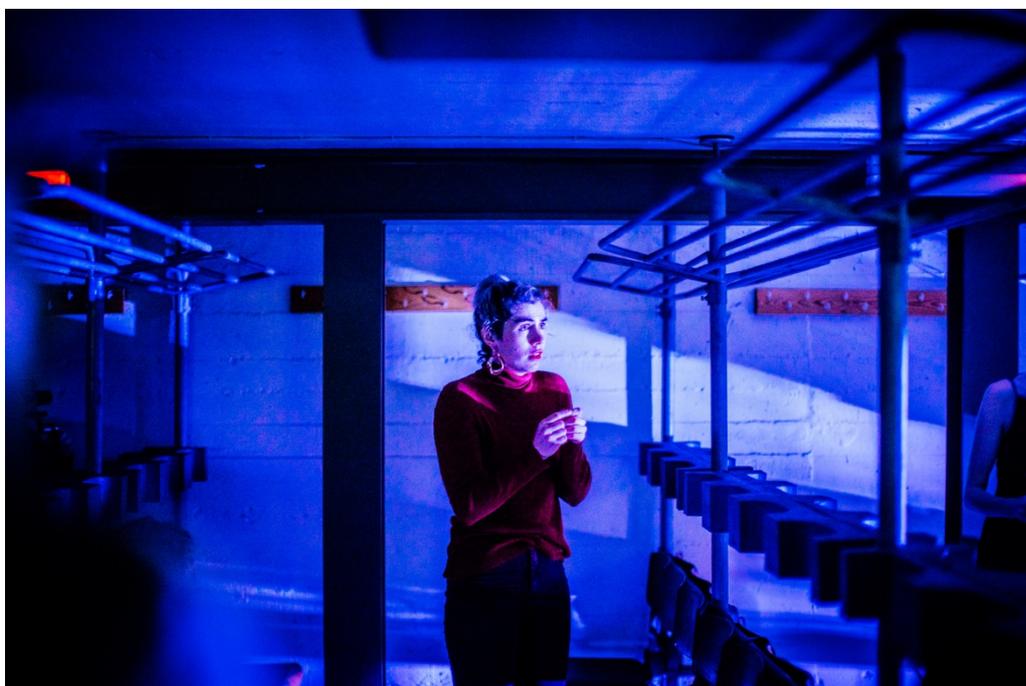


Abbildung 14: Der Riss, Generalprobe (Pauline Jacob, die Journalistin), Foto: Gerhard Kühne

⁷⁹ Martin Tröndle, *Das Konzert, Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form* (2., erweiterte Auflage), Berlin: Transcript, 2011. S. 187.

3.2 Erlebnisgesellschaft

Erlebnisorientierung ist die unmittelbarste Form der Suche nach Glück.^{80 81}

Gerhard Schulze definiert Erlebnisse als Prozesse, in denen Körper, Bewusstsein und äußere Situation miteinander verbunden sind. Diese Prozesse haben immer eine psychophysische Qualität. Als Subjekt bezeichnet er denjenigen, der das Erlebnis empfängt (oder „durchlebt“). Ein Erlebnis wird also durch Verknüpfungen zwischen Subjekt und Situation geschaffen. Was wir erleben, ist ausschließlich unser eigenes Erlebnis, jeder Moment ist neu und unvermeidlich und kein Ereignis wird jemals wiederholt. Situation und Erlebnis sind nicht identisch, aber bedingen sich. Wie diese Eindrücke wahrgenommen werden und welche Art von innerem Erlebnis im Subjekt entsteht, hängt vom Subjekt und von der Situation ab.⁸² Auch wenn eine besonders angenehme äußere Situation geschaffen wurde, muss nicht zwangsläufig das gewünschte innere Ereignis eintreten.

In der kapitalistischen Moderne sind Erlebnisse zu konsumierbaren Gütern geworden. Dabei werden die Settings von Unternehmern produziert, die sich permanent bemühen, ihre Konsumenten mit einer neuen Erlebniswelt anzusprechen. So entsteht eine „Ästhetisierung der Alltagswelt“.⁸³ Die Subjekte befinden sich bei der Suche nach Erlebnissen in einem Dilemma. Wir leben in einer Gesellschaft, in der viel produziert und konsumiert wird. Davon verspricht man sich Erlebnisse. Einerseits ist der Konsum von Erlebnissen mit Unsicherheit verbunden. Die Subjekte müssen sich ihrer eigenen Erlebnis-Bedürfnisse bewusst werden. Was gefällt und gewünscht wird, ist dabei niemals klar zu fassen. Genauso müssen sie den Markt der Erlebnisse überblicken, was niemals vollumfänglich gelingen kann. Es bleibt somit die Unsicherheit über das eigene Bedürfnis angesichts eines großen Angebots und die bestmögliche Verknüpfung von beidem. Andererseits stehen die Subjekte stets unter dem Damoklesschwert der Enttäuschung. Ob ein Erlebnis befriedigt oder enttäuscht, können die Erlebniskonsumenten in der Regel erst am Ende des Ereignisses feststellen. Es herrscht eine ständige Angst davor, eine schlechte Auswahl getroffen zu haben. Die Angst veranlasst die Menschen dazu, immer neue Erlebnisse zu

⁸⁰ Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/New York: Campus Bibliothek, 1992, S. 14.

⁸¹ [Sch92, S. 14] „Glück ist ein Zustand der Selbstvergessenheit. Wenn man ganz in eine Tätigkeit versunken ist und nicht mehr über das Glück nachdenkt, dann ist es auf einmal da.“ Gerhard Schulze im Spiegel-Interview, Nr. 29/1994, S. 77.

⁸² Vgl. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/New York: Campus Bibliothek, 1992, S.14.

⁸³ Ebd. S. 33.

konsumieren. So entsteht ein unendlicher Zyklus, der den Menschen niemals befriedigen wird, sondern nur neue Unsicherheiten schafft. Die Suche nach Glück ist ein infinites Prozess.⁸⁴ In der heutigen „Erlebnisgesellschaft“ ordnen sich individualisierte Menschen selbstständig gemäß ihres Konsumverhaltens Milieus oder Szenen zu, die durch unterschiedliche Geschmacksmuster definiert sind.

Schulze unterscheidet dabei zwischen Hochkulturschema, Trivialschema und Spannungsschema, basierend auf persönlichem Stil und Abgrenzung von den anderen. In das Hochkulturschema gehören das klassische Konzert, Literatur, Museen und Oper. Der Konsum dieser Erlebnisse ist von einer Zurücknahme des Körpers und Kontemplation geprägt. Das konzentrierte Zuhören, stille Betrachten, versunkene Dasitzen. Der Körper befindet sich fast immer im Ruhezustand. Es ist antibarbarisch. Mitmachen, klatschen und sich bewegen sind hier meist nicht angebracht. Perfektion wird angestrebt, und zwar nicht im Inhalt der Darbietung, sondern in der Art der Präsentation, so Gerhard Schulze in seinem Buch *Erlebnisgesellschaft*.⁸⁵

Life is not about accumulation but about the *profoundness* of experience. All that truly matters in life is profoundness of *experience* and impact of *activity*.⁸⁶

-Sadhguru

Wenn wir uns genauer auf die Wahrnehmung des Erlebnisses konzentrieren, kann alles zu einem Erlebnis werden.

⁸⁴ Ebd. S.14.

⁸⁵ Ebd. S.5.

⁸⁶ <https://isha.sadhguru.org/us/en/wisdom/sadhguru-spot/living-beyond-yourself> (zugegriffen 16.7.2021).

3.3 In der Rolle der Zuschauerin: Erlebnis

Beim Besuch von klassischen und popkulturellen Konzerten oder anderen Events stellt sich mir die Frage, was die Betrachter in die Vorstellung einbezieht, was sie berührt, überrascht und ihnen nachhaltig in Erinnerung bleibt. Als Künstlerin ist es für mich besonders wichtig, mich in die Rolle des Betrachters zu versetzen.

Im Mai 2015 besuchte ich eine sehr interessante Show: *Coup Fatal* von einer kongolesisch-belgischen Theater-Gruppe, die bis heute in meiner Erinnerung blieb. Das war eine Produktion, die aus Sänger, Instrumentalisten und Tänzer bestand, und zugleich eine der besten Shows, die ich je gesehen habe. Ich kannte den Komponisten des Stückes, Fabrizio Cassol, aus meinen Berliner Zeiten. Bei *Coup Fatal* ist die Vereinigung der traditionellen kongolesischen Musik, mit der mitteleuropäischen Musik des Barocks besonders gelungen. In dem Stück stimmte alles – von der Musik über die Szene und Kostüme bis hin zur Darstellung. Ich habe die Vorstellung zweimal gesehen. Ich war eine begeisterte Zuschauerin. Das war ein einzigartiges Erlebnis.

Mit einer Mischung aus traditionellen afrikanischen Instrumenten, E-Gitarren und tragbaren Synthesizern schaffen sie eine ungewöhnliche Symbiose aus klassischen abendländischen und afrikanischen Musiktraditionen: Die Hof- und Hochkultur des Barock-Adels prallt auf Gruppengesänge, Trommelklänge und repetitive Klangmuster, verschiebt Akzente – eine Neudeutung, die die europäischen Kompositionen nicht marginalisiert, sondern ihre Wirkung verstärkt. [...] Interpretiert von Musikern aus einem kriegs- und armutsgebeutelten Land, verweisen die barocken Klagelieder jenseits ihrer ursprünglichen Funktion auf das Elend einer Bevölkerung, deren Alltag Kriegsgräuel und Lebensfreude umfasst, Schmerz und Schönheit, Leid und Taumel. In ihrer schillernden Pracht bilden die barocken Klangwelten das utopische Gegengewicht zu einer tristen Wirklichkeit, erweitern und erhöhen sie – wie die leuchtenden Farben der Sapeurs-Anzüge.⁸⁷

⁸⁷ Kai Krösche, *Coup Fatal* – Ein Team um Serge Kakudji und Alain Platel lässt bei den Wiener Festwochen Barockmusik auf afrikanische Dandys prallen, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9652&catid=127&Itemid=40 (zugriffen 9.4.2019).

Nach der Premiere redete ich lange mit Fabrizio. Er erzählte mir von der Produktion. Er hatte Musiker⁸⁸ gecastet, die Proben geleitet und alles bis ins winzigste Detail geplant. Die Vorbereitung und die Probezeit dauerten vier Jahre, weil einige der Musiker keine Noten lesen konnten und sie Barock-Arien in ungewöhnlichen Arrangements spielen und singen lernten. Die Hauptrolle füllte der Sänger Serge Kakudji mit seiner schönen Countertenor-Stimme aus. Countertenor-Stimmen sind sehr interessant, aber einen guten Sänger zu finden ist nicht leicht. Und er war gut! Nicht nur als Sänger, sondern auch als Performer und Tänzer. Seine ganze Darstellung war großartig. Als ich nach der Vorstellung mit Serge über meine Oper sprach, war er sehr interessiert und fragte, ob ich nach einem Sänger für die Countertenor-Rolle suchte, weil er sehr gerne zeitgenössische Musik machen würde. Er bat mich, für ihn diese Rolle zu schreiben. Ich konnte mir das sehr gut vorstellen und habe es im Kopf behalten. Ich wollte eine afrikanische Sprache für diese Rolle verwenden und musikalisch eine sehr rhythmische Rolle schaffen, die afrikanische Rhythmen enthält. Außerdem war mir die Darstellung wichtig und die Tatsache, dass er ein ausgezeichneter Tänzer war, gab mir neue Motivation. So begann ich, unbewusst die Rolle für Serge zu schreiben und bekam ihn nachher in dieser Rolle nicht mehr aus dem Kopf. Noch bevor ich diese Show gesehen hatte, war es meine Absicht gewesen, keine klassische Oper zu schreiben. Aber dieses Erlebnis hat mich noch mehr dazu bewegt. Ich dachte sehr szenisch. Musik war ein Teil, aber die ganze Inszenierung, Bühnenbild, Choreographie existierten bereits in meiner Vorstellung. Generell mag ich gerne wissen, für wen ich komponiere, bevor ich anfangen. Damit kann ich das Potenzial des Künstlers in das Werk einbringen, was für die Entstehung des Werkes und für die Aufführung sehr wichtig ist.

⁸⁸ Es waren nur männliche Darsteller bei der Produktion.

3.4 Truman's show in Ostdeutschland. *The Crack*

Im Sommer 2015 hatte ich ein Composer-in-Residence-Stipendium in Sondershausen. Dieses war mit einer Auftragskomposition für das dortige Orchester verbunden, die ich in drei Monaten in Sondershausen komponieren sollte. Da ich in der Zeit von dem *Riss* besessen war und nicht an etwas anderes denken konnte, entschloss ich mich, ein Orchesterwerk zu schreiben, das auch als Ouvertüre für die Oper dienen könnte. Ich wollte schon in den Komponierschwung kommen. Sondershausen ist ein thüringisches Dorf, ca. 50 km von Erfurt entfernt. Das Residence-Programm war von der Landesmusikakademie und dort fanden regelmäßig verschiedene Kurse statt. Als ich ankam, war die Akademie leer, weil es in der Sommerzeit weniger Kurse gab. Ich hatte dort ein sehr schönes Zimmer und zur Akademie gehörten wunderschöne Überäume und Konzertsäle in einem riesigen ehemaligen Marstall. Das alles wurde mir zur Verfügung gestellt. Klingt wie ein Traum. Es gab nur einen kleinen Haken: Das Internet funktionierte nicht. Sie sagten, am Montag solle jemand kommen, um es zu reparieren. Es war Freitag. Erstmals dachte ich: Es ist gut so, ich komme doch ohne Internet klar, weil ich genug zu tun habe.

Als Büroangestellten nachmittags nach Hause gingen, blieb ich allein. Es war Sommer, das Wetter war wunderschön, 28-30 Grad, und ich wollte das Stadtzentrum sehen. Es war sehr nah, ca. 5 Minuten zu Fuß. Auf dem Weg dahin traf ich keinen einzigen Menschen und im Zentrum war es auch komplett leer. Ich dachte, das ist ein bisschen seltsam, aber nicht dramatisch. Trotzdem ging durch meinen Kopf die Frage: Wo haben sich diese 20.000 Menschen, die laut Wikipedia dort wohnen, versteckt? Sind sie alle in einem kollektiven Urlaub? Ich ging zurück zur Akademie und es blieb mir nichts anderes, als mich an die Arbeit zu machen. Der folgende Tag verlief gleich. Vielleicht habe ich zwei Menschen draußen gesehen. Ich begann mich zu fragen, ob ich in einem Film bin und das alles inszeniert ist. Es war wie eine Truman-Show mitten in Thüringen. Das waren drei sehr lange Tage im leeren Dorf, im leeren Schloss, ohne Internet. Eine komplette Isolation. Sie wollten mir wirklich die perfekten Arbeitsbedingungen schaffen, dachte ich mir. Ich hatte eine Nummer für Notfälle bekommen, falls etwas dringend sein sollte. Irgendwann, Sonntag nachmittags, konnte ich es nicht mehr aushalten. Ich rief verzweifelt an und fragte, ob jemand das Internet reparieren könnte, ich hielt es nicht mehr aus! Aber das war offensichtlich nicht so dringend für sie. Ich musste schließlich nur noch eine Nacht aushalten.

Das war ein langes, leeres Wochenende. Das Internet wurde erst in der kommenden Woche repariert. Noch nie habe ich so einen energielosen Ort erlebt und ich glaube nicht, dass es nur an der Internetverbindung lag. Sondershausen ist wirklich sonderlich.

3.5 Erinnerungen. Der Einfluss von Begräbnissen

Während ich alleine durch Sondershausens leere Straßen lief, dachte ich an Dörfer in Serbien. An den Ort, wo meine Großeltern lebten. Als Kind war ich so gerne da und habe oft meine Sommerferien dort verbracht. Ich liebte die Atmosphäre dort. Vielleicht hat mich Sondershausen ein bisschen daran erinnert, nur die Energie war ganz anders. Das Dorf in Serbien hatte eine außergewöhnliche Lebendigkeit. Sommerabende waren so magisch und wunderschön. Einige meiner Lieblingsmomente und -beschäftigungen waren, mit meinen Großeltern auf der Bank vor dem Haus zu sitzen und die Menschen, die vorbeiliefen, zu beobachten. Es gab ein besonderes Ritual dafür: Man verfolgte die Person dabei mit dem Blick, von ihrem Erscheinen auf der einen Seite, guckte sie, wenn sie vorbeilief, an, grüßte sie mit einem „Guten Tag“, mit einer ganz bestimmten Melodie und Betonung, und verfolgte sie mit dem Blick weiter, bis sie auf der anderen Seite verschwand. Alle beobachtenden Köpfe auf der Sitzbank machten dabei eine synchrone Bewegung um 180 Grad, von links nach rechts, oder andersrum. Die Melodie des „Guten Tag“ – „*Dobar dan*“ habe ich versucht melodisch jedes Mal ein bisschen anders auszusprechen, aber so, dass es keiner merkt. Denn es gab eine bestimmte Betonung und Regel dafür. Ich weiß nicht, ob diese Betonung typisch für dieses Dorf oder typisch für meine Großeltern war. Es war für mich auch eine Frage der Zeit: ob ich „*Dobar dan*“ gleichzeitig mit meinen Großeltern ausspreche, ein bisschen früher oder später. Dadurch hat sich auch eine ganz besondere Polyphonie geformt. Das „*Dobar dan*“-Spiel hat mir unglaublich viel Spaß gemacht und ich wollte das jeden Tag wiederholen. Vielleicht war das der Anfang meines Komponierens.

Ein anderes meiner Lieblingsereignisse war das Begräbnis. Musik spielte eine bedeutende Rolle bei den Begräbnissen in diesem Ort. Es gab zwei Arten von Begräbnissen, die sich voneinander durch verschiedene Musikarten unterschieden. Die eine mit einem Priester, *solo a cappella* gesungen, und die andere mit einer Blaskapelle. Ich liebte die zweite Version.

Ganz besondere Momente für mich waren, wenn meine Großmutter zu mir kam und leise sagte: „Es gibt jetzt ein Begräbnis, möchtest du es mit mir schauen?“. Ich war so aufgeregt! Das zu beobachten, war für mich eine Mischung aus Freude, Angst, Adrenalin und Respekt zugleich. Dafür hatten wir zwei Möglichkeiten der Beobachtung. Das Haus, in dem meine Großeltern

lebten, hatten sie von Donauschwaben gekauft. Es war ein altes Haus im deutschen Baustil: Sehr lang, man konnte aus jedem Zimmer in das nächste gehen, wie ein großer Flur. Im Sommer waren immer alle Rollläden zu, weil es draußen bis zu 40 Grad heiß war. So gingen meine Oma und ich immer sehr langsam und leise in das erste Zimmer – das einzige, das einen Blick auf die Straße hatte –, um uns diese Zeremonie anzuschauen. Dort haben wir durch die winzigen Rollladen-Löcher die Begräbnisse beobachtet. Viele Menschen gingen sehr langsam in einer langen Kolonne. Sechs schoben den Sarg und hinterher lief die Blaskapelle und spielte Märsche. Hinter der Blaskapelle liefen oft Frauen, die laut geweint haben. Die andere Art des Anschauens dieser Shows waren die „Parkettplätze“ direkt auf der Straße vor dem Haus. Dafür gab es besondere Regeln. Wir mussten ganz gerade stehen, nicht an die Wand angelehnt. Man durfte sich nicht bewegen oder reden, weil man den Toten Respekt zollen musste. Deswegen habe ich die Rollladenplätze bevorzugt, weil sie mehr Komfort boten.

Ich mochte es nicht, wenn der Priester das Ritual vollzog. Seinen Gesang und die dazugehörige Melodie fand ich unerträglich. Mir war oft sehr schlecht und sogar übel, wenn ich das hörte. Und vor dem Priester in Schwarz und mit Bart hatte ich Angst. Trotzdem wollte ich kein Begräbnis verpassen. Als Kind kannte ich alle diese Melodien auswendig: die Märsche der Bläser wie auch den Gesang des Priesters. Diesen haben ich und mein Bruder oft zum Spaß gesungen. Vor allem, wenn wir einander Angst einjagen wollten. Ich staunte immer, während ich diese Shows beobachtete, und fand sie fulminant. Genau das war meine erste Faszination für Bläser und die Kraft dieser Musik, vor allem in Form einer Performance. Die Musik an sich wäre auch schön und stark gewesen, aber sicherlich nicht so kräftig ohne diese Prozession. Diese Zeremonie mit der lauten Bläsermusik, der Prozession und den weinenden Frauen fand ich äußerst aufregend. Zugleich hatte ich auch Angst. Aber diese Augenblicke haben mich so sehr fasziniert.

Ich glaube, meine Großmutter wusste das und hat es mir deswegen gezeigt. Heimlich, sodass mein Großvater es nicht erfuhr. Er fand es unangebracht, dass ein Kind sich daran beteiligt. Ich glaube auch, dass ihr das genauso viel Spaß bereitet hat wie mir. Der Tod war immer ein Thema für meine Großmutter und sie hatte keine Angst davor. Das hängt sicher mit der Tradition in diesem Dorf zusammen. Alle Menschen kannten sich und daher wussten sie alle, wenn einer starb. Sie wurden viel öfter mit dem Tod konfrontiert als die Menschen, die in Städten lebten. Wenn einer stirbt, kommen die anderen, um bei den Vorbereitungen zu helfen. Die Leiche bleibt im Haus und alle sitzen die ganze Nacht neben der Leiche. Sie empfinden das als normal. Ich hatte den Eindruck, dass meine Oma sich jeden Tag auf ihren Tod und das Begräbnis vorbereitete. Seitdem ich sie kannte, hat sie immer bei der Planung für das nächste Jahr noch dazu gesagt: „wenn ich dann noch am Leben bin“. Das gehörte einfach dazu. Dabei war sie eine junge Oma,

sie war erst 50, als ich geboren wurde. Außerdem hat sie sehr oft gesagt, was sie gerne tragen würde, wenn sie begraben werden sollte. Sie hatte auch eine Vorliebe für Geschirr. Jedes Mal, wenn sie etwas Neues gekauft hatte, kam noch eine Rechtfertigung dazu: „Wenn ich sterbe, müsst ihr ja dann nichts ausleihen“. Sie hat das quasi für ihre große „Abschiedsfeier“ vorbereitet. Ich mochte ihre Späße nicht, weil ich mir nicht vorstellen konnte, dass sie stirbt. Aber da sie das so oft erwähnte, hatte ich manchmal Angst, dass sie nicht mehr aufwacht. Wenn sie schlief, habe ich oft überprüft, ob sie noch atmete.

Sie ist vor sechs Jahren gestorben. Ich habe in der Zeit in Berlin gelebt. Ich wusste nicht, dass es ihr so schlecht ging, weil meine Mutter mich schonen wollte. Ich kam nach Serbien, im März 2013, wegen eines Konzerts. Ich war sehr beschäftigt mit den Proben und der Planung, wollte sie aber, wie immer, besuchen. Als ich kam, lag sie im Bett und konnte kaum ihre Augen öffnen. Sie erkannte mich, weil sie sich zuletzt doch große Mühe gab, ihre Augen zu öffnen. Ich war schockiert, völlig unvorbereitet, weil keiner mir gesagt hatte, dass sie so krank war. Ich ging nach Hause, sehr traurig und erschüttert. Am nächsten Tag ist sie gestorben. Zwei Tage später habe ich wieder die Blechbläser gehört, nach über 20 Jahren. Dieses Mal klang das ganz anders für mich. Ich fand es gar nicht schön.

Das war nicht die Musik, die ich in Erinnerung hatte. Und dieses Mal war ich zum ersten Mal ein Teil dieser Show. Ich ging hinter dem Sarg und versuchte, nicht zu weinen. Ich habe die ganze Zeit darüber nachgedacht, wie es war aus der Perspektive der Beobachter und aus der Perspektive der Beteiligten. Wir beide, meine Oma und ich, die diese Shows so gerne beobachtet hatten, waren plötzlich die Hauptrollen. So absurd schien mir das alles. Das Leben und der Tod. Die Musik hat mich unheimlich genervt, weil weder Intonation noch Rhythmus stimmten und das alles so falsch und schräg klang. Es war, wie es manchmal in einem Konzert mit Neuer Musik ist. Man hofft ab der ersten Minute, dass es möglichst schnell vorbei ist, wenn das Quietschen der Instrumente Schmerzen verursacht. Aber man bleibt aus Respekt vor dem Komponist:innen und den Interpret:innen und verlässt nicht den Saal. So war es auch bei der Performance. Ich wollte weg, aber ich blieb. Ich war traurig und wütend zugleich.

Zwei Tage später war dann das Konzert, das der eigentliche Grund meines Besuches in Serbien gewesen war. Diese zusätzliche Performance war nicht geplant.

Als ich 2019 Mexiko besuchte, sah in einem sehr kleinen Indianerdorf drei Begräbnisse an einem Tag. Eines davon mit *Mariachi*!⁸⁹ *Mariachi*-Musik besteht größtenteils aus Blechbläsern und ist der Trauermarsch-Musik, die ich aus Serbien kenne, sehr nah. Meine mexikanische Gastgeberin

⁸⁹ Mariachi ist eine typische mexikanische Musikformation, die verschiedene Musikstile spielt. Die Mariachi-Musik wird zu allen Anlässen gespielt, u.a. zu Hochzeiten, Taufen, Trauerfeiern.

dachte, dieses Erlebnis würde mich sehr schockieren, aber stattdessen war ich fasziniert. Ich wusste sofort, dass es um ein Begräbnis ging, als eine Kolonne plötzlich aus der Kirche kam und die Mariachi, die draußen warteten, anfangen zu spielen. Ich stand da und staunte. Plötzlich wurden meine Erinnerungen aus Serbien wieder lebendig.

Ich wusste damals nicht, welche Kleidung meine Oma trug, weil ich sie tot nicht sehen wollte. Aber ich glaube, all das, was sie mir jahrelang erzählt hatte, was sie anziehen wollte, war nicht ganz so. Vielleicht hatte sie auch jedes Jahr eine andere Vorstellung. Aber ich war nicht dabei gewesen, um ihre Wünsche weiterzuleiten, und das hat mich noch trauriger gemacht. Sie hatte sich das ganze Leben für ihre letzte Performance vorbereitet und am Ende war ihr Auftritt nicht so, wie sie es sich vorgestellt hatte. Es gab auch Plastikteller bei der Trauerfeier danach – trotz ihrer fleißigen Vorbereitung. Und ihr Geschirr lag im Schrank, es wurde einfach nicht benutzt. Aber genau das ist es, was eine Performance ausmacht. Es ist kein Theaterstück, das sechs Wochen inszeniert wird. Eine Performance ist unvorbereitet und passiert spontan im Moment. Wie das Leben und der Tod.

3.6 Performance-Kunst

Das Performative eines Kunstwerks ist die Realität, die es kraft seiner Existenz an einem Ort, in einer Situation, kraft seines Produziertseins, Rezipiertwerdens und Überdauerns – hervorzubringen vermag. Performativ bezeichnet eine Setzungsmacht, die Macht Realität zu schaffen.⁹⁰

Die performative Dimension bezeichnet das Eingebunden sein der Kunst in eine Realität, die jedes einzelne Werk auch mit hervorbringt.⁹¹

Unter „Performance“ wird im angelsächsischen Raum Aufführung, Vortrag, Vorstellung, Darstellung, Spiel allgemein verstanden.⁹² „Der Begriff wird also im angelsächsischen Sprachraum anders verstanden als im deutschen, da dort das theatrale Ereignis mehr im Vordergrund steht.“⁹³ Mittlerweile wird „Performance“ im Deutschen auch als Sammelbegriff für „das Umfeld aller gestisch-theatralischen Action-Kunst“ verstanden: Fluxus, Happening, Prozessdemonstration, Transformatoren, Live-Kunst oder Körperkunst.⁹⁴

Die Performance entstand aus der bildenden Kunst in den 1960er Jahren, in der Zeit der Verschmelzung und Auflösung von Genres. Der amerikanische Maler und Pionier bei der Etablierung der Konzepte der Performancekunst, Allan Kaprow, stellt eine Verbindung zwischen Collage und materiellem Bild, der Assemblage, und zwischen Environment und Performance her: „Fundamentally, Environments and Happenings are similar. They are the passive and active side of a single coin [...]“⁹⁵

Die Ausdrucksformen der gegenwärtigen bildenden Kunst beziehen viele Lebensbereiche mit ein. Daraus ergibt sich eine Offenheit für sämtliche Materialien und Medien. So wurde auch der

⁹⁰ Dorothea von Hantelmann, *How to do Things with Art*, Berlin/Zürich: Diaphanes, 2007, S. 11.

⁹¹ Ebd. S. 12.

⁹² Vgl. Bernard Wilson, *Punki: Performance für Maurizio Cattelan*, hg. v. Andreas Bee und Udo Kittelmann, Ausst.-Kat. Muse um für Moderne Kunst, Frankfurt am Main: Verlag der Buchhandlung König, 2009, S. 130-131.

⁹³ Marina Linares, *Performance – an den Grenzen der Bildlichkeit*, Kunsttexte.de, 2014. <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8038/linares.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (zugegriffen am 20.5.2019).

⁹⁴ Vgl. Karin Thomas, *DuMont's kleines Sachwörterbuch der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: DuMont, 1986, S. 186.

⁹⁵ Allan Kaprow u. a., *Assemblage, Environment & Happening*, New York: Abrahams Inc., 1966, S. 184.

menschliche Körper in den künstlerischen Prozess integriert.⁹⁶ „Komplexe Werke wie Installationen, Raum- oder Bühnenprojekte sind Vorgänger grenzüberschreitender Synthesen. Konzeptionelle Arbeiten zielen darauf ab, eine Idee umzusetzen oder Prozesse zu initiieren. Sie haben sich bereits vollständig von dem statisch-materiellen, sinnlich wahrnehmbaren Bild gelöst.“⁹⁷ Die Bildkunst hat sich im Laufe ihrer Entwicklung entmaterialisiert. Zentral ist nicht mehr das Objekt oder Material, sondern die innovative Idee, die sich im Konzept zeigt.

Die Performance-Art ist Teil dieser breiteren Strömung, in der agierende Körper des Performers als künstlerisches Medium genutzt werden. Ihre physische Präsenz verbindet sich mit dem Raum. Diese reale Präsenz schafft die Unmittelbarkeit einer rezeptiven Erfahrung und zeigt den nicht-materiellen Charakter von Performance. Viele Performer haben ein Bedürfnis nach Authentizität. Dies stellt für sie ein Gegenmodell zum klassischen Theater und Schauspiel dar, das auf vorgeprobten Handlungen basiert. Die Authentizität ihrer Aufführung soll eine besondere Wirkung auf den Zuschauer entfalten.⁹⁸ Das Empfinden der Zuschauer während der Performenzen kann durch ein Integrieren „neben einem [rein] sinnlich-geistigen Erfassen“ gesteigert werden.⁹⁹

Die unterschiedliche Wirkung von Teilnahme und Beobachtung wurde in einer neurologischen Studie bewiesen.¹⁰⁰ „Die neurologische Forschung entdeckte 'Spiegelneuronen' im motorischen Hirnareal, die bei vorgestellter und beobachteter Bewegung anderer Menschen aktiv sind und als neuronale Korrelate des Mitfühlers gelten.“¹⁰¹

Die Performance-Künstlerin Marina Abramovic¹⁰² sagte in einem Interview für *The Guardian*:

To be a performance artist, you have to hate theatre. Theatre is fake... The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real.¹⁰³

⁹⁶ Vgl. Marina Linares, *Performance – an den Grenzen der Bildlichkeit*, Kunsttexte.de, 2014. <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8038/linares.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (zugegriffen am 20.5.2019).

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Vgl. ebd.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Vgl. Niels Birbaumer und Robert F. Schmidt, *Biologische Psychologie*, Heidelberg, Springer, 2010, S. 289.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Vgl. <https://mai.art/> (zugegriffen 9.12.2019).

¹⁰³ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist> (zugegriffen 10.12.2019).

Kann das Theater oder Konzert „real“ sein? Ist diese Realität oder Authentizität der fundamentale Unterschied zwischen Performance und Theater oder kann man in einer Theateraufführung oder sogar in einem Konzert diese, von Abramovic behaupteten Merkmale, ebenfalls anwenden? Wenn ja, wie kann man diese „Authentizität“ in die „geprobten“ Stücke einbringen?

Im *Ris* erforschte ich dies, und zwar im Musiktheater bzw. der Oper – einem Medium, das heutzutage so veraltet und weit vom alltäglichen Leben abgetrennt zu sein scheint.

I test the limits of myself in order to transform myself, but I also take the energy from the audience and transform it. It goes back to them in a different way. This is why people in the audience often cry or become angry or whatever. A powerful performance will transform everyone in the room.¹⁰⁴

Die Künstler entscheiden nicht selbst, was Authentizität bedeutet. Dies ergibt sich in der Korrelation zwischen Künstler:in, Werk und Betrachter:in. Was Abramovic hier behauptet, können nur sehr wenige Künstler erzeugen, denn dafür muss man sich in einem besonderen „state of mind“ befinden, quasi in einer Art „Trance“¹⁰⁵. In diesem Zustand kann dieser Energieaustausch tatsächlich gelingen.

Der russische Schauspiellehrer, Regisseur, Theaterreformer und Vertreter des Naturalismus¹⁰⁶ Konstantin Sergejewitsch Stanislawski¹⁰⁷ vertrat eine ähnliche Theorie, die sich jedoch auf das Theater bezog. Er meinte, es sei immer das Beste, wenn der Schauspieler vom Stück völlig bewegt ist. Er lebt dann spontan das Leben der Rolle, ohne zu merken, wie er sich fühlt, ohne darüber nachzudenken, was er tut. Alles geschieht von selbst und kommt aus dem Unbewussten heraus.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ *Trance* ist ein durch unterschiedliche Techniken herbeigeführter Zustand zwischen Wachen und Schlafen, der das Unbewusste aktiviert und zugänglicher werden lässt. Das Bewusstsein wird im Gegenzug eingeschränkt und äußere Reize werden reduziert oder gar nicht mehr wahrgenommen.“
<https://eppendorfer.de/in-trance/> (zugegriffen 11.12.2020).

¹⁰⁶ Der Naturalismus ist eine Bewegung im europäischen Drama und Theater, die sich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert entwickelt hat. Er bezieht sich auf Theater, das versucht, durch eine Reihe dramatischer und theatralischer Strategien eine Illusion der Realität zu erzeugen. Stanislawski ging es darum, dass der Schauspieler mit seinem gesamten Körper und Geist in die Rolle eintaucht. Er soll für die Zeit der Performance selbst nicht mehr existieren und nur noch Rolle sein. So kommt es zu einer neuen Form der Wahrhaftigkeit im Theater.

¹⁰⁷ <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4233> (zugegriffen 10.12.2019).

¹⁰⁸ Constantin Stanislavsky, *An Actor Prepares*, Routledge, New York, 1989. S. 52-55.

Mit dieser Aussage von Stanislawski stimme ich überein. Dies war und ist für mich der wichtigste Aspekt der Kreation. Es geht darum, eine Verbindung zum eigenen Unterbewusstsein herzustellen.

Laut Stanislawski kann man intuitiv und außerhalb des Bewusstseins agieren:

It is to find in the indirect influence of the consciousness on the unconsciousness. Some parts of the human soul are submitted to the consciousness and the will. They can influence the psychic process, that takes place outside the will.¹⁰⁹

Stanislawski sagt weiter, dass unser Unterbewusstsein für unser Bewusstsein unzugänglich ist und wir in dieses Reich nicht eintreten können. Wenn wir zufällig dort eindringen, wird das Unterbewusstsein bewusst und stirbt dann. Das ist ein Dilemma: Wir sollen unter Inspiration schaffen und nur unser Unterbewusstsein kann uns die Inspiration geben. Aber nur über das Bewusstsein können wir das, was wir aus unserem Unterbewusstsein schöpfen, nutzen. Aber das Bewusstsein tötet es!

Make the test yourself. Go over every detail in the process and decide what is conscious, what unconscious, in its origin. You will never unravel the puzzle, because you will not even remember some of the most important moments in it. These will arise, in whole or in part, of their own accord, and will pass by unnoticed, all in the realm of the subconscious.¹¹⁰

Er behauptet, dass es dafür eine Lösung gibt, dass es nämlich in der Seele eines Menschen einen Teil gibt, der sich an das geistige und körperliche Leben der Person, die der Schauspieler repräsentiert, anpassen kann. Die Arbeit eines Künstlers ist nicht nur das äußere Leben seines Charakters zu präsentieren. Das grundlegende Ziel der Schauspielkunst ist die Schaffung dieses Innenlebens eines menschlichen Geistes und sein Ausdruck in künstlerischer Form.¹¹¹ Die Techniken, die er für die Schauspieler entworfen hat, haben größtenteils ihren Ursprung in Yoga-Techniken, die verwendet werden, um in das Unterbewusstsein einzutauchen.

Die Authentizität, die für die Aufführung relevant ist und Stanislawski in den Vordergrund stellt, könnte eine Grundlage von Live-Aufführungen in unserer Zeit sein, seien es Konzerte, Theater oder die Oper. Die Bühne, der Zuschauerraum, die Inszenierung und die „vierte Wand“, die im

¹⁰⁹ Ebd. S. 53.

¹¹⁰ Ebd. S. 53

¹¹¹ Ebd. S. 53

Zuge der Theaterentwicklung die Rolle innehatten, das Publikum in die Illusion und Magie des Theaters zu versetzen, haben ihre Relevanz in der Zeit von Filmen, Kinos und insbesondere Virtual Reality verloren. Stattdessen kann „Live-Art“, womit ich Musik und alle darstellenden Künste meine, den Zauber zurückbringen, der ihr durch andere Formen genommen wurde, indem sie zum „Ursprünglichen“ zurückkehrt. Weil sie mehr Nähe bietet oder sogar zum Mitmachen einlädt. Das Bedürfnis nach Entfremdung ist bereits in anderen Formen perfektioniert worden. Das Theater kann es nicht mehr überbieten.



Abbildung 15: *Der Riss*, Generalprobe, 4.10.2017 (Pia Salome) Foto: Gerhard Kühne

3.7 Die Mitarbeit der Zuschauer

A person sees the event, he sees himself, he sees himself seeing the event, he sees himself seeing others who are seeing the event and who, maybe, see themselves seeing the event. Thus there is the performance, the performers, the spectators, and the spectator of spectators, and the self-seeing-self that can be performer or spectator or spectator of spectator.¹¹² – *Richard Schechner*



Abbildung 16: *Der Riss*, Generalprobe, 4.10.2017 (Masanori Hatsuse, Schlepper) Foto: Gerhard Kühne

Ich kann mich noch sehr gut an den Geruch der Luft am Tag des Begräbnisses meiner Großmutter erinnern; an die falschen Melodien und die gebrochenen Rhythmen der gespielten Märsche; an die Straße und die Männer vor mir, die den Sarg schoben; das Essen, das ich nicht

¹¹² Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Pittsburgh: University of Pennsylvania Press, 1985, S. 8.

essen konnte, und die feuchte und weiche Erde, die ich als letzten Abschied auf den Sarg meiner Oma legte. Was mir außerdem sehr präsent in Erinnerung geblieben ist, sind die beiden Straßen, durch die wir gingen und der Friedhof, an dem wir ankamen – der Ort der Aufführung.

Ich war körperlich, emotional, performativ involviert und Teil der Aufführung, untrennbar mit dem Ganzen verbunden.

Die Merkmale des postdramatischen Theaters, bezogen auf das veränderte Raumverhältnis außerhalb des Theaters, die damit verbundene Rolle von Darsteller:innen und Zuschauer:innen, das Spiel mit Raum und Oberfläche sowie der Einsatz von Video sind die wesentlichen Aspekte von *Der Riss*.

Ähnlich wie bei einer Beerdigung hat der Aufführungsort Auswirkung auf die Performance und veränderte das Verhältnis zwischen Akteur:innen und Rezipient:innen bei *Der Riss*. Dadurch erlebt man die Darstellung an einem authentischen, dem tatsächlichen Handlungsort entsprechenden, Schauplatz ganz anders als auf einer „klassischen“ Bühne. Der entscheidende Faktor für das Erleben einer Darstellungsform ist das „Engagement“ – Involvement als Zuschauer.

The creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act.¹¹³

Eines der wichtigen Charaktermerkmale des postdramatischen Theaters, nach Lehmann¹¹⁴, stellt der Ort der Aufführung dar. Das Theater findet an den realen Orten statt und setzt sich mit bestimmten Verhaltensweisen innerhalb eines Raumes auseinander. Das erweiterte Raumverständnis ändert automatisch auch die Rolle der Zuschauer und ihrer Rezeption. Der Zuschauer wird, wie der Raum auch, ein Bestandteil des Stückes. Er muss nicht aktiv an der Performance teilnehmen, aber er ist als „teilnehmender Beobachter“¹¹⁵ anwesend. Der Zuschauer erschafft den Raum durch seinen Blick auf die Situation. Seine Aufmerksamkeit prägt die

¹¹³ Marcel Duchamp, *The Creative Act, The Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson, New York: Da Capo, 1973, S. 140.

¹¹⁴ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005.

¹¹⁵ Jan Deck: Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im Postdramatischen Theater, in: Jan Deck und Angelika Sieburg, *Paradoxien des Zuschauens: Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript Verlag, 2015., S. 17.

Wahrnehmung der Situation. Theater wird zum Raum für Erlebnisse, indem sich der Zuschauer seine eigene Welt durch die eigene Rezeption konstruiert.¹¹⁶

Stegemann definiert die Rolle der Zuschauer, indem er sie als Gruppe betrachtet, die „in jedem Moment selbst zur sinnlichen Anteilnahme bereit [ist]. Erst wenn er [der Zuschauer] diese zulässt und erlebt, kann er den Ablauf der Parataxen (das Nebeneinander zweier Ereignisse, die unverbunden aufeinanderfolgen) als künstlerische Form erfahren. Die Mitarbeit des Zuschauers besteht im Postdramatischen also auf einer neuen Ebene. Er wird zum Autor der von ihm selbst erlebten Ereignisse. [...] Seine Wahrnehmung muss zur Erfahrung bereit sein. Diese Erfahrungsoffenheit herzustellen, ist wiederum die Aufgabe des Kunstwerks.“¹¹⁷



Abbildung 17: *Der Riss*, Generalprobe, Zuschauerraum, Foto: Gerhard Kühne

¹¹⁶ Vgl. ebd. S. 17.

¹¹⁷ Stegemann, B., *Lektionen 1. Dramaturgie*, Verlag Theater der Zeit, Berlin, 2009, S.287 f. http://meta.narr.de/9783823367703/F11_postdramat_theater.pdf (zugegriffen 12.7.2020).

3.8 Ist die klassische Musik Single?¹¹⁸

Ursprünglich war die Musik eher eine schöne Nebensache. Sie hatte anderen Zwecken als nur dem *Erlebnis* zu dienen. In der Kirche sollte sie die Liturgie begleiten und religiösem Inhalt den Ausdruck verleihen. An den Höfen der Fürsten und Könige diente sie vorwiegend als Statussymbol, als akustische Dekoration und als Medium, in dem die Höflinge schwammen wie die Fische im Wasser. Bei Volksfesten war sie dazu da, die Leute in Stimmung zu bringen. Doch im Lauf des 18. Jahrhunderts wurde die Musik von der Dienerin zu Herrin, von der Verpackung zum Inhalt, vom Mittel zum Zweck, vom Gast zur Hauseigentümerin.¹¹⁹

„Ursprünglich war die Musik eher eine schöne Nebensache...“ In der kirchlichen Liturgie sollte sie religiösen Inhalten Ausdruck verleihen, an den weltlichen Höfen war sie Statussymbol und akustische Dekoration, bei Volksfesten sorgte sie für die Stimmung. Doch im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelte sich die Musik zunehmend vom reinen Mittel, das einem anderen Zweck dient, zum Selbstzweck.

Wenn es um Zuschauer und Kunst geht – vor allem beziehe ich mich hier auf klassische ernste Musik – haben sich Kunst und Künstler:innen heutzutage extrem weit von ihrem Publikum entfernt. Die Welt ist zu einer schnelllebigen Erlebnisgesellschaft geworden, wie Schulze¹²⁰ aufgezeigt hat, wodurch die Wahrnehmung der heutigen Menschen sich radikal verändert hat. Durch die technologische Entwicklung und den Überfluss an Informationen hat sich die durchschnittliche Wahrnehmungsspanne deutlich verkürzt. Aber gleichzeitig verharren die klassischen Musikformate in der Form des 19. Jahrhunderts, sodass ein Besuch eines mehrstündigen Konzerts, das die Hörer:innen schweigend und bewegungslos anhören müssen, zu einer schweren, kaum auszuhaltenden Konzentrationsübung wird.

Eine Anpassung der Aufführungsformate an den Zeitgeist bleibt aus. Dies liegt zum Teil an dem akademischen Diskurs und der künstlerischen Ausbildung, in der den jungen Künstler:innen vermittelt wird, dass sie nur ihre eigene Perspektive einnehmen, sich „ausdrücken“ und nach ihrer

118 Mit "klassischer Musik" bezeichne ich die ernsthafte Kunst der Musik. (E-Musik) Vgl. <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/362056> (zugegriffen 10.1.2022).

119 Gerhard Schulze, In: Neue Züricher Zeitung, Auf der Suche nach dem unwiederholbaren Erlebnis, 15.03.2018, https://www.nzz.ch/auf_der_suche_nach_dem_unwiederholbaren_erlebnis-1.689382(zugegriffen am 2.4.2021).

120 Gerhard Schulze, Die Erfindung des Musik Hörens, In: Martin Tröndle, Hg., Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form, 2., erweiterte Auflage, transcript, Bielefeld, 2011, S. 45-52.

Wahrheit suchen sollen.¹²¹ In dieser Hinsicht wird ein Hyperindividualismus vertreten und der Künstler ein atomisiertes Wesen, das seine Kunst nur für sich macht, um sich auszudrücken. Vergessen wird dabei, dass die Kunst ein Medium des Austauschs ist.

Der lange, über 100 Jahre vollzogene Prozess der Entfremdung vom Publikum ist besonders gut bei der klassischen Musik zu beobachten. Die klassische Musik hat vergessen, sich die Frage zu stellen (oder stellt sich die Frage bewusst nicht), ob sie das Leben von Kulturkonsument:innen in irgendeiner Form bereichert. Sie existiert weitgehend in einer geschlossenen akademischen Blase, ohne die Welt um sich zu betrachten. Erst seit kurzem ist in der klassischen Musikszene das Bewusstsein dafür gestiegen, dass ihr Publikum rasant verschwindet. Das heutige Publikum besteht weitestgehend aus der Generation 70 plus und ein paar Musikkritikern, die dienstlich Veranstaltungen besuchen müssen, um davon zu berichten. Das Publikum ist weggerannt und es ist nicht anzunehmen, dass die nächste Generation 70 plus in gleicher Anzahl in die klassischen Konzerte geht. „Denn es gibt kein „Klassik-Gen“, durch das man im Alter von allein auf den Geschmack für klassische Musik käme.“^{122 123}

Hierhin liegt das Problem der Entfremdung von den Zuhörenden bzw. Zuschauenden.

Seit ein paar Jahren gibt es einen Wettbewerb um neue Zielgruppen zu erreichen. Spezielle Formate, wie Vermittlungsprojekte und musikalische Früherziehung, werden geschaffen, um das Publikum für sich zu gewinnen. Die Idee dahinter ist, dass man sich sein Publikum heranziehen kann.¹²⁴

Die Tatsache, dass sich der klassische Konzert- und Opernbetrieb der letzten Jahre kaum an die veränderten Wahrnehmungsbedingungen angepasst hat, könnte der Hauptgrund für diese Krise sein. „Das hieße auch, dass die Krise der klassischen Musik weniger eine der Musik selbst ist, als vor allem eine ihrer Darbietungsformen.“¹²⁵ Es wird externalisiert, statt sich selbst zu fragen, ob die Aufführungsformate sich an den Zeitgeist anpassen müssen. Die Schwierigkeit wird darin liegen, zeitgemäße Formate zu finden, die neues Publikum anziehen und das alte weiterhin an sich binden, ohne in popkulturellen Kitsch oder „Eventisierung“ abzugleiten. Ein bisschen erinnert die Situation zwischen der Szene und dem Publikum an eine zerbrochene Liebesbeziehung.

¹²¹ Vgl. *Was? Das soll's gewesen sein?* <https://www.sueddeutsche.de/kultur/interview-was-das-soll-s-gewesen-sein-1.4364393> (zugegriffen am 2.4.2021).

¹²² Martin Tröndle, Hg., *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, Bielefeld: transcript, 2014, S. 73-74.

¹²³ „Silbersee ist mittlerweile die gängige Metapher für das ergraute Publikum klassischer Konzerte – Veranstaltungen, die aufgrund ihrer geringen sozialen Attraktivität Jüngere kaum anziehen können“ vgl. Martin Tröndle, *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, Bielefeld: transcript, 2014.

¹²⁴ Vgl. Ebd.

¹²⁵ Vgl. Ebd.

Solange der Partner:in noch da ist, empfindet man nichts für ihn. Aber sobald er weg ist, vermisst man ihn. Die Beziehung zwischen Publikum und klassischem Konzert- und Opernbetrieb war so und nun ist die Szene *single*. Das Klassische Konzert und die Oper müssen sich verändern, wenn sie wieder eine Beziehung führen wollen.



Abbildung 18: *Der Riss*, Generalprobe (Aleksandra Łaptaś, Musikalische Leitung), Foto: Gerhard Kühne

3.9 Hermetischer Raum - Neue Musik

Diese harte Arbeit, um das Publikum von Kunst wegzudrängen, trug ihre Früchte, insbesondere in der Neuen Musik. Oft kann man von Komponist:innen hören, dass sie nicht für die Interpret:innen und nicht für das Publikum komponieren. Damit wollen sie sich natürlich vom Mainstream abheben, um sich selbst nicht medioker vorzukommen. Sie behandeln ihre Stücke, als wären sie „ein naturwissenschaftlich zu betrachtendes Phänomen“.¹²⁶ In einem Konzert mit Neuer Musik passiert es durchaus, dass die Anzahl der Musiker:innen die Anzahl der Zuschauer:innen übersteigt. Manchmal kommt es mir vor wie in Haydns Abschiedssymphonie, wenn die Zuhörer:innen wie inszeniert nacheinander hinausgehen und am Ende des Konzerts nur noch wenige übrig sind.

Die Komponist:innen erwarten von ihrem Publikum Offenheit, regen sich jedoch auf, wenn das Publikum „Entertainment“ und „Entspannung“ sucht.¹²⁷

Es kann aber auch sein, dass die sogenannte Neue Musik – die mit einer Majuskel – manchmal gar nicht verstanden werden will, dass die Komponisten dieser seltsamen Klänge, Töne oder Geräusche die letzten Bewohner eines Elfenbeinturms sind, aus dem sich die Poeten schon lange und die bildenden Künstler mittlerweile auch größtenteils zurückgezogen haben, nachdem in beiden Fällen die Idee der pekuniären Spekulation als Ziel künstlerischen Arbeitens die Suche nach dem, was früher einmal emphatisch „künstlerische Wahrheit“ hieß, abgelöst hat. Es kann sehr gut sein, dass die Neue Musik einer ihr seit Arnold Schönberg eingeschriebenen Esoterik folgt, die möglicherweise schon so sehr zu ihrem eigenen Wesen geworden ist, dass alles andere, was sie noch sein kann – Kommunikation, Mitteilung, Botschaft, Träger von Emotionen - zur Nebensache mutierte.¹²⁸

¹²⁶ Alexander Pschera, *Neue Musik – wozu?*, SWR2, 2019, S. 6, <https://www.swr.de/swr2/programm/download-sw-13358.pdf> (zugegriffen am 5.10.2020).

¹²⁷ Vgl. Publikum soll "verändert herauskommen", Der Standard, 11.11.2005, <https://www.derstandard.at/story/2232362/publikum-soll-veraendert-herauskommen>, (zugegriffen 5.10.2020).

¹²⁸ Alexander Pschera, *Neue Musik – wozu?*, SWR2, 2019, S. 6, <https://www.swr.de/swr2/programm/download-sw-13358.pdf> (zugegriffen am 5.10.2020).

Trotzdem ändert sich nichts. Man fördert diesen Bereich weiterhin als etwas Neuartiges ohne Erwartungen, dass ein „Prototyp“ endlich funktionieren wird. Es quietscht und zischt aus dem Saal und dies findet keinen „Konsumenten“. Und so dreht sich der Kreis der Neuen Musik weiter.

Die lebenden Komponisten schert das wenig bis gar nicht, denn sind sie einmal im Kreislauf der staatlichen Subvention angekommen, der von einer Aufführung in Donaueschingen ausgeht und von der nahezu alle Uraufführungen gespeist werden, so sind sie danach vergleichsweise gut alimentiert, vorausgesetzt, sie pflegen ihre Netzwerke und widersprechen nicht dem intoleranten Mainstream der jeweils herrschenden Avantgarde, den es übrigens auch gibt. Sie müssen sich keine Gedanken machen darüber, ob ihr Komponieren beim Hörer ankommt, ja sie sind mittlerweile schon so abgebrüht, dass sie im wesentlichen nur noch für sich selbst, ihre Kollegen und die wenigen Musikjournalisten komponieren, die noch über Neue Musik schreiben.¹²⁹

Am Anfang war es für manche nur eine Provokation, ein Joke, für die anderen eine Revolution.¹³⁰ Nun, was als Revolution von einer Seite angefangen hat, endet mit einer Revolution der anderen Seite: der Revolution der Zuhörer.

Alexander Pschera schreibt zu Neuer Musik:

[...] ein reiner, von gesellschaftlicher und ökonomischer Wirklichkeit *kaum kontaminierter Raum* der Erfindung und der Phantastik, der Versponnenheit und des gewagten Experiments, das zu jeder Sekunde seines Erklingens vom Scheitern bedroht ist.¹³¹

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Barbara Barthelmes, "Was Ist Eigentlich Neue Musik?" – Magazin 11 | Kulturstiftung des Bundes „Ihre Innovationen betrafen alle Dimensionen des musikalischen Kunstwerks: Harmonik, Rhythmus, Klangfarbe, Dynamik, Form und nicht zuletzt den Werk- und Kunstcharakter der Neuen Musik selbst. Die Emphase, mit der einer Erneuerung das Wort geredet wurde, zielte eigentlich auf einen außermusikalischen, politisch-gesellschaftlichen Topos: die Revolution.“ https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/magazin/magazin_11/was_ist_eigentlich_neue_musik.html (zugegriffen am 12.10.2020).

¹³¹ Alexander Pschera, *Neue Musik – wozu?*, SWR2, 2019, S. 6, <https://www.swr.de/swr2/programm/download-swr-13358.pdf> (zugegriffen am 12.10.2020).



ZWISCHENRAUM #3 [INTERMEZZO]

- Im Zwischenraum
 - Spektakel
 - Talentpool
- „Eins zu eins“ und Immersion
 - Das verschwundene Theater

■

Z.10 Im Zwischenraum

Während der Vorbereitung *Der Riss* suchte ich nach Möglichkeiten, die Oper an verschiedenen Orten aufzuführen. Ich war auf der Münchener Biennale, wo ich mich mit dem künstlerischen Leiter des Festivals unterhielt und ihm von dem Projekt erzählte. Er schien sehr interessiert zu sein und gab mir seinen Kontakt, um ihm das Projekt zu schicken, was ich kurz danach tat. Eine Antwort kam nie. Bei der gleichen Gelegenheit lauschte jedoch der Direktor eines Opernhauses meinem Gespräch über den *Riss*. Er wendete sich an mich und war begeistert von dem Thema und dem Konzept und sagte, ich solle ihm das Projekt unbedingt schicken, weil es für sein Theater interessant sein könnte. Ich schickte ihm das Konzept, aber eine Rückmeldung kam nicht.

Irgendwann sah ich die Ausschreibung für einen Wettbewerb 2016 in Braunschweig. Der Wettbewerb klang gut, fast wie für unser Projekt ausgeschrieben: Eine Oper, ein frei gewähltes Libretto, eine Zusammenarbeit zwischen Komponist:in und Librettist:in, eine Aufführung und angemessene Honorare. Die Besetzung war etwas kleiner – Kammerorchester. Eine erste Szene musste eingereicht werden. Ich fing an für diese Besetzung zu schreiben, damit ich das Material innerhalb der angegebenen Frist liefern konnte.

29.02.2016

Liebe Micaela,

[...] ja, es ist schon der 29. und ich habe noch nicht die erste Szene zu Ende komponiert [...] und auch noch nicht die Bewerbung vorbereitet, aber bin immer noch optimistisch, dass ich alles bis morgen schaffe [...]

Ich schicke Dir die Ausschreibung, da kannst du sehen, was man alles schicken soll.

Es geht auch so, nur mit Deiner Bio, glaube ich.

Aber was ich noch bräuchte, ist eine unterschriebene Erklärung, dass die Bewerber ausschließlich Inhaber aller Verwertungsrechte sind.

Könntest Du das ev. elektronisch unterschreiben?

Falls es nicht geht, dann werde ich nur unterschreiben, hoffe das reicht auch.

Ja, wäre schön, dass wir [uns] nächstes mal [...] mit Herrn D.D. treffen!

Ich verreise am 4.03. und bin am 18.03. wieder in HH.

Ganz liebe Grüße und entschuldige bitte diesen Last Minute Stress!

Bis bald!

Jelena

1.03.2016

Liebe Micaela,

hättest Du kurz Zeit einen Blick auf das Libretto und das Exposé zu werfen?

Da es in dieser Ausschreibung keinen Chor gibt, musste ich den Chor anders nennen und beschreiben.

Ich bin mir nicht sicher, dass "Gruppe" wirklich gut ist?!!

Hättest Du vielleicht einen besseren Vorschlag? "Die anderen"?

Ach ja und ich habe die 1. Szene in zwei geteilt (aber jetzt nur weil ich es nicht geschafft habe zu Ende zu komponieren!:(

Ist das ok für Dich?? Sonst wird es bleiben wie geplant :)

Ich bin mit der Bewerbung und der ganzen Druckerei fast fertig!!! :))

Danke!!! und Liebe Grüße

Jelena

01.03.2016

Liebe Jelena,

man muss eben einfach flexibel sein..

ich würde sie die "Anderen" nennen, klingt nicht so nach Chor, sondern nach den anderen Solisten.

Ansonsten passt es so.

Wow, dann hast Du wirklich viel geschafft!!!!

Und weg mit dem Operchen nach Braunschweig.

Liebe Grüße

Micaela

„Flexibel“ war das richtige Wort. Dies war ein Beispiel meiner Flexibilität. Ich habe das Stück unzählige Male umgeschrieben und angepasst. Tatsächlich komponierte ich diese erste Szene in einem Monat fertig und in dieser Zeit vollendete auch Micaela das Libretto. Wir haben das Projekt eingereicht. In den nächsten Monaten schickte ich die Oper an zwei andere Institutionen, bekam aber keine Antwort.

Z.11 Spektakel

Seitdem ich Countertenor Serge kennengelernt hatte, ging mir die Idee nicht mehr aus dem Kopf, dass er die Rolle des Sohnes übernehmen sollte. Ich habe es groß gedacht: ein Spektakel, mit Tanz, verschiedenen Gesangsstilen (von Belcanto über afrikanische Musik bis hin zu zeitgenössischen Gesangstechniken). Was die Instrumentation betraf, dachte ich sehr räumlich. Ich wollte einen Teil der Musiker auf der Bühne positionieren. Sie sollten so auch die Insassen aus dem Bunker repräsentieren und gleichzeitig Darsteller und Musiker sein. Wenn sie spielten, sollte es immer plötzlich, überraschend, wild, laut und überzeugend sein: eine Art Volksmusik, aber auf eine sehr absurde Art und Weise. Ein bisschen, wie ich das aus den Erinnerungen an serbische Hochzeiten oder andere Arten von Festlichkeiten kenne. Dies geschieht immer abrupt und unerwartet. Musiker, die zuvor mit Gästen auf dem Tisch saßen, stehen plötzlich auf und aus dem Nichts wird Musik gespielt und laut gesungen. Kusturica¹³² hat das manchmal in seinen Filmen verwendet, oft in einer sehr ursprünglichen Weise. Obwohl es den Zuschauern absurd und karikiert vorkommen kann, hat er es meistens ziemlich dokumentarisch dargestellt. Es kann vorkommen, dass ein Musiker an einem Baumast hängt und mit seinem Kopf in Richtung Boden auf seiner Geige spielt; oder mit verbundenen Augen; oder dass er mit einem Glas auf seinem Akkordeon tippt. Es sind oft sehr absurde Wettbewerbe, welche sich diese Musiker ausdenken, um ihre Virtuosität und hervorragende Technik zu zeigen. Diese Musiker, oder, wie man sie nennt – „Musikanten“¹³³ – sind oft Roma und musikalisch außergewöhnlich begabt, sehr oft mit absolutem Gehör, perfektem Gefühl für Harmonie und Rhythmus und technisch auf einem sehr hohen Niveau. Viele klassisch ausgebildete Musiker können sie beneiden. Als ich noch in Serbien

¹³² <https://www.imdb.com/name/nm0001437/> (zugegriffen 18.07.2021).

¹³³ Musikanten werden oft Straßenmusiker oder Musiker genannt, die Unterhaltungsmusik spielen. Sie unterscheiden sich von Musikern, weil sie keine musikalische Ausbildung haben. Dies hat manchmal eine schlechte Konnotation.

gelebt habe, durfte ich solche Musiker kennenlernen und war sehr von ihnen und ihrer Begabung fasziniert.

In meiner utopischen Vorstellung hätten solche Musiker das Stück spielen sollen. Ich habe in der Zeit viel in dem Bereich recherchiert, viel nachgefragt und einen Musikanten entdeckt, der perfekt für mein Projekt gepasst hätte. Das war Aca Čergar. Aca ist ein Akkordeonist und Roma. Er nennt sich Čergar, was bedeutet: jemand, der einen nomadischen Lebensstil verfolgt und von Ort zu Ort zieht, wie es bei den Roma Tradition ist. Aca hätte in meinem Musiktheater sich selbst spielen sollen, sehr authentisch, was diesem Musiktheater eine dokumentarische Note verliehen hätte. Er benutzt in seiner Musik sehr viele Techniken, die für Neue Musik charakteristisch sind, ist ein echter Virtuose. Er lebt in Wien und spielt auf Roma-Hochzeiten und Feiern in ganz Europa und weiter. Er ist in der Szene ziemlich bekannt.

In meiner Vorstellung der Instrumentenaufteilung auf der Bühne sollte auf der anderen Seite das Ensemble standardgemäß im Orchestergraben positioniert sein. Mit der Zusammenstellung von Volks-Romamusik, Neuer Musik und afrikanischem Sänger wollte ich eine Kombination schaffen, die viele kulturelle Ebenen berührt und verbindet, und dadurch zeigen, dass das Schicksal der Menschen in einem Krieg gleich ist – unabhängig von Territorien, Herkunft, Hautfarbe. Ein kleiner Mensch kann nichts für oder gegen die Entscheidung eines machtvollen Politikers tun. Er ist kein gleichberechtigter Mitspieler.

Am 5.12.2016, kam die Antwort von dem Wettbewerb aus Braunschweig.

Sehr geehrte Frau Dabic,

ich freue mich Ihnen mitzuteilen, dass Sie eine der vier TeilnehmerInnen des Internationalen Opernpreises Braunschweig sind, die für die Shortlist ausgewählt wurden.

Im Rahmen der 2. Phase des Entscheidungsprozesses laden wir Sie zu einem Termin nach Braunschweig ein, bei dem Sie Ihr Projekt noch einmal vorstellen und mit der Jury diskutieren. Die Teilnahme an dieser Phase ist nicht verbindlich, wird jedoch empfohlen.

*Der Termin für diese Phase ist **Freitag der 16. Dezember 2016 um 15 Uhr** im Staatstheater Braunschweig. Bitte geben Sie mir Bescheid, ob Sie diesen wahrnehmen können.*

Mit besten Grüßen

S.G.

Dramaturgin Musiktheater/ Konzert/ Junge Oper

Erfreut rief ich Micaela an, um ihr mitzuteilen, dass wir beide zu diesem Gespräch eingeladen wurden. Doch es war nicht so einfach. Micaelas Hündin hatte vor kurzem Welpen zur Welt gebracht und sie konnte das Haus nicht verlassen. Also musste ich alleine dorthin gehen. Das fiel mir gar nicht so leicht und ich wollte Micaela unbedingt vorher noch einmal treffen, um zu besprechen, was von ihrer Seite wichtig war. Ich bin immer sehr nervös, wenn ich meine Konzepte vorstellen muss oder überhaupt auf Deutsch reden muss. Es liegt sehr viel an der Sprache, glaube ich. Wenn ich nervös bin, ist mein Deutsch noch schlechter, ich finde nicht die richtigen Wörter und verliere mich in der Erzählung. Wenn ich einen Fehler mache, denke ich ständig daran, und es wird nur schlimmer.

Genauso war es, wenn ich als Kind in Konzerten Tambura gespielt hatte. Sobald ich einen Fehler gemacht hatte, konnte ich nur noch daran denken und nicht fließend weiterspielen. Sehr oft vergaß ich dann den Notentext komplett und improvisierte stattdessen. Ich habe nie aufgehört zu spielen und meine Korrepetitorin war schon daran gewöhnt. Mit der Sprache ist es ein bisschen anders. Wenn man in einer Fremdsprache improvisiert, entstehen dadurch ganz viele Missverständnisse.

Ich fuhr zu Micaela, um die Details mit ihr zu besprechen. Sie wohnt in einem idyllischen Haus mitten im Nirgendwo. Nur zwei Kilometer entfernt lag die ehemalige Grenze zu Ostdeutschland. Sie hatte 12 wunderschöne kleine Welpen und so haben wir, von Hunden umgeben, nochmal die Geschichte und die wichtigen Punkte analysiert: die Verbindungen zwischen den Akteuren, ihre Biografien, die Parallele zwischen meiner persönlichen Geschichte und dem Libretto, die globale Kriegssituation. Sie unterstützte mich und sagte, dass ich es auf jeden Fall selbst schaffen kann. Ich war nervös. Mich in gutem Licht vorzustellen und zu „verkaufen“ war immer ein Albtraum für mich. Aber ich hatte keine andere Wahl.

An dem Tag, als ich vormittags die guten Nachrichten von dem Wettbewerb bekommen hatte, arbeitete ich in der Musikschule. Irgendwann am Nachmittag, als ich mitten in der Unterrichtsstunde war, kam eine Nachricht von meiner Mutter. Mein Telefon blinkte und ich las die Nachricht. Sie schrieb, dass ihr Bruder, also mein Onkel, gestorben war. Ich ging kurz raus um ein Glas Wasser zu holen. Das war plötzlich und bitter und ich konnte mich nicht mehr so gut auf den Unterricht konzentrieren. Doch hielt ich an diesem Tag durch und unterrichtete bis 20 Uhr. Es war ein seltsamer Tag. Meinem Onkel war ich nicht so nah, aber diese Nachricht traf mich schwer wegen der Plötzlichkeit. Weil er im Haus meiner Großeltern gelebt hatte. Weil mein Großvater zwei Jahre zuvor gestorben war. Und drei Jahre zuvor im selben Monat meine Großmutter. Und ich war nicht da. Ich konnte auch nicht zur Beerdigung fliegen. Ich war in

Deutschland, beschäftigt mit meinem Windmühlenkampf und meinen Projekten, die nur für mich eine Bedeutung hatten. Während Leute aus meiner Nähe und jetzt „Weite“ allmählich diesen Ort verließen. Mein Hauptgedanke war: Ich bin nicht da. Ich bin eine Außenseiterin und betrachte alles aus der Ferne. Vielleicht trifft mich das genau deshalb viel tiefer, als wenn ich dort wäre. Solche Momente bringen mich dazu, nachzudenken, ob meine Existenz und das, was ich tue, einen Sinn ergibt.

Einige Tage später, an einem sehr kalten, grauen Wintertag, fuhr ich nach Braunschweig. Eine vierköpfige Jury begrüßte mich und wir hatten ein sehr nettes Gespräch, in dem ich ihnen das Projekt vorstellte. Zu dieser Zeit gab es einen Wechsel im Theater Braunschweig: So saß in der Jury eine doppelte Besetzung – die Operndirektorin und der Dramaturg von der alten und zukünftigen Besetzung. Die „alten“ haben mich befragt und die „neuen“ beobachtet und nur wenige Fragen gestellt.

Ich erzählte von der Idee, der Geschichte und meiner Vorstellung von der Musik und Inszenierung. Ich wollte es im Raum gestalten und fragte, wer es inszenieren würde, weil meine Vorstellung war, dass die Akteure auch im Saal agieren und dass die Bühnenmusik teilweise von der Bühne, teilweise aus dem Zuschauerraum kommen sollte. Damit hatten sie nicht gerechnet, aber auch nicht gesagt, dass es unmöglich wäre. Ich hatte den Eindruck, dass das Gespräch gut war, bzw. ich war zufrieden. Sie sagten, sie würden sich in ein paar Wochen zurückmelden.

Z.12 Talentpool

Mit Serge Kakudji, dem Countertenor, hatte ich regelmäßig Kontakt und einmal schrieb ich ihm eine offizielle E-Mail, um zu sehen ob er immer noch Interesse hätte mit mir zusammen zu arbeiten. Statt von ihm eine Antwort zu bekommen, meldete sich seine Mentorin bzw. seine Managerin.

1.2.2017

Hello Jelena,

I am a mentor of Serge Kakudji and am helping him with artistic and organizational decisions. He wanted me to contact you about your opera project... He was very vague with the details, so I wanted to see what the specifics were about the project!

Exactly what is the project? Serge has told me that it's a new opera and that you were writing a role for him. He hasn't even told me the subject... Can you tell me who is involved (conductors, directors, librettist), what venue or Opera Company will be putting it on, and in what period, with how many performances on what dates?

Are you familiar with Serge's voice? And his range, tessitura where he's most comfortable, etc.? I've seen very little vocal work of yours online, and I am curious as to what you are envisioning for Serge! What I have heard online of yours has been mainly percussion and flute, and very interesting!

I look forward to hearing more about this exciting project!

All my best,

[...]

Als ich das las, dachte ich zum ersten Mal: Was mache ich überhaupt mit diesem Projekt? Wie stelle ich mir diese ganze Produktion vor? Es gibt keinen Kompositionsauftrag, kein Theater- oder Opernhaus, das dahinter steht, noch gar keine Infrastruktur. Ich hatte auch kein Geld, so eine aufwendige Produktion zu machen.

In der Zeit gab es noch eine sehr ambitionierte Initiative von mir, einen großen Antrag bei einer Stiftung einzureichen. Eine meiner Kolleginnen aus Berlin, die auch bei dem Projekt mitgeplant hat, schlug für das Projekt ein Ensemble aus Berlin vor. Ein paarmal traf ich mich mit dem Leiter

des Ensembles in Berlin. Die Idee, drei Opern von drei Komponistinnen zu spielen, fand er sehr gut. Wir schrieben gemeinsam den Antrag, ich den größten Teil, und er half mir mit dem Finanzplan. Ich wusste auch noch nicht, wer das dirigieren und inszenieren würde und wo das stattfinden würde. Vieles war also noch nicht klar, sondern erstmal in Planung und Überlegung. Wie kann ich jemanden fragen, dabei mitzuwirken, wenn das Ganze nicht steht? Wie konnte ich überhaupt diesen Sänger einladen? Wo also sollte ich anfangen?

In solchen Situationen, in denen alles ungewiss ist und auf Glasbeinen steht und vielleicht nur eine große Spinnerei ist, muss irgendwo ein Anfang gefunden werden. Oft bekomme ich gerade in solchen Momenten übermenschliche Kräfte und denke: Ich mache das, egal, was im Weg steht. So antwortete ich der Managerin, als wäre ich selber die Produzentin. Was ich schließlich im Nachhinein auch war.

On 1.2. 2017, at 07:43, Jelena Dabic wrote:

Dear L.C.,

thank you very much for your email! It is funny: a few days ago, I was listening to "le grand macabre" and than I saw, the recording is with you!

This recording I heard so many times! Really great!!!

about my opera project:

It is a very important project for me and I have been working on it for the last two years together with the librettist Micaela von Marcard.

She is a German author and has been the "chef dramaturg" at the state opera in Berlin for a long time.

[...]

I was talking a lot with Micaela and we created the story together. The name of the opera is Der Riss (The Crack)

There are some biographical details about my experience during the war in Serbia. I was telling Micaela about it and she made a really interesting story and also included a present day situation. [...]

The plot:

People live together in a shelter, while the war rages outside.

The characters are a woman, her son (SERGE `s roll) , her father, the neighbor, a smuggler and a journalist.

The first act presents their lives in the shelter and the family drama.

The second act shows the escape (the journey into the supposed safety) and the arrival in the "nowhere". The end remains open. Are they in a "promised" land or already dead?

The plot is not limited to a time and place. It could happen anywhere in any country, at any time, yesterday and today or tomorrow.

This work is my initiative and it is not commissioned by any opera house.

It means that I will produce it myself. Me and two friends are trying to create a festival for contemporary music theater in Hamburg.

We are collaborating on the project with an ensemble from Berlin [...] and we want to show the project also in Berlin.

[...]

We got some funding for this year and are waiting for other confirmations. The premiere is supposed to be in late November or early December 2017.

The rehearsals should start by mid. October. At the moment we are still waiting for some responses.

As I started working on the project with the librettist, I saw "Coup Fatal" with Serge and thought he would be so perfect for this role in my opera and I would be really happy if we can make it happen.

I am composing at the moment and planning to finish the work in the summer.

[...]

*As I wrote, I am at the beginning of the composition and would like to make Serge's role perfect for him, so I would be really glad if both of you could give me the instructions about the voice and what is the most comfortable for Serge!
:)*

For me, the performative aspect is also very important, and that is also one reason I would love Serge to sing and dance :) in my opera!

I was really impressed seeing him in "coup fatal"

so... It was a really long email. If I forgot something, or if it is confusing, please let me know!

*p.s. There is also an expose of my whole project in German. [...] maybe you can understand German?
Otherwise I will translate it into English!*

I am looking forward to hear from you!!

best regards from Hamburg!

Jelena

On 1.2. 2017, at 09:47, L.C. wrote:

Dear Jelena,

Yes, that is our Grand Macabre - a crazy opera, and Ligeti was quite a character while we were working on it in Salzburg. It was wonderful to get to know the man.

Thanks so much for all this information!! Serge doesn't speak German, and his German pronunciation is quite approximative, if you ask me. It will definitely need some extensive work and coaching.

[...]

The project sounds very worthwhile and timely with the new world order of anti-refugee sentiment in so many governments (mine, alas, included).

[...]

Serge at the moment needs to both make money, and have exposure and networking opportunities in his engagements. He will need some sort of coaching fee to learn it, a rehearsal fee, especially as it will be a long rehearsal period, and a per-show fee, as well. Although the project is very interesting and the team looks very interesting, it will not be under the auspices of any opera house or existing festival at this point, if I am understanding correctly. To spend two months of a very crucial year not working in an opera house or classical festival is a bit problematic for Serge. Serge is "aging out" of the possibility to get into many young artist programs in opera houses. These next two years are crucial for him to spend his time making the connections necessary to follow a career in opera.

Please tell me what kind of fee structure you are imagining for his role, and we can go from there. I can act as an agent, so that we avoid commission fees for Serge. ;) He is in copy of this email.

All my best wishes, and brava!!

L.G.

On 1.2. 2017, at 11:11, Jelena Dabic wrote:

Dear L.G.,

[...]

I am still thinking about translating the libretto into English, because in that case it would be easier for some singers.

But also in German, I am sure Serge can do it with some coaching. :)

Thank you for your hints about the co-production.

You are absolutely right, it would be easier, if we could have an opera house as co-producer. [...]

I hope that we will collaborate on this project, because for me it is really inspiring composing for a person/role whom I know!

Thank you very much for your support!

[...]

*all the best,
Jelena*

On 1.2. 2017, at 12:43, L.C. wrote:

Hi Jelena,

[...]

J.S. is the director of the Marseille festival and knows Serge very well. [...] we were the ones who brought Serge from the Congo to Europe to study. [...]

I will be glad to act as Serge's agent. He is my "first child", so I am always glad to help him with my years of experience in this business.

[...]

Tell me what kind of budget you might be able to do with this project, and let's see if we can come to some kind of agreement.

I think it is also important that Serge sees or hears some more of your vocal music before committing fully to this project. He needs to be sure that he will be capable of fulfilling your expectations and that he will be able to sing healthfully within this context, as well.

I hope to hear from you soon!

Best wishes,

L.C.

On 2.2. 2017, at 14:11, Jelena Dabic wrote:

Dear L.C.,

[...]

Thanks a lot for the names, you gave me! [...]

About the fees for Serge:

first, thank you for all infos! It's really helpful for me!

I really hope that we will get the funding for the project, but even if we get it, I am not sure that we can afford it.

He is a really great singer and performer and definitely deserves it, but our budget is not so big as in a normal opera house.

[...]

How is Serge's experience with contemporary music?

I suppose that he is singing mostly baroque music, but the countertenor is also pretty "popular" in a contemporary music...

If we decide to work together, I would meet him first, because it would be important for me to get to know his voice and also what else I could require from him

I want to create this role like a bridge between "belcanto" countertenor singing and pop-singing.

Because "the son" is a young man/adolescent and his voice is mutating between the registers... [...]

greetings from Hamburg

Jelena

On 3.2.2017, at 11:47, L.C. wrote:

Dear Jelena,

[...]

However, I don't know if he would be best suited for something between pop-singing and operatic singing. He is working so hard at trying to get into the operatic world, so I don't think it would be good vocally for him to "break" his voice in this way. If that is a non-negotiable part of your piece, I think he will have to rethink being involved. He is a spectacular performer, but needs a role which is healthy for his (classical!) singing.

[...]

I would like for his schedule to have time to take part in young artist programs in opera houses, and resist filling his schedule with theater and dance projects which take him away from the operatic world. They unfortunately mean absolutely nothing in the world of opera. :- (Since he says he wants to be a serious opera singer, he needs to fill his calendar with classical singing, opera and concerts. This of course includes contemporary classical music as your own, as his repertoire will need to include both baroque and contemporary classical music. He has already had a few pieces written for him, and sees them as the same as all his baroque music. :-) He seems very interested in your project.

[...]

I also think that most venues these days are booking much later than they used to, so you may be surprised at being able to get your pieces in short order in programming. (I've been in the business for 27 years, so I have seen it change!) It's worth a try!

All my best,

L.C.

Irgendwann wurde es klar, dass es nicht möglich war, mit Serge an diesem Projekt zu arbeiten. Er wollte sehr gerne teilnehmen, aber seine Managerin war sehr vernünftig und verhandelte sehr gut, was leider in dieser Produktion nicht möglich war. Ich hoffe, dass es irgendwann in der Zukunft eine Gelegenheit geben wird, mit ihm zusammenzuarbeiten. Er schickt mir immer noch regelmäßig Videos von seinen Konzerten und fragt, wann ich mein nächstes Projekt plane.

Z.13 „Eins zu eins“ und Immersion

Als ich noch auf eine positive Entscheidung aus Braunschweig hoffte, plante ich mit der Kammerorchester-Besetzung und komponierte weiter. Gleichzeitig musste ich mir wegen der Unsicherheit eine Alternative überlegen. Eine Option war eine Aufführung im Forum der Hochschule. Es war noch in der Renovierungsphase und so ungewiss, ob dort eine Aufführung stattfinden könnte. Ich beantragte im Veranstaltungsbüro einen Termin und war bei mehreren Sitzungen, wo ich von meinem Projekt berichtete und wo wir nach einem Termin suchten. Das ganze Projekt musste von der Hochschule und der Theaterakademie genehmigt werden und dafür musste ich noch einen erfahrenen Betreuer für das Projekt haben. Das Ganze schien sehr kompliziert zu sein.

Ich traf mich ab und zu mit einer Regisseurin, um uns auszutauschen und zu sehen, ob wir an diesem Projekt zusammenarbeiten könnten. Ich fand ihre Ideen und Denkweise interessant, aber oft zu weit entfernt von mir und viel zu abstrakt. Ich wollte gerne verstehen, wo der Kern liegt. Irgendwie verstand ich es doch nicht und vermisste die Authentizität und die Essenz.

In den Gesprächen mit der Regisseurin verstand ich eins: Musiktheater darf nicht plakativ sein. Die Situation darf nicht „eins zu eins“ dargestellt werden. Doch was bedeutet eigentlich „eins zu eins“ in der Musiktheater-Regie? Warum darf es nicht? Was würde passieren, wenn die Szene „eins zu eins“ inszeniert wird?

Micaela hat sich voll und ganz der Situation verschrieben und konnte sie deshalb so authentisch vorantreiben. Die Tatsache, dass sie Deutsche ist und ihre Erfahrungen damit einbringt, gab ihr einen doppelten Filter und eine gewisse Distanz, die notwendig war, die Geschichte zu schreiben. In der Vorbereitungsphase haben wir den Krieg auf verschiedenen Ebenen, politisch, psychologisch, dokumentarisch sehr gründlich untersucht. Dies war eine notwendige „künstlerische Forschung“. Micaela schuf eine Geschichte, die berührt. Wir hatten eine sehr ähnliche Vorstellung von der Situation, der Bühne, der Atmosphäre. Ich hatte eine klare

Vorstellung von der Musik, der Inszenierung und den Kostümen. Als ich anfang zu komponieren, floss es einfach. Ich schrieb oft die Regieanweisungen in die Partitur.

Das Libretto war nicht „eins zu eins“, um diesen Ausdruck wieder zu benutzen. Micaela benutzte oft kurze, unvollendete Sätze, Redewendungen und Metaphern. Es war auf den ersten Blick nicht leicht zu verstehen. Die Musik könnte man auch als abstrakt bezeichnen. Wenn die Inszenierung noch eine neue abstrakte Ebene mit sich brächte, wäre es gar nicht mehr zu verstehen. Ich war der Meinung, dass die Inszenierung und das Bühnenbild ursprünglich bleiben sollten, weil man damit eine Unmittelbarkeit erreichen konnte, die wichtig für das gesamte Erlebnis ist.

In zeitgenössischen Inszenierungen wird diese Unmittelbarkeit und emotionale Erfahrung selten erreicht und der Fokus liegt auf der eigenen intellektuellen Interpretation, was auch seine Berechtigung haben kann, wenn man das Brecht'sche Theater als Beispiel nimmt: Der Verfremdungseffekt¹³⁴, in dem man den Zuschauern die Illusion des Theaters wegnimmt und sie immer in einer gewissen Distanz hält. Ich wollte aber in diesem Werk genau das Gegenteil. Der Zuschauer sollte sich als ein Teil der Vorstellung fühlen, die Handlung hautnah erleben und eben nicht wie bei Brecht distanziert bleiben. Da lag mir Stanislavskis Naturalismus¹³⁵ viel näher.

Um die Situation zu verstehen, ist es wichtig, sich als Zuschauer in die Situation versetzen zu können. Die Zuschauer sollen unmittelbar nachvollziehen können, wie es ist, in einem Bunker an einem Kriegsschauplatz festzusitzen. Sie befinden sich hier inmitten des Schutzraumes, quasi in das Bühnenbild integriert. Sie sind sozusagen Zeugen der dramatischen Familiendramen, die sich vor ihren Augen abspielen.

Die Situation mit Gesang und Musik ist per se unnatürlich, besonders mit Operngesang. Wenn sich die Zuschauer jedoch mitten im Geschehen befinden, können sie den Eindruck gewinnen, Teil der Vorstellung zu sein, und wenn sie sich beteiligt fühlen, öffnet sich die Tür, um in eine andere Realität einzutauchen. Dies wird in Games als eine immersive Erfahrung bezeichnet. Und dies ist genau, was ich in dem geplanten Stück wollte: ein immersives Erlebnis mit Nähe und Unmittelbarkeit.

In den nächsten Tagen telefonierte ich mit einer befreundeten Regisseurin. Wie bei vielen anderen führte auch bei ihrer Arbeit die Vermeidung der „plakativen Darstellung“ zu einer übertriebenen Theatralisierung, was ich manchmal als „künstlich“ empfand. Dennoch entschied ich mich, mit ihr zusammenzuarbeiten.

¹³⁴ Brecht wollte den Betrachter zu einer kritischen und distanzierten Haltung gegenüber der Handlung bringen. Damit sollte die Aufmerksamkeit des Publikums von der Abfolge der Ereignisse und der Bedeutung des Ereignisses weggeleitet werden. Dies ermöglicht es dem Publikum, das Verhalten der einzelnen Charaktere aus einer bestimmten Entfernung kritisch zu beobachten und zu bewerten. Vgl. Brecht, Bertolt, *Kleines Organon für das Theater*, Berlin: Suhrkamp, 1960.

¹³⁵ Constantin Stanislavsky, *An Actor Prepares*, New York: Routledge, 1989, S. 91-92.

Z.14 Das verschwundene Theater

Das Hamburger Hochschulforum als Aufführungsort war noch nicht sicher. Es war sehr schwierig mit den Terminen, mit der Technik und mit der Planung. Es gab noch eine andere Option: das ganze als Hochschulprojekt auf Kampnagel aufzuführen. Wir hatten nur einen kleinen Teil für die Finanzierung des Projekts bekommen und ich musste noch weitere Mittel finden, um das Projekt so zu realisieren. Ich war etwas frustriert, weil ich nicht wusste, welches der nächste Schritt sein sollte. Eigentlich sollte ich komponieren. Aber ohne zu wissen, wo das Stück aufgeführt wird, war es schwierig, weil die Besetzung und Musik davon abhingen. Für das Forum wurde ein Konzept entwickelt, den Orchestergraben in einen Bunker zu verwandeln, in dem das Publikum untergebracht werden sollte. In der Hochschulsitzung wurde dagegen gestimmt, weil dies zusätzliche Arbeit und Genehmigungen erfordert hätte.

Von Braunschweig hörte ich nie wieder etwas. Ich sah auf der Webseite nach und da stand nichts. Ich rief immer wieder an, sobald ich mich daran erinnerte, erreichte aber niemanden. Es gab auch keine Antwort auf meine E-Mail. Ich erwartete mindestens eine Absage. Aber nicht einmal die kam. Dieses Theater war wie vom Erdboden verschluckt.

4.

SITE-SPECIFIC ART

- Site-specific in verschiedenen Kunstsparten
 - Bunker als site-specific
 - Medien
 - Bunker als Mitspieler



Abbildung 19: Der Kaufmannbunker (Milchstrasse, Hamburg)

4. Site-specific art

4.1 Site-specific in verschiedenen Kunstsparten

4.1.1 Bunker

Irgendwann, in meiner tiefsten Verzweiflung, als ich keine Aussicht mehr sah, und wieder in einem Zwischenraum außerhalb jedes Raumes stand, kam mir plötzlich eine Idee, die mich überwältigte: *Das Stück soll in einem Bunker stattfinden.* Der Bunker ist der Aufführungsort für dieses Stück!

Der Bunker ist ein essenzieller Teil des Stückes; er ist der Handlungsort des *Riss*. Das Publikum steigt hinab in die Unterwelt, begibt sich in einen hermetischen Raum, der keine Fenster zur Außenwelt hat. Für die Insassen eines Bunkers ist die Welt draußen nicht sichtbar und nur fragmentarisch hörbar. Was von draußen an Geräuschen gedämpft hereindringt, zeugt von den Gräueln des Krieges: Sirenen, Hubschrauber, herannahende Fluggeschwader, kreischende Bomben, Explosionen. Die Zuschauer erfahren durch den Aufführungsort die beklemmende Atmosphäre eines Bunkers am eigenen Leib. Sie sind genauso gefangen in den Betonwänden wie die Sänger:innen, die die Insassen spielen, und die Musiker:innen. So sind sie physisch und emotional am Leben im Bunker beteiligt, überschreiten jedoch nicht die Grenze ihres Beobachterstatus. Das Publikum tritt in die Handlung ein, kennt zwar nicht alle Zusammenhänge, ist aber dennoch mitten im Geschehen, so dass es vorübergehend in eine andere Realität eintaucht. Es ist eine Gegenwelt ohne Tageslicht und frische Luft. Sie fühlt sich nicht nur anders an, sie schmeckt und riecht anders. Feucht und kalt ist es in diesem Bunker, da es keine Heizung gibt. Der Geruch ist markant, modrig, an Verwesung gemahnend und kriecht einem unter die Haut, in jede Pore. Die Zuschauer:innen sitzen, stehen und bewegen sich in den engen Räumlichkeiten und Fluren des Bunkers, es entsteht eine drängende Enge, so dass sie sich gezwungenermaßen sehr nahekommen, während sie das Geschehen beobachten und die Atmosphäre des Krieges sich ihrer bemächtigt.

Der Bunker stellt dabei keinen spezifischen Kriegsschauplatz dar, sondern steht per se für jede kriegerische Auseinandersetzung und die damit verbundenen Notsituationen der Menschen, wie auch für den seelischen Kriegszustand, in den die Menschen katapultiert werden. Das spiegelt die Absurdität eines jeden Krieges. Während die Erinnerungen an das Leid und die Gräueltaten des

Zweiten Weltkriegs langsam verblassen, erleben wir gleichzeitig viele kriegerische Auseinandersetzungen in anderen Teilen der Welt.

In diesem Moment hatte ich plötzlich die ganze Vision für das Stück. Ich wollte den Bunker mit dem Forum verbinden. Das Projekt sollte dort stattfinden. Es sollte ein Site-specific Musiktheater werden.



Abbildung 20: Tiefbunker am Steintorwall Hamburg

4.1.2 Site-specific: Begriff

Site: substantive.

the position or location of a town, building, etc., especially as to its environment.

the area or exact plot of ground on which anything is, has been, or is to be located.¹³⁶

Site: transitive: To locate, to place.

intransitive: To be situated or placed.¹³⁷

„Site“ steht im Englischen für „Lage, Platz, Gelände oder Standort“. Es kann aber auch ein Bauplatz, Grundstück oder Campingplatz gemeint sein.¹³⁸

Specific: specified, precise, or particular.¹³⁹

„Specific“ bedeutet übersetzt „genau, festgelegt, besonders“. Ebenso steht es für „charakteristisch, typisch oder spezifisch“.¹⁴⁰ „Site-specific“ als Adjektiv meint also die Ortsbezogenheit. Wörtlich übersetzt heißt der Begriff „Site-specific art“ also „ortsspezifische Kunst“, und dies deutet auf die besondere Rolle des Raumes als mitspielendes Element hin. Mit dem Begriff sind Kunstformen gemeint, die sich auf einen bestimmten Ort beziehen, die neue Räume schaffen und/oder Räume verwandeln. Der Raum spielt dabei eine wesentliche Rolle und erhält eine tragende Bedeutung in dem Kunstwerk selbst.

¹³⁶ „The Definition of Site“, *www.dictionary.com*, <https://www.dictionary.com/browse/site>, (zugegriffen 2.12.2018).

¹³⁷ James A. H. Murray u. a., *The Shorter Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1977.

¹³⁸ Hugh Keith und Erich Weis, *PONS Standardwörterbuch Englisch Englisch-Deutsch /Deutsch-Englisch*, Stuttgart: Klett, 2001, S. 376.

¹³⁹ „The Definition of Specific“, *www.dictionary.com*, <https://www.dictionary.com/browse/specific>, (zugegriffen 2.12.2018). Vgl. Hugh Keith und Erich Weis, *PONS Standardwörterbuch Englisch Englisch-Deutsch /Deutsch Englisch*, Stuttgart: Klett, 2001, S. 376.S. 390.

4.1.3 Site-specific art

Wie Nick Kaye in seinem Buch *Site-specific art*¹⁴¹ schildert, kann sich ein ortsspezifisches Werk durch seine Eigenschaften, Qualitäten oder Bedeutungen definieren, die in besonderen Beziehungen zwischen einem Objekt oder Ereignis und einer von ihm eingenommenen Position erzeugt werden. Nach der wesentlichen Bedeutung des Ortes kann ein ortsspezifisches Werk eine eigene Beziehung zu dem Standort behaupten und eine ursprüngliche und feste Position beanspruchen.

Diese Definition erinnert an die Reaktion des Bildhauers Richard Serra auf die öffentliche Debatte und das rechtliche Vorgehen gegen die Entfernung seiner ortsspezifischen Skulptur *Tilted Arc*¹⁴² von 1981. So gibt Richard Serra für seine Arbeit eine ganz einfache Definition von site-specific art: „To move the work is to destroy the work.“¹⁴³ Die Ortsbezogenheit ist hier fundamental und definiert damit das Kunstwerk.

Laut Nick Kaye bedeutet das Prinzip einer Ortsbezogenheit hier „die untrennbare Verbindung des Kunstobjekts mit einem bestimmten Ort“.¹⁴⁴ Die Künstler:innen, die sogenannte site-specific Werke in unterschiedlichen Kunstsparten schaffen, benutzen die Raumstruktur nicht nur, um ihren Kunstobjekten Geltung zu verleihen, sondern lassen auch den Betrachter partizipatorisch an ihrem Werk teilnehmen. Sie geben damit dem Kunstwerk auch ein Verfallsdatum, weil es an die Gegebenheiten des Ortes gebunden ist. Die Ortsbezogenheit stellt eine Herausforderung für die Begriffe des ursprünglichen oder festen Standortes dar und problematisiert die Beziehung zwischen Werk und Standort.¹⁴⁵

Wenn man die These akzeptiert, dass die Bedeutungen von Ausdruck, Aktion und Ereignis durch ihren lokalen Standpunkt und durch die Situation, zu der sie gehören, beeinflusst werden, dann wird auch ein Kunstwerk in Bezug auf seinen Ort und seine Position definiert.

¹⁴¹ Vgl. Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London: Routledge, 2013.

¹⁴² <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/minimalism-and-earthworks/a/richard-serra-tilted-arc> (zugegriffen 2.12.2018).

¹⁴³ Richard Serra, *Tilted Arc Destroyed*, in: Richard Serra, *Writings Interviews*, Chicago: Chicago University Press, 1994 [1969], S. 193–214.

¹⁴⁴ Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London: Routledge, 2013.

¹⁴⁵ Vgl. Kaye, *Site-Specific Art*.

4.1.4 Site-specific in der bildenden Kunst

Site specificity used to imply something grounded, bound to the laws of physics. Often playing with gravity, site-specific works used to be obstinate about „presence“, even if they were materially ephemeral, and adamant about immobility, even in the face of disappearance or destruction.¹⁴⁶

In den 1960er Jahren setzten sich bildende Künstler:innen häufig mit öffentlichen, geografischen oder sozial geprägten Räumen auseinander. Um die Grenzen der Museumsräume und Galerien zu überschreiten, schufen sie ihre Werke außerhalb dieses Kontextes.

In der Zeit basierte diese „ortsspezifische“ Kunst zunächst auf einem phänomenologischen¹⁴⁷ oder erfahrungsbezogenen Verständnis des Ortes, das in erster Linie über die tatsächlichen physikalischen Eigenschaften eines bestimmten Ortes (Größe, Textur und Dimension des Ortes) definiert wurde. Die Architektur diente in vielen Fällen als Basis für das Kunstwerk. Werke von Künstlern wie Michael Asher¹⁴⁸, Daniel Buren¹⁴⁹, Hans Haacke¹⁵⁰ und Mierle Laderman Ukeles¹⁵¹ stellten die Hermetik dieses Systems in Frage und betrachteten den Ort der Kunst nicht nur als physischen Schauplatz, sondern als einen Raum, der durch soziale, wirtschaftliche und politische Prozesse konstituiert wird.¹⁵² Hier geht es nicht nur darum, das Kunstwerk in die Räume außerhalb des Museums zu verlagern. Der Ort wird in das Kunstwerk integriert und so zu dessen unverzichtbaren Bestandteil.

Performance- und Site-specific Werke forderten in ihrer Radikalität den politischen und sozialen Zeitgeist heraus und prägten die Art und Weise, wie wir zeitgenössische Kunst heute verstehen.¹⁵³ Dabei entstanden zwei neue Definitionen:

¹⁴⁶ Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Massachusetts & London: MIT Press, Cambridge, 2002, S.11.

¹⁴⁷ „Die Grundparameter des Modells entstanden auf der Grundlage der künstlerischen Praxis der Minimalisten, deren ideologischer Rahmen mit den Grundsätzen der phänomenologischen Philosophie in Verbindung steht.“ Vgl. Aušra Trakšelytė, Ortsspezifische Kunst. MATERIELL, PHYSISCH ODER KONZEPTUELL?, <https://www.goethe.de/ins/lt/de/kul/mag/20550269.html> (zugegriffen 12.12.2020).

¹⁴⁸ https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2698_300190538.pdf?_ga=2.240567489.39080027.1614693712-441616885.1614693712 (zugegriffen 12.12.2020).

¹⁴⁹ <http://www.artnet.com/artists/daniel-buren/> (zugegriffen 12.12.2020).

¹⁵⁰ <https://www.bundestag.de/besuche/kunst/kuenstler/haacke> (zugegriffen 12.12.2020).

¹⁵¹ <https://francesbaileycop.wordpress.com/2012/11/25/site-specific-art/> (zugegriffen 12.12.2020).

¹⁵² Vgl. Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Massachusetts & London: MIT Press, Cambridge, 2002, https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon_Miwon_One_Place_after_Another_Site-Specific_Art_and_Locational_Identity.pdf (S.3) (zugegriffen 12.12.2020).

¹⁵³ Vgl. Frances Bailey, *Site Specific Art*, 2012, <https://francesbaileycop.wordpress.com/2012/11/25/site-specific-art/> (zugegriffen 12.12.2020).

*Dematerialisierung*¹⁵⁴ – Es muss keine „Sache/Gegenstand“ sein, um Kunst zu sein. Z.B. wird Reinigung zu Kunst, wie bei der Künstlerin Mierle Landerman Ukeles¹⁵⁵, oder auch bei Marina Abramovic, wo das Kunstwerk in dem Verhältnis Betrachter-Künstler existiert.¹⁵⁶

*Deästhetisierung*¹⁵⁷ – Das Kunstwerk muss nicht visuell oder ästhetisch sein, es geht mehr um die Bedeutung.¹⁵⁸

Von Mysterienspielen inspiriert, inszenierte Max Reinhardt 1920 *Jedermann* von Hugo von Hofmannsthal. Die Aufführung fand vor dem Salzburger Dom statt: ein „selbstverständlicher Platz“ für die Aufführung. Damit begründeten sie die Salzburger Festspiele.¹⁵⁹ Hier ging es vor allem darum, einen möglichst realen Eindruck herzustellen.

Die Fanfarenbläser und Spielansager hatten ihren selbstverständlichen Platz, zerstreut auf dem marmornen Portikus. Wie ein Selbstverständliches wirkten die marmornen fünf Meter hohen Heiligen, zwischen denen die Schauspieler hervortraten und wieder verschwanden, wie ein Selbstverständliches die Rufe ‚Jedermann‘ von den Türmen der nahen Kirche, von der Festung (Hohensalzburg) herab, vom Petersfriedhof herüber, wie ein Selbstverständliches das Dröhnen der großen Glocken zum Ende des Spiels, das Hineinschreiten der sechs Engel ins dämmernde Portal, die Franziskanermönche, die von ihrem Turm herunter zusahen, die Kleriker in den hundert Fenstern des Petersstiftes, wie ein Selbstverständliches das Sinnbildliche, das Tragische, das Lustige, die Musik.¹⁶⁰ – Max Reinhardt

¹⁵⁴ eng. Dematerialisation

¹⁵⁵ Mierle Landerman Ukeles war eine feministische Künstlerin. Eines ihrer berühmtesten Stücke ist die aktive Reinigung des Treppenhauses einer Galerie, die die Bedeutung der Frauenarbeit für die Galeriepflege demonstriert. Ihre Arbeit drückte auch die Not als Frau beim Eintritt in die Kunstwelt aus. Vgl. <https://francesbaileycop.wordpress.com/2012/11/25/site-specific-art/> / (zugegriffen 12.12.2020).

¹⁵⁶ https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/ (zugegriffen 12.12.2020).

¹⁵⁷ Engl. Deaestheticization

¹⁵⁸ Vgl. <https://francesbaileycop.wordpress.com/2012/11/25/site-specific-art/>

¹⁵⁹ Leonhard M. Fiedler, *Drama und Regie im gemeinsamen Werk von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, in: *Modern Austrian Literature* 7, Nr. 3/4 (1974): 184–208. <https://www.jstor.org/stable/24646822> (zugegriffen 21.1.2020)

¹⁶⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Festspiele in Salzburg*, in: *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*, Reclams Universal-Bibliothek, Ditzingen: Reclam Verlag, 2016.

Laut Mieke Matzke verfolgt das Theater seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts ein bestimmtes Vorhaben, nämlich „mit der Überschreitung der Grenze von Leben und Kunst eine Politisierung des Publikums hervorzurufen“. Hier wird die räumliche Auflösung des Theaters als politischer Akt verstanden. Dieser hatte als Ziel, ein gleichgeordnetes Verhältnis zwischen Zuschauer und Akteur zu etablieren.¹⁶¹

Wenn wir von der Definition des postdramatischen Theaters von Lehmann ausgehen, dass „der literarische Text nicht mehr im Vordergrund des Theaters stehe“, sondern dass alle Theaterelemente gleich wichtig sind (Raum, Licht, Bühne...), werden unter dem Begriff Site-specific art oft die Inszenierungen gemeint, die einen Ort anstelle eines Textes zum Ausgangspunkt nehmen. Diese untersuchen seine architektonischen Besonderheiten und setzen sich mit dem historischen oder sozialen Kontext des Ortes auseinander. Auf diese Weise wird auf den Ort, wie etwa eine Fabrikhalle oder ein Schrottplatz, kein neuer ästhetischer Blick gelenkt, sondern der Raum präsentiert sich so wie er ist. Er wird nicht verkleidet, sondern sichtbar gemacht.¹⁶²

Lehmann untersucht zwei Varianten beim „Theatre on Location“:

- Die Spieler agieren direkt vor Ort (z.B. zwischen den Maschinen in der Fabrik). Das Publikum befindet sich eben da, ohne den Spielplatz als Bühne zu verändern. In diesem Fall bestimmt der Ort die Inszenierung. *Der Raum wird zum Mitspieler.*¹⁶³

- Die zweite Variante ist der Einbau einer Bühne an einem spezifischen Ort. So „entsteht eine Bühne in der Bühne, ein Verhältnis zwischen beiden wird geschaffen, das mehr oder weniger deutliche Widersprüche, Spiegelungen, Korrespondenzen aufweisen kann.“¹⁶⁴

Das sind eben Möglichkeiten, wie man ein Werk gestalten kann, sie schließen weitere jedoch nicht aus. Es ist auch möglich, Text und Raum, oder Musik und Raum thematisch zu verbinden und gleichzeitig als Ausgangspunkt zu nutzen, indem der Raum die Wirkung des Textes oder der Musik verstärken kann.

Was bedeuten unkonventionelle Orte bei Musik- und/oder Musiktheateraufführungen? Bedeuten unkonventionelle Orte automatisch erweiterte Rezeptionsmöglichkeiten? Ich beziehe mich in

¹⁶¹ David Roesener, *Musikalische Spiel-Räume*, in: Roesener/Wartemann/Wortmann (Hg.): *Szenische Orte – Mediale Räume*, Hildesheim: Olms, 2005, S. 75.

¹⁶² Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005, S. 306.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd., S. 305.

Folgenden auf Deck und Sieburg und ihr Buch *Paradoxien des Zuschauens: die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*.¹⁶⁵

Die ungewöhnlichen räumlichen Einrichtungen bzw. die Veränderungen des Raumes sind heutzutage im Theater und bei Performances ganz üblich, z.B. eine ungewöhnliche Sitzordnung anstelle von Zuschauerrängen oder gar keine Zuschauerränge, wo das Publikum quasi mitagiert. Dies deutet auf einen „Ausdruck eines veränderten Raumverständnisses“ hin. Die Bühne bekommt immer häufiger eine neue Form, indem sie „flexibler, nicht-hierarchischer, fragmentarischer und bewusst provisorischer Raum“ wird. Deck begründet weiter, dass der Umgang mit Raum im klassischen Theater ein utopischer sei. Über den realen theatralischen Raum wird ein imaginärer projiziert, um Orte auf der anderen Seite der Wirklichkeit zu illusionieren, auch wenn sie anderen realen Orten oft ziemlich ähnlich sind. Die klassischen Bühnen stellen eine Art „Illusionsmaschine“ dar, die die Zuschauer in einer bestimmten Zeit zu einem anderen Ort mitnehmen soll. Mit jeder neuen Vorstellung ändert sich selbstverständlich der Ort, wohin diese Fantasie-Reise führt.¹⁶⁶

Im *Riss* dagegen wollte ich den Bunker als direkten Mitspieler betrachten, mit all seinen Eigenschaften. Er sollte in seinem Rohzustand ohne zusätzliche Dekoration verwendet und als gleichberechtigter Mitspieler behandelt werden. Seine Eigenschaften sollen mit auditiven, visuellen, kinästhetischen, olfaktorischen Sinnen erlebt werden und dadurch das immersive Erlebnis für die Zuschauer beeinflussen.

¹⁶⁵ Jan Deck and Angelika Sieburg, *Paradoxien des Zuschauens: Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript Verlag, 2015.

¹⁶⁶ Ebd. S. 16 ff.

4.2. Bunker als site-specific

4.2.1 Bunker Kaufmann

Als diese Idee kam, fing ich sofort an zu suchen. Ich erinnerte mich, dass es sogar in der Musikhochschule einen Bunker gibt.¹⁶⁷ Dieser Bunker hat der Familie Kaufmann gehört und befand sich hinter der Hochschule. Kaufmann war der Nazi-Gauleiter für Hamburg, und in der späteren Hochschule befand sich die Gauleitung. Ich suchte sofort nach Kontakten, die mir den Bunker zeigen konnten. Ich brauchte eine Weile, um alles herauszufinden und schrieb dem Verein *unter hamburg*.

On 12.6. 2016, at 11:14, Jelena Dabic wrote:

Guten Tag,

[...] Ich plane für das nächste Jahr ein Musiktheater Projekt "Der Riss" wo es um den Krieg und Flucht geht.

Da die ganze Handlung in einem Bunker passiert, wollte ich gerne eine Art "Erlebnis-Theater" machen und das nicht auf einer Bühne, sondern tatsächlich in einem Bunker darstellen.

Ich habe im Internet recherchiert und so habe ich Ihren Verein gefunden! Es ist schön, dass Sie auch einige Musikveranstaltungen gemacht haben.

Wenn Sie Interesse haben und meine Idee interessant finden, würde ich mich sehr freuen von Ihnen zu hören.

Gerne können Sie mich auch telefonisch erreichen!

Vielen Dank und herzliche Grüße

Jelena Dabic

¹⁶⁷ „Im feinen Hamburger Stadtteil Pöseldorf liegt eines der massivsten Stücke Hamburger Geschichte. Aus dem im Nachlass der jüdischen Familie Budge befindlichen Palais entstand, nach zahlreichen Umbauarbeiten, die ab 1938 genutzte "Reichsstatthalterei". Zum Schutze des "Reichsstatthalters" Karl Kaufmann wurde sie ab 1940 um eine verbunkerte Befehlsstelle erweitert und bildete somit den baulichen Herrschaftskomplex der NS-Diktatur in Hamburg. Das ehemalige "Budge-Palais" beheimatet heute die Hochschule für Musik und Theater. Die zum Teil unterirdisch angelegte Befehlsstelle, über Jahrzehnte als Lagerraum genutzt, steht seit 12. April 2010 unter Denkmalschutz und kann im Rahmen dieses Rundganges besichtigt werden. Die Befehlsstelle ist das letzte nahezu original erhaltene Schutzbauwerk der NS-Führung Hamburgs.“ <https://www.unter-hamburg.de/rundgaenge/kaufmann-bunker/> (zugeschrieben 11.07.2020).

Nach dieser E-Mail kam ein Telefonanruf vom Leiter des Vereins, der mehrere Bunker in Hamburg betreut. Er sagte mir, dass für mein Vorhaben der Bunker am Berliner Tor interessanter wäre. Das ist ein runder Tiefbunker¹⁶⁸, der im zweiten Weltkrieg als Schutzraum genutzt wurde. Laut den Daten haben vor 70 Jahren, in der Nacht vom 27. auf den 28. Juli 1943, ca. 800 Personen in diesem Bunker den Feuersturm in Borgfelde und Hammerbrook überlebt.¹⁶⁹ Der Leiter sagte mir, ich könne zu einer Besichtigungstour kommen. Das Datum lag ziemlich weit in der Zukunft. In der Zwischenzeit habe ich alles Mögliche, was die Hamburger Bunker-Landschaft angeht, recherchiert und mit etlichen Behörden telefoniert, um herauszufinden, ob und wie man diese Bunker als Veranstaltungsraum nutzen kann. In Hamburg gibt es mehr als 700 Bunker, die im Zweiten Weltkrieg gebaut wurden. Die Mehrheit ist unterirdisch und sie sind in jedem Stadtteil zu finden. Heutzutage bemerkt man sie nicht, aber im Krieg spielten sie eine große Rolle. Ich erinnere mich auch daran aus Serbien, obwohl es dort nicht so viele Bunker gibt. Im kriegsfreien Alltag sind sie unauffällig, aber sobald die Luftattacken anfangen, bekamen sie eine sehr wichtige Rolle und waren die meistbesuchten Orte.

Sie waren beliebt als Schlafräume, Restaurants, Clubs. Sie waren die beliebtesten Treffpunkte, und zwar für alle Generationen. Sie waren in Stadtteilen verteilt als gesellige Orte der Nachbarschaft. Auch Keller von Wohngebäuden spielten die gleiche Rolle. Alle diese Orte wurden nach und nach gemütlich eingerichtet, um die Gemütlichkeit des Hauses nachzuahmen. Immerhin verbrachten die Menschen die meiste Zeit dort, unter der Erde. Diejenigen, die ängstlicher waren, lebten dort. In Deutschland ist der Krieg etwas länger her, so dass alle diese Bunker so kalt und ungemütlich wirken. Trotzdem, wenn man einmal hineingeht, kann man sich vorstellen, wie es sein könnte in einer echten Kriegssituation. Für mich verband sich hier mit diesen Räumen mein eigenes Erleben.

¹⁶⁸ <https://www.hamburg.de/bunker-in-hamburg/293754/rundbunker-berliner-tor-hamburg/> (zugegriffen am 11.07.2020).

¹⁶⁹ Ebd.

4.2.2 Bunker Steintorwall



Abbildung 20: Kaufmann Bunker, (Milchstrasse, Hamburg)

Ich recherchierte weiter, telefonierte und schrieb E-Mails an die Bunkerbetreuer. Ich kontaktierte Hamburger Unterwelten e.V., die etliche Bunker in Hamburg verwalten. Ich war eben am größten Bunker interessiert, den *Tiefbunker am Steintorwall*, welcher unter dem Hamburger Hauptbahnhof liegt. Ich schrieb an den Verein und bekam schnell eine Antwort.

On 12.07.2016, at 17:07, Hamburger Unterwelten e.V..wrote:

Hallo Frau Dabic,

ob das hört sich sehr gut an!

Mein Name ist S.L. Ich bin die Geschäftsstelle des Vereins und leite auch die Arbeitsgemeinschaft "Kunst & Kultur", welche sich seit Jahren mit Theaterprojekten, Lesungen und anderen interessanten Projekten an ungewöhnlichen Orten beschäftigt. Allein in diesem Jahr gab es zweimal Theater und verschiedenste Lesungen und Vorträge.

*Wir planen nun das nächste Jahr und freuen uns daher sehr über Ihre Mail!
Vielleicht wollen Sie einmal vorbei schauen und sich unseren Haupt-Bunker am Steintorwall anschauen?
Wann haben Sie Zeit? Aus der Erfahrung heraus ist es besser sich vor Ort zu treffen und direkt im
Gespräch alles weitere zu klären.*

Viele Grüße,

On 12.07.2016, at 20:52, Hamburger Untewelten e.V. wrote:¹⁷⁰

Liebe Frau Dabic,

Liebe Frau S.L.,

vielen Dank für Ihre schnelle Antwort!

Es freut mich sehr zu hören, dass Sie mein Vorhaben interessant finden.

Sehr gerne würde ich vorbei kommen, um den Bunker anzuschauen, bin sehr neugierig! [...]

Wäre es vielleicht möglich davor, also morgen nach 19 Uhr oder am Donnerstag den Bunker zu besuchen?

*Könnten Sie mir bitte noch sagen, mit welchen Kosten wäre das verbunden oder wäre es auch als eine
Kooperation möglich? Wie funktioniert das in der Regel?*

*oh das drängt ja. Morgen bin ich tatsächlich vor Ort. Allerdings nur bis 17 Uhr. Wann hätten Sie denn am
Donnerstag Zeit?*

*Wir schaffen das bestimmt vorher! Bezüglich der Kosten schicke ich Ihnen mal den Nutzungsvertrag zwischen dem
letzten Theater und uns zu. Natürlich besteht die Möglichkeit diesen auf Ihre Bedürfnisse anzupassen.*

Viele Grüße,

S.L.

On 12 Jul 2016, at 21:57, Hamburger Untewelten e.V. S.L. wrote:

Liebe Frau Dabic,

eventuell könnte ich morgen auch gegen 12.30-13.00 Uhr vorbei kommen, wenn Sie da sind?

Am Donnerstag bin ich flexibel!

Und der Preis von 30 E bzw. 50 E ist pro minute berechnet oder für die gesamte Zeit?

¹⁷⁰ Sie antwortete immer auf meine E-Mails, indem sie zitierte. Meine Mails sind in Blau.

um Gottes Willen! Das gilt für die Stunden 30 oder 50 Euro je nachdem wie lange.

1. -120. Minute: 30€ von der 1. - 180.Minute: 50€.¹⁷¹

Leider kann ich Morgen nicht so früh, dann doch lieber am Donnerstag. Vielleicht um 16 Uhr?

Viele Grüße,

On 13.07.2016, at 12:16, Hamburger Unterwelten e.V. wrote:

Gerne können wir uns morgen um 16uhr treffen.

sehr schön!

Hier noch die Info zum Treffpunkt:

Treffpunkt ist der Niedergang zum Tiefbunker Steintorwall direkt am Hauptbahnhof. Wenn Sie die Bahnhofshalle durch den Ausgang Steintorwall verlassen haben, wenden Sie sich nach links und gehen nach etwa dreissig Metern an der Bahnbofsmmission vorbei, nach weiteren etwa dreißig Metern liegt der Niedergang auf der linken Seite direkt an der Außenwand des Bahnhofs (etwa gegenüber Karstadt Sport).

Viele Grüße,

Sie hat es etwas mysteriös erklärt und es war tatsächlich nicht so leicht zu finden. Obwohl ich schon so oft vorbeigelaufen war, hatte ich diesen Bunker nie bemerkt. Als ich ihn schließlich gefunden hatte, gab mir S.L. eine zweistündige Führung, bei der sie alles sehr detailliert erklärte, von Bau und Herkunft bis zur Nutzung des Bunkers.

¹⁷¹ Kosten: Von der 1. – 120. Minute: 30€. Von der 1. – 180. Minute: 50€. Die Nutzungszeiten werden größtmöglich gestückelt (z.B. 6 Std. = 2x3 Std und nicht 3x2). So war die Formulierung, die ich nicht nachvollziehen konnte.

„Dieser dreistöckige, unterirdische Atombunker unterm Hauptbahnhof Hamburg wurde in den Jahren 1941-1944 als Luftschutzbunker hauptsächlich für durchreisende Bahngäste erbaut. Der Bunker ist beinahe doppelt so groß wie der nahe gelegene Tiefbunker unter dem Hachmannplatz und sollte hinter seinen bis zu 3,75m starken Betonwänden damals 2.460 Menschen Schutz vor Luftangriffen bieten. Nur wenige Bunker Hamburgs konnten so viele Menschen auf einmal aufnehmen. [...] nach der Verhärtung der Fronten im „Kalten Krieg“ entsann man sich der alten Bunker und versuchte, diese wieder für die Bevölkerung als Schutzraum nutzbar zu machen. Im Jahr 1965 begannen auch am Steintorwall die Bauarbeiten, moderne Drucktüren, Lüftungs-, Filter-, Notstrom- und andere Versorgungsanlagen wurden eingebaut. Ende 1969 wurde die Zivilschutzanlage Steintorwall, nun ausgestattet mit 2.702 Schutzplätzen, abgenommen und an die Behörden übergeben. Noch heute ist diese Anlage als Schutzraum für den Katastrophenfall vorgesehen und der derzeit größte, nach dem zweiten Weltkrieg wieder instandgesetzte Tiefbunker in Hamburg.“ Dort befinden sich über 150 Räume auf insgesamt mehr als 2.700 Quadratmeter Fläche.¹⁷²



Abbildung 21: Bunker am Steintorwall, Eingang

¹⁷² <http://www.hamburgerunterwelten.de/Bunker-Hamburg-Hauptbahnhof.html> (zugegriffen 11.07.2020).



Abbildung 22: Bunker am Steintorwall, Eingang

Das Untertauchen in den Bunker war schon ein besonderes Erlebnis. Es war das erste Mal, dass ich nach all den Jahren wieder einen Bunker besuchte. Und dann noch einen deutschen Bunker. Auch das war etwas Besonderes.

Der Geruch, die Kälte, die Atmosphäre dort. Ich hatte es mir anders vorgestellt. Der Bunker war riesig, doch die Flure waren eng, die Räumlichkeiten klein. Es war nicht leicht, sich zurechtzufinden, wie in einem Labyrinth mit zwei spiegelsymmetrischen Seiten. Es fühlte sich künstlich an. Es war ein Bau, der nie zum Einsatz gekommen war und nicht benutzt wurde. Man konnte es spüren. Für mein Stück war er viel zu steril. Räume tragen Energie und Geschichte in sich, doch dieser Raum hatte seinen Zweck nie erfüllt. Zum Glück. Auch hätte ich mir einen größeren Raum gewünscht und nicht so viele kleine. Diese zweistündige Führung war an sich nicht angenehm. Sie kam mir sehr lang vor und es war sehr kalt und feucht. Als wir fertig waren, war ich mir nicht sicher, ob ich es wirklich dort machen möchte. So verabschiedete ich mich von der Bunkerführerin.



Abbildung 23: Bunker am Steintorwall

4.2.3 Bunker Kaufmann 2017

Anfang 2017 bekam ich eine Förderungszusage, aber das Projekt und die Premiere mussten im selben Jahr stattfinden. Also 2017 statt 2018, wie ich es geplant hatte. Die Frage war: Ist das möglich und realistisch, oder soll ich aufgeben und den *Riss* im nächsten Jahr aufführen? Das würde bedeuten, eine neue Finanzierung und Aufführungsmöglichkeit zu suchen und wieder alles von vorne zu beginnen. Ich überlegte kurz und entschloss mich, im Jahr 2017 die Aufführung zu realisieren. Ich musste schnell entscheiden, wo und wann die Uraufführung stattfinden sollte. Ich arbeite am besten mit Zeitdruck und in Stresssituationen und nun hatte ich eine solche. Endlich wurden die idealen Bedingungen geschaffen: Stress, Unsicherheit, Ungewissheit, Adrenalin und letztendlich Panik.

Diese Finanzierung war sehr gering und es wäre unmöglich gewesen, das Projekt nur mit diesen Mitteln umzusetzen, auch wenn es im Forum der Hochschule stattfinden würde. Ich musste also in den nächsten Monaten noch weitere Mittel besorgen.

Für das Kaufmann-Bunker-Forum-Projekt entwickelte ich eine Art Performance-Happening-Oper. Das Stück beginnt als eine Installation im Kaufmann-Bunker und die Hauptvorstellung findet im Forum statt. Die Darsteller sind im Bunker, in komfortabel eingerichteten Räumen, verteilt. Der Raum ist mit Betten, Sofas, Decken, Essen usw. eingerichtet. Dort spielt sich eine Kriegsalltagsszene ab. Ein ganz normaler Alltag im Krieg soll gezeigt werden. Es wird nicht gesungen, sondern gesprochen. Es ist kein Schauspiel, die Darsteller sollen natürlich wirken. Die Zuschauer gehen hinein, bleiben solange sie wollen und gehen von dort ins Forum. Der Installationsteil sollte 1,5 Stunden vor der Aufführung beginnen, damit alle Besucher genügend Zeit haben, den Bunker zu erkunden. Das Publikum sollte die Atmosphäre in einem echten Bunker erleben und spüren. Dort unten sind Kameras aufgestellt und die Szene aus dem Bunker wird in Echtzeit ins Forum projiziert. Die Zuschauer erhalten VIP-Plätze im Forum. Sie sitzen nämlich im Orchestergraben. Die Vorstellung spielt sich im Graben und im Zuschauerraum ab. Die Musiker umrahmen den Graben, so dass der Klang von außen kommt, während die Sänger mit dem Publikum zentral im Graben in unmittelbarer Nähe zueinander verweilen. So, dachte ich, würde man die bedrückende Bunkeratmosphäre nachahmen und künstlich schaffen. An vier Wänden sollte eine Live-Projektion aus dem Kaufmann-Bunker ausgestrahlt werden, in der die Zuschauer die Geschichte der Familie verfolgen konnten. Sie würden eine Live-Erfahrung im Bunker haben, aber dann auch den Komfort und die Infrastruktur eines Theaterraums. Es gab auch den Aspekt der Publikumsintegration, über den ich weiter nachdachte. Oder besser gesagt,

ich habe das Publikum nicht mehr als Zuschauer gesehen, sondern als gleichberechtigte Teilnehmer.

Wenn das Stück also noch im selben Jahr realisiert werden sollte, war es mit der Zeit sehr knapp. Ich musste schnell handeln, um alles hinzukriegen. Ich meldete mich erneut bei Bunker Kaufmann, weil ich dort dieses Konzept aufführen wollte.



Abbildung 24: Kaufmann Bunker (Milchstrasse, Hamburg)

On 7.2.2017, at 12:18, Jelena Dabic wrote:

Lieber Herr R.R.,

wir haben im Sommer letztes Jahr ein paar mal telefoniert, ich habe mich für die Bunker, für die Sie zuständig sind, interessiert.

Ich wollte ein Musik-Theater Projekt machen, das teilweise in einem Bunker stattfindet.

Damals war meine Idee erst im Entstehen und jetzt ist es klarer geworden.

Nun habe ich gesehen, dass Sie auch für den Bunker in der Milchstrasse, wo die Hochschule ist, zuständig sind.

Ich wollte Sie fragen, wäre es möglich diesen Bunker zu besichtigen und eventuell da einen Teil meines Projektes zu machen?

Ich würde mich freuen, von Ihnen bald zu hören!

Herzliche Grüße

Jelena Dabic

On 7.2.2017, at 18:18, R.R. wrote:

Hallo Frau Dabic,

wie hatten Sie sich denn die Abläufe vorgestellt ?

Zu welchem Thema wird das Stück sein und mit wieviel Gästen ist zu rechnen ?

So viele Fragen....

Bei einer Publikumsveranstaltung müssen wir einiges beachten,

es ist ja schließlich in einem Bunker und nicht in einem Saal.

Im Kaufmann-Bunker ist es sehr eng...

Im Bunker bin ich erst am Freitag den 17.2. und dann so ab 15:00 Uhr.

Da könnten wir uns vielleicht dort treffen !?

Beste Grüße

R.R.

On 8.2.2017, at 12:15, Jelena Dabic wrote:

Lieber Herr R.,

vielen Dank für Ihre schnelle Antwort!

Ich bin noch am Überlegen wie die Abläufe sein sollen, deswegen müsste ich zuerst den Bunker sehen.

hier ist eine kurze Erläuterung zu dem Stück:

[...]

Die Handlung passiert in einem Bunker, deswegen möchte ich gerne, dass die Zuschauer wirklich dieses Gefühl haben, wenn Sie das Stück sehen!

Ich bin am Überlegen, ob der Bunker in der Milchstrasse eine perfekte Lösung wäre, aber nur für den Anfang des Stückes und dass dann alle Zuschauer ins Forum der HfMT laufen.

Ich hoffe, dass es so funktionieren kann. Wissen Sie ob man aus dem Bunker auch direkt zur Hochschule hoch kommt?

Ich komme sehr gerne am 17.2, die Zeit passt sehr gut und wahrscheinlich kommt mit mir auch die Regisseurin!

Ich freue mich!

Liebe Grüße und bis zum 17.2.

Jelena Dabic

On 14.2.2017, at 8:14, R.R. wrote:

Hallo Frau Dabic,

danke für die Informationen !

Wenn sie die Aufführung im Forum planen, wird der Bunker mit Sicherheit viel zu klein sein.

Es gibt auch keinen wirklich geeigneten Raum für mehrere Zuschauer und natürlich auch noch die Schauspieler.

Wir geben dort nur mit Gruppen von einer maximalen Größe von 15 Personen hindurch.....

Nein, der Bunker ist mit der Hochschule nicht verbunden, man muss durch einen der zu sehenden Eingänge in das Bauwerk gehen und kann auf der Rückseite wieder heraus kommen. Das ist allerdings momentan auch keine wahre Freude, die Baustelle behindert die Zuwegung.

Dann sehen wir uns am Freitag !

Bis dahin und Gruß nochmal

R.R.

Ich besichtigte den Bunker und der gefiel mir sehr gut. Ich war sehr beeindruckt von dem Raum und der Idee mit dem Übergang zum Forum. Er war genau so wie ich es mir vorgestellt hatte, klein und gemütlich, und dort konnte man eine Installation „familiäre Atmosphäre“ leicht inszenieren. Ich überlegte mir ungefähr, wo sich welche Szene abspielen sollte, wie der Raum eingerichtet wird. Als ich Herrn R.R. bestätigte, dass dort nicht mehr als 15 Zuschauer auf einmal kommen, war er damit einverstanden. Ich nahm an Sitzungen in der Hochschule teil, um die Termine für die Aufführung und Proben festzulegen.

4.2.4 Forum HfMT

On 28.2.2017, at 14:26, Jelena Dabic wrote:

Lieber Herr T.S.,

gestern konnte ich leider nicht zu der Sitzung kommen, da ich krank war.

Aber bei uns hat sich soweit nichts geändert, wir würden gerne weiterhin die Zeit von 7.02-5.03.2018 das Forum reservieren.

7-12.02. Szenische Probe

13.-17.02. - Probe kann nicht im Forum stattfinden! ist das jetzt richtig so?

17-21.02. Probe mit dem ensemble unitedberlin

22.-27.02 szenische Probe ohne Ensemble

28.02.- 02.03. letzte Bühnenproben

2./3./4./5. 03 - Aufführungen

Ich schicke noch diese Woche an Frau D. und Herr U. die genaue Beschreibung und den Finanzierungsplan unseres Projektes.

Und es wäre super, wenn Sie mir so eine Bestätigung schicken können, da einige Stiftungen das verlangen.

[...]

Liebe Grüße und eine schöne Woche wünsche ich Ihnen,

Jelena

Mein aktueller Plan war, das Projekt „Kaufmann – Forum“ umzusetzen, und ich habe weiter an dem Konzept gearbeitet. Ich schrieb dem Leiter von *unter hamburg*.

On 6.5.2017, at 18:29, Jelena Dabic wrote:

Lieber Herr R.,

[...]

Ich habe mich jetzt länger nicht gemeldet, habe aber weiter an der Planung meines Musiktheaters, das im Kaufmann Bunker stattfinden sollte, gearbeitet.

Ich habe noch mal bei dem Förderer nachgefragt und es wäre in Ordnung, dass ich die Aufführung in Ihrem Bunker anstatt im Tiefbunker am Hbf, wie ursprünglich geplant, mache.

Ich hoffe, dass Ihrerseits das Angebot immer noch steht! :)

Wie es jetzt aussieht, sollte die Premiere im Oktober 2017 stattfinden. Das ist noch nicht hundert Prozent sicher.

Ich müsste in Besprechung mit Ihnen die Termine sehr bald festlegen.

Da in den Bunker so wenige Leute passen, würde ich gerne ein Video (Film) dort machen wollen. Wäre das in Ordnung?

Ausserdem müssten wir auch ein Paar Tage im Bunker proben.

Hätten Sie vielleicht bald Zeit, dass wir uns wieder treffen und dann alle Details nochmal zusammen besprechen?

Ich würde dann gerne die Regisseurin und ev. die Librettistin, dazu einladen.

Ich wünsche Ihnen ein schönes Wochenende und bedanke mich für Ihre Unterstützung!

Ganz liebe Grüße,

Jelena Dabic

On 8.5.2017, at 7:55, R.R. wrote:

Hallo liebe Frau Dabic,

[...]

Grundsätzlich gilt unser Angebot noch !

Allerdings sind ja nicht nur wir die einzigen Entscheider,

wir müssten auch noch die Behörde mit ins Boot nehmen bzw.

Sie müssten das eher machen, es wird ja Ihre Veranstaltung.

Darf ich fragen, weshalb die Veranstaltung nicht im Bunker am

Hauptbahnhof stattfinden konnte ?

Es gibt am Hauptbahnhof ja noch einen Bunker, der liegt brach und

die Behörden würden sich sehr freuen, wenn das Objekt zukünftig

einen besseren Nutzen findet.

Der Bunker wurde vor 6 Jahren mal für die Obdachlosenunterbringung genutzt,

vielleicht sind da die Behörden etwas entspannter !?

Sollen wir mal einen Blick in den Bunker werfen ?

Gruß

R.R.

On 8. May 2017, at 09:59, Jelena Dabic wrote:

Lieber Herr R.R.,

Als ich [den] Kaufmann-Bunker besichtigt habe, hat mir der sehr gut gefallen. Er ist klein, hat so eine intime Atmosphäre und ich denke, es würde sehr gut für meine Oper passen :)

Außerdem ist die Hochschule in der Nähe, was sehr praktisch für uns ist- die Sänger und Musiker könnten sich da vorbereiten, anziehen usw.

Der Bunker am Hbf ist zwar groß, aber man kann trotzdem fast die gleiche Zahl der Menschen rein lassen und inszenieren könnte man auch nicht wie ich mir gewünscht habe, da er zu groß ist.

Deswegen würde ich sehr gerne bei dem Kaufmannbunker bleiben :)

Könnten Sie mir bitte sagen welche Behörde dafür zuständig ist, bzw. Wissen Sie vielleicht welche Person konkret?

[...]

Vielen Dank und liebe Grüße

On 12. May 2017, at 10:05, R.R. wrote:

Hallo und guten Morgen.

*Das ist ja doof, ich schaue leider nicht jeden Tag in die Mails.
Allerdings hatte ich Mittwoch auch keine Zeit bzw. ich war
in einer ganz anderen Ecke von Hamburg.*

*Elektrischen Strom gibt es im Bunker genug, die Steckdosen
sind aber nur in dem Technikraum angebracht, im Bunker
gibt es nur die normale Beleuchtung.*

Räume sind es sieben, plus den Technikraum.

Aber nicht alle Räume sind groß genug um sie zu bespielen !

*Leider bin ich in den nächsten drei Wochen nicht in Hamburg,
Sie können mich aber per Mail erreichen, ich schaue ab und zu mal hinein.
Der Bunker ist nicht zugänglich, nur der Elektriker der Hochschule
hat während der Bauarbeiten einen Schlüssel,
vielleicht können Sie sich da melden um in den Bunker zu sehen/geben!?*

Herzliche Grüße und ein schönes Wochenende

R.R.

On 17.5.2017, at 10:55, Jelena Dabic wrote:

Lieber Herr R.R.,

ich habe mit Herrn S. schon gesprochen und er mit dem Kanzler auch... (s.u. seine Antwort)

es scheint alles etwas kompliziert zu sein. Ich wollte Sie fragen, ob wir noch einmal den Bunker sehen könnten?

(die Regisseurin und ich) um zu sehen, ob sich für uns lohnt, dieser ganze Aufwand mit der Behörde und Hochschule.

In der Hochschule weiss keiner, ob sie den Schlüssel haben...

Vielen Dank und noch schöne Zeit im Urlaub wünsche ich Ihnen

Jelena Dabic

On 17.5.2017, at 14:45, T.S. wrote:

Liebe Jelena,

[...] Ich habe am Mittwoch wie versprochen das Thema in der Verwaltungsrunde mit Herrn M. angesprochen. Die Chancen, dort eine öffentliche Aufführung zu machen, sind sehr gering. Laut Herrn M. ist die Bauabteilung in der BWFG (Behörde für Wissenschaft und Gleichstellung) zuständig. Ansprechpartner wäre Herr J. P. R. (weitere Kontaktdaten habe ich leider nicht). Es ist damit zu rechnen, dass die Behörde dann doch wieder auf die Hochschule verweist und das wäre der Punkt, an dem die Hochschule wohl nicht garantieren wird, dass der Bunker als Veranstaltungsort sicher ist. Wenn Sie sich mit Herrn H. treffen, können Sie das gleich mit ansprechen. Tut mir leid, dass es so kompliziert ist und wahrscheinlich nicht klappen wird. Aber wenn man eine öffentliche Veranstaltung anbietet, muss man für die Sicherheit sorgen. Denn wenn etwas passiert, müsste die Hochschule hohe Schadenersatzforderungen bezahlen und hätte wahrscheinlich einen Gerichtsprozess.

viele Grüße

T.S.

Dieser E-Mail-Austausch zeigt nur einen Teil der Planung und die Logistik, die mit dem Ort der Aufführung verbunden war. Es gab nicht genug Zeit zu proben, die Termine passten nicht und mein Termin tauchte in der Planung gar nicht auf. Ich schrieb eine E-Mail an die Behörde, obwohl alles ziemlich utopisch aussah und mir alle davon abrieten, diesen Aufwand zu betreiben.

On 22.5.2017, at 16:47, Jelena Dabic wrote:

Sehr geehrter Herr J.P.R.

ich bin Komponistin [...] und plane [...] ein Musiktheater Stück.

Die Handlung des Stückes passiert in einem Bunker und ich wollte das Stück dann in einem authentischen Raum (Bunker) aufführen.

Der Bunker in der Milchstrasse (Kaufmann) wäre für die Gelegenheit sehr gut geeignet, da er in der Nähe von der Hochschule ist und gut mit dem Saal dort gebunden.

Der Bunker gehört der Hochschule und dort wurde mir gesagt (s.u.), dass ich mich an Sie wenden sollte um ein Erlaubnis zu bekommen, das Stück dort aufzuführen.

Könnten Sie mir bitte sagen, wie ich weiter verfahren soll?

Ich bedanke mich im Voraus für Ihre Hilfe und hoffe sehr, dass es klappen wird!

Mit freundlichen Grüßen

Jelena Dabic

On 30.5.2017, at 7:47, A.H. wrote:

Sehr geehrte Frau Dabic,

Frau B. hatte mich gebeten sie zu informieren.

Der von Ihnen beschriebenen Bunker befindet sich im Verwaltungsvermögen der BWFG.

Da die HfMT seinerzeit kein Interesse an dem Bunker hatte, haben wir den Bunker dem Verein unter-Hamburg e.V. überlassen.

Der Verein nutzt den Bunker um Führungen anzubieten.

Da die Nutzungsvereinbarung immer noch Bestand hat, wenden sie sich bitte direkt an den Verein [...] mit freundlichem Gruß

A.H.

Z 54 - Bauplanung

Freie und Hansestadt Hamburg

Behörde für Wissenschaft, Forschung und Gleichstellung

Alles begann sich im Kreis zu drehen. Eine Person verwies mich auf die andere, weil niemand wirklich wusste, wer schließlich für diesen Bunker verantwortlich war. Doch ich glaubte, dass ich es schaffen könnte, diese Genehmigungen zu bekommen.

On 1.6.2017, at 21:44, R.R. wrote:

Hallo Frau Dabic und Herr S.,

das ist eine doofe Situation und ich befürchte, dass das richtig kompliziert wird...

Ich bin seit gestern wieder im Lande und habe mich heute mal mit einer

Bauprüferin darüber unterhalten.

Baurechtlich müssten Sie eine Nutzungsänderung beantragen, das dauert natürlich und ist auch noch mit einer Begehung der Räume verbunden - von diversen Gebühren mal abgesehen.

Da die Idee eine Oper aufzuführen baurechtlich anders gelagert ist als unsere permanent begleiteten Touren mit nur wenigen Gästen, würden bauliche Anpassungen gefordert werden. Ein Beispiel wären die allseits bekannten Notausgangsschilder (ein laufendes Männchen in grüner Farbe), diese müssten im Bunker befestigt werden und auch noch mit einer Sicherung gegen Stromausfall (Batterie) versehen sein.

Von den Kosten einmal abgesehen, würde uns der Denkmalschutz eine solche Maßnahme untersagen, das Bauwerk steht ja nicht nur äußerlich unter Denkmalschutz. Wir hatten schon bei der "Renovierung" oder besser gesagt, bei der Ertüchtigung der Räume ein paar Diskussionen, die dringend nötige Neuverkabelung und die jetzigen Beleuchtungskörper wurden vom Denkmalamt erst begutachtet. Und dann würde Ihnen vermutlich noch die Nutzung einiger Räume ganz verboten werden.

Die kleinen Räume im linken Bereich (ehem. Telefonzentrale) und der Technikraum [sic] dürften vermutlich nicht genutzt werden, da beide Bereiche nicht über den vorgeschriebenen zweiten Fluchtweg verfügen - wie ich schon schrieb, schwierige Bedingungen. Ließe sich der Teil ihrer Oper nicht evtl. vor dem Bunker aufführen ?

Ließe sich vielleicht dramaturgisch nur mit Licht arbeiten ?

Vor dem Bunker würden auf jeden Fall deutlich mehr Menschen Platz finden als in den Innenräumen und mit dem Bauamt müssten Sie sich dann auch nicht herumschlagen...

Ja, am Samstag bin ich im Bunker und führe auf zwei Rundgängen, Sie sind selbstverständlich herzlich eingeladen um sich die Räume nochmal anzusehen !

Ganz herzliche Grüße zurück

R.R.

Als der Leiter des Bunkers anfang, kompositorische und dramaturgische Vorschläge zu machen, weil er es nicht für möglich hielt, das Stück dort durchzuführen, verstand ich, dass meine Idee mit Kaufmann und Forum nicht funktionieren würde. Interessant, dass ein Schutzraum so unsicher war, dass man so viele Genehmigungen dafür braucht. Schweren Herzens verabschiedete ich mich von dieser Idee und beschloss, das Projekt im Bunker am Hauptbahnhof umzusetzen.

On 3.6.2017, at 6:24, Jelena Dabic wrote:

Hallo Herr R.R.,

da es alles so kompliziert ist, habe ich entschieden mein Projekt im Bunker am Hbf zu machen.

Sie haben schon alle Erlaubnisse und ich muss mich dann um nichts weiteres kümmern.

Vielen Dank für Ihre Hilfe und die Unterstützung!

Herzliche Grüße

Jelena Dabic

On 7.6.2017, at 9:37, R.R. wrote:

Guten Morgen,

das kann ich gut verstehen !

Dann wünsche ich Ihnen auf jeden Fall viel Erfolg für das Stück !

Beste Grüße, R.R.

4.2.5 Bunker am Hauptbahnhof



Abbildung 25: Bunker am Steintorwall

Zwischenzeitlich wandte ich mich wieder dem Bunker am Steintorwall zu, in der Hoffnung, dass es kurzfristig funktionieren würde, dort einen Termin zu vereinbaren.

On 22.5.2017, at 7:37, Jelena Dabic wrote:

Liebe S.L.,

[...] Ich wollte fragen, ob es bei Euch im Oktober noch freie Termine für mein geplantes Musiktheater gäbe?

Ich habe jetzt den Team zusammengestellt und habe gedacht die Premiere am 5.10.2017 zu machen und dann eventuell noch 2 Vorstellungen.

Wäre das noch möglich?

danke und liebe Grüße

Jelena

On 22.5.2017, at 10:45, S.L. wrote:

Liebe Jelena,

tatsächlich sind wir dieses Jahr "kulturell" schon ausgebucht. Auch der Oktober ist mit Anfragen von Interessierten belegt. Grad der 5.10.17 ist vergeben.

Wie sieht es im nächsten Jahr aus?

Mit freundlichen Grüßen,

S.

On 22.5.2017, at 12:37, Jelena Dabic wrote:

Liebe S.L.,

ist es bei Euch alles fest gebucht? Ja, ich glaube, dass ich das wegen der Förderung doch in diesem Jahr machen muss :/

ich werde noch mal anrufen, um das zu klären. Nur noch mal zu meiner Info: ist bei euch dann eventuell der 6.10 (Freitag) oder 7.10. (Samstag) noch frei?

Ansonsten, wenn das überhaupt nicht geht, könntest Du mir vielleicht noch einen Ort empfehlen, passend für meine Vorstellung?

Vielen Dank im Voraus.

Herzliche Grüße

Jelena

On 22.5.2017, at 17:19, S.L. wrote:

Liebe Jelena,

6. und 7.10.17 wären noch frei. Das könnten wir planen. Telefonieren wäre gut. Leider bin ich mitten in meinem Umzug. Ab nächster Woche sieht es hoffentlich wieder besser aus. Wann würde es bei dir passen?

Viele Grüße,

Sandra

On 23.5.2017, at 09:43, Jelena Dabic wrote:

Liebe Sandra,

ok, könnte ich dann diese zwei Termine reservieren? Wir können gerne telefonieren, wann es Dir passt, oder noch besser wäre, noch einmal im Bunker zu treffen.

Würde bei Dir ev nächste Woche gehen?

Liebe Grüße und einen erfolgreichen Umzug wünsche ich Dir,

Liebe Grüße

Jelena

On 24.5.2017, at 18:43, S.L. wrote:

Liebe Jelena,

ich habe die beiden Termine nun in unserem Kalender reserviert!

Nächste Woche hätte ich am Dienstag den 30. Mai von 9-17 Uhr Zeit.

Viele Grüße,

Sandra

Ich bestand darauf, die Premiere für den 5. Oktober zu planen, und sie tat mir einen Gefallen, indem sie einen anderen Termin verschob. Wir setzten die Vorstellungen auf die drei Tage: 5./6./7. Oktober. Der Premierentag war ein wichtiger Tag für die serbische Geschichte.

Die Premiere findet an einem historischen Tag statt, nämlich dem 5. Oktober. Dies (05.10.2000) war der Tag, an dem sich in ganz Serbien Widerstand gegen den Präsidenten Milosevic formiert hat. Das war der Anfang vom Ende einer entsetzlichen, von Diktatur und Krieg gezeichneten Zeit.¹⁷³

¹⁷³ Micaela von Marcard, *Der Riss*, Programmheft, 2017.

Dieses Datum passte so gut für die Uraufführung dieses Werkes, weshalb ich überzeugt war, dass all die Absagen und die Hindernisse einen guten Grund hatten. Auch dass ich das Ganze durchmachen musste, um die Premiere genau an diesem Tag und an diesem Ort zu realisieren, fühlte sich irgendwie kitschig-schicksalhaft.

Ich musste die Partitur bis spätestens Anfang August fertigstellen, damit die Sänger:innen Zeit hatten, das Stück zu lernen. Ich hatte also zwei Monate. Das war extrem eng und mit der neuen Besetzung war ich wieder am Anfang. Zu dieser Zeit begann ich zu schreiben. Es waren riesige „Einfall-Wasserfälle“. Ich war sehr aufgeregt und habe den Schreibprozess sehr genossen.

Ich schickte S.L. von dem Bunker die Infos für die Proben und Vorstellungen, um alles zu bestätigen.

On 16.6.2017, at 09:43, Jelena Dabic wrote:

Liebe S.L.,

der Titel ist "Der Riss"**

*Hier sind unsere *Termine:**

7. 10. 2 Vorstellungen, 19.00, 21.00 (18 - 22.00)

5. 10. 20.00* *Premiere (18 - 21.00)

4. 10. GP 20.00 (18 - 21.00)

3. 10. HP 20.00 (18 - 21.00)

2. 10. Technischer Durchlauf KHP 20.00 (17 - 21)

*Davor haben wir in der Woche vom *25. 9. - 30. 9.* szenische Proben. Sie finden *10 - 13, 14 - 17 oder 18 - 21 *statt. Wie sieht es an den Tagen im Bunker aus? Wir würden jeweils eine von den drei möglichen Proben an dem Tag gerne in dem Bunker proben. [...]*

4.3 Medien

4.3.1 Animation und Film

Als ich mich entschloß, das Stück im Bunker zu realisieren, wollte ich einen Teil der Geschichte, die außerhalb des Bunkers (auf der Straße) spielt, im Video zeigen. Ich stellte mir einen Animationsfilm vor und wollte damit die surreale Ebene abbilden. Für die Akteure, die sich im Bunker befinden, sollte im Video die „reale“ Welt außerhalb des Bunkers gezeigt werden. Wenn einer von ihnen z.B. den Bunker verlässt, würde das im Video gezeigt werden: die brennenden Straßen, Gebäude und die jeweilige Person, die sich dort befindet. Als wären draußen Kameras und die Insassen im Bunker haben verfolgt, was draußen geschieht.

Außerdem wollte ich gerne die ganze Aktion verfilmen. Dies war mit meinem Budget nicht hinzukriegen und ich kam auf die Idee, die darauf spezialisierten Hochschulen zu kontaktieren und zu fragen, ob wir in dem Projekt kooperieren könnten. Zuerst kontaktierte ich eine Professorin der Hochschule für bildende Kunst mit der Frage, ob sie mir einen ihrer Studenten empfehlen könnte. Dies lief gleichzeitig mit der Raumsuche im April.

On 28. Apr 2017, at 13:02, Jelena Dabic wrote:

Sehr geehrte Frau U.J.,

[...]

Für meine Abschlussarbeit komponiere ich ein Musiktheater Stück, das in November dieses Jahres stattfinden soll.

Dafür habe ich auch eine Videoprojektion geplant.

Ich wende mich deswegen an Sie, mit der Frage ob Sie mir vielleicht jemanden empfehlen könnten (einen Student z.B.) der Interesse hätte mir dabei zu helfen?

Meine Vorstellung wäre etwas in der Animation- Richtung.

Wenn Sie Zeit haben, gerne könnte ich auch mal persönlich kommen und weitere Details erklären.

Die gleiche Produktion wollte ich auch verfilmen. Hätten Sie dafür vielleicht einen Tipp, an wen ich mich wenden könnte?

Vielen herzlichen Dank im Voraus für Ihre Hilfe!

Liebe Grüße und ein schönes Wochenende wünsche ich Ihnen.

Jelena Dabic

On 2. May 2017, at 09:26, U.J. wrote:

Guten Morgen Frau Dabic,

vielen Dank für ihre Anfrage zu ihrem gepl. Musiktheater Projekt.

Zu ihrer Anfrage: Ich vernetze sie am besten direkt mit Herrn David Schulz (Absolvent der Hfbk 2016 im Fach zeitbezogene Medien und zur Zeit Gastreferent in meiner Videowerkstatt), der ihre Anfrage sicher beantworten wird, bzw. ihnen auch weitere Tipps geben kann.

Ich leite ihre mail gleich an ihn weiter und wünsche Ihnen viel Erfolg für ihr interessantes Vorhaben.

Mit besten Grüßen,

U.J.

Schnell erhielt ich die Antwort mit einer Empfehlung von einem ihrer Assistenten, mit dem ich mich relativ schnell danach traf. Er zeigte mir seine Arbeit und mir gefiel sehr gut, was er machte. Ich erzählte ihm, wie das Projekt zustande gekommen war und dass die Animation dazu diente, das Ganze auf eine andere, „surreale“ Ebene zu übertragen. Ich zeigte ihm meine Musik. Wir verstanden uns vom ersten Treffen an sehr gut und er war bereit, die Animation zu machen. Als wir miteinander sprachen, war die Professorin auch dabei. Für den Film empfahl sie, jemanden von der HAW (Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg) zu kontaktieren. Ihrer Meinung nach waren die Studierenden von dort eher bereit, etwas mit den Vorgaben von anderen zu entwerfen, während die HfBK-Studierenden selbst eher künstlerisch und nicht gerne als Dienstleister arbeiteten. Das war eine interessante Abgrenzung.

Wird auch Kunst vom Handwerk unterschieden; die erste heißt freie, die andere kann auch Lohnkunst heißen. Man sieht die erst so an, als ob sie nur als Spiel, d.i. Beschäftigung, die für sich selbst angenehm ist, zweckmäßig ausfallen (gelingen) könne; die zweite so, daß sie als Arbeit, d.i. Beschäftigung, die für sich selbst unangenehm (beschwerlich), und nur durch ihre Wirkung (z.B. den Lohn) anlockend ist, mithin zwangsmäßig auferlegt werden kann.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Immanuel Kant, . *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe [in zwölf Bänden]. 10, Berlin: Suhrkamp, 1977, S. 155.



Abbildung 26: *Der Riss*, Animation von David Schulz

Ich kontaktierte einen Professor der HAW und er empfahl mir ein paar Studenten, bzw. bewilligte Ihnen ein Studienprojekt, damit sie als Team mein Projekt filmisch begleiten konnten. Ich traf das Team von der HAW und wir besuchten zusammen den Bunker. Es war ein gewaltiges Projekt und eine Herausforderung für die Studierenden. Als wir im Bunker waren, erwähnte ich, dass ich noch die Beleuchtung und Stereoanlagen besorgen musste und nach einer Firma suchte. Sie schlugen vor, dies zu übernehmen, sie hätten hervorragende Technik an der Hochschule, die sie für das Projekt ausleihen könnten. Dies war eine Entlastung für mich. Im Prinzip waren sie nur für den Film verantwortlich. Doch um ihn aufzuzeichnen, mussten sie alles vorbereiten und natürlich beleuchten. Dazu mussten sie auch bei den Proben im Bunker anwesend sein. Ich hatte also ein Team für die Technik und freute mich sehr über diese Zusammenarbeit.



Abbildung 27: *Der Riss*, Animation: David Schulz

4.3.2 Medien und Performance

In der digitalen Welt, in der wir leben, ist das Bild das mächtige Medium, „[...] *informativer als Musik, rascher konsumiert als Schrift.*“¹⁷⁵ Durch die weltweite Verbreitung elektronischer Daten erreicht das Bild mühelos die Massen und überspannt praktisch die ganze Welt.¹⁷⁶

Die Grenze zwischen virtuellem und physischem Raum wurde bereits aufgehoben, und die Technologie selbst ist das stärkste Symbol der neuen Realität. Reale und virtuelle Wirklichkeit treten ineinander, ergänzen sich und es ist kaum vorstellbar, sich die Welt ohne diese digitale Realität vorzustellen.

Auch in den heutigen künstlerischen Darstellungsformen ist dieser Aspekt sehr präsent, alleine deshalb, weil die Digitalität von unserem Alltag nicht mehr zu trennen ist. In Theater und Performance bildet das einen Dualismus und die Doppelstruktur radikalisierte diese Formen noch mehr.¹⁷⁷ Selbst wenn man die Handlung zeit- und raumlos gestalten möchte, kann Multimedia, insbesondere die Verwendung von Bild und Video, den Raum erweitern, indem ein zusätzlicher fiktiver Raum geschaffen wird.

Dieses „selbst erzeugte und projizierte, natürliche und künstliche“¹⁷⁸ konfrontiert das Publikum mit mehreren Ebenen, die miteinander verschmelzen. Realer und fiktiver Raum ergänzen sich, sind untrennbar miteinander verbunden, aber doch heterogen. Dies führt zu einer künstlichen „Über-Wirklichkeit“¹⁷⁹, in der sich eine Realität mit der virtuellen Realität überschneidet.¹⁸⁰ Auch die Zeitebene wird durch die Projektion anders wahrgenommen. Sie wird in Echtzeit, Aufnahme- und Wiedergabezeit fragmentiert, was die Erfahrung der Gegenwart brechen kann.¹⁸¹ Zuschauer sehen fiktive und reale Dinge im Raum, die Teil einer immersiven Erfahrung sind.

¹⁷⁵ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005, S. 401.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 402.

¹⁷⁷ Vgl. Marina Lineares, *Performance – an den Grenzen der Bildlichkeit*, In: Kunsttexte.de, 2014. <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8038/lineares.pdf> (zugegriffen 18.08.2020).

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Vgl. ebd.

¹⁸¹ Vgl. ebd.

Während in früheren Zeiten filmische Bilder Realität dokumentierten, verweist das typische Videobild im postdramatischen Theater nicht in der erster Linie auf das Außen des Theaters, sondern kreist in ihm.¹⁸²

Nicht mehr Drama und Illusionierung, sondern die Aktualität der Performance sind die Dominante des postdramatischen Theaters. Lehmann schreibt, dass dabei „Wirklichkeit immer mehr durch die zwischengeschalteten Schemata, medial vorfabrizierte Attitüden und Darstellungsmuster, vermittelt wird, die sich weithin nurmehr gegenseitig zitieren und umspielen.“ Dies geschieht nach einer Dramaturgie des Spektakels, das zwar neue Gestaltungsformen eröffnet, aber „gerade durch den beliebig verfügbaren Reichtum an Möglichkeiten“ auch droht, ins Triviale zu verfallen.¹⁸³

Die Dominante von Drama und Illusionierung wandert in die visuellen Medien ab, während die Aktualität der Performance zur neuen Dominante des Theaters wird. Es zeichnet sich ab, dass nicht die Imitation der Medienästhetik, nicht Simulation, sondern das Reale und die Reflexion die Chance des postdramatischen Theaters ist.¹⁸⁴



Abbildung 28: Bunker am Steintorwall

¹⁸² Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005, S. 422.

¹⁸³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2005, S. 420 f.

¹⁸⁴ Ebd.

Die Images, die das menschliche Bewusstsein bestimmen, sind nach den Prinzipien einer Dramaturgie des Spektakels angeordnet, d.h. im Stil von emotional, sentimental und visuell aufgeladenen Vignetten, deren vager, fast austauschbarer *bewußter* Inhalt die ideologische Dimension solcher Vignetten verschleiert« bemerkt Schulte-Sasse.[...] Ein solches Spiel eröffnet neue Gestaltungsformen, bringt aber – angesichts der niederschmetternden Trivialität der allermeisten derart zirkulierenden »Images« – auch die schon erwähnte bedenkliche Abhängigkeit mit sich. Es kommt zu einer paradoxerweise gerade durch den beliebig verfügbaren Reichtum an Möglichkeiten verursachten *Verengung* des Repertoires der Themen und Bildwelten.¹⁸⁵

Die für den *Riss* erstellte Animation wurde absichtlich als Zeichentrickfilm realisiert. Diese beiden Gegensätze, der reale rohe Bunkerraum und der fiktive animierte Kriegeraum, der auf die Bunkerwände projiziert wurde, führen zu zwei Realitäten, die auf den ersten Blick unvereinbar miteinander scheinen und eine eigenständige, absurde Realität bilden.

Es wurden drei Hauptthemen bzw. Figuren in der Animation bearbeitet:

1.) Der Großvater. Er wurde nach draußen auf die Straße geschickt, um etwas zu essen zu holen. Wenn er hinausgeht, wird die Animation von der Straße gezeigt. Im Hintergrund sieht man die fallenden Bomben und Häuser, die explodieren. Er bewegt sich absichtlich wie ein Roboter und ist von den Detonationen überhaupt nicht überrascht. Er geht leise und friedlich, als wäre nichts passiert.

2.) Die Journalistin. Die Journalistin agiert wie auch der Großvater drinnen und draußen. Man sieht sie im Fernsehen, während sie die Nachrichten liest. Sie kommt aber auch in den Bunker, um sich zu verstecken und macht gleichzeitig einen Bericht aus dem Bunker. Das Video von der Journalistin ist real-surreal. Sie wurde gefilmt und mit der Animation ergänzt. Das ganze Setting der Nachrichten und Musik in der Sendung wurde vom serbischen Nationalfernsehen aus den 90er Jahren übernommen und bearbeitet.

3.) Die Tochter. Die gibt es nicht. Sie ist nur im Video zu sehen, während die Mutter eine Arie singt, wie sehr sie ihre Tochter vermisst. Die Mutter glaubt, sie wäre verstorben. Das Video zeigt ein sozialistisches Hochhaus und das Mädchen ohne Gesicht. Das Gebäude beginnt zu brennen

¹⁸⁵ Ebd.

und das Mädchen rennt von einer Etage zur anderen und brennt. Es wird auch mit einer Schere zerschnitten und wieder zusammengeklebt. Dies soll die Fragilität des Lebens darstellen.

Die Idee und das Konzept für das Video habe ich mit David Schulz gemacht und er hat daraus ein Meisterwerk geschaffen. Er spielt mit Alltagsgegenständen wie Schere, Streichhölzern, seinen Händen und integriert diese Elemente in die digitale Animation.

Der Kontrast zwischen diesen beiden Ebenen Animation und Aufführungsort war absichtlich sehr stark. Die schreckliche Realität des Krieges wurde mit einer „lustigen“ Animation trivialisiert. Dies wurde jedoch auf die grauen Wände eines Bunkers projiziert, in dem die Zuschauer im „Theater“ der realen Ereignisse saßen. Dies hat den tatsächlichen Effekt verstärkt und die Verwendung der Projektionen hat die Grenzen der Darstellung erweitert und zur Auflösung der Grenzen zwischen virtuellem und realem Raum geführt.

4.4 Bunker als Mitspieler

4.4.1 Die Suche nach dem Raum

Das Hochschulforum und den Kaufmann-Bunker hatte ich zwar als mögliche Aufführungsorte aufgegeben, aber ich brauchte noch einen Probenraum. Von der HfMT hatte ich dazu lange keine Antwort erhalten und fragte deshalb noch einmal nach:

Am 17.07.2017 um 16:41 schrieb Jelena Dabic:

Lieber T.S.,

[...]

könnten Sie mir bitte einen Raum für die Proben reservieren?

Wenn es geht, wäre mir lieber in der Milchstrasse (Theaterräume), aber wenn es nicht geht Hebebandstr. ist auch ok.

Der Raum sollte ein bisschen größer sein und mit einem Klavier.

Die Zeit wäre 08.09.2017 - 04.10.2017

Ich hoffe, dass das geht!

Vielen Dank und liebe Grüße

Jelena

Am 18.07.2017 um 15:25 schrieb T.S.:

Liebe Frau Dabic,

die Raumsituation ist ja wegen des Rück-Umzugs der Hochschule etwas schwierig. In die Räume Milchstraße können wir - außer Budge-Palais - nicht vor Oktober hinein. Die Räume im Budge-Palais sind wahrscheinlich nicht gut geeignet und außerdem sind sie vom 10. bis 23.9. durch die Summer School belegt. In der Hebebrandstraße sind nur die Räume im 1. OG Haus A nutzbar. Diese werden von der Theaterakademie disponiert, daher können Sie sich an M.K. wenden unter F.S.

herzliche Grüße

T.S.

Am 18.07.2017 um 12:52 schrieb Jelena Dabic:

Liebe Frau M.K.,

T.S. hat mich an Sie [verwiesen] wegen der Räumlichkeiten in der Hebbebandstrasse in September.

Mein Abschlussprojekt wird am 5.10. im Bunker am Hbf stattfinden und im September bräuchte ich einen Proberaum. Könnten Sie bitte für mich einen Raum reservieren

08.09-4.10.?

Vielen Dank und liebe Grüße

Jelena Dabic

On 20. Jul 2017, at 14:17, F.S. wrote:

Liebe Jelena Dabic,

da M.K. krankheitsbedingt momentan nicht im Büro ist, antworte ich kurzerhand:

September und Oktober sind sehr schwierige Monate was die Raumsituation in der Hebe angeht. Auch weil die HfMT aus Haus B, C, und D ausziehen wird und uns somit zwei Proberäume wegfallen. Darüber hinaus starten im September 5 Regie-Studenten mit ihren Proben und wollen ebenfalls jeder einen großen Proberaum haben...

Momentan können wir leider noch keine Aussagen bezüglich freier Kapazitäten machen. Ich hoffe allerdings, in der nächsten Woche alle Probenpläne beisammen zu haben und würde mich dann wieder bei Ihnen melden!

Bis dahin, liebe Grüße

F.S.

Am 20.07.2017 um 14:27 schrieb Jelena Dabic:

Lieber F.S.,

danke für Ihre Email!

Ich weiss, dass es mit den Räumen schwierig ist. Aber es ist auch mit meinem Projekt sehr schwierig und aus dem gleichen Umzugs- Grund kann mein Projekt nicht im Forum stattfinden.

Ich habe dafür eine Alternative gefunden, aber für die Proben habe ich KEINE Alternative und deswegen bitte ich Sie einen Raum für mich zu reservieren.

5 Regie Studenten haben sicher nicht alle Ihre Abschlüsse im Oktober, oder?

Das ist mein Promotionsabschlussprojekt und daher ein sehr wichtiges Projekt, die Premiere steht fest am 5.10. und ich brauche dringend einen Proberaum.

Danke für Ihr Verständnis.

Liebe Grüße

Jelena

Schließlich fand sich doch eine Lösung:

Am 21.7.2017 um 15:28 schrieb F.S.:

Liebe Frau Dabic,

nachdem ich heute mit Frau M.K. telefoniert habe, gibt es Hoffnung, dass [es] in den Kellerräumen von Haus D noch Probemöglichkeiten gibt, weil sie länger genutzt werden dürfen. Ich habe T.S. gebeten, Sie dort einzuplanen.

viele Grüße

F.S.

4.4.2 Site-specific in der Musik

Konzertsäle sind in der Regel Räume, wo Musikaufführungen stattfinden. Sie ähneln sich in ihrer Ausstattung. Das ist der bedeutsame Unterschied zum zeitgenössischen Theater. Im Theater werden Musik und Raum miteinander bewusst, individuell und einzeln in Inszenierungen oder Performances in Beziehung gebracht.¹⁸⁶ Es ist selten, dass Musik für einen spezifischen Konzertsaal komponiert wird oder, umgekehrt, die Konzerträume ausdrücklich für eine Art Musik bestimmt sind.¹⁸⁷ Doch gibt es auch in diesem Kontext Ausnahmen, wie z.B. die Komposition *Osaka* von Karlheinz Stockhausen. In diesem Fall wurde sogar ein neuer Raum geschaffen: Es wurde ein „Kugelauditorium“ für die Weltausstellung in Osaka (1970) nach künstlerischen Vorstellungen von Stockhausen gebaut.

„Es wird sich darum handeln müssen, die Musik mit Raumelementen architektonischer und kinetischer Art zu paaren, die zu einem Raumerlebnis führen, das nur denkbar ist als neu zu schaffendes einheitliches Kunstwerk. Die idealen Voraussetzungen für diese Vision des deutschen kulturellen Programms sind bei dem Teilprogramm Stockhausen gegeben.“ Dies stand in einem Protokoll von Klaus von Dohnanyi, der damals zuständiger Koordinator der deutschen Expo-Planung war.¹⁸⁸

Ein anderes Beispiel ist die amerikanische Künstlerin und Komponistin Meredith Monk, die als Pionierin in site-specific work gilt. Sie war die erste Künstlerin, die ein Stück (*Juice*, 1969) in der Rotunde des Solomon R. Guggenheim Museums schuf. Ihre weiteren ortsspezifischen Werke sind *American Archaeology #1: Roosevelt Island* (1994) und *Songs of Ascension* (2008) für den Turm der bildenden Künstlerin Ann Hamilton.¹⁸⁹ Der architektonische Raum und die Musik haben seit dem 20. Jahrhundert ihre gegenseitige Integration in die Instrumental- und insbesondere in

die elektroakustische Musik intensiviert. Seit 1950 haben Komponist:innen in ihrer Musik den Raum deutlich hörbar gemacht.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Vgl. David Roesener, *Musikalische Spiel-Räume*, in: Roesener/Wartemann/Wortmann (Hg.): *Szenische Orte – Mediale Räume*, Hildesheim: 2005, S. 129-147. S. 129.

¹⁸⁷ Hier sind die klassischen Konzertsäle gemeint. Keine Kirchen, Opernhäuser o.ä.

¹⁸⁸ Vgl. <https://blog.berlinerfestspiele.de/karlheinz-stockhausen-und-fritz-bornemann/> (zugegriffen 17.12.2020).

¹⁸⁹ <https://www.meredithmonk.org/about/biography/>, (zugegriffen 17.12.2020).

¹⁹⁰ Vgl. Martha Brech, *Der hörbare Raum: Entdeckung, Erforschung und musikalische Gestaltung mit analoger*

Auch Luigi Nono's *Prometeo* für eine große, in Gruppen verteilte Orchesterbesetzung, Solo-Sänger, Chor und Elektronik wurde in der Kirche San Lorenzo in Venedig uraufgeführt. Obwohl Musik schon immer Teil des Gottesdienstes in der Kirche war, ist die Behandlung des Raumes in Nonos Werk anders. Nach seinen Skizzen notiert er in der Partitur sogar „spazio“ (Raum), was darauf hinweist, dass er den Raum als kompositorisches Werkzeug betrachtete.¹⁹¹

Der Raum hat in den letzten Jahren die musikalische und kompositorische Entwicklung sehr beeinflusst. Mit dem Raum als einem Bestandteil von Musik haben sich Wahrnehmungsweise und Aufführungspraxis stark verändert und das führte zur Entwicklung von sound art und Klanginstallationen. Diese sind als neue Gattungen entstanden und damit haben sich auch die Orte von Musikaufführungen verändert.¹⁹² Musik kann man nicht vom Raum trennen. Beide Aspekte können in verschiedenen Korrelationen stehen: voneinander abhängig sein, sich gegenseitig entgrenzen, einengen oder verwandeln.¹⁹³

4.4.3 Der Raum außerhalb der Komfortzone

Bevor ich mich für den Bunker als Aufführungsraum entschlossen habe, war die kleine Besetzung zuerst so geplant: Trompete, Schlagzeug, Klavier, Kontrabass. Dies war aber für den Raum unmöglich, bzw. schwierig in dieser Produktion hinzukriegen. Das Klavier musste ersetzt werden, weil es nicht in den Bunker passte. Ich brauchte ein harmonisches Instrument, um die Fülle zu bekommen. Ich dachte an das Akkordeon, war mir aber nicht sicher.

1. Ich mag kein Akkordeon. Dieses „Trauma“ stammt noch aus meiner Kindheit. Wenn ich Akkordeonmusik, die auf Hochzeiten, bei Feiern oder im Radio gespielt wurde, hörte, ging es mir immer sehr schlecht. Oft war mir physisch übel davon. Die sogenannte „Kolo“ – serbische Tanzmusik, die man auf diesem Instrument spielt – konnte ich nie ertragen. Als sehr kleines Kind entwickelte ich einen richtigen Hass auf dieses Instrument. Das Akkordeon ist auch eine Art serbisches Nationalinstrument und man kann sich kaum ein Volkssorchester ohne Akkordeon

Technologie, Bielefeld: transcript Verlag, 2015, S. 11.

¹⁹¹ Vgl. Martha Brech, *Der komponierte Raum: Luigi Nonos "Prometeo, tragedia dell'ascolto"*, Bielefeld: transcript, 2020.

¹⁹² Vgl. Gisela Nauck, *Musik im Raum, Raum in der Musik*, „2008_VortragWuerzburg1.pdf“, zugegriffen 2. Dezember 2018, http://www.gisela-nauck.de/texte/2008_VortragWuerzburg1.pdf

¹⁹³ Vgl. David Roesener, *Musikalische Spiel-Räume*, in: Roesener/Wartemann/Wortmann (Hg.): *Szenische Orte – Mediale Räume*, Hildesheim: Olms 2005, S. 129-147.

vorstellen. Parallel mit dem „Akkordeon-Hass“ entwickelte ich generell einen Hass auf Volksmusik. Das wäre mein Punkt 2, warum ich mir ein Akkordeon nicht vorstellen konnte.

2. Wenn ich ein Akkordeon nehme, hat es eine direkte Erinnerung an ein Volkssorchester, mit Saxophon, Violine, Schlagzeug und Kontrabass. Das wäre völlig in Ordnung, wenn ich ein großes Orchester hätte, aber so nackt?! Ich dachte, es wäre schwierig. Nicht nur die Regisseure haben dieses „Eins zu eins“-Problem.

Irgendwann versuchte ich meine Abneigung gegen das Akkordeon zu überwinden. Der Akkordeonunterricht in meiner Schule war sehr gut und meine Kollegen spielten ein sehr modernes Repertoire. Da wurde mir zum ersten Mal klar: Das Instrument bietet ein unglaublich großes Spektrum an Farben und Möglichkeiten. In meiner ersten Oper benutzte ich das Akkordeon zum ersten Mal. Das war bereits in der Besetzung vorgegeben und nicht genau meine Wahl, aber es war meine erste Konfrontation mit dem Instrument.

Vor ein paar Jahren habe ich ein Auftragswerk komponiert, das auch ein Akkordeon enthielt. Es war das erste Mal, dass ich endlich Frieden mit dem Akkordeon schloss.

Ich entschied mich am Ende für Akkordeon anstelle von Klavier und für Saxophon anstelle von Trompete. Ich dachte, dass ich mit dem Saxophon mehr Farbmöglichkeiten hätte, weil Saxophonisten normalerweise auch Sopran, Alt und Tenor spielen, manchmal Baritone oder Sopranino. Viele Saxophonisten spielen auch Flöte oder Klarinette. Aufgrund des Platzes stellte ich mir vor, man könnte auf jeden Raum ein Instrument verteilen und dadurch eine Raumorchestrierung schaffen. Klang im Raum. Meine Besetzung war also: Violine, Saxophon, Kontrabass, Schlagzeug, Akkordeon, Bunker.

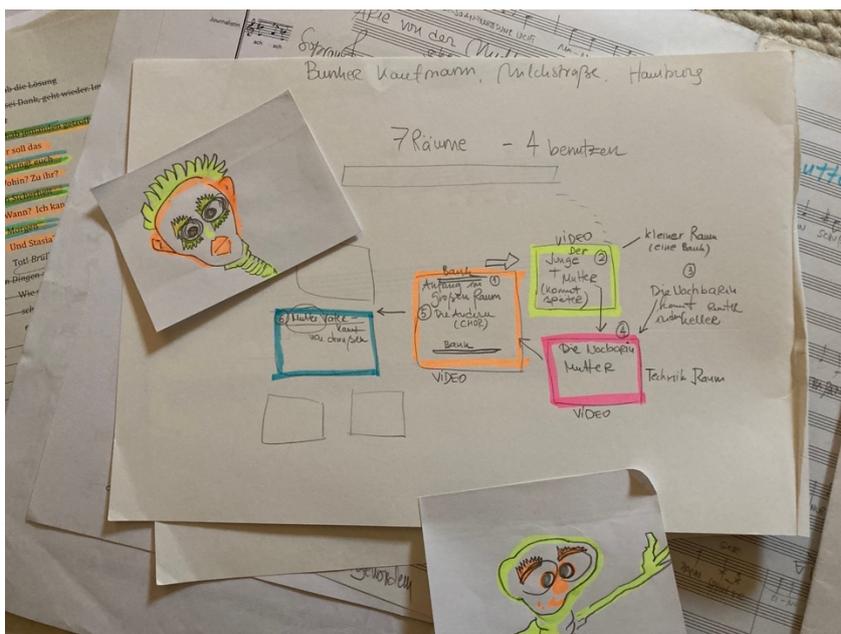


Abbildung 29: Arbeitstisch (Der Riss)

4.4.4 Restaurant als site-specific

Da ich mich für das Akkordeon entschieden hatte, beschloss ich auch, meine Grenze zu überschreiten und meine Komfortzone komplett zu verlassen. Der Akkordeonteil und das ganze Stück basierten musikalisch genau darauf, wovor mir in meiner Jugend am meisten graute, worin ich aber schließlich die große Qualität erkannte: traditionelle Balkanmusik. Volksmusik. Kolo.¹⁹⁴ Ich wollte die Atmosphäre darstellen, die ich als Kind und auch später gehasst habe: eine Balkan-Feier, wie ich sie in Erinnerung hatte.

Der Raum und Ort, an dem auf dem Balkan meistens Live-Musik gespielt wird, sind Restaurants und Clubs. Die Musik spielt eine sehr große und wichtige Rolle und fast in jedem Restaurant gibt es Live-Musik. Es gibt verschiedene musikalische Besetzungen, die spielen können und die variieren können: ein Blechbläserorchester, ein Tambura-Orchester (in der Vojvodina zu hören) oder ein gemischtes Volksensemble. Man hört Live-Musik sehr oft auch auf der Straße. Es ist nicht ungewöhnlich, Live-Musik zum Mittagessen zu hören, auch an einem Tag in der Woche. Und die Bands, die dort spielen, können von sehr unterschiedlicher Qualität sein: von nicht so guten, durchschnittlich guten bis zu extrem guten, oft auch akademisch ausgebildeten Musikern. Das ist manchmal auch von der Restaurant-Klasse abhängig. Die besten „Shows“ finden oft etwas später in der Nacht in weniger gehobenen Orten statt. Oft steigert sich die Atmosphäre dabei. Es fängt ruhig an und erreicht irgendwann den musikalischen Höhepunkt, wenn Gäste angetrunken sind und den Musikern Trinkgeld geben. Ich war schon als Kind mit solcher Musik in Kontakt, weil es unmöglich ist, das zu vermeiden. Musik ist überall. Als ich etwas älter war, mochte ich diese Art von Entertainment nicht mehr und vermied es, an solche Orte zu gehen. Ich fand es unästhetisch und in jeder Hinsicht übertrieben.

Wie absurd, dass ich als Kind ein Volksinstrument, die Tamburica¹⁹⁵ spielte. Dieses Instrument zu lernen, war nie mein Wunsch, aber ich war ein Jahr zu spät dran, um Klavier zu lernen, was ich eigentlich wollte. In Serbien ist die „offizielle“ musikalische Früherziehung sehr seriös und streng, es wurde nicht mal erlaubt ein Jahr später mit einem Instrument anzufangen. Doch wir haben das klassische Repertoire gelernt: Arrangements von Geigen- und Flötenrepertoires oder Originalkompositionen russischer Komponisten anstatt Volksmusik, wie man das erwarten

¹⁹⁴ Kolo ist der traditionelle Tanz auf dem Balkan: <https://ich.unesco.org/en/RL/kolo-traditional-folk-dance-01270> (zugegriffen 13.10.2020).

¹⁹⁵ <https://folkdancefootnotes.org/music/about-music-types-songs-etc/tamburica-tamburitsa-tamburizza-tambura-tamburica-orchestra/> (zugegriffen am 17.06.2020).

durfte. Zweimal die Woche gab es 2 Stunden Unterricht – Gehörbildung und Instrument. Später kamen dann noch Musiktheorie und Chor dazu. Es gab eine Aufnahmeprüfung und Noten. Jedes Jahr war eliminatorisch, was bedeutet, dass nicht jeder ins nächste Jahr gehen konnte, wenn die Note nicht ausreichend war. Es gab zweimal im Monat Konzerte, viermal im Jahr Prüfungen und zwei Wettbewerbe pro Jahr für diejenigen, die besonders gut waren. Die Lehrer:innen waren sehr streng. Nicht selten bin ich weinend nach Hause gegangen.

Wenn ein Kind, das wenigstens ein bisschen begabt ist, eine solche Folter der musikalischen Ausbildung überstanden hat, wird es in der Regel ein sehr guter Musiker bzw. eine sehr gute Musikerin. Aufgrund dieser Mischung aus klassischer Ausbildung und der Restaurant-Musikkultur ist es für klassisch ausgebildete Musiker:innen üblich, sehr vielfältig zu sein. Sie können gut improvisieren und kommen klar in allen Musikstilen von Klassik über Jazz, Pop, Folk... Oft alles in einem improvisierten Musikstück.

Klassische Musiker:innen, denen ich in Europa begegnete, sind meistens mit ihrem Repertoire und ihren Möglichkeiten eingeschränkt und trauen sich nicht, ins Unbekannte zu gehen, zu improvisieren und andere Musikrichtungen zu erforschen. Oft spezialisieren sie sich noch extra nur für eine kleine Nische, wie z.B. Neue oder Alte Musik, und schließen alles andere aus. Ich vergesse das oft, indem ich als Komponistin von Musiker:innen ein etwas breiteres Spektrum an Möglichkeiten erwarte.

In der Zeit, als ich an der Universität in Novi Sad unterrichtete, hatte ich eine ganz besondere Begegnung. Ich hatte einem Studenten meine Hilfe angeboten, um ein Instrument für ihn auszuwählen, und war bei verschiedenen Instrumentenbauern. Einmal besuchte ich einen Bauern, der Roma war. Ich war in seiner Werkstatt, die zu seinem Haus gehörte, in dem er mit seiner Familie lebte. Er zeigte mir seine Instrumente und ich durfte jedes ausprobieren. Im Anschluss lud er mich ein, zum Abendessen zu bleiben. Und ich blieb, mit einer großen Rom:nja-Familie in ihrem Haus. Die Atmosphäre war witzig, viele Menschen saßen an einem Tisch, es war laut und lebendig. Ich habe es sehr genossen. Nach dem Essen nahm er eins von seinen Instrumenten¹⁹⁶, um es mir zu demonstrieren, und fing an zu spielen. Zuerst etwas zurückhaltend, wurde er immer freier. Und wilder. Ich stand staunend da und konnte kaum glauben, was gerade vor mir geschah. Er hatte eine hervorragende Technik, einen unglaublichen Ton und war extrem musikalisch. Während dieser Zeit unterrichtete ich an der Universität und an der Musikschule, war in der Jury bei allen Musikwettbewerben und kannte die besten Musiker:innen auf dem Instrument. Ich habe

¹⁹⁶ Es handelte sich um ein Instrument aus der Tambura-Familie. Vgl. <https://folkdancefootnotes.org/music/about-music-types-songs-etc/tamburica-tamburitsa-tamburizza-tambura-tamburica-orchestra/> (zugegriffen am 9.1.2022).

es selbst 20 Jahre lang gespielt. Ich hatte bis dahin keine(n) bessere(n) Musiker:in gehört. Ich war tief berührt. Es war magisch und unvergesslich.



Abbildung 30: *Der Riss*, Generalprobe (Pia Salome Bohnert, Felix Heuser), Foto: Gerhard Kühne

Z.

#ZWISCHENRAUM [INTERMEZZO]

- Sommerurlaub
- Kill your darlings #1 (der Muskraum)
 - Kill your darlings #2
 - Panik
- Am Tag der ersten Probe

Z.15 Sommerurlaub

Ich war in der heißesten Kompositionsphase, als ich eines Tages die Einladung einer Stiftung für eine Sommerakademie erhielt. Ich hatte mich überhaupt nicht dafür beworben und war deshalb von der Einladung überrascht. Es war eine Weiterbildung für Musiker:innen und Konzermacher:innen, bei der neue Konzertformate entwickelt werden sollten. Man wurde für die Akademie nominiert. Als ich das Programm sah, klang es sehr aufregend und war genau das Thema, das mich beschäftigte: die Entwicklung von neuen Konzertformaten. Die Akademie umfasste ein zweiwöchiges Programm vor Ort, eines im Juni und eines im Juli. In der Zwischenzeit erhielt man Aufgaben und musste sich auf die zweite Woche vorbereiten. Das Programm sah sehr intensiv und komplex aus, so dass ich während meiner Zeit dort definitiv keine Zeit zum Komponieren gehabt hätte. Meine rationale Seite rief laut: „Tu es nicht, es ist zu viel, konzentriere dich auf den *Riss*, du wirst nicht beides schaffen und du wirst am Ende die Oper absagen müssen.“ Ich war an der Kreuzung von zwei Wegen: einem leichteren und einem, wo man keinen Ausgang sehen konnte.

Vielleicht war das bis dahin die schwierigste und intensivste Zeit in meinem Leben. Ich lebte in einer Quarantäne, völlig isoliert von der Außenwelt. Ich traf niemanden und ging nur aus, um ein paar Einkäufe zu machen oder um den See herum zu spazieren. So wie ein Hund – Gassi zweimal am Tag. Ich schlief kaum noch. Selbst im Schlaf träumte ich nur von dem *Riss*, dem Bunker und zerrissenen Partituren. Wenn ich nicht schlafen konnte, lag ich müde und verzweifelt im Bett und grübelte, ob und wie alles funktionieren könnte. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte ich noch nicht alle notwendigen finanziellen Mittel und die Produktion konnte beinahe nicht bezahlt werden. Also musste ein Wunder geschehen, um mich zu retten. Ich reservierte den Bunker und die Aufführung wurde angekündigt. Ich hatte noch keine Sänger und keine Musiker. Keine Partitur.

Ich nahm die Einladung an. Damit verkürzte ich erheblich die mir bleibende Kompositionszeit und musste außerdem die Präsentationen für die Teilnahme an der Akademie vorbereiten.

Z.16 Kill your darlings #1 (Der Musikraum)

Die Musik, die ich komponierte, war nicht für das Belcanto-Singen gedacht. Ich wollte eine Mischung aus Operngesang, Sprechgesang und „normalem“ Gesang schaffen. Mir war jedoch nicht ganz bewusst, dass nicht alle Opernsänger „normal“ singen können. Das hat mich ein wenig erschreckt. Es war nicht so einfach, mich von der Idee, Sergio als Countertenor einzusetzen, zu trennen. Während des Komponierens stelle ich mir meine Wunschinterpret*innen bereits vor. Sie machen mindestens 50 % des Werkes aus. Ohne sie ist es nur das Papier mit Noten.

Gemeinsam mit der Regisseurin suchten wir Sänger:innen, die bereit waren, für eine sehr geringe Gage an einem solchen „spannenden“ Projekt teilzunehmen. Es war Sommer und alle waren weg. Die Anfrage für eine neue Produktion, die im Oktober stattfinden sollte, war an sich sehr optimistisch.

Ich wollte gerne Musiker:innen haben, die eine klassische Ausbildung haben (was bedeutet, gut Noten lesen zu können), sehr gut spielen, improvisieren und schauspielern können. Ist das vielleicht, was man auf Deutsch eine „eierlegende Wollmilchsau“ nennt? Ich hatte eine solche Schlagzeugerin, Lin Chen, mit der ich lange zusammengearbeitet habe und einen guten Kontrabassisten, Tair. Dann habe ich einen sehr guten Musiker kennengelernt: Vlatko Kucan, der Saxophon und Klarinette (plus Bassklarinette) spielte. Das Vorsingen fühlte sich wie eine kalte Dusche an. Es wurde mir bewusst, dass ich, bereit sein musste, Kompromisse einzugehen. Alles was ich bisher geschrieben hatte, musste vereinfacht werden.

Die Suche nach Akkordeonist:in und Geiger:in war ein Abenteuer für sich. Beim Akkordeon war mir wichtig, dass es jemand spielte, der gut improvisieren kann, und das ist definitiv nicht jedermanns Sache. Ich entdeckte einen faszinierenden Musiker auf YouTube: ein gewisser Aca Nikolić-Čergar¹⁹⁷, wie er sich selbst nannte. Er stammt ursprünglich aus Serbien, wurde in Wien geboren, lebt dort und tourt durch ganz Europa, um auf Hochzeiten, Geburtstagen usw. der Roma zu spielen. In diesem Zusammenhang hätte ich gerne mit ihm zusammengearbeitet, mit einer Mischung aus neuer Avantgarde-Musik und hochwertiger Roma-Musik. Was er spielte, war sehr aufregend und einig*es klang nach Avantgarde-Musik. Ich habe viele seiner Videos gesehen und stellte fest: Er war ein Superstar in der Szene. Er wäre der perfekte Darsteller gewesen, weil

¹⁹⁷ Čergar bedeutet Zigeuner

er so authentisch ist. Mit Serge Kakudji und Marisol in der Aufstellung. Doch auch dies war zu unrealistisch für dieses Projekt.

Es wurde mir ein Akkordeonist, der in Hannover lebt und ursprünglich aus Bosnien stammt, empfohlen. Er akzeptierte zuerst und sagte kurz danach ab. Dann lud ich einen Akkordeonisten aus Serbien ein. Er war bereit zu kommen, aber später sagte er wegen sich überschneidender Termine ab. Zuletzt bekam ich eine Empfehlung für einen Akkordeonisten aus Rumänien, der in Hamburg lebt. Ich traf ihn einmal und zeigte ihm die Noten und erklärte, worum es ging. Ihm hat das Projekt sehr gut gefallen und er erklärte sich bereit mitzuwirken. Ich war erleichtert und dachte schließlich, dass alles gut werden würde. Inzwischen hatte ich auch den Geiger gefunden, den Sohn einer rumänischen Geigerin. Am Ende stellte sich ein Ensemble zusammen, das funktionieren könnte. Mit zweien von ihnen hatte ich schon vorher zusammengearbeitet. Der Saxophonist, der Geiger und der Akkordeonist waren mir unbekannt.

Ich komponierte weiter, plante gleichzeitig das Management und die Organisation für die Vorbereitungszeit und suchte immer noch nach Geldern, weil mir immer noch die Hälfte für die Realisierung fehlte. Micaela unterstützte mich und wir schrieben einen Antrag zusammen und schickten ihn an viele Stiftungen. Wir erhielten überall Absagen. Als meine Panik ihren Höhepunkt erreichte, glaubte ich, ich würde im Gefängnis landen! Weil ich eine Produktion plante, für die ich überhaupt keine Mittel hatte, aber schon Leute angefragt und den Raum reserviert hatte, als wäre alles perfekt klar. Ich hoffte wirklich, dass ein Wunder geschehen würde.



Abbildung 31: *Der Riss*, Generalprobe (Vlatko Kučan, Abbildung, Tair Turganov), Foto: Gerhard Kühne

65 ♩ = 140

Mutter

Journalistin

Nachbarin

Sohn

Vater

Schlepper

Vln. *Schlag. etwas für sich selbst / völlig andere Rhythmus!*
auf das Zeichen des Geigers anfangen!
aus anderen Raum

Sop. Sax. *FF*

Accord.

Perc. *Perc. datig; tam.*

Cb. *pizz. 140 arco pizz. subf*

BRUCH

Moldau nur mit 2-ten behindert - provok. stark stim. pose bzw.

The image shows a page of a musical score for 'Der Riß', page 11. The score includes staves for Mutter, Journalistin, Nachbarin, Sohn, Vater, Schlepper, Vln., Sop. Sax., Accord., Perc., and Cb. The tempo is marked as ♩ = 140. There are several handwritten annotations in pink and green ink. A pink arrow points to the top of the score with the word 'BRUCH' written below it. A large green diagonal note reads 'Moldau nur mit 2-ten behindert - provok. stark stim. pose bzw.'. Another green note says 'Perc. datig; tam.'. There are also notes in pink and green near the Vln. and Sop. Sax. staves, such as 'Schlag. etwas für sich selbst / völlig andere Rhythmus!' and 'aus anderen Raum'. The score includes various musical notations like dynamics (f, subf, ff), articulation (pizz., arco), and performance instructions.

Abbildung 32: Eine Seite der vorletzten Ausgabe, *Der Riß* in der Entstehung

Z.17 Kill your darlings #2

Am 11. Juni 2017, mitten in meinem sowieso knappen Kompositionsprozess, reiste ich für eine Woche intensiven Austauschs an die Ostsee, zur Sommerakademie. Eingeladen waren 14 Musiker:innen, Komponist:innen und Kulturmanager:innen. Alles Menschen, die innovativ denken, etwas Neues auf die Beine stellen möchten und Veränderungen wagen. Dies war eine zusätzliche Ausbildung, die dazu diente, das Konzert als Format zu überdenken, das Publikum aufzubauen und von den Erfahrungen von etablierten Festivalleiter:innen, Konzertdesigner:innen und Forscher:innen zu lernen. Es ging darum, ein starkes Projekt zu entwickeln, das in den nächsten Jahren verfolgt werden würde.

Am Anfang musste jeder von uns ein Projekt vorstellen, an dem wir arbeiten und welches wir weiterentwickeln möchten. Ich wollte die Zeit dort nutzen, um weiter an dem *Riss* zu arbeiten.

Ich bereitete zwei Präsentationen vor: den *Riss* und die *Seidenstraße*. Ich wollte ihre Meinung über die *Seidenstraße* hören und stellte ihnen das Projekt vor. Die Mentoren waren sehr begeistert von dem Seidenstraßenkonzept und sagten mir, dass ich dieses Projekt an der Akademie entwickeln solle. Ich wollte das aber nicht. Ich wollte nur ihre Meinung hören und ein paar Tipps bekommen, wollte aber am *Riss* arbeiten. Ich war in einer Notsituation. Die Woche war sehr intensiv, wir lernten sehr viel: von der Theorie bis zur Praxis. Unser Projekt musste bis Ende der Woche auf einem neuen Stand stehen, und am Ende folgte eine abschließende Präsentation. Ich machte wieder zwei Präsentationen. Wir wurden nicht darüber informiert, dass nach diesem Teil eine Eliminierung erfolgte. Nicht alle Projekte wurden für die zweite Woche eingeladen, nur diejenigen, in denen sie eine Perspektive sahen. Nach dem Gespräch sagten sie, sie würden die *Seidenstraße* für die zweite Woche einladen. Dazu sagte ich, dass ich es nicht schaffen könnte, weil ich so wenig Zeit hätte, um den *Riss* zu beenden. Ich wollte aufgeben, weil ich keine Kraft mehr hatte. Sie waren aber alle sehr streng mit mir und sagten, dass mein Konzept der *Seidenstraße* so gut wäre, dass ich es einfach weiter machen muss! *Der Riss* sei ein gutes Projekt, aber ich mache es nur einmal, sie sahen keine Nachhaltigkeit. Ich flippte gleich aus und sagte: „Versteht ihr nicht? Das ist mein Lebensprojekt!“ Es klingt immer noch in meinem Kopf. Bis dahin war mir das gar nicht klar gewesen, dass dies wirklich mein Lebensprojekt *geworden ist*. Sie lachten dazu und sagten: „Du wirst noch viele Lebensprojekte machen und zwar gleichzeitig“.

Sie sagten, ich müsste mich daran gewöhnen, an mehreren Projekten gleichzeitig zu arbeiten und ich würde beides schaffen: den *Riss* zu Ende machen und das neue Konzept für die *Seidenstraße* entwickeln. Ich hatte vier Wochen für alles und fand es unfair.

Z.18 Panik

Als ich zurück nach Hamburg kam, hatte ich nicht einmal die Hälfte der Komposition fertig. Ich musste mich sofort wieder an die Arbeit machen und war relativ schnell tief in dem Prozess. Die Frist fraß mich auf. Das Komponieren selbst verlief recht gut, obwohl dieser Prozess nie einfach ist. Es ist unbeschreiblich, wie man sich dabei fühlt. Es gibt sehr unterschiedliche Stimmungen: Von Glück und Ekstase bis zu Traurigkeit, Einsamkeit, Verzweiflung... Meine Hauptstimmung in der Zeit war Panik. Besonders nachts. Deshalb schlief ich kaum noch, schaffte es aber in den drei Wochen, weiterzukommen und auch die umfangreichen Hausaufgaben für die zweite Woche in Siggen vorzubereiten. Heute weiß ich nicht mehr, wie und frage mich manchmal, woher diese Kräfte in solchen Situationen kommen.

Es war Mitte Juli, als ich zurückkam. In Siggen bekam ich einige Meinungen über das *Riss*-Projekt und das Feedback zu meiner Arbeit, welches sehr positiv war. Der Untertitel *Musik für einen Bunker* entstand auch dort.

Die Mitarbeiterin der Stiftung, die mit uns an der Akademie war und inzwischen jeden von uns sehr gut kannte, wusste, wie gestresst ich war. Sie sagte mir, ich solle ihr mein Projekt schicken, weil die Stiftung das eventuell unterstützen könnte. Ich schickte es ihr und schnell antwortete sie.

On 22.7. 2017, at 07:43, U.G. wrote:

Liebe Jelena,

Kompliment! Das ist ein wirklich fundiert geschriebenes Konzept. Jetzt kann ich mir das Projekt auch viel besser vorstellen. Druck das doch bitte mal aus und bring es mit. Am Dienstag kommt ja mein Chef[...] Dann kann ich ihm das geben.

Es sind ja jetzt noch etwa [...] offen, um die Kosten zu decken. Mit wieviel Einnahmen durch den Ticketverkauf rechnet ihr denn? Man sollte das Ganze (inklusive Story, Vorbereitung, Hintergründe etc.) auch filmisch dokumentieren. Können wir ja nächste Woche drüber sprechen.

Liebe Grüße

U.G.

Diese Stiftung bewilligte mir für das Projekt einen Teil der Summe. U.G. schlug vor, dass man bei dem Projekt mit Arte TV¹⁹⁸ zusammenarbeiten sollte: filmen, dokumentieren und eine spannende Geschichte daraus machen.

In der letzten Phase des Komponierens war ich sehr diszipliniert. Ich war zwei Wochen in Berlin und hatte zwei Wochen lang jeden Tag eine sehr regelmäßige Routine eingeführt. Ich habe eine Art „Pomodoro-Technique“¹⁹⁹ durchgeführt.

7:00 Uhr - Aufstehen. 7:00-8:00 Uhr – Duschen, Yoga, Meditation, Frühstück. 8:00- 8:55 Uhr – Komponieren, 5 Minuten Pause. 9:00-9:55 – Komponieren, 5 Minuten Pause. 10:00-10:55 Uhr – Komponieren, 5 Minuten Pause. 11:00-11:55 Uhr – Komponieren, 65 Minuten Pause. 13:00-13:55 Uhr – Komponieren, 5 Minuten Pause. 14:00-14:55 Uhr – Komponieren, 5 Minuten Pause. 15:00-16:00 Uhr – Eine Stunde Pause. 16:00-16:55 Uhr – Komponieren, 5 Minuten Pause. 17:00-18:00 Uhr – Komponieren. Feierabend.

Mein Telefon befand sich in einem anderen Raum, im leisen Modus, und das Internet war aus. Also keine Störung. In jeder 5-minütigen Pause belohnte ich mich mit einem Blick auf mein Handy, einem Stück Schokolade, einer Tasse Kaffee oder Tee.

Diese Wunder-Methode trug dazu bei, dass die Oper in den zwei Wochen fertig wurde und zu einer unglaublichen Erleichterung und einem kleinen Höhepunkt führte. Mein Akku wurde damit etwas aufgeladen. Ich fuhr zurück nach Hamburg und traf mich dort mit der musikalischen Leiterin. Sie bekam die Partitur vorher und wurde schnell mit meiner Musik ziemlich vertraut. Es war interessant zu sehen, wie das Ganze langsam Gestalt annahm.

¹⁹⁸ <https://www.arte.tv/en/> (zugegriffen 18.07.2021).

¹⁹⁹ Vgl. <https://karrierebibel.de/pomodoro-technik/> (zugegriffen 18.07.2021).

Z.19 Am Tag der ersten Probe

Wir hatten insgesamt drei Wochen für die Proben geplant. Zu wenig, aber in dieser Zeit gab es keinen anderen Weg. Die ersten zwei Wochen der Probezeit fanden an der Hochschule statt, die sich damals in der City Nord befand. Dort hatten wir einen Raum für szenische und musikalische Proben. Die letzte Woche war für den Bunker geplant.

Am Tag der ersten Probe erhielt ich die Nachricht vom Akkordeonisten, er wolle nicht spielen, weil er die Proben- und Aufführungstermine nicht festlegen könne! Bei unserem vorherigen Treffen hatte er seine Teilnahme bestätigt und gesagt, dass ich seinen Namen in das Programmheft schreiben darf.

Es war ein Desaster. Ich hatte so etwas noch nie erlebt und fand es unglaublich unprofessionell. Aber ich konnte nichts tun, wir hatten noch keinen Vertrag unterschrieben. Ich war irritiert, wütend und letztendlich verzweifelt. Was sollte ich jetzt tun?

Am Tag der ersten Probe erschien der Kontrabassist nicht, weil es einen Sturm gab.

Am Tag der ersten Probe kam der Geiger so bekifft, dass er die Noten nicht sehen konnte.

Die Probe war ein Fiasko! Man konnte sich nur aufregen. Ich versuchte, mich eben nicht zu ärgern, weil es nie etwas bringt. Der Geiger war mir von seiner Mutter, einer sehr guten Geigerin, sehr empfohlen worden, die mir auch noch dazu sagte, er sei ein bisschen verrückt. Auch eine interessante Beschreibung für ihren eigenen Sohn. Als ich ihn kennenlernte, fand ich ihn sehr sympathisch, er hatte einen schönen warmen Geigenklang und generell verstehe ich mich gut mit den „Verrückten“. Aber bei der ersten Probe machte er ein großes Drama, dass er sich alles nicht so vorgestellt habe und dass sich alles wie ein Vorspielen anfühle, bei dem jeder nachschaue, ob er falsch spiele. Ich blieb ruhig und musste ihn sogar beruhigen. Nach der Probe dachte ich, ich müsste einen anderen Geiger suchen, weil es so aussah und sich anhörte, als könnte er nicht spielen.

Also hatte ich einen bekifften Geiger, kein Akkordeon, der Kontrabassist kam nicht. Statt eines Quintetts hatte ich ein Duo: Saxophon und Schlagzeug. Und eine Dirigentin. Was sollte ich überhaupt machen? Sollte ich das Akkordeon durch ein Keyboard ersetzen? Den bekifften Geiger mit einem nüchternen? Und hoffen, dass bei der nächsten Probe keine weiteren außergewöhnlichen Wettersituationen auftreten?

Das Akkordeon hatte eine wichtige Rolle und trug das Ganze und der Geiger musste wirklich jemand sein, der gut spielen kann. Ich habe über Alternativen nachgedacht und mich entschieden: Ich streiche das Akkordeon weg. Es wird kein Ersatz-Keyboard geben. Das zerstört jede

Authentizität. Jetzt musste ich *nur noch* das Ganze noch einmal bearbeiten und die Akkordeon-Stimme auf die restlichen vier aufteilen. An einem Tag. Und in einer Nacht. Meine Show fing an. So ein unglaublicher Start in die Probezeit.

Es war so absurd, dass ich manchmal das Gefühl hatte, dass überall versteckte Kameras sind und ich bei einem „Big Brother“ oder ähnlichem bin! Ich schaffte es dann aber, alles zu bearbeiten, und informierte die Musiker, dass sie neue Stimmen bekommen würden. Diese Anpassung war ziemlich anstrengend und ist nicht jedermanns Sache, wenn man mit solchen extremen Stresssituationen nicht umgehen und spontan reagieren kann. Aber ich wollte den *Riss* um jeden Preis realisieren und nicht absagen, also musste ich nach Lösungen suchen. Am Anfang hatte ich Schwierigkeiten gehabt, mir das Ganze mit dem Akkordeon vorzustellen. Am Ende fand ich es besser mit dem Quartett. Wenn ich jetzt darüber nachdenke, musste es vielleicht so sein.



Abbildung 33: *Der Riss*, Animation von David Schulz

5.

DER RISS ALS MISGELUNGENE OPER

- Der Bunker als Mitspieler
- Der Klang im Raum. Der Raum im Klang.
 - Maskenball
 - Rettungsdienst
 - Die Hölle



Abbildung 34: *Der Riss*, Generalprobe (Pia Salome Bohnert, Felix Heuser), Foto: Gerhard Kühne

5. *Der Riss* als „missgelungene“ Oper

5.1 Der Bunker als Mitspieler

Als ich anfang, den *Riss* für eine neue Besetzung zu komponieren, musste ich zuerst über den Bunker nachdenken und darüber, was dort möglich wäre. Welche Instrumentierung ist für den Raum geeignet? Mit welcher minimalen Besetzung kann man ein maximales Ergebnis erzielen und womöglich einen großen Klangkörper ersetzen? Ich ging nochmal in den Steintorwall-Bunker, alleine, und blieb etwas länger. Ich freute mich sehr, das Stück genau an diesem Ort und genau in dieser Besetzung zu realisieren. Dies war nicht für ein großes Opernhaus, Theater, Hochschul-Forum gedacht. Es konnte nur im *Bunker* passieren und deshalb funktionierte es nicht mit einem Opernhaus oder Theater. Deshalb mussten so viele Hindernisse überwunden werden. Um dahin zu gelangen, wo alles begann – *Im Bunker. Im Dunkeln. Im Krieg.*



Abbildung 35: *Der Riss*, die Generalprobe, (Die Journalistin, Pauline Jacob) Foto: Gerhard Kühne

Ich fotografierte und filmte alle Räume und entwarf einen Raumplan / eine Raumpartitur. Dies wurde die Grundlage für die Komposition. Der Bunker bestand aus zwei Teilen und wurde spiegelsymmetrisch gebaut. Die Räume waren sehr klein. Die Flure eng. Ich konnte nicht den ganzen Bunker bespielen, weil die musikalische Besetzung dafür zu klein war, also musste die Handlung von Raum zu Raum wechseln. Ich benutzte also nur eine Seite des Spiegels. Die Instrumente mussten tragbar und so eingerichtet sein, dass es akustisch, aber auch pragmatisch und dramaturgisch funktionieren konnte. Ich wollte alles ohne Verstärkung machen. Einerseits, weil es technisch anspruchsvoll war, andererseits, weil ich den natürlichen und unverstärkten Klang bevorzugte. Ich dachte, im Bunker sollte es akustisch gut funktionieren, wegen der Akustik des leeren Raumes, was auch sehr herausfordernd war, insbesondere mit dem Gesang. Der Klang war räumlich so verstreut gestaltet, dass er in jeder Ecke anders erklang.

In der letzten Vorbereitungswoche, als die Proben im Bunker begannen, wurde mir klar, dass nicht alles so funktionieren würde, wie ich es geschrieben hatte. Ich hatte einen Spieler, der noch nicht bei den Proben anwesend war. Nämlich den Bunker.

Als der neue Spieler eintrat, musste sich einiges ändern, er nahm viel Platz ein. Dies bedeutete, dass man den neuen Mitspieler einspielen musste. Er hatte eine gleichberechtigte Rolle zu Klarinette, Schlagzeug, Kontrabass, Geige und Stimmen. In der Partitur schrieb ich die folgende Einleitung, damit die Sänger:innen und Musiker:innen nicht von den möglichen Änderungen überrascht wurden. Einerseits, weil der Ort herausfordernd war, andererseits, weil die Musik für die Besetzung etwas anspruchsvoll war, und schließlich wollte ich im Schaffensprozess mit ihnen in einer Interaktion arbeiten, weil ich sie nicht kannte.

This work has been created with the specific intention to include the location as an integral component of the final work. Since the location (in this instance, an amazing bunker) will be, in each instance, unique and different, a certain flexibility is required.

This score has been prepared with a clear intent to enable this flexibility. It is not only for practical and logistical reasons that this approach will be beneficial, but also that the overall aesthetic vision will be better served.

It is important to consider this score as a template from which one should have a thorough grasp of the musical material, but with the knowledge that rehearsals are part of the creative process and will be approached with a certain amount of adaptability - that is, one will be more free to interpret and change ideas as opposed to refining an inflexible note perfect score. This adaptability should benefit all involved; musicians, singers, director,

conductor and composer. Rehearsals should be structured to allow a level of interactivity, where all are free to address issues concerning artistry, playability, interpretation, staging/direction and composition, with the aim to facilitate a level of flexibility and adjustment that is rapid and easy.

Alle Musiker:innen hatten eine fertige Partitur und eigene Stimmen, in welchen alles sehr präzise notiert war. Doch im Laufe der Arbeit musste einiges angepasst werden. Wegen der Übergänge in einen anderen Raum, wegen der Fähigkeiten der Sänger:innen, wegen dem neuen Mitspieler (Bunker).

17

schließen ihn zu Tür hinaus. Eine Kamera folgt ihm draußen. Projektion nach
hinten auf die Leinwand. Die "Tausender" folgen seinem Gang auf der Leinwand aber nicht.
Er geht sehr zögernd, schaut sich ständig um, springt in einem Höhenrhythmus, kommt wieder
hervor, aber alles ist still rümpfender, zu still. Kein Mensch zu sehen. Dann verdrückt er es aus dem
Blickfeld.

79 $\text{♩} = 80$

Bass Klarinette
Cl. *schnelle Passage ca. 1 min?*

Contrafagott
Bun. *Springmatte*

Fl. *schnelle passage*

C.Tpt. *Kadri*

Xyl. *mit Stopp*

Perc. *rau & sauer*

Perc. *rau & sauer*

Pno. *Schnell*
schnelle passage

Mutter

Journalistin
Nachbarin
Sohn
Vater
Schlepper
Ir-gend-je-mand muss was zum Es - sen be - sor-gen

Cel.

Vln. *1/4*

Vln. *1/4*

Vln. *1/4*

Vc. *1/4*

Ch. *1/4*

Vln. *1/4*

Sop. Sax.

Accord.

Ch. *1/4*

Sie spielen wieder ab hier

Abbildung 36: Eine Seite der Partitur (*Der Riss*, Version für Kammerorchester)

Komponist:innen sind oft in diesem Prozess sehr empfindlich und mögen ungern etwas ändern, sondern bestehen darauf, dass alles so gespielt wird, wie es notiert ist, auch wenn es fast unspielbar ist und nicht klingt, wie man es sich vorgestellt hat. Da spielen die Ausbildung im Kompositionsunterricht und auch eigene Unsicherheiten eine große Rolle. Man will sich nicht vor den Interpret:innen als Scharlatan darstellen. Doch genau da liegt die Stärke: Von Interpret:innen zu lernen und mit ihnen eine Interaktion einzugehen.

Ich arbeite sehr gerne mit Musiker:innen in Live-Prozessen zusammen. Sehr gerne mit solchen, die eigene Meinungen und Ideen haben und sich trauen, diese auszusprechen. Oft habe ich von Musikern scherzend sagen gehört, dass sie bei neuen Kompositionen, wenn sie unsicher sind, irgendwas spielen und die Komponist:innen merken es nie! Wenn eine Passage z.B. unspielbar ist, haben sie keine Lust, das mit den Komponist:innen zu klären, sondern spielen irgendwas. Eine sehr bekannte Pianistin und Interpretin Neuer Musik erzählte mir einmal, dass sie ein Stück von einem renommierten Komponist:innen spielte und er war bei der Probe anwesend. Sie hatte dabei zwei Seiten falsch gelegt und daher gar nicht gespielt. Er folgte seinen eigenen Noten und hat am Ende begeistert applaudiert, ohne überhaupt zu merken, was sie gespielt hatte. Am Ende sagte sie mir, wer dieser Komponist war, und ich musste lachen.



Abbildung 37: *Der Riss*, Generalprobe, Foto: Gerhard Kühne

5.2 Der Klang im Raum und umgekehrt.



Abbildung 38: *Der Riss*, Generalprobe, Foto: Gerhard Kühne

Die einwöchige Probenphase im Bunker war die spannendste Zeit. Wir haben dort nur die letzte Woche geprobt, aber hätten eigentlich 3 Wochen dort gebraucht, um alles optimieren zu können. Dort fand der kreativste und aufregendste Austausch zwischen allen Akteur:innen statt. Der Ort war – obwohl grausam – sehr inspirierend!

Der Bunker wurde als Mittel zur Veränderung der Klangwahrnehmung benutzt. Viele Übergänge von einem Raum zum anderen wurden hinzugefügt, Instrumente gewechselt. Statt Saxophone und Klarinetten entschlossen wir uns nur für Klarinetten. Das klang großartig im Raum. Wir haben an jeder Station ein Instrumenten-Setup mit Schlagzeug und Klarinette aufgebaut. Geige und Kontrabass konnten noch getragen werden. Auch auf dem Bunker selbst wurde gespielt. In jedem Raum spielte er die Hauptrolle, indem die Schlagzeugin verschiedene Gegenstände im Bunker anstelle der Trommeln schlug. Da es keine Bühne gab, konnte man mehr vom Raum und den architektonischen Oberflächen darin hören. Durch einfaches Bewegen der Musiker:innen und Instrumente oder des Publikums variierte der Raum den Klang und veränderte sich. Man hörte den Raum im Klang und umgekehrt.

Besonders gelungen war die Szene bei der „Essensausgabe“. Die Schlagzeugerin war alleine im Raum und ich schrieb eine neue Stimme für diese Szene. Sie spielte die Metallwände und nur ein Glockenspiel, das sich im Metallschrank befand. Der kleine Raum war beleuchtet und als die Szene begann, konnte man die Musikerin im Raum in lila und grünem Licht sehen, wie sie den Bunker bespielt.

Während der letzten Proben bemerkte ich, dass mir am Ende eine Szene fehlte, und komponierte sie einen Abend nach der Probe. Das war die letzte Tutti-Szene, die ich für die gelungenste hielt. Die Sänger:innen freuten sich natürlich nicht darauf und protestierten leise, weil sie überfordert waren und es eine Herausforderung war, sie in zwei Tagen auswendig zu lernen. Ich habe sie überzeugt, die neue Szene zu lernen, indem ich sagte, dass sie keine Noten bräuchten. Wir würden die Szene gemeinsam ohne Noten lernen. Und das ist uns tatsächlich in 1,5 Stunden gelungen. Zumindest in dieser kleinen Szene habe ich den Effekt bekommen, den ich mir so sehr gewünscht habe. Sie wirkten natürlich, ungezwungen und berührt. Der Bunker hatte überhaupt keine Infrastruktur außer Steckdosen. Wir mussten das gesamte Equipment mitbringen. Diese Produktion



Abbildung 40: *Der Riss*, Generalprobe (Foto: Gerhard Kühne)



Abbildung 41: *Der Riss*, Generalprobe (Foto: Gerhard Kühne)

war ein ziemlicher technischer Aufwand und es hat bis auf ein einziges Mal sehr gut funktioniert. Die Vorstellung begann im Eingangsbereich, wo sich das Publikum versammelte und von dort aus von den Sänger:innen oder Musiker:innen durch den Bunker geführt wurde. Im Eingangsbereich gab es eine Klanginstallation. Viele kleine Lautsprecher waren im Raum verteilt und man konnte eine Straßenatmosphäre aus dem täglichen Kriegsleben im Hintergrund hören: fallende Bomben, Schüsse, Panzer. Wenn die Zuschauer in den Bunker kommen, sind sie von diesen Geräuschen umgeben und tauchen sofort in eine andere Realität ein, ohne Vorbereitung, Warten oder Applaus.

Von dort folgte das Publikum den Sängern in den nächsten Raum. Wir bespielten insgesamt sieben Räume, in jedem eine Szene. Die sehr komplexe Klanginstallation, die von Jacob Sello²⁰⁰ entwickelt wurde, erstreckte sich über den gesamten Bunker. Vom Eingangsbereich bis zum letzten Raum.

Die Klanginstallation wurde so programmiert, dass sie mit einem externen Gerät (iPad) gesteuert werden kann. Manchmal wurden sehr authentische Klänge erzeugt, die die angespannte

²⁰⁰ <https://jacobsello.de/> (zugegriffen am 18.07.2021).

Atmosphäre verstärkten. Jacob entwickelte dies sehr detailliert und seine Ideen und die Umsetzung waren grandios. Wir haben in einer Szene ein altes Radio verwendet und alte Radioprogramme und Lieder aus den Kriegszeiten in Serbien wurden daraus gespielt. Jacob hat das Gerät aus alten Teilen gebastelt und neu programmiert und daraus ist ein geniales Spielzeug entstanden, das leuchtet und auf den Schlag reagiert.

Die letzte Szene begann im letzten Raum und dann gingen sie nacheinander durch den Bunker hinaus. Das Publikum folgte. Das war der Schluss, dass die Akteure in einem Kanon²⁰¹ einer nach dem anderen verschwanden und das Publikum sich im TV-Raum mit den Nachrichten wiederfand, in der virtuellen Welt.



Abbildung 42: *Der Riss*, Generalprobe, (Pia Salome Bohnert, Immanuel Klein), Foto: Gerhard Kühne

²⁰¹ <http://www.lehrklaenge.de/PHP/Formenlehre/Kanon.php> (zugegriffen am 11.07.2021).

5.3 Maskenball



Abbildung 43: *Der Riss*, Generalprobe, Foto: Gerhard Kühne

Ich erinnere mich an einen Tag, als ich zur szenischen Probe in die Hochschule kam. Mit der Kostüm- und Bühnenbildnerin entwarf die Regisseurin die Pläne für die Masken. Sie sagten mir, ich solle mich nicht einmischen und so machte ich es dann auch. Ich versuchte, alle meine Ideen und Vorstellungen zu vergessen. Ich hörte ein bisschen zu und fand es interessant, wie die Bühnenbildnerin ihre Recherchen anstellte. Sie schaute sich Sendungen aus der Zeit (um das Jahr 2000) an, um zu sehen, wie die Mode war. Ich freute mich schon darauf zu sehen, wie das aussehen würde. Ich wollte mich überraschen lassen und war sehr aufgeregt.

Da wir unterbesetzt waren, hatte jeder Schauspieler eine Doppelrolle: Die Masse/Volk/die Anderen und eine einzelne Persönlichkeit. Es war so geplant, dass sie wechselnde Masken trugen, um sich als Volk/ Menschenmenge /die Anderen zu transformieren. Ein paar Tage später kam ich zur Probe und es lagen Papiermasken auf dem Boden. Sie sahen aus, als wären sie von Kindern im Kunstunterricht gemacht worden: Grau aus Papier, mit einem Stock darunter, den die Sänger:innen in einer Hand so wie ein Eis halten sollten. Die Regisseurin machte eine Choreografie damit, die ziemlich lustig war. Ich freute mich über diesen Maskenletztentwurf. In der letzten Woche, als wir bereits im Bunker waren, fragte ich die Regisseurin, wann die Masken

und die Set-Requisiten eintreffen sollten. Sie sagte mir, die Masken wären schon da. Sie zeigte auf die Papiermasken. Diese Masken waren also nicht nur für die Proben, sondern auch für die Vorstellungen gedacht?! Ich wurde plötzlich blass, glaube ich. Ich versuchte diplomatisch zu sein, und sagte, ich hätte mir etwas anderes vorgestellt: verschiedene Masken mit unterschiedlichen Gesichtern, die man über den Kopf ziehen und wieder entfernen könnte. Ich fand den Tanz ihrer Choreografie lustig und sehr gut gelungen. Aber die Masken wirkten nicht professionell, eher für eine Wohnzimmer-Vorstellung. Wenn es eine Schulaufführung wäre, wären sie super geeignet, aber für dieses Vorhaben fand ich sie völlig unangemessen.

Irgendwann sagte ich ihr, dass ich denke, dass die Plastikmasken aus dem Spielzeugladen besser wären und sicherlich besser funktionieren würden, wenn die Bühnenbildnerin nicht die Absicht hätte, die anderen Masken herzustellen. Vielleicht begann die Regisseurin darüber nachzudenken, weil sie plötzlich 2 Tage vor der Premiere ihren Assistenten in den Kinderladen schickte, um nach anderen Masken zu suchen. Aber leider gab es keine passenden Masken im Shop und so hatten wir am Ende nur noch „die Masken“. Sie fand es auch lächerlich – das sagte sie erst, als alles schon vorbei war. Etwas zu spät. Und es gab keine Requisiten. Der Bunker war leer und nackt. Ich denke immer noch, dass es viel stärker und authentischer geworden wäre, wenn es Gegenstände wie Tische, Lampen usw. gegeben hätte.

Die Masken waren nur ein Detail von vielen, bei welchen ich dachte, dass es zwar lustig, aber nicht gelungen aussah.



Abbildung 44: *Der Riss*, Generalprobe, Foto: Gerhard Kühne

5.4 Rettungsdienst

Es war Ende September und die letzte Probenwoche im Bunker. Die Proben liefen schleppend und ich musste das ganze Durcheinander koordinieren und für alle da sein. Das war schließlich eine ernsthafte und große Produktion. Wir waren jeden Tag ungefähr 50 Leute im Bunker. Und jeder dieser Leute wandte sich mit Fragen an mich. Dort war ich für künstlerische, technische, organisatorische und alle möglichen Fragen verantwortlich. Ich hatte keine Zeit abzuschalten. Oft konnte ich nachts nicht schlafen.

Ich hatte übrigens nicht das ganze Geld für das Projekt bekommen und sowohl die Regisseurin als auch Micaela waren bereit, auf ihre Honorare zu verzichten. Das hat mich sehr bedrückt und ich fühlte mich sehr unwohl damit. Es war sowieso eine Super-Low-Budget-Produktion und jeder verdiente sehr wenig.

Wir hatten morgens zwischen 10 und 13 Uhr Proben, eine Pause dazwischen und wieder nachmittags von 15 bis 18 Uhr. An einem Tag kam ich in der Pause nach Hause und war so müde, dass ich sofort ins Bett ging und gleich einschlief. In dieser halben Stunde, als ich wirklich abschaltete und eingeschlafen war, läutete mein Telefon. Normalerweise gehe ich nicht ans Telefon, wenn ich schlafe, weil ich nicht bei Bewusstsein bin und keine Ahnung habe, wovon ich spreche. Normalerweise schalte ich es aus und schlafe wieder ein. Diesmal ging ich ans Telefon. Im tiefen Schlaf und völlig unbewusst. Ich weiß nicht warum.

Auf der anderen Seite war ein Mann, dessen Namen ich mir nicht gemerkt hatte. Er erzählte mir, dass er sich mein Projekt angeschaut hatte und es sehr gut fand und beschloss, es finanziell zu unterstützen. Ich erinnere mich nicht, ob und was ich dazu sagte. Ich legte auf und schlief weiter. Ich war so müde und erschöpft und dieser Schlaf nach so langer Zeit tat mir so gut.

Als ich aufwachte, war es schon Zeit, in die Probe zu gehen. Ich erinnerte mich, dass ich vorher mitten im Schlaf telefoniert hatte, war mir aber nicht sicher, ob es ein Traum oder die Realität war. Ich schaute auf mein Handy und es gab tatsächlich einen Anruf von einer Festnetznummer aus Hamburg. Ich wusste gar nicht, mit wem ich gesprochen hatte. Ich googelte die Nummer. Es war eine Stiftung. Ich hatte sie vor langer Zeit kontaktiert und einen Antrag für die Förderung gestellt. Sie hatten also in letzter Minute (eine Woche vor der Premiere) geantwortet, dass sie mein Projekt unterstützen würden, sogar mit einem etwas größeren Betrag, als ich beantragt hatte! Das war meine Rettung und eine wirklich schöne Überraschung, mit der ich überhaupt nicht gerechnet hatte. Ich war so erleichtert.

5.5 Die Hölle

Die gesamte Probezeit vom Riss war die Hölle. Ich hatte die Produktions- und die künstlerische Leitung mit mehr als 60 Teilnehmern durchgeführt und war Produzentin, Komponistin, Managerin, PR-Verantwortliche, Regieassistentin, verantwortlich für Licht, Ton und alle anderen technischen Fragen.

Außerdem gab es künstlerische Differenzen. Die Regisseurin und ich hatten unterschiedliche Vorstellungen von dem Stück. Ich hatte mir schon beim Komponieren eine Vorstellung von dem Ganzen gemacht und viele Anweisungen für die Regie in die Partitur geschrieben. Micaela gab auch Anweisungen im Libretto. Ich weiß, dass es normal ist, dass jeder seine eigene Idee hat. Aber ihre Idee war ganz anders als unsere. Micaela war damit einverstanden, vielleicht weil sie mehr Erfahrung im Theater hat und weiß, dass die Arbeit dort verteilt ist und dass die Komponist:innen sich nicht in die Arbeit der Regisseur:innen einmischen sollte. Und vielleicht hatte sie sich von dem Stück schon emotional getrennt. Aber für mich war das mein Projekt: Ich hatte alles getan, um es zu verwirklichen. Ich hatte zwei Jahre lang daran gearbeitet, dies doch am Ende zu realisieren. Das bedeutete mir im Moment alles.

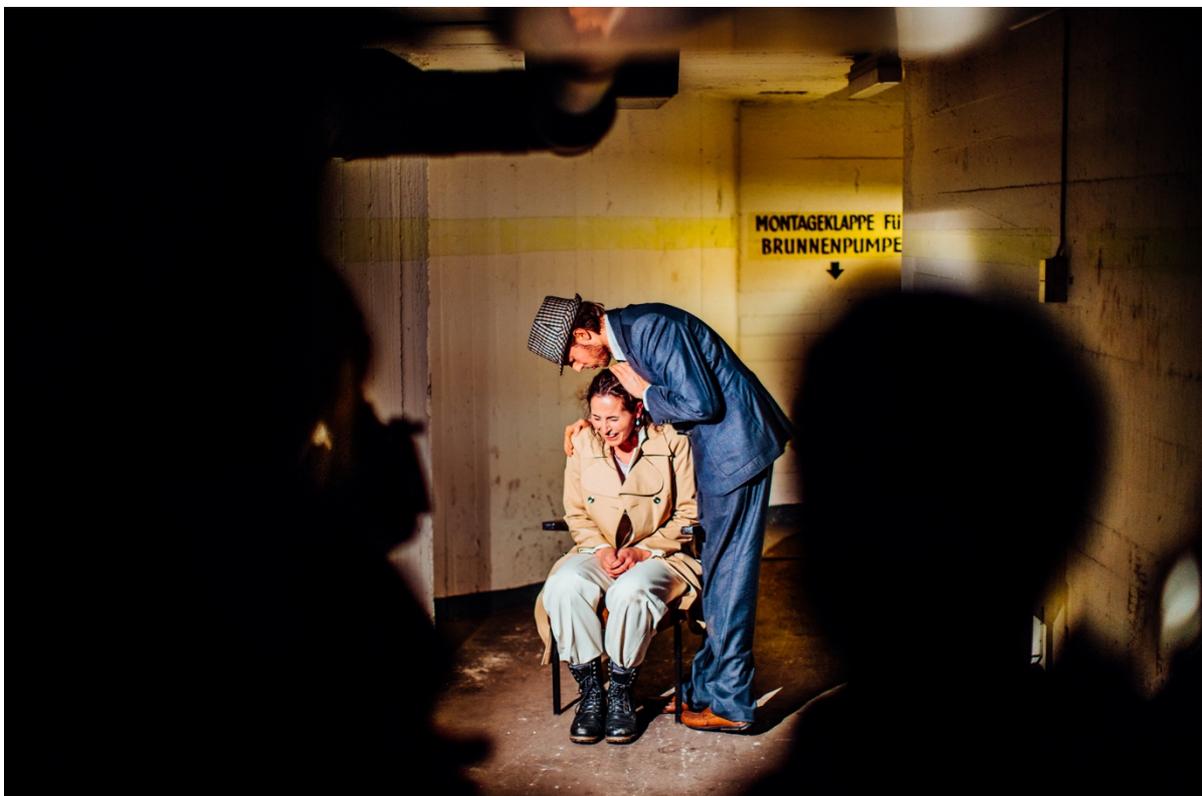


Abbildung 45: Der Riss, Generalprobe (Pia Salome Bohnert, Felix Heuser), Foto: Gerhard Kühne

6.

IDENTITÄTSRAUM

- #existenz
- Identität als Frau
 - #zensur
- Identität als Komponistin
 - Kuns vs. Wissenschaft
 - Der Riss der Identität

The musical score is for 'Der Riss', page 9. It features a chamber orchestra and vocal soloists. The instruments listed are Clarinet (Cl), Bassoon (Bsn), Horn (Hrn), Trumpet (C Tpt), Xylophone (Xy), Percussion (Perc), Piano (Pno), Mother (Mutter), Journalist (Journalist), Neighbor (Nachbar), Son (Sohn), Father (Vater), and Stevedore (Schlepper). The vocal soloists are labeled as 'Meine Tochter', 'je - de Fa - mi - li - e hat ihr Ach!', 'ach - ach ach ach ach ach ach ach', 'je - de Fa - mi - li - e hat ihr Ach!', 'ach ach ach ach ach ach ach ach', 'je - de Fa - mi - li - e hat ihr Ach!', 'ach ach ach ach ach ach ach ach', and 'je - de Fa - mi - li - e hat ihr Ach!', 'ach ach ach ach ach ach ach ach'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, fp, pp, mp), articulation (sordino, gliss), and performance instructions (with brushes, Conga, 2 Bongos, T.B.I., sus Cymbal, freie glissando/ tiefe Seiten, schneidend, sul tasto). Handwritten blue annotations include 'Aus ANDEREM RAUM KOMMT REN' with arrows pointing to the vocal lines, 'AUS ANDEREM RAUM' written vertically, and 'Spielen eher für sich' with arrows pointing to the saxophone part. A note on the right says '+ Sax Geräusche weiter, dass man von dem anderen Raum hört. vielleicht.'

Abbildung 46: Der Riss, Eine Seite der Partitur, Version für Kammerorchester

6. Identitätsraum

#existenz

Meine Existenz ist keine Existenz. Ich lebe in einem Land, das nicht mein Land ist. Ich gehöre aber auch nicht mehr zu dem Land, das früher mein Land war. Ich bin irgendwo – in einem (Nicht-)Raum. Ich fühle mich wie ein Puzzle, das in tausend Teile zerfallen ist und ein Zusammensetzen der Einzelteile zu einem Gesamtbild scheint noch weit entfernt. Ich habe keine Identität. Habe ich sie jemals gehabt und verloren oder hatte ich sie nie?

6.1 Identität als Frau

6.1.1 Komponist:innen

Musiker:innen sind immer sehr skeptisch gegenüber Komponist:innen, vor allem, wenn diese noch leben und noch mehr, wenn sie noch nicht 80 Jahre alt sind. Aber vor allem, wenn der Komponist eine Komponistin ist. Es gibt viele diskriminierende Vorurteile gegenüber Frauen. Diese habe ich oft selbst erlebt. Ich musste mich immer behaupten, auch wenn ich sicher war, dass meine Werke gut waren. Vor allem mit den Dirigenten kann es schwierig sein. Entweder sind sie sehr gut und können die Musik sofort hören und spüren oder sie haben gar keine Lust, sich damit zu beschäftigen, weil sie Beethoven proben müssen. Beethoven kennt jeder im Gegensatz zu einem neuen Werk von einer noch unbekanntem Komponistin.

Meine erste Orchestererfahrung mit einem Dirigenten war mit einem sehr bekannten Dirigenten. Als ich zur ersten Probe kam, hörte ich lautes Geschrei durch die geschlossene Tür, so dass ich nicht sicher war, ob ich den Raum betreten sollte oder nicht. Als ich mich schließlich entschloss einzutreten, brüllte der Dirigent das Orchester an, verschwitzt und rot im Gesicht. Man konnte sofort Angst bekommen vor ihm. Meine Kollegin, deren Stück er vor meinem probte, schrie er

ebenso sehr an. Er sagte, ihr Stück wäre unspielbar und sie müsse es bis zum nächsten Morgen um 10 Uhr korrigieren, wenn sie wolle, dass das Stück gespielt würde. Sie hat ihm nicht widersprochen, sondern ist vor dem gesamten Orchester in Tränen ausgebrochen. Dieser beleidigende Ton und das unangemessene Benehmen schienen normal zu sein und Frauen scheinen gewohnt zu sein, so behandelt zu werden. Hätte er sie so angeschrien, wenn sie ein Mann gewesen wäre? Ein Komponist?

Nach der ersten Probe sagte er zu mir mit einem fast netten Lächeln, das Stück sei gut. Dennoch habe ich noch einige Stellen gefunden, die ich verbessern wollte, habe mich aber nicht getraut, mit ihm zu diskutieren. Ich habe einzeln mit den Musiker:innen gesprochen und einiges geändert. Meine Kollegin hat die ganze Nacht gearbeitet und kam am nächsten Tag um 10 Uhr mit geänderter Partitur. Das Konzert fand wenige Tage später im ausverkauften Konzerthaus Berlin statt.

6.1.2 *The Crack* - Uraufführung

Im Winter 2016 habe ich *The Crack* für großes Orchester, was als eine Ouvertüre für den *Riss* gedacht war, komponiert. Der eigentliche Komponier-Prozess ging schnell und hat mir große Freude bereitet, denn ich wusste, bevor ich anfang, wie es klingen sollte. Ich musste mich nur hinsetzen und schreiben. Als ich die Partitur beendete, war ich sehr zufrieden und freute mich sehr über das Ungeheuer, das aus dem Orchester entstehen sollte.

Ich habe in die Orchestration noch zwei Sirenen eingeführt, die ein Zeichen für die Luftangriffsgefahr während der Bombardierungen in Serbien waren und ein schreckliches Symbol der Erinnerung. Es ist ein feurig-orangefarbenes Stück mit einigen grauen Wolken. Der Übergang ins Blau mit goldenen Figuren ist plötzlich. Es kühlt und beruhigt und verwandelt sich zum Schluss in die bunten psychedelischen Muster.

Wenn ich mit einem Orchesterstück fertig bin, zeige ich oft meine Noten einem Kollegen von mir, der auch Komponist und mit Orchestrierung sehr vertraut ist. Er ist ein Musikliebhaber, kennt fast alle Partituren auswendig, und deshalb vertraue ich ihm gerne meine Stücke an. Dann prüft er diese ziemlich genau und äußert seine Bemerkungen. Wir haben es immer gegenseitig gemacht. Wenn sein Lektorat fertig ist, bin ich mir sicher, dass das Werk für die Bühne bereit ist. So war es auch dieses Mal. Ende des Jahres lieferte ich das Material an das Orchester.

Die Uraufführung war für Ende Januar geplant, im sonderlichen Sondershausen und in Nordhausen. Der Ort war seltsam, aber irgendwie freute ich mich darauf. Ich war neugierig, wie

der Winter dort aussieht. Vielleicht ist er lebendiger als der Sommer. Im Januar 2017 reiste ich nach Sondershausen, um bei den Vorbereitungen anwesend zu sein.

Den Schlagzeuger kannte ich gut aus meiner Münchener Studienzeiten und am Tag davor probierte ich mit ihm die Sirenen, die ich für das Stück nutzen wollte. Ich verbrachte den ganzen Tag mit ihm und wir haben verschiedene Schlagzeugtechniken und Effekte ausprobiert. Ich wollte sicher sein, dass alles funktionierte, wie ich es mir vorstellte.

Ich kam zur ersten Probe am nächsten Morgen um 10 Uhr und begrüßte die Orchestermusiker. Ich wollte ihnen die Geschichte dahinter erklären und wie ich mir das Stück als Ouvertüre für eine Oper vorstellte. Das Orchester sollte sich gedanklich auch in die Situation versetzen können, um die Atmosphäre zu spüren und letztendlich dies in Musik übertragen zu können.

Der Dirigent kam und die Dramaturgin stellte uns vor. Er nickte kurz zur Begrüßung. Ich öffnete meinen Mund, um ihm zu sagen, dass ich dem Orchester vorher eine Einführung geben möchte, aber er unterbrach mich ziemlich frech und wollte mit den Proben beginnen. Mein Stück zuerst. Er fing an zu dirigieren und sie zu spielen. Das Stück klang komplett schräg. Der Dirigent hat den Takt gehalten, gezählt. Nichts mehr. Ich stand im Zuschauerraum, immer noch erstaunt über diese Respektlosigkeit. Er behandelte mich, als wäre ich ein kleines Mädchen. Das störte mich enorm und ich brannte innerlich. Irgendwann stoppte er und ich kam auf die Bühne, stellte mich neben ihn vor das Orchester und bat ihn um das Wort. Dann erklärte ich den Musiker:innen, worum es in dem Werk ging, was mir wichtig war und wie sie es spielen sollten. Sie sollten sich vorstellen, die Musik in einem Bunker, in einer Ausnahmesituation zu spielen, während draußen Bomben fallen. Ich bat den Schlagzeuger, die Sirene vorzuspielen und erzählte ihnen, dass wir in der Schule Ausnahmezustand-Übungen mit diesem Klang „choreographiert haben“. Während des Unterrichts in der Schule, als wir die Sirene hörten, mussten die Kinder in einer bestimmten Reihenfolge vom vierten bis zum ersten Stock herunterkommen und sich in Bunkern ausbreiten. Dies waren überraschende Random-Übungen, die einer gut geübten Choreografie oder einem Flashmob sehr ähnlich waren.

Am 24.3.1999 erklang die „echte“ Sirene. Und dann mehrmals täglich für 3 Monate. Der Klang der Sirene hat mein Leben gekennzeichnet. Er war mir jetzt wichtig. Und ich wollte es eben im Original hören und keine Imitation mit Bläsern im Orchester nachmachen. Eine Sirene wurde vorne in der Mitte positioniert und eine hinten, wo Schlagzeuger üblicherweise stehen.

Als ich meine Erklärung beendet hatte, begannen die Orchestermitglieder zu applaudieren. Wahrscheinlich haben sie nicht so viel Drama erwartet. Der Dirigent sagte nichts. Nach der Probe kamen sehr viele Musiker zu mir und stellten mir Fragen: musikalische und nichtmusikalische

Fragen und wir unterhielten uns lange. Bei der Probe am nächsten Tag haben sie mein Stück nur einmal gespielt und das war's. Eine weitere Generalprobe und bereit für das Konzert.

Ich weiß, dass man, wenn man mit Beethoven ²⁰²oder anderen Größen aus der Vergangenheit zusammen auf dem Programm steht, nur eine minimale Chance auf die angemessene Probenzeit hat, aber mit so wenig Respekt und so reduzierter Probenzeit hatte ich nicht gerechnet. Schließlich waren das unzählige Stunden Arbeit für mich, die wenig honoriert wurde und dann erwartete ich mindestens, das Werk richtig zu hören.

Jelena Dabić
the crack
for orchestra

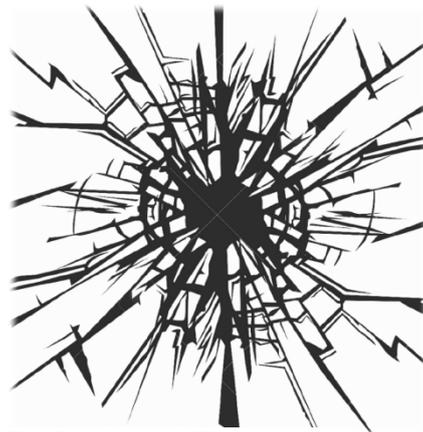


Abbildung 47: The Crack (2016) Titelseite

²⁰² Oft nenne ich Beethoven als Beispiel. Es geht hier um das allgemeine Repertoire. Doch wurden meine Werke tatsächlich meistens mit Beethoven zusammen programmiert.

This image displays a single page of a musical score, identified as page 3. The score is for a large ensemble, including an orchestra and a chamber group. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. 1, Fl. 2, Picc., Ob. 1, Ob. 2, Cl. 1, Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Hrn. 1, Hrn. 2, Hrn. 3, Hrn. 4, Tpt. 1, Tpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Bass Tbn., Timp., Perc. 1, Perc. 2, Vla. 1 (multiple staves), Vla. 2 (multiple staves), Va., Vc., and Db. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations. The top of the page has a circled number '3'. The page number '3' is also visible in the top right corner.

Abbildung 48: The Crack, eine Seite der Partitur (2016)

6.1.3 Gender-Aspekt

#zensur

Was darf man schreiben, was nicht? Was ist politisch korrekt? Was ist zu privat? Ist es peinlich?

Während dieser Arbeit hatte ich oft Zweifel, ob ich meine Zweifel aufschreiben darf oder nicht. Vieles wanderte dadurch in den Papierkorb. Das folgende Thema „Gender“ finde ich sehr heikel. Doch lasse ich es stehen, aber ich möchte dem Leser und der Leserin meine Unsicherheit vermitteln.

Bei mir spielte „Frau sein“ nie eine Rolle. Ich war mit Männern sozialisiert, hatte seit meiner Kindheit immer mehr Freunde als Freundinnen und bemerkte daher keine sozial-geschlechtsspezifischen Unterschiede. Meistens merke ich nicht, wenn ich die einzige Frau in einer Gruppe bin.

Dieses Mal merkte ich das sehr deutlich und war so irritiert von der Tatsache, dass der Dirigent mich so behandelte, dass ich mich beim Dramaturgen und dem Direktor der Akademie beschwerte und sagte, dass ich es nicht für okay halte und dass ich nicht so arbeiten wollte. Wieder mal sehr mutig oder sehr naiv von mir. Aber es war mir egal. Ich war bereit, auch das Stück abzusagen.

Vor dem Konzert gab es eine Konzerteinführung, bei der der Dirigent und ich Gäste waren und die Dramaturgin uns Fragen stellte. Ich erzählte über die Entstehung *Der Riss*. Nach dem Gespräch kam er zu mir, entschuldigte sich, dass er nicht so viel Zeit hatte, mein Stück zu proben und sagte, wie tief meine Geschichte auf ihn gewirkt hätte.

Das war nicht das erste, nicht das letzte Mal und auch nicht das Schlimmste, was ich in diesem *geschlechtsspezifischen Kontext* erleben durfte.

Sexismus bezeichnet auf das Geschlecht bezogene Diskriminierung, wird unter dieser Definition in der Gesetzgebung, genauer: im Allgemeinen Gleichbehandlungsgesetz (AGG), berücksichtigt und ist Gegenstand der Sozialforschung. Sexismus zeichnet sich damit insbesondere durch die strukturelle Unterscheidung von Frauen und Männern aufgrund ihres Geschlechts aus. Darunter fallen außerdem geschlechterstereotype, also vorurteilsbehaftete, oft negative Einstellungen, die wiederum zu Erwartungen, Wahrnehmungen, Affekten und Verhaltensweisen führen, die Menschen abwerten und einen ungleichen sozialen Status von Frauen und Männern herstellen oder festigen.²⁰³

6.1.4 Was hat Gender mit Kunst zu tun?

Frauen verdienen weniger als Männer.

Frauen bekommen seltener Führungspositionen.

Frauen werden viel heftiger kritisiert als Männer.

Frauen werden nicht ernst genommen.

Frauen haben ihren eigenen Schubladenraum, der geschlossen ist, und daraus können sie nicht einfach so raus.

Was bedeutet es in der heutigen Gesellschaft, Frau zu sein? Und was hat Gender mit Kunst zu tun?

Meine erste Erfahrung, was es bedeutet, eine Frau zu sein im beruflichen Kontext habe ich in meinem zweiten Jahr in Deutschland gemacht. In München war ich in meiner Kompositionsklasse die einzige Frau und gleichzeitig die einzige Ausländerin. Ich habe diesem Umstand keine Wichtigkeit beigemessen, bis meine Professoren dies irgendwann betonten. Dann wurde das oft ein Thema. Ich bemerkte, dass es an der Hochschule keine Professorinnen gab und dass Frauen eher Geige und Klavier studierten. Meine beste Freundin in Münchener Zeit war Kana, eine 1,40 m große Schlagzeugin aus Japan. Sie war die einzige Frau in

²⁰³ Charlotte Diehl, Jonas Rees, Gerd Bohner, *Die Sexismus-Debatte im Spiegel wissenschaftlicher Erkenntnis*, in: APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte. Sexismus (APuZ8/2014), S. 22-28, <http://www.bpb.de/apuz/178670/die-sexismus-debatte-im-spiegelwissenschaftlicher-erkenntnisse?p=all> (zugegriffen 17.07.2021).

ihrer Klasse und die einzige Ausländerin. Sie studierte bei einem bekannten Professor und war die beste Spielerin in ihrer Klasse. Trotzdem wurde der Lehrer ihr gegenüber oft laut und hat sie mit unangebrachten Kommentaren bedacht. Da wir viel zusammenarbeiteten, war ich ein paarmal in ihrer Unterrichtsstunde, als sie ihrem Lehrer meine Kompositionen vorspielte.

Gleich beim ersten Mal wurde ich von zwei Professoren mit sexistischen Kommentaren angesprochen, die mein Aussehen mit der Komposition verglichen. Sie wollten mir damit ein Kompliment machen. Ich war aber schon immer von solch einer chauvinistischen Art sehr irritiert und konnte ihnen spontan Paroli bieten. Ich bleibe in solchen Situationen nie schweigend und nett, ganz egal, wer vor mir steht. Ich ertrage es überhaupt nicht, wenn ich mit meinem Körper und Geschlecht identifiziert werde, in einem Kontext, wo nur meine Fachkompetenzen zählen sollten. Deshalb reagiere ich sehr hart. Ich denke überhaupt nicht daran, dass ich dadurch etwas verlieren könnte, was tatsächlich oft passierte. Einige Frauen gehen damit anders um. Manche fühlen sich vielleicht geschmeichelt und geehrt. Oft habe ich von anderen Kolleginnen gehört, sie denken, sie würden ihre Position verlieren, wenn sie die Männer damit konfrontierten.

Doch das Gegenteil ist der Fall, viele Männer haben sich nach solchen Reaktionen bei mir entschuldigt und sagten mir später, dass sie eine solche Reaktion von einer Frau nicht erwartet und noch nie erlebt hätten. Einige sagten, sie glauben, dass Frauen mit solchen Kommentaren eher geachtet würden. Dann müsste es sich also nur um ein Missverständnis in Bezug auf Gleichstellung handeln. Es handelt sich möglicherweise nicht um böse Absichten von Männerseite, sondern um ein Kommunikationsproblem. Wenn Frauen es nicht deutlich sagen, können es Männer nicht verstehen.

Kann man eine Person unabhängig davon betrachten, ob es sich um einen Mann, eine Frau, eine heterosexuelle oder eine homosexuelle Person handelt? Unabhängig von der Hautfarbe, Haarfarbe und Herkunft? Vielfalt ist die Basis und Stärke der Existenz in der Natur.

Kann Vielfalt auch das Modell unserer Gesellschaft und ein grundlegendes Element einer lebendigen sozialen Struktur sein?

Übersicht 19: Zahl der Komponistinnen bzw. Komponisten und Autorinnen bzw. Autoren, deren Stücke in den Spielzeiten 1994/95, 1998/99, 2002/03, 2006/07, 2010/11 und 2013/14 ¹²⁴ aufgeführt wurden ¹²⁵												
	1994/95		1998/99		2002/03		2006/07		2010/11		2013/14	
	insgesamt	davon Frauen										
Aufgeführte Opernkomponistinnen bzw. -komponisten	180	5	200	9	190	5	235	19	263	21	291	20
Aufgeführte Operettenkomponistinnen bzw. -komponisten	36	0	29	0	24	0	32	0	25	0	29	0
Aufgeführte Musicalkomponistinnen bzw. -komponisten	63	3	79	1	79	1	90	2	98	2	106	3
Aufgeführte Schauspielautorinnen bzw. -autoren	990	153	994	155	1074	211	1255	275	1544	350	1402	340

Quelle: Eigene Darstellung nach Wer spielte was? 1994/95, Wer spielte was? 1998/99, Wer spielte was? 2002/03, Wer spielte was? 2006/07, Wer spielte was? 2010/11, Wer spielte was? 2013/14

Abbildung 49: Gabriele Schulz: „Zahlen – Daten – Fakten: Geschlechterverhältnisse im Kultur- und Medienbetrieb“.

Die Debatte über den Anteil von Männern und Frauen in verschiedenen Branchen und gesellschaftlichen Positionen ist gerade sehr aktuell. Der Deutsche Musikrat veröffentlichte eine Studie zum Thema „Frauen in Kunst und Kultur“, in welcher die Anzahl von Frauen in Führungspositionen in Kulturinstitutionen und ihre Teilnahme an der Einzelförderung von Künstler:innen untersucht wurde. Generell ist der Kultursektor, wie fast alle anderen, eine männerdominierte Domäne. Je höher die Positionen werden, desto mehr sinkt der Frauenanteil. Was das Einkommen angeht, so erzielen Frauen im Durchschnitt lediglich die Hälfte der Einkommen von Männern.²⁰⁴

Was Musik und speziell das Studienfach Komposition angeht, so gibt es im Vergleich zur Musikwissenschaft oder Instrumentalmusik deutlich weniger Frauen, aber Frauen haben in den letzten Jahren aufgeholt. „Strebt im Wintersemester 1994/95 22 % Frauen und 78 % Männer eine Ausbildung in diesem Fach an, waren es im Wintersemester 2014/15 32 % Frauen und 68 % Männer.“²⁰⁵ Interessant finde ich diese Statistik: „Geringfügig höher ist der Frauenanteil an den

²⁰⁴ Gabriele Schulz: „Zahlen – Daten – Fakten: Geschlechterverhältnisse im Kultur- und Medienbetrieb“, In: Gabriele Schulz, Carolin Ries, Olaf Zimmermann: *Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*, Deutscher Kulturrat e.V., Berlin, 2016, S. 43, h <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf>, (zugegriffen am 4.4.2021).

²⁰⁵ Ebd. S. 71.

aufgeführten Opernkomponistinnen und -komponisten. [...] Durchgängig liegt der Frauenanteil unter 10 %.²⁰⁶

Was das Jahreseinkommen angeht, so verdienen Männer im Kompositionsbereich ca. 40 % mehr als Frauen.²⁰⁷ Schon beim Übergang von der Ausbildung in den Beruf werden weniger Komponistinnen gefördert, bspw. durch einen Studienaufenthalt oder eine Uraufführung ihrer Werke. In der Freien Akademie der Künste in Hamburg sind 22 % Frauen, in der Sparte Musik nur 19 %.²⁰⁸ In der Bayerischen Akademie der Schönen Künste sogar noch weniger: 15 %.²⁰⁹

Barbara Haack kommt nach einer Befragung von zwölf Frauen aus Kunst und Kultur zu dem Ergebnis, dass es nicht in erster Linie daran liegt, dass Frauen höhere Ansprüche an Qualität hätten oder nicht fordernd und forsch genug auftreten würden, sondern „vor allem die informellen Netzwerke und die gewachsenen Strukturen der Geschlechterverhältnisse“ behindern eine Gleichberechtigung. Trotzdem sei „Feminismus“ immer noch „ein Begriff, der bei vielen Menschen Befürchtungen oder Vorurteile auslöst.“ Als zentrales Thema der Gespräche benennt sie das „Netzwerken“. Frauen würden häufig erleben, dass sie dabei von Männern ausgegrenzt werden. Sie schreibt: „Was zunächst nach Verschwörungstheorie klingt, wird durch die Aussagen und die Erfahrungen der Befragten teilweise bestätigt, teilweise relativiert. Und es gibt – im Bereich der Literatur und im Bereich der Bildenden Kunst – Gegenmodelle, die hier natürlich auch vorgestellt werden sollen.“^{210 211}

Netzwerke spielen im Musikbusiness die wichtigste Rolle. Viel wichtiger als Talent, Fähigkeiten und alles andere. Es ist mir erst spät klar geworden und ich lehne es immer noch ab. Da bin ich ein totaler Außenseiter. Am schlimmsten fand ich die „Networking“- und Smalltalk-Veranstaltungen, die in den Pausen von Konzerten/Opern stattfinden. Ich konnte und wollte es nicht mitmachen. Doch wurde ich sehr oft angesprochen und habe viele VIP-Menschen, u.a. Politiker:innen, Journalist:innen, Intendant:innen, ohne zu wissen, wer sie sind, kennengelernt. Ich habe eine große Sammlung von Visitenkarten, die ich nie benutzt habe.

²⁰⁶ Ebd. S. 89.

²⁰⁷ Ebd. S. 189.

²⁰⁸ Ebd. S. 259.

²⁰⁹ Ebd. S. 264.

²¹⁰ Ebd. S. 472.

²¹¹ Barbara Haack: Es gibt noch viel zu tun. Frauen aus Kunst und Kultur im Gespräch, in: Gabriele Schule, Carolin Ries, Olaf Zimmermann, *Frauen in Kultur und Medien*, Deutscher Kulturrat e.V., 2016, S. 478., <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (zugegriffen am 4.4.2021).

Die Mikropolitikspezialistin Doris Cornils forscht im Bereich Machtspiele und hat viele Studien zu diesem Thema veröffentlicht. „Netzwerken“ bzw. „Networking“ beschreibt sie folgendermaßen:

Networking ist eine mikropolitische Machttaktik, mit der organisationale AkteurInnen strategisch-planvoll, bewusst oder in der Erwartung von Widerstand versuchen, das Beziehungsnetzwerk, das sie umgibt, zur Verwirklichung eigener Interessen zu gestalten und zu nutzen (Reiners 2008, S. 40). Eng verbunden mit Networking ist die Taktik „Koalitionen bilden“ (siehe die Übersicht bei Neuberger 2006, S. 95). Die Koalition als Verbindung mit relevanten Anderen stellt eine starke Form des Taktierens dar, während die Beziehungspflege als schwache Form betrachtet wird. Zwischenformen sind Mentoren- oder Sponsorenbeziehungen, bei denen auf Zeit eine asymmetrische Beziehung etabliert wird, bei der von beiden Seiten bindende, in- und exkludierende Verpflichtungen eingegangen werden. Mentoring kann zusätzlich zu Networking karriereförderlich wirken und umgekehrt erleichtern frühzeitige Networkingaktivitäten die Suche nach Mentoren (Blickle und Boujataoui 2005).²¹²

In „Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats“ thematisiert Friedrich Engels „Frauenposition“ im historischen Kontext und was zu der damaligen Position (1884) der Frau geführt hat und wie es zu der „Herrschaft des Mannes“ über die Frau kam:

Der Umsturz des Mutterrechts war die weltgeschichtliche Niederlage des weiblichen Geschlechts. Der Mann ergriff das Steuer auch im Hause, die Frau wurde entwürdigt, geknechtet, Sklavin seiner Lust und bloßes Werkzeug der Kinderzeugung. Diese erniedrigte Stellung der Frau, wie sie namentlich bei den Griechen der heroischen und noch mehr der klassischen Zeit offen hervortritt, ist allmählich beschönigt und verheuchelt, auch stellenweise in mildere Form gekleidet worden; beseitigt ist sie keineswegs.²¹³

²¹² Daniela Rastetter, Doris Cornils, *Networking: aufstiegsförderliche Strategien für Frauen in Führungspositionen*, Hamburg: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011, S. 46, https://www.researchgate.net/publication/271917886_Networking_aufstiegsforderliche_Strategien_fur_Frauen_in_Fuehrungspositionen (zugegriffen am 4.4.2021).

²¹³ Friedrich Engels, *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*, Marx/Engels, Gesamtausgabe, Band 29, Berlin: Akademie Verlag, 1990, <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783050076256/html>, S.198.

6.1.5 Frauen-Schublade

Diese Studien zeigen, dass Frauen häufig wie „eine andere Sorte Mensch“ behandelt werden. Forschung und Statistiken allein werden jedoch nicht das grundlegende Problem lösen. Seit Tausenden von Jahren leben wir in einer männlich orientierten Gesellschaft mit patriarchalen Strukturen. Dies ist tief in unserer Kultur verwurzelt und beeinflusst, wie Frauen die Welt und sich selbst wahrnehmen. Jeder Versuch von Frauen, sich einerseits anzupassen und gleichzeitig mit Männern zu konkurrieren, wird ein Misserfolg sein. Es ist, als würde man sich daran gewöhnen und anpassen wollen, einen Marathon in engen Schuhen zu laufen.

Die moderne Gesellschaft erwartet von uns Menschen ständigen Fortschritt, Wachstum, Verbesserung und Lifelong-Learning. Diese Erwartung ist auf die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft seit der Industrialisierung zurückzuführen. Um diesem Anspruch gerecht werden zu können, müssen Frauen ihren natürlichen physischen Bedingungen widerstehen und sie ausgleichen, um sich an den Fortschritt anzupassen. Der Aufstieg des weiblichen (Selbst-)Bewusstseins betrifft nicht nur die Gleichstellung von Frauen, obwohl diese definitiv ein wichtiger Teil davon ist. Es geht viel tiefer und über die Idee des Genders hinaus. Das Ziel sollte sein, auf allen gesellschaftlichen Ebenen eine Balance zwischen den Geschlechtern zu schaffen. Diese Aufgabe kann nur von Männern und Frauen gemeinsam bewältigt werden.

Die geschlechtsspezifischen Unterschiede im Arbeitsbereich sind in unserer digitalen Gesellschaft irrelevant und können sogar viele Vorteile bieten, wenn man sie richtig einsetzen würde. Die Behandlung von Frauen, als wären sie eine andere Art (Species), ist jedoch völlig absurd.

6.2 Identität als Komponistin

6.2.1 to be or not to. Komponieren oder aufhören

Komponieren war für mich immer ein Zustand im Dazwischen: zwischen normalem Alltag und meiner eigenen Arbeits-(Sur)Realität. Ich befinde mich während des Komponierens in einem undefinierten Raum zwischen zwei Welten, in einem anderen „state of mind“.

In dieser Realität ist jeder Kontakt mit der Außenwelt eine Herausforderung und alltägliche Gespräche fallen mir nicht leicht. Deshalb komponiere ich immer in einem „Atemzug“, tags und nachts, isoliert und treffe Leute nur, wenn ich es wirklich muss. Wenn ich in diesem Zustand bin, gehe ich gerne alleine aus und beobachte Menschen auf der Straße, die Absurdität des Alltags und die Absurdität meiner Existenz. Oft fragte ich mich, ob es überhaupt Sinn macht, was ich tue. Oft fehlte mir in solchen Kompositionsprozessen der Austausch mit den Musikern. Ich fand den Kompositionsprozess im Vergleich zur heutigen Produktionsweise veraltet. Heute geht alles schnell und muss sofort verfügbar sein, es herrscht vielerorts Massenproduktion.

Wie auch Boris Groys in seinem Artikel „Art and Money“ anmerkt: „Zwischen dem Ende des 20. Jahrhunderts und dem Beginn des 21. Jahrhunderts trat die Kunst in eine neue Ära ein – nämlich eine Ära der künstlerischen Massenproduktion nach einer Ära des Massenkunstkonsums.“²¹⁴

Heute kann jeder mittels Video- und Handykameras sich selbst oder gestaltete Objekte auf Social Media präsentieren. Dadurch ist zeitgenössische Kunst zu einer kulturellen Massenpraxis geworden. Die einzelnen Künstler leben dabei heute nicht mehr unter ausschließlichen Kunstkonsumenten, sondern in einer Welt von Kunstproduzenten. Künstler zu sein bedeutet heute, nicht einer Minderheit, sondern einer Mehrheit der Bevölkerung anzugehören.²¹⁵

²¹⁴ Boris Groys, *Art and Money*, e-flux, Journal #24 - April 2011, <https://www.e-flux.com/journal/24/67836/art-and-money> „Between the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first, art entered a new era—namely, an era of mass artistic production following an era of mass art consumption.“ (zugegriffen am 11.07.2021).

²¹⁵ Vgl. ebd.: „Contemporary means of image production, such as video and cell phone cameras, as well as socially networked means of image distribution such as Facebook, YouTube, and Twitter give global populations the possibility of presenting their photos, videos, and texts in a way that cannot be distinguished from any other post-conceptual artwork. And contemporary design gives the same populations the possibility of shaping and experiencing their own bodies, apartments, or workplaces as artistic objects and installations. This means that contemporary art has definitively become a mass cultural practice. Furthermore, it means that today’s artist lives and works primarily among art producers—not among art consumers. Or, to use Greenberg’s phrase, the artist is finally put squarely into the context of

Was Groys beschreibt, ist für uns „akademische Künstler“ äußerst wichtig zu verstehen. Nie zuvor in der Weltgeschichte hatten wir so viele Werkzeuge für den künstlerischen Ausdruck. Die heutige Konsumgesellschaft ist überfüllt mit allem, einschließlich Kunst. Das langsame Komponieren im Kämmerlein ist also nicht mehr angemessen. Das Noten-Schreiben fühlt sich nicht mehr richtig an.

Als ich mich nach dem *Risik* entschied, ein Jahr lang keine Musik zu schreiben, wusste ich nicht, wie sich alles entwickeln würde. Es war das erste Mal seit meinem 15. Lebensjahr, dass ich tatsächlich ein ganzes Jahr lang nichts schrieb. Ich dachte, das Schreiben wäre nichts mehr für mich. Vielleicht hatte ich die ganze Zeit nur komponiert, weil ich irgendwelche Verpflichtungen und Aufträge hatte oder um mein Gewissen zu beruhigen.

Ich habe in dieser Pause auch öfter daran gedacht: Wenn ich nichts schreiben würde, was würde mit meinem kompositorischen Handwerk passieren? Ich könnte womöglich meine Routine verlieren. Wie würde ich dann noch für ein Orchester z.B. schreiben können? Doch ich war bereit das Risiko einzugehen, um es auszuprobieren. Beziehungsweise, ich hatte keine Wahl, ich musste es tun. Dieser Zustand, nichts komponieren zu wollen, war keine Schaffenskrise, wie man es bei Künstler:innen nennt. Das war eine bewusste Entscheidung. Ich nahm mir also die Freiheit, diese Pause zu machen und nichts zu schreiben. Ich mochte dieses unangenehme Quarantänegefühl nicht und wollte sehen, wie es mir ohne das geht. Dieses Nein-Sagen zum Komponieren war ein sehr wichtiger Prozess für mich, in dem ich viel reflektierte und alles in Frage stellte.

production. This places professional contemporary art outside the problem of taste, and even outside the aesthetic attitude as such.”

6.2.2 Die skurrile Wahrheit über „Komponist:in sein“, die alle Kompositionslehrer:innen allen Student:innen am Anfang sagen sollten

Als ich *Petrushka* von Stravinsky zum ersten Mal hörte, war ich 14 oder 15 Jahre alt. Für mich war es die genialste Musik, die ich bis zu diesem Zeitpunkt gehört hatte. Ich habe es so bewundert, dass ein Mensch dieses Werk überhaupt geschaffen haben kann. Diese Musik war anders als alles andere, was ich bisher gehört hatte.

Stravinsky war lange Zeit mein Vorbild und ist immer noch eine Person aus der Musikwelt, die ich gerne gekannt hätte. Ich träumte davon etwas Grandioses zu schaffen, so wie Stravinsky. Ich genoss es, nachts Klavier zu spielen und zu komponieren, wenn meine Eltern schlafen gingen. Das waren meine Stunden, ganz alleine mit Klavier und Notenblatt.

Als ich 18 war, sprach ich zum ersten Mal mit einem Komponisten: Miroslav Statkic, Professor für Komposition in Novi Sad. Der damalige Direktor meiner Schule arrangierte ein vorläufiges Gespräch mit ihm, weil es nicht so einfach war, mit ihm in Kontakt zu treten. Der Direktor der Schule war in jedem Konzert von mir gewesen, seit ich sieben Jahre alt war. Er hatte meine Entwicklung verfolgt und auch meine Eltern beeinflusst, dass ich weiter Musik machen sollte, obwohl ich das als 14-Jährige gar nicht mehr wollte. Er hat sich Mühe gegeben, mich auf den „richtigen“ Weg zu bringen.

Ich wollte auf ein normales Gymnasium, wie alle meine Freunde, und war mehr an Chemie und Physik als an Musik interessiert. Nachdem ich die Komposition entdeckt hatte, hat Musik mehr Spaß gemacht. Ich mochte das tägliche Üben nie wirklich. Ich war zu ungeduldig dafür, aber Komponieren war interessant.

Ich nahm den Bus von Sremska Mitrovica nach Novi Sad, um den großen Meister zu treffen. Ich war nervös, weil ich damals alleine entschieden hatte, Komponistin zu werden, und nun sollte ich mein erstes Gespräch mit einem echten Komponisten führen. Man muss noch wissen, dass man in Serbien Autoritäten ganz anders respektiert als in Deutschland, und dass ihr Verhalten wirklich so ist, als wären sie große Meister. Die Akademie der Künste war am schönsten Ort in Novi Sad: an der Petrovaradin-Festung. Eine traumhafte Umgebung mit Blick auf die Donau und Novi Sad. Er hatte ein Atelier dort, nur ein paar Meter weit von der Akademie. Die wichtigsten Künstler der Stadt bekamen dort Ateliers von der Stadtverwaltung zugewiesen. Die Reste des nicht ganz beendeten Kommunismus.

Ich kam gegen 10 Uhr an und er wartete in seinem Atelier auf mich. Der Raum war klein, aber sehr schön: aus Stein, künstlerisch dekoriert, mit vielen Bildern und Skulpturen und einer Galerie darüber. In derselben Häuserreihe befanden sich weitere Ateliers anderer Künstler, Maler, Bildhauer, Dichter usw. Dort herrschte eine sehr schöne Atmosphäre: kreativ, gehoben und ein bisschen „hippieesk“. Das hat mir sehr gut gefallen. Er war ein großer, dicker Mann mit Bart, benahm sich wirklich wie ein großer Meister und ich musste mich wie eine kleine (ich war erst 18) Schülerin benehmen. Ich kam, um ihm meine Werke zu zeigen, damit er beurteilen konnte, ob ich Talent habe, Komponistin zu werden, und ob meine Werke für die Aufnahmeprüfung ausreichten. Hätte er gemeint, ich sei talentiert, sollte er mich für ein paar Monate auf die Aufnahmeprüfung vorbereiten. Ich brachte ein paar Stücke mit, die ich in dem Jahr komponiert hatte.

Ich erinnere mich immer noch an ein Stück, das „Pferdeliebe“ hieß. Es war ein Stück für Klavier, das ich sehr präzise notiert hatte. Es ging um die Liebe zwischen zwei Pferden, die sich auf einer Wiese trafen. Es hatte Charakter und war schon damals vom Theater und der Programmmusik beeinflusst. Er sah sich meine Partitur an und sagte nur eines: „Schreckliche Schrift. Schrecklich!“ Dann eine lange Pause: „Eine Komponistin darf nicht so schreiben!“ Ich starrte ihn an und wusste nicht, was los war. Es war mir nicht bewusst, dass meine Handschrift so schlecht war. Ich wurde in der Schule oft gefragt, wenn jemand etwas mit schöner Schrift an die Tafel oder in die Zeugnisse schreiben sollte. Ich konnte auch viele verschiedene Schriftarten nachmachen, kopieren und schrieb sehr gerne. Also wusste ich nicht, was das Problem war.

Er fragte, welche Art von Stift ich benutze. Ich sagte, einen technischen Stift. Er antwortete, dass ich sie an meine Freunde weitergeben oder wegwerfen und normale Stifte verwenden sollte, jene, die man anspitzen kann. Bleistift Typ B. Also dicker. Er war sehr erbost über meine schreckliche Handschrift. Oder zumindest tat er so. Von seinem Atelier gingen wir zusammen zur Akademie, die ungefähr 100 m entfernt war, damit ich das Stück für ihn auf dem Klavier spielen konnte. Ich war unglaublich nervös, aber letztendlich habe ich es ziemlich souverän gemacht und ihm auch die Geschichte erklärt.

Ich war sehr ernst, als ich die Liebe zwischen zwei Pferden erklärte, und er war genauso ernst und sehr interessiert an der Geschichte und stellte mir Fragen. Die Fragen waren nicht musikalischer Natur, es ging tatsächlich um die Geschichte und wie es aussieht, wenn sich Pferde ineinander verlieben. Ich habe mich gefreut, die Geschichte zu verdeutlichen. Unser Gespräch vertiefte sich und es ging immer mehr um die Dramaturgie des Stückes.

Dann sagte er mir, ich solle die Dynamik noch extremer machen, von piano pianissimo zu forte fortissimo. Also noch mehr Ausdruck. Aber im Allgemeinen schien er zufrieden zu sein. Er war

die ganze Zeit sehr seriös und streng. Dann gingen wir zurück in sein Studio und er fing an zu reden. Es war 12 Uhr mittags und er hörte erst um 18 Uhr auf. Es war ein skurriles, sehr langes Gespräch, fast ein Monolog. An sehr viel kann ich mich noch sehr gut erinnern.

Er fragte mich, ob ich kochen könne. Als ich nein sagte, meinte er, ich könnte ohne das keine Komponistin sein. Ich müsse zuerst kochen lernen. Und ich müsse gut kochen. Weil gute Komponist:innen immer gute Köch:innen seien. Er sagte, das sei selbstverständlich. Ich wusste nichts über Mozarts „Rezept-Highlights“ – oder Stravinskys russische Küche.

Das hatte ich damals nicht verstanden, aber jetzt verstehe ich, was er sagen wollte. Kochen und Komponieren haben eigentlich viel gemeinsam. Man experimentiert mit den Zutaten und Gewürzen. Ob das Essen oder die Komposition gut ist, hängt von der Auswahl der Zutaten, den Gewürzen und Fähigkeiten der Komponist:innen oder der Küchenchefs bzw. -chefinnen ab. Als ich anfing zu studieren, fing ich auch an zu kochen. Nicht weil er das gesagt hatte. Ich lebte in einer Wohngemeinschaft, meine Mutter kochte nicht mehr für mich und ich mochte das Essen in der Mensa nicht. Obwohl ich immer ungern aß, hatte ich viel Spaß beim Kochen. Ich entdeckte immer wieder Neues und experimentierte viel.

Erst Jahre später dachte ich wieder an diese Geschichte, als sich meine Kochkünste entwickelten. Ich habe nie nach fremden Rezepten gekocht, weil ich sie mir nicht merken konnte, hatte nie ein Maß. Ich kochte, wie ich Lust hatte, mit großer Freude, mit viel Improvisation, und ich liebte es, vermeintlich unkombinierbare Gewürze und Zutaten zu kombinieren. Ich habe es bis jetzt noch nie geschafft, zweimal dasselbe Gericht zu machen. Weil ich der Routine und den Regeln einfach nicht folgen kann. So war es auch mit der Komposition.

Zurück zu Novi Sad: Dann sprach Statkic über das Leben eines Komponisten und wie man ein einsames Leben führt, weil man viel Zeit alleine verbringt. Er beschrieb, wie schrecklich es sein kann, vor einem leeren Blatt zu sitzen und komponieren zu müssen. Wie man normalerweise kein oder wenig Geld verdient. Verdienen kann man gut, wenn man Filmmusik macht, sagte er, aber das ist auch nicht einfach, denn man arbeitet dann zu viel und hat keine Zeit, um das Geld auszugeben.

Es gab viele solcher Geschichten, die ich bis 18 Uhr an diesem seltsamen Tag hörte. Wenn ich nicht den Bus hätte nehmen müssen, wer weiß, wie lange das noch gedauert hätte. Er sprach und gab mir viele Einblicke in das Leben eines Komponisten. Meistens war das die negative Seite. Das war seine Methode, um mich zu testen, ob ich es wirklich will oder ob ich sofort aufgebe. Obwohl dieser Tag für mich eine außergewöhnliche Erfahrung war, auch ein wenig unangenehm, war ich

mir sehr sicher, dass dies genau das ist, was ich will. Und niemand konnte mich anders überzeugen.

Aber aus heutiger Perspektive verstehe ich sehr gut, was er meinte. Er hatte Recht und es war richtig, die Dinge so klar zu machen. Dies ist die bizarre Wahrheit über „Komponist:in sein“, und alle Kompositionslehrer:innen sollten dies am Anfang tun und erklären. Nur habe ich es damals offensichtlich nicht verstanden. Musste ich diese Erfahrung in den letzten 20 Jahren machen, um zu erfahren, was er mir sofort am Anfang erzählte?

6.2.3 Die Entstehung eines Werkes

Ich bin kein Mensch der Routine. Ich kenne keine Disziplin, die mich dazu zwingt oder mir eine Form gibt, die ich verfolge. Die kreative Energie kommt auf einen Schlag und überwältigt mich. Bevor ich schreibe oder komponiere, bin ich lange Zeit davon „besessen“, Tag und Nacht. Ein schreckliches und aufregendes Gefühl zugleich. Schlaflosigkeit, Herzrasen und Adrenalin, aber ich bin wie gelähmt und kann nichts tun. Es gibt nur eine Frist, die läuft, sich nähert und mir in die Augen schaut. Wenn sie so nah kommt, dass ich sie nicht mehr sehen kann, beginnt alles plötzlich zu fließen und läuft, bis es fertig ist. Dieser Prozess ist sehr schmerzhaft – emotional und körperlich. Eine Qual und ständiges Leiden. Es ist ein Drang und es muss, wie ein Fremdkörper, herauskommen. Oft kommen während dieses Prozesses sehr magische Momente. Sie sind der Grund, warum ich all die Jahre nicht aufgegeben habe.

Wenn die Agonie der Schöpfung endlich vorbei ist, kommt die Zeit der Erleichterung. Wie schön ist es, wenn ein Stück fertig ist! Es gibt kaum ein besseres Gefühl als das. All das Leiden ist schnell vergessen. Es ist wie der Sonnenschein nach dem Sturm. Wenn ich etwas geschrieben habe, möchte ich es nicht mehr sehen. Ich höre meine Musik kaum jemals. So grenze ich mich von meinem Werk ab. Wenn ich sie höre, denke ich an die qualvollen oder magischen Momente, in denen ich sie geschrieben habe.

6.2.4 Die Suche - Künstlerische Forschung?

Nach dem *Riss* wollte ich nicht mehr komponieren. Ich wollte etwas anderes machen, wusste aber noch nicht was. Ich bin vielseitig und an fast allem interessiert. In der Schulzeit habe ich alles mit wenig Aufwand gemacht und hatte immer die besten Noten in allen Fächern. Das ist aber kein Segen, es ist ein Fluch. Wenn man vieles kann, ist es sehr schwierig zu entscheiden, was man wirklich tun sollte, und sich darauf zu konzentrieren. Mein Studium danach fiel mir auch sehr leicht. Außer Komposition. Weil ich am Ende mit meinem Lehrer nicht gut zurechtkam. Er war ein Genie, aber in Bezug auf die künstlerische „Freiheit“ sehr verschlossen. Bzw. es gab keine Freiheit. Jetzt empfinde ich es als eine außergewöhnliche Erfahrung und bin sehr dankbar dafür. Ich habe sehr viel von ihm gelernt, wenn es um das reine Handwerk ging. Manche Lehrer:innen sind von Anfang an sehr offen und geben den Schülern sofort die Freiheit. Einerseits ist es sehr gut, weil man sich frei ausdrücken kann, aber wenn man am Anfang steht, besteht die Gefahr, dass die handwerklichen Fertigkeiten eines Komponisten nur unzureichend erlernt werden. Und schließlich, wenn man das Handwerk nicht besitzt, was kann man denn ausdrücken?

Als 15jährige habe ich sehr frei angefangen. Zu dieser Zeit komponierte ich ein ungewöhnliches Stück. Es gab im Sommer immer sehr viele Fliegen, die waren überall und unmöglich zu vermeiden. Ich habe sie manchmal aus Langeweile gesammelt und in einem transparenten Glaskäfig zusammengeführt und beobachtet. Sie erzeugen unglaublich schöne und störende Geräusche. Diese Fliegen wollte ich in einer Glasbox auf die Bühne stellen, in einem Konzert, in dem klassische Musiker erwartet wurden. Es sollte eine Komposition für die Fliegen im Glass sein. Ich stellte mir auch den Raum vor, in dem es aufgeführt werden sollte: in einem Museum in der Stadt, in der ich geboren wurde. Aber es kam leider nicht zur Aufführung.

Als ich diese Idee hatte, kannte ich natürlich noch nicht die Avantgarde der Neuen Musik. Es war noch in jener Zeit ohne das Internet und die mit Social Media einhergehende technologische Massenproduktion. Als ich Jahre später Kompositionen von z.B. John Cage kennenlernte, musste ich an meine Fliegen im Käfig denken.

Es war offensichtlich wichtig für mich, diesen ganzen klassischen Weg zu gehen: Harmonielehre, Kontrapunkt, Tonsatz usw. sehr gründlich zu lernen, um mich nachher davon befreien zu können, aber auch all dies immer wieder zu verwenden, wenn ich es brauchte. Wenn man sofort frei ist, fehlt die Basis. Man muss erst das Alte kennenlernen, um zu wissen, wogegen man rebelliert. Diese Art von Befreiung oder Rebellion braucht die Kunst, um etwas Neues zu schaffen.

Mein Professor in Novi Sad hat alle meine experimentellen Ideen getötet. Er mochte auch alles an Effekten in Neuer Musik nicht und behauptete: „Wenn man nicht komponieren kann, schreibt man nur Effekte. Da siehst Du einfach den Mangel an Kreativität und keine Kompositionstechnik.“ Jetzt sehe ich es ähnlich und verstehe, was er meinte. Andererseits muss man immer alles begründen und belegen, was und warum man komponiert, sich quasi rechtfertigen. Ich habe mich daran gewöhnt und eine Weile lang auch so gedacht. Jetzt bin ich auch davon frei.

Die Ideen kommen bei mir auf einmal und sind sofort komplett. Ich sehe die kleinsten Details. Während meines Studiums haben meine Professoren hartnäckig versucht mir beizubringen, wie die Ideen entwickelt werden, wie man sie aussortiert und wie man das weitere Material aufbaut. Mir war das fremd, weil ich die Ideen nie suchen musste. Ich hatte einfach immer zu viele Ideen, zu viel Material.

Es war immer eine Fülle und ich musste lernen zu reduzieren und sparsam mit dem Material umzugehen. Eigentlich *musste* ich nicht, aber so lernt man Komposition im Studium. Nach diesem Jahr der „Abstinenz von der Komposition“ ist mir viel klarer geworden, wie ich mit Material und überhaupt mit meinen Ideen und Vorstellungen umgehen soll.

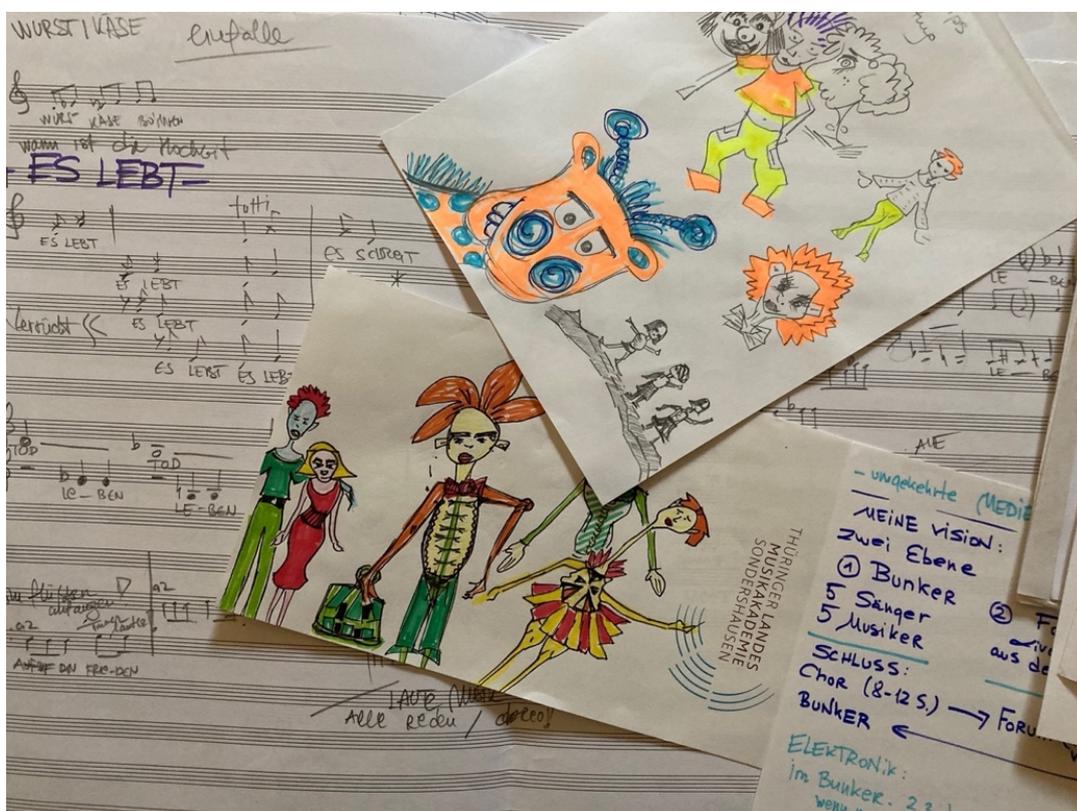


Abbildung 50: Der Riss, die Entstehung (Arbeitstisch)

6.3 Kunst vs. Wissenschaft

Die Wissenschaft ist der autorisierte Bereich der Welterkenntnis, und jedes Streben des Künstlers in dieser Richtung laboriert, so sehr es auch poetisch produktiv werden mag, an einem Mißverständnis. Aufgabe der Kunst ist es weniger, die Welt zu *erkennen*, als Komplemente von ihr hervorzubringen, autonome Formen, die zu den schon existierenden hinzukommen und eigene Gesetze und persönliches Leben offenbaren. Gleichwohl kann jede künstlerische Form mit höchstem Recht wenn nicht als Surrogat der wissenschaftlichen Erkenntnis, so doch als *epistemologische Metapher* angesehen werden: das will heißen, daß in jeder Epoche die Art, in der die Kunstformen sich strukturieren – durch Ähnlichkeit, Verwandlung in Metaphern, kurz Umwandlung des Begriffs in Gestalt –, die Art, wie die Wissenschaft oder überhaupt die Kultur dieser Epoche die Realität sieht, widerspiegelt.²¹⁶

6.3.1 Das Kunstwerk

In seinem Buch „Das offene Kunstwerk“ definiert Umberto Eco das Kunstwerk als ein Objekt, in dem der Künstler „ein Gewebe von kommunikativen Wirkungen so organisiert hat, dass jeder mögliche Konsument:in das Werk selbst, die ursprünglich von Künstler:in imaginierte Form nachvollziehen kann.“²¹⁷ Der Konsument empfindet das Werk „über das als Stimulans von Sensibilität und Intellekt empfundene Spiel von Antworten auf die Konfiguration der Wirkungen“²¹⁸. So produziert die Künstler:in „eine in sich geschlossene Form und möchte, dass diese so verstanden und genossen werde“.²¹⁹

Aber jeder Konsument des Werks bringt eine „konkrete existentielle Situation mit, eine konditionierte Sensibilität, eine bestimmte Bildung, Geschmacksrichtung, persönliche Vorurteile. Das Verstehen der ursprünglichen Form erfolgt daher einer bestimmten individuellen Perspektive.“²²⁰ So ist ein Kunstwerk „eine in ihrer Perfektion eines vollkommen ausgewogenen Organismus vollendete und geschlossene Form, doch auch offen, kann auf tausend verschiedene

²¹⁶ Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 46.

²¹⁷ Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 29, 30.

²¹⁸ Ebd. S. 29.

²¹⁹ Ebd. S. 30.

²²⁰ Ebd. S. 30.

Arten interpretiert werden, ohne dass seine irreproduzible Einmaligkeit davon angetastet würde. Jede Rezeption ist so eine Interpretation und eine Realisation, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.“²²¹

Jedes Kunstwerk, auch wenn es nach einer ausdrücklichen oder unausdrücklichen Poetik der Notwendigkeit produziert wurde, wesensmäßig aber offen, ist für eine virtuell unendliche Reihe von Geschmacksrichtung und Ausführung neu belebbar.²²²

#kunst

Das Kunstwerk ist ein Kommunikationsmittel und wie es verstanden wird, hängt von beiden Instanzen ab: Betrachter:in und Künstler:in. Umberto Eco lässt es deswegen „offen“, weil es unzählige Interpretationen entstehen können.

Kunst entsteht, wenn man besiegt wird, wenn man versagt, wenn man unten liegt oder fällt und trotzdem glaubt, dass es Sinn macht. Dann muss man es immer wieder machen. Um ein Kunstwerk zu schaffen, muss man sich selbst kennen. Das erfordert Ehrlichkeit, Mut und Ego-Verlust. Kunst, die berührt und überleben wird, ist egofrei. Solange man das Ego nicht loswird, kann man nicht so tief eintauchen und bleibt nur an der Oberfläche. Für ein richtiges Eintauchen braucht man einen ganz langen Atem. Dann sind wir nicht mehr wir selbst, sondern die Einheit. Wir sind ein Teil des Ganzen. So nähert man sich der eigenen Wahrheit. Kunst ist falsch, sobald wir uns selbst / unsere Essenz nicht kennen. Bevor dies geschieht, ist alles nur eine Übung.

Kunst ist mehr als Talent und mehr als Handwerk. Künstler:innen können durch ihre künstlerische Tätigkeit nur dann die Gefühle anderer wecken, wenn sie sich ihrer selbst und ihrer Essenz bewusst sind. Die Kunst ist falsch, solange wir das nicht herausgefunden haben.

George Ivanovich Gurdjieff²²³, ein russischer Philosoph, Mystiker, spiritueller Lehrer und Komponist behauptete, dass die meisten Menschen kein einheitliches Bewusstsein besitzen und

²²¹ Ebd. S. 30.

²²² Vgl. ebd. S. 29-30.

²²³ George Ivanovich Gurdjieff was one of the most influential spiritual teachers of the twentieth century. In his early years, he participated in expeditions that went in search of ancient teachings, partly documented in his book *Meetings with Remarkable Men*. His quest led him to a secret brotherhood, from which he seemed to have returned in possession of a unique system. In 1910, Gurdjieff imported that system to Russia. He translated his eastern knowledge and experience into a language palatable to twentieth century western man. He called his discipline the „Fourth Way“, a blend of the three traditional ways of the Fakir, the Monk and the Yogi. However, the Bolshevik Revolution and the first World War forced Gurdjieff to migrate and eventually end

daher ihr Leben in einem Zustand hypnotischen „Wachschlafs“ leben. Gurdjieff entwickelte verschiedene Methoden, mit denen er versuchte, Menschen zu einem höheren Bewusstseinszustand zu verhelfen, in dem sie ihr volles menschliches Potenzial ausschöpfen können. Nach seinen Prinzipien und Anweisungen kombiniert Gurdjieffs Methode des Erwachens die Methoden des Fakirs, Mönchs und Yogis, weshalb er sie den „Vierten Weg“ nannte.

#persona



Abbildung 51: *Der Riss*, Generalprobe, Foto: Gerhard Kühne

The element of the personality that arises „for reasons of adaptation or personal convenience“ - „the masks“ one puts on in various

up in France, where he opened his “Institute for the Harmonious Development of Man.” Gurdjieff’s influence extended throughout Europe and as far as America, but the declining social order and World War II prevented him from further formalizing his organization. He was forced to close the institute and spent the latter part of his life writing books: *Life Is Real Only Then, When ‘I Am’*, *All and Everything*, *Meetings With Remarkable Men* and *Beelzebub’s Tales to his Grandson*. He died in France on October 29, 1949. <https://ggurdjieff.com> (zugegriffen am 17.01.2022).

situations.[...] ²²⁴ Persona is the individual's system of adaptation to, or the manner he assumes in dealing with, the world. Every calling of profession, for example, has its own characteristic persona. It is easy to study these things nowadays, when the photographs of public personalities so frequently appear in the press. A certain kind of behaviour is forced on them by the world, and professional people endeavour to come up to these expectations. Only, the danger is that they become identical with their personas - the professor with his text-book, the tenor with his voice. Then the damage is done; henceforth he lives exclusively against the background of his own biography. For by that time it is written: [...] then he went to such and such a place and said this or that [...] One could say, with a little exaggeration, that the persona is that which in reality one is not, but which oneself as well as others think one is. ²²⁵

Was wir „Persönlichkeit“ nennen, ist eine künstliche Konstruktion, die wir im Laufe unseres Lebens gebastelt haben. Wir sind ständig bemüht unsere „Persönlichkeit“ weiterzuentwickeln, zu optimieren, zu gestalten. Wir legen eine Sammlung von Personas an und wählen sie je nach Gelegenheit, so wie Outfits, je nachdem wo wir hingehen und was wir machen. Die Gesellschaft, in der wir leben, und unser Bildungssystem fordern das von uns und wir unterliegen diesem Prozess schon als kleine Kinder. Um verschiedene Arten von Aktivitäten ausführen zu können, müssen wir uns auf eine bestimmte Weise strukturieren. Ohne die Persönlichkeit können wir in dieser Welt nicht funktionieren. Da es sich um eine künstliche Konstruktion handelt, kann sie brechen und herunterfallen, wenn wir sie nicht schützen.

In östlichen Kulturen (ich beziehe mich hier vorwiegend auf Yoga) ist der ganze Zweck des spirituellen Prozesses die Persönlichkeit aufzulösen und zur „Essenz“ ²²⁶ zu kommen.

²²⁴ Carl Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Volume 9, part I of The Collected Works, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, S. 123.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Mit dem Begriff „Essenz“ beziehe ich mich auf den unten folgenden Text und die Definition von Gurdijeff.

6.3.2 Die Essenz und Persönlichkeit

Man consists of two parts: essence and personality. Essence in man is what is his own. Personality in man is what is 'not his own.' 'Not his own' means what has come from outside, what he has learned, or reflects, all traces of exterior impressions left in the memory and in the sensations, all words and movements that have been learned, all feelings created by imitation – all this is 'not his own,' all this is personality. A small child has no personality as yet. He is what he really is. He is essence. His desires, tastes, likes, dislikes, express his being such as it is. But as soon as so-called 'education' begins, personality begins to grow. Personality is created primarily by the intentional influences of other people, that is, by 'education,' and partly by involuntary imitation of them by the child himself. In the creation of personality a great part is also played by 'resistance' to people around him and by attempts to conceal from them something that is 'his own' or 'real.'²²⁷

Laut Gurdjieff, hat „die Essenz“ mehr Chancen, sich unter Menschen zu entwickeln, die in der Nähe der Natur leben, unter schwierigeren Lebensbedingungen, die ständig in Gefahr sind und um ihr Überleben kämpfen. Kultur schafft eine Persönlichkeit, ist aber gleichzeitig Produkt und Ergebnis der Persönlichkeit. Die Entwicklung der Essenz hängt laut Gurdjieff von der Arbeit an sich selbst ab. Individualität entsteht nur aus dem Wesentlichen und wir sollten den ständigen Druck der Persönlichkeit reduzieren. Persönlichkeit ist das aktive Element und Essenz das passive Element. Das sollte umgekehrt sein.

Personality is an accidental thing, which we begin to acquire as soon as we are born; it is determined by our surroundings, outside influences, education and so on; it is like a dress you wear, a mask, an accidental thing changing with changing circumstances. It is the false part of man; and can be changed artificially or accidentally – in a few minutes by hypnosis or a drug. A man with a “strong personality” may have the essence of a child, overlaid by personality.²²⁸

²²⁷ P. D. Ouspensky, *In Search of the Miraculous: The Definitive Exploration of G. I. Gurdjieff's Mystical Thought and Universal View*, Boston: Mariner Books, Revised edition, 2001, S. 161.

²²⁸ C.S. Nott, *Teachings of Gurdjieff: The Journal of a Pupil*, Samuel Weiser, New York, 1974, S. 65.

Wenn wir die Maske (Persona) bewusst tragen, hat sie eine Funktion und wir können sie bei Bedarf gegen eine andere austauschen. Aber wir identifizieren uns nicht mit ihr. Es ist wie im Theater: Die Schauspieler:innen sind nicht die Rolle, die sie spielen.

#experience

Experience. Erlebnis. Erfahrung.

Sich mit Dingen zu befassen, die über Intellekt und Vernunft hinausgehen, erfordert Beteiligung. Wahrnehmung geschieht durch sinnliche Erfahrung.

Für mich als Künstlerin ist Erfahrung wichtiger als theoretisches Wissen. Ich lese gerne und viel, aber das Wissen, das durch Selbsterlebtes kommt, ist mit theoretischem Wissen nicht zu vergleichen.

Ich kann z.B. Tausende von Texten über hinduistische Rituale auf Bali und ihre Musik lesen und dann eine Vorstellung davon haben. Aber umso mehr gibt es mir, wenn ich vor Ort bin und Wochen lang von einer Zeremonie zur nächsten gehe, stundenlang bis spät in die Nacht mit Hindus in ihren traditionellen Kostümen durch die Straßen gehe, bei ihnen zu Hause esse, ihre Gebete lerne, mit ihnen Opfergaben darbringe. Mein Wissen ist nicht das gleiche. Meine Wahrnehmung ist nicht die gleiche.

Durch das „Erlebte“ sehe ich die Fakten aus den Büchern anders. Sie sind durch die Erfahrung von jemand anderem entstanden. Ich unterscheide sie von jenem Wissen, das aus der eigenen Erfahrung kommt.

In anderen Sprachen gibt es verschiedene Worte für dieses unterschiedliche Wissen, z.B. englisch: „Knowing“ und „Knowledge“. „Knowledge“ ist akkumuliertes Wissen. Gedächtnis.

„Knowing“ kommt aus der Erfahrung und es ist unentbehrlich.

So unterscheide ich zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung. Einer basiert auf „Knowing“ und die andere auf „Knowledge.“

Für meine künstlerische Arbeit ist das selbsterlebte und „Knowing“ essentiell.

6.3.3 Wahrnehmung des Kunstwerks (Erlebnis des Kunstwerks – Das Kunstwerk als Erlebnis)

Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht... Ungewiss, ob Kunst überhaupt noch möglich sei; ob sie, nach ihrer vollkommenen Emanzipation, nicht ihre Voraussetzungen sich abgegraben und verloren habe. Die Frage entzündet sich an dem, was sie einmal war.²²⁹

Die Existenz der Kunstwerke verstehen wir so selbstverständlich wie die Existenz von anderen Gegenständen in unserer Umgebung und wir sind von Kunst und Künstlern umgeben. Trotzdem sind uns nicht alle diese Kunstwerke gleich nah oder nachvollziehbar und oft brauchen wir eine Erklärung, um diese zu verstehen. Wie nehmen wir Kunst wahr? Was benötigen wir, um ein Kunstwerk wahrzunehmen und zu verstehen? Wie steht ein Kunstwerk in Korrelation zur ästhetischen Erfahrung und zum Geschmack?

Experience is the result, the sign, and the reward of that interaction of organism and environment which, when it is carried to the full, is a transformation of interaction into participation and communication. [...]
Hence *an* experience of thinking has its own esthetic quality. It differs from those experiences that are acknowledged to be esthetic, but only in its materials. The material of the fine arts consists of qualities; that of experience having intellectual conclusion are signs or symbols having no intrinsic quality of their own, but standing for things that may in another experience be qualitatively experienced. The difference is enormous. It is one reason why the strictly intellectual art will never be popular as music is popular. Nevertheless, the experience itself has a satisfying emotional quality because it possesses internal integration and fulfillment reached through ordered and organized movement.²³⁰

²²⁹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 9.

²³⁰ Vgl. John Dewey, *Art as Experience*, New York: Perigee Books, 1934, S. 38.

Nach John Dewey ist eine ästhetische Erfahrung eine, die die Teile einer Situation zu einem Ganzen vereint, das einen ausgeprägt emotionalen Charakter hat und zur Erfüllung kommt. Ihre Besonderheit wird der ästhetischen Erfahrung durch die Bedingungen der Interaktion mit der Umwelt, in der sie entsteht, verliehen. Das ästhetische Gefühl besteht aus Wertschätzung, Wahrnehmung und Genuss der Ordnung.²³¹

6.3.4 Subjektive und objektive Kunst nach Gurdjieff

Gurdjieff unterscheidet Kunst nach subjektiver und objektiver Kunst. „Subjektive Kunst“ bezieht sich beispielsweise in Gurdjieffs Terminologie auf das meiste, was allgemein als Kunst interpretiert wird. Die meiste Kunst des 20. Jahrhunderts in ihren verschiedenen Formen würde nach seinen Maßstäben in diese Kategorie fallen. Aber subjektive Kunst ist für ihn keine authentische Kunst, sondern das Ergebnis mechanischer, unbewusster menschlicher Aktivitäten. Den größten Teil der Menschheit bezeichnet Gurdjieff als unbewusst. Aus dem gleichen Grund bezeichnet er subjektive Kunst als „seelenlos“, da sie aus wenig oder gar keinem Bewusstsein des angehenden Künstlers resultiert. In seiner Einführung zu *Meetings With Remarkable Men* behauptet er, dass die zeitgenössische Zivilisation in ihrer massiven Produktion seelenloser Pseudokunst einzigartig in der Geschichte ist.²³² Auf der anderen Seite ist für ihn „objektive Kunst“ insofern authentische Kunst, als sie aus einem höheren bewussten, meditativen Zustand eines sich seiner selbst und seiner Umwelt bewussten Künstlers resultiert. Damit meint er, dass sich die Künstler:innen in einem besonderen kreativen Zustand befinden, während sie „die wahre objektive Kunst“ schaffen. Diese Kunst entsteht mühelos.

Im Schöpfungsakt vermeidet oder eliminiert der bzw. die wahre Künstler:in jede subjektive oder willkürliche Eingabe, und der Eindruck einer solchen Kunst auf diejenigen, die sie erleben, ist immer eindeutig. In dem Maße, in dem objektive Kunst das Ergebnis des höheren Bewusstseins ist, besitzt sie von Natur aus „Seele“. Als ein Beispiel für seelenvolle Kunst zitiert Gurdjieff die Gemälde von da Vinci, ein anderes Mal bezieht er sich auf das Taj Mahal. Beide sind objektive Kunstwerke.²³³

²³¹ Vgl. ebd.

²³² Peter D. Ouspensky, *In Search of the Miraculous*, New York: Random House, 1971, S. 26.

²³³ Ebd.

In einer Rede über Kunst, die 1916 vor einer Gruppe von Studierenden in Moskau gehalten wurde, erläuterte Gurdjjeff seine ästhetische Terminologie und seine Einteilung der Kunst in Kategorien. Die Rede wurde auf Russisch gehalten und von Ouspensky ins Englische übersetzt:²³⁴

I do not call art all that you call art, which is simply mechanical reproduction, imitation of nature or of other people, or simply fantasy or an attempt to be original. Real art is something quite different. Among works of art, especially works of ancient art, you meet with many things you cannot explain and which contain a certain something you do not feel in modern works of art [...] In your art everything is subjective—the artist's perception of this or that sensation; the forms in which he tries to express his sensations and the perception of these forms by other people [...] In real art there is nothing accidental [...] The artist knows and understands what he wants to convey, and his work cannot produce one impression on one man and one impression on another, presuming, of course, people on one level.²³⁵



Abbildung 52: *Der Riss*, Generalprobe (Vera Alkemade), Foto: Gerhard Kühne

²³⁴ „In a speech about art delivered to a group of students in Moscow in 1916, Gurdjjeff broached an explanation of his aesthetic terminology and of his division of art into categories. The speech was delivered in Russian and translated into English by Ouspensky“: Anna Challenger: „Gurdjjeff's Theory of Art“, in: Gurdjjeff International Review, 2012, <https://www.gurdjjeff.org/challenger2.htm> (zugegriffen 27.06.2021).

²³⁵ Peter D. Ouspensky, *In Search of the Miraculous*, New York: Random House, 1971, S. 26.

Sein Anspruch ist, dass die meisten Menschen Kunst nicht an dem Bewusstsein messen, das sie repräsentiert, sondern an ihrer Unbewusstheit. Die Menschen haben die Angewohnheit, die schwer fassbare oder unbestimmte oder mysteriöse Qualität zu bewundern, die sie als wesentlichen Bestandteil eines Aktes des künstlerischen oder eine andere Art von Produkt handelt. Im Gegensatz dazu misst Gurdjeff den künstlerischen Wert ausschließlich an der Bewusstseinssebene, die ein Kunstwerk darstellt.²³⁶

You say—an artist creates; I say this only in relation to objective art. In relation to subjective art I say that with him 'it is created.' You do not differentiate between these, but this is where the whole difference lies.²³⁷

Subjektive Kunst beinhaltet keinen kreativen Akt des Agierenden. Stattdessen wird in oder durch den Agenten etwas „geschaffen“, das als Vehikel für „kreative“ Aktivitäten dient: „Dies bedeutet, dass er in der Kraft von Ideen, Gedanken und Stimmungen ist, die er selbst nicht versteht und über die er keine Steuerung hat. Sie regieren ihn und drücken sich in der einen oder anderen Form aus.“²³⁸

Wenn diese Stimmungen eine zufällige Form angenommen haben, wirken sie sich ebenso versehentlich auf den Kunstschätzer aus, wiederum abhängig von persönlichen Stimmungen, Geschmäckern und Gewohnheiten. Bei der Herstellung subjektiver Kunst ist alles, vom kreativen Prozess bis zur Wirkung auf den Wahrnehmenden, zufällig, während bei objektiver Kunst der Künstler der alleinige verantwortliche Akteur der Schöpfung ist:

He puts into the work whatever ideas and feelings he wants to transmit. And the action of this work upon men is definite.²³⁹

Die Idee von Künstler:innen als Medien ist eine alte. Auch Marcel Duchamp verdeutlicht diese Position in einem Interview mit Pierre Cabanne, wo er sagt:

I believe very strongly in the “medium” aspect of the artist. The artist makes something, then one day, he is recognized by the intervention of the public, of the spectator; so later he goes on to posterity. You can't stop that, because, in brief, it's a product of two poles – there's the pole of the one

²³⁶ Ebd. S. 296.

²³⁷ Ebd. S. 296.

²³⁸ Ebd. S. 28.

²³⁹ Ebd.

who makes the work, and the pole of the one who looks at it. I give the latter as much importance as the one who makes it.²⁴⁰

Gurdjeffs zweite Voraussetzung der Kunst ist, dass sie funktional sein muss. Kunst und Künstler:innen sollen eingreifen und den bewussten Prozess der Evolution unterstützen. Objektive Kunst soll mehrdimensional sein und von Menschen mit unterschiedlichen Verständnisniveaus interpretiert werden können. Sie soll gleichzeitig den Intellekt und die Emotionen herausfordern. Sie soll aufklären und ein spirituelles Bewusstsein hervorrufen. Sie kann versuchen, feste Denkmuster aufzubrechen, damit wir verfeinerte und außergewöhnliche Wahrnehmungen erfahren. Welche Form auch immer die objektive Kunst annimmt, ihr Zweck ist es, den Aufwärtsfluss des Bewusstseins gegen den Strom des mechanischen Lebens zu unterstützen.

Die Kunst in der Vergangenheit war nicht dazu da, gemocht oder nicht gemocht zu werden. Sie diente Zwecken. Aber später wurde dieser Zweck, Wissen in Beziehung zu setzen und zu bewahren, von der Kunst getrennt, und was unter die Rubrik Kunst fällt, ist eine kaum erkennbare Nachahmung dessen, was Kunst einst war. Nach Gurdjeffs Ästhetik ist Talent für die Kunst irrelevant, die sich nur mit Wissen und objektiver Wahrheit befassen sollte.²⁴¹

²⁴⁰ Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, trans. Ron Padgett, Cambridge: Da Capo Press, 1987, S. 70.

²⁴¹ „The concept of conscious evolution leads us to Gurdjieff’s second key premise about art—that it must be functional. The function of art and of the artist is to intervene and to assist in the process of conscious evolution. To aid us in our upward movement towards higher understanding and to help us struggle against the opposing forces of nature is the sacred purpose and obligation of art. To achieve this end, objective art must be multi-dimensional, lending itself to diverse levels of interpretation so that a single work simultaneously satisfies the needs of people with different levels of understanding. In its attempt to achieve harmony in the art appreciator, objective art must address itself to all aspects of a human being simultaneously, not making disproportionate demands on the intellect, for example, without requiring equivalent efforts from the emotional and sensory powers. Such art has the power to aid conscious evolution in a number of ways. It may strive to educate us about our place and role in the universe, or provide objective knowledge about the laws of nature to which we are subject, educating us regarding which of those laws we might transcend or better use to our benefit. It may arouse in us a greater degree of spiritual awareness and sense of being-obligation, or shock us out of a state of sleep or stupor. It may attempt to break down fixed patterns of thought so that we experience more refined and extraordinary perceptions. Whatever form objective art assumes, its purpose is to help the upward flow of consciousness against the current of mechanical life. This ancient art was not for liking or disliking but for understanding, and each person exposed to it understood according to his or her ability. But now this purpose of relating and preserving knowledge has been disassociated from art, and what falls under the rubric of art is a barely recognizable imitation of what art once was. According to Gurdjieff’s aesthetics, talent is irrelevant to art, which should be concerned only with knowledge and objective truth.” Anna Challenger: *Gurdjieff’s Theory of Art*, Gurdjieff Electronic Publishing, 1999. <https://www.gurdjieff.org/challenger2.htm> (zugegriffen am 11.3.2021).

6.4 Der Riss der Identität

Ist die Erinnerung nurmehr Schablone, so wird die künstlerische Ausformung des Erlebten wiederum zu einer Reise aus der Erfahrung hinaus in die Phantasie, die sich in künstlerischen Ausdruck weitet. Die Biographie des Einzelnen ist eine permanente Rekapitulation der eigenen Erinnerung, eine Perpetuierung, durch die sich das Erinnerte stetig verändert. Der Künstler steigt aus dem Erlebten aus und blickt aus weiter Ferne auf die Geschehnisse. Das Wort, die Musik wird zu einem Mittel der Distanzierung, um durch diesen Abstand zurück zum Kern, zu einem tieferen Verständnis vorzustoßen. Verklärung und Verarbeitung.²⁴²

Mein Gedächtnis ist nicht gut, besonders wenn es um das emotionale Gedächtnis geht. Deshalb komponierte ich weiter. Deshalb wurde ich nicht depressiv. Weil ich das Leiden schnell vergesse und immer nach vorne schaue. Deshalb bin ich mit Micaela in den *Riss* gestürzt.

Ich wurde in einem Land geboren, das es nicht mehr gibt. Ich bin Zeugin der zahlreichen Metamorphosen meiner Heimat und jetzt lebe ich in einem Land, das nicht meine Heimat ist. Ich bin nicht in diesem neuen Land geerdet. Auch nicht in dem alten. Manchmal versuche ich mir vorzustellen, wie das Leben aussieht, wenn man an einem Ort geboren wurde, dort aufgewachsen ist und immer noch am selben Ort lebt. Für mich ist es schwer vorstellbar. Ich habe so oft meinen Raum gewechselt.

Gehöre ich nirgendwo hin oder überall? Am wohlsten fühle ich mich unterwegs. Auf Reisen, ohne festen Sitz und Plan. Unabhängig von Ort und Zeit. Doch bleibe ich überall fremd. Ich habe keine Heimat, aber fühle mich überall zuhause.

²⁴² Marcard von, Micaela, *Der Riss*, Programmheft, 2017.

6.4.1 Als Serbin in Deutschland

Kommunismus als Ideal der Gerechtigkeit.

„Jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seinen Bedürfnissen.“²⁴³

Das stand auf der Flagge der Kommunistischen Partei. Hat der Kommunismus auch meine Identität geprägt? Er hörte in Serbien auf zu existieren, als ich 7 Jahre alt war. Meine Großeltern waren Kommunisten und meine Eltern stolze Mitglieder der kommunistischen Partei. Ich bin in Überresten des kommunistischen und sozialistischen Systems aufgewachsen. Meine Eltern sind damit groß geworden. Sie lebten in einem „Wunderland“. Ihre Generation erzählt immer noch mit Nostalgie von diesem wunderbaren „Wunderland“: „Es war das schönste Land, alle haben uns beneidet.“ Sie mussten sich keine Sorgen machen, denn der Staat kümmerte sich um alles. Es war ein sorgenfreies Leben, sagen sie. Sie verdienten gut, reisten ohne Visum mit dem jugoslawischen Pass überall hin und wurden überall geschätzt. Das war damals der am meisten gestohlene Pass, weil dieses Wunderland so gute Beziehungen zu den anderen Ländern hatte, sagten sie stolz. Tito, der Präsident, war eine Kultfigur, die von allen geliebt wurde. Von den Bürgern wie auch von den anderen Politikern. Am Tag seines Todes waren alle Bürger des Wunderlandes auf der Straße und vergossen Tränen. Ein riesiges Spektakel. Und alle haben aus gutem Grund geweint. Mit Titos Tod verschwand das Wunderland über Nacht und sie wachten eines Tages auf. Im Nichts. Dann ein Krieg nach dem anderen. Armut und Leere. Ich bin in diesem „Nichts“ aufgewachsen. Viele konnten sich an das neue System nicht anpassen. Beziehungsweise, es gab noch kein System.

Es gibt immer Leute, die erfinderisch sind. Diese sind im Krieg reich geworden. Die anderen dagegen arm. Und so ist aus einem kommunistischen System, in dem alle gleich waren, eine Zwei-Klassen-Gesellschaft entstanden. Reich sind zum großen Teil diejenigen geworden, die nicht gebildet waren. Andererseits sind Akademiker, Professoren, Beamte und Intellektuelle arm geworden. Dies thematisieren wir in *Der Riss*.

²⁴³ Karl Marx, *Das Kapital: Kritik der politischen Oekonomie*, Berlin: Dietz, 1990.

6.4.2 Identität als soziales Konstrukt

Bilden die Orte meine Identität? Der Ort, an dem ich wohne, der Ort, an dem ich geboren wurde, die Orte, aus denen meine Familie stammt, die Orte, an denen ich bisher gelebt habe, die Orte, die ich besucht habe? Ich wurde aus einem Raum ent-ortet und neu-verortet. Dieser Wechsel in ein anderes Land, eine andere Sprache, andere Formen der Selbstverwirklichung haben meine Existenz irgendwo zwischen den Gesellschaften gebracht und dazu geführt, mich zu hinterfragen, zu fragen, was meine Herkunft ist.

Ist Herkunft das, woher meine Gene stammen? Mein Dialekt? Meine Familie?

Der Herkunft ist nicht nur ein Punkt auf der Karte, er ist viel mehr als das: ein Einfluss von geografischen, sozialen, kulturellen und genetischen Faktoren.

Ich bin keine Exilantin in Deutschland. Ich bin freiwillig hierher gekommen, um mein Studium fortzusetzen. Ich hatte nicht die Absicht, hier zu bleiben, aber ich hatte keine weiteren Pläne, was ich danach tun sollte.

Ich bin Ausländerin, ohne einen legitimierenden institutionellen Kontext, in der „Zwischenposition“ in Bezug auf die Welt, die ich verlassen habe und die Welt, in die ich gekommen bin. Diese zweifache Rotation führt zu einer Fiktionalisierung der Wirklichkeit. Meine ganze Existenz betrachte ich wie einen Film und erscheint mir wie ein Spiel der seltsamsten Umstände.

6.4.3 Identität und Migrationshintergrund

Je mehr sich einer nämlich das Andere aneignet, desto stärker wird er sich der Eigenheit des Eigenen bewußt – aber nicht so, dass ihm das Vertraute einfach bestätigt, sondern gerade so, dass es neu, frappierend, ja auch befremdlich wird – eine Möglichkeit (unter andern, ganz andern) zu reden, zu verhalten, zu sein. Je besser ich mich in einem anderen System zu verständigen lerne, desto reicher, aber auch: desto fragwürdiger, bedenklicher wird mein Selbstverständnis. Fremdheit abbauen heißt also keineswegs einfach: Fremdsein aufheben. Es heißt wohl viel eher: es dort deponieren, wo wir uns alle, von Sprache und System unabhängig, als mögliche Fremde verwandt sind – in der Erfahrung nämlich, dass unsere Beheimatung in jeder Übereinkunft, auch der vertrauten, viel zu wünschen, übrigläßt.²⁴⁴

Das Exil steht für Fremdheit, ist ein Raum und gleichzeitig kein Raum.

Bis zu diesem Jahr habe ich meine Integration in Deutschland nie in Frage gestellt. Jetzt, wo ich fast einen deutschen Pass habe, beschäftigt mich das sehr. Ich musste nicht einmal einen Einbürgerungstest oder einen Sprachkurs machen, da die Behörde feststellte, dass ich „integriert“ bin. Dazu haben mein Studium in Deutschland, meine Sprachkenntnisse und wahrscheinlich mein Aussehen beigetragen. Man unterscheidet zwischen einem sichtbaren und einem unsichtbaren Migrationshintergrund. Ich habe das Unsichtbare oder das Überraschende. Auf den ersten Blick merkt man nicht, dass ich eine Ausländerin bin. Man bemerkt es nur, wenn ich spreche oder wenn man meinen Namen sieht.

Ich kann jetzt die deutsche Staatsbürgerschaft annehmen. Alles ist bestätigt und nur ein Schritt trennt mich davon: Ich muss meine serbische Staatsbürgerschaft aufgeben. Seit einem Jahr versuche ich mich dazu zu zwingen zum serbischen Konsulat, das 10 Minuten von meiner Wohnung entfernt ist, zu gehen. Ich habe einen großen Konflikt im Kopf: *Ich bin keine Deutsche.*

Obwohl ich nicht einmal daran denke, nach Serbien zurückzukehren, weiß ich, dass Deutschland nicht meine Heimat ist und es nie sein wird. Serbien ist auch keine Heimat mehr für mich. Dort fühle ich mich noch mehr als Ausländerin und für Serben bin ich mittlerweile eine Ausländerin.

Beim Komponieren geht es mir ähnlich. Ich werde nicht zu meiner alten Art des Komponierens zurückkehren, aber es wird auch nicht so bleiben wie es jetzt ist.

Ich habe keine Heimat. Ich bin in einem Raum zwischen zwei Welten und gehöre nirgendwo hin. Mein Leben ist ein Drahtseilakt.

²⁴⁴ Adolf Muschg, *Die Erfahrung von Fremdsein*, München: Hueber, 1987.

Vielleicht ist es so, wenn man sich aus dem eigenen Raum entfernt und sich in einem unbekanntem Gebiet wiederfindet. Ich bin in der Schweben. Wie eine Reisende trage ich meine Erfahrung in der neuen Welt mit, die anders ist.

Ich habe meine alte Identität verloren und die neue habe ich nicht gefunden.

6.4.4 Heterotopien = tatsächlich realisierte Utopien

Der französische Philosoph Michel Foucault beschreibt in seinem Essay „Andere Räume“ Utopien und gegensätzliche Heterotopien. Er definiert die Utopien als „Platzierungen ohne wirklichen Ort: die Platzierungen, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten.“²⁴⁵ Utopien sind also unwirkliche Räume. Im Gegensatz zu Utopien sind Heterotopien „tatsächlich realisierte Utopien“. Das sind „wirkliche Orte, wirksame Orte“, die in jeder Zivilisation existieren, „in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte“.²⁴⁶ Er glaubt auch, zwischen Utopien und Heterotopien gäbe es eine Art Misch- oder Mittlererfahrung – nämlich den Spiegel.²⁴⁷

Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels.²⁴⁸

Heterotopien haben ihre Funktion in der Gesellschaft und können sich in jeder Kultur anders auswirken und verändern sich auch in unterschiedlichen Zeitepochen. Foucault beschreibt dies an Beispielen von Orten, die bestimmte Funktionen zu erfüllen haben wie z.B. Friedhof, Bordell, Gefängnis usw.

Heterotopien sind für mich virtuelle Welten. Gamification und der Einsatz von Virtual und Augmented Reality in Performance und Theater sind verwirklichte Utopien.

²⁴⁵ Michel Foucault: *Andere Räume*, in: Karlheinz Barack u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, 1992, S. 34-46.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd.

6.4.5 Identitätsrisse

Die Ent-Ortung war der Auslöser, der meine Identität immer erneut überprüft und sie aufgeweicht hat. Ich lebe seit zehn Jahren in Deutschland, habe aber ständig das Gefühl, dass ich bald wieder gehen sollte. Ich weiß nicht wohin. Ich habe das Gefühl, dass alles, was passiert, nur *vorübergehend* ist. Deshalb überprüfe ich immer wieder alles: Mich selbst und den Zweck meiner Existenz.

Jeder hat eine ganz besondere und individuelle Geschichte, die ihn bildet und prägt. Wir *identifizieren* uns damit und dies bildet unsere Identität. Obwohl es immer nur einen Träger der Identität gibt, haben wir gleichzeitig unterschiedliche Identitäten. Identität ist nicht eins. Man könnte Identität auch als einen *vorübergehend* stabilisierten Kern in uns betrachten, der uns einen Einblick gibt, wer wir sind. Es ist eine Art Grundlage, die uns als Person definiert.

Identität ist ein *Raum*, an dem unsere Vergangenheit unserer Gegenwart begegnet. In dem alte und neue Erfahrungen miteinander verbunden sind.

Auch Musik als etwas *Vorübergehendes* findet nur in Bezug auf das Erklungene und in Erwartung des noch Erklingenden statt. Komponieren ist Balance zwischen Erinnerung und Vergessen, Erwartungen und Täuschungen, und dabei findet die ständige Suche nach der Identität statt.

Die Bedeutung des Gedächtnisses für die Frage der Identität ist enorm. Wenn wir keinen Bezug zu unserer eigenen Vergangenheit und ihren Ursprüngen haben, verlieren wir unsere Identität. Um uns unserer Identität bewusst zu werden, müssen wir ein Gleichgewicht zwischen Erinnerung und Vergessen finden.

Oder alles vergessen? Uns von der Identität befreien?

Wir Menschen mit einer „verlorenen Identität“ versuchen Sinn zu finden, indem wir uns an unsere Vergangenheit erinnern und so unsere eigene Identität rekonstruieren. Alle Erfahrungen im „neuen Land“ scheinen irgendwie von uns unabhängig zu sein, ohne Anfang und Ende. Der Vergleich des Lebens im Ausland mit einem Traum oder Film kann helfen, den inneren Zustand im Ausland lebender Menschen zu verstehen, die ständig nach ihren Identitäten suchen. Die Realität wird abgeschafft und den Träumen oder Erinnerungen ein Element der Realität verliehen. Realität als solche existiert sowieso nicht.

Die junge serbische Komponistin Jelena Dabic hat sich in ihrer Kindheit und Jugend immer wieder vor den kriegserischen Auseinandersetzungen in ihrer Heimat in Bunker flüchten müssen. Sie hat mehrere kriegserische Auseinandersetzungen in ihrer Heimat miterlebt, sie in Bunker durchgestanden und überlebt. Was bleibt ist Erinnerung...

Eine Erinnerung, die sich verzerrt, überhöht, ins Groteske verschiebt, die ausblendet, verdrängt und hinzudichtet. Denn Erinnerung kann nie getreues Abbild des wirklich Geschehenen sein, sie ist höchst subjektiv, aber auch geformt durch die eigene Sozialisation und verrückt durch die Erzählungen anderer. Gerüche haben sich in das Gedächtnis gegraben, Klänge bleiben im Ohr, aber auch Gesprächsfetzen, die stellvertretend sind für alles, was Menschen in derselben Situation durchleben. So blickt Jelena Dabic jetzt nicht nur auf ihr eigenes Erleben zurück, sondern auf die unzähligen kriegerischen Auseinandersetzungen auf der ganzen Welt. Gestern, heute und wahrscheinlich morgen. Das eigene Erleben, die Erinnerung wird Schablone.

Ist die Erinnerung nurmehr Schablone, so wird die künstlerische Ausformung des Erlebten wiederum zu einer Reise aus der Erfahrung hinaus in die Phantasie, die sich in künstlerischen Ausdruck weitet. Die Biographie des Einzelnen ist eine permanente Re-kapitulation der eigenen Erinnerung, eine Perpetuierung, durch die sich das Erinnernte stetig verändert. Der Künstler steigt aus dem Erlebten aus und blickt aus weiter Ferne auf die Geschehnisse. Das Wort, die Musik wird zu einem Mittel der Distanzierung, um durch diesen Abstand zurück zum Kern, zu einem tieferen Verständnis vorzustoßen. Ver-klärung und Verarbeitung.²⁴⁹

Ich bin immer noch in einem unruhigen „Dazwischen-Raum“, der einige Risse in mir verursachte.
Ich dekonstruierte meine Identität durch die Sprache und Raum.

²⁴⁹ Micaela von Marcard, Auszug aus der Librettofassung *Der Riss*, 2017.

6.4.6 Lost identity

Identität (von mittellateinisch *identitas*, Abstraktum zu lateinisch *īdem* ‚derselbe‘²⁵⁰

Vermutlich stellen sich auch die meisten unter Identität so etwas wie eine in sich ruhende Persönlichkeit oder ein unverwechselbares, dauerhaftes Profil, das sich immer gleich bleibt, vor. [...] Identität als Vorstellung, wer wir sind, und als Erfahrung, dass wir von den Anderen in einer bestimmten Weise angesehen werden, ist eine lebenslange *Konstruktion*. An dieser Arbeit sind nicht nur wir als Individuen beteiligt, indem wir uns zum Beispiel immer mal wieder eine mehr oder weniger vage Vorstellung von uns selbst (*personale Identität*) machen, sondern auch die Anderen, mit denen wir zu tun haben, und deren Bild von uns (*soziale Identität*) wir verarbeiten.²⁵¹

Wir bemühen uns unser ganzes Leben, uns selbst zu definieren – wer wir sind. So schaffen wir eine künstliche, willkürliche Identität. Das ist das Ego. Der Mensch lebt normalerweise als ein Ego, getrennt vom Ganzen. Er/Sie ist jemand.

Auf der Suche nach Sicherheit und Selbsterhaltung identifizieren wir uns mit vielen Dingen, die uns ein trügerisches Gefühl von Zugehörigkeit, die wir sowieso eines Tages verlieren werden, geben. Wenn wir uns mit unserer Religion, unserer Nationalität, unserer Familie, unserem Beruf, unserem Geschlecht identifizieren, umgeben wir uns mit einer bestimmten Art von Vorurteilen. Sobald es eine Identität gibt, die auf diesen Vorurteilen basiert, wird sie voreingenommen und wir sind nicht frei. Identität ist nur eine Einbildung.

Wenn wir diese hypothetischen Gedanken, wie wir von den anderen wahrgenommen werden, ausblenden, fällt unsere Identität auseinander. Wenn wir das für uns akzeptieren, kommt die Befreiung. Wir sind nicht mehr als unsere Namen, unsere Herkunft, unser Beruf. Wenn wir verstehen, dass wir uns mit nichts identifizieren sollten, kann uns keiner die Freiheit verweigern. Ich habe meine Identität zerstört und ich brauche keine. Ich bin nichts. Ich bin Niemand. Ich brauche keinen Raum. Ich bin frei.

It starts melting and your limits start merging with the unlimited. You are no longer somebody; you start becoming a nobody, a nothingness. - Osho²⁵²

²⁵⁰ <https://de.wikipedia.org/wiki/Identit%C3%A4t> (zugegriffen 18.07.2021).

²⁵¹ Heinz Abels, *Identitäten*, in: H. Willems (Hg.), *Lehr(er)buch Soziologie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 509.

²⁵² <https://www.osho.com/osho-online-library/osho-talks/happening-identification-a-nobody-c8aff853-b63?p=3fe1bfa39e077bdec45f6ef68c143395> (zugegriffen 12.07.2021).



Abbildung 54: *Der Riss*, Generalprobe, 5.10.2017, Foto: Gerhard Kühne

CODA

- Der Riss im Raum. Der Raum im Riss
 - Split
- Über die sieben Meere und sieben Hügel
 - The global performance
 - Nach *Der Riss*
 - Quintessenz
 - #end

Der Riss im Raum. Der Raum im Riss.

But instinct is something which transcends knowledge. We have, undoubtedly, certain finer fibers that enable us to perceive truths when logical deduction, or any other willful effort of the brain, is futile.²⁵³ – Nikola Tesla

C.1 Split

22.5.2019

Ich bin gerade in Split, in Kroatien. Und mitten im Kapitel über den Krieg. Vorgestern bin ich in Zadar gelandet. Dalmatien. Dieser Teil Kroatiens ist als nationalistischer Teil Kroatiens bekannt, wo Serben besonders unbeliebt sind. Gerade war ich in einem Laden und die Verkäuferin unterhielt sich lange mit mir. Länger als eine Stunde, blieb ich im Laden. Sie hörte meinen Akzent und fragte, woher ich komme. Ich sagte, aus Serbien. Sie meinte, dass es viele gibt, die aus Serbien kommen und Englisch sprechen, weil sie Angst haben oder schlechte Erfahrungen gemacht haben.

Es ist auf beiden Seiten gleich. Krieg zerstört alles.

Krieg zerstört Leben. Die Menschen, die der Krieg nicht umbringt, verändert er. Radikal. Die gesellschaftliche Ordnung zerbricht, geltende Regeln zerbröseln, jede Moral weicht dem Kampf ums Überleben. Es geht nur noch darum zu Überleben. Die Mittel spielen keine Rolle, wenn die Existenz auf dem Spiel steht. Sogar Töten wird „legitim“. Und wenn dann auch noch der Nachbar, der Freund zum Feind wird, dann ist alles vormals Sichere mit einem Mal unsicher. Der Mensch zieht sich auf sich zurück, was bleibt ist die kleinste gesellschaftliche Zelle: die Familie - und auch in sie

²⁵³ Nikola Tesla: *My Inventions: The Autobiography of Nikola Tesla*, Eastford: Martino Fine Books, 2018.

treibt der Krieg/ Bürgerkrieg einen Keil. Kinder werden umgebracht, Väter werden zu Spitzeln, der Bruder läuft zur gegnerischen Partei über, die Schwester liiert sich mit einem Feind. Es existiert keine Werteordnung mehr. Die Zivilisation schafft sich selbst ab.²⁵⁴

Die Frau aus dem Laden wurde in Sombor in der Vojvodina (Serbien), wo ich auch herkomme, geboren und fährt jedes Jahr dorthin, weil ihre Tochter gerne Schlitten fährt. Split hat ein mediterranes Klima und keinen Schnee, deshalb fahren sie im Winter nach Serbien. Sie erzählte mir von einer unangenehmen Erfahrung in Serbien. Sie sagte, sie sei wegen ihres Akzents angesprochen worden. Auch Serben in Kroatien machen ähnlich unangenehme Erfahrungen, sie fahren nicht mit dem eigenen Auto, weil die Autos mit serbischen Zeichen oft aufgebrochen werden. Auch bestimmte Wörter dürfen nicht ausgesprochen werden, weil sie serbisch klingen und man sofort in eine unangenehme Situation gerät.

Die Verkäuferin lehrte ihre Tochter, dass Nationalismus schlecht sei und dass vor 25 Jahren Serbien nicht Kroatien angegriffen habe, weil es zu dieser Zeit ein einziges Land war (Jugoslawien). Das Militär eines Landes könne nicht das eigene Land angreifen, erklärte sie ihrer Tochter. Sie sagte, der Nationalismus in Kroatien sei nie stärker gewesen als jetzt, und das Schulsystem habe ihn weiter verbreitet. In der Grundschule machen sie jetzt obligatorische Ausflüge nach Vukovar und Jasenovac.²⁵⁵

Ich war erstaunt, als ich gestern hier, in meiner Nachbarschaft die Straßennamen las: „Ulica Domovinskog Rata“²⁵⁶. Und nicht weit davon entfernt Ulica Franje Tuđmana.²⁵⁷

²⁵⁴ Micaela von Marcard, *Der Riss*, Programmheft, 2017.

²⁵⁵ Jasenovac ist ein Lager aus dem Zweiten Weltkrieg und Vukovar war der Mittelpunkt und die Front des Serbokroatischen Krieges.

²⁵⁶ übersetzt: die Straße des Bürgerkriegs

²⁵⁷ Franjo Tuđman war der Präsident von Kroatien (1990-1999). Das Land erklärte 1991 unter seiner Regierung die staatliche Unabhängigkeit von Jugoslawien, die zunächst zum Kroatienkrieg führte. 1995 unterzeichnete Tuđman das Dayton-Abkommen mit Slobodan Milošević und Alija Izetbegović, das den Bosnienkrieg einschließt. Tuđmans Politik und Regierungsstil während seiner Präsidentschaft wurden als

autokratisch und nationalistisch charakterisiert. Der Internationale Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien hatte Tuđman wegen Vorwürfen von Kriegsverbrechen untersucht, aber Tuđmans Tod verhinderte, dass das Tribunal ihn strafrechtlich verfolgte.

Krieg stiftet Sinn. Gemeinsamkeit. Identität. Er konstituiert ein exklusives, heroisches Wir, das sich in der Gefahr bewährt und gegenseitig stabilisiert. Gewalt entsteht, wo Individuen oder ganze Gruppen extreme Verluste von Selbstwirksamkeit erleiden. Kriegsgerassel ist eine Art Sucht unsicherer Kulturen.²⁵⁸

Ich kann mir nicht vorstellen, dass eine Straße in Serbien Slobodan Milošević²⁵⁹ oder Ulica Građanskog rata²⁶⁰ heißt. In einer Straße mit einem solchen Namen würde ich nicht gerne wohnen. Jeden Tag, wenn man vorbeigeht, muss man sich daran erinnern. Das ist wahrscheinlich der Zweck, weil das den Nationalismus prägt.

Ich suchte die Straße auf der Karte und bin erstaunt von dieser Gegend: Vukovarska Ulica, Slobodna Dalmacija, Ulica hrvatskih iseljenika, Ulica Hrvatske Mornarice.²⁶¹ Immerhin, sehr kreativ. Trotz der Tatsache, dass ich die Meinung der Verkäuferin teile, habe ich angefangen mich komisch zu fühlen. Vielleicht sollte ich doch lieber Englisch sprechen? Leute, die ich kennengelernt habe, waren bisher sehr nett. Doch gibt es Spannungen dazwischen. Ich glaube, solche Anspannung kommt gerade auch von meiner Seite. Ich trage eine Tasche, die die Belgrader Philharmoniker mir zuletzt geschenkt haben. Sie ist kyrillisch bedruckt. Kyrillisch ist in Kroatien nicht so gut angesehen, weil das Assoziationen an Serbien weckt. Ich habe in Zadar immer die weiße Seite, ohne Text, getragen, weil ich nicht angesprochen werden wollte. Hier in Split trage ich sie richtig, sodass man das Kyrilisch lesen kann.

²⁵⁸ Matthias Horx, Warum gibt es noch immer Kriege?, Zukunftsinstitut, <https://www.zukunftsinstitut.de/artikel/warum-gibt-es-noch-immer-kriege/> (zugegriffen 12.07.2021).

²⁵⁹ Milošević war Präsident der Republik Serbien (1991–1997) und Präsident der Bundesrepublik Jugoslawien (1997–2000). Er wurde 1999 als erstes Staatsoberhaupt noch während seiner Amtsausübung von einem Kriegsverbrechertribunal wegen Völkermordes angeklagt. Am 5. Oktober 2000 trat er aufgrund von Massendemonstrationen im ganzen Land als jugoslawischer Präsident zurück.

²⁶⁰ übersetzt: Bürgerkriegsstraße

²⁶¹ Vukovarsstraße, Freies Dalmatien, Die Straße der kroatischen Auswanderer, Straße der kroatischen Marine.

C.2 Über die sieben Meere und sieben Hügel

Es gab viele Versuche, dieses Stück, den *Riss*, zu komponieren, zu inszenieren und zu realisieren, und keiner von ihnen funktionierte so wie geplant.

Wenn ich darüber nachdenke und diese Arbeit mit einer gewissen Distanz lese, erscheint mir der ganze Prozess absurd. Es könnte auch wie ein Märchen beginnen: „Über die sieben Meere und sieben Hügel ...“

Eigentlich war es schon immer so: Wenn zwei Wege vor mir liegen, ein bequemer ohne Hindernisse, auf dem die nächste Straße deutlich zu sehen ist, und der andere über Wasser und Wald, von dem man nicht weiß, wo er endet, nehme ich den, von dem ich nicht weiß, wo er endet. Und ich gehe diesen Weg allein. Im Sturm, im Sonnenschein, in der Flut, mit wilden Tieren und allen möglichen Dingen, denen ich auf dem Weg begegne. So fühlt sich mein Leben oft an. Spannend, aber gefährlich.

Und nun bin ich hier. Denn damals bin ich einen solchen Weg gegangen und wusste nicht, wo er enden würde. Meine Existenz ist ungewiss, genau wie vor 13 Jahren, als ich nach Deutschland kam. Und genau wie sie im Krieg unsicher war. Ich lebe die ganze Zeit in Gefahr. Ich kenne kein entspanntes und angenehmes Vor-mich-hin-existieren.

Als ich vor ein paar Jahren einen Schamanen aus Mexiko für ein Projekt nach Hamburg einlud, war er Zeuge meines surrealen Lebens. Einmal, als wir die Elbphilharmonie besuchten, gerieten wir in eine absurde Situation und ich fragte ihn: „Ist das normal?“ Er sagte zu mir: „Das Universum gibt uns nicht das, wofür wir nicht bereit sind. Du kannst Vieles bewältigen, es ist deine Aufgabe, die Hindernisse zu überwinden und dich in allen möglichen Extremsituationen auszuprobieren.“

Ich verstand seine Aussage als Bestätigung meiner bisherigen Lebensentscheidungen.

C.3 The global Performance

Ich beende diese Arbeit wie ich sie angefangen habe: in Quarantäne. Nur diesmal ist die Situation etwas anders. Nicht nur ich bin in Quarantäne, sondern die ganze Welt. Es ist eine globale Covid 19. Quarantäne. Jeder ist in seiner Quarantäne. Wer hätte sich das vorstellen können?



Abbildung 55: *Der Riss*, Generalprobe, Pia Salome Bohnert, Felix Heuser, Foto: Gerhard Kühne

C.4 Nach *Der Riss*

Art is the elimination of the unnecessary.

The more technique you have, the less you have to worry about it. The more technique there is, the less there is. – Picasso

Nach *Der Riss* wollte ich nicht mehr komponieren. Ich musste einfach mal tief durchatmen. Im Jahr 2018 habe ich gelesen und geatmet und war im Frieden damit, dass ich nicht mehr komponieren werde.

Das Jahr, das folgte (2019), war das produktivste Jahr meines Lebens, bisher. Ich realisierte sieben abendfüllende neue Produktionen. Die kann man allerdings nicht Kompositionen nennen, oder nicht im klassischen Sinne.

Wie beim *Riss*, habe ich die Künstlerische Leitung und die Produktionsleitung übernommen - plus Regie, Bühnenbild und Lichtregie.²⁶²

Der Unterschied war, dass ich innerlich völlig frei war. Ich habe ausprobiert und gespielt. Es gab keinen Plan und es gab keinen Druck. Nur den Spielplatz.

Ich habe nicht darüber nachgedacht, was das Produkt sein soll, in welche Schublade es passen soll und was meine Rolle war. Ich kann immer noch nicht sagen, ob es Neue Musik, Weltmusik, Musiktheater, Performancekunst oder Aktionskunst war – oder nichts davon.

Es war aber ein besonderes Erlebnis. Für mich, für die Zuschauer:innen und für die Darsteller:innen. Eine Erfahrung, die eine neue Dimension der Wahrnehmung eröffnete.

Just a profound sense of life.

Once you have experienced something beyond yourself, establish it for yourself and make it happen for as many people as possible, in whatever capacity you can. Your life becomes spectacular not by what you gather and

²⁶² <https://www.silkroad-festival.com/roomexperience> (zuletzt zugegriffen 19.2.2022).

possess but by the profoundness of experience. In offering this to all is the fulfillment of action.- Sadhguru

Diese Vorstellungen waren immersive Erlebnisse, bei denen der Raum und das Publikum gleichberechtigte Akteure wie Darstellende waren. In diesem Format ging es um die Auflösung bestehender Grenzen zwischen den beiden Instanzen, weg vom Künstler-Zuschauer, hin zu einem neuen Verhältnis von Aktion und Rezeption.

Die Akteur:innen tauchten dadurch in eine andere Dimension ab, die ihnen möglicherweise bisher unbekannt war. Ein Raum, der keine Schublade hat. Ein leerer Raum.

Unterschiedliche Mittel wurden benutzt, um dieses Erlebnis zu erschaffen: z.B. Licht, Raum, Musik, Weihrauch, Bewegung, Performer:innen, Zuschauer:innen, Essen, Gerüche, Musikinstrumente (Ritual #1, Limpia).²⁶³



Abbildung 56: Ritual 1#-Limpia, Performance, Künstlerhaus Faktor (29.07.2019) Foto: Gerhard Kühne

²⁶³ <https://www.jelenadabic.com/composer> (zuletzt zugegriffen 19.2.2022).

Es wurde den Zuschauern einiges abverlangt: Offenheit, keine Erwartungen zu haben, nicht zu analysieren. Also, ihren Intellekt nicht zu benutzen. Nur: Sehen. Hören. Riechen. Spüren. Fühlen. Sein.

Der Mensch ist ein Teil des Ganzen, das wir Universum nennen – ein in Raum und Zeit begrenzter Teil. Wir erfahren uns, unsere Gedanken und Gefühle als etwas vom Rest Getrenntes – eine Art optischer Täuschung des Bewusstseins. Diese Täuschung ist für uns eine Art Gefängnis, die uns auf unsere persönlichen Wünsche, und auf die Gefühle für die wenigen Personen reduziert, die uns am nächsten sind. Unser Ziel muss es sein, uns aus diesem Gefängnis zu befreien, indem wir den Kreis unserer Nächstenliebe so erweitern, dass er alle lebenden Wesen und das Ganze der Natur in ihrer Schönheit einschließt. Der wahre Wert eines menschlichen Wesens wird bezeichnet durch das Maß und den Sinn, in dem es Befreiung vom Selbst erlangt hat. Wir werden eine grundlegend neue Art des Denkens notwendig haben, wenn die Menschheit überleben soll.²⁶⁴ – Albert Einstein



Abbildung 57: Ritual 1 #Limpia, Künstlerhaus Faktor (29.07.2019) Foto: Gerhard Kühne

²⁶⁴ Albert Einstein: *Ideas and Opinions*, New York: Bonanza Books / Crown Publishers, Inc, 1954.

C.5 Quintessenz

#end

Diese Arbeit mag ein Misserfolg sein. Es war aber ein notwendiger Misserfolg. Ich fing mit Oper und Musiktheater an und endete im Weltraum. Eigentlich irgendwo dazwischen. Raum- und zeitlos.

Dieser gesamte Vorgang, den ich beschrieb, begann am 24. März 1999 in einem Ausnahmezustand. In einem sehr lauten Raum und zu einer sehr lauten Zeit. In der Quarantäne. Im Bunker. Und es endete in einem sehr ruhigen Raum und einer sehr ruhigen Zeit, in einer weiteren Quarantäne im Jahr 2021.

Ich verbrachte sonst viel Zeit meines Lebens in der Quarantäne: beim Komponieren, Schreiben, Recherchieren, Nichts machen.

Jetzt sitze ich in der Petrovaradin-Festung in Novi Sad, wo ich so viel Zeit verbracht habe, und beschloss, die letzten Sätze dieser Arbeit genau hier zu schreiben. In den letzten drei Jahren, in denen ich daran gearbeitet habe, wollte ich einen Punkt setzen. Aber es kamen nur Kommas und Doppelpunkte. Ich habe diesen Kreis gemacht und er endet dort, wo er begann. Ich schaue auf die Donau und erinnere mich, dass ich sie mit meinem Vater in dem kleinen Boot überquert habe, um mir Schuhe zu kaufen, als alle Brücken bombardiert wurden. Ich schaue auf die neue stolze „Regenbogen-Brücke“. Auf der alten, zerbombten und zerstörten protestierten Menschen mit den T-Shirts, auf denen eine Zielscheibe eingezeichnet war. Sie wollten selber das Ziel sein, anstatt die Brücke.

Dies ist „der Ort“, the site, der Raum, um einen Punkt zu setzen, um mit diesem Kapitel dieses Buches und meines Lebens abzuschließen.

Diese Arbeit bestand für mich darin, alles, was aus der Büchse der Pandora kam, an den richtigen Ort zu sortieren und den Platz dafür zu finden. Es war, als würde man ein Puzzle sortieren oder aufräumen.

Diese Arbeit ist kein Buch. Es ist auch nicht die Partitur und auch nicht der Film. Das sind nur die Nebenwirkungen. Das ist *Der Riss*.

Diese Arbeit ist eine Erfahrung, die mich von einem Raum zum anderen geführt hat, von einer Dimension in die andere. Das ultimative Ziel war nicht Forschung und Schlussfolgerung. Es war die Befreiung.

Ich habe keine Identität. Ich brauche keinen Raum. Ich bin frei.

This work may be a failure, but it was a necessary failure. I started with opera and musical theater and ended up with space. Actually, somewhere in-between. I've lost myself in space and time.

Space- and timeless.

This entire process that I have described began on March 24th, 1999 in a state of emergency under warranty. In a very noisy space and at a very noisy time. In the quarantine. In the bunker.

And it ended up in a very quiet space and a very quiet time, on a global scale, in another quarantine in 2021. I've spent most of the time of my life composing, writing and researching also in quarantine. My own quarantine. Now I am sitting in the Petrovaradin Forest, where I have spent so much time, and I have decided to write the last sentences of this work. The last three years that I have been working on this, I wanted to write a period. Dot. Full stop. But there were only commas and colons. I made this circle and it ends where it started. I look at the Danube and remember that I crossed it with my father in the little boat when all the bridges were bombed. I see the new proud bridge "the rainbow". On the old bombed and destroyed one, people protested with the T-shirts, where was drawn a target. This is "the place" to write a period. To finish with this chapter of my existence. This work is not a book. It's not the score and it's not the movie. Those are just the side effects. This work is *Der Riss. The Crack*. This work is a whole experience that has taken me from one place to another. From one dimension to the other. The ultimate goal was not research and conclusion. It was the liberation. Over the years, I felt tremendous weight and finally broke free. I don't have an identity. I have no place. I need no space. I am free.



Abbildung 58: *Der Riss*, Generalprobe, Schlusszene, Foto: Gerhard Kühne

What we call the beginning is often the end and to make an end is to make a beginning.

– T. S. Eliot, “Little Gidding”



Abbildung 59: Schild an der Wand im Bunker am Steintorwall

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

ABBILDUNG 1: HAMBURGER ABENDBLATT, ANKÜNDIGUNG VON <i>DER RISS</i>	10
ABBILDUNG 2: TEXT FÜR DIE JOURNALISTIN. <i>DER RISS</i> , 2017.	17
ABBILDUNG 3: GENERALPROBE, <i>DER RISS</i> , BUNKER AM HAUPTBAHNHOF, FOTO: GERHARD KÜHNE.....	19
ABBILDUNG 4: DAS MÄDCHEN, ANIMATION <i>DER RISS</i> , DAVID SCHULZ	21
ABBILDUNG 5: BUNKER AM HAUPTBAHNHOF.....	35
ABBILDUNG 6: SPIEGELSPIEL, MÜNCHENER BIENNALE, QUELLE: MÜNCHENER BIENNALE ARCHIVE.....	37
ABBILDUNG 7: DIE GENERALPROBE, <i>DER RISS</i> , LIN CHEN (SCHLAGZEUG), FOTO: GERHARD KÜHNE.....	39
ABBILDUNG 8: BUNKER AM HAUPTBAHNHOF.....	42
ABBILDUNG 9: LIBRETTO IN DER ARBEITSPHASE.....	76
ABBILDUNG 10: DER ALTE MANN, ANIMATION VON DAVID SCHULZ.....	78
ABBILDUNG 11: DIE JOURNALISTIN, ANIMATION VON DAVID SCHULZ	79
ABBILDUNG 12: DAS LIBRETTO IN DER ARBEITSPHASE.....	81
ABBILDUNG 13: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE, (LIN CHEN, PERCUSSION), FOTO: GERHARD KÜHNE.....	98
ABBILDUNG 14: DER RISS, GENERALPROBE (PAULINE JACOB, DIE JOURNALISTIN), FOTO: GERHARD KÜHNE.....	99
ABBILDUNG 15: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE, 4.10.2017 (PIA SALOME) FOTO: GERHARD KÜHNE	113
ABBILDUNG 16: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE, 4.10.2017 (MASANORI HATSUSE, SCHLEPPER) FOTO: GERHARD KÜHNE.....	114
ABBILDUNG 17: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE, ZUSCHAUERRAUM, FOTO: GERHARD KÜHNE	116
ABBILDUNG 18: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE (ALEKSANDRA ŁAPTAŚ, MUSIKALISCHE LEITUNG), FOTO: GERHARD KÜHNE.....	119
ABBILDUNG 19: DER KAUFMANNBUNKER (MILCHSTRASSE, HAMBURG).....	141
ABBILDUNG 20: KAUFMANN BUNKER, (MILCHSTRASSE, HAMBURG).....	152
ABBILDUNG 21: BUNKER AM STEINTORWALL, EINGANG.....	155
ABBILDUNG 22: BUNKER AM STEINTORWALL, EINGANG.....	156
ABBILDUNG 23: BUNKER AM STEINTORWALL.....	157
ABBILDUNG 24: KAUFMANN BUNKER (MILCHSTRASSE, HAMBURG).....	159
ABBILDUNG 25: BUNKER AM STEINTORWALL.....	169
ABBILDUNG 26: <i>DER RISS</i> , ANIMATION VON DAVID SCHULZ.....	175

ABBILDUNG 27: <i>DER RISS</i> , ANIMATION: DAVID SCHULZ	175
ABBILDUNG 28: BUNKER AM STEINTORWALL	177
ABBILDUNG 29: ARBEITSTISCH (<i>DER RISS</i>).....	185
ABBILDUNG 30: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE (PIA SALOME BOHNERT, FELIX HEUSER), FOTO: GERHARD KÜHNE.....	188
ABBILDUNG 31: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE (VLATKO KUČAN, ABBILDUNG, TAIR TURGANOV), FOTO: GERHARD KÜHNE	193
ABBILDUNG 32: EINE SEITE DER VORLETZTEN AUSGABE, <i>DER RISS</i> IN DER ENTSTEHUNG..	194
ABBILDUNG 33: <i>DER RISS</i> , ANIMATION VON DAVID SCHULZ.....	199
ABBILDUNG 34: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE (PIA SALOME BOHNERT, FELIX HEUSER), FOTO: GERHARD KÜHNE.....	202
ABBILDUNG 35: <i>DER RISS</i> , DIE GENERALPROBE, (DIE JOURNALISTIN, PAULINE JACOB) FOTO: GERHARD KÜHNE.....	203
ABBILDUNG 36: EINE SEITE DER PARTITUR (<i>DER RISS</i> , VERSION FÜR KAMMERORCHESTER)	205
ABBILDUNG 37: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE, FOTO: GERHARD KÜHNE	206
ABBILDUNG 38: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE, FOTO: GERHARD KÜHNE	207
ABBILDUNG 39: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE (LIN CHEN, PERCUSSION), FOTO: GERHARD KÜHNE.....	208
ABBILDUNG 40: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE (FOTO: GERHARD KÜHNE)	208
ABBILDUNG 41: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE (FOTO: GERHARD KÜHNE)	209
ABBILDUNG 42: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE, (PIA SALOME BOHNERT, IMMANUEL KLEIN), FOTO: GERHARD KÜHNE	210
ABBILDUNG 43: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE, FOTO: GERHARD KÜHNE	211
ABBILDUNG 44: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE, FOTO: GERHARD KÜHNE	212
ABBILDUNG 45: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE (PIA SALOME BOHNERT, FELIX HEUSER), FOTO: GERHARD KÜHNE.....	214
ABBILDUNG 46: <i>DER RISS</i> , EINE SEITE DER PARTITUR, VERSION FÜR KAMMERORCHESTER	217
ABBILDUNG 47: THE CRACK (2016) TITELSEITE	221
ABBILDUNG 48: THE CRACK, EINE SEITE DER PARTITUR (2016).....	222
ABBILDUNG 49: GABRIELE SCHULZ: „ZAHLEN – DATEN – FAKTEN: GESCHLECHTERVERHÄLTNISSE IM KULTUR- UND MEDIENBETRIEB".	226
ABBILDUNG 50: <i>DER RISS</i> , DIE ENTSTEHUNG (ARBEITSTISCH)	237
ABBILDUNG 52: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE, FOTO: GERHARD KÜHNE	240
ABBILDUNG 53: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE (VERA ALKEMADE), FOTO: GERHARD KÜHNE...	246
ABBILDUNG 54: <i>RISS</i> , GENERALPROBE, FOTO: GERHARD KÜHNE.....	257
ABBILDUNG 55: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE, 5.10.2017, FOTO: GERHARD KÜHNE.....	257
ABBILDUNG 56: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE, PIA SALOME BOHNERT, FELIX HEUSER, FOTO: GERHARD KÜHNE.....	264

ABBILDUNG 57: RITUAL 1#-LIMPIA, PERFORMANCE, KÜNSTLERHAUS FAKTOR (29.07.2019) FOTO: GERHARD KÜHNE.....	266
ABBILDUNG 58: RITUAL 1 #LIMPIA, KÜNSTLERHAUS FAKTOR (29.07.2019) FOTO: GERHARD KÜHNE.....	267
ABBILDUNG 59: <i>DER RISS</i> , GENERALPROBE, SCHLUSSZENE, FOTO: GERHARD KÜHNE.....	270
ABBILDUNG 60: SCHILD AN DER WAND IM BUNKER AM STEINTORWALL	272

LITERATURVERZEICHNIS

Abbate, Carolyn, Parker, Roger: *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*, London: Penguin, 2012.

Abels, Heinz. *Identität*. 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.

Abramovic, Marina: *The Artist is Present*,
https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Bailey, Frances: *Site Specific Art*, 2012,
<https://francesbaileycop.wordpress.com/2012/11/25/site-specific-art/>
(zugegriffen 12.12.2020).

Bailey, Frances: *Site Specific Art* (25.11.2012)
<https://francesbaileycop.wordpress.com/2012/11/25/site-specific-art/>
(zugegriffen 12.12.2020).

Barthelmes, Barbara: Karlheinz Stockhausen und Fritz Bornemann, Der Komponist und der Architekt – die Geschichte des Kugelauditoriums von Osaka (17.09.2015). <https://blog.berlinerfestspiele.de/karlheinz-stockhausen-und-fritz-bornemann/> (zugegriffen 17.12.2020).

Barthelmes, Barbara: *Was Ist Eigentlich Neue Musik?* – Magazin 11 | Kulturstiftung des Bundes https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/magazin/magazin_11/was_ist_eigentlich_neue_musik.html (zugegriffen 12.10.2020).

Becker, Alexander: *Kunst und Wissenschaft, w/k – Zwischen Wissenschaft & Kunst*, 2016, <https://wissenschaft-kunst.de/becker-programmatische-uerberlegungen/> (zugegriffen 13.6.2021).

Birbaumer, Niels und Schmidt, Robert F: *Biologische Psychologie*, Heidelberg: Springer 2010, S. 289.

Brech, Martha: *Der hörbare Raum: Entdeckung, Erforschung und musikalische Gestaltung mit analoger Technologie*, Bielefeld: transcript Verlag, 2015.

Brech, Martha: *Der komponierte Raum: Luigi Nonos "Prometeo, tragedia dell'ascolto"*, Bielefeld: transcript, 2020.

Brecht, Bertolt: *Kleines Organon für das Theater*, Berlin: Suhrkamp, 1960.

Brook, Peter: *Der leere Raum*, Berlin: Alexander-Verlag, 1994.

Bunker am Berliner Tor, <https://www.hamburg.de/bunker-in-hamburg/293754/rundbunker-berliner-tor-hamburg/> (zugegriffen am 11.07.2020).

Bunker am Hauptbahnhof
<http://www.hamburgerunterwelten.de/Bunker-Hamburg-Hauptbahnhof.html>

Bunker Kaufmann, <https://www.unter-hamburg.de/rundgaenge/kaufmann-bunker/> (zugegriffen 11.07.2020).

Buren, Daniel
<http://www.artnet.com/artists/daniel-buren/> (zugegriffen 12.12.2020).

Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Suhrkamp, Berlin, 1974.

Cabanne, Pierre: *Dialogues with Marcel Duchamp*, trans. Ron Padgett, Cambridge: Da Capo Press, 1987, S. 70.

Challenger, Anna: „Gurdjieff's Theory of Art“. www.gurdjieff.org. Zugegriffen 28. Juni 2021. <https://www.gurdjieff.org/challenger2.htm>.

Challenger, Anna T: *Philosophy and Art in Gurdjieff's Beelzebub: A Modern Sufi Odyssey*. Rodopi, 2002.

Das Interview von Alain Steffen mit dem Komponisten George Benjamin
<https://www.pizzicato.lu/george-benjamin-ich-suche-die-klarheit-in-der-komplexitat/>, 13.3.2013. (zugegriffen 5.10.2020).

- Deck, Jan, und Sieburg, Angelika: *Paradoxien des Zuschauens: Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015.
- Deck, Jan: *Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im Postdramatischen Theater*, in: Jan Deck und Angelika Sieburg, *Paradoxien des Zuschauens: Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript Verlag, 2015., S. 17.
- Dewey, John: *Art as Experience*, New York: Perigee Books, 1934.
- Di Nicola, Andrea, Musumeci, Giampaolo: *Bekenntnisse eines Menschenhändlers. Das Milliardengeschäft mit den Flüchtlingen*, München: Kunstmann, 2015.
- Dieh, Charlotte, Rees, Jonas, Bohner, Gerd: *Die Sexismus-Debatte im Spiegel wissenschaftlicher Erkenntnisse (7.2.2014)*
<http://www.bpb.de/apuz/178670/die-sexismus-debatte-im-spiegelwissenschaftlicher-erkenntnisse?p=all> (zugegriffen 17.07.2021).
- Diehl, Charlotte, Rees, Jonas, Bohner, Gerd: „Die Sexismus-Debatte im Spiegel wissenschaftlicher Erkenntnis“, in: *APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte. Sexismus* (APuZ8/2014), S. 22-28,
- Duchamp, Marcel; „*The Creative Act*,“ *The Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson, New York: Da Capo, 1973, S. 140.
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Einstein, Albert: *Einstein on Cosmic Religion and Other Opinions and Aphorisms*, Mineola, New York: Dover Publications, 2009.
- Einstein, Albert: *Ideas and Opinions*, New York: Bonanza Books / Crown Publishers, Inc, 1954.
- Eliot, T.S.: *Little Gidding, Part V*, the last of the Four Quartets, London: Faber & Faber, 2001.
- Emcke, Carolin: „*Flüchtlinge: Mehr als 700 Menschen ertrinken im Mittelmeer*“, Die Zeit, 19. April 2015, Abschn. Gesellschaft,

<https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2015-04/fluechtlinge-lampedusa-unglueck>, (zugegriffen 22.3. 2019).

Emke, Carolin: „*Willkommen in Deutschland*“, Zeit Magazin, 17. Februar 2014, <https://www.zeit.de/zeit-magazin/fluechtlinge-in-deutschland>, (zugegriffen 22.3. 2019).

Engels, Friedrich: *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. Band 29 Friedrich Engels: Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*, Berlin: Akademie Verlag, 1990.

Federhofer, Hellmut: *Der Freiheitsbegriff in Der 'Neuen Musik*. International Journal of Musicology, vol. 8, 1999, pp. 289–299. JSTOR, www.jstor.org/stable/24621013 (zugegriffen 2.4.2021).

Fiedler, Leonhard M.: „Drama und Regie im gemeinsamen Werk von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt“, in: *Modern Austrian Literature* 7, Nr. 3/4 (1974): 184–208. <https://www.jstor.org/stable/24646822>

Foucault, Michel: *Andere Räume*, in: Karlheinz Barack u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, 1992.

Goethe, Johann Wolfgang: III. *Sturm und Drang (2): Die Leiden des jungen Werthers*, Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787, hrsg. von Matthias Luserke, Leipzig: Reclam, 1999.

Goethe, Johann Wolfgang: *Maximen und Reflexionen*, Wiesbaden: Marix Verlag, 2003.

Groys, Boris: *Art and Money*, e-flux, Journal #24 - April 2011, <https://www.eflux.com/journal/24/67836/art-and-money> “Between the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first, art entered a new era—namely, an era of mass artistic production following an era of mass art consumption.” / (zugegriffen am 11.07.2021).

Haack, Barbara: *Es gibt noch viel zu tun. Frauen aus Kunst und Kultur im Gespräch*, in:

Hans Haacke, DER BEVÖLKERUNG

<https://www.bundestag.de/besuche/kunst/kuenstler/haacke>
(zugegriffen 12.12.2020).

Hantelmann von, Dorothea: *How to do Things with Art*, Berlin/Zürich:
Diaphanes, 2007, S. 11.

Hiekel, Jörn Peter: „Was leistet das Musiktheater heute? Bewegungen und
Tendenzen“, in: *Neue Musik in Bewegung*, Mainz: Schott, 2011.

Hiekel, Jörn Peter: *Die Kunst des Übergangs. Merkliche und unmerkliche
Neuansätze im Musiktheater der letzten Jahrzehnte*, in: Andreas Meyer
und Christina Richter-Ibáñez (Hg.), *Übergänge: Neues Musiktheater -
Stimmkunst - Inszenierte Musik*, Mainz: Schott, 2016.

History of the Mariachi“. Zugegriffen 9. Februar 2021.
<http://www.mariachi.org/history.html>.

Hofmannsthal, Hugo von: „Festspiele in Salzburg“, in: *Der Brief des Lord
Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*, Reclams
Universal-Bibliothek, Ditzingen: Reclam Verlag, 2016.

Horx, Matthias: „Warum gibt es noch immer Kriege?“, Zukunftsinstitut,
[https://www.zukunftsinstitut.de/artikel/warum-gibt-es-noch-immer-
kriege/](https://www.zukunftsinstitut.de/artikel/warum-gibt-es-noch-immer-kriege/), (zugegriffen 15.11.2019).

Horx, Matthias: „Warum gibt es noch immer Kriege?“, *Zukunftsinstitut*,

Horx, Matthias: *Warum gibt es noch immer Kriege?*
[https://www.zukunftsinstitut.de/artikel/warum-gibt-es-noch-immer-
kriege/](https://www.zukunftsinstitut.de/artikel/warum-gibt-es-noch-immer-kriege/) (zugegriffen 12.07.2021).

Jahn, Hans-Peter: *Versuch einer Abgrenzung*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*,
Mainz: Schott, IV/1993.

Jung, Carl: *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Volume 9, part I
of *The Collected Works*, Princeton New Jersey: Princeton University
Press, 1990.

Kant, Immanuel: *Werkausgabe* [in zwölf Bänden]. 10. *Kritik der Urteilskraft*,
Berlin: Suhrkamp, 1977.

Kaye, Nick: *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London ; New York: Routledge, 2000.

Keith, Hugh und Weis, Erich: PONS Standardwörterbuch Englisch Englisch-Deutsch /Deutsch Englisch, Stuttgart: Klett, 2001, S. 376.S. 390.

Kentridge, William: *“Anything Is Possible”* | Art21“, <https://art21.org/watch/william-kentridge-anything-is-possible/full-program-william-kentridge-anything-is-possible/>, (zugegriffen 17.12.2018).

Klein, Julian: *Was Ist Künstlerische Forschung?* https://www.academia.edu/1576965/Was_ist_k%C3%BCnstlerische_Forschung (zugegriffen 13.3.2021).

Kobbé, Gustav: *The Definitive Kobbé's Opera Book*, New York City: Putnam, 1976.

Kolo, traditional folk dance, <https://ich.unesco.org/en/RL/kolo-traditional-folk-dance-01270> (zugegriffen 13.10.2020).

Kotnik, Vlado. *„The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground.“* International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, vol. 44, no. 2, 2013, pp. 303–342. JSTOR, www.jstor.org/stable/23594802. (zugegriffen 10.3.2021).

Kreck, Matthias. *„Was ist ein Raum? - Universität Heidelberg“*. Zugegriffen 1. November 2018. https://www.uniheidelberg.de/presse/ruca/ruca2_2001/kreck.html. (zugegriffen 1.11.2018).

Krösche, Kai: *Coup Fatal – Ein Team um Serge Kakudji und Alain Platel lässt bei den Wiener Festwochen Barockmusik auf afrikanische Dandys prallen*, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9652&catid=127&Itemid=40 (zugegriffen 9.4.2019).

Kwon, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002. https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon_Miwon_One_Place_after_Another_Site-Specific_Art_and_Locational_Identity.pdf (S.3) (zugegriffen 12.12.2020).

- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2005.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Der Leibniz-Clarke Briefwechsel*, übers. und hrsg. von Volkmar Schüller. Berlin: AkademieVerlag GmbH, 1991.
- Licht, Jennifer: *Spaces*, New York: The Museum of Modern Art, 1969.
https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2698_300190538.pdf?_ga=2.240567489.39080027.1614693712-441616885.1614693712 (zugegriffen 12.12.2020).
- Linares, Marina: *Performance – an den Grenzen der Bildlichkeit*, Kunsttexte.de, 2014.
<https://edoc.huberlin.de/bitstream/handle/18452/8038/linares.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (zugegriffen am 20.5.2019).
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 10. Auflage, 2019.
- Marina Abramovic Institute, <https://mai.art/> (zugegriffen 9.12.2019).
- Marx, Karl: *Das Kapital: Kritik der politischen Oekonomie*, Berlin: Dietz, 1990.
- Matzke, Mieke: *Szenische Orte - mediale Räume*, in: Roesner, Wartemann, und Wortmann, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2005.
- Meredith Monk, <https://www.meredithmonk.org/about/biography/>, (zugegriffen 17.12.2020).
- Modern Mechanix*, July 1934, <http://blog.modernmechanix.com/radio-power-will-revolutionize-the-world/> (zugegriffen 8.7.2021)
- Murray, James A. H., William Little, C. T. Onions, und G. W. S. Friedrichsen. *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles. 3rd (Thumb index) ed., Completely reset / with etymologies revised by G.W.S. Friedrichsen, and with Revised addenda. Oxford: Clarendon Press, 1977.*
- Muschg, Adolf: *Die Erfahrung von Fremdsein*, München: Hueber, 1987.
- Nauck, Gisela: *Musik im Raum, Raum in der Musik: ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.

Newton, Isaac.: *Mathematische Grundlagen der Naturphilosophie* (hrsg. von E. Dellian), Berlin: *Academia Verlag*, 4. Auflage Sankt Augustin, 2016.

Nott, C.S.: *Teachings of Gurdjieff: The Journal of a Pupil*, New York: Samuel Weiser, 1974.

O'Hagan Sean, Interview: Marina Abramovic, 2.10.2010.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist> (zugegriffen 10.12.2019).

Ohlendorf, Vera: *Der Begriff des Versprechens bei Hannah Arendt und Paul Ricoeur*, diplom.de, 2014, S. 30.
<https://www.grin.com/document/146294> (zugegriffen am 11.3.2021).

Ouspensky, Pytor Demianovich. „In Search of the Miraculous: The Definitive Exploration of G. I. Gurdjieff's Mystical Thought and Universal View, Boston: Mariner Books, Revised edition, 2001.

Pschera, Alexander: *Neue Musik – wozu?*, SWR2, 2019, S. 6.
<https://www.swr.de/swr2/programm/download-swr-13358.pdf>
(zugegriffen 5.10.2020).

Publikum soll "verändert herauskommen", Der Standard, 11.11.2005,
<https://www.derstandard.at/story/2232362/publikum-soll-veraendert-herauskommen>, (zugegriffen 5.10.2020).

Rastetter, Daniela, Cornils, Doris: *Networking: aufstiegsförderliche Strategien für Frauen in Führungspositionen, Gruppendynamik und Organisationsberatung* 43 (1. März 2011): 43–60. Hamburg: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011

Richard Serra, Tilted Arc, <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/minimalism-and-earthworks/a/richard-serra-tilted-arc> (zugegriffen 2.12.2018).

Roesener, David *Musikalische Spiel-Räume*, in: Roesner/Wartemann/Wortmann (Hg.): *Szenische Orte – Mediale Räume*, Hildesheim: Olms, 2005.

Salzman, Erik, Dési, Thomas: *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*,
http://www.ericssalzman.com/pdfs/EricSalzman_TheNewMusicTheater_Introduction.pdf (zugegriffen 15.12.2018).

Schechner, Richard: *Between Theatre and Anthropology*, Pittsburgh: University of Pennsylvania Press, 1985, S. 8.

Schule, Gabriele, Ries, Carolin, Zimmermann, Olaf: *Frauen in Kultur und Medien*, Deutscher Kulturrat e.V., 2016, S. 478.,
<https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> (zugegriffen am 4.4.2021).

Schulz, Gabriele: „Zahlen – Daten – Fakten: Geschlechterverhältnisse im Kultur- und Medienbetrieb“, In: Gabriele Schulz, Carolin Ries, Olaf Zimmermann: *Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*, Berlin: Deutscher Kulturrat e.V., 2016, S. 43, <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf>, (zugegriffen am 4.4.2021).

Schulze, Gerhard: „Auf der Suche nach dem unwiederholbaren Erlebnis“, 15.03.2018, In: Neue Züricher Zeitung.
https://www.nzz.ch/auf_der_suche_nach_dem_unwiederholbaren_erlebnis-1.689382 (zugegriffen am 2.4.2021).

Schulze, Gerhard: *Die Erfindung des Musik Hörens*, In: Martin Tröndle, Hg., *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, 2., erweiterte Auflage, Bielefeld: transcript, 2011, S. 45-52. „Was? Das soll's gewesen sein?“ <https://www.sueddeutsche.de/kultur/interview-was-das-soll-s-gewesen-sein-1.4364393> (zugegriffen am 2.4.2021).

Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/New York: Campus Bibliothek, 1992.

Serra, Richard: 'Tilted Arc Destroyed', in: Richard Serra, *Writings Interviews*, Chicago: Chicago University Press, 1994 [1969], S. 193–214.

Sige, Mira: „Bekenntnisse eines Menschenhändlers - das Milliardengeschäft mit den Flüchtlingen“, in: *Die Störenfriedas* (blog), 1. März 2016,
<https://diestoerenfriedas.de/bekenntnisse-eines-menschenhaendlers-das-milliardengeschaeft-mit-den-fluechtlingen/>, (zugegriffen 22.3.2019).

Stanislavsky, Constantin: *An Actor Prepares*, New York: Routledge, 1989.

Stegemann, Bernd: *Lektionen 1. Dramaturgie*, Verlag Berlin:Theater der Zeit, 2009, S.287 f.

http://meta.narr.de/9783823367703/F11_postdramat_theater.pdf
(zugegriffen 12.7.2020).

Tambura, <https://folkdancefootnotes.org/music/about-music-types-songs-etc/tamburica-tamburitsa-tamburizza-tambura-tamburica-orchestra/>
(zugegriffen am 17.06.2020).

Tesla, Nikola: *My Inventions: The Autobiography of Nikola Tesla*, Martino Fine Books, Eastford, 2018.

The Death of the Old, the Birth of the New, Osho. <https://www.osho.com/osho-online-library/osho-talks/happening-identification-a-nobody-c8aff853-b63?p=3fe1bfa39e077bdec45f6ef68c143395> (zugegriffen 12.07.2021).

The Yoga Sutras of Patanjali, New York: Start Publishing LLC, 2015.

Ther, Philipp: *Einleitung. Das Musiktheater als Zugang zu einer Gesellschaft- und Kulturgeschichte Europas*. In: Sven Oliver Müller, Philipp Ther, und Jutta Toelle, *Die Oper Im Wandel Der Gesellschaft: Kulturtransfers Und Netzwerke Des Musiktheaters Im Modernen Europa*, Oldenbourg, 2010.

Ther, Philipp: *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*. R. Oldenbourg, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2006. (Die Gesellschaft der Oper. 1.).

Thomas, Karin: *DuMont's kleines Sachwörterbuch der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: DuMont, 1986, S. 186.

Trakšelytė, Aušra: *Ortsspezifische Kunst. MATERIELL, PHYSISCH ODER KONZEPTUELL?*, <https://www.goethe.de/ins/lt/de/kul/mag/20550269.html> (zugegriffen 12.12.2020).

Tröndle, Martin: *Das Konzert*, Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form (2., erweiterte Auflage), Berlin: Transcript, 2011.

Vasudev, Jaggi, Sadhguru und Subramaniam, Arundhathi. *Adiyogi: The Source of Yoga*, London: Harper Colins Publishers, 2017.

Warum weiß ich nicht - Kindheitsblicke – Münchener Biennale“

<http://archive.muenchener->

[biennale.de/en/archive/2010/programm/events/event/detail/warum-weiss-ich-nicht-kindheitsblicke/](http://archive.muenchener-biennale.de/en/archive/2010/programm/events/event/detail/warum-weiss-ich-nicht-kindheitsblicke/). (zugegriffen am 1.7.2020).

Weyl, Hermann: *Raum, Zeit, Materie*, 4. Aufl., Berlin: Verlag von Julius Springer, 1993.

Wilson, Bernard : *Punki: Performance für Maurizio Cattelan*, hg. v. Andreas Bee und Udo Kittelmann, Ausst.-Kat. Muse um für Moderne Kunst, Frankfurt am Main: Verlag der Buchhandlung König, 200

SEKUNDÄRLITERATUR

Aristotle: *Poetics*, Internet Encyclopedia of Philosophy“. Zugegriffen 19. Februar 2021. <https://iep.utm.edu/aris-poe/>.

Aßmann, Sandra. *Medienhandeln zwischen formalen und informellen Kontexten: Doing Connectivity*. Berlin: Springer-Verlag, 2014.

Balkans War: A Brief Guide“. *BBC News*, 18. März 2016, Abschn. „Europe“. <https://www.bbc.com/news/world-europe-17632399>.

Barck, Karlheinz, Peter Gente, Heidi Paris, und Stefan Richter. *Aisthesis - Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. 1. Leipzig: Reclam, 1990.

Bashford, Ronald. „The Poetics of Aristotle, by Aristotle“, o. J., 39.

Baum, Gerhart, und Helmut Lachenmann. „Demokratie: ‚Vor allem Sorge ich mich um das, was ‚danach‘ kommt‘“. *Die Zeit*. 3. Mai 2020, Abschn. Gesellschaft. <https://www.zeit.de/2020/19/demokratie-covid-19-krise-gerhart-baum-helmut-lachenmann-corona-briefe/seite-2>.

Becker, Julia C. „Subtile Erscheinungsformen von Sexismus | APuZ“. bpb.de. Zugegriffen 10. März 2021. <https://www.bpb.de/apuz/178674/subtile-erscheinungsformen-von-sexismus>.

Bermbach, Udo. „Politik, Gesellschaft und Oper im 20. Jahrhundert“. In *Oper, Publikum und Gesellschaft*, herausgegeben von Karl-Heinz Reuband, 19–49. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.

Bogen, Manfred, Roland Kuck, und Jens Schröter, Hrsg. *Virtuelle Welten als Basistechnologie für Kunst und Kultur?: Eine Bestandsaufnahme*. transcript-Verlag, 2009.

Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

- Brecht, Bertolt. *Über Politik Auf Dem Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.
- Brembeck, Reinhard J. „Was? Das soll's gewesen sein?“ Süddeutsche.de. Zugriffen 2. April 2021.
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/interview-was-das-soll-s-gewesen-sein-1.4364393>.
- Carl von Clausewitz: VOM KRIEGE. Zugriffen 13. Dezember 2020.
https://www.clausewitz.com/readings/VomKriege1832/_VKwholetext.htm.
- Compeau, Timothy, und Robert MacDougall. „Tecumseh Returns:: A History Game in Alternate Reality, Augmented Reality, and Reality“. In *Seeing the Past with Computers*, herausgegeben von KEVIN KEE und TIMOTHY COMPEAU, 176–206. Experiments with Augmented Reality and Computer Vision for History. University of Michigan Press, 2019.
<https://www.jstor.org/stable/j.ctvnjbdr0.13>.
- Context of Practice. „Site Specific Art“, 25. November 2012.
<https://francesbaileycop.wordpress.com/2012/11/25/site-specific-art/>.
- Cornford, F. M. „The Invention of Space“. In *The Concepts of Space and Time: Their Structure and Their Development*, herausgegeben von Milič Čapek, 3–16. Boston Studies in the Philosophy of Science. Dordrecht: Springer Netherlands, 1976. https://doi.org/10.1007/978-94-010-1727-5_1.
- Cornils, Doris. „Mikropolitik. Die kleinen Spiele der Macht zu verstehen ist goldwert!“ *EDITION F* (blog), 13. Januar 2018.
<https://editionf.com/mikropolitische-kompetenz-ein-erfolgskfaktor-fuer-deine-karriere/>.
- Coseru, Christian. „Mind in Indian Buddhist Philosophy“. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, herausgegeben von Edward N. Zalta, Spring 2017. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017.
<https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/mind-indian-buddhism/>.
- Costanzo, Jason M. „Subjectivity and the encounter with being“. *The Review of Metaphysics* 68, Nr. 3 (2015): 593–614.
<https://www.jstor.org/stable/24636656>.

- Das Problem des Raumes - AbeBooks“. Zugegriffen 12. März 2021.
<https://www.abebooks.de/buch-suchen/titel/das-problem-des-raumes/>.
- Daude, Daniele. *Oper als Aufführung: neue Perspektiven auf Opernanalyse*. Theater, Bd. 62. Bielefeld: Transcript, 2014.
- DER STANDARD. „Publikum soll ‚verändert herauskommen‘“. Zugegriffen 2. April 2021. <https://www.derstandard.at/story/2232362/publikum-soll-veraendert-herauskommen>.
- Die Erzählungen. (Gesammelte Werke in Einzelausgaben) von Hofmannsthal, Hugo von (Hrsg. von Steiner, Herbert), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1949.
- Dobiéy, Dirk, Köplin, Thomas. *Creative Company: Wie künstlerisch zu arbeiten Organisationen dabei hilft, über sich hinaus zu wachsen*, München: Vahlen, 2018.
- Eicher, Debora, und Katharina Kunißen. „Bizet, Bach und Beyoncé. Hochkulturelle Musik in grenzüberschreitenden Geschmackskombinationen“. In *Oper, Publikum und Gesellschaft*, herausgegeben von Karl-Heinz Reuband, 119–42. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.
- Erdenmacht und Völkerschicksal. Zugegriffen 13. Dezember 2020.
<https://www.projekt-gutenberg.org/ratzel/erdenmac/chap013.html>.
- Erneuerung der Oper aus dem Geist der Moderne? Das Regietheater und sein Publikum“. In *Oper, Publikum und Gesellschaft*, herausgegeben von Karl-Heinz Reuband, 287–353. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.
- Falck, Oliver, Michael Fritsch, und Stephan Heblich. „Was trägt die etablierte Hochkultur zur Regionalentwicklung bei? Die wirtschaftliche Bedeutung von Opernhäusern“. In *Oper, Publikum und Gesellschaft*, herausgegeben von Karl-Heinz Reuband, 3–18. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.

- Fechter, Friedrich. *Die Familie in der Nachexilszeit: Untersuchungen zur Bedeutung der Verwandtschaft in ausgewählten Texten des Alten Testaments*. Walter de Gruyter, 1998.
- Flender, Reinhard. *Die Entdeckung des Raumes in der Musik. Zwölf_essay: Denkheft*. - Hamburg: Hochschule für Musik und Theater, 2013- 7. Hamburg: Hochschule für Musik und Theater, 2013.
- Fräulein Magazin. „Die weltgeschichtliche Niederlage des weiblichen Geschlecht“, 12. Mai 2020. <https://www.fraeulein-magazine.eu/die-weltgeschichtliche-niederlage-des-weiblichen-geschlecht/>.
- From Experience to Spacetime. Zugegriffen 8. März 2021. <https://www.mathpages.com/rr/s1-01/1-01.htm>.
- Fuentes, Bibiana. „Artistic exploration and subjective transformation In Mario Mendoza’s Narrative“. *Latin American Literary Review* 43, Nr. 86 (2016): 101–16. <https://www.jstor.org/stable/26407252>.
- GRIN - Das Prinzip der Identität von Ununterscheidbarem. Die Philosophie von Raum und Zeit bei Newton und Leibniz“. Zugegriffen 12. März 2021. <https://www.grin.com/document/383801>.
- Gröppel, Nils H. *Marketing im Kulturbetrieb: Zur Konzeption des Marketing im Spannungsfeld von kulturellem Wert und ökonomischer Realität*. Springer-Verlag, 2019.
- Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels. Edition Tiamat, Berlin 1996.*, o. J.
- Haase, Martina. „Postdramatisches Theater (p.Th.)“, o. J., 9.
- Hering, Jörn. „Oper für alle? Open Air-Veranstaltungen als Einstieg in das Opernerlebnis – das Beispiel der Bayerischen Staatsoper München“. In *Oper, Publikum und Gesellschaft*, herausgegeben von Karl-Heinz Reuband, 355–73. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018. https://doi.org/10.1007/978-3-658-12926-2_12.
- Herms, Claudia. „Zur Psychologie des künstlerischen Schaffens“, o. J., 38.
- Hesse, Wolfgang, und FB Mathematik. „Virtualität und Realität - Konflikt zweier Welten?“, o. J., 10. <https://www.mathematik.uni-marburg.de/~hesse/papers/VirNat2.pdf>

Heuser, Beatrice. *Von Guibert bis Ludendorff: von der Totalen Mobilmachung zum Totalen Krieg. Den Krieg denken*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2010.

Hiekel, Jörn Peter, und David Roesner. *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters. Theorien, Analysen, Positionen*. Bielefeld: transcript., 2018.

Höflich, Joachim R. „Der Opernbesuch als soziale Angelegenheit. Zur kommunikativen Konstruktion eines ‚unmöglichen Kunstwerks‘“. In *Oper, Publikum und Gesellschaft*, herausgegeben von Karl-Heinz Reuband, 259–84. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.

Hofmannsthal, Hugo von. *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte: Reclams Universal-Bibliothek*. Reclam Verlag, 2016.

Virtuelle Welten als Basistechnologie für Kunst und Kultur?: Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript-Verlag, 2009.

Jeschonnek, Günter. *Darstellende Künste im öffentlichen Raum*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2017.

K.West. „Ruhrtiennale: Das Schweigen des Theaters Hören“. Zugegriffen 9. April 2019.
<http://www.kulturwest.de/architektur/detailseite/artikel/ruhrtiennale-das-schweigen-des-theaters-hoeren/>.

Kawakami, Ai, Kiyoshi Furukawa, Kentaro Katahira, Keiko Kamiyama, und Kazuo Okanoya. „Relations Between Musical Structures and Perceived and Felt Emotions“. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 30, Nr. 4 (2013): 407–17.
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2013.30.4.407>

Kletschke, Irene, und Kirsten Reese. „Genderverteilung der Lehrenden in den Fächern Komposition, Elektroakustische Komposition und Musiktheorie an deutschen Hochschulen: Eine statistische Recherche“. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the German-speaking Society of Music Theory]* 17, Nr. 1 (2020): 147–53.

Knapp-Klatsch, Dorle. *Aida bis Zauberflöte: 55 populäre Opern auf den Punkt gebracht - Ein Opernführer für Anfänger und Liebhaber*. BoD – Books on Demand, 2020.

Lehmann, Harry. *Ästhetische Erfahrung: eine Diskursanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.

Literatur-Theorie: Was ist eigentlich ein Drama?“, 12. Januar 2015.
<https://www.br.de/telekolleg/faecher/deutsch/literatur/drama-dramatische-handlung-100.html>.

LunaPark21. „Friedrich Engels und die Geschlechterfrage • LunaPark21“, 17. April 2020. <https://www.lunapark21.net/friedrich-engels-und-die-geschlechterfrage/>.

Maltz-Leca, Leora. „Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change“. *The Art Bulletin* 95, Nr. 1 (2013): 139–65.
<https://www.jstor.org/stable/43188799>.

Melville, Stephen. „Richard Serra: Taking the Measure of the Impossible“. *RES: Anthropology and Aesthetics*, Nr. 46 (2004): 185–201.
<https://www.jstor.org/stable/20167646>.

Meyer, Andreas, und Christina Richter-Ibáñez. *Übergänge: Neues Musiktheater - Stimmkunst - Inszenierte Musik*. Schott, 2016.

Monteiro, Lynette M., Jane F. Compson, und Frank Musten. *Practitioner's Guide to Ethics and Mindfulness-Based Interventions*. Wiesbaden: Springer, 2017.

Müller, Sven Oliver, Philipp Ther, und Jutta Toelle. *Die Oper Im Wandel Der Gesellschaft: Kulturtransfers Und Netzwerke Des Musiktheaters Im Modernen Europa*. Oldenbourg, 2010.

Müller, Sven Oliver. „Emotionen und Konfrontationen. Saalschlachten in Oper und Konzert in Großbritannien des 19. Jahrhunderts“. In *Oper, Publikum und Gesellschaft*, herausgegeben von Karl-Heinz Reuband, 91–115. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.

Murray, James A. H., William Little, C. T. Onions, und G. W. S. Friedrichsen. *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. 3rd (Thumb index) ed., Completely reset / with etymologies revised by

G.W.S. Friedrichsen, and with Revised addenda. Oxford: Clarendon Press, 1977.

Neue Musik in Bewegung : Musik- und Tanztheater heute von Jörn Peter Hiekel: Schott Music Apr 2011 9783795718411 Taschenbuch - AHA-BUCH GmbH“.

Nonnenmann, Rainer. „Das Konzert ist tot – Es lebe das Konzert!“ *Musik & Ästhetik* 14, Nr. 56 (2010): 26–43.
<https://www.musikundaesthetik.de/article/99.120205/mu-14-4-26>.

On “The Creative Act” | Toutfait Marcel Duchamp Online Journal“. Zugegriffen 17. Februar 2021. <https://www.toutfait.com/on-the-creative-act/>.

One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity. MIT Press, 2004.

ONLINE, ZEIT. „Flüchtlinge: Mehr als 700 Menschen ertrinken im Mittelmeer“. *Die Zeit*. 19. April 2015, Abschn. Gesellschaft.
<https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2015-04/fluechtlinge-lampedusa-unglueck>.

Ortsspezifische Kunst. „Materiell, physisch oder konzeptuell?“ @GI_weltweit. Zugegriffen 2. März 2021.
<https://www.goethe.de/ins/lt/de/kul/mag/20550269.html>.

Other Writing“. Zugegriffen 10. März 2021. <https://www.anilseth.com/copy-of-chapters>.

Philosophie.ch – „Das Problem des Raumes...“ Zugegriffen 12. März 2021.
<https://www.philosophie.ch/artikel/2018/das-problem-des-raumes>.

Pratt, Scott L. „Opera as Experience“. *The Journal of Aesthetic Education* 43, Nr. 4 (2009): 74–87. <https://www.jstor.org/stable/25656248>.

Preusser, Heinz-Peter. *Krieg in den Medien*. Rodopi, 2005.

Radice, Mark A. *Opera in Context: Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*. Hal Leonard Corporation, 1998.

Ratzel, Friedrich. *Politische Geographie oder die Geographie der Staaten, des Verkehrs und des Krieges*. *Politische Geographie oder die*

Geographie der Staaten, des Verkehrs und des Krieges. De Gruyter, 1903.

Raum - Neue Ansätze für die Erforschung von Militär, Krieg und Gewalt in der Neuzeit | Portal Militärgeschichte“. Zugegriffen 13. Dezember 2020. http://portal-militaergeschichte.de/Tagung_Raum_2013.

Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Herausgegeben von Jörg Dünne und Stephan Günzel in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke, Berlin: Suhrkamp, 2006.

Reuband, Karl-Heinz. „Das Kulturpublikum im städtischen Kontext. Wie sich das Publikum der Oper von anderen Kulturpublika unterscheidet“. In *Oper, Publikum und Gesellschaft*, herausgegeben von Karl-Heinz Reuband, 143–91. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.

Reus, Gunter, und Lars Harden. „Nicht auf verlorenem Posten. Entwicklungen des Zeitungsfeuilletons und Wünsche des Opernpublikums an die Kulturberichterstattung“. In *Oper, Publikum und Gesellschaft*, herausgegeben von Karl-Heinz Reuband, 195–210. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.

Richter, Dorothee I. „Fluxus. Kunst Gleich Leben? Mythen Um Autorschaft, Produktion, Geschlecht Und Gemeinschaft.“ Zugegriffen 12. März 2021. https://www.academia.edu/3489139/Fluxus_Kunst_gleich_Leben_Mythen_um_Autorschaft_Produktion_Geschlecht_und_Gemeinschaft.

Richter, Philipp. „Leibniz, Newton, Kant – Philosophische Zeitbegriffe in der Neuzeit“. . . *August*, 2016, 9.

Rössel, Jörg, und Michael Hoelscher. „Wer geht warum in die Oper? Sozialstruktur und Motive des Opernbesuchs“. In *Oper, Publikum und Gesellschaft*, herausgegeben von Karl-Heinz Reuband, 241–58. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.

Rundfunk, Bayerischer. „Interview mit Helmut Lachenmann: ‚Ich hasse Humor!‘ | BR-Klassik“, 8. Juni 2018. <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/neue-musik/helmut-lachenmann-my-melodies-urauffuehrung-interview-100.html>.

- Schäfer, Hilmar. „John Dewey (1859 – 1952)“. In *Klassiker der Soziologie der Künste: Prominente und bedeutende Ansätze*, herausgegeben von Christian Steuerwald, 131–52. Kunst und Gesellschaft. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2017.
- Schulze, Gerhard. *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/New York: Campus Bibliothek, 1992.
- Schweiger, Wolfgang. „Opernkritiker – geheime Verführer oder entfremdete Elite? Eine Inhalts- und Wirkungsanalyse von Opernrezensionen“. In *Oper, Publikum und Gesellschaft*, herausgegeben von Karl-Heinz Reuband, 211–37. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.
- Scientific American. „The Neuroscience of Reality“. Zugegriffen 10. März 2021. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican0919-40>.
- Sellars, R. W. „SPACE AND TIME“. *The Monist* 30, Nr. 3 (1920): 321–64. <https://www.jstor.org/stable/27900811>.
- Sherman, Virginia Allen-Terry. „Diaspora and Displacement: The Evocation of Traditions, Origins and Identity in Culinary Memoirs, an Emerging Literary Genre“, o. J., 709.
- Simmonds, Kevin. „On Fire: Five Meditations on Opera“. *World Literature Today* 92, Nr. 6 (2018): 26–29. <https://www.jstor.org/stable/10.7588/worllitetoda.92.6.0026>.
- Sozialraum: Der passende Begriff für alle möglichen Problemstellungen | sozialraum.de“. Zugegriffen 7. März 2021. <https://www.sozialraum.de/sozialraum-der-passende-begriff-fuer-alle-moeglichen-problemstellungen.php>.
- Stelzer, Otto. „Das Kunstwerk und Seine Wirkung“. In *Goethe und die Bildende Kunst*, herausgegeben von Otto Stelzer, 127–64. Wiesbaden: Vieweg+Teubner Verlag, 1949. https://doi.org/10.1007/978-3-663-04189-4_5.
- Stoetzer, Sergej. „SPACE THINKS? Soziologische Raumkonzepte.“, o. J., 21. http://www.space-thinks.de/wp-content/uploads/2008/06/theorie_stoelzel_e.pdf

- The Art Story. „Michael Heizer Overview and Analysis“. Zugegriffen 25. November 2018. <https://www.theartstory.org/artist-heizer-michael.htm>.
- The Art Story. „Walter de Maria Overview and Analysis“. Zugegriffen 25. November 2018. <https://www.theartstory.org/artist-de-maria-walter.htm>.
- the Guardian. „Interview: Marina Abramović“, 2. Oktober 2010. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>.
- The Persona and the Shadow in Analytic Psychology and Existential Philosophy“. Zugegriffen 3. April 2021. https://www.researchgate.net/publication/303959964_The_Persona_and_the_Shadow_in_Analytic_Psychology_and_Existential_Philosophy.
- Till, Nicholas. ‚To study opera, we have to study more than operas‘ (2012, 2)“, o. J., 10.
- Tröndle, Martin. *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: transcript Verlag, 2014.
- Trültzsch, Sascha. *Kontextualisierte Medieninhaltsanalyse: Mit einem Beispiel zum Frauenbild in DDR-Familienserien*. Wiesbaden: Springer-Verlag, 2009.
- Trümpi, Fritz. „Die Wiener Staatsoper zwischen Österreich-Ideologie und Kaltem Krieg. Zur Politisierung des Wiederaufbaus des Operngebäudes, 1945–1955“. In *Oper, Publikum und Gesellschaft*, herausgegeben von Karl-Heinz Reuband, 53–90. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.
- Vivod, Maria. „Die Beschwörerin (Bajalica) Biljana Aus Budisava, Wojwodina. Rekonstruktionsversuche Einer Ethnischen Identität Im Postsozialistischen Nachkriegsserbien“. *Curare*. Zugegriffen 18. März 2019. https://www.academia.edu/20486448/Die_Beschw%C3%B6rerin_Bajalica_Biljana_aus_Budisava_Wojwodina._Rekonstruktionsversuche_einer_ethnischen_Identit%C3%A4t_im_postsozialistischen_Nachkriegsserbien.

Voigt, Rüdiger. *Weltordnungspolitik*, Wiesbaden: Springer-Verlag, 2005.

Walz, Guido. *Lexikon der Mathematik: Band 2: Eig bis Inn*. Wiesbaden: Springer-Verlag, 2016.

Warum gibt es noch immer Kriege?“, 18. Januar 2021.
<https://www.zukunftsinstitut.de/artikel/warum-gibt-es-noch-immer-kriege/>.

Warum weiß ich nicht - Kindheitsblicke – Münchener Biennale“. Zugegriffen 8. Februar 2021. <http://archive.muenchener-biennale.de/en/archive/2010/programm/events/event/detail/warum-weiss-ich-nicht-kindheitsblicke/>.

Was ist ein Raum? - Universität Heidelberg“. Zugegriffen 9. März 2021.
https://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca2_2001/kreck.html.

Weyl, Hermann. *Raum, Zeit, Materie*. 4. Aufl. Berlin: Verlag von Julius Springer, 1993.

William Fowler, H.W., J. Coulson, und C.T. Onions. „Shorter Oxford English Dictionary Historical Principles - AbeBooks“, 1973.
<https://www.abebooks.com/book-search/title/shorter-oxford-english-dictionary-historical-principles/>.

Willkommen in Deutschland | ZEIT ONLINE“. Zugegriffen 8. Februar 2021.
<https://www.zeit.de/zeit-magazin/fluechtlinge-in-deutschland>.

World Literature Today. „On Fire: Five Meditations on Opera,‘ by Kevin Simmonds“, 16. Oktober 2018.
<https://www.worldliteraturetoday.org/2018/november/fire-five-meditations-opera-kevin-simmonds>.

Wulf, Christoph. „Rituale“. In *Lehr(er)buch Soziologie: Für die pädagogischen und soziologischen Studiengänge Band 1*, herausgegeben von Herbert Willems, 331–49. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.

Yoran, Gabriel. „Komponiert heute noch jemand klassische Musik? Allerdings!“
Krautreporter. Zugegriffen 2. April 2021. <https://krautreporter.de/2759-komponiert-heute-noch-jemand-klassische-musik-allerdings>.

Zeitung, Süddeutsche. „Wie reine Luft und reines Wasser“. Süddeutsche.de.
Zugegriffen 2. April 2021. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-und-gesellschaft-wie-reine-luft-und-reines-wasser-1.4919534>.