

**2014.02.13 10.00 Uhr 01**

2014.02.13 10.00 Uhr Probe 1. Teil

Die Choristen beim Abholen der Bogen, großes Volksgemurmel, schwäbisch ...

Ich hab ein schwarzes Kostüm genauso wie du armenische Christin. Ich suche einen der halb aufgeschnitten ist – hier ist einer – ehrlich – ja super ... habe ich zu viel geschumpfe ... ok. jetzt passt es ...

10.07

Jossi – Guten morgen, wir machen erst einmal die Probe musikalisch, damit sie nachher szenisch gut wird. Sie können sich da vorne setzen – und auf die Stühle ...

4 tanzende Asiatinnen auf der P200

CHOR

Einer der Chorvorstände (glaube ich): So schwere Stücke soll man hier nicht spielen. Was ist das Schwere daran? Naja, wenn er nicht so viele Taktwechsel komponiert hätte, dann hätte man das ganze auch auswendig lernen können eventuell. Und für euch ist es ja der totale Horror (bezieht sich auf einen Techniker) Sag mal. Warum braucht man so viele Bildschirme. Naja, jeder muss die Taktzahlen ablesen können, um überhaupt zu wissen, wo wir sind. Und den dirigenten muss man auch sehen. Das ist bei dieser Art von Musik unabdingbar. Es klingt alles sehr ähnlich. Und man kann einfach sich sonst nicht mehr orientieren. Es gibt kaum charakteristische Stellen, wo man sich wiederfindet. Das ist wirklich problematisch. Wenn man noch schlechter Augen hat, dann ist es noch schlimmer. U: Am Ende bekommt man ein Gefühl dafür, oder wie geht das? S: An sich schon, ich finde halt, das Haus ist halt zu groß für das Stück, das Kammertheater wäre geeigneter, weil wir haben allein

Stück auswendig  
zu lernen...

hier oben die Lüfter der Scheinwerfer werden wahrscheinlich einen Großteil unserer leisen Aktionen einfach übertönen, vieles kommt im Zuschauerraum nicht an. Und am Schluss wird es darauf hinauslaufen, dass sowieso alles verstärkt werden soll, die Tonabteilung ist sowieso schon überlastet, also in deren Haut möchte ich auch nicht stecken. Weil wir haben jetzt im vierten Teil die Soloquartette, die werden verstärkt, die werden im Raum postiert, also so akustisch auch postiert, das wandert auch zum Teil, nur unsere Aktionen sind bis jetzt noch unverstärkt, und das wird aber sicher nicht so bleiben, sobald das Orchester mit dazu kommt, und eben die Lüftung, dann eben Geräusche im Zuschauerraum, dann unsere Inspizientin an der Seite, wenn sie um Ruhe bittet, und alles – das wird alles übertönen von den subtilen Aktionen, die wir hier haben, das sind ja Sachen, die sind so leise, das kann man überhaupt nicht mehr hören (streicht mit seinem Bogen über den Plastikbecher), weil selbst wenn es ganz still ist, ist hier ein Grundgeräusch, da kommen wir nicht drüber. Aber wir versuchen es einmal. U: (Meine Frage nicht zu verstehen) S: So ist es, das habe ich ihm zwar schon mal gesagt, aber er meinte, wir machen sowieso nur Texturen, hier auf der Bühne, also es ist wahrscheinlich eher nur ein gefühltes Geräusch, - und ich nehme es mal an ... wir versuchen es. U: Danke. S: Viel Glück-

Was meinst du der Fall war!

10.10

Johannes: Hallo, Gast: darf ich mal schauen, was du da hinter der Bühne machst ... Johannes: Ja, ja genau. Das ist gut. Ja, natürlich, klar. Super, da bin ich froh, dass du das mal machst, weil vor allem bei dem GOs wäre das wichtig. Genau. Wir haben dann nur einen Seitenbühnendirektoren, dann am Abend, zumindestens für diesen Akt, manche haben ja gesagt,

37,06

216

19.19.2019

19.19.26.10

jetzt für den vierten Teil ja, da brauchen wir gar niemanden an der Seite, Aber ich glaube, das ist nicht gut, ich glaube wir sollten auf jeden Fall da zu zweit stehen und weil man kann immer noch was da noch immer nicht gelöst ist, vom Bühnenchor, das sind diese einheitlichen Crescendi, und descrescendi – die gucken zwar in die Noten, aber dann sind die so orientiert an den Taktzahlen, dass sie das halt irgendwie vergessen. Und das glaube ich kann man ganz gut beeinflussen. Ich glaube ich setze mich mal hinter ihm (Sylvain)

Probleme des  
Dingereins!

10.18

Zweiter Anfang schöner – wieder von ganz vorne ...

10.22

Schöne Stelle ... Bilder wackeln mal nicht. ...

10.23

Johannes: Deutlicher Crescendo und Decrescendo hören.

10.34 Ende des musikalischen Durchlaufs ... Sylvain:

Ja, gut. Johannes: Ja, ich habe zwei Stellen. Meine Damen und Herren, nur zwei kleine Stelle, es ist ... nimm das. Sehr gut haben sie es gemacht, nochmal diesen Akkord in 336, das hat sich noch nicht durchgesetzt, da fangen wir einfach immer noch zu laut an. Der ist sehr lang und das Crescendo soll sich wirklich durchsetzen. Bitte da wirklich bei Null anfangen, Und sparen am Anfang mit dem Decrescendo, mit dem Crescendo, Und der Folgeakkord, das ist der in 343 dort wirklich mit dem Akkord im Orchester aufhören. Man hört immer noch ein Baß, und einen Alt, der dort überhängt. Also richtig abschneiden dort bitte. Danke ...

Sylvain: Christoph (Grund) für einen ersten Durchlauf ohne eine Präparierung mit mir das war wirklich ...

das ist interessant nicht wahr, klanglich musikalisch ...  
Es ist eine Introdution für das Stück. Das ist auch gut.

10.36

Ansprache Jossi – Zettel ganz oben: Bogen: teil des Körpers – wichtiger Gedanke und Ausdruck der Glückseligkeit (allerdings sehe ich kein Gesicht, das ihm zuhört, es scheint eine Art Reserviertheit vorzuherrschen, die dann im Spiel allerdings nicht dabei ist, also hat doch jeder zugehört) Das andere, was wichtig ist, dass sie wirklich den ganzen Körper sprechen lassen, auch wenn es nicht so extrem ist, wie wir das ganz am Anfang mal gesagt haben dass es nicht nur um die Köpfe geht, sondern dass man auch den ganzen Körper spürt. Mit all diesen Haltungen. Wenn wir das jetzt machen, dann sollten wir das gleich auch mal mit dem Auftritt proben. Wie sie reinkommen. ... damit da keine Missverständnisse entstehen, das letzte mal, wie ich das gesagt habe das ist kurz vor Beginn der Aufführung. Wenn das Orchester stimmt ... Das ist immer genau dann, wenn der Dirigent reinkommt, dann kommen sie rein in diese Positionen, ganz ruhig, dann wird es dunkel, wenn sie stehen, und dann geht es los. Das sollten wir jetzt mal ausprobieren. (Noch ansage die Bögen betreffend) ...

Bogen Ausdruck  
der Glückseligkeit

Nicht nur Köpfe  
sondern ganzer  
Körper

10.41

Jossi: Sie kommen rein, wie sie nachher auch ungefähr stehen, das müssen wir jetzt ausprobieren. Die Tür wird aufgemacht von Herr Schwestow, die Stewardessen, die kommen da hinten rein, und gehen an ihre Plätze, von der Seite, und Herr Metzner kommt von hinter der Wand. So – da lang. Ok. Das probieren wir jetzt mal.

10.42

Es kam noch die Frage auf, in welcher Haltung reinkommen. Erst mal einfach leise reinkommen, das während des Stimmens keine Nebengeräusche entstehen, und langsam – aber nicht so langsam, wie sie dann zur Passkontrolle gehen. Einfach ganz langsam hintereinander als Gruppe in diesen zweier oder Mehrfachkolonnen, wir probieren das jetzt aus. So leise wie es geht, aber nicht auf Zehenspitzen.

10.45

Schöne Szene einfach nur mit Volksgemurmel im Chor vor dem Auftritt.

Durchsage Beamtinnen treten auf – Uli, jetzt bitte nicht – wir haben ein ganz wichtige Probe ... nun ja, kann ich halt nicht durch die Glasscheibe der Beamtin filmen, nicht ihre Stempelaktionen – nicht ihr: Ihr Name ... Was soll man machen ...

Chor tritt auf ... die Bögen sollte man noch nicht sehen ...

...

10.48

Es wird dunkel, sagt Jossi, das Licht geht aus – das Licht geht wieder an, es ist Spiellicht auf der Bühne, das ist das Zeichen für ...

Das kommt auch  
ein reiner  
Anfang sein!

Musik beginnt ... ich habe die Beamtin (die leider nicht spricht im Bild – und man sieht, wie sie stempelt) – man hört deutlich Ihr Name? ...

11.00 Besonders schöne Bilder ... auch wenn es mitten drin ist – und nicht besonders lang ...

11.04 Sicht aus der Kammer des Souffleurs – schön, dass er tatsächlich vorspricht (verständlich) und dann spricht Andre ihm nach – auch wenn man ihn leider auf der Bühne nicht sieht.

11.05

Kurzes Gespräch mit einer Choristin:

U: Das geht doch über einen normalen Chorgesang weit hinaus.

S: Ja, natürlich.

U: Fühlen sie sich wohl dabei, oder sehen sie es sportlich.

S: Beides. Ich sehe es sportlich und wir haben natürlich auch eine große Erfahrung in solchen Sachen. Wir haben so etwas viel gemacht, dennoch ist man immer wieder überrascht, wie einen technische Dinge, technische Angelegenheiten einen dann doch beschäftigen. Zählen, streichen ... alles gleichzeitig und so – das ist schon eine Herausforderung.

11.08 Ansprache Jossi Kritik am Chor

Ok. Vielen Dank, das war wieder ein ganz großer Schritt. Muss man sagen, es war toll wie sie das gemacht haben. Richtig beeindruckend. Die Kontemplation, die das hat, die Haltungen, die sie entwickeln, die das gemeinsame gegenseitige Zuhören Wahrnehmen dessen, was passiert, wenn sie den Johannes Reuchlin da drinnen wahrnehmen, wie sie lächeln, fast alle, mittlerweile, es gibt nur ein paar wenige, die das nicht über die Lippen kriegen, aber fast alle. Es ist ganz toll, es ist beeindruckend, es ist großartig. Ich sage jetzt noch ein paar formale inhaltliche Punkte, Die sie sich aber bitte merken mögen, dann wird Johannes Knecht noch ein paar musikalische Bemerkungen machen, und dann gehen wir schon in die Pause, wir machen das nicht noch einmal. Weil wenn wir diese Konzentration halten, sie sich so hineinlegen in dieser Fokussiertheit, dann wird sich das von mal zu mal noch mehr steigern. Intensivieren.

DAS LÄCHELN  
VON FAST ALLEN!

Sylvain: Ich möchte nur sagen, ich bin wirklich sehr zufrieden. Bravo – wirklich, sie nehmen Risiko, diese Crescendi und das mit schönem Ton, die Intonation ist gut, ja, ich bin sehr zufrieden.

Johannes: Das kann man ja auch mal sagen  
(allgemeines Lachen)<sup>12</sup>

J: So, auch, was sie jetzt zum ersten Mal gemacht haben, der Auftritt, das war sehr gut, die Bögen vielleicht noch nicht sichtbar, das ist ja nicht schwer. Und dass man die Bögen vielleicht in die Haltung bringt, es ist ja zunächst dunkel und dann etwa zwei Sekunden und dann kommt Spiellicht rein. Mit dem Reinkommen von Spiellicht kommen dann die Bögen in Position als ganz organischen Vorgang. Schön wäre auch, wenn dieser Auftritt, wenn das noch ein bisschen unregelmäßiger ist, dass da ab und zu was nachher nicht mehr sein soll ein paar größere Lücken sind, nicht so aufeinander oder dichter aufeinander, also das sie da noch ... aber es war nicht schlecht. Dass es noch normaler ist, dass wir noch nicht alles vorwegnehmen, was dann passiert. Die Dichte dessen, wie sie dann da stehen und die Langsamkeit davon. Ich würde auch sagen, dein Vorschlag, dass du von Anfang an da sitzt, eingeschlafen oder weil du vom Flieger davor noch sitzen gelassen wurdest, das ist gut. Das können wir ja mal diskutieren. Dann noch einmal etwas für alle, wenn sie die Stimme von dem Reuchlin zum ersten Mal hören, diese Sätze, dann ist er in ihnen drin. Wir draußen können ihn noch gar nicht spotten. Wir wissen nicht, wo er ist, übt für uns auch, die Wahrnehmung, wo kommt das her, wer spricht hier, wo steht der, über allen Sätzen, die ihr habt, dann fokussieren wir uns auf die Sprache noch mal ganz anders. Herr Werger, so grimmig, wie sie jetzt gucken, so haben sie auch auf der Bühne geguckt, nein versuchen sie zu lächeln.  
S: Aber das mache ich doch.

Reuchlin am  
Anfang verborgen

---

<sup>12</sup> Wirklich schöner Moment.

J: Nein, das geht dann immer wieder weg. Nein, wirklich strahlen.

S: Das ist der Versuch.

J: Ja, das ist der Versuch. Auch Herr Kiem – wo ist Herr Kiem, auch wenn das geht – ganz exakt. Was sehr schön war, all die die im Verlauf dann Andre angesprochen hat, die sich umgedreht umgewandt haben, wie er weiter vor kam und auch Augenpaare gesucht hat, um seine Fragen zu stellen, seine Geschichte zu erzählen, sie haben immer zurückgelächelt, und das ist ganz wichtig, sie haben immer versucht zu verstehen, ihm Kraft zu geben, das war sehr schön. Dann noch so Kleinigkeiten, Herr (unverständlich) – ein bisschen früher nach oben schauen. Dann Beamtinnen sage ich nachher noch zwei Sätze. Dann bei dem Satz: Warum weinst du?

11.14

Wenn es geht für alle: Noch mehr lächeln. Mit dem Satz, vor allem dann danach. Jetzt, das war ziemlich gut, wie sie vorangegangen sind, ... ich muss zur Erstposition noch etwas sagen, das habe ich vergessen. Man müsste denken, die Schlange ist noch lange da draußen. Es wäre gut, wenn es in der Tür ein bisschen mehr pulken würde. Es fehlen jetzt auch einige – es kann nur sein, dass es immer wieder vorkommt, deswegen achten sie darauf. Wenn sie daran, wenn sie daran gehen, das war alles sehr gut. Wichtig ist, dass die Hintersten, heute war das Frau Friederich Herr Winter ... da wäre wichtig, dass es keine Lücke gibt, zum Vordermann, sondern dass man da wirklich so anstößt (macht es vor). Oder so mit dem Bogen. Dass ist das, was die Bewegung bewirkt. Da darf es eigentlich keine Lücken geben, nach der anderen – da wäre es gerade gut, aber von hinten wäre es wichtig. Dann Herr Schesko ist wo? Ah da – die ganze Zeit weniger bequem anlehnen, als einfach in der Ecke stehen. Und nicht so viel bewegen. Wenn es geht –

*Nach mehr lächeln!*

und dann, wenn sie nach vorne kommen, das war alles gut, können sie beim nach-vorne-Kommen noch aufhören zu streichen. Müssen sie nicht mehr. Weil da sind fast alle schon weg. Im Vorkommen können sie aufhören und dann können sie – und dann haben sie Freiheit für die Tür. Sie zu schließen. Herr Metzner auch – wo? –

Hier

Ah, hier ... da auch nicht mehr weiter streichen. Wenn die Kollegen weg ... sie dürfen noch ein bisschen weiter machen. Darüber reden wir dann noch, wenn wir in die neue Situation gehen.

Sylvain: Es ist sowieso im Orchester weiter auch. Ich werde – die Streicher machen weiter das ... wenn ich sehe, sie machen nicht mehr, werde ich auch aufhören. ... Dann ist für außer denjenigen, die auf dem Probenplan stehen, ist die szenische Probe jetzt zu Ende,

11.18

Johannes Knecht: Ich habe ein paar wenige Kritikpunkte noch und dann wäre es für diejenigen, die schon wissen, dass es weiter geht,

J: (zählt die Namen auf ,,)

Johannes: ansonsten würden nur noch die Vokalensembles um Viertel vor 12 sich im Chorsaal versammeln, und bitte bringen sie die Windräder mit.

S: Wir haben keins.

Johannes: Wir gucken mal im Büro, da gibt es wahrscheinlich ... ach so, ne, dann brauchst du es auch nicht mitzubringen. Nenene – stopp – jetzt noch die Kritikpunkte, die sind für alle noch – wunderbar funktioniert, wirklich, das ist ein Kompliment, was ihr da memoriert habt, ab Takt 15 die Stelle ist immer noch die Tendenz, dass es eilt, und vor allem ist es die Mehrheit von den Männerstimmen, die sich ausklinken, also um so instabiler wird es leider, gerade am Ende, wo nur noch Alt und Soprane da sind, da ist

es sehr stark vorhin gerade gewesen, wenn sie da bitte die Damen vor allem guten Kontakt zu halten zum Sylvain Cambreling, dass es wirklich zusammen bleibt. Dann ein Bitte – ah ne, das ist der nächste Einsatz, 35, da hatten wir gesagt kurz, diese kleinen S-Partikel, da sind immer noch, das machen jetzt viele, das sind 95 Prozent, aber gerade bei S reicht es, wenn es nur zwei oder drei im Chor ein langes S machen, dann ist es dann setzt sich das durch. Also da bitte noch mal in sich gehen, und dran denken, (macht es vor) länger darf das nicht sein.

*Jobs Klaine Fehler  
madd oder bemerkbar!*

11.20

Sylvain: Warum weinst du (überartikulierte) das muss mehr deutlicher ...

Johannes: Die Damen mit dem Text: Warum weinst du ... brauchen mehr Konsonanten.

Syl: Mehr Projektion. Mehr Projektion.

Johannes. Dann wünscht sich der Mark Andre beim ersten Einsatz, beim ersten Einsatz mit Tönen diese gesummte Stelle, diese A E – genau ... die ist zu schnell präsent. Da wirklich aus dem Nichts kommen und viel langsamer den Klang dort entwickeln. Dann diese lange Stelle, wo die Namen aufgezählt werden, sie wissen, was ich meine, wo es immer nur Aufstrich Abstrich, da ist es wirklich ganz ganz wichtig, dass man dieses crescendo decrescendo hört, das war vorhin bei den musikalischen Proben sehr gut, aber auch erst, nachdem ich es eingefordert hatte, und jetzt habe ich es auch reingerufen, das kann ich dann nicht machen, ich zeige das aber an. Es ist wichtig. Man muss einfach an dieser Stelle ..

S: Was dabei herauskommt, wenn man nicht auf ihn guckt.

Sylvain: Es wird gleichzeitig mit Orchestermusiker gemacht. Das heißt, man braucht nicht sehr viel Volumen. Es kann diskret sein.

Johannes: Und dann habe ich eigentlich nur noch eine Sache und zwar, ich hatte das schon mal angesagt, dass immer, wenn es SSS – lange S-Laute gibt, die sind sehr explosiv – und oft sind gemischt mit hhhhh oder chchchch ... und dann ist alle die die S machen, müssen sehr sehr viel vorsichtiger agieren, das ist wahnsinnig präsent, das macht alles – das überlagert eigentlich alles. Das heißt, wenn sie ein S haben, ein langes S, dann nur die Hälfte geben, von dem, was sie bis jetzt gegeben haben. Viel vorsichtiger – viel zerbrechlicher sollte das sein. Und dann, das letzte: Man merkt es einfach, ich würde sie ganz gerne bitten, dass wirklich jeder noch mal – es gibt so ein paar Stellen, die so ein bisschen unsicher sind in der im Memorieren. Und es ist so erstaunlich bei diesem Stück, wie man es merkt, wenn nur einer nicht weiß, wie es weitergeht. Da ist eine kollektive Pause, und einer macht ss ... weil er sich vertan hat. Und man hört es.

Sylvain: Ja, man hört alles.

Johannes: Ja, man hört alles. Da wirklich ganz wichtig, dass sie das ganz sicher können, aber ich gebe ihnen auch jede Hilfe von der Seite, die ich geben kann. Ok. Das wäre es von meiner Seite, vielen Dank.

11.23

Jossi: Ich habe noch zwei Dinge, die habe ich vergessen zu sagen, die Bögen, die nach oben gehen bei den reinen Quinten, in Takt 160 – es wäre schön, wenn sie bei Takt 160 wenn da bei allen die Bögen schon nach oben wären. Das heißt, dass sie früher anfangen, ab 141 kann man damit schon anfangen. Wenn die reine Quinten – also ob sie das vorweg schon spüren, und darauf reagieren mit dem Klang ... Individuell. Das mit dem Oben bleiben, das war eigentlich alles gut. Jetzt noch etwas, was Technisches. Da steht jetzt ein Stativ, zwischen dem Häuschen 1 und 2, das wird dann fest gemacht, da steht dann kein

Man hört alles }

Stativ mehr, sondern die Kamera wird fest sein, an dem Häuschen, nur damit sie das wissen, es ist mehr Platz, als jetzt in Zukunft. Aber den Monitor wird es immer geben, das ist ja auch sehr gut, dass es da einen gibt. Aber zum Durchgehen wird mehr Platz sein. So weit so gut – vielen Dank.

Sylvain erklärt den Sängern, die auf der Bühne bleiben, was sie zu tun haben – Wischen, Bänder abbauen, etc.

Gleichzeitig führe ich ein Interview mit einem Sänger:

11.27

Sylvain: Es wäre wirklich gut, wenn wir mit Andre morgen eine halbe Stunde hätten mit Dieter, es muss auf der Bühne sein, um genau zu wissen, an welchem Moment – weil es ändert natürlich wenn er spricht mit seinem Mund da (Schulter) oder wenn er spricht da (andere Schulter) – das ist anders – weil heute hast du anders gemacht auf der Bühne, weil das war viel – das war wunderbar, aber plötzlich das war sehr laut, manchmal weniger – ich glaube, man muss Zeit nehmen nur für Andre und Dieter. Und du natürlich.

Wenn man kann das arrangieren. IN die Probeplan.

Jossi: Ja, sehr gut. Ich finde auch den Vorschlag, dass du da sitzt, ich würde fast sagen auf dem da oder auf dem da ...

Andre: also mit dem Gesicht dahin...

Jossi: Ne, mit dem Gesicht dahin, aber so eingeschlafen, dann würde ich wirklich den da nehmen, das heißt dann aber wirklich, dass du beim Einlass schon da sitzt.

Andre: Das war wenn das einleuchtet – das war bisher meine Idee, dass er eigentlich schon, dass der bisher jedes Flugzeug verpasst hat.

Jossi: Das ist auch sehr gut – das gibt dem eine ganz andre ... und bei Euch (Beamtinnen), was ihr auch jetzt zum ersten Mal gemacht habt, ihr kriegt dann ein Zeichen für Auftritt, und das ist dann gemessenen Schrittes zum Dienstantritt.

(Kamera schwenkt weg ...)

Interview mit dem Chorsänger:

11.24

U: Entschuldigung, darf ich kurz fragen, wie das ist, diese Musik zu singen.

S: Ja, auf jeden Fall, im ersten Teil, um das auswendig hinzukriegen, und sich eigentlich von den Noten total zu lösen. Weil man ist ja in jedem Moment mit einem Auge am Monitor auch, dabei, so wie die meisten. Und in dieser Haltung zu bleiben, das ist schwierig. Im vierten Teil ist es vielleicht etwas einfacher für uns, weil wir die Noten doch vor uns haben und – da ist es natürlich auch, da besteht die Schwierigkeit, da guckt man zu den Noten, zu dem Monitor, dann wieder zum Dirigenten, und auch in dieser Haltung zu bleiben, aber der erste Teil ist wesentlich anspruchsvoller. Aber von Singen würde ich da jetzt nicht unbedingt sprechen, weil das sind eigentlich mehr Geräusche, für mich.

U: Ist das Ergebnis für sie befriedigend,..

S: Ich kann das schlecht einschätzen, aus dem Pulk wo man drinne steht. Ich würde das gern einmal von außen betrachten, wie das auf einen wirkt. Was man von den Leuten hört, die Rückmeldungen, dass es doch eine sehr magische Wirkung haben soll. Und ich kann das schlecht einschätzen. Das weiß ich nicht. Wie war die genaue Frage noch einmal.

U: Wie das auf sie wirkt?

S: Wie das auf mich wirkt. Wie gesagt, es ist noch schwierig, sich von dem Ganzen zu lösen, und da in der Haltung zu bleiben, aber es ist etwas befremdlich

*Magische Wirkung*

würde ich sagen, ich bin jetzt nicht ganz davon – nicht überzeugt vielleicht nicht, sondern nicht mitgenommen von dem, was ich höre, was es auf uns für eine Wirkung haben soll, und dem, was ich in dem Moment empfinde. Vielleicht ist es noch nicht bei mir angekommen, weiß ich nicht.

U: Es geht hier ja sehr viel um einen Klangkörper, der mit der Musik entstehen soll. Hat es Diskussionen gegeben, wie man einen solchen Klangkörper herstellen könnte.

S: Ja, sicher – es ist ja auch für Chor komponiert, und da entstehen auch Klänge, die man wahrnehmen kann, die als Ganzes gedacht sind. Insofern finde ich das schon, ja ...

U: Danke schön ...

Ein Gespräch, das ich mitten drin aufgreife, zwischen zwei Chorsängern und Mark Andre:

S1: Es wird so viele Nebengeräusche geben, das kann man nicht wegfiltern.

Andre: Ja aber ...

S2: Die Scheinwerfer laufen nicht ohne Lüftung

Andre: Das ist alles sehr präsent und selbstverständlich gibt es ein Bühnengrundgeräusch, aber auch trotzdem das muss versuch ...

S2: Im Zuschauerraum auch ...

A: Aber ganz toll, vielen Dank, sehr sehr toll.

Dankeschön.

(Leider macht sich Andre davon ... )

Auf Band ist noch ein Gespräch mit Sekretärin zur Frage, welchen Flug nach London er nehmen soll Stanstedt oder Heathrow ... Flug von Madrid nach Wien ... alles immer unterbrochen – aber so uns so gehen uns diese Gespräche nichts an.

Das war wohl die Diskussion, die uns Jossif überge wolle.

Dann ein kurzes Gespräch mit Mark im Flur, um 11.34 Uhr:

Mark: Vielen Dank – Entschuldigung – (rennt weg – diese Geste ist so typisch für ihn, vielleicht mal verwenden, weil es Teil seiner Sympathie ist – er rennt zu dem Chorvorstand C, wie es sich herausstellt) Ich wollte mich ganz ganz herzlich bei euch bedanken, und gratulieren. Es war ganz ganz phantastisch.

Chorvorstand: Super – ist es in der Richtung ihrer Vorstellungen, oder ...

Mark: Es ist nicht nur in der Richtung, es ist eine sehr lebendige Vorstellung – alles was Jossi und Sylvain gesagt hat, alles ist auch im Saal, es ist alles präsent ... vielen herzlichen Dank. Bitte teilen sie es euren Kollegen mit ...

C: Wir werden es weitergeben, vielen Dank.

U: Hat es sich für euch denn auch so angefühlt, so glücklich wie der Komponist jetzt ist.

C: Ja, wir spüren von Probe zu Probe eine Weiterentwicklung, und dass die Klänge, die am Anfang für uns ... wo man normaler Weise immer mit voller Stimme singt, und um das ganze Opernhaus zu füllen, dass diese minimalistischen Klänge dann doch transportiert werden können, und rüberkommen – also es entwickelt sich bei uns auch das Gefühl dafür und dazu. Und ich glaube, wenn Herr Andre zufrieden ist, dann – und wenn es sich wirklich nach draußen transportiert, ...

Mark: Ja, es gibt wirklich eine andere Kategorie von Präsenz, trotz der minimalen Aktionen wird es extrem präsent und dicht, mit höchsten Spannungen auch. Deswegen ich bin euch sehr dankbar dafür ... ihr seid eine Extension des Körpers des Schauspielers.

C: Es ist sehr in der Minimalistik ist es sehr intensiv, und Jossi Wieler – es ist sehr gut, dass er das Gespür dafür hat, dass man das auch nur einmal in der Probe

Zufriedener  
Chorvorstand!

machen kann<sup>13</sup>. Dass er danach sagt, wir können das danach gar nicht mehr wiederholen, weil das so im Kleinen aber so intensiv ist, dass es wirklich mit einem Mal hat man alles gegeben. Und er hat das Gespür entwickelt, dass pro Probenphase er wirklich nur einmal die ganze Szene durchlaufen lässt. Das ist sehr gut, dadurch kann man auch das nächste Mal wieder ... weil man weiß, man gibt jetzt alles, und muss sich nicht zweimal die ganzen Sachen wiederholen. Also ein sehr gutes Gefühl, was er entwickelt hat dafür. (Mark wird von Hammerschlägen übertönt) Schön, dass wir uns in die Richtung entwickeln, wie sie sich das vorgestellt haben.

11.36

U: Darf ich eine ganz blöde Frage noch stellen, eine ganz blöde. War das für sie von Anfang an klar, dass Musik aus dieser Komposition wird, oder dachten sie von Anfang an, es sind ja nur Geräusche.

C: Es war uns von Anfang an klar, dass es Musik wird, nur wir hatten von Anfang an Bedenken wie ich vorhin erzählte, dass in diesem großen Opernhaus – wir haben Besucher oben im dritten Rang sitzen, dass diese kleinen Geräuschlaute und Zischlaute und Atemgeräusche vor allen Dingen, dass die überhaupt transportiert werden können. Das war eigentlich unser Hauptproblem, dass wir vorne auf der Bühne agieren und das Publikum bekommt überhaupt nicht mit, dass wir agieren. Aber wie sich jetzt herausgestellt hat, es wird ein unglaubliches Gefühl für die Stille geben. Und dass das Publikum dann hoffentlich auch das Gefühl entwickelt, dass man aus dem Nichts wieder ins Nichts geht. Und dazwischen gibt es so ganz kleine Aktionen, und dass wir die auch wirklich herüber bringen können, durch die Gestik und die Klangmalerei, die in diesem Stück vorhanden ist. Also ich bin eher überrascht, dass es so gut funktioniert.

Für den Ozer  
offenbar eine  
überraschend  
positive  
Erfahrung!

<sup>13</sup> Die Szene habe wir, wo Jossi Wieler das ansagt

Was wir im vornhinein, im Chorsaal eher skeptisch aufgenommen hatten. Und mit großen Bedenken eigentlich.<sup>14</sup> Aber das ist ja ein gutes Ergebnis. Ok.

...

Mark kommt aus einer Tür gerannt ... will an mir vorbei, aber ich spreche ihn an (obwohl er in Eile ist):

11.38

U: Ganz kurz, Mark.

Mark: Bitteschön ...

U: Mark, was ist denn diesmal gelungen, was bei den Proben bislang nicht gelungen ist. Was war der Unterschied.

Mark: Es wurde vom Chorvorstand formuliert, dass einerseits hat der Chor sehr präzise, sehr phantastisch gesungen und auch sehr pianissimo. Und diese minimalistischen Klangsituationen, Klangkategorien<sup>15</sup> und Klangtypen, Klangfamilien hier, deswegen kriegen eine unglaubliche intense Präsenz im Saal, obwohl die extrem pianissimo geflüstert, gesungen werden. Und da die das einerseits ganz toll machen und andererseits das verstehen und sehr sehr gerne machen, bin ich, muss ich sagen, sehr glücklich.

11.39

U: Wird das jetzt zu dem Klangkörper, von dem wir mal gesprochen haben, also einem Klangkörper im Sinne des Abendmahls?

Mark: Ja, darum geht es, das ist absolut richtig.<sup>16</sup> Es geht um eine Extension des Körpers, des Klangkörpers des Reuchlin in gut von Anfang an in der ersten Situation, und es hat selbstverständlich mit der metaphysischen und existentiellen Situation des

---

<sup>14</sup> Es ist ja auch erstaunlich, dass man von den Lüftern etc. , die man auf der Bühne so überdeutlich hört, im Zuschauerraum nichts mehr wahrnimmt, dafür aber das Rauschen und Lispeln der Sänger.

<sup>15</sup> Leider sind sehr sonore Stimmen im Hintergrund.

<sup>16</sup> Vorhin hat er dem Sänger gesagt, es ginge um die Extension des Körpers der Reuchlin – da der aber auch Jesus ist, könnte man sagen ...

Abendmahles, wie weit eine ein Körper sich entfaltet,  
durch die Teilung des Fortganges.

U: Dankeschön ...

(Kamera off – eher auf dem Boden – dann ist er im  
Bild, aber etwas schräg)

U: Wirklich Gratulation – ich freue mich so für dich!

Mark: Wenn die dazu keine Lust haben, dann kannst  
du ...

U: ... das Stück in die Tonne kloppen.

Mark: Dann kannst du in Friedrichshain bleiben und es  
wird nichts passieren. Ich bin alles von denen total  
abhängig und das Stück auch. Und Johannes Knecht  
hat auch ganz ganz toll mitgearbeitet, der  
Chordirektor. Das ist sehr beeindruckend, aus allen  
Gründen, Leistung, aus allen Gründen, als Vollprofi  
einerseits, und andererseits als sensible Menschen  
auch. Und dass die das – ich weiß nicht, was passiert  
im Haus aber ... ich gehe davon aus, dass jetzt zum  
Beispiel haben wir diese Probe gehabt, und man soll  
sich vorstellen, dass sehr wahrscheinlich heute Abend  
sind die auf der Bühne mit Traviata beschäftigt. Und  
dass die das auf höchstem Niveau Zauberflöte und was  
weiß ich Onegin kommt auch, alles miteinander, es ist  
eine riesige Leistung.

U: Aber auch eine Bereicherung für die Musiker. So  
dass sie einfach etwas machen, was sie bisher nicht  
gemacht haben. Eine Tür geöffnet wird für andere  
Arten und Weisen Musik zu machen. Was Musik auch  
sein kann ...

Eine Sängerin hat sich Gedanken gemacht, als Mozart  
lebte, als Verdi lebte, ist nur zeitgenössische Musik  
gespielt worden, fast – also als Verdi lebte, schon nicht  
mehr, aber als Mozart lebte wurde nur Mozart gespielt.  
Wünschst du dir das manchmal zurück die Zeit, wo  
man keinen Mozart mehr spielt, sondern nur noch  
Andre, Rihm, Poppe,

Mark: Gut, finde ich ganz toll, dass Mozart gespielt wird, und freue mich sehr darauf, und andererseits, dass die ratio könnte vielleicht ein bisschen anders aussehen. Aber ich freue mich sehr einen Don Giovanni erleben zu dürfen.

U: Danke.

Um 11.48 Uhr habe ich mit Andre Jung gesprochen – und ihn gebeten, mir den Satz aus dem Johannes-Evangelium vorzulesen. Er liegt ausgestreckt auf der Bühne ... dort, wo er vorhin, bei der musikalischen Probe des Chores auch saß:

A: Nolit me tangere – das heißt doch eigentlich: Noli me tangere?

U: Noli me tangere – ja ..

A: Ja, ich weiß – nicht mich ...

U: Du wolltest mich nicht berühren ...

A: Berühren ... Ja. Noli me tangere – Jesus sagte zu ihr: Halte mich nicht fest, denn ich bin noch nicht zum Vater hinauf gegangen. Gehe aber zu meinen Brüdern, und sage ihnen, ich gehe hinauf zu meinem Vater, zu eurem Vater, zu meinem Gott, zu eurem Gott.

U: Ich hoffe, dass es nicht zu sehr geraschelt hat.

A: Soll ich es noch mal machen.

U: Vielleicht indem ich ein bisschen näher herangehe.

A: Nolit me tangere ... Jesus sagte zu ihr: Halte mich nicht fest, denn ich bin noch nicht zum Vater hinauf gegangen. Gehe aber zu meinen Brüdern, und sage ihnen, ich gehe hinauf zu meinem Vater, zu eurem Vater, zu meinem Gott, zu eurem Gott.<sup>17</sup>

U: Darf ich noch eine ganz doofe Frage stellen ...

A: Ja.

U: Es gibt ja immer diese Geschichte, dass ein Kinofilm, den man nicht in zwei Sätzen nacherzählen

---

<sup>17</sup> Von der Interpretation besser, aber es gibt mehr Hintergrundgeräusche

kann, keinen Erfolg haben kann. In zwei Sätzen, um was geht es in dieser Oper?

A: In zwei Sätzen. ... Zeiten, verschiedene Zeiten in verschiedenen Kulturen treffen aufeinander. Also um es mal in einem Satz zu sagen. Zeiten, damit meine ich, dass sich praktisch das ausgehende Mittelalter mit der Gegenwart trifft. Und Religionen sich treffen und Kulturen.

U: Und was ist ihre Rolle, was ist ihre Funktion innerhalb des Stückes, wie würden sie die beschreiben.

A: Naja, ich bin ein Zeitreisender, d.h. ich komme aus einem anderen Jahrhundert, in dem als Humanist, einer kulturellen Idee, angetan die eine heutige Idee von Toleranz und ja Verstehen wollen von anderen Völkern und Kulturen verhaftet ist. Also nochmal: Jemand aus einem anderen Jahrhundert kommt in die heutige Zeit, und zeigt auf, dass er damals schon ziemlich erfolgreich war im Verstehen von anderen Kulturen und im Verstehen-Wollen von anderen Kulturen. Also auch wieder Toleranz.

U: Mark sage ich immer im Scherz, wir sind doch alle Juden. Protestantische Juden, katholische Juden. Es gibt doch den Scherz, wenn drei Juden zusammen kommen, dann hat man vier jüdische Sekten. Fühlen sie sich auch als Jesus-Darsteller?

A: Nein, das ist sicher mit drin, aber fühlen tue ich das nicht. Nein, ich versuche auch möglichst weit von einem solchen Gefühl weg zu kommen. Weil es ist in Anführungszeichen schon heilig genug. Also es ist gefährlich heilig. Es ist besser mit Pragmatik und mit Verstand an das Thema heranzugehen. Dann auch die Musik ist sehr ja sehr empfindsam, sehr geistig, sehr suggerierend. Und ich denke, jetzt darf man nicht mit den Figuren auf diesem Teppich heilig werden. Man muss dagegen steuern. Das ist schwer genug.

Andreas Jung sagt,  
es sei schon so  
gefährlich heilig -  
und man müsse  
mit Pragmatik  
& Verstand an die  
Sache herankommen!

meinem Gott und zu eurem Gott. Fertig – und es sind immer nur – es sind Sachen angerissen. Was heißt es: Es ist ein Gleichmachen mit den Brüdern, es ist aber auch eine Trennung. Es ist wie eine Verdoppelung. Ich gehe zu meinem Gott. Ich gehe zu eurem Gott.

U: Es ist Jesus, der das sagt. Er ist ja Gott. Ich gehe zu mir. Könnte er auch sagen. Oder ich bin bei mir. Ich bin auf dem Weg zu mir.

A: Es gibt keinen Raum zwischen mir und mir. So ähnlich. Zwischen meinem Selbst und meinem Selbst. Das steht auch in der Oper.

U: Danke für dieses schöne, unterhaltsame Pausengespräch. Ich hoffe, dass es nicht zu laut war ... ich habe mich ja jetzt nur mit diesem Mikrophon duelliert.

Dann geht es noch weiter – 11.58

A: Das ist ja noch nie gemacht worden. Wir kennen ja immer nur Sachen, die schon gemacht worden sind, also ich jetzt vom Theater her, ist auch nicht schwer, ein neues Stück uraufzuführen. Aber was heißt schwer: Es ist schon schwer, aber hier: Man hat ja noch keine Erfahrungswerte, man weiß nicht, wie geht man damit um, wie braucht man Partner oder wie kann oder wie zerbrechlich ist das Ganze. Auch technisch, weil man einfach Stichworte nicht hört, oder musikalische Anschlüsse nicht hört. Oder zu wenig. Oder teilweise zu wenig Struktur hat. Was keine Kritik am Werk ist, sondern die Erfahrung das erste Mal mit so einem Stoff. Und das finde ich hochspannend hier als Nichtmusiker. Es ist ja doch Theater, da komme ich doch auch her.

U: Das war für sie das erste Mal, dass sie Sprecher innerhalb einer Oper sind.

A: Ariadne auf Naxos, da gibt es ja zum Beispiel die Sprechrolle des Haushofmeisters. Das spiele ich auch,

*Er spricht von  
reim technischen  
Problemen ...*

U: Um Luft zu lassen, damit die Musik ... wollen sie denn bewusst Luft reinlassen in die Heiligkeit in die Musik, die Mark Andre komponiert hat.

A: Ja, sicher. Er hat ja selber Luft reingelassen, indem er nicht alles musikalisch gemacht hat, sondern auch eine Sprecherstimme dazwischen lässt. Das muss ja einen Grund habe, ich denke, das ist auch der Grund. Um immer mal wieder Fenster zu öffnen zwischen

U: Obwohl man sagen könnte, Jesus hat ja auch nichts anderes gemacht als Fenster zu öffnen.

A: Ja, das mag durchaus sein. Aber einerseits Jesus und andererseits die Sicht auf Jesus, die sind zwei verschiedene Sachen. Wer kannte ihn und was wurde aus ihm gemacht.

U: Ja, ich habe mir schon gedacht – also ich habe mal einer Bekannten die Oper so erzählt, Jesus wird wiedergeboren, aber nicht wie in der Bibel in dem Leib Marien, sondern in einem Flugzeug. Und in Ben Gurion wird er ausgeworfen aus diesem Leib. Und jetzt wird erzählt: Was würde passieren, wenn Jesus wieder auf die Welt käme. Die erste Frage: Wer sind sie? Wie würde Jesus antworten. Würde er sagen: Ich bin Gottes Sohn. Ich finde, man könnte die Oper so sehen, man muss es nicht.

A: Ja, durchaus – es gibt ja ganz viele Sätze – ja gut es hat mit der Kabbala zu tun, es gibt aber auch wirklich Zitate aus der Bibel, aus der Heiligen Schrift und ... ich muss vorsichtig sein damit. Denke. Es ist sicher auch eine spannende Komponente dieses fremde Herz. Das fremde Herz, das er hat, welches Herz ist das, ist das ... das geht ja in der Oper auch, man spricht ja von einer Operation. ... Und es wird nichts zu Ende geführt. Das sind alles Anstupser. Was machen sie mit dem Text: Jesus sagte zu ihr ... halte mich nicht fest, denn ich bin noch nicht zum Vater hinauf gegangen. Gehe aber zu meinen Brüdern und sage: Ich gehe hinauf zu meinem Vater, und zu eurem Vater. Zu

Luft reinlassen.  
(Wie Jossi's Fußball-  
Vergleich)

Nichts zu Ende  
geführt, alles nur  
Anstupser ...

habe ich irgendwo vor 10 Jahren gespielt. Habe auch schon Bassa Selim gespielt. Also ich war schon öfters in der Oper mit dabei. Aber trotzdem ist Oper für Schauspieler ein schwieriges Pflaster. In der zeitgenössischen Musik oder in der neuen Musik gibt es das öfter. Auch eben dass Zitate – also Sprecherstimmen mit dabei sind.

U: Hat diese Komposition – ich sage so ungern Stück. Ein Stück Glück. Ein Ersatzteil-Stück – ein Stück Torte. Also lieber das Werk. Hat dieses Werk ... es geht wieder weiter. Ok. Der Meister ruft ... wir werden uns dem nicht widersetzen.

Fortsetzung der Probe um 12.00 Uhr – 2. Teil – eine Kamera im Bühnengraben am Pianisten – die andere auf der Bühne seitlich – zeigt die Schauspieler und gelegentlich den Regisseur.

Der Ton ist schon um 11.53 eingeschaltet – man hört Sylvain:

11.57.00

(Klavierlauf) das war in ...auf... sehr oft, diese Geschichte mit den zwei Klavier. Das klingt wirklich sehr schön.

11.57.20

(Tenor mit seinen Terzen)

Sylvain singt: Wir sind bereit. Was kommt jetzt.

(lacht) Re Mi ... singt ... Si Mi ... Haben sie es ist gut

...

Christoph erklärt ihm etwa ... Sein Vokabular das kommt für mich zwei Punkte das ist zum einen Lachenmann, das ist klar, und von Gerard Grisey. Weil diese rhythmische Betonungen, dieses taktaktak – das

kommt tatsächlich von Grisey, er hat tatsächlich analysiert, wie schnell geht ein Schwingung, Grund: Pulsationen auch ...

Sylvain: Und plötzlich eine Tempowechsel und plötzlich es bekommt eine andere Bedeutung. Und das kommt von die beiden. Ich finde Grisey absolut genial. Er ist zu früh gegangen. Vortex temporum, das ist eine phantastische Stücke, was für mich vielleicht das beste Stück von Gerard. Sein Zyklus Espaces Acoustiques – einfach toll.

...

Grund: (zu leise nicht zu verstehen ...)

Sylvain: Es gibt eine komische Mischung, mit Präsenz ... es ist ... es gibt auch Moment wo er möchte einfach hedonisch ... es geht um die leeren Saiten ...

Grund: (..)

Sylvain: Nicht ironisch – hedonisch ... ahhhh wunderbar ... das Stück stört mich ein bisschen. Ich finde es ist wunderbar ... aber

Grund: Die Reinheit soll auch noch etwas anderes ...

Sylvain: Es bleibt harmonisch, ja, ich weiß nicht, wo er geht weiter.

Grund: Das ist die große Frage.

Sylvain: Es ist eine Zusammenfassung von alles, was er hat bis jetzt gemacht. Absolut. Und ich weiß nicht, vielleicht es geht nicht weiter. Von etwas anderes genommen und weitermachen. Wie ich finde, er hat gut gemacht ... bei Lachenmann, es ist gut, aber ich finde, er schreibt immer wieder das gleiche Stück.

Grund: ER darf jetzt ernten.

Sylvain: Aber er hat viel gemacht. Oh la la – und wie. Jetzt muss vielleicht jemand, dem er diese Sprache vermacht hat, einen Schritt mehr.

(Dann sagen sie noch etwas über das Verschwinden)

Mittlerweile ist es 12.04 Uhr

Wie Sylvain das Stück gefällt: Es ist eine bewundernswürdige Leistung aber kein Meisterwerk!

Mitschnitt der Probe ab 12.00 Uhr ungefähr ... F55 auf  
Bühne ... P200 auf das Klavier ...

12.23

F55 auf den wischenden Chorsänger oben ...

12.26

Der dunkle stampfende Teil ... auf die vielen Trans-  
Begriffe ... die auch in der Orchesterprobe so schön  
war. (da gesungen von Cambreling) ...

12.29

Auseinander ... Bühne im Total – Orchestergraben im  
Total ... ganz nett.

12.31

Töpfergeschichte – leider sind beide Kameras im  
Orchestergraben ...

12.32

Ich verbiete ihnen die Einreise – aus einem grundlosen  
Grund – F55 wieder auf der Bühne ...

12.34

Topfgeschichte zweiter Teil – da allerdings ein  
Schwenk vom Bühnenboden auf die Krypta ...

12.35

Shalom – warum weint ihr ... Cambreling nahe

12.37

Wieder der Wischer im Bild – kurz vor dem Ende der  
Shalom-Szene

12.38

Kuss von Maria und Reuchlin

12.39

Michael – sie verschwinden auch von hier ... Maria  
nimmt im Kuss das Buch von Reuchlin ... reißt ihm  
dabei die Strippen aus den Ohren ... überreicht es den  
Beamten ... Cambreling singt die Geigen wunderbar  
... und zählt dann ...

12.43

Ankündigung der Kritik im Foyer Nord

Sylvain: Danke Christoph – Christoph fragt wegen der Protest-Demo – Sylvain sagt, er könne nicht. Ich würde gern – natürlich habe ich schon ein mail gemacht zum Unter ...

12.44

Abenteuerlicher Gang durch die Hinterbühne-Treppen ... sehr verwackelt ...

Ab da habe ich ja abgeschrieben ...

2014.02.13 12.00 Uhr Kritik nach der Probe

## II.Szene

Kritik nach der Probe

Wieler: darüber werden die Figuren ... so gucken, wo sind wir ... man spürt, es läuft, und man traut sich das eine oder andere ... wenn wir so weitermachen, dann werdet ihr – also es ist so toll. Alle wirklich. Was ihr sucht, was ihr euch traut, in dem Rahmen – und das macht immer mehr Sinn. Also das muss man sagen. Das ist sehr sehr gut. So – jetzt so ein paar Dinge, die wegen der Verständlichkeit deutlicher werden sollten. Alle lernen dazu – auch ...

Klink: Artikulation ...

Wieler: Von Euch die Artikulation, größtenteils wird das auch besser von der Tonabteilung, weil jetzt weil die jetzt auch wirklich bei jeder Probe dabei waren, weiß wo man ... es gibt so ein paar Dinge, die müssten noch genauer klären, ... es ist ganz toll auch die gegenseitige Wahrnehmung. Also da kann ich euch nur bestärken darin, die dass sich das noch steigert, und die Irritation am Anfang – und wie ihr da in andere Sphären kommt. Geradezu – wie angefixt von einer spirituellen Idee ... es ist ... es kriecht so langsam in euch rein. Und er ist der letzte, und das war ganz toll ... diesen Bogen auch mit der Versöhnung. So Husten ... das ist natürlich, das müssen wir noch überlegen ...

Pav: Das können wir reinkomponieren ...

Wie: In der ersten Situation war das lustig ...

(Schneuzen)

Kl: Das war wunderbar ... (allgemeines Lachen)

Pav: Lacht mich nicht immer aus ... ich habe losgelegt ... echt habe ich gedacht ach ne ach ne ...

Kl: Wie peinlich ...

Wie: Es war ganz am Anfang etwas, als du da oben warst, den Schuh so halb ausgezogen hast, red hat das

12.46

angefixt von einer spirituellen Idee! Tee!

dann gleich aufgenommen, das ist eigentlich schön.  
Vielleicht ist da ein bisschen Sand drin, auch aus der  
Wüste von deinen vielen Wanderungen. Du kannst das  
vielleicht, wenn du das dann auch gleich ausschsch  
... das wäre schön als Pilgerin und so ...

Kl: Mein Büro muss wirklich ...

Andre: Strandbad ...

Mora: Ich schicke Herrn Metzner vorbei ..

Wie: Und dann gerade am Anfang, wenn ihr da so  
rumturnt, und es ist nicht schlecht jetzt für den Anfang  
... wir müssen sehen, was wir am Anfang überhaupt  
sehen, vermutlich – wenn ihr unten schon drin seid,  
über die ganze erste Situation, das ist eine  
Viertelstunde, das wäre machbar, das dürfte eigentlich  
... wie sehen nicht viel. Entweder und eigentlich ...  
ein bisschen was Licht sollten wir ihnen machen, weil  
das kriegt so einen da unten ... man müsste dann eine  
Situation etablieren, die du das dürfte kein Drama  
werden. Das muss ein Bild werden, wo du dich ein  
bisschen und auch bei dir ... also das ist ... und dann  
finde ich aber, wenn das dann losgegangen wenn die  
dann auch sitzen ... das habt ihr schön gemacht, ganz  
konkret, das kommt das später noch ... ihr kommt aus  
der ersten Situation in die nächste. Und dann setze ich  
mich ... dann geht das los. Und dann ist man ja in der  
Situation, so wie sie da oben rumturnt, und einfach  
nicht zu bändigen ist, also es könnte auch so ein ...  
kommen sie mal runter, also so alles so Dinge, die du  
auch jetzt schon so machst, ich will dir nur Mut geben,  
da noch mehr zu machen.

12.50

Kl: Ich glaube sie hat schon was ... sie hat schon was  
in meinen Kopf infiltriert, sonst würde ich mich nicht  
... sonst würde ich nicht mit Jawhe anfangen.

4.9

Irgendwas hast du schon – du hast schon Spuren  
hinterlassen.

Bar: Ich hab dir schon irgendwelche Tabletten ...

Kl: (lacht)

Wie: Dann so bei „Wer ist der nächste“ – ist es der?  
Ganz richtig ...

Kl: Wer ist der nächste ...

Wie: Oder wenn er nachher Claudia da in der Nische  
verschwindet, da hinten – dass du darauf reagierst.  
Kommen sie mal raus von dieser Ecke ...

Kl: Ich habe dich gesucht. Kurz hatte ich so ein Dings  
und dachte ...

Wie: Wo ist sie jetzt ... kommen sie her ... das ist  
mein Verhörraum.

KL: Ja, ja – eben ... Hier geht man nicht einfach raus.

Wie: Und dann auch im weiteren Verlauf .. das fand  
ich ganz toll, wie ihr dann das Verhör von ihm so die  
Tatortequipe, wie ihr immer sagt, also die Konkretheit,  
die das kriegt, die ist wirklich gut.

Camb: Ich denke die ganze Zeit für eine Motivation  
für JA. Ist es vorstellbar, wenn ich gebe eine komplette  
Takt ... und: Jaaaa (singt)

KL: So was ...

Camb: Wenn man sieht ..

Kl: So ein Anlauf ...

Camb: Wir machen in Mitte von einem Gespräch ...  
und so ...

Kl: Und das kommt dann aus mir raus so ...

Camb: Was glaubst du ... in der Fall würde ich einen  
komplett Takt geben und dann mit diese Takt ...

Kl: Jaaaaa ... können wir ausprobieren. Guter Einstieg.

Camb: Das ist eine Hilfe für dich ...

Kl: Ja.

Wie: Und bei euch das ist jetzt so ein Zwischenraum  
das Suchen nach einer Situation, sich lösen von den  
Noten, aber natürlich ist es noch sehr dabei – also kann  
nur sagen: Immer weiter lernen. Weil manchmal ist der  
Blick nach vorne auf die Noten so extrem, oder in die  
eigenen ...

Gigi: Ich habe die eigenen gar nicht gehabt ...

Wie: Doch du warst doch mal ...

Gigi: Die waren auf dem Tisch oder von dort habe ich sie gelesen ...

Wie: Ja aber ..

Pav: Das Buch wahrscheinlich ...

Wie: Wo man dann auch ... schon das mitdenken. Dass es situativ bleibt.

Pav: Ok.

7.4

Wie: Dann für euch ... ich schaue dich an ... Ich bin mir sicher, diese Verständigung, die es da gibt, für die ist es selbstverständlich. Es ist sehr schön du weißt noch nicht, wo das hinführt. „Meint ihr nicht ... „ – also dass wir noch nicht das Stück vom Ende her erzählen.

Mor: Du hast zuviel von der Distanz ...

Jung: Ich weiß ich weiß ... ich bin am Überlegen. Es ist so schwierig. Weil die drei Worte ... und dann verschwinden ... und was hat das jetzt damit zu tun. Also es ist ein bisschen sagen wir mal also ich schäme mich ein bisschen zu sagen, wollen wir abhauen. Also Abgang ... das ist es nicht. Und also irgendwie die Verbindung. Deswegen stimmt das auch nicht.

8.4

Wie: Aber du könntest es halt wie wenn du es für dich selber fragst ...

Jung: Ich kann auch sagen „Mein Gott ... „

Wie: Wie ein Fragezeichen ... wie ein Selbstgespräch über das ...

Jung: Dann fortgehen (probiert es aus ...)

Verschwinden ... Die Trauung – schon auf sie ...

Wie: Auf sie aber für dich ... eine Idee, nicht dass das eine Frage an sie ist. Sondern mehr dir selber ...

Jung: Ok, ich versuche das das nächste Mal ...

Wie: Eine innere Stimme ... (wohl an Claudia) dann fand ich so die ganze Körperlichkeit von dir, das ist ganz toll. Wie du da runterkommst, so tänzelnd

hüpfend ... größtenteils hast du das oder da gibt es noch so Phasen die noch besonders schwer sind. Wo sich das so ein bisschen verliert. Ich meine so das innere Leben, das ist toll.

(Blättern)

9.6

Wie: Beim ersten Mal – wenn, wie heißt dein Text. Der Glaube auch dieses Reuchlin-Zitat ...

Jung: Der Glaube kommt ins Herz und aus dem Herzen in den Willen in die Verständnis und damit kommt der Glaube.

Wie: Genau – das müsstet ihr ihm – die Verständnis ... was redet der für ein Deutsch. Das haben wir im Goetheinstitut anders gelernt. Und eben ist das jiddish, was der redet? Aber dass ihr das wahrnehmt einfach.

Pav: Also hier ... Wahrheit ... die Wahrheit kommt erst in die oberen und dann ins Herz und auf dem Herzen blblbl ..

10.7

Wie: Welcher Strahl des Geistes dass das wirklich mit dem Buch zu tun hat – das ist etwas was du geschrieben hast. Das zeigst du ja ihr. Das wirklich ein Zitat von Reuchlin ist. Und also von dir ... und ihr das zeigst im Buch.

Buch.

Jung: Das ist geschrieben habe ...

Claudia: Hinter der Bühne ...

Ass: Was denn ...

Wie: Jacke suchen ...

Kostüm: Die Jacke habe ich auf den Garderobenständer gehängt hinter der Bühne

Jung: Das ist sehr lieb ..

Wie: Dankeschön ... dann ist gerade ..

Claudia: Wenn ich das Buch aufschlage oder wenn ich das Buch sehe da vorne auf dem Tisch ...

Mora: Das müsste man sich eben ..

Claudia: Ich überlege, warum kannst du mir das nicht ... du könntest mir das doch als deine Lehre geben.

Wenn ich das alleine finden soll, ist das echt immer schwer. Weil ich auch nicht immer weiß, wo es liegt. Mora: Also dann dachte ich, müsste man sich verständigen, dass es klar ist, wo es liegt, dass du es auch nicht sofort herunterschmeißt. Aber ich fänd es natürlich schön, dass du danach greifst. Dass du so ein bisschen übergriffig und ich glaube immer für Reuchlin ist es ...

Das wäre mal  
Morabets im  
Aktion...

Claudia: Ich kann es ja aus der Hand nehmen, ich kann ja frech sein, neugierig.

BUCH ÜBER GABE

Mora: Ich weiß es nicht. Dass du einfach anfängst dir und das aufschlägst das A das O – und ich glaube auch für Johannes, dass es vielleicht immer dass es dir vielleicht auch ein bisschen bei der ganzen Annäherung ein bisschen peinlich auch – also du findest sie ganz toll, aber was Erasmus dazu denken würde, ob er sie so super oder dein ..

Andre: Wer ...

Mora: Erasmus von Rotterdam oder deine Professorenkollegen ... das wüsste da wärst du dir nicht ganz so sicher – und das so – das ist auch nicht ganz dein Stil. Aber ...

Camb: Was denkst du dir ... (lachen)

Andre: Auf der Wache ... (lachen)

Wie: Das war aber sehr schön ... wie du dann das Buch gegeben hast, und so, da die Haltung, das war ganz toll. Das ist soooo schön, das gibt dann gute Laune, ja – und dann, wenn du dann da stehst, ist ja so dazwischen, dann guck auch auf die Beamtengruppe, auch – so – die sind dann rechts von dir, wie das wirkt, du bist ganz stolz, dass du ..

Claudia: Darf ich dann den Kopf so hinter ...

Wie: Ja genau – so deine Weitergabe ... des Buchs. Und so ... es wirkt. Die Lehre wirkt – oder irgendwie so was ... und dann kannst du wieder zu ihm gucken, also das es nicht heilig (?) wird.

Andre: Jossi, mit dem Strahl des Geistes ... das habe ich im Buch, das ist eine Passage, die über das Menschlich-Göttliche und umgekehrt. Und das davor, dass sich dem Körper zeigt, diese allerzarteste Gegend, die Lüfte durchstreifen – das auch ... weil es ist ja eigentlich im gleichen esoterischen ...

Reuckem, der mit  
seinem Gedanken  
das Wesen  
beeindrückt!

Wie: Kann ich noch mal die ...

Andre: Was sich dem Körper zeigt oder was der Körper zeigt, gewisse allerzarteste Fäden, welche die Lüfte durchziehen, bis sie sich dem Körper zeigt ...

Wie: Ja, das ist auch da drin.

Andre: Auch da drin. Ich denke eben auch, diese ... kam vorher auch schon ... Siehe, das Lebendige ist schlicht gesagt kein Einzelnes sondern eine ...

Wie: Es kann auch ...

Andre: Es kann daraus entstehen ...

Wie: Er ist ein Philosoph auch, also er hat ... er hat so Gedanken. Über die Welt ...

Andre: Aber dass die ganze Passage praktisch irgendwie so aus seinem Buch (stammt?) ...

Wie: Ja, aber eben auch empfunden. Das sind ... das ist seine Welt. ...

15.2

Ah, und dann für euch – ich glaube da, was helfen könnte, wenn ihr dann ... dann guckt ihr in das Buch und so ... und dass ihr ein Moment findet, wo ihr euch hinten auf diese Bank setzt.

Kl: Die Passage mit der Schwelle ... und so weiter. Was dann folgt.

Wie: Genau, das wäre noch eine Intensivierung, es würde es ... ihr hättet eine andere Haltung. Dann kannst du da in der Mitte sitzen, und ihr guckt da von der Seite rein, und ...

Kl: (singt ...)

Mora: Nene ... entschuldigung ...

Kl: Es muss danach sein ... danach ...

Kl: Was kommt danach für ein Abschnitt ... (singt die Terzschrötte nach oben) genau ... und dann da da (Terzschrötte nach unten) und so weiter, da haben wir das Buch – und was kommt dann danach.

Pav: Stempel schon ...

Kl: Dann ist es wirklich in der Ecke, wo wir diese Girlanden da immer singen. Und Hannes immer was dazwischen in die Fermaten bringt. Ne. Das wäre die Stelle, denke ich....

Gigi: Schon, wenn es losgeht mit unserem a a a a ...

Pav: Also schon die Schwelle ...

Gigi: Danach kommt (singt auch die Terzen ...) oder da stehen wir noch – und dann bei der Schwelle ...

Kl: Da kriegt ihr das Buch ... und dann könnt ihr euch zurückziehen (?) – ich habe das Buch und sage das an

...

Claudia: Aber ich soll euch ja noch angucken ... und danach kommt ja noch (singt)

Pav: Das ist auch noch ziemlich unklar. Irgendwas mache ich da immer falsch. Und da habe ich nur ein E – und ich habe keine Ahnung, was ich da machen soll.

17.3

Wie: Da gibt es noch Leerpausen (?), da gucken wir uns das heute Abend noch mal an, das kann ich jetzt nicht aus dem Stand, das müssen wir auch – dann die Stempel, das wäre schön, wenn du die vorher also weil es kommt jetzt so plötzlich ... (Gelächter) Nein ich glaube so aus der Haltung, in der du da sitzt, und dann entdeckst du die. Ach diese Beamten, so dass du das lange vorbereitest, und du darüber lachen kannst, und: Ah, nehmt doch eure Stempel, wir ... in meiner Welt brauche ich das nicht. Und so einfach. Und da musst du sagen, so, so jetzt sieht mal ... sondern einfach sehr lakonisch, wie wenn man einen Papierflieger machen würde. Also so – ganz leicht. Musst du einfach ein bisschen früher anfangen. Und dann auch diese Stempel, das müsst ihr auch nicht so ... das müssen

wir alles ein bisschen organischer noch zusammenbauen, da liegen dann die Stempel, wo immer die dann liegen. Hnnn – einander anschauen, jaja, das ist schon unsere Identität, wir sind Beamtinnen, eigentlich würde wir lieber in der Disko oder vielleicht auch dieses Buch lesen jetzt ... und dann sind diese Stellen, das muss langsam wachsen. Bis ihr dann auf dem Boden seid, also nicht gleich schon so auf Kommando Fliegeralarm und jetzt sind wir auf dem Boden – und es muss entstehen. Wir machen das aber heute Abend noch mal. Ja, jetzt mal lauschen – wo kommt das her, und dann lieben und einfach dass es eine Entwicklung gibt. Dann das ist auch ... wenn wir das heute Abend machen, wie du zu ihm kommst, muss nicht unterm Tisch sein, aber das war so schön, als du mal angeboten hast, und dann glaube ich die ganze Phase ...

Claudia: Das habe ich jetzt irgendwie überlegt, unterm Tisch und dann auf den Stuhl in der Mitte.

Wie: Ja, warum nicht ... die ist so crazy. Da wäre schön, und dann kannst du viel länger auf dem Stuhl sein, und ich glaube wir müssen sagen wir mal ein bisschen nachjustieren, da hängt die erste Probe hängt da in den Körpern – das ist wie gespeichert, und wir müssen 's aber noch mal verändern<sup>18</sup>, weil ihr hängt viel zu dicht aufeinander, oder du auf ihm, das ist auch mit den Mikroports und so, das wissen wir jetzt alles, und die Figuren sind jetzt so klar, das kann man noch ganz anders irgendwie – das würden wir nicht sehen vermutlich, ja aber Dinge, die mehr aus der Distanz passieren. Oder dass du einen Moment findest, wo du einfach einen Rückzieher (?) und dann wird es schwerer für ihn, weil dann kriegt er nicht gleich schon das Drama des Sauerstoffmangels, der Herzkrise, die er da kriegt, sondern es ist nicht so schlimm, und so – dass es auch ein bisschen erotisch bleibt. Dass es nicht

---

<sup>18</sup> Wäre eine schöne Idee, bei dem Stichwort zurückzublenden ...

nur das Krankenbett (?) – ich glaube bloß nicht über ihn drüber hängen, sondern dass es leicht bleibt. Von der eigentlich das ein bisschen verharmlosen. Dass es kein Drama wird ... er hat eins, aber das ist seine Welt. Aber für dich ist es noch kein Problem. Und auch nicht zu früh da an die Wunde, wir sollten vielleicht mal ausprobieren heute Abend, irgendwas mit Farbe ... auch die später sehen, und wie du damit umgehst. Wie man dann – ja, was dann daraus entsteht, das müssen wir heute Abend mal gucken.

22.0

Dann in dieser Phase, wenn ihr da auf der Seite steht, auch von der Körperlichkeit her habe ich das Gefühl, es könnte noch ihr seid dann immer so, weil ihr so Monitor gebannt, also dass ihr – ihr habt glaube ich Hosentaschen, oder ...

Gigi: Haben wir nicht ...

Wie: Habt ihr nicht. Im Original auch nicht. Wieso denn nicht. Aber dass es irgendwie was gibt, so ... die Beamtinnen also sooooo oder soooo –

Pav: Also doch ganz locker stehen ...

Wie: Ein bisschen lockerer stehen – das ist immer noch so – das kommt noch vom Oratorium, diese Haltung, weil es so fordernd ist, und dass es situativ bleibt<sup>19</sup>, auch zueinander, wie man das dann beobachtet, was da passiert. Dann – das war ein Hinweis von Sergio – das finde ich wichtig. Der lässt dich nicht einreisen. Und die Erschütterung darüber, die dürfen wir ruhig noch mehr spüren, also was ist denn los, warum darf ich das nicht. Und du weißt noch nicht, wie das endet. Was da von der ganzen Romanze, die da noch entstehen wird, dass es dann gleich zum Kuss kommt, oder so, also das nicht vorwegnehmen. Sie hat ihre Interessen, aber er ist eben, auch wie Sergio gesagt hat, so als alter gelehrter Professor – das

Romanze zwischen  
altem Professor  
und Hanna ...

<sup>19</sup> Begründung, warum es kein Oratorium werden soll.

ist auch ein bisschen peinlich, und dass es dann so weit kommt, das wissen wir noch nicht.

23.8

Dass es auch fremder bleibt. Und das nächste, Gigi – wie heißen da die Texte, wo Claudia ergänzt

Kl: (Murmeln aus dem Hintergrund)

Wie: ... dass du wirklich dich, was ich so schön fand, wenn du dich überraschen lässt, wenn du bei den Beamtinnen bist, denen das mitteilst, und dann einen Satz denen sagst, und sie weiß schon, was du sagen willst. Und du hast überhaupt nicht damit gerechnet. Und dass rein eine Perle in eurer Verbindung, die wir erst noch kennenlernen.

Gigi: Ein bisschen früher (?)

Sergio: Das ist das erste Mal, wo sie das ergänzt, das Zauberwort.

25.0

Wie: Und dann haben wir den Kuss die beiden. Wenn da das wäre auch mal, wenn ihr dann mal steht und jetzt haben wir das hallo, dass wir dass also dass ihr vielleicht mal so guckt, was passiert denn oben auf dem – in der Flughafenwelt, da ist nichts los, außer dass der indische Saubermacher da ganz langsam wischt, über die ganze Szene, wirklich ganz toll, wie er das heute gemacht hat. Das ist – nein, das gibt dem so eine Erdung<sup>20</sup>, obwohl es über euch ist. Das ist sehr sehr schön. Und das könnte der einfach, wenn ihr einfach so ein bisschen die Häse wegzieht – und guckt, was oben ist. In dieser so bei dieser Kussphase.

26.0

Wie: Dann finde ich ganz wichtig, das war eine gute Haltung, wenn du das Buch von ihm genommen hast, aber du willst das nicht so hergeben. Also auch die Haltung die du hattest, war nicht gewalttätig, sondern war – das müssen wir jetzt schenken als Versöhnung. Da lernen die was. Das Weitergeben von Wissen, von

---

<sup>20</sup> ERDUNG – wichtiges Stichwort.

Herz, von der Seele, das ist wichtig, so aus der Haltung kommt das, und dann nein – nein, ich will das Buch nicht. Also dass wirklich Hilfe – vielleicht über die Musik dann a a a a ... wie dann so ein Widerstand entsteht bei dir, das ist ein richtiger, das muss kein Kampf werden, aber dass der Widerstand größer ist. Bis du das Buch dann hast.

Andre: (Kommentar – nicht verständlich)

27.0

Wie: Und dann, wenn du das Buch gegeben hast, und dann die Versöhnung passiert, dass du dann auch natürlich ein bisschen guckst, wie das wirkt. So wie beim ersten Mal auch. Bei ihm, bei dem ... und dann fand ich sehr schön, wie ihr da weg seid und du hinterher, dass es diesen Blick noch gab, jetzt müssten wir gucken, wenn es dann die Distanz gibt: Hätten sie Lust, mit mir essen zu gehen – da ist noch eben das Sakko liegt noch unten ... also entweder wir habens vorher und deine Tasche und deine – weil wir brauchens dann, also für den – wir können nicht warten, bis das oben ist – weil das dauert. Das ist mir zu kompliziert ... da müssen wir uns noch was überlegen.

28.1

Andre: Zwei Sakkos ...

Mora: Was sehr schön war, weil du das noch reingesprochen hast, als du dann wirklich wahrgenommen hast, wenn du dieses Jahwe – dass du das wirklich an ihn adressiert hast. Das war sehr gut.

Claudia: Das musste ich aber auch zweimal sagen ... das hat er nicht kapiert ...

Wie: Aber das war insgesamt wieder ein Riesenschritt nach vorne, auch dass wir es einfach so durchmachen konnten, das hilft, deswegen würde ich sagen, heute Abend, dass wir mal vielleicht die Ideal – gar nicht von Anfang an, sondern vielleicht wirklich da einsteigen, wo beim Lesen genau ... mit der Bank und

so ... dass ihr da vielleicht mit der Atemwende genau ... und eure Geschichte das fff fff ... ja wir beginnen trotzdem um Drei, jawohl.

Kl: 18 Uhr.

Camb: Morgen.

Wie: Heute Abend.

Camb: Heute Abend um drei und ...

Kl: und dann Zwei.

Camb: Drei und zwei.

Wie: Die Zwei machen wir eher nur die Korrekturen diese Phase – ab früh ... aber drüben ... nicht hier.

Hier ist Onegin.

Camb: Um sechs.

Ass: 15 bis 20 Personen könnt ihr aber ...

Kl: Das ist so ungefähr – du bist so zwischen den 15 und den 20

Ass: Kommst du –

Cl: Ich komme

Ass: Euch 5 haben wir ... Ihr seid die 15 und dann gibt es noch 5 ...

Kl: Super.

Andre: Ich darf schon 2 Stunden früher kommen.

Ass: Du darfst schon mithelfen ...

Pav: Ich habe eine Zettel gestern zufällig entdeckt – in der Garderobe gelassen ... das haben die Leute später bei Traviata mitgenommen.

Ass: Vielleicht kommen die auch. (Gelächter)

Kl: Gepostet – 5000 Menschen stehen vor der Haustür

...

30.6

Wie: Ok – vielen Dank ...

Bis nachher ... Gekruschtel .. genau ... muss auch mal sein ... die Beine übereinander wie die Stewardessen

...

**2014.02.13 13.00 Uhr Kora Pavelic und Maria  
Theresa Ullrich**

Gespräch mit den Beamtinnen Kora Pavelic und Maria  
Theresa Ullrich

0.3

MTU: Wäre ja noch schöner ..

U: Die Oper ist eigentlich eine Entfaltung der noli me  
tangere Szene ... erst mal nur diesen Text zu lesen ...

die zweite Frage: Ich stelle nur ganz doofe Fragen –

P: Muss man da ganz viel antworten.

U: Nein, ich ... es gibt so im Kino den Grundsatz,  
wenn man einen Kinofilm nicht in zwei Sätzen  
zusammenfassen kann, dass der Film dann keinen  
Erfolg hat.

P: Kann man diese Oper in zwei Sätzen.

MTU: Der läuft mit der Lauf ... keine Sorge ...

JC: So stehen wir ...

U: Bei mir ist das viel zu dunkel ...

JC: Gib mir die Kamera ... hier bist du auf low ... jetzt

...

MTU: Fische die vorne so ne – die haben auch so ein  
Ding ...

U: Ah, die Tiefseefische ... genau ...

MTU: Das erinnert mich daran ...

U: ... aber dann musst du dir überlegen, was im  
Verhältnis zu diesem Fisch ihr dann seid.

...

JC: Nehmen wir den Stuhl weg ...

U: Wenn du fertig bist, sagst du ...

Ich laufe – ich stehe zwar aber ich laufe ... Wer  
möchte denn anfangen mit meiner ersten Bitte ... das  
neue Testament in Kurzform

P: Sollen wir das beide lesen ...

U: Ihr könnt das auch beide lesen ... natürlich.

MTU: Also ich lese das jetzt vor. Noli me tangere  
Johannes 20 Jesus sagte zu ihr, halte mich nicht fest,

denn ich bin noch nicht zum Vater hinauf gegangen.  
Geh aber zu meinen Brüdern und sag ihnen: Ich gehe  
hinauf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu  
meinem Gott und zu eurem Gott. Das wars ...

U: Kannst du das gleich noch mal flüstern ...?

MTU: *Noli me tangere ... Johannes 20. Jesus sagte zu  
ihr, halte mich nicht fest, denn ich bin noch nicht zum  
Vater hinauf gegangen. Geh aber zu meinen Brüdern  
und sag ihnen: Ich gehe hinauf zu meinem Vater und  
zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott.*

4.7

U: Magst du es auch versuchen – gerade die Varianten  
...

P: Soll ich es auch flüstern ...

U: Mach, wie du dich bequem fühlst.

P: Alles lesen ...

U: Nur den Text – ab Jesus ... ja.

P: Jesus sagte zu ihr, halte mich nicht fest, denn ich bin  
noch nicht zum Vater hinauf gegangen. (so, ich bin  
nicht deutsch) Geh aber zu meinen Brüdern und sag  
ihnen: Ich gehe hinauf zu meinem Vater und zu eurem  
Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott. ...

U: Magst du es noch einmal machen ...

P: Jesus sagte zu ihr, halte mich nicht fest, denn ich bin  
noch nicht zum Vater hinauf gegangen. Geh aber zu  
meinen Brüdern und sag ihnen: Ich gehe hinauf zu  
meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott  
und zu eurem Gott.

U: Danke ... ja, jetzt kommt die erste dumme Frage,  
die ich vorhin schon gestellt habe. Ihr erzählt ja  
vielleicht auch in eurem Freundeskreis oder euren  
Kindern oder Männern oder Freunden und  
Freundinnen. Was ihr da macht. Und dann fragen die  
euch, worum geht's denn in der Oper. Was antwortet  
ihr da?

6.0

P: Was antwortest du?

MTU: Ich antworte, es geht um so eine Zwischenwelt, es geht um eine Welt zwischen Leben und Tod, wohin man geht, woher man kommt. Und es geht um Aura würde ich sagen. So ist man noch anwesend, wenn man mal irgendwo war, so wie so ein Abdruck, der bleibt, auch wenn man wieder weg ist. Ich glaube darum geht's.

Zwischenwelt  
Leben & Tod  
Aura Abdruck

P: Was ich sagen würde, wahrscheinlich, es geht einfach das Tod, einfach, denke ich mir. Einfach das Tod – und was passiert nach dem Tod. Kurz gesagt. Wenn mich mal jemand fragt, worum es geht, das dauert dann schon eine Weile, bis ich das versuche zu erklären, aber eigentlich kann ich das nicht in zwei Sätzen fassen.

Tod, Leben nach  
dem Tod

7.0

U: Du kannst auch dreieinhalb verwenden.

P: Ich habe das glaube ich schon gesagt, ich habe wirklich – das ist alles, was ich sagen kann. Weil ich selber noch nicht für mich erklärt habe. Ganz genau, worum es geht.

U: Was ist denn deine Rolle in dem Ganzen.

P: Ich bin die Beamtin, die auf dem Flughafen arbeitet, bei der Passkontrolle. Und ich bin eigentlich glaube ich, dass wir Beamtinnen doch die einzigen quasi sind, die doch von dieser Welt kommen. Die einfach hier anwesend sind. Die kapierten gar nicht, was da jetzt passiert, warum ist das komisch, dieser Johannes und weil der ist ja eigentlich schon diese Figur ist eigentlich schon tot. Aber da ist er jetzt – und das alles zusammen ist schon sehr sehr viel ... also aber zu viel für uns.

MTU: Wir kriegen diesen Übergang mit, würde ich sagen, wir sind so die Schaltstelle. Einerseits sind wir auf der Erde und so im Leben drin. Und andererseits kriegen wir diese Verwandlung mit. Wir werden ja, wie wir gerade in der zweiten Szene versucht haben, oder im zweiten Bild ...

P: Situation ...

MTU: ... werden wir ja infiziert sozusagen. Von diesem Spirituellen, was da vor sich geht, und wir fangen an das zu verstehen. Und rutschen so ein bisschen rein in diese Welt.

8.6

U: Werdet ihr als reale Personen, also nicht als Schauspielerinnen, sondern als Menschen mit Seele und Gefühl und Verstand, auch infiziert?

MTU: Also ganz ehrlich, als ich das Stück das erste Mal gesehen habe, war ich wollte ich unbedingt wissen, worum es geht, ich hatte nur ein Interview gelesen in diesem Opernjournal. Was er gegeben hat – und das fand ich schon ziemlich spannend. Also ich fand's super spannend. Und ich find das Thema auch eigentlich ein richtig gutes Thema – aber wenn da steht, und es machen muss, ist das so, als wäre man wie ein kleiner Thron in dem Ganzen. Und das macht es sehr schwierig. Weil man natürlich das ganze Technische macht es schwierig, dass es sehr schwer auswendig zu lernen ist, weil selten zusammenhängende Sätze sagen, oder das macht es schwierig ... und ich also man hört schon mal es gibt ja diese schönen Sphärenklänge, irgendwie so zwischendrin – schöne Harmonien – und da finde ich kommt man schon ein bisschen in die Stimmung rein. Also beim vierten Bild auch, da wird man schon , das finde ich auch echt n ... ich kann mir vorstellen, dass das von außen super aussieht – ja, das drückt es, da spricht die Musik sehr gut durch die Szene. Das kann man auch fühlen körperlich. Und auch eigentlich von Anfang an war – wir haben es gemerkt, es ist was Körperliches – und ehrlich gesagt, am Anfang war es eher unangenehm körperlich, weil man so schwimmt, weil man gar nicht weiß, wahn was muss ich jetzt machen – und Hilfe Hilfe wo krieg ich meinen Ton – und wo bin ich, bin ich noch richtig, welchen

Rhythmus hat es. Aber dass das auch ein bisschen beabsichtigt ist in dem Ganzen, dass es irgendwie nichts durchgehendes Permanentes hat, was direkt ersichtlich ist. Na klar hat es einen Puls, aber den kann man nicht, der ist nicht hörbar, sozusagen. Und insofern glaube ich schon, dass das irgendwie ganz gut gemacht hat. Ja, oder... Aber es ist ein Kampf. Es ist jedes Mal wieder ein Kampf.

*Es ist jedes Mal wieder ein Kampf...*

10.8

P: Jeden Tag – jeden Tag ...

MTU: Und es sind ganz kleine Schritte – die man macht, ...

P: Die Schritte nach oben sind immer klein. Also die Schritte nach unten sind immer riesig. Wenn's mal nicht geht, dann geht es wirklich nicht – und dann sind wir alle total frustriert – und deprimiert. Aber wenn's dann mal gut – wie heute ... heute war zum Beispiel eine gute Probe, finde ..

MTU: Ja, fand ich auch. Wir sind ja alle optimistisch.

P: Geworden ...

11.2

U: Was macht es denn aus, dass die Musik kommt. Ich hatte das einmal bei einer Probe mit Helmut Lachenmann. Und dann hieß es irgendwann, es gibt einen Moment, wo die Musik kommt. Geht es euch auch so, dass so ... da hakt was ein ...? Dann ist der Kampf vorbei, dann wird es eine Art von Schwimmen oder Fliegen ...

P: Das wissen wir noch nicht, das Orchester ist noch nicht dabei. Wir wissen es noch nicht, wie die Musik wirklich kommt. Wie das wird, wenn die Musik tatsächlich kommt. Das was wir bis jetzt gehört haben, ist macht das schon ein bisschen klarer. Denke ich – weil es sind so verschiedene Geräusche und Klänge, die man schon wirklich verbinden kann mit dieser Zwei-Welt-Geschichte – oder Zwischenwelt eben oder Unterwelt was auch immer. Das kann man schon gut

verstehen. Aber wenn das Orchester kommt – ich glaube, die Frage können wir erst dann beantworten. Und wenn man freier einfach ist mit dem Spielen, also das hat so viel mit dem Spielen zu tun. In dem Moment wird das auch mehr Musik, wenn man eine Figur ist, und wenn das irgendwie so ein Bogen hat und wenn man darin zu Hause fühlt. Oder irgendwie – also wenn sich das wirklich verbindet. Also das Spielen mit der Musik. Dann eher eigentlich – dann fängt die Musik irgendwie erst an ...

P: Das stimmt – das stimmt ...

12.7

U: Habt ihr das Gefühl, dass man – dass das was Mark macht mit seiner Musik, dass man das nur mit dieser Musik ausdrücken kann. Oder ginge das einfacher ... Fragt ihr euch manchmal, mein Gott, warum muss das so kompliziert sein?

P: Ja ... Ich muss schon sagen, bei mir gab's am Anfang wo ich angefangen hab zu lernen diese Musik ich habe einfach Momente gehabt, wo ich einfach gedacht ich bring diesen Mann einfach ... um. (lacht) Aber irgendwie mit der Zeit macht das dann doch Sinn, irgendwie macht das doch Sinn.

MTU: Ja, das stimmt.

P: Und mit der Zeit fängt man auch an, sich zu freuen drauf, dass man ein Teil davon ist. Das Thema ist wirklich ein ganz Interessantes Thema und ich find es ganz spannend, einfach ein Teil davon zu sein ...

MTU: Ich hab so etwas noch nie – so ein Thema hab ich noch besungen sozusagen. Deswegen weiß ich nicht, wie das anders klingen soll. Also das gibt es bestimmt in anderen Variationen, mit mehr Gesang mehr harmonischen Linien oder was auch immer. Also um die Frage zu beantworten ...

P: Ich glaube das Thema kann man auch anders umschreiben, mit anderer Musik, oder einfach ein dramatisches Stück oder Schauspielstück oder so

am Anfang habe  
ich gedacht, ich  
bringe diesen Mann  
am!

etwas, kann man schon machen, aber das ist halt auch ein Weg, so etwas zu beschreiben.

14.3

MTU: Das ist so ein sensibles Thema, und sehr sensible Musik dazu. Sehr klein, sehr leise, alles sehr durchdacht – und irgendwie muss das so ineinander gehen, o.k. Leute, die das Stück nicht kennen, viele sagen, wieso regst du dich so auf, da kommt sowieso keiner. Aber wie gesagt, der Sylvain hat das immer betont, dass das davon lebt, von der Präzision. Und das glaube ich auch, dass das davon lebt, gerade wenn wir dann, wenn dann einer reinploppt (ploppt) wenn es irgendwie nicht geploppt werden soll, oder alle ploppen eher oder wenn einer dann plötzlich forte singt, wenn alle dreimal pianissimo singen, das geht natürlich dann nicht. (lachen)

*Da kommt ja  
doch kein  
Keines!*

15.1

U: Mark Andre hat mir mein – in fast allen Vorgesprächen, die ich geführt habe, immer wieder erzählt, eigentlich geht es genau um diesen Satz, den ihr vorgelesen habt, in der ganzen Oper. Das ist sozusagen der Kernsatz. Jesus sagt Maria Magdalena, fass mich nicht an, denn ich bin gerade auf dem Weg, ich bin zwischen Tod und Leben, zwischen Mensch und Gott, also infolgedessen ist das Thema der Oper eines, das ziemlich genau 2000 Jahre alt ist. Und immer wieder in allen möglichen Variationen bearbeitet wird. Findet ihr es befremdlich, dass jemand heute – wo Christentum so wenig Präsenz hat – in der Oper sich pfeilgrad „Ich mache jetzt eine Oper über Jesus“ sich auf dieses Thema stürzt?

16.0

MTU: Ja, also total – ich finde es ehrlich gesagt auch supermutig, dass Jossi und Sergio so ein Thema akzeptieren. Ich muss aber ehrlich sagen, als ich das zuerst gelesen habe, meine Güte, super, dass die sowas ernst nehmen. Erst mal, so in dem erstem Moment,

wenn man so hört, und dass man sich das traut. In London läuft gerade irgendwas über Mormonen, so etwas, in Covent Garden, da machen die sich eigentlich über Religion nur lustig. Und hier ist jetzt genau das Gegenteil. Wobei das Gute an dem Stück ist ja, da muss man ja nicht für gläubig sein. Oder so was ... also das sind ja Fragen, wenn du sagst, das ist 2000 Jahre alt, das ist noch älter und das ist ja immer aktuell, also einfach dieses: Wohin geht man? Oder was passiert? Oder bleibt man in Kontakt mit Menschen, wenn die sterben? Oder was auch immer. Deswegen finde ich das eigentlich gut, und das hat auch und ich finde nicht, dass man dafür unbedingt gläubig sein muss, man muss vielleicht irgendwie naja vielleicht eine Sensibilität für irgendwas Spirituelles aufbringen oder so etwas, aber ich glaube nicht, dass das was mit Religionen so im weitesten Sinne zu tun hat. Ich finde es trotzdem wirklich mutig, dass er das geschrieben hat, und dass die das auf die Bühne bringen. ... Oder, Frau Pavelic? (Lachen)

17.4

P: Frau Pavelic! – Ja gut. Jaaaaj Ja – also eigentlich auch was die Gigi gemeint – ich find auch nicht, dass man religiös sein muss, weil sonst würde ich das nicht können gar nicht machen können. Aber die Frage ist irgendwie dieselbe, es fragt sich irgendwie jeder Mensch, das hoffe ich wenigstens. Also was passiert, wenn man stirbt? Und was ist danach? Und was wird dann – und das passiert eben in dem Stück, diese Zwischengeschichte, das ist glaube ich auch eine Theorie, also das, was in der Bibel steht, ich glaube nicht, dass das genauso ist, wie das eben da steht, und auch wenn das jetzt seine, sein Hauptsatz in dem Stück, ich finde es nicht unbedingt, dass das irgendwie unbedingt mit der Bibel etwas zu tun sein müsste, weil sonst würde ich das wirklich nicht machen können. Ich – weil ich bin nicht so befreundet mit der Bibel.

Man muss nicht  
einer Religion  
angehören, um  
das Stück zu  
verstehen.

Für me geht es  
ja auch nur um  
die Frage: Was  
passiert nach dem  
Tod. Es geht  
nicht um die  
Präsenz Christi!

Deswegen kann ich mir das so erklären, dass es einfach eine universelle Frage ist, was eben jeder Mensch in seinem Leben sich mindestens einmal sich fragt, was passiert danach und deswegen kann ich das in dem Stück auch machen. Punkt. Jetzt habe ich zweimal das gleiche gesagt.

U: Ja ich bedanke euch für eure Auskünfte ..

JC: Schöne Aussagen ... prima gemacht.

U: Ja, genau --- (Herzhaftes Lachen)

**2014.02.13 15.00 Uhr Joachim Haas und Michael Acker**

0.4

U: Ich habe erst einmal eine Bitte diesen Ausschnitt aus dem Johannes-Evangelium vorzulesen – alle meine Opfer habe ich darum gebeten, da hat sich keiner verweigert ...

A: Mit Lesehaltung – oder ...

U: Interpretieren, wie du möchtest ...

A: Jesus sagte zu ihr: Ich halte mich nicht fest. – ne: Jesus sagte zu ihr: Halte mich nicht fest, denn ich bin noch nicht zum Vater hinauf gegangen. Geh aber zu meinen Brüdern und sage ihnen, ich gehe hinauf zu meinem Vater und zu eurem Vater. Zu meinem Gott und zu eurem Gott.

1.1

U: Joachim, darf ich dich bitten, das gleiche auch noch mal zu lesen, vielleicht wie es Mark gerne hätte, nämlich flüsternd ...

H: Ich glaube die erste Zeile heißt glaube ich noli me tangere nicht noni me tangere ..

U: Ja, das ist ein Tippfehler ...

H: Jesus sagte zu ihr: Halte mich nicht fest, denn ich noch nicht zum Vater hinauf gegangen. Geh aber zu meinen Brüdern und sage ihnen, ich gehe hinauf zu meinem Vater und zu eurem Vater. Zu meinem Gott und zu eurem Gott ...

2.0

JC: (merkt, dass seine Kamera nicht funktioniert)

....

Ok – einen Moment.

3.7

H: Und jetzt geflüstert nochmal .. *Jesus sagte zu ihr: Halte mich nicht fest, denn ich noch nicht zum Vater hinauf gegangen. Geh aber zu meinen Brüdern und*

*sage ihnen, ich gehe hinauf zu meinem Vater und zu eurem Vater. Zu meinem Gott und zu eurem Gott ...*

U: Also es gibt so in der Filmbranche eher die Faustregel, dass man einen Film in zwei Sätzen erzählen, nacherzählen können muss, mundpropagandamäßig, damit er Erfolg, wie würdest du diese Oper zusammenfassen, um was geht's – wenn du einem Freund sagst, ich arbeite da hier für die Oper von Mark Andre, und dann sagt der: Ja, und um was geht's. Um was geht's.

4.8

H: Sehr schwierig, das in zwei Sätzen zusammen zu fassen. Es geht glaube ich ... um ein großes Abenteuer. Es geht Wunderzaichen, ich glaube der Titel trifft es ganz toll, also es geht um eigentlich eine Reise, es geht um den Weg, den wir gemeinsam beschritten haben – und den wir jetzt im Prinzip mit dem Publikum auch zusammen erleben möchten.

Es geht um eine Reise

5.4

U: Michael, deine Version. Um was geht es, deines Erachtens.

A: Also die Frage war ja, wie kann man das in zwei Sätzen beschreiben, um möglichst gut Werbung zu machen, dann erwartet man ja, dass da irgendetwas Reißerisches Sensationelles – was ganz Tolles passiert. Ich glaube bei der Oper wäre es vielleicht wichtiger zu sagen, dass man in dieses Stück geht, nicht um sich bespaßen zu lassen, etwas Tolles von außen zu erfahren, sondern dass man in dieses Stück geht, um sich selbst zu finden. Also ruhig zu werden still zu werden – und diese Selbstfindung und die Oper in sich selbst, das Stück in sich selbst entdeckt. Also es ist nicht ein von außen sich Bespaßen-Lassen, sondern dass man sich einlässt auf dieses Stille und dieses Ruhige. Und dieses Nachdenkliche, was darinnen geschieht. Insofern ist es vielleicht genau das Umgekehrte, was man erwartet, wenn man sagt, ich

Selbstfindung!  
Meditatives!

mache jetzt zwei Sätze Werbung, und versuche jemanden zu überzeugen, weil da was unglaublich Reißerisches irgendein Feuerwerk oder so was geschieht. Das ist es nicht. Das ist eher die Stille. Also dass man sich auf den Weg macht zu sich selbst<sup>21</sup>. Das ist vielleicht noch viel schwieriger als in einen James Bond zu gehen.

7.0

U: Joachim du bist ja mir Mark nach Israel gefahren, schon vor einigen Jahren. Hatte ich dich zwar schon mal gefragt – was habt ihr da eigentlich gemacht, und warum war das auch ein Teil der Reise zu dir selbst oder euch selbst.

H: Zu dem Zeitpunkt war noch gar nicht ganz klar wohin die Reise letztendlich gehen sollte – es gab Themen Ansätze es war auch wirklich die Idee sich wirklich dort inspirieren zu lassen, in Israel – Thematisch, aber auch akustisch, wir haben auch viele Klängaufnahmen gemacht, die jetzt vielleicht gar nicht direkt in den Film – in den – pardon, das muss ich nochmal sagen. Wir haben viele Klängaufnahmen gemacht, die gar nicht direkt dort hörbar werden, sondern die als Klangschatten im Raum präsent sein werden – und eben in Verbindung den akustisch gespielten Instrumenten wird das einfach über die Elektronik über die Live-Elektronik, also das passiert in Echtzeit, wird das eine Verbindung sein mit den Ereignissen, die wir dort akustisch fotografiert haben. Und diese Reise, die war nicht sehr lang, wir waren 5 Tage zusammen – Mark und ich und Patrick Hahn, der Dramaturg, und haben dort an sehr vielen wirklich historischen Orten versucht Eindrücke zu sammeln. Wir waren zum Beispiel in der Grabeskirche und haben dort uns einschließen lassen, über Nacht, wir haben dort übernachtet und haben dort alle

---

<sup>21</sup> Schon interessant – denn die Bewegung dieser Oper ist doch eindeutig in Richtung außer sich – außerhalb von dieser Welt – zum Vater eben --- aber wahrscheinlich ist diese Außer-Sich-Sein zugleich das Bei-Sich-Sein.

Prozessionen quasi mitgemacht, wir konnten dort akustisch Räume akustisch vermessen – also im Prinzip die Eigenschaften, die klanglichen Eigenschaften von Räumen untersuchen, aufnehmen, aber nicht nur diese Räume, sondern vor allem auch Ereignisse, die dort stattgefunden haben. Das kann sein vielleicht Glocken der Grabeskirche, die werden irgendwann im Stück werden die vom Klavier, da wird an der Saite gezupft, werden diese Grabeskirche Glocken als Klang angeregt, die dann auch quasi als Klangschatten im Raum hörbar sind.

JC: (Stellt fest, dass seine Kamera nicht läuft)

12.1

U: Wir waren stehen geblieben bei den Glocken der Grabeskirche.

JC: Ich laufe ...

H: Soll ich da noch ein bisschen weiter machen?

U: Ja ... (im Hintergrund wird gehämmert, ...)

H: Es ging ja letztendlich auch um die Reise, was wir dort erlebt haben. Es ist klar, dass es ja auch einen religiösen Hintergrund gibt, der jetzt nicht missionarisch gedacht ist, auf keinen Fall, da möchte ich auch Mark überhaupt nicht irgendwie vorgreifen, aber es geht natürlich auch um Texte aus der Bibel, es geht um den Kontakt mit der Bibel, es geht auch um die Erfahrung, die wir dort gemacht haben, zum Beispiel der Flughafen. Wir sind ja bei der Ausreise sind wir – ich hatte mein gesamtes Gepäck für die Aufnahme dabei, habe ich auch aus früheren Erfahrungen verzollen lassen, und wirklich eine schöne Liste gemacht und alles, und dann waren wir glaube ich fünf Stunden vor Abflug waren wir dann dort – bin dann extra zum Zoll, habe das alles hinggebracht, der Mann sagte, gar kein Problem, hat's gar nicht geöffnet. War ich schon durch. Nach einer

Viertelstunde – und bin dann aber in die normale Schlange gestanden zur normalen Gepäckkontrolle, und dort ging dann eben los, wir wurden separiert, an verschiedenen Stellen, an diesen großen Schalter, an unterschiedlichen Schaltern, und wurden quasi einzeln verhört. Das hatte einen sehr starken Bezug zum Anfang der Oper. Und das ging dann so weit, dass ich musste meine gesamten das gesamte Equipement nochmal erklären, es wurden Teile herausgenommen, es hieß, es wäre jetzt Sprengstoff dran. Es könnte in dem letzten Flugzeug mitfliegen – und schließlich kamen dann nochmal zwei Beamte zu mir, die mir die Photos gezeigt haben von Mark Andre und Patrick Hahn. Die haben gesagt: Kennen sie diese Personen? – Habe ich gesagt: Ja, wir waren ja jetzt zusammen hier. Und dann kam ich ins Kreuzverhör und musste dann nochmal genau sagen, was wir dort gemacht haben. Und das ist eben schwierig, diesen Beamten dann zu erklären, dass man Feuer Wind und Wasser aufnahm im Heiligen Land, weil das sind natürlich alles keywords für Terroristen gewesen. Wir sind dann also wirklich drei Stunden dort gestanden an dem Schalter und sind dann quasi mit Direktbegleitung ins Flugzeug. Am Ende. Ein Erlebnis – aber es war prägend für alle. Das war vielleicht auch so prägend, dass es den Anfang der Geschichte auch definiert hat. Also tatsächlich diese Situation am Flughafen als Fremder irgendwo reinzukommen und kontrolliert zu werden – und (sich erklären) zu müssen – seine Identität zu prüfen, diese ganzen Geschichten. So viel zur Frage, wohin hat uns diese Reise geführt, und was hat die für Effekte gehabt. Damals wusste man noch nicht genau, was passiert. Wir hatten wie sind mit wahnsinnig offenen Ohren durch das Land gefahren, wir haben an wirklich unterschiedlichsten Stellen versucht, Eindrücke zu sammeln, und das waren aber akustische – und es waren aber auch solche Eindrücke, die Spannungen

Grenzkontrolle

Keywords  
für Terroristen

zum Beispiel in der Grabeskirche, die vielen Religionen, die dort zu zusammentreffen, die wo man feststellt, wenn man an die Wände schaut, es gibt dort Leitern, jede Religion hat eigene Leitern zum Putzen oder zum Raus- und Reingehen. Die sind angeschlossen mit Ketten. Also das ist wahnsinnig eng getacktet. Wir hatten im Innersten der Grabeskirche eine Aufnahme gemacht und mussten dann ganz schnell raus, weil jetzt eben die griechisch-orthodoxe Religion jetzt kam, und dann Anrecht hatte von ich weiß jetzt nicht genau, von 2 bis 3 mitten in der Nacht hatten die halt Anrecht auf diese innere Grabeskapelle. Und diese Spannung, die drückt sich natürlich auch im gesamten Werk und auch denke ich in der ganzen Setting von der Oper aus.

16.8

U: Was ist denn so in wesentlichen groben Zügen – das ist vielleicht an dem Michael eher die Frage – die Aufgabe, die ihr hier habt. Was macht ihr hier, während die Oper läuft.

A: Ja, die Oper hat eine sehr große Besetzung. Es gibt einen großen Opernchor, es gibt sechs Vokalquartette, es gibt sechs Schlagzeuger, die sind im ganzen Raum in der ganzen Oper verteilt, und es gibt eben auch – und das ist jetzt ein neues Instrument, das sich die Komponisten immer mehr bedienen, nämlich die Elektronik. Also ein neues Medium, der Computer als Musikinstrument. Und insofern – unsere Aufgabe ist jetzt, diesen Computer, den wir als Musikinstrument verstehen, in der Oper dann auch live zu spielen. Also der Computer der funktioniert in diesem Fall nicht einfach als Wiedergabemedium, wo man auf den Knopf drückt, und dann läuft das selbst vor sich hin. Sondern die Klänge, die der Computer zum einen generiert, aber auch Klänge, die der Computer live von den Sängern, von den Instrumentalisten aufnimmt und in Echtzeit umwandelt, umformt, diese Klänge dieses

Klanginstrumentes das neue Instrument, muss ja auch gespielt werden von jemanden, der Überblick hat über die Partitur, der genau sieht, wann muss was passieren, wie soll es klingen, und dieses neue Instrument wird gespielt von einem neuen Beruf, wenn man so will – und den nennen wir Klangregisseur. Das ist ein bisschen kompliziert ausgedrückt eigentlich für eine ganz einfache Sache – wir spielen den Computer während der Oper.

*Computer als  
Instrument  
Klangregisseur!*

19.0

H: Wir verstehen uns ja auch als Ensemble – als Interpreten der Liveelektronik. Also wirklich als Musiker die mitspielen. Die das, was Mark mit uns zusammen in dem Fall auch entworfen hat, eben auch interpretieren und darstellen. Eben auch als Musiker, wir haben auch unsere Noten, wir müssen wirklich machen, was da steht, haben aber auch unseren interpretatorischen Spielraum eben die Balance letztendlich im Raum auch wirklich dann gestalten zu interpretieren.

19.6

U: Ihr hattet gesagt, dass vor allen Dingen im vierten Teil ihr besonders viel zum Einsatz kommt. Könntet ihr beschreiben, was die wichtigsten Werkzeuge sind, die ihr einsetzt ... (Lärm)

H: Sollen wir warten ...

JC: Ich check mal was das ist ...

21.0

U: Musst du wieder hochfahren. Wer mag denn Antworten auf den vierten Teil ...

21.3

H: Ja, Elektronik im vierten Teil. Das ist ja so, dass die Oper, die vier Situationen haben auch was die Elektronik anbelangt, auch die Räumlichkeit, einen bestimmten Aufbau, dass wirklich in den ersten – in

der ersten Situation fast keine Live-Elektronik, da sind ein paar Zuspielungen, die aber auch aus Material geworden sind, die auch im Werk vorkommen. Und dann entwickelt sich das eben vom ersten zum zweiten Teil wird es das erste Mal eine Bewegung wirklich in den Raum geben, bewegt sich wieder zurück auf die Bühne, und dann wird so Stück für Stück die Elektronik an Bedeutung gewinnen. Und im vierten Teil im Prinzip hat sie wirklich essentielle Bedeutung – und dort wird auch der Raum von den Sängern und Instrumentalisten erobert quasi – die es gibt die drei Vokalquartette, die sich dann in den Raum bewegen – es gibt dann auch drei Positionen auch hinter dem Publikum, seitlich jeweils, links rechts vom Publikum, und aber auch drei Schlagzeuger, die eben auch die Position im Raum dann einnehmen. Dazu kommt, dass jetzt die Liveelektronik eben im vierten Teil eine viel wichtigere Bedeutung bekommt, und das geht auch eben los die einzelnen Sänger, die Vokalquartette im Raum und drei Vokalquartette werden auch noch in der Krypta in der Unterbühne sein. Die werden jetzt elektronisch bearbeitet. Also sie sind alle mikrophoniert, sind dann auch noch aus dem Orchester teilweise Instrumente mikrophoniert, zum Beispiel das Klavier, dann gibt es die Vibraphone, also die beiden Bügel (?) meine ich, es wird eine Art mikrotonales Keyboard geben, was auch in der Komposition integriert ist. Was die Aufgabe hat, also es wird oft in Partialtönen komponiert, d.h. die Sänger singen dann tatsächlich Töne, die vielleicht als Beispiel 39 Cent von dem normalen E abweichen, die letztendlich ganz genau Relationen zu dem bestimmten Zentrum haben. Und dieses mikrotonale Keyboard gibt die Töne vor. Spielt mit – ist mit eingewoben. Das ist ein wichtiger Teil – und vor allem geht es auch um die Relationen dieser Partialtöne zueinander, das sind bestimmte Relationen, die werden oft auf zeitliche Strukturen –

also harmonische Relationen werden jetzt auf zeitliche Strukturen übertragen, könnte da zum Beispiel bei Stockhausen, wie die Zeit vergeht, nachlesen, der hat auch schon einige Ideen gehabt. Und diese sozusagen Verhältnisse, die spiegeln sich in unterschiedlichen elektronischen Prozessen wieder. Zum einen gibt's es wirklich Modulationen, also Modulationen unterschiedlicher Geschwindigkeiten zueinander, die wahrscheinlich dann auch oft im Verhältnis zu diesen Partialtonrelationen stehen. Es gibt – es geht dann aber weiter, es gibt auch mit der Elektronik wie du vorher sagtest, es ist ja eigentlich ein Mittel, um über die herkömmlichen kompositorischen Mittel eigentlich darüber hinaus zu gehen, oder die zu erweitern. D.h. jetzt versuchen wir auch dort das ganze System auch zu erweitern, und zu sagen, gut, es gibt die normalen Relationen, 5 zu 7, 5 zu 11, so etwas, es geht dann aber auch weiter, dann kommen wir in den Bereich der Ringmodulation, wo man dann wirklich neue Töne neue Frequenzverhältnisse quasi schaffen kann, es geht dann noch mal weiter, in das, was wir vorher beschrieben hatten, und zwar in die Faltung, convolution, das ist eben ein Verfahren, mit dem man zum einen wirklich Raumsimulationen machen kann, das ist aber hier nicht das Hauptanwendungsgebiet, sondern es geht drum im Prinzip Resonanzen, welcher Art auch immer, es können Resonanzen sein von einem Flügel, wenn man den anschlägt mit einem Gummihammer oder so, und dann frei schwingenden Saiten hat man die gesamte Resonanzpalette des Flügels. Und man kann sich vorstellen, man spielt mit der Posaune in diesen Flügel bei gedrücktem Pedal und dann werden halt, je nachdem was die Posaune spielt, werden verschiedene Saiten angeregt und schwingen nach als Resonanz. Das kann man elektronisch auch nutzen, man kann quasi ein Abbild machen von dieser Resonanz. Und jetzt mit einer

Stimme beispielsweise eben genau so arbeiten, als dass man die Resonanzen des Flügels anregen würde. D.h. man kann jetzt Klänge erzeugen, oder Kombinationen machen, die gar nicht elektronisch klingen in dem Sinne, die aber jetzt eine Erweiterung der herkömmlichen des herkömmlichen Instrumentes eigentlich bewirken. Das kann zum Beispiel ein Sänger mit der Klavierresonanz singen, oder ein Schlagzeuger – es geht ja auch viel um Impuls und Antwort in diesem Werk, Mark hat ganz oft Impulse, und hat dann Resonanzen, die vielleicht in ganz anderen instrumentalen Kontext entstehen, die aber zusammen einen besonderen Klang einfach ergeben, und dieses Prinzip greift die Elektronik auch auf. Dass man eben Resonanzen kombinieren mit Anregungen, die in erster Linie gar nicht mal kombiniert sind, sondern die jetzt erst neu kombiniert werden können durch die Elektronik.

A: Also die Elektronik kann ja auch relativ simple Art und Weise das herkömmliche Instrumentarium erweitern. Weil ich denke da zum Beispiel an die Dynamik, und gleich der allererste Anfang Oper fängt an in einem extremen pianissimo – in Sopran eins, das ist so wahnsinnig leise, das ist so leise, dass man das unter normalen Umständen gar nicht hören würde mit einem Mikrophonen und Lautsprechern kriegt man das natürlich, diesen ganz leisen Klang, den man eigentlich nur hören könnte, wenn man das direkt am Ohr hat – es geht los mit einem: ss ss – das können wir dann eben mit der Elektronik an einen bestimmten Ort setzen, weil man das von dem ursprünglichen Ort gar nicht hört. Und wir können es auch genau auf die richtige Lautstärke heben. Das ist eigentlich eine ganz simple Erweiterung, aber man hat dadurch die Möglichkeit einen ganz intimen Ton für alle gleichzeitig hörbar zu machen. Natürlich immer noch sehr leise. Es geht nicht drum, das jetzt wie bei einem

Rockkonzert zu verstärken, sondern es geht drum, Dinge, die man eigentlich so gar nicht mehr hören könnte, unter diesen Hörbedingungen, dass man die hörbar macht mit der Elektronik, und eine andere relativ einfache Sache, die man aber auch sonst herkömmlich gar nicht herstellen könnte, ist, dass man diese Klangquellen im Ort verschiebt. Wir haben in der Oper 8 Lautsprecher im Kreis um das Publikum herum aufgestellt, und können dadurch an jeden beliebigen Ort dann den Klang, den Originalklang die Originalquelle verschieben. Und mit diesen Parametern arbeitet Mark Andre sehr stark, dass er sich ganz genau überlegt, wie laut so etwas sein soll, extremes pianissimo oder auch sehr laut, und woher soll dieser Klang kommen.

*Dinge hörbar  
machen die man  
sonst nicht hören  
würde ...*

29.4

H: Es kann sich vor allem dann ja auch noch bewegen, also zusätzlich zur Mikroskopierung des Klanges kann man den Klang oder ist der Klang eben auch in der Komposition eben auch bewegt, also es gibt einfach Teile, wo man weiß jetzt bewegt zum Beispiel, es gibt es im Ende vom vierten Situation, gibt es diese Alufolie, die wird erst ganz leicht hörbar als leises Geräusch und fängt dann aber an sich tatsächlich im Raum zu bewegen. So gibt es verschiedene Stellen – die auch tatsächlich auskomponiert sind – und dann vielleicht auch ein Klaviernachklang sich im Raum nach hinten oder nach vorne kommt, solche Dinge, also es ist kein Feuerwerk, wenn man jetzt von der Liveelektronik spricht, es geht nicht drum, dass wir dort besondere Effekthascherei oder so was betreiben wollen, sondern es geht wirklich drum ... (sollen wir warten, weil zu viel Lärm im Hintergrund ist) ...

31.0

U: Bei Mark ist das auch wirklich die Frage, dann bitte jetzt nicht gleich antworten, sondern erst nachher ... es

ist ja nicht nur die Lust am Neuen, die ihn die Mark dazu treibt, immer wieder mit euch zusammen zu arbeiten, nehm ich doch mal an, sondern es ist auch etwas Inhaltliches, was mit dem Einsatz des Mediums Elektronik hergestellt wird. Stichwort wäre die Ungewissheit, ist jetzt das, was man hört, von einem Menschen gemacht, den man sieht, oder kommt aus den Maschinen, aus diesen ganzen elektronischen digitalen Bearbeitungen.

32.5

H: Vielleicht sollten wir das mit der Effekthascherei noch mal sagen, oder ... Ich find das schon wichtig.

A: Also zur Arbeitsweise mit Mark mag es sicherlich keiner, der jetzt die Elektronik einsetzt um Effekte zu erhaschen um hier ein großes Effektfeuerwerk abzubrennen. Ganz im Gegenteil, er ist immer sehr bemüht, dass alles dezent bleibt, dass es nicht um des Effekts willen passiert, sondern dass es ganz genau eingewoben ist, und genau das ausdrückt oder die Konnotation hervorweckt, die ihm wichtig ist, zu transportieren. Und das eben nicht auf plumpe Weise, sondern dass es eher subkutan wirkt. Und nicht oberflächlich.

*Nichts passiert um des Effekts willen!*

33.4

Es ist auch bei der Zusammenarbeit eben immer wieder toll oder auch eine Ehre das erleben zu dürfen – wir machen zum Beispiel Experimente – wir kümmern uns um ein bestimmtes Thema beispielsweise. Und versuchen dann in diese Richtung zu gehen, und versuchen das – was passiert da klanglich. Dann machen wir vielleicht ein paar Aufnahmen wir laden Musiker ein, überlegen, was man da machen könnte. Und mit diesen Grundideen, war es oft so, ist der Mark dann nach Haus gefahren, und kam dann nach einiger Zeit wieder und hatte dann diese Ideen, in der

gesamten Partitur einfach verwirklicht. Und wenn man dann wirklich hört, wie diese Ideen sich durchsetzen durch dies gesamte Werk ... das ist einfach phantastisch. Das dann wirklich zu hören, was er sich vorgestellt hat. Welches Vermögen er hat im Prinzip diese Grundkonzepte dort einzuarbeiten. Das finde ich ganz spannend, natürlich gehört dann auch ein großes gegenseitiges Vertrauens – in diese Arbeit, weil wir arbeiten ja schon seit sehr langem zusammen – und das ist einfach so, dass man irgendwann auch spürt im Idealfall, bei Mark ist es auf jeden Fall so, was möchte der andere, wie kommen wir gemeinsam zu dem Ziel, das wir uns dann vorstellen, und wie geht man dann aufeinander ein, also welche Idee kommt von wem, und wie kann man die dann umsetzen. Und das ist eine ganz spannende, aber im Optimalfall auch dann eine sehr flüssige Arbeit. Also am schönsten ist es wirklich, wenn man ungestört im Studio ist und sich diesen Ideen widmen kann, und dann in so einen Fluss kommt und sagt, aha, das ist die Richtung, in die es geht, und dann auch das Allerschönste ist, wenn man dann tatsächlich feststellt, jetzt bei Proben oder bei einem oder bei einer Aufführung dann dass es funktioniert hat.

35.7

U: Gibt es für das, was du gerade erzählt hast, ein Beispiel in der Oper. Einer solchen Idee, die ihr zuerst ausprobiert habt, und die ihr dann eingewoben habt, und dann kam er mit einer fertigen Konstruktion, sage ich jetzt mal ... Struktur an.

A: Also ich weiß dass das Thema Wasser bei ihm schon sehr lange – dass er das sehr lange mit sich herumträgt, und auch für andere Projekte immer wieder überlegt haben, wie kann man denn Wasser zum Klingen bringen, wie kann man diesen Klang übertragen. Und auch in dieser Oper ein Thema. Insofern ist diese Idee Wasser hier mit eingeflochten.

Ja, also konkret könnte man sagen, das Wasser vom Bosphorus, beziehungsweise vom Toten Meer. Aber das kommt natürlich nicht eins zu eins als einfach nur so als Wasser zum Hören, sondern wird dann durch die Musiker angeregt, und es entsteht etwas ein ganz neuer Klang. Also der Klang der Musiker wird mit einer Impulsantwort aus Wasser gefaltet, wird eine Convolution gemacht, und das ist dann eben ein ganz neuer Klang.

37.2

U: Wie ergeht es euch dabei, wenn solche Sachen immer wieder so diskret verwendet werden, dass man wenn man nicht geschult ist, solche Bearbeitungen zu hören, es gar nicht wahrnimmt. Ist das dann nicht irgendwie so ein Moment, wo ihr sagt, Mensch, jetzt haben wir uns so viel Mühe gegeben, davon hört man fast gar nichts.

H: Das sagst jetzt du.

A: Ja, ich würde sagen, das ist ja fast das größte Kompliment, denn wenn man das direkt heraushören würde, wie wir das gemacht haben, das wäre ja zu einfach. Das ist ja fast die Absicht, dass man dem nicht ganz gleich auf die Schliche kommt, und dass man – nicht um es zu verstecken, sondern weil wir nicht so – besonders in diesem Werk – nicht so konkret werden wollen. Es geht ja nicht drum, konkrete Klänge einfach abzuspielen, die man dann sofort für sich wieder besetzt hat mit irgendwelchen Verbindungen, sondern es geht drum, dass man stärker animiert wird zum innerlichen Nachdenken, nicht von außen immer diese Anregungen bekommt, sondern das ist ein ganz schwieriges Thema. Aber das wäre eigentlich eher ein Lob, wenn man am Schluss sagt, wir wussten gar nicht so genau, was das jetzt war. Aber es hat mich berührt. Das wäre echt ..

38.6

H: Ja es geht ja auch um es geht um eine Magie. Es geht überhaupt nicht drum, irgendwas zu verstecken oder unhörbar zu platzieren, sondern es geht ja um den sagen wir mal kompositorischen Raum, um den Zwischenraum auch, es geht nicht drum, wie du sagst, dass man jetzt Wasser als Wasser hört. Dass man jetzt einen geflüsterten Text aus der Bibel als genau diesen Text wahrnimmt, sondern es geht in erster Linie drum: wie erfahre ich das als Hörer. Was – es geht auch nicht drum, dass ich wirklich alles jetzt bei vielen Sachen dass ich wirklich in erster zweiter dritter vierter Ebene verstehe, sondern ich habe ja eine bestimmte Emotion, wenn ich das höre, es gibt eine Konnotation, es gibt irgendein Gefühl, ich merke, da ist irgendwas Glockenartiges, oder ich merke, es ist was Wasserartiges, was ich aber jetzt irgendwie magisch vielleicht verbindet mit den Klängen, die die Sänger gerade produzieren. Das ist eine Erweiterung. D.h. es kann ein Klang an einem Ort entstehen, und dann schwappt das dann vielleicht zu einem anderen Seite über, und der Klang entstand dort, und ändert sich dann vielleicht in eben genau diesen dieses rauschartige wellenartige vom Toten Meer. Also um diese Sachen geht's, und es geht nicht drum, natürlich ist es klar, dass Marks Musik dynamisch die Extreme auch auslotet, also es ist ganz klar in so einem Opernbetrieb nicht unproblematisch, weil da gibt es die Bühnengeräusche<sup>22</sup>, da gibt es natürlich das Publikum, da gibt's alles Mögliche, was Nebengeräusche macht, und wirklich einen Raum absoluter Stille zu erfahren, das ist wahrscheinlich hier im normalen Opernbetrieb wirklich ganz schwierig, gleichzeitig muss man es probieren, man muss gucken, wie weit kommt man eigentlich an diese Grenzen, wie weit – wenn ich mich wirklich mal konzentriere, wenn ich diese Stille hab, dann nehm ich auf einmal den

und die  
Elektronik  
erzeugt  
fluktuierende  
Idenitäten..

<sup>22</sup> ... die man leider reichlich hört.

ganzen den Raum als solchen wahr, was passiert in den Raum. Ich glaub es geht auch um die Momente. Es geht wirklich in keinem Fall um irgendwas zu verstecken, aber es geht auch da drum, dass man nicht einzelne Elemente zu stark rausstellt. Also irgendwas Künstliches. Es gibt eigentlich kaum künstliche Klänge<sup>23</sup>, die jetzt irgendwie synthetisch erzeugt wurden, also generiert wurden, sondern es gibt wirklich ganz viele Klänge, die Kombinationen von unterschiedlichen Klangfamilien oder –texturen sind, die dann wieder was Neues erzeugen, und die einfach so eine Zwischenebene auch erschaffen, also Verbindungen zwischen einzelnen Klangkörpern sogar in dem Fall.

41.5

U: Mark ist ja ein sehr religiöser Mensch, von daher kommt mir immer diese Stelle aus einem Propheten, ich sage immer Echeziel, das ist falsch – Ezechiel – genau, da geht es darum: Wo höre ich Gott am ehesten – wird da gefragt bei diesem Propheten. Dann heißt es im Donner, bei einem Gewitter, nein – bei einem Sturm, nein. Bei einer Explosion, nein – und dann geht das immer weiter runter. Und schließlich landet man beim Blätterrauscheln und ganz kleinen fein ziselierten Geräuschen. Wird in der Bibel so beschrieben – und haarscharf genau auf diese Geräusche, wie von diesem Propheten beschrieben, steuert Mark Andre auch immer wieder zu. Wie ist es bei euch gegangen – bei der Arbeit mit diesen leisesten Geräuschen. Gab es da Momente von Offenbarung.

42.5

A: Hnnn – bei mir persönlich würde ich sagen während der Arbeit nein. Das ist da arbeitet man ohne den Anspruch auch die Offenbarung jetzt schon während der Arbeit zu erfahren. Ich glaube, das ist das

---

<sup>23</sup> Das finde ich toll, als Aussage – wohingegen ich sagen würde: In dieser Oper ist alles künstlich. Aber das ist ein anderes Thema.

wäre zu viel verlangt. Ne, das ist sicherlich ein Moment, der dann bei der Aufführung entsteht. Wenn er denn entsteht. Das weiß man ja nicht im Vorhinein. Aber mir persönlich ist es sicherlich – nicht sicherlich – sondern ist es so gegangen auch bei anderen Stücken von Mark Andre, die Offenbarung kann da drin enthalten sein. Aber wenn man ein Stück vorbereitet, also sprich Aufnahme macht, sich überlegt, wie kann man das in die Form packen, wie bearbeitet man das, da ist man viel zu theoretisch dabei, da würde ich jetzt sagen, da ist die Offenbarung noch nicht enthalten. Aber es ist im Bewusstsein.

43.7

H: Ich glaube auch, dass die Offenbarung jetzt nicht angestrebt ist von Mark in dem Sinne, auch wenn wir jetzt über Religiosität sprechen, es geht ja da um keine – also wirklich in keinem Fall um aktive oder missionarische Religiosität, sondern es geht um etwas Inneres – wie du beschreibst, es geht – es gibt natürlich Momente, wo man merkt, dass bestimmte Klänge eine spezielle Ausstrahlung haben, eine Aura. Das merkt man durchaus beim Suchen, das merkt man vielleicht auch schon beim Aufnehmen, dass man jetzt an einem besonderen Moment irgendwie dabei war. Natürlich ist auch klar, man erlebt das Ganze dann noch mal anders, wenn man diesen Moment, den man eben jetzt gerade vielleicht aufnimmt, wenn man den auch noch gesehen, oder auch physisch erlebt hat, und man muss dann auch schon immer überlegen, dass das andere vielleicht gar nicht so erfahren können. Also dass man eben diese Gedanken oder die Bilder, die man bei einem bestimmten Klang hat, gerade wenn man sie selbst aufgenommen hat, natürlich auch wieder wegstellen muss, um dann den Klang wirklich von Neuem zu hören und zu spüren, was sagt eigentlich der Klang. Also wie klingt, was passiert da gerade. Und in dem Moment, wenn man tatsächlich die eigenen Bilder

versucht hat wegzuschaffen, und sich dann diesen neuen Bildern öffnet und feststellt, dass man zum Beispiel gemeinsam eine ähnliche Hörerfahrung hat, dass – es gab Momente, da saßen Mark und ich – saßen halt zusammen und haben gedacht, das ist doch was, was uns in der und der Situation näher bringt. Und in solchen Situationen – das ist jetzt keine Offenbarung, aber das ist eine Sache der ja, das ist eine Entdeckung, also wo man feststellt, in diese Richtung geht's – und wenn man dieses Gefühl dann hat, dann merkt man, es geht in die richtige Richtung.

U: Ich wollte gerade die finale Frage gestellt, die wichtig gewesen wäre.

A: Ein finale Antwort ...

U: Ansonsten würde ich einfach sagen Dankeschön ... wir sind ja noch mal da ... die beiden Beamtinnen haben diese Konstruktion verglichen mit den Tiefseefischen – da gibt es doch so Anglerfische ...

H: Die haben so Leuchtfische ..

U: Genau – dieser Vergleich beschreibt ja wunderbar, wie ich mit euch umgehe. Weil dann müsste ich ja so ein Maul haben ... mit solch langen Zähnen. Aber vielen Dank ...

**2014.02.14 13.40 Uhr Claudia Barainsky und André Jung**

Gespräch mit Claudia Barainsky und André Jung

0.6

U: Ich habe so einen großen Respekt vor einer Arbeit ..

J: Du gehst in die Kniee ..

B: ... in die Hocke ...

JC: Es rollt ...

U: Andre habe ich schon meine blöde Frage am Anfang gestellt, und deswegen muss er sie nicht mehr beantworten. Du willst irgendwie einen Freund oder einer Freundin sagen, geht in diese Oper. Und es ist nur ganz wenig Zeit ...

B: Um es zu erklären ...

U: Um was geht's ...

1.6

B: Also zunächst den Inhalt würde ich wahrscheinlich gar nicht erklären, weil auch der sehr kompliziert ist. Ich würde einfach sagen: Kommt, weil das etwas völlig Neues ist und etwas, was man gar nicht erwartet, und was nicht unbedingt nur Oper ist im herkömmlichen Sinne, sondern alle Sinne ergreift. Also Theater im allgemeinen Sinn – etwas was einen körperlich mitnimmt, und was einen mitzieht – und irgendwas was suggeriert. Man kommt sicherlich mit anderen Gefühlen wieder raus, als man reingegangen ist.

2.0

U: Das ist jetzt ein tolles Stichwort für mich – eine tolle Steilvorlage. Wie ist es mit euern Gefühlen. Wie seid ihr reingegangen – und wie – wir sind ja noch nicht am Ende – und wie geht es euch jetzt. Hat eine Verwandlung stattgefunden?

B: Jetzt – eine Verwandlung wahrscheinlich nicht.

Reingegangen in die Produktion, da gab es wahrscheinlich sehr viel Aggression, und Ablehnung

*Zusammenfassung*

und Müdigkeit und Ermattung und nicht fertig werden ... oder klar kommen mit der Situation mit dem Notenmaterial mit den Texten – überhaupt mit dem Sujet, vielleicht auch gar nicht ... und dann haben wir wochenlang geprobt<sup>24</sup> - und irgendwas gefunden, was uns gefällt und was man gut spielen kann. Und was offensichtlich auch uns bewegt, weil es gibt im Momente in den Situationen, wo man sich mitreißen lässt und ja entweder mit runter gezogen wird, oder hoch gezogen wird, seltener hoch – eher runter gezogen wird, vielleicht euphorisiert im zweiten Bild und im dritten Bild hat das so einen wahnsinnigen Sog als würde man – weiß ich nicht ... gerade irgendwas geschluckt haben. Oder ...

runtergezogen  
reingezogen

3.4

J: Ja, für mich ist das dritte und vierte, wo ich sagen würde, das ist am emotionalsten – oder ne, vielleicht sogar das erste – also weil es auch am einfachsten zu denken ist – für mich jetzt. Das hat aber jetzt nichts mit Qualität zu tun, also ich denke auch, wie fühlt ihr euch – der Prozess ist ja weiterhin der, ruhig werden, ruhig werden, wissen, wann bin ich dran – es gibt einfach ganz viele technische Geschichten für mich jetzt besonders, also ...

B: Für uns Sänger natürlich genauso, es gibt der ständige Kampf, Verfolgen der Monitore, Verfolgen vom Sylvain, also vom Dirigenten, und Klarkommen mit der Situation und dann aber noch eins draufgeben und sich reinbegeben in die Situation und das Spielen und das Sein. Und möglichst nichts verpassen.

Klarkommen  
mit der Technik!

4.4

U: Ich stelle mir das wahnsinnig kompliziert vor. Was ihr da machen müsst. Ihr seid du bist Maria Magdalena, aber gleichzeitig eine Frau von heute, gleichzeitig so was wie ein Engel am Ende ... Du noch

<sup>24</sup> Wäre vielleicht eine Idee die Stimmen über Probenauschnitte zu legen – also gar nicht das On des Interviews zu zeigen ...

mehr: Du bist Jesus, Reuchlin, ein bisschen auch Mark, Alter Ego, und dann noch Textrezitator also von einem Wust, Kabbala, Johannes Evangelium. Das ist doch keine Ordnung? Wie findet Ihr euch damit zurecht?

5.0

B: Genau das ist die Schwierigkeit. Die Grätsche zwischen dem, was der Komponist eigentlich vorgibt, und wenn man ihn hört ist ja die Vorgabe wirklich eins zu eins – Maria Magdalena, die historische Maria Magdalena, die christliche oder wie auch immer. Und in der Inszenierung spiele ich die völlig abgedreht durchgeknallte religiöse im Jerusalem-Wahn abgedriftete Touristin<sup>25</sup>. Für mich ist die Schwierigkeit wirklich tatsächlich immer zu finden die Ehrlichkeit der Maria Magdalena und das die andere Situation – und das zu vereinen. Das ist nicht ganz einfach. Aber vielleicht das Spannende. Nämlich nicht nur eine zu sein, sondern alles ist offen, alles ist möglich, jeder kann sich dabei was denken. Ich auch – inklusive.

J: Ah, ich versuche zum Beispiel immer abzubrechen eigentlich, also da, wo man denken könnte, jetzt ist er Jesus, dann denke ich ...

B: Nicht weiter zu spielen ...

J: Dann versuche ich das zu brechen ... in was anderes reinzugehen ...

B: Ja aber die Musik gibt das ja – ich muss ja ehrlich sein. Also die Musik von Mark Andre gibt mir genau das vor, dass ich das auch sein muss, was er sich denkt, weil sonst würde es nicht funktionieren.

J: Das ist ein bisschen anders glaube ich – weil das ist ein Sprechpart. Würde ich sagen. Was für mich – wo ich am meisten am nächsten an die Sachen herankomme, das ist über das Denken der Texte. Die ja fast auch unverständlich sind. Also man – aber wenn

Maria Magdalena  
versus  
durchgeknallte  
Touristin!

<sup>25</sup> Das finde ich interessant – Claudia hat also mit dem Komponisten selbst gesprochen – und der hat ihr von seiner Rollenvorstellung offenbar etwas anderes erzählt, als in der Inszenierung dann zum Tragen kommt.

man sie richtig denkt, dann kann man auf die Schiene kommen, was sie bedeuten, und so – und da bin ich dran. Also das gibt mir auch am meisten Gefühl für – was ich für eine Rolle spiele. Also komischer Weise dann das Sprechen der Texte so, dass ich verstehe, was ich sage.

7.1

U: Ist es nicht so, dass ihr beide die Töpfer Töpferinnen seid, also den Topf zerschlagen, um dann irgendwie die Scherben zusammenzukitten oder nicht

...

J: Ich denke ...

B: Ja – auf jeden Fall ...

J: Ja, es ist einerseits das Herz, der Topf – es ist andererseits der Klang. Also am Klang erkennt er die Perfektion seiner – des Gefäßes. Und das ist die eine wirklich wunderbare Geschichte. So – es gibt die zweite wunderbare Geschichte, ja, wo ich hoffe, dass sie auch zusammen kommt – weil da ja noch viel geflüstert noch ist – und auch von den anderen Interaktionen ist, die man kaum hört, also ich zumindest nicht. Aber vielleicht hört man sie im Saal. Aber eine schöne Metapher für Bescheidenheit ... ja man braucht nicht mehr als das Wesentliche im Leben. So das sind die beiden Geschichten eigentlich, die ich sehr mag, die Töpfergeschichte und für meine Rolle.

8.5

U: Es gibt ja noch eine andere Geschichte, du hast sie angesprochen, die Geschichte zwischen Maria Magdalena und Jesus, die da im Hintergrund steht. Wo ich auch davon ausgehe, in meinen Vorgesprächen, noch vor den Proben und noch während Mark komponierte, erzählte er mir diese Geschichte: Maria Madgalena trifft Jesus ...

B: Am Grab.

U: Genau ... da dachte ich mir, oh Gott, was wird denn das für ein Theaterstück. Wo die zentrale Szene, die

den Komponisten interessiert, das Verschwinden ist – das ist doch Anti-Theater – gab's ja mal von Fassbinder. Anti-Theater. Ist das für euch ein Anti-Theater, was hier versucht wird.

9.2

B: Wir haben das ja anders übersetzt, wir haben das anders interpretiert. Genau die Situation gibt es ja, quasi Jesus liegt ist tot – und verschwindet aus seinem Körper und Maria Magdalena sitzt kniet bei ihm – und man kann es musikalisch hören. Also in der Sprache von Mark Andre ist es durch diese Windräder dieses Rauschen dieses schschsche ... er geht weg, aber das kann man nicht darstellen. Es wäre wahrscheinlich auch ... das kann man einfach nicht darstellen. Also insofern haben wir das übersetzt in diese völlig durchgeknallte Person der Maria, der Touristin, der religiösen – auf religiösem Wahn seiende – und du bist

Die Probleme  
mit den  
mehrfachen  
Identitäten.

...

J: Ja, auch außerhalb der Zeit und außerhalb des Körpers. Im vierten Teil – ich versuche es ja sogar zu spielen, aus der eigenen Leiche auszusteigen. Und so – und ich werde ja auch nicht mehr wahrgenommen. Und also praktisch wie ein erst mal noch Unerlöster. Durch die Gegend zu schwirren.

10.3

B: Ich glaube, man kann das tatsächlich nur so darstellen, so heikle Situationen eine Bibelgeschichte, das würde sich Mark Andre auch gar nicht trauen, er kann es nur musikalisch darstellen, und wir haben wie gesagt, wir sind da in dem Moment pseudo-andere Figuren. Also ich bin nicht Maria-Magdalena. Und du bist nicht Jesus. In dem Moment, wo du stirbst und deinen Körper verlässt, oder wir sagen nur andere Personen dazu, andere Namen. Dann geht das, anders vielleicht nicht.

10.9

U: Darf ich da mal die Gretchenfrage stellen. Wie steht es mit eurer Religion, Religiosität – es wird immer gesagt, es sei so religiös. Berührt das eure religiösen Gefühle, was ihr da tut ...

J: Ich glaube, das sind zwei Sachen. Also ich habe eine Religiosität und ich gehe auch gern in Kirchen und ich verbinde meiner Religiosität auch mit meiner Kultur. Wo ich herkomme. Ja, also mit unserer Kultur. Und das ist eine Sache – das heißt aber noch lange nicht, dass ich weiß, dass es Gott gibt. Da kann ich auch nur sagen, werden wir mal schauen (lacht) ... hoffen tun wir alle irgendwie. Aber die Musik an sich, die also der höre ich wahnsinnig gerne zu und die versetzt mich in einen anderen Aggregatzustand. Muss ich sagen – bin ich ja eingeschlafen – das klingt witzig, aber das ist auch – das entspannt derartig dann - ...

B: Ja, das ist eine Art Trance ...

J: Ja eben – genau ja – ich habe auch meinen Arm nicht mehr gefühlt, der da ... ich wusste nicht mehr, lieg ich ... schwebe ich oder lieg ich ...

B: Autogenes Training.

J: Ja, das war irgendwie ...

B: Ob das jetzt – ob einen das zur Religion führt, oder die Religion oder den Glauben, den man möglicher Weise ja oder nicht in sich trägt, ob dieses Stück einen weiterbringt im Glauben, das weiß ich nicht. Das kann ich nicht sagen. Also privat glaube ich an Gott, und bin ich auch religiös, aber ob jetzt dieses Stück, die Musik für mich Religion bedeutet, das weiß ich nicht, sicher ist, dass es einen Sog ausübt, selbst auf die Darsteller. Nicht das zweite Bild, nicht unbedingt ...

12.8

J: Ne, ...

B: Das ist zu heftig und zu hektisch ...

J: Das erste ...

B: Aber das erste, wo ich nicht drin bin ... und ich kann sagen, vom dritten, vor allem vom Dritten ...

J: Dritten ja ...

B: Und dann vom vierten Bild – weil da ist man natürlich auch durch die vierte Situation ist man sehr reduziert auch in der Bewegung und auch in dem was man singt, also es geht ja nicht nur um diese in ganz langer Zeit in weiß ich nicht dreißig Minuten Musik wenige Bewegungen zu machen, und allein das führt einen in so eine absolute Konzentration und ja Trance ... aber ich finde da, ich habe da jetzt noch nicht so einen Scheinkranz oder Lichtkranz gesehen und Jesus gesehen, für mich – ich muss mich da auch ein bisschen konzentrieren auf die Musik und auf den richtigen Einsatz, kann mir aber vorstellen, dass es den Zuschauer im Publikum vielleicht so gehen kann.

13.8

U: Ja, der Zuschauer kann ja einschlafen ... der darf das.

B: Der darf es ... er darf nur nicht so laut ... nicht so schnarchen.

J: Ja, das Nicht-Schnarchen, das ist wichtig. Wobei das ja auch ein Zeichen von absoluter Lockerheit ist. Nein

...

B: Ja, das muss man wirklich abwarten, wie das wie die Reaktion vom Publikum ist, was ich jetzt schon von Freunden und Kollegen höre, die nur auf der Webseite sich diese Trailer angeschaut haben, oder angehört haben, die sind schon absolut begeistert. Und wissen auch nicht, was es ist, aber irgendwas isses ...

U: Ist das vielleicht das Geheimnis, da sind Sequenzen, so geheimnisvolle Dinge hinein gebaut, die dennoch ihre Wirkung entfalten. Also jetzt zum Beispiel, gerade eben die vierte Szene, die beruht ja darauf, dass Mark Andre den Hall der Grabeskirche aufgenommen und gesagt hat, woraus besteht – aus welchen Noten, aus welchen Tönen besteht der Hall der Grabeskirche und da gibt es irgendwie fünf oder sechs Töne, Grundtöne, die den Hall der Grabeskirche

charakterisieren – und diese fünf Töne – oder wie viele es sind, sind die Grundlage des harmonischen Gerüsts für diese Szene, deswegen sind die so abartig C minus 13 Cent.

15.1

B: Das ist ja der pure Wahnsinn<sup>26</sup> - das ist ja für uns gar nicht nachvollziehbar. Und was sich der Mark Andre dabei gedacht hat. Im positiven Sinn und was das für eine Arbeit ist und was er welche Erleuchtung er hat womöglich. Oder welche Dinge er sieht und hört, oder gehört hat, bevor er das geschrieben hat, das ist ja wirklich der Wahnsinn. Das können wir als Ausübende jetzt gar nicht so unbedingt nachvollziehen. Oder ... und es ist ja auch so, dass wir oben auf der Bühne nicht alles hören, was das Publikum im Publikum hören kann. Da wir diese Monitore also die Lautsprecher gar nicht bei uns haben. Entgeht uns ja vielleicht der halbe Spaß, wir hören uns arbeiten, und wir hören natürlich auch einen gewissen Klang, der nach oben schwappt, auf die Bühne, aber wir hören nicht das ganze Ergebnis. Und sind vielleicht dadurch pur – oder purer.

*Selbstironische Weise  
führt Harz's Kompositionen  
weise zu einer  
andromedon Arbeit!*

J: Hm.

16.1

U: Sylvain Cambreling hat gesagt, diese Oper würde Musikgeschichte schreiben des 21ten Jahrhunderts, ein Meilenstein sein ...

B: Das kann gut sein, das können wir alle nicht beurteilen ...

J: Ich auch nicht ...

B: Man ist auf der einen Seite als Opernsänger wenn ich Operngeschichte und Operngesang nehme, ist man auf der einen Seite sehr unterfordert, weil ich bis auf das zweite Bild, wo es aberwitzige Koloraturen gibt, aber ansonsten hat der Sänger in dieser Produktion

---

<sup>26</sup> Das wäre natürlich schön, wenn diese Erläuterung jemand anders gäbe – also Joachim etwa – das muss ich noch suchen ...

viele viele Haltetöne zu singen, lange lange Töne, die kein Ende nehmen, die einen deswegen dann schon wieder überfordern, oder sehr fordern, aber es gibt nicht wie im normalen klassischen Operngesang Linien, die mich herausfordern, sondern es ist eben – es ist ganz pure Musik, und vieles auch in der reduzierten Version, d.h. immer nicht so laut, nicht so laut, gar nicht so expressiv, ganz reduziert, senza vibrato – insofern ist das wieder die Herausforderung, die Reduktion der Mittel, der Stilmittel, die großer Herausforderung. Auch die große Spannung, auch das, was einen manchmal zur Weißglut bringen kann, ich glaube jetzt sind wir schon an einem Punkt angelangt, wo wir das auch die Sänger einiger Maßen beherrschen.

*Erstmal vom der  
Mittel der Camp  
Haltetöne..*

U: Danke schön ...

17.7

B: Du wirst doch auch langsam Opernsänger ... das hätte ich jetzt nicht sagen dürfen, dass wir Opernsänger viel sprechen müssen, und dass der Schauspieler sich auf die – auf das Sprechen in der Oper, was ja ganz anders ist, für dich auch andere Richtlinien gibt hier ... also jeder muss von sich was abgeben, oder was neu dazu lernen. Ja ...

J: Wobei ich jetzt auch anfangen schon genau zu wissen, wann mein Einsatz ist, ohne ... viele ... also

...

B: Ja, weil du musst musikalisch denken, bist du ja auch, du bist ja super musikalisch.

18.4

U: Das ist der Horror, die Einsätze zu finden ... Zählen kann man nicht ..

B: Da verliert sich, das sind so viele Taktwechsel, so viele lange Töne Haltetöne, kein Halt in dem was wieder kommt, was zurück kommt, deswegen schlimm

...

J: Aber jetzt mit dem Orchester wird es natürlich besser, also das war bei mir zumindest ...

B: Ja, Jein ...

J: Also da kann ich so als Sprecher sagen, ok. Jetzt wäre es ein guter Moment, einzusteigen.

B: Jetzt ist es leise genug.

J: Aber wenn das mit Klavier ist, da höre ich gar nichts.

B: Ne, das geht gar nicht. Auch das ist ja – dass wir da mit der großen Leinwand arbeiten, mit dem großen Fernseher, der uns die Noten spendiert, die man ablesen kann, oder auch nicht, auch das ist ja – da muss man ja auch viel woanders hingucken und spielen und dann immer wieder die Noten catchen – und das ich auch schon, ob das die Herausforderung der neuen Oper des 21ten Jahrhunderts sein wird. Ist ja auch manchmal es ist ja auch eigentlich ganz schön, wenn ein Opernsänger sich so verlassen kann auf seine eigenen Qualitäten, also ohne dass sie jetzt gesampelt werden oder ein Echo gibt, und man weiß nicht, als singender Sänger weiß ich nicht, weil ich das nicht höre, wie laut ich flüstern soll, wie laut ich flüstern kann, was ich von mir geben kann, weil ich nicht das feed back unmittelbar habe. Wenn ich singe, habe ich das, immer egal in welchem Raum, aber sprechen und Geflüster, leises Flüstern, was nur in den Raum projiziert wird und nicht zu uns zurückkommt auf die Opernbühne, ist – stellt eine ganz große Schwierigkeit für uns Sänger dar, weil man das nicht kontrollieren kann.

20.2

U: Das stellt ja auch ein riesen Problem für die Technik dar. Die haben so riesen Schwierigkeiten, das Flüstern so in den Raum zu projizieren, sage ich mal, dass sich das mit den anderen Klängen wirklich mischt.

Die Oper von der Körperlichkeit der Oper führt den Opernsänger von seiner Körperlichkeit weg.

B: Naja, normaler Weise weiß man ja, also Musik zumal orchestrale Musik hebt sich auf gegen Sprechen. Wenn du dagegen sprichst, hast du sowieso schon mal Schwierigkeiten, und wenn du dann flüsterst gegen ein großes Orchester kommst du gar nicht an. Die Singstimme allerdings die kommt drüber, das ist das ... gesungen – gesungenes Wort trägt, gesprochenes Wort nicht, und geflüstertes eigentlich gar nicht. Und insofern müssen die uns technisch – ja, deswegen haben wir alle diese Mikroports für die Flüsterstellen, die aber – man könnte ja auch flüstern, selbst wenn die das laut drehen, wenn man das selber hörte, wenn man sich selber hörte dabei ... wüsste man, wie viel Stimme man geben kann oder muss. Und das können wir nicht, das liegt nicht in unserer Macht, das ist alles technische Macht, in technischer Hand, und das ist schon unglaublich, was das eben für einen Schwanz hat, wer da alles auf uns mit aufpasst, wer welche Regler hochgezogen runtergezogen werden und was alles passiert, das ist schon Wahnsinn... Gell ...

J: Ja, so ist es. Ja, es ist auch beim Sprechen so ... ich weiß ja auch nicht. Ich habe Angst, manchmal höre ich so ein Fetzen durchkommen, und dann denke ich, oh Gott, ich bin zu laut. Ist es aber überhaupt nicht. Also es ist auch ganz schlimm da keine Kontrolle zu haben. Das kennen wir vom Theater ja auch – wir wissen, wie leise wir werden können. Also gerade in unseren Theatern, die wir kennen. Und sonst machen wir ja auch unsere Soundchecks und gucken, und hören wo sind Löcher, und so – aber man lernt einen Raum auch mit der Sprechstimme ziemlich schnell kennen, und weiß ganz genau, wie viel man geben muss, und wie zurückgenommen man werden kann. Aber das ist jetzt das ist hier überhaupt nicht – da hat man keine Chance.

22.3

B: Es ist also ein Abenteuer, und vielleicht ist das Abenteuer tatsächlich die neue Oper.

Die Hauptrolle  
kennen sich  
selbst nicht  
Kontrolle vor!!!

U: Ein schönes Schlusswort – ich danke euch.  
J: Gerne ...

## 2014.02.21 09.05 Uhr Ton vor der Probe

2014.02.21 09.05 Uhr Ton vor der Probe

Zunächst Einmessen der Lautsprecher – oben ...  
kannst du 1 und 2 auf 3 und 4 legen ... dann ca. 9.17  
Uhr geht Jojo in den Bühnengraben und installiert dort  
den Synthesizer. Immer mit einem apple I-book. Man  
versteht wunderbar die Stimme von Reuchlin ...

9.20.39

Jojo: Das ist ja hier das mikrotonale Keyboard, da  
muss ich das noch an die Stimmung vom Flügel  
angleichen. Das dauert jetzt noch ein bisschen, weil  
wir noch keinen Klang hier drauf haben. Und das gibt  
dem Chor, und dem Vokalensemble die Töne vor, weil  
die ja in reiner Stimmung singen beziehungsweise  
Partialtöne von einem bestimmten Grundton. Und die  
werden hier mit eingespielt.

U: Und das ist noch nicht eingeschaltet.

Jojo: Ja, das geht hier der Rückweg der Monitor geht  
über die Anlage, das haben wir jetzt gerade  
umgesteckt, deswegen dauert es kurz bis es ...

Michael den Synthesizer habt ihr auch schon umgesteckt  
oder ...

Michael: Ne. Wenn die Mirella noch nichts gemacht  
hat ...

Jojo: Aber im Versatzkasten steckt er schon ...

M: Du meinst, ob er noch auf dem alten steckt, damit  
er funktioniert.

J: Ja, genau. Ich frag sie aber mal ...

M: Ich verstehe noch nicht.

J: Ob du schon umgesteckt hast auf die 7 oder ob er  
noch auf der 5 steckt.

M: Da steckt noch überhaupt nichts hier. Fragst du  
nach, weil du das kurzfristig zu funktionieren haben  
willst, oder weil ...

*Vorkabeln und  
stimmten das  
Keyboard!*

J: Genau, weil ich den hören will und da muss man den Monitor komplett zurück haben ...

M: Das würde ich gleich auf die neue Situation stecken dann. Ich komm gleich wieder – ich komm wieder runter.

Michael beim Kabel verlegen ...

09.23.08

Kabelverlegen unter dem Klavier

09.27.25

09.30.10

Michael in der Königsloge gefilmt von dem Orchestergraben aus.

09.31.59

Jojo wieder da ... unter dem Keyboard ... Ass. Mit anderem Kabel ... im Hintergrund hört man die Stimme von Reuchlin. Jojo versucht einen Rechner anzuschließen ... Jojo verschwindet durch einen Wald von Notenpulten ... in Unschärfe. Ganz schön.

09.42.43

Immer noch das Thema Monitor – jetzt wieder oben ... return zu uns, wie gesteckt ... war vielleicht nur ein Wackelkontakt. Probier mal Umschaltung ... bitte Klavier zwei ... Mikro ... Dialog Michael Jojo über Funk ... Pegel und Pianissimo vom Klavier ...

**2014.02.21 10.00 Uhr 01 + 04 + 02**

2014.02.21 10.00 Uhr Probe 1. Szene

Hinter der Bühne ...

09.55.20

Jossi kommt über die Bühne ... begrüßt Gigi ... mit Umarmung.

G: Ich soll Sylvain kurz sprechen, aber jetzt weiß ich nicht, wo der ist.

J: ... das ist für Chora, Chora hast du nicht gesehen ...

G: Ne, die kommt gleich.

J: Was machen sie hier – das betrifft vor allem ... was werden sie machen ... das ist vor allem

G: Bei der eins ist das ..

J: das ist da ...

G: ... gesprochen wird ... das sage ich ihr. Hallo Till, weißt du wo der Sylvain ist, der wollte uns noch sprechen.

T: Ja, kann ich dir auch sagen.

G: Ach sage es mir.

T: Folgen sie mir bitte – gesprochen. Und wo ist Chora.

G: Chora kommt gleich. Aber wenn – wie war der Satz noch mal ...

F: Folgen sie mir bitte ...

G: Den kenn ich – guten Morgen Sylvain.

T: Ich habe es ihr schon gesagt ...

S: Für Gigi das ist kurz – aber jetzt für Chora

G: Die kommt, ich kanns ihr aber auch schnell sagen – die zieht sich glaube ich um.

T: Also alles was Dialog ist. Was werden sie machen, Ihr Vorname ...

S: Direkt was Dialog ist ...

G: Wird gesprochen.

S: (deutet auf Partitur) Was war original gesprochen.

G: Ach so, das ist alles original gesprochen. Also metaphysische Angelegenheit ...

S: Quasi was original so geschrieben ist.

G: Ok. Dann machen wir das so.

09.57.20

Inspizienz: Mit Technik jetzt Auftritt.

S: Nein, ich möchte gern und ich möchte auch gern wenn ich fertig bin mit 1 machen wir trochen den Wechsel für 4.

I: Das ist sowieso ein Wechsel der gar nicht vorgesprochen ...

S: Wir haben keinen Deckel heute. Natürlich so schnell wie möglich aber es braucht ein bisschen Zeit.

Chora: Ich bin da.

S: Alors – prinzipiell wir gehen zurück fast wie es war original in der ersten Situation zwischen gesprochen und bon

C: Haben sie gehört gestern in der vierten Situation wie ich die Apfelnamen gesagt habe so auch irgendwie dazwischen. So auch: Ihr Name.

S: Non, ihr Name nicht – aber wenn es plötzlich ist: Ihr Vorname ...

C: Alles klar.

S: Was direkt zum Johannes. Und metaphyische und so ..

C: Also die Sachen die im Dialog sind.

S: Nicht laut. Ein bisschen timbre. .. Plötzlich etwas ganz anderes. Mehr direkt.

C: Dass man es unterscheiden kann. Super.

S: Weil zu kreieren wirklich eine echte Dialog.

C: Das ist super. Das macht es auch für mich leichter.

S: Für die Situation 1 das ist endlich das ist so viel. Bei dir, weil du sprichst mehr. Aber prinzipiell – und wenn man kann noch kontrollieren in die Pause.

C: Das wars ... (Küsschen)

””

*Flüster-Intelle  
werden mehr zickt!*

Beginn der 1. Szene

10.05.31

F Totale – P auf Funder von Michael ...

Dann Gewackel auf P – wurde wahrscheinlich auf Stativ gesetzt.

(Könnte man vielleicht mit den Nahen vom 13ten verbinden .... )

- aber es ist mit Orchester das erste Mal für uns jedenfalls.

10.11.30

Ganz schön

10.12.35 Sylvain unterbricht ... ist im Monitor zu sehen.

10.12.39

Mark: Jojo ...

Jojo: Mein Einsatz war falsch ... und ... war auch

M: Das ist ok. Aber da ist noch die ... der Eikel (?) das ist der erste File ... das soll wirklich vom absolut nichts und allmählich eine Ambivalenz zwischen Akustik und ... geben ...

10.13.04

Johannes Knecht (off): Ich finde, es funktioniert gar nicht.

Mark: Warum.

Joh: Wir haben ein Jahr daran gearbeitet was wir machen auf der Bühne ist ob wir es machen oder nicht es ist vollkommen egal. Die Bogenstreichung das ist die reine Pantomime ... das orchester ist so prosaisch ... das ist so laut und direkt.

Patrick Hahn: Echt – ich finde, das mischt sich so genial.

Joh: Findest du ... ich höre gar nichts von der Bühne. Also vom Chor, ich weiß, was wir studiert haben. Du hörst einfach davon gar nichts. Diese ganze EWIG dieses ganze Flüstern ...

10.14.06

*Johannes Knecht  
unzufrieden,  
weil die FMO  
seiner Probanarbeit  
verschwindet!*

(Probe beginnt wieder – ich habe die drei im Bild,  
vorher leider nicht)

Joh: Jetzt ist ok.

(Bläserklang)

Joh: Jetzt ist das Schluchzen ...

(wieder Bläserklang – ich bin mittlerweile wieder auf  
der Bühne)

Joh: Auch dieses – es ist viel zu laut ... ist es nicht zu  
laut.

Mark: Da ist kein Decrescendo. ...

10.17.06

(Ich zoome auf Johannes Reuchlin)

Mark: Aber Johannes ... das Orchester kann immer ein  
Tick runter.

Johannes: ich finde es so pauschal, wenn es immer nur  
so ... ich finde man muss die Situation genau  
anschauen, damit die Balance stimmt. Manchmal  
funktioniert es gut – aber es gibt ganz viele Stellen, da  
funktioniert es nicht gut. Beim Metall ...

10.19.30

Oder so ... Sylvain leider komplett übersteuert ...

Nach Ende des 1. Teiles eine heftige  
Auseinandersetzung über die Balance zwischen  
Orchester und Chor – Sylvain ist leider übersteuert.  
Die F55 ist wesentlich zu dunkel – insgesamt wäre  
diese Situation zwar sehr schön – aber aus technischen  
Gründen ist sie nicht brauchbar.  
Der vierte Teil ist in der Totale von der F55 – die P200  
zeitigt im Wesentlichen das Orchester, mal ein  
Schwenk zur Bühne, mal wieder zurück ...

11.15.40

Windräder passabel

11.17.40

Nach dem Ende des Durchlaufs des viertes Teiles sagt Mark Till, dass das Ende des ersten Teiles so bleiben soll, wie er komponiert ist. Till zieht wieder davon.

11.18.02

Sylvain diskutiert mit Jossi (leider übersteuert), dass er im vierten Teil die Balance nicht kontrollieren kann – er würde nur den Takt schlagen. Er profitiert nicht von der Bühne (er hört also nicht wirklich etwas) – und außerdem kann er die Augen nicht von der Partitur lassen, da alles so klein geschrieben ist (und so viel geschrieben ist). Der erste Teil sei eine Lösung, die keine Lösung ist.

Tonaufnahme geht um 11.45.15 weiter ...

11.47.11.15

Mark unterhält sich mit einer Frau – dass man den letzten Satz, einen Trennung des Unendlichen durch das Unendliche nicht verstanden habe.

F: Es war einfach zu leise Ich habe mit ihm gesprochen – es lag einfach daran dass er nicht gegeben hat.

M: Und auch seine Einsatz ist zu früh ... er ist zu früh. Ich habe ihm 20 Mal gesagt ... er ist so tschtschh... dann das Orchester schschsch ... unendliche ... er ist allein verstehst du ... er ist immer zu früh als Einsatz.

F: Das kann ich ihm auch noch mal sagen ..

M: Das sind zwei Fermaten ... die Fermaten der Elektronik ganz am Ende whhhh pflllffflflflf – es geht weiter fade fade out fade out ... es blieben Streichorchester mit Streichen am Holzdämpfer das ist nur whwhwhw unendliche und decrescendo und vorbei

...

F: Absolut ... das sage ich auch noch mal das werde ich auch Till noch mal sagen ... abgesehen davon, er

hat einfach zu wenig –Spannung aufgenommen, das hat er selbst auch gesagt. ER war einfach ...

M: ER war ko.

F: Er hat nicht alles gegeben. Ich habs gesehen an seinem Ton ... das war einfach zu wenig. Das ist nicht die Lautstärke, das ist die Intensität. Wenn sie mehr Spannung haben, klappt es. Ich fand gestern war es super, beim ersten Mal ... das ist nur eine Frage der Energie.

M: Die man ausstrahlt und ... Aber das ist für mich schon ganz anders als die instrumentale Welt, wo du sagst etwas, das ist ok. Nächste Probe es ist da. Aber das ist auch eine andere Herausforderung auch. Das ist sehr sehr schwer. Das ist psychologisch körperlich.

11.51.27 Anfang erster Teil

12.01.43 Neubeginn mit dem ersten Teil

12.08.04 Schöne Stelle Ohrenzeugen ... die Wahrheit und so weiter ...

12.32.58

Gespräch vor allem zwischen Jojo und Mark über bestimmte Effekte – sehr intim, eigentlich ganz schön – aber sehr speziell. Unklar, wie man das irgendwo anschließen soll.

**2014.02.21 15.30 Uhr Sylvain Cambreling mit Mark Andre**

Gespräch Sylvain Cambreling mit Mark Andre

Ca roule ...

U: Du schreibst einem Freund eine SMS – 60 Zeichen – um was geht es in dieser Oper. Was würdest du da schreiben?

C: Ma premiere reponse<sup>27</sup> que je ne sais meme pas faire un texto. Non, de quoi s'agit t'il musicalement ou bien teatralement ou bien philosophiquement metaphysiquement. Je ne sais pas. C'est un bizarre melange et voudrais le dire ce doit etre ce doit devenir une experience acoustique dans laquelle chacun peut ou doit trouver pour lui des reponses. Je pense que c'est un opera qui ne donne pas des reponses, mais qui pose beaucoup des questions. C'est ca je dirais si on me demandait qu'est-ce que c'est cet opera.

Wunderzeichen, ou sont les signes et ou est le miracle? On doit essayer de trouver non pas des reponses d'ailleurs, mais des propositions de reponses a cette question et dans tous les cas l'experience acoustique pour chacun pour soi ca va devenir une chose dans tous les cas une veritable experience. Apres on aime on n'aime pas – on accompagne on n'accompagne pas, ca c'est c'est autre chose. Je ne sais pas – on est dans un moment juste maintenant des repetitions il y a beaucoup des phases quand on monte un opera – le montagnes russes (?) il y a des moments ou tous va tres tres bien et des moment ou on est l'an creux et il y a un moment et ca arrive toujours dans la creation d'un opera il y a un moment tres precis qui un moment du doute. Et je crois qu'on est vraiment dans ce moment la. Mais le doute il faut qu'il soit. Parce que cela me permet de definir plus precisement ce qu'on doit faire.

Mehr Fragen  
als Antworten

Moment des  
Zweifels

---

<sup>27</sup> Ich lasse die Akzente weg – macht das Abschreiben leichter.

Mark, je ne sais pas comment tu te sens la maintenant.  
Est-ce que c'est exactement ce que tu t'es imaginé ...

A: En ce situation ...

C: En situation – bien sure – nous sommes que dans des situations. Qui, je ne sais pas. Est-ce que il y a eu un moment, ou tu as pense que ca serra plus facile ou plus difficile la realisation parce qu'il s'agit de la realisation.

A: Non, j'avais fait pas du tout de da priori particulier. Enfin je pouvais pas vraiment me faire une idee de proces car un proces est maintenant vraiment complexe entre j'essaie de revoir les choses ne sont pas terminés mais pas tres loin finalement maintenant.

C: Non, on a encore du temps. On a une semaine, la derniere semaine est importante.

A: Effectivement, il y a un decallage évidemment sont des rapports au temps des travaux des compositions et qu'est-ce qui se passe pendant la repetition, et pour moi c'est une experience particulière de retrouver de retrouver assez tardivement l'ensemble des parametres ensembles dans une autre situation acoustique – ca c'est ...

C: Je crois, c'est le point. Je crois connaitre assez bien ta musique, mais crois que la difficulté a la quelle nous sommes confrontee actuellement on va trouver les solutions mais la on repete, c'est ton engage ton ecriture dans une salle d'opera une grande maison d'opera qui n'est pas absolument ideale pour cette ecriture la. On est – intervention de l'electronique des microphones, c'est pas la premiere fois que s'est fait, il y a beaucoup des maisons d'opera qui ont travaillees la dessus – mais la on est dans une quelque chose tres particulier qui est la jonction en ce qui concerne les voix entre le chant qui est peut-être pianissimo qui est peut-etre forte, la voix parle et la voix chuchote. Or la voix chuchote dans une grande salle comme celle-ci et avec l'appareil enorme orchestrale – c'est un grand

*Das Automieren  
des Klangquellen*

grand appareil il y a beaucoup des gens – la voix chuchote ne peut traverser qu'à travers le Verstärkung – l'amplification. Mais dans une salle comme celle-ci, l'amplification microphonique avec le nombre de Lautsprecher – des hauts-parleurs que on doit avoir, et pose un problème acoustique, parce que tout tourne ...

A: Absolument ...

C: ... et on perd la transparence. Or la transparence c'est une des choses qui doit être essentielles dans la musique. Ça c'est un problème je pense à laquelle tu n'avais pas du tout imaginé ...

A: Non, pas du tout.

C: Moi, personnellement, c'est une chose qui m'a préoccupé dès le départ. J'ai pas si tu te souviens on en a eu pendant la Bauprobe on a vu j'ai dit : Attention, on va avoir – on risque d'avoir des problèmes. Parce que je dirais que je parle pas de la composition elle-même ni de la pièce tout ça je suis complètement engagé là-dedans, je j'en suis sûr complètement mais il y a une multiplication – je dirais que on aurait personne n'aurait aucun problème si on avait un ensemble de vingt-cinq musiciens. Mais on a là un grand orchestre et tout est multiplié, et l'intérêt de chaque son mais aussi la multiplication des problèmes – mais pour ça que on est là maintenant et on doit trouver des solutions pour chaque petit problème. Maintenant, ça ne doit absolument aucun cas devenir un obstacle à ce que doit être cette pièce. Toi, parce que j'aimerais bien te poser la question, si tu dois envoyer un texte de 50 mots un ami en disant qu'est-ce que c'est que cette ... comment tu définirais rapidement ce que doit l'auditeur le spectateur toi percevoir. Ce que tu souhaites qu'il aperçoive ...

A: Ehh je pense que tu l'a très bien défini intérieurement aujourd'hui et lors de la présentation aussi au départ – au tout départ. Oui l'idée une sorte de

*Die Größe des Orchesters ist das Problem. Für 25 Musiker wäre es ok.*

experience interieure et aussi certe pour ceux que sont concernes une experience je l'espere spirituelle, mais corporelle. En sens de Einverleiben – de voila interieur. Ca tu as met l'accent la dessus des le depart

..

C: J'y crois definitivement ...

A: Et c'est évidemment le (?) au (?) de la realisation. Ou le challenge de realisation. Un defil de la realisation.

8.5

C: Un defil de la realisation. De la realisation ca c'est certain. Mais – a nous de trouver des solutions ou des compromis possible pour ca ca passe. Oui je crois. L'aspect physiologique me semble evident, et je dirais que pour chaque chorist ou bien chanteur ou bien musicien qui participent a ca, il le sentent, meme si certain il y d'air plus facilement que d'autres, mais je crois c'est certain. L'aspect metaphysique et esoterique le probleme avec le kabbala etc. – ca c'est pas pour tout le monde. Mais bon, c'est pas grave. Je fait un petit parallele toujours souvent avec l'opera de Olivier Messiaen, tout le monde ne comprend pas non plus le message qu'il voulu donner mais la musique a fonctionné, fonctionne toujours mais il faut qu'on arrive dans tous les cas, et je crois que c'est possible, hn. Je crois que c'est possible a trouver les solutions – maintenant il y a une chose, et ca je veux l'affirme parce qu'on parle toujours on parle beaucoup de Lachenmann a propos de la musique de Mark Andre. On a raison. Mais ce n'est pas la meme chose. Ce n'est pas la meme chose. On n'a pas du tout – c'est pas la meme demarche. C'est pas la meme but. Je crois que bon – chez Lachenmann, Lachenmann a propose un vocabulaire toujours plus grande donc il a propose plus de matiere. Et je crois que – c'est toi le compositeur et c'est le contraire – peut etre je me trompe – je crois que chez toi c'est la matiere doit se reduire et devenir

In einem Frame,  
Umfassung fast  
Mark die Dindliche  
Seite ein Teil weg!  
Das ist interessant...

spirituelle. Et – je crois ce sont des chemins qui se croisent sans aucun doute, mais qui n'ont pas la même but. Qu'est-ce que tu dirais de ça ?

10.4

A: Oui, bon, je te remercie pour tes commentaires, bon d'une part (?) je suis très connaissant de part que tu ai dit auprès de Helmut Lachenmann, pas très loin d'ici. Il y a quelques années c'est – je suis aussi très honoré que ça bien sûr a laissé des traces que j'ai pris son lycée (?) je l'espère en tout cas, d'une part, d'autre part c'est vrai que j'ai fait mon possible pour bien essayer de individualiser mon travail aux files du temps. Et c'est un autre défi ...

C: Oh, pour moi c'est clair, pour moi c'est clair – je pense que simplement dans la pratique certains musiciens ont l'impression de rencontrer un vocabulaire qui connaît ...

A: Bien sûr ...

C: ... et croient devoir interpréter ce vocabulaire comme ils le connaissent. Alors il y a une autre signification ... vocabulaire c'est pour c'est un élément de la langue, mais c'est n'est pas la langue.

A: Je te remercie d'avoir pendant l'une des répétitions d'avoir mis l'accent sur ce point. J'étais – non je crois que c'est un point très très important.

11.4

C: Maintenant, il y a une chose. Le théâtre – l'opéra c'est du théâtre – est le théâtre fonctionne avec des figures. Alors je pense que pour les metteurs en scène la figure de Reuchlin, de Johannes, c'est une figure. Dans cette opéra la c'est une figure. C'est vrai. C'est beaucoup plus difficile de définir les autres – bon : Maria – man – on peut éventuellement relativement facilement définir ce que pourrait être Maria. Mais les Beamtinnen ou bien le Polizist, qui devient un ange, ça c'est quand même une chose qui est vraiment pas facile à réaliser sur le théâtre, et à faire passer auprès

*Knights, das es  
aupres Reuchlin's Reime  
wirkliche Figuren  
(Operabühne) geht!*

une publique qui va voir la representation qu'une fois.  
Il faut que chaque Zuschauer spectateur ou bien  
auditeur saisisse assez vite qui est qui, qu'elle est la  
fonction theatrale et aussi acoustiquement c'est la ou  
nous sommes actuellement en travail pour arriver a  
definir acoustiquement qui parle parce que quand ca  
vient des haut-parleurs qui sont autour quelque fois  
c'est difficile de definir qui est en train de parler.

12.8

A: Exactement.

C: Alors je ne sais pas c'est – alors c'est une des  
difficultes je dirais que ca c'est pour moi la que reside  
la plus grande difficulte ...

A: Absolument ..

C: ... de la realisation de la piece. L'execution bon  
avec un avec un chœur de ce niveau et puis un  
orchestre de ce niveau on arrive a surmonter toutes les  
difficultés qui sont relatives je dirais. Mais sur le plan  
de compréhension faire on sorte que on soit  
compréhensive pour un publique qui vient pour la  
premier fois la je trouve la on est des os a manger.

13.4

A: C'est claire ...

C: C'est pas simple. Tu t'es rendu compte de ca quand  
tu avais ...

A: Non, en plus il a y une sorte de decouplage entre  
dont tu as parle auditive mais aussi optique quelque  
fois parce que effectivement quelqu'un parle chuchote  
ou chante est ...

C: Ohrenzeuge Augenzeuge ...

A: ... et ca la distance ne m'était pas oui ...

C: Tu n'avais pas pense que ca cree que ca pourrait  
créer de ...

A: ... une telle Verwirrung une telle ...

C: Mais le theatre c'est ca. Le theatre ca doit etre  
convaincu par ce qu'on voit par ce qu'on entend ...

A: A bien sure. Et localisé ...

Eigentlich sagt er  
damit, dass die Oper  
zu kryptisch sei -  
zu unverständlich!

Wenn man das zu Ende  
denkt, hat Combrinck  
das Thema der Oper nicht  
verstanden.

306

Die Fluktuation der  
Identitäten ...

C: Sans avoir besoin de se fatiguer la cervelle au moment ou on aperçoit. On y peut en penser apres mais la reaction directe l'appréhension de la piece ca c'est une difficulte. C'est une difficulte maintenant. Pourquoi est-ce que ca doit etre toujours facile – ca doit pas toujours etre la Pericolle de Offenbach – c'est peut etre un peu complique encore que j'aime beaucoup la Pericolle de Offenbach. Mais la on fait autre chose de toute façon. Aujourd'hui quand un compositeur decide de composer un opera il le fait avec ce qu'il a en lui, ce le besoin, certains compositeurs n'ont aucun probleme pour une action lineaire et simplement mettre en musique un texte Richard Strauss disait qu'il pourrait mettre le bottin telephonique en musique, bon, il aurait pu, je crois qu'aurait pu, vraiment, bien, ce n'est pas du tout ton propos, et c'est ne pas de bien d'autres. Donc a chaque fois quand Helmut pour revenir a lui Helmut Lachenmann a voulu composer son opera, il a reflechit dix ans il a mit dix ans aussi pour le composer presque et puis pendant longues annees on a pense que cela n'était pas realisable théâtralement. Maintenant, petit a petit viennent des differentes lectures donc on a fait la je crois un code tout a fait particulier qui veut etre qui veut proposer l'experience acoustique et aussi pour ceux qui decident d'entrer dedans une experience spirituelle ... est-ce que ca va marcher. Bain – on va voir ...

15.8

A: Oui, on ne peut pas le savoir aujourd'hui.

U: Was sind denn die Probleme, die jetzt noch gelöst werden müssen – in der letzten Woche ... bis zum Ziel

...

A: Bis zum Ziel ..

C: En francais ... Oui, on a quelques problemes particuliers. Qui sont liées aux problemes de la de l'amplification microphonique parce que geflüstert,

wenn man macht das es braucht eine bestimmte Lautstärke. Mais si on amplifie trop fort le chuchotement si on amplifie trop fort on a de plus en plus des reverberations dans la salle. Il faudrait arriver a reduire le spectre en largeur pour que avoir quelque chose de tres sec. Pour ca il faut parler d'une facon tout a fait artificielle – et ca ne vient pas tout de suite et en plus on commence a realiser cela maintenant. On le comprend maintenant. Donc il nous faut du temps – alors il y a ca – et puis il y a le fait que il y a une orchestration qui est tres tres tres complexes, toutes les cordes divisees etc. et pour trouver un chemin pour la voix chuchotee au milieu de tous qui se passe c'est la ou on doit trouver des solutions. Et je sais que tu travailles que nous allons y travailler et on a encore quelques jours pour ... qu'est-ce qu'il faut faire. Il faut avoir plus de transparence ... ca qu'on doit avoir. ...

17.4

A: Surtout dans la deuxieme situation.

C: Surtout dans la deuxieme situation, obtenir plus de transparence en gardant le mystere. Ce qui me generais beaucoup, ce que l'amplification necessaire detruise le mystere et la fragilite, parce que la fragilite me semble vraiment que c'est une chose essentielle. Alors je suis sure qu'on va trouver enfin – sure – non je ne suis pas sure – on va essayer on va essayer a trouver des solutions mais je crois que ca soit le point essentiel. Et c'est pas uniquement une question de dynamique, c'est pas une question de force de jouer moins forte ou plus fort, c'est une question trouver le creno (?) ou la voix puisse s'integrer et traverser le tissu de l'orchestre pour que le texte soit comprehensible, parceque c'est un opera. Il y a du texte. Il y a des scenes qui sont tres directe. Vraiment des dialogues. Et ca sont des moments qui doivent d'etre comprehensible. Je pense que des moments c'est moins disponibles toutes les citations en fait – il y a des – évidemment – je crois –

mit Phonometern  
Stimme +  
messen Orchesters:  
das ist das Problem.

tu devrais toi dire ca ... les series les series par exemple quand on lit la carte la carte du fast food. En israelien en hébreu en israelien – tu as utilise ca pour la sonorite acoustique. C'est ca?

A: Oui, puis introduire une sorte de comment dire ... Abendmahl. Sorte de communion l'attente – mais effectivement pour des raisons acoustiques ... avec les anges apres.

C: Viola le passage entre la recitation des de la carte de fast food et aux noms des anges ... pour quelqu'un qui ne entend pour la premiere fois on ne rend pas compte. On se rend compte je crois au bout d'une minute ou deux: Na n'a plus l'air d'être le Hamburger No. 3 – ou bien, on sent qu'on passe ailleurs. Et ce système est repris attends quand il y a la situation des etoiles mais la il y a aussi la confrontation entre comme ca je le comprends – une chose tres poetique qui est le nom des etoiles et les Beamtinnen, qu'est-ce qu'elles sont a ce moment la, je ne sais pas qui commandent. Le rage, c'est a dire combien d'annees lumieres a chaque etoile et quel intensite lumineuse elles ont. Alors mais acoustiquement on est confronte entre un nom qui peut etre poetique comme en francais beteljeuse (?) et puis trois cent mille six cent sept annees lumiere je sais pas si c'est le cas ... et intensite trente sept komma cinq je sais pas je dit n'importe quoi la maintenant – mais donc il y a une confrontation entre ce qui est vraiment poetique et ce qui est scientifique ... est-ce que c'est ca directement a faire l'étude de Kabbala de Reuchlin?<sup>28</sup> C'est ca que tu voulais.

20.9

A: Oui, c'était – il y a plusieurs categories de listes comme ca dans la piece et effectivement ca va etre le kabbala – ou la kabbale ...

And die Speise  
Bede repräsentative  
für Mark das  
Abendmahl!  
Sylvain hat das  
als nicht nachvoll-  
ziehbar...

Cambreling Pramen  
den Inhalt nicht  
folgen – Mark, der  
stomme.

<sup>28</sup> Eins steht fest – Cambreling und Andre haben sich nicht miteinander unterhalten, mit welchen Ideen Andre welche Passagen des Werkes geschrieben hat. Offenbar ist das nicht üblich.

C: Mais, donc le desir c'est de toucher le spectateur l'auditeur acoustiquement, avec des choses qui ne va peut etre pas comprendre immédiatement, mais qui vont s'integrer qui vont rentrer dans son esprit dans sa memoire, dans son ame<sup>29</sup>, qui vont produire quelque chose ... c'est quand meme ... il y a quelque chose de ca?

A: Il y a aussi effectivement des chose que ca – d'autre part c'est vrai que en ce qui concerne le passage evoque pendant la troisieme situation apres la mort de Reuchlin en fait avec les noms etoiles c'est la voile acte<sup>30</sup> en fait – bon ca c'est peut etre un parallele pour etre x annee lumieres extra pour etre en question. Parce que au depart je l'ai fait. Je les avait note en g – en parle – oui en parle, quand on était au Probezentrum j'ai un peu panique je demandais de proposer de chuchoter – peut etre le retour au parle ... j'ai surtout panique au Probezentrum ... parce que sans l'orchestre

...  
22.3

C: Mais, c'est ca l'opera - on travaille on travaille dans une salle on travaille dans une autre on fait des repetitions musicale dans un petit studio on fait des repetitions scenic dans une grande salle qui est seche et voit ...

A: Sitzprobe par exemple ...

C: Oui, bien sure la – c'était facile parce que on avait la transparence. Et puis on arrive ici et on est confronte a quelque chose de completement different. Mais ca c'est l'opera. Et quand on ecrive un opera il faut se souvenir de ca.

A: C'est juste ..

Eigentlich wird  
dem Sylvain  
totale Unzufrieden-  
heit vor...

<sup>29</sup> Sie haben ein solches Gespräch zuvor nicht wirklich geführt ... sonst wüsste Cambreling mehr über die Absichten und Strategien von Andre.

<sup>30</sup> Das ist wahrscheinlich ein Sternennamen oder Name eines Sternzeichens nehme ich an – muss ich Mark selbst fragen.

<sup>31</sup> Vielleicht hätte Mark das auch nicht durchgestanden – die Fragilität seiner Oper ... eine solche Diskussion.

C: Et la salle et c'est une chose a la quelle on peut pas échapper et puis non seulement il y a une salle mais il y a une publique. Qui doit aussi comprendre quelque chose. Mais moi j'aime beaucoup ce passage, uniquement sur les re la – cela me fait penser il y a bon – il n'y a pas des theories mais des idees comme ca que quand l'ame quitte le corps elle doit traverser differentes regions et peut-être passer par toutes les etoiles – c'est plutôt anthroposophique ca – mais et alors pour moi c'est plutôt comme ca comme moi je l'ai lu. Voila c'est la liste des etoiles, par la quelle passe toutes les ames avant d'arriver je ne sais pas ou. En cas cela m'interesse de le penser comme ca, c'est un moment de grand calme en meme temps d'inspiration et l'élévation, dans tous les cas ...

23.6

A: Pour les croyants c'est l'elevation.

C: Pour les croyants pour les non-croyants il se passe quelque chose. Et c'est on perd la respiration, ce qui n'est pas bien dans ta musique parceque la respiration on n'en a vraiment besoin.

A: Been – c'est magnifiquement joue ...

C: On est encore en repetition. Voyons voir ce que ca va definir d'ice une semaine maintenant.

A: C'est difficile a faire un pronostique. Aujourd'hui.

C: Oui, on en doit y croire.

U: Merci.

A: Merci Maestro.

Küsschen Cambreling und Andre.

U: Vielen Dank ...

Er sagt, die Idee ist  
ja ganz schön, wenn  
man die Parabel  
gesehen hat, ist alle  
anderen ist es  
unverständlich...

**2014.02.22 10.00 Uhr 01 02 03 Öff.Probe**

2014.02.22 10.00 Uhr Öffentliche Probe

Ansprache von Jossi

Ansprache von Sergio

Ansprache von Patrick

Ansprache an das Orchester von Cambreling ...

10.07.07

Bild von Jossi und Sergio die Köpfe

zusammengesteckt tuschelnd

Verstehen tut man leider nichts ...

10.08.25

Bild von Mark in einer Loge – an der Nase spielend ...

10.09.40

Beginn des 1. Teiles – Auftritt ... Bögen unsichtbar ...

Bühnenlicht ohne Plafond ... Es wird dunkel (sagt

Jossi) ...

11.16.00

Jossi und Sergio tuschelnd ... sehr schön. Muss

vorkommen!

11.46.31.24

Fortsetzung der Probe – Teil 03

Vor allem der Ton ist akzeptabel, weil die  
Sprecherstimmen eigens verstärkt sind – auf einer  
eigenen Tonspur. War eine gute Idee.

11.52.19.07

Es war einmal ein Mann – Weizengeschichte erster Teil

11.55.14

Typisches Beispiel für die falsche Kadrierung der F55

Ab 12.22 ca. beide Kameras nur auf der Technik, also Michael und Jojo ... im Hintergrund Mark.

Ab 12.26.21 beide Kameras wieder auf die Bühne gerichtet.

Sylvain: Bitteschön ich könnte nicht viel Zeit verloren ... danke.

12.27.24

Auftritt von Reuchlin mitgeschwenkt – aber irgendwas ist falsch. Sylvain regt sich wirklich richtig auf – aber mit Charme ...

12.30.16

Ich erzähle ihnen eine wunderbare Geschichte ...  
Weizengeschichte erster Teil ...

11.55.30

Zweiter Teil der Weizengeschichte ...

12.38.33 ca.

Mark spricht mit dem Experimentalstudio über die Balance zu dem Trompeter. ER sagt, die Elektronik darf auf keinen Fall weniger sein, eher mehr. Als zweites geht es um den Pianisten, mit dem noch einmal geübt werden soll. Hr. Grund kommt mit ins Spiel, und meint, ein Flageolet sei zu laut, es müsste mehr .... Michael zeigt etwas – und sagt, da hat er die verschiedenen Töne nicht, es klingt immer gleich.

Da das Orchester in den Raum kommt, wird es im Parkett zu laut – so dass man den Unterhaltungen nicht mehr folgen kann.

12.42.00 ca.

Beginn der Ansprache von Jossi an das Orchester ...

Jossi erzählt ausführlich den Plott der Oper nach ...

Sergio ein wenig über Reuchlin und Luther und das Hebräische

Dann wieder Jossi – über den zweiten Akt, Verhör – seltsame Aktionen ... Johannes wird verhört – Identität kann er nicht ausweisen, weil er ein Zeitreisender ist – es ist ihm vor 20 Jahren ein neues Herz eingepflanzt worden. Zeitebenen die sich überlappen. Alles ist merkwürdig schräg surreal – alle Beamtinnen reagieren genervt, weil sie nicht auf den Grund seiner Identität kommen. Es geht immer wieder ums Stempeln – es geht um Hohlräume der Geschichte – am Ende lädt Johannes Maria zum Essen ein. Dritter Teil im Fastfood Restaurant. An Stelle der vielen Touristen sitzen im Restaurant sitzen die Instrumentaltouristen. Schalttafel ist aus Jacques Tati Playtime genommen.

12.55.40

Schwenk der F55 zur Bühne ... Beamtinnen und

Polizist als Servicekräfte ... aus der Speisekarte wird

Musik gemacht – während dessen fliegen auch Engel

oben drüber, die man aber sieht. Johannes fühlt sich

immer weniger gut – physisch – bis zu einem

Herzinfarkt, und er stirbt – Matthias Klink wird zu

einem Herzengel verwandelt – der erste Trauergesang

– Maria bleibt sitzen und trauert um Johannes, den sie

im Verhörraum kennengelernt hat. Der Übergang zum

vierten Bild es passiert nichts mehr – Chor tritt auf.

Chor setzt sich auf alle diese Stühle. Alle warten quasi

auf eine Ausreise Abflug. Zu Beginn der Szene ist

Johannes wieder auferstanden und hat Fragen an diese

Menschen, die keine Antworten geben. Es wirkt fast so, dass Johannes als Untoter unter Lebenden ist – und Johannes mit einer Sehnsucht nach Erlösung. Wie ein Bild in der Vorhölle – wer wartet genau auf die Erlösung – die Toten oder die Lebenden. Es gibt ein Mädchen das mit einer Bahre durch den Raum geht ... ein surrealer Moment, Johannes sieht sich als Toten, obwohl er der einzige ist, der lebt. Die Handlung, die wir erzählen, ist sehr reduziert. Nur in der zweiten Situation gibt es Dramatik. Das Ganze wächst zu einer Dramatik, die immer wieder atemberaubend ist. Es geht auch immer wieder um Atem. Um Pulsschlag – um Herzschlag, die Physis eines Körpers, ums Leben und ums Sterben, große Fragen werden da angesprochen von allen Figuren in diesen vier Bildern die sehr unterschiedlich sind. Viel viel mehr will ich gar nicht erzählen. Dann spricht er noch über die 24 Vokalsolisten, die im ganzen Raum verteilt sind – die angezogen sind wie Kongregationen von christlichen Glaubensgemeinschaften, koptische Christen, armenische Christen, Franziskaner. Sie wissen, dass Mark Andre in der Grabeskirche war, das ganze beruht auf einer Reise ins Heilige Land, Mark Andre hat viele sogenannte akustische Photographien gemacht, an Orten, die hier auch wieder ihren Raum finden. In unserem Raum durch das SWR Experimentalstudio. Sie wissen, wieviele Komponenten hier zusammen kommen, sowohl akustische wie auch optische – es ist ein großer Aufwand, ich muss es immer sagen, das was wir gerade tun, ist eigentlich festivalreif, so was kann sich vielleicht die Ruhrtriennale leisten, und dass wir das in diesem Haus im Repertoirebetrieb bringen, das ist ... ich kenne kein Haus, wo so etwas möglich ist. Man spürt auch die Energien, wenn alle zusammen kommen, sowohl auf der Bühne wie hinter der Bühne, wie auch von ihnen aus dem Graben. Und in diesem Sinne wünsche ich ihnen allen ein gutes Wochenende,

und uns allen eine gute Endprobe in der nächsten  
Woche.

13.04.30  
Herausgehen

**2014.02.24 10.30 Uhr 02 03**

2014.02.24 10.30 Uhr Probe 02 03

10.30.55

Sylvain steigt auf das Pult: Komisch ... Bonjour ...  
Guten Morgen ... Was ist das? ... Guten Morgen. Wir  
fangen an mit 2. Situation. Ich möchte bevor Pause  
zweite und dritte machen. Vielleicht mit Übergang –  
vielleicht mit Unterbrechungen das könnte sein. Was  
ist das für eine Lichtsituation – das ist sicher falsch.  
Was ist das ...

Till: Willst du das badidadamm nicht ansagen ...

S: Das habe ich in die Noten eingetragen .... Ich habe  
schon gesagt, diese ist unmöglich. Trotzdem das weg  
.... Das geht nicht.

Jossi: Wir sind dabei.

S: Tamtam ...

Orchester: Ist nach der dritten Situation ein Pause –  
jetzt im Ablauf.

S: Ich habe etwas für Tamtam – die drei Tamtam ...  
ich weiß nicht ganz genau welche Stelle es ist, in 345  
alle Tamtam sehr schnell abdämpfen, wirklich sehr  
kurz. Sie haben diese Sterne da ... 345 in Situation 2

...

...

Können wir bitteschön – ich fange nicht an mit das.  
Ich fange nicht an mit dieser Projektor. Ich warte ...

...

Es kommt Juli ...

Dankeschön ... Auftritt ... (das wäre ein schönes  
Anfangsbild für den gesamten Film – in der F55 eine  
Totale in den Zuschauerraum – das würde auch passen,  
weil Reuchlin sagt: Selbst die, von denen es keinerlei  
Spur gibt, sie sind da, in ihrer Auslöschung. Dann erst  
beginnt die Musik ... und hier blende ich über in das

10.35.28

Stilleben ... Dann sagt Reuchlin noch: In ihrem Fortgehen ...)

10.41.08

S: Stopp – sollte dieser Satz: Dass es keine Zeit mehr zum Sterben gibt ... nicht drei Takte früher kommen. Wir sollten das jetzt fixieren.

T: Ja, aber das war ein Fehler.

S: Weil das war jetzt 118 – es sollte 115 sein. Für uns ... wir sind an einer sehr schweren Stelle für Dynamik und Rhythmik. Bitte noch mal die Streicher ... passen sie auf speziell Takt 106 von Null anfangen für alle und wenig Crescendo. Wir haben 7 Takte oder 6 für mezzoforte zu gehen. Das crescendo ist viel zu kräftig zu früh. Das ist wirklich wichtig. Die Bläser machen andere – es geht vorn und hinter – aber für uns bitteschön passen wir auf. Es ist auch davor Takt 193 (?) sehr allmähliche Crescendo und immer schnelle Diminuendo – das glaube ich werde ich noch einmal eine Woche lang zeigen. Aber das ist kein Problem, das ist mein Beruf. (Lachen). Auch etwas für die ersten (Geiger) soixante douze ... 72 ... diese Triller da auf pianissimo und allmähliche crescendo ... sehr streng sehr schnell aber allmählich crescendo. Lassen sie mir noch mal ein bisschen früher anfangen. Können wir bitte mit Takt 65 anfangen. (singt) ... 65 Dankeschön.

(gerade bei der Stelle: Es gibt keine Zeit zum Sterben wir abgebrochen – bzw. was noch kommt: Ein Ohrenzeuge wiegt 10 Augenzeugen auf)

10.46.45

S: Stopp stopp stopp in diese Fermata bleiben sie leise – keine crescendo crescendo nach die Fermata zwei drei vier ... auf 1 man bleibt still es gibt Text und speziell für die Bläser zwei drei vier da crescendo ... keine crescendo in die Fermata. Sehr diskret davor. Es

heißt für die Streicher an diesem Punkt sie sollten bei einem mezzopiano sein. Und bleiben mezzopiano ... und man kann kräftiger crescendo in zwei drei vier zu machen. Ok. können wir mit „Wo ist der Zeuge“ Takt 140 gut ... Dankeschön ...

10.47.42

Wo ist der Zeuge ... (jetzt sehr viel deutlicher: Ein Ohrenzeuge, ein einzelner Ohrenzeuge ist mehr weit als 10 Augenzeugen) Ich will Wahrheit ... Der Glauben kommt durch das hören – wer nicht hören kann, kann nicht glauben. Warum bist hergekommen uns zu stören.

10.50.37.08

S: Stopp stopp stopp ... bitte diese Luftaktion nicht so laut ... das ist extrem kräftig. Das ist gut – man hört etwas ... aber man wird auch hören, wenn es ist weniger. So ist es zu laut. Pianissimo macht keinen Sinn, aber nicht forte. Ich möchte gern Claudia, wir haben einmal uns verpasst (Claudia und Sylvain im Bild) es ist zwischen Takt 132 und 138 es gibt da leider nicht viel Platz aber dllldldllldld und so fort ... ja ich verstehe es ist auch nicht leicht aber können wir vielleicht können wir gern anfangen bitteschön mit 155 eins fünf fünf – da wir 600.000 für mich (?) (Michael sagt etwas ... ich mache es hörbar?) – Ja, mache es nicht auf 1 mache es auf 2 ... ok. 155 bitteschön. Sehr schnell diminuendo bei Streicher danke.

10.52.09

Wenn es Menschen gibt, die der Weisheit zugetan sind

...

Was will ich Weisheit ich will Wahrheit ...  
(diesmal besser im Bild)

Die Wahrheit kommt erst in die Ohren ... und dann in das Herz und aus dem Herz und den Willen in das Verständnis ... und von dann kommt der Glaube. Durch das Hören kommt der Glaube und durch den Glauben das Wort, darum ich kann wohl kann verstehn, wer geschickt ist zu Hören, der ist auch geschickt zu Glauben. Und wer ungeschickt ist zu Hören, der ist auch ungeschickt zu Glauben.

10.55.21

S: Nene, wir sind eine Verschiebung, wir sind ein Takt zu früh. Stimmt es – Bethesta ist ein Takt zu früh. Diese Reaktion ist gefährlich. Umgekehrt Kapernaum das war ein bisschen zu langsam. Bomm – Kapernaum (singt) und danach es ist langsam ... Bethesta Ich weiß nicht wer, man hat keinen Puls gefühlt. Das war sehr gut für diese Aktion in Orchester ... 218 möchte ich gern. Klar mit die Kontrebass, das war klar jetzt für die Fermata, 218 zwei eins acht.

10.57.00 ca.

Es gibt Grenzen, die darf man nicht überschreiten (sehr schön im Bild ... das sollte ich unbedingt unterbringen irgendwo).

10.58.08

(Das ist die Stelle, wo man die Klagemauer hört, als zugespieltes File).

11.00.20

S: stopp stopp stopp Vibraphone zu laut .. Vibraphone zu laut. Wenn sie lesen forte pianissimo sie lesen nur forte. Versuchen sie ein 8 zu attackieren für eine Resonanz im piano zu haben ... bamm bamm mehr delikat. Und balidadida ... diminuendo und crescendo ... und nicht zu hart. Machen sie das mehr legato .. nicht denken es sollte so laut sein. Weniger bitte schön. Das war korrekt – auch das noch mal das

A und das O ... 270 ... nach Text das hat gut funktioniert ... 270 ... auch das sehr allmähliche crescendo bei den Streichern ... wirklich sehr sehr leise anfangen ... danke. 270 ... das ...

11.01.37

Claudia. Das das

...

11.05.45

Lichtvolles Werk von menschlicher Göttlichkeit ... (typisches Bild der falschen Kadrierung der F55 – es ist nicht auf 16:9 kadriert, sondern auf 2080 mal 1060)

Das ist die transtranstrans ... Passage (vom Bild aber nicht so schön) ...

11.08.35

Auseinander ... dann großes Geschrei ...

11.10.01

Es gibt einen Töpfer (vom Bild her passabel)

11.11.11.11

S: Entschuldigung –Fehler von mir ... ah das Problem ... Fehler von mir, es sollte eine Fermata sein. Darf ich noch mal etwas zu schreiben vielleicht. Es ist ganz klein, so dass ich kann nicht lesen ... War sehr gut bis jetzt dankeschön ... Ich nehme direkt bitteschön 465 ... die neunzehntel-Takt. Ein zwei Takt bevor Einander ... ok? Dankeschön.

11.12.05

Reuchlin: Und hört man Klang, wie sie beschaffen sind.

(Kühner Schwenk von Sylvain auf die Bühne ... mit ...)

Dem Namen nach sind sie tot aber sie leben ... ich verbiete ihnen die Einreise ...

Aus welchem Grund ...

Aus einem grundlosen Grund der in ihnen selbst begründet liegt.

Aber das können sie doch nicht machen – mein Leben lang habe ich auf diese Reise gewartet. Es wird vielleicht meine letzte sein ... Ihre letzte Reise können wir ihnen nicht verbieten. Wir würden uns jedoch sehr freuen, wenn sie diese nicht auf unserem Flughafen antreten würden.

11.14.32

Reuchlin: Er ist der Ursprung jeder Stimme. Der Mund des verschwiegenen Schweigens.

Die besonders schönen Gefäße, die schlägt der Töpfer besonders hart an. Schlägt sie sogar auf den Boden ... dass sie zerbrechen. Denn die Tauglichkeit seiner Vasen liegt ihm sehr am Herzen. Und er möchte überzeugt sein, dass er eine gute Form erschaffen hat. Und die Gefäße perfekt gelungen sind. ...

...

Shalom – warum weint ihr ... <sup>32</sup>

11.16.53

Das Zerbrechen der Gefäße ist nicht die Zerstörung.

...

11.17.35

Das Zerbrechen der Gefäße ist die Offenbarung der Stellen ...

... nach dem gemeinsamen Kleben der Scherben ...

(Irgendwas ging da schief)

Sie verschwinden auch von hier ich will sie hier nicht mehr sehen

Bitte folgen sie uns ...

---

<sup>32</sup> Ich habe irgendwie in Erinnerung, dass wir von dieser Szene ein paar schöne Momente aus den ersten Proben im Probenzentrum haben.

11.25.00

Auftritt der Instrumentalisten ... Einrichten des Monitor mit der Partitur ... (beide Kameras nicht mehr auf Stativ, sondern subjektiv – doch die P200 scheint auf Stativ zu sein vom vorderen linken Bühnenrand – F55 hinten rechts)

11.29.05

...

Der Mann sagt, das kenne ich schon (schöner Schwenk von Servicepersonal auf Maria)

Wie heißt du

Maria

Dein Name ist in dir und in dir ist dein Name.

(Geflüster in Totale)

Man brachte ihm Kuchen – und er fragte: Woraus ist der gemacht. Der Mann sagt: Das kenne ich schon.

Man serviert ihm königliches Gebäck. Er fragt:

Woraus sind die gemacht.

(Aus dem Geflüster schwach erkennbar) Aus Weizen

Alle Speisen ... ich esse das Wesentliche davon.

11.31.40

Reuchlin kommt zum Schalterhäuschen ... schönes Bild ... in dem Augenblick erscheint die Totenbahre

...

(11.32.56 Klar erkennbare Klavierakkorde)

Ich höre es mein Leben ...

Wie ich mit einer jungen Frau in der rauchfreien Zone eines airports

Wir wollten in die Sonne

Hilfe

Doch die scheint hier nur airkonditioniert

Mir war nicht wohl

Und während ich mich immer sonderbarer fühlte

Als könnte ich nicht richtig anwesend sein

Weil ich immer unkontrollierbar woanders hin rutsche

(Reuchlin leider von der P200 abgewandt)  
Hinter der Brille ihre Augen sahen aus wie dunkle  
Höhlen  
Im Strom der Atemluft nahm ich das fremde Land in  
mir auf ...  
Es gab gar keine Luft ... es gab so wenig Luft  
Es gab kein Signal so wenig zu atmen  
Eine unheimlich Kraft presste von innen gegen mein  
Brustbein  
Während es meine Schulterblätter nach außen drückte  
Das tat weh  
Als ob mir nach so vielen Jahren als Sterblicher  
plötzlich Flügel wachsen  
...  
11.36.00  
Tod Reuchlins

Sternengesang des Servicepersonals ... ich bin mit  
dem Beginn Michael auf seiner Arie ... er sammelt die  
Kittel ein ... und legt sie Reuchlin unter den Kopf ...  
(Ich bleibe während der Arie auf Michael)

11.42.40  
Blasende Maria – die Reuchlin betrauert. Atem ...

11.47.00 (Kamera zuerst auf Maria, dann Aufzieher  
auf Michael)  
Michael: Es gilt sogar von den Engeln, dass wenn sie  
auf die Welt hinab steigen, um eine Sendung zu  
erfüllen, sie sich in das Gewand der Welt kleiden, und  
wenn sie das nicht täten, könnten sie in dieser Welt  
nicht bestehen. Und diese Welt vermöchte sie nicht zu  
ertragen.

(F55 hat genau diesen Satz auf dem Monitor zu lesen)

11.49.00

Schlussarie Maria nah ... aber durch die offene Tür  
dahinter sieht man allerhand Leute, die von ihr  
ablenken ... schade ...

## 2014.02.24 15.00 Uhr Patrick Hahn

Gespräch mit Patrick Hahn

0.0

U: Das letzte Mal haben wir uns über die Reise unterhalten, ...

H: Wir saßen im Malsaal ...

U: Wir saßen im Malsaal ...

H: Und Mark saß daneben ...

U: Genau ...

H: Und war sehr ge(h)ehrt ...

U: Wie immer ...

H: Wie immer ...

U: Über die (h)englische Freude ...

H: Ja ... himmlische ...

U: Und wir haben uns über (H)Israel unterhalten ...

Israel bis kurz vor der Abreise. Das haben wir gesagt, das machen wir noch mal extra. Das machen wir dann morgen oder übermorgen ... und was ich jetzt mit dir – worüber ich jetzt mit dir sprechen möchte, ist die eigentliche Arbeit am Libretto. Davor aber stelle ich dir auf die Gefahr hin, dass ich dir die Frage schon mal gestellt habe, ich stelle dir insgesamt sozusagen fünf Fragen.

H: Soll ich dich anschauen, oder in die Kamera schauen ...

U: Mich ... ich bin dazwischen ... das habe ich bisher allen Leuten gestellt. Auf die Gefahr hin, dass ich sie beim ersten Mal schon mal gestellt habe. Lass es uns noch einmal versuchen. Es gibt in Amerika diese Faustregel, dass ein Film den man in zwei Sätzen zusammenfassen kann, eine Chance hat, erfolgreich zu sein. Mundpropaganda. Was ich jetzt von dir will, was ich mir wünsche, dass du mir erstens in zwei Sätzen sagst, worum geht's. Und dann zwei Sätze jeweils zu jeder Situation, nacheinander. Also nicht die epische Langversion. Sondern möglichst kurz – worum geht's.

2.0

H: In Wunderzeichen geht es um das Verschwinden. Und um die Überwindung des Todes. Das ist das ganze Stück, so würde ich es ganz einfach sagen. Und die Überwindung des Todes, das ist ja etwas, was nur in der Kunst und in der Religion möglich ist. Als eine Phantasie mit ganz unterschiedlichen Mitteln jeweils bewältigt, erzählt, das würde ich so als den Nusskern mit all diesen Schalen, die noch darum herum sind, dieses Stücks bezeichnen.

2.6

U: Da reizt es mich natürlich gleich weiter zu fragen. Es geht nur bis zur Schwelle, es ist noch nicht überwunden, oder?

H: Naja, es gibt in diesem Stück den Moment, wo Johannes auf der Bühne stirbt, einen großen Bühnentod, also mit einer riesen Sterbearie. Eigentlich sogar drei Sterbearien am Ende der dritten Situation. Zunächst die Sterbearie von Johannes, dann die Sternearie des Polizisten, der sich da in einen Erzengel verwandelt und damit eigentlich so der Seele den Raum in den Weltraum öffnet. Und dann schließlich noch Maria, die Johannes beklagt. Und das ist ja der Moment, wo Mark Oper im Grunde auf die Essenz dessen, was Oper sein kann, zurückführt. Es ist eine einzige Stimme, die sich in diesem Raum unbegleitet artikuliert, in eisigen Höhen, man kennt das ja auch bei der Musik von Luigi Nono, es gibt ja am Ende vom Prometeo gibt es da diesen Moment, wenn der Sopran ganz hoch ascolta nur noch singt, höre, horche – und ja ein ähnlich utopisches Moment gibt es auch da am Ende von der dritten Situation, wenn dann eben Maria sich unbegleitet bis zum E drei hinauf schraubt, und das ist der Nullpunkt des Stücks, aber auch, wenn man so will der Nullpunkt von Oper, der ja auf eine andere Weise auch erreicht wird, wenn Mark letztlich auch das stimmliche Geschehen, die

stimmlichen Artikulationen bis auf den Atem reduziert. Also das Pneuma, das ja in der antiken Philosophie auch immer verbunden war mit der Seele. Und da ist diese Oper, würde ich sagen, da geht sie wirklich zu der Essenz dessen, was Oper sein kann.

4.4

U: Bleiben wir noch bei diesen Hausaufgaben. Um was geht's in der dritten Szene.

H: Fangen wir vielleicht von vorne an.

U: Können wir auch – ich wollte dir nur die Anknüpfung ermöglichen. Aber fangen wir mit der ersten Szene an. Die Szenen nacheinander. Um was geht's jeweils.

4.7

H: Die erste Situation spielt an der Passkontrolle. Eine Situation, wie wir sie alle von Flughäfen kennen. Es gibt eine Warteschlange, man steht an, um schließlich seine Identität auszuweisen mit Hilfe eines Passes. Und dieser ersten Situation gerät eben unser Protagonist in große Schwierigkeiten, weil diese Identität ihm plötzlich sehr fragwürdig erscheint. Diese Frage: Ihr Name?, den die Beamtinnen immer wieder wiederholen, die löst in ihm die Reflexion aus, wer bin ich eigentlich? – und dieser Johannes, unser Protagonist, trägt ein fremdes Herz in seiner Brust. Er hat eine Herztransplantation hinter sich – und er stellt sich die Frage, wer bin ich eigentlich, wenn ich nur sein kann, weil ein anderer nicht mehr ist. Und das führt zu einem etwas eigenartigen Verhalten, das dann diese Beamtinnen auch auf ihn aufmerksam werden lässt, und die dazu führt, dass er aus der Warteschlange herausgezogen wird. Und auf die Polizeiwache mitgenommen wird, für ein Verhör. Und dieses Verhör, das ist das dann eigentlich auch schon die zweite Situation, auf der Polizeiwache. Dort ist neben den beiden Beamtinnen ist dann auch ein Polizist, ein ziemlich gestresster, überforderter Polizist, man sieht

auch gleich, wer ihm da so zu schaffen macht. Da ist nämlich auch eine Frau namens Maria, man könnte sich vorstellen, dass sie schon irgendwie einige Stunden Verhör hinter sich haben, und diese Frau ist auch eigenartig. Vielleicht eine Freiburger Studiosus Reisende, die auf dem Jesus Trip hängen geblieben ist, oder dergleichen. Und die meint nun, diesen Johannes wieder zu erkennen. Er hält das für eine Verwechslung. Und am Ende weiß sich der Polizist nicht anders zu helfen, das Verhalten von Johannes wird nämlich noch merkwürdiger. Er fängt an plötzlich in eine alte Sprache zu verfallen, die gar nicht aus unserer Zeit kommt. Und der Polizist weiß sich nicht anders zu helfen, als zu sagen, tut mir leid, die Einreise, die kann ich ihnen nicht erlauben. Und dann schmeißt er die beiden raus und Johannes fasst seine Gefühle im Grunde mit einem Gleichnis dann zusammen, dem Gleichnis von einem Töpfer, der seine Vasen anklopft, um sie zu prüfen, und die Allerbesten von seinen Vasen, die schmeißt er auf den Boden, um sie anschließend wieder zusammenzukleben. Weil sie danach eben noch viel besser halten. Und das ist natürlich auch unser Johannes, der ein bisschen zusammengeklebt ist. Und der natürlich auch hier einer schweren Prüfung unterzogen wird. Weil er ja nicht eingelassen wird ins gelobte Land, sondern eben rausgeschmissen wird, auf seiner Reise, von der er schon ahnt, dass es seine letzte sein könnte. Und was macht man in so einer Situation? Steht man plötzlich am Flughafen, muss zurückfliegen und hat noch Zeit – und dann geht er halt mit dieser Frau etwas essen. Und er fragt sie, ob sie etwas mit ihm essen geht.

7.6

Die dritte Situation spielt dann in einem Fast-Food-Restaurant. In diesem Fast-Food-Restaurant sind auch 15 Instrumentaltouristen. Das ist so eine Art Banda, wie man sie auch bei Verdi oder Bellini kennt, und

dort unterhalten sie sich weiter. Er erzählt wiederum eine wunderbare Geschichte sozusagen ein Gleichnis, aus dem kabbalistischen Gedankenkreis, von einem Mann, der in den Bergen wohnt, und nichts als Weizen isst, und dann in der Stadt ganz erstaunt ist, dass man ihm Brot und Kuchen und alle möglichen anderen Speisen vorsetzt, die er ablehnt, weil er kennt ja das Wesentliche davon schon. Leider erleidet Johannes dann einen Herzinfarkt, muss an der ungesunden Ernährung dort in diesem Fast Food Restaurant gelegen haben. Und er stirbt. Daraufhin kommen so der Engel – also trauert Maria um ihn. Und der Polizist verwandelt sich in eine Art Engel, der dieses Sterben im Grund begleitet, der den Weg seiner Seele ins Universum beschreibt, wenn man so will. Die Beamtinnen sprechen dazu von Lichtjahren – er singt von Sternen. Dazu die andere Beamtin spricht von dem Lichtspektrum, das eben von diesen Sternen ausgesandt wird. Da weitet sich das Ganze ins Kosmische Universelle zum ersten Mal. Die vierte Situation ist dann wiederum im Warteraum. Man ist wieder in der Abflughalle. Und da passiert wieder etwas Eigentümliches. Diese Johannes, den wir gerade sterben gesehen haben, und dessen Sterben auch von den anderen beiden gewissermaßen zelebriert worden ist, steht wieder auf und wandelt weiter durch diese Wartehalle. Das ist eine Art Jenseitsreise wenn man so will. Er denkt, auf diesem Weg durch die Wartehalle denkt er nach über das Leben das Sterben die Liebe. Es ist eine Sprache, die eigentlich auch sehr viel mit Symbolen und Bildern arbeitet. Und am Ende gibt es noch eine kurze Begegnung zwischen Johannes und Maria, vielleicht müsste man eher sagen, eine Art von Nicht-Begegnung, sie erkennen sich gegenseitig an ihren Stimmen, aber Maria bittet ihn, sie nicht anzurühren, weil die Toten sind tot und können ja nicht wiederkehren. Das Ganze kriegt dann

Ein Wiederkehrer

Die Toten sind tot...

noch einen Twist, dadurch dass plötzlich wieder Aufrufe kommen, die diesen Johannes zum Gate bitten, wo man dann am Ende wahrscheinlich gar nicht mehr ganz genau weiß, was jetzt innerhalb dieser Geschichte die reale Ebene war – war das Ganze vielleicht nur ein Tagtraum von einem Reisenden in einer Wartehalle. Und wir kennen das ja alle, was wir denken und fühlen, oder wie unser Geist manchmal abdriftet, wenn wir in solchen Wartesituationen sind, und wo sich schließlich das ganze Geschehen quasi erhebt. Es gibt in der Musik dann diese kreisenden Klänge, diese Rotationen, diese Windräder, die sich drehen und wo man das Gefühl hat, alles hebt sich plötzlich in eine andere Sphäre. Und Johannes verschwindet schließlich, der Protagonist, von dem wir am Ende auch nicht genau wissen, wer er ist.

*Kreisende  
Gedanken =  
kreisende  
Windräder*

11.2

U: Das Thema des Verschwindens war dasjenige in meinen Vorgesprächen im Verlauf des letzten Jahres immer wieder erzählt hat. Und noch eine zweite Geschichte biblischen Ursprungs, die da ihn sehr beschäftigt hat, es kamen noch eine ganze Reihe andere Geschichten hinzu, die du miteinander verzahnt, ineinander geschoben hast. Man kann auch sagen, ineinander gefaltet. Oder auseinander aufgefaltet. Kannst von deinen Quellen erzählen, und der Notwendigkeit und vielleicht auch den Erwartungen, denen du ausgesetzt warst, dieses Libretto zu schreiben. Was wollte der Komponist, was wollte das Haus, die Staatsoper – was wolltest du? Was ist dein Ansinnen daran. Eine Fülle von Fragen, wie du hörst. Die Hauptquellen.

*das Mark*

12.2

H: Vielleicht muss man von vorne anfangen. Ich bin ja nicht als Librettist in dieses Projekt eingestiegen, sondern ich war noch gar nicht hier am Haus, als Sergio Morabito mich dann fragte, ob ich vielleicht um

die Entwicklung dieses Stückes kümmern könne. Weil er hatte das Gefühl, das Stück als Interpret zu interpretieren und gleichzeitig mit zu entwickeln, dass das eine Verquickung ist, die ihm schwer fiel, und ich kannte Mark, ich kannte seine Vorstellungswelt, und freute mich natürlich darauf, mit diesem ganz einzigartigen Künstler zusammen zu arbeiten. Aber mir war auch von vornherein klar, was das für eine unmögliche Angelegenheit eigentlich ist. Mark hatte ja schon ein Musiktheater geschrieben, mit dem Titel 22.13, was auch eine völlig verrückte Vermischung von unterschiedlichen Geschichten ist. Da ist zum einen die Geschichte von deep blue, dem Schachcomputer, der also den Schachweltmeister besiegt hat. Eine anthropologische Niederlage, wie sie zuletzt wahrscheinlich von Freud oder so zugesügt worden ist. Dann zum anderen eben die Geschichte der Johannes Offenbarung, die hier schon mit dem Titel anklingt, 22.13, diese Stelle war gemeint. Und dann schließlich auch noch ein Zug nach Ausschwitz, der auch noch durch dieses Stück führt. Also schon da eine völlig verrückte Überlagerung von unterschiedlichen Erzählebenen, aber das ganze völlig ohne Figuren. Völlig ohne echte Menschen. Und das erste, worüber Mark eigentlich gesprochen hat, der natürlich die beiden Regisseure Jossi Wieler und Sergio Morabito schon lange kannte. Er hat hier in Stuttgart alle ihre Stücke eigentlich hier gesehen. Ist auch ihren Produktionen hinterher gereist, nach Amsterdam oder sonst wo hin. Und für Jossi Wieler und Sergio Morabito war es schon wichtig und ein Anliegen, dass es also Figuren gibt, mit denen man etwas erzählen kann. Und mir war also von vornherein klar, dass die Herausforderung darin bestehen würde, Mark auch dahin zu bekommen. Und natürlich auch die Frage, er hat gesagt, ich möchte ein Oper schreiben. Und wenn man sich anschaut, es ist eine Oper, in der alles drin

Mark hätte also  
von weit aus ohne  
Figuren gearbeitet!

ist, was Oper sein kann. Wir einen großen Chor, wir haben ein großes Orchester, wir haben eine Banda. Wir haben Sänger, wir haben einen Sprecher, also das ganze Betriebssystem ist voll aufgefahren, voll ausgefahren. Und noch viel mehr, diese Oper sprengt das Opernhaus eigentlich von innen, wie wir ja immer wieder an verschiedenen Stellen gesehen haben. Und naja mein Anliegen war eigentlich zunächst auch mit Mark wirklich einen Schriftsteller zu suchen, mit dem er da zusammen arbeiten kann. Weil ich find, das ist eigentlich ein etwas woran die zeitgenössische Oper oft krankt, dass Schriftsteller und Komponisten da zu wenig zusammen arbeiten. Nun ist aber auch die Zahl der Schriftsteller, die sich wirklich auf solche musikalischen Welten einlassen nicht unbedingt genauso groß wie die Zahl der Komponisten, die auch dann wiederum ihre Schwierigkeiten haben, sich auf diese Schriftsteller und ihre Vorstellungen einzulassen. Und wir haben dann also wirklich verschiedene Anläufe genommen, die dann alle gescheitert sind. Was aber unterdessen weiter gegangen ist, das war unsere Arbeit, und der erste allerwichtigste Schritt war eben unsere Reise nach Israel, und uns ist auch wirklich erst im Laufe der Jahre aufgegangen, welche Bedeutung diese Reise hatte für das Stück. Es waren 10 Tage, in denen wir da unterwegs waren. Und in den 10 Tagen ist aber eigentlich alles passiert, was wichtig geworden für dieses Stück. Und es gab ...

16.4

U: Das war nicht nur inhaltlich, sondern es war auch die Herleitung harmonischer Strukturen aus dem Wiederhall der Grabeskirche – und und und ...

H: Ja, die Grabeskirche war halt wirklich für uns so ein also ... das was wir dort allein an akustischem Material aufgenommen haben, war vielleicht gar nicht so wichtig. Das war wichtig für Mark um gewissen Strukturen in seiner Harmonik herzuleiten. Es war

*Diese Oper sprengt  
das Oper von innen.*

*Siehe nach einem  
Schachstein*

auch wichtig, um dann in der Live-Elektronik diese realen Klänge dann zu transformieren. Aber letztlich ist es dann auch ein ganz besonderer Ort. Es ist der Ort eben, wo Jesus gestorben ist. Auf der Schädelhöhe, auf Golgatha – und ein paar Meter weiter ist dann die Grabkapelle, wo angeblich das Grab war, an dem Maria Magdalena dann gekommen ist, und gesehen hat, da liegt ja gar keiner drin, da ist ja nur ein Tuch. Und neben dem Grab war ein Gärtner, und dieser Gärtner spricht Maria dann plötzlich mit dem Namen an. Daraufhin erkennt sie in dem Gärtner Jesus – und der sagt dann: Rühr mich nicht an. Nono me haptu – glaube ich, ist es in der griechischen Übersetzung. Und damit verschwindet er – und der Schriftsteller Jean Luc Nancy hat eben diese Situation in seinem Buch noli me tangere der lateinischen Übersetzung von diesem Rühr mich nicht an ist, diese Situation reflektiert – und darüber dass eben Maria dann zum Körper des Verschwunden wird.

*Mit wird diese Szene das erste Mal von Sark der Oper erwandert.*

17.9

U: Ich muss mal kurz unterbrechen (Stimmen) – weil

...

H: Wir können das auch zumachen. ...

U: Wir waren bei Jean Luc Nancy Noli me tangere ... die zentrale Idee von Nancy.

H: Die zentrale Idee von Nancy ist eben, dass eigentlich – nein, ich möchte mich nicht darauf einlassen, sein zentrale Idee da zu sagen, aber was uns natürlich sehr interessiert hat, da war das Verhältnis von Verschwinden und Präsenz, was er eben auch behandelt. Und darum, wer verkörpert eigentlich wen. Und diese grunddramatische Situation, dass also zwei Menschen einander gegenüberstehen und der eine den anderen nicht berühren darf, und – was mit Mark natürlich ganz viel zu tun hat – ist, dass dieses Erkennen auch über das Hören funktioniert. Sie erkennen sich gegenseitig an Stimmen, an den Namen,

die sie einander sagen, und das ist etwas, was bei Mark ganz oft vorkommt so, so geheimnisvoll aufgeladene Namen. Und ...

19.3

U: Entschuldigung, dass ich dich unterbreche. Selbst das Verschwinden ist für ihn ja ein musikalischer Vorgang.

H: Ja, das Verschwinden eben als ein Vorgang des Präsent-Werdens. Oder die Präsenz des Verschwindens. Diese Grenze, an der das spielt. Darum geht's ganz viel. Und insofern war war also klar, es geht um dieses ... das war für Mark ganz wichtig, er hat natürlich auf dieser Reise, er hat gesagt, ich möchte quasi auf den Spuren Jesu wandeln. Man könnte also sagen, es ist auch im gleichem Maße, wie es eine Oper über Johannes Reuchlin ist, ist es auch die Oper einer Suche nach Jesus. Und zwar die Suche des Komponisten nach dieser Gestalt, wer war das eigentlich. Und wie verkörpert sie sich. Deswegen waren wir an so einem Ort, deswegen waren wir an anderen Orten wie eben am See Genesareth, und ... ja ... wie soll ich sagen. Das ist also ein Kern dieser Geschichte, diese noli me tangere Episode, wie sie im Johannes Evangelium beschrieben ist.

20.4

U: Und die zweite Quelle ist die Figur Reuchlin. Dadurch kam zum Beispiel die ganze Kabbala mit hinein in die Sache ...

H: Ganz genau – das war etwas, das Sergio Morabito gesetzt hatte gewissermaßen mit seinem Pilotprojekt Wunderzeichen, das er hier 2007 gemacht hatte, das ja die Musik von Mark mit diesem Johannes Reuchlin in Verbindung gebracht hat. Ich muss gestehen, mir war der zuvor unbekannt – und ich war dann völlig fasziniert, was für einen Denker man dort entdeckt. Er war ja jemand, der eben zurück zu den Quellen wollte. Und der hat gesagt, wer die Bibel in Latein liest, der

*Die Oper ist über  
Reuchlin und die  
Suche nach Jesus.*

*noli me tangere -  
der Kern dieser  
Geschichte.*

trinkt aus dem Meer. Wer die Bibel auf Griechisch liest, der trinkt aus den Flüssen, und nur wer es im Hebräischen liest, der trinkt also wirklich aus der Quelle. Und das war also sein ganz persönlicher Anreiz, eben hebräisch zu lernen. Und Reuchlin hat selbst weniger unterschieden zwischen Christen und Juden, sondern dann eben zwischen Talmudisten und Kabbalisten. Die Kabbala war im 16ten Jahrhundert auch unter den Juden ein wenig verbreitetes Wissen, das war gerade ein Insafet (?), ein Ort, wo wir auch waren, eben da die loreanische Kabbala auch so aufgetaucht ist, das war ja auch ein Wissen, was erst so im zwölften Jahrhundert angefangen hat, sich wirklich so auszubreiten. In Spanien unter anderem auch. Und diese Welt der Kabbala, da möchte ich jetzt gar nicht den Versuch unternehmen, sie zu beschreiben. Es ist eine Welt, deren Bilder uns vertraut sind, das ist eben ein mystisches Denken. Ein Denken, was uns auf eine andere Weise einer Gottesvorstellung nahe bringt, als es eben unsere christliche Religion tut. Aber –  
22.4

U: Ich würde dich bitten, ein Beispiel herauszupicken, wie Kabbala denkt. Das Gleichnis mit der Vase. Da geht es doch nicht nur um eine Vase.

H: Nein aber das ist – also bei Gershom Sholem kann man das alles wunderbar nachlesen. Und Gershom Sholem war jemand, der gesagt hat, ich glaube, zwar nicht an Wiedergeburt, aber wenn es Wiedergeburt gäbe, dann wär ich wahrscheinlich eine Wiedergeburt von Johannes Reuchlin. Und es ist so ein Denken, was einen immer in so paradoxe Denkfiguren hinein führt, die immer wieder zeigt, wie das eine auch mit dem anderen zusammenhängt. Dass also das, was das oberste ist, zugleich das unterste ist. Und umgekehrt. Oder – etwas was in Bezug auf unsere Reise eigentlich etwas war, was mich sehr fasziniert hat, war der Gedanke, da wo du bist, sind selber alle Welten. Also,

dass einerseits die Dinge wie die Glieder einer Kette miteinander zusammenhängen, dass aber andererseits auch alles andere gleichzeitig wie in einer Nuss eben eine Schale ist, mit Kernen und auf diese Art und Weise miteinander verbunden ist. Und diese Bildlichkeit, die wir dort gefunden haben, dieses mystische Denken, das ist etwas, das wir dann gerade auch im vierten Teil mit hinein genommen haben, dann teilweise dann auch direkt in der Art und Weise wie Reuchlin das dann in seinem DE ARTE KABBALISTICA oder in seinem Buch VOM WUNDERTÄTIGEN WORT aufgenommen hat.

24.2

U: Hast du jetzt auf meine Frage geantwortet – welche Bedeutung hat, was erzählt uns diese Vasengeschichte. Es geht doch nicht nur eine Vase, das ist ja eher ein Rätsel als eine Geschichte.

H: Sondern ...

U: Ja, ein Gleichnis – aber ein Gleichnis von was. Es geht ja nicht nur ums Vasenanfertigen, und um einen perfekten Klang.

H: Gewiss nicht ... aber das hat euch doch der Daniel Buyarin so schön erzählt, worum es da geht. Woher dieses Gleichnis kommt. Ich würde hier ungern dieses Gleichnis erklären. Das erklärt sich – ich habe schon vorhin eine Andeutung gegeben. Das gerade dieses Gleichnis auch ganz viel mit dem Stück zu tun hat. Dass es eben eigentlich auch etwas von der Vorgehensweise erzählt, die hier passiert ist. Dass auch wir ... dass diese Johannes selbst eben auch jemand ist, der wieder gekittet ist. Und erst auf diese zu jemandem geworden ist. Genau wie hier auch viele andere Dinge eben zerbrochen und auf eine neuen Weise zusammengeklebt worden sind und dadurch vielleicht wieder eine andere höhere Einheit bekommen haben.

25.6

U: Ging es wirklich um den Versuch einer höheren Einheit. Ist das die Vorgehensweise.

H: Die Musik stellt diese Einheit her.

U: Im Sinne des Klangkörpers, von dem Mark immer wieder spricht.

H: Man nimmt so ein Ereignis natürlich als Einheit wahr. Da ist man synthetisch im Denken. Oder die Wahrnehmung ist erst mal der Gesamteindruck – und das Nachdenken darüber nimmt das dann wieder auseinander.

*Einheit / Ganzheit  
Synthese ...*

26.2

U: Rein praktisch – wir haben jetzt ja so erfahren von dir, es gibt die noli me tangere Szene als Vorbild, es gibt eure Geschichte in Israel als Vorbild oder als Quelle, und es gibt das Leben und die Beschäftigung mit der Kabbala von Reuchlin als Quelle. Wie hast du dich dann hingesezt und gesagt, jetzt mache ich da hier ein Libretto draus. Wie plant man so was. Wir strukturiert man das – oder ist das an einem Nachmittag – wupps war es plötzlich da.

26.8

H: Nein, auf gar keinen Fall. Es war ein sehr langer und langwieriger Prozess und als erstes muss man natürlich darüber nachdenken, was hat der Komponist für dieses Stück auch für eine Klangvorstellung. Und Mark denkt eben sehr stark in Klangsituationen, und das war für uns dann auch ein erster Ausgangspunkt um dieses gesamte Stück dann zu skizzieren, das wir darüber nachgedacht haben, was für Grundkonstellationen was für Grundklangsituationen möchte Mark hier erzählen. Möchte er hier haben. Und er hat eben damals gerade da ein Chorstück geschrieben, Hej II hieß das, das wurde hier in Stuttgart vom SWR Vokalensemble uraufgeführt. Und das war für ihn extrem wichtig, weil er da eben zu einem neuen Stimmausdruck kommen wollte. Einen neuen Stimmausdruck gesucht hat. Dort hat er eben

schon solche Momente diese noli me tangere Episode verarbeitet. Er hat auch dort schon Aufnahmen von unserer Reise nach Israel gemacht und als ich dieses Stück dann gehört habe, habe ich intuitiv gespürt, Mark hat eigentlich schon das Ende unserer Oper komponiert. Und wir hatten also das Ende vor Augen stehen, und wir haben uns gefragt, wie fängt die Geschichte an. Und da haben wir uns auch wieder an unsere eigene Reise erinnert, die wir da gemacht haben – und im Grunde mit dieser eigenen Situation angefangen, wo die Identität plötzlich ganz fragwürdig wird. Und der Prozess war dann eigentlich so – muss noch mal neu ansetzen ... die Szenen sind nicht alle auf die gleiche Art und Weise entstanden. Die erste Szene, die war geschrieben und ist komponiert worden. Die zweite Szene zum Beispiel da, war es ein viel intensiverer Prozess, wo Mark also tatsächlich auch musikalische Strukturen einfach schon entworfen hat, und wir uns dann wirklich auch hingesezt haben und dann geschaut haben, was bedeuten sie. Was passiert hier eigentlich musikalisch und was bedeutet das für die Geschichte. Wo ich also auch dann bei der Suche nach den Worten zunächst einmal versucht habe zu begreifen, was passiert hier mit diesem Klangkörper, den Mark geschaffen hat. Und eigentlich sind ja alle Personen in diesen Stück fast so etwas wie Erweiterungen dieses Johannes. Der ist ja eigentlich die einzig wirklich greifbare Person. Und alle anderen könnten ja auch Ausgeburten seiner Phantasie sein. Und so haben wir uns da wirklich hingesezt und haben förmlich teilweise dann Worte auf die Musik dann aufgeklebt. Oder dann eben wieder die Musik verändert, um sie den Worten, die dann vielleicht richtig wären, anzupassen.

29.9

Zuerst die Musik  
dann die  
Geschichte dazu ...

Worte auf  
die Musik  
geklebt  
Alle Personen  
Erweiterungen  
von Paulin ...

U: Du sprachst von musikalischer Struktur. Wie muss man sich die musikalische Struktur vorstellen, die da von Mark entwickelt war.

H: Mark schreibt seine Musik ja am Computer. Und das heißt, das waren dann – er sagt dann immer dazu – nur Skizzen. Das sind dann trotzdem diese dreiundsiebzig Systeme, die er da für seine Musik hat in diesem Stück, seine dreiundsiebzig Notensysteme und da drinnen waren eigentlich schon so alle diese Faltenwürfe Schnitten Narben dieses Körpers alle diese Dinge, die wir da eben jetzt auch beim Hören ganz sinnlich nachvollziehen können, die waren da schon angelegt. Die waren da noch längst noch nicht aufeinander abgestimmt. Mark raffiniert seine Texturen dann immer ungeheuer und stimmt alles dynamisch präzise aufeinander ab. Einklang Ausklang Verhältnisse und so weiter also das ist ja ein extremer Prozess, der sich dann immer noch anschließt, daran wenn so ein Grundstruktur fertig ist, aber diese Skizzen kamen dann immer tatsächlich als PDF-Datei, die ich mir dann nie in der geeigneten Größe ausdrucken konnte, um wirklich zu erfassen, worum es da tatsächlich geht. Dann haben wir uns hingesetzt und geschaut, was passiert hier mit unseren Protagonisten, in welcher Lage ist er gerade, welchen Bedrohungen ist er ausgesetzt, oder welche Freiheiten nimmt er sich jetzt gerade an einer gewissen Stelle. Dann war uns klar, dass dieser Protagonist in der dritten Szene stirbt. Und da haben wir auch wieder nach Worten gesucht, die ich dann zum Beispiel wieder bei Peter Nadas gefunden habe. Das war auch jemand, der in einem Buch seinen eigenen Tod, seinen eigenen Herzinfarkt beschrieben hat. Und so haben wir da mit verschiedenen Texten mit verschiedenen Quellen dann eben gearbeitet, um diese Figur tatsächlich wie eine Vase, die auf den Boden geschmissen war, neu zusammenzukleben. Und für den vierten Teil war

Der Herzinfarkt ist  
sozusagen abgedrückt -  
derweg der Wehrsel  
inder 3. Person.

eigentlich die Herausforderung dann die. Es gab einen Klangraum durch dieses Stück HEJ II, in den wir tatsächlich sozusagen das Nachleben unseres Protagonisten dann hineingesetzt haben, wo wir dann eben wirklich auch auf diese mystische Reise gegangen sind mit diesen Gleichnissen und Bildern der Kabbala.

...

Ist das deutlich geworden. Darf man das überhaupt erzählen?

32.4

U: Ich find das wahnsinnig interessant. Wie so ein Kompositionsprozess abläuft, wie sozusagen bevor die Geschichte geschrieben ist, der Komponist schon eine Zeitstruktur vorgibt, oder eine musikalische Struktur, und sich das aufeinander zubewegt. So stelle ich mir das vor.

H: Das war es in der Tat. Aber es waren oft nicht Zeitstrukturen, sondern eben oft Klangvorstellungen, die sich dann in der Zeitstruktur dann dem Text angepasst haben. Aber es gab dann eben weiß ich nicht es wahnsinnige Ausbrüche, wo ich dann Mark gefragt habe, was passiert hier gerade, was ist hier los an dieser Stelle. Und er dann gesagt hat, ja, also hier könnte Maria dies und das erleben. Und dann habe ich nach den Worten wiederum gesucht, die das vielleicht ausdrücken könnten. Und das war also wirklich ein sehr sehr spannender Prozess, der wo die Worte, die wir dann letztlich gefunden haben, oder gewählt haben, oft auch schon fast so etwas dann wie eine nachgedachte oder nachgehörte Musik waren. Meine Aufgabe bestand wirklich darin, auch zu versuchen, wie der Komponist, das was noch nicht erkungen ist, zu hören, um es dann – um den Sinn ein bisschen nachzuschießen. Um eine Art von Geschichte eben erlebbar werden zu lassen.

33.6

U: Es ist immer die Rede davon, dass diese Oper so spirituell ist. Du hast sie mit aus der Taufe gehoben. Hast dich wahrscheinlich auch vorher nicht mit Reuchlin, mit Kabbala und dieser Intensität mit christlichen Mysterien befasst. Nehm ich mal an – wie jetzt im Zuge dieses Opernentstehungsprozesses. Wie hat sich deine eigene Spiritualität, wie hat sich dein eigener Glaube dadurch verändert?

34.2

H: Ich könnte jetzt erzählen, dass ich am Sonntag im Schlossgarten saß, und mir einen Baum angeschaut habe, und das Gefühl hatte, ich konnte hindurch schauen. Es kann aber auch mit dem Schlafentzug zu tun gehabt haben. Ich weiß nicht, ob sich meine eigene Spiritualität verändert hat, also für mich eine Frage, die mich schon seit einigen Jahren beschäftigt, ist eigentlich sowieso in welcher Beziehung steht die Musik zur Transzendenz und zu Übernatürlichem. Und Ferruccio Busoni hat das so markant gesagt: Der hat die Frage gestellt, ja wenn wir uns um die Zukunft der Oper kümmern wollen, dann müssen wir uns eigentlich der Frage aussetzen, wann Musik dort überhaupt etwas zu suchen hat. Und seine Antwort war: Musik ist dann sinnvoll bei Tänzen, Märschen oder wenn das Übersinnliche in die Handlung tritt. Also was mich immer abstößt, irgendwie in Opern auch so ein Konversationston, wo dann Alltäglichkeiten in dieser überhöhten Form des Singens abgehandelt werden. Das ist für mich als Ausdruck heute nicht mehr greifbar. Und da ist die Musik, die Mark schreibt, natürlich in ihrer Suche nach so etwas Übersinnlichem – da würde ich sagen, eben worüber man nicht sprechen kann, davon muss man singen. Und insofern sind diese Themen, die Mark beackert, natürlich wie gemacht für eine Oper, denke ich. Und das war für mich eigentlich viel eher die Suche, wenn mein Versuch war ganz oft auch

Busoni, das war  
doch ca. 1910 oder

natürlich das Ganze ein bisschen zu erden. Und das ist für mich auch das Spannende an dem Stück, wie man eben auch vom Höchsten ins Niedrigste fällt und wieder zurück. Also die Situationen, die wir krieert haben, sind denkbar profan und nachdem Johannes das große Gleichnis vom Töpfer erzählt hat, fragt er die Dame, ob sie mit ihm etwas essen will. Diese Verbundenheit von diesen Ebenen, das war was, was wir natürlich auch erfahren haben, wenn wir eben auf unserer Reise waren, auf unserem Roadtripp waren, wo die Fragen ganz banal sind: Wo ist die Steckdose? Aber gleichzeitig geht es darum, die Resonanz des Heiligen einzufangen. Das war für mich das Abenteuer, diese Gradwanderung, diesen Zwischenraum herzustellen, dass es eben – dass es kein Gottesdienst wird, sondern dass es eben Theater wird und meine Leistung besteht glaube ich darin, zunächst, dass dieses Stück komponiert worden ist, das ist natürlich in erster Linie die Leistung des Komponisten, aber meine Aufgabe bestand darin, ihn zu unterstützen, diesen Weg bis zu Ende zu gehen. Und jetzt ist es noch sechs Tage bis dahin, dass dieses Stück zum ersten Mal aufgeführt werden wird, und dann wird aber keiner mehr fragen, ist dieses Stück fertig oder nicht, sondern sie werden fragen, ist es gut, oder ist das schlecht. Und das Verrückte ist ja die Eigendynamik, die so ein Prozess hat. Und das Kostbare eigentlich an der Arbeit für Oper ist ja, das Wort wird hier immer Fleisch. Also jedes Wort, das hier gesungen wird, geschrieben wird, das geht durch so viele Hände, durch so viele Körper, so viele Menschen verinnerlichen das, ein ganzer Chor, der sich ein Jahr lang so viele Lebensstunden damit beschäftigt, dann so viele Menschen, die im Publikum sind, und das sich für 2 Stunden anhören, die das für 2 Stunden erleben, das ist so kostbar, was da passiert, und in dem Moment, sobald eine Partitur eben

abgegeben ist, hat man das nicht mehr in der Hand und kann nur noch hoffen, dass das, was man gemacht eben eine Haltbarkeit hat. Und das etwas von den Erfahrungen, die wir da gemacht und hier verarbeitet haben, dass sich das auch transportiert.

JC: Will insert machen ...

H: Ja, das Wunderzeichen-Plakat, habe ich extra für dich aufgehängt.

U: Eine Jakobsleiter ...

H: Gott, das katastrophale Bücherregal.

39.4

H: Wenn du wirklich noch was zur Kabbala willst, dann müssen wir uns noch mal treffen, da war ich nicht gut.

H: Also wenn ich mich daran zurückerinnere, was war das Schrecklichste Erlebnis auf dieser Reise, dann war es glaube ich die Nacht in der wir um 4 Uhr morgens dann nochmal aufgestanden sind, da haben Mark Joachim und ich in einem Zimmer dann geschlafen, um dann noch mal zurückzukehren. Und das war ganz eigenartig. Das war eigentlich das Schrecklichste Erlebnis, aber das war aber ein eigenartiges Erlebnis, weil da kamen wir – wir haben ja einmal die Nacht dadrin verbracht, und dann sind wir zurück gekommen, und ...

U: Nach der Nacht in der Grabeskirche ..

H: .... Und dann haben wir einmal zu dritt in diesem Hospiz dann irgendwie geschlafen, und sind dann wirklich zur Öffnung hingekommen, waren also dann draußen, und das Eigenartige war, wie dieser Raum dann aufgeladen war von diesen Energien der Nacht. Von diesen Gesängen, die dann da stundenlang zelebriert worden sind, und da trafen wir unter anderem eben auch eine schwarze Nonne wieder, die wir schon einmal gesehen hatten. Die auch bei uns reinkam, als wir zum ersten mal da waren. Die tanzte tatsächlich. Die war so eine Woopie Goldberg. Und

die sang immer: Jesus Halleluja – you are the most  
excellence – und die war an diesem Tag wieder da. Und  
wisperte geheimnisvolle Sachen – letztes Jahr war ich  
an Ostern nicht da. Aber dieses Jahr werde ich bei ihm  
bleiben bis zur Osternacht. Und das ist schon ziemlich  
spooky gewesen.

U: ...

JC: Gut ...

**2014.02.24 16.50 Uhr Mark Andre Wohnung**

Gespräch mit Mark Andre in der Stuttgarter Wohnung

A: Ich finde das sehr toll, ganz phantastisch, dass ich meine Faltungen und alles war so toll, so phantastisch ich war ... grazie mille ...

U: Wir machen die Tür und das Fenster dann zu ...

A: Das ist sehr viel Text ... sehr viel verständlicher Text. Und das ist für mich nicht ganz gewünscht ... im Allgemeinen, aber gut, jetzt das hat sich so entwickelt, aus den Gründen, die du kennst. Und das ist – a propos heute ich habe mit Jossi darüber gesprochen. Das wäre sehr traurig, der Einsatz des Files von der Schwester Margareta, eine Trennung des Endlichen durch ... ja doch ... und das Geflüsterte, ich weiß nicht, es ist fast am Ende, so ... und er sagte, er stört ihm, wenn er sagt, es wäre vielleicht besser, das nicht zu haben, aber ich bin – ich weiß nicht, ich bin da am Zweifeln. Weil ich finde es kommt auch, weil er sagt, es kommt nicht aus dem Raum, und es ist dann so, aber es kommt von hinten auch, und ich finde andererseits auch die Schwester zu haben, das ist auch finde ich sehr toll. Es ist Lydia, es ist nicht die Schwester. Aber es ist Lydia, es ist auch toll. Aber die Frage ist, ich hätte gern deine Meinung darüber, ob wir das behalten, oder wir das oder im Kontext ... ja, das ist E25 ... ja, da hat Jossi sich geäußert. D.h. doch wir machen ohne ... ohne den Einsatz des Files von Lydia. Das ist ich glaube ja, das ist ganz vorne. Ich weiß nicht, ob die Windräder noch im Einsatz sind. ... Das ist der was aus meiner Sicht Sinn macht. Aber gut ok. Das war die andere Geschichte des Tages. ... Hm hmm ... ja, gut, mache das ruhig, oder vielleicht machen wir das morgen, oder ... können wir nicht morgen im Theater das machen, da hast du deine Zeit ... ja, danke schön ... ja vielen Dank ... aber ich nehme an mit zwei Files das zu kombinieren ... es ist bestimmt sehr passend und sehr

richtig, aber was die Artikulation anbelangt. Ah, ... ah, wunderbar. ... Ja, das ist theoretisch, das ist eine notiertes E ... und das wäre da ja, da würdest du mit ihr crescendieren meine ich ... nene, ab dem mit dem E, so während des letzten Taktes der dritten Situation würden wir, ja ich weiß aber weiß du sie – unter uns habe ich mit ihr das entwickelt und sie hat auch das empfohlen, und bis zum E. Aber sie ok sie hat besser Teile als die anderen und das respektiere ich auch. Aber die Idee, dass du mit ihrem letzten Ton crescendierst mit dem sagen wir neuen file ... ich würde auch ja wäre die Änderung dieser Artikulation der am Ende der dritten Situation und in der vierten Situation leider streichen wir sagen wir müssen wir streichen die das letzte File von Lydia streichen. Bitteschön. Ich weiß nicht, ob das zu machen ist auch ... aber es wurde alternativ vom von Jürgen geschaltet oder eingesetzt worden ...  
(ab hier ein permanentes Klappern leider)  
... aha. Ok. Jojo, vielen Dank für alles. Und noch mal Gratulation zur ganz tollen Probe. Ganz Phantastisch. Dir auch – und viele Grüße an deine Eltern auch. Tschüss ... einen schönen Abend noch ... Tschüss. Danke ...

...

## 8.2

A: In der Auferstehungskirche ...

U: Ich glaube wir haben ein bisschen das erlebt, wovon die Oper handelt. Ich spreche jetzt von Sophie und dem kleinen Engel ...

A: Leider ...

U: ... das ist ja ... aber ich weiß wir haben uns darüber jetzt schon 15 Mal unterhalten, aber ich habe immer noch nicht das Gefühl, dass ich irgendetwas nicht verstanden habe. Das hat vielleicht auch damit zu tun, was du gerade gemacht hast. Vielleicht – weiß ich

nicht. Ich kann mich auch nicht erinnern. Habe ich dich jemals gebeten, diese noli me tangere Szene nochmals zu erzählen? Kannst Du die Szene erzählen?

10.8

A: Ich kann probieren. Ich kann versuchen ...

U: Ja, bitte ...

A: Gut, ich würde ich gehe davon aus ... ich würde davon ausgehen, dass die noli me tangere Szene aus dem Johannes-Evangelium wäre ist die großartigste vielleicht dramaturgische Situation überhaupt ... es geht um die Entfaltung eines Zwischenraumes: Du mögest mich nicht berühren. Es gibt sagen wir, wenn wir diese Übersetzung annehmen, doch keine Berührung doch eine Berührung durch das Nicht-Berührung, deswegen wird einen Zwischenraum einen Übergang entfaltet, einerseits, aber noch schöner ist das auch von Johannes erwähnte Verschwinden von Jesus von Nazareth, als er erkannt wurde. Und als Messias bitteschön, und nicht mehr als Gärtner.

12.1

U: Was ich von dir gerne wollte oder wünsche, wäre, dass du einfach die Geschichte erzählst ...

12.3

A: Gut, Maria Magdalena sucht nach dem Leichnam des gestorbenen Jesus von Nazareth und ist sehr verzweifelt gehe ich davon aus ... oder ist desorientiert und eine extrem große Desorientierung würde ich einschätzen bei zu spüren zu ... und gut sie umherirrt und in diesem Garten trifft einen Gärtner oder so genannten Gärtner. Und ich meine diese Idee ... und dann kommen die oft benutzten oder erwähnten entfalteteten Fragen im Stück jetzt von Jesus von Nazareth: Wen suchst du – warum weinst du? Es ist die Idee der Frage als Entfaltung einer starken und definitiv Vertikalität ... und es ist eine totale Drehung der Identität in zwei Figuren. Einerseits wird Maria Magdalena die erste Augen Ohren – glaube ich auch –

Maria erzählt die  
noli me tangere  
Szene in räumlichen  
Worten:  
großartig!

Augen- und Ohrenzeugin und er de facto ist der Messias. Es beschäftigt Entwicklung das heißt auch räumlich und auch was die Identität der beiden anbelangt. Und ändert es alles. Und es und aus meiner Sicht es ist eine in dem Fall das Verschwinden des Jesus von Nazareth als jetzt als Messias definitiv als Sohn Gottes ist eine ich fand die großartigste Klangsituation überhaupt unter vielen – es ist jenseits eine Dramaturgie. Es ist eine starke vielleicht die stärkste vertikale Situation überhaupt.

14.9

U: Du meinst das Verschwinden von Jesus in dem Moment, wo er ihr sagt, berichte meinen Brüdern, dass du mich hier gesehen hast. Ich bin auf dem Weg. Löst einen Klang aus. Löst bei dir einen Klang aus? Oder hat er einen Klang.

A: Ich würde davon ausgehen, dass es doch einen Klang ausgelöst hätte. So erlebe ich das, aber es ich war leider nicht da. Ich kann mir das vorstellen. Und wie gesagt als schönste Klangsituation überhaupt.

U: Was rührt dich daran so?

A: Ich glaube das ist einerseits stärkste Darstellung einer klanglichen Vertikalität – so es wird hier eine vertikale Klangsituation würde ich sagen Situation auf jeden Fall aber, ich gehe davon aus, Klangsituation entfaltet. Stärke. Ich weiß nicht, was geschah – und andererseits hat mit der gut einer anderen Kategorie von Präsenz mit der Änderung der Identität der einen und der beiden – es hat auch mit dem Vertrauen zu tun auch. Dann bleibt eine Dame mit einer Aufgabe in einem Garten ...

16.6

U: Um zu sagen, dass sie Jesus gesehen hat. Aber warum berührt das dich, als Mensch. Ich meine: Die Frage, wen suchst du, warum weinst du, die stellt Jesus ja nicht nur der Maria Magdalena, die stellt er auch dir und mir.

A: Selbstverständlich.

U: Was ist deine Antwort – wen suchst du, warum weinst du.

17.1

A: Na gut, das ist immer bei ihm ...

U: Ich spreche von dir ...

A: Ah von mir. Gut ... wen suchst du, das ist natürlich eine komplexe Frage. Einerseits eine sehr einfache Frage an sich und andererseits eine Frage einer extremen Komplexität. Aus allen Gründen im Allgemeinen und besonders was die spirituelle oder metaphysische Ebene anbelangt. Und wen suchst du ... ja doch. Wir sind noch ins Heilige Land für dieses Stück auf der Suche nach Spuren von Jesus von Nazareth, auf der Suche nach der Präsenz des Heiligen Geistes ... und ob das esoterisch oder nicht klingt, alles ok. Aber ich beim Komponieren habe die vertikale Präsenz und Hilfe muss ich sehr oft sagen Hilfe des Heiligen Geistes erlebt. Und man kann sagen, ok. – er spinnt. Wahnsinn, das würde ich gerne annehmen. Ich spreche nur von meiner Einschätzung, jetzt. Und möchte niemand überzeugen oder ... aber ich glaube an die Präsenz an die des Heiligen Geistes im Allgemeinen und besonders wenn es sehr schwierig wird und kompliziert und die Präsenz des Hilfe vielleicht auch des Heiligen Geistes.

*H gefahren,,*

18.9

U: Als wir uns die ersten Male trafen, miteinander sprachen, haben wir eigentlich nur immer und immer wieder über diese Szene gesprochen und praktisch nicht über Reuchlin. Ist das bei dir auch so eigentlich drin, dass Reuchlin sozusagen mal ganz negativ ausgedrückt, ein notwendiges Übel ist, ein Träger für diese Geschichte.

19.4

A: Ich meine Reuchlin für diese für die ganze Reuchlin ist der zentrale Ohren- und Augenzeuge. Er ist ein

Zeuge im Stück, auf der Suche nach Spuren Gottes, nach Spuren von Jesus von Nazareth. Und es ist schon sehr viel – es ist keine biographische Oper. Das war von Anfang an mit Jossi und das war ich erinnere mich diese Äußerung von Jossi Wieler, die sehr treffend fand von Anfang an, es muss soll das weiß ich nicht mehr, es soll keine biographische Oper sein. Aber unser Reuchlin ist ein in sich ist zwei oder drei Menschen. Er ist der Mensch, der die großartige humanistische religiöse Figur der Renaissance und ein Mensch der Gegenwart der auch Fragen der die Fragen von Jesus von Nazareth darstellt. Und das ist auch so etwas was dann mit einem fluktuierenden Identität auch aber – aber ich glaube, er ist auch sehr zentral im Stück. Aber er ist auch Augen- und Ohrenzeuge, wie Maria Magdalena während der noli me tangere Episode – aber jetzt natürlich das heißt dass wir sind im Stück ich wurde noch heute viel gefragt über Guckkastenoper, oder Musiktheater experimentelles Musiktheater Schauspiel mit Oper, was weiß ich, oder wieso einfach der Einsatz der Elektronik oder der Verstärkung in einem Opernhaus. Das wäre ein Widerspruch und alles gut. Wir sind – es geht um diese Darstellung. Jetzt wir sind ich meine Bühnenbild im am Flughafen, es ist da, um als konkrete Polarität, um das schnell zu verschwinden. Und es funktioniert glaube ich. Es hat ...

22.0

U: Dh. Es muss etwas da sein um es vergessen oder verschwinden zu lassen.

A: Absolut.

U: Also dieser Reuchlin ist alles mögliche – der ist Reuchlin, der ist zeitgenössischer Tourist, also gar nicht Reuchlin. Der ist Jesus, eine Chorsängerin – ich hatte dir davon erzählt – meinte, Jesus sei im Leib eines Flugzeuges geboren und auf dem Flughafen ausgeschüttet ...

A: Eine Chorsängerin ...

U: Jajaja

A: Das ist ein sehr schönes Bild auch, oder ..

U: Ja, aus der Maschine geboren. Ganz toll, ganz klassisch. Ganz freudianisch. Es ist aber – Patrick sagte, ok, wovon handelt diese Oper – habe ich ihn gefragt – sagt er: Ja von der Überwindung des Todes. Sterben und wieder geboren werden oder wieder auferstehen oder Überwinden des Todes. Habe ich mich auch gefragt, die Frage wollte ich dir schon lange stellen. Du warst ja auch mal sehr krank? Sehr krank – und bist wieder zum Leben zurück gekommen. Hat dieses Erlebnis deiner eigenen Krankheit dein Faible dein Interesse für die Grenzerfahrung mit dem Hinüberschreiten zum Tod als jemand anderes als jemand Neues neugeboren auferstanden werden. Hat es das mit ausgelöst?

23.5

A: Ich glaube ich bin bei meinen Großeltern aufgewachsen. Die mit meinen Großeltern sind ich war als Kind dort und die waren alt krank sehr zerbrechlich und ich habe auch das seit der Kindheit erlebt.

Gespürt, sei es dass meine Großmutter hatte einen Hirntumor gehabt und Krebs und es war nicht zu ... gut, es war ohne Hoffnung. Und dann diese Abwärtsentwicklung durch diese palliativen Behandlungen – und ich meine, das sind Sachen, die doch das ... für mich das hat so sagen wir Grenz- oder diese Schwellensituation so seit ganz der Kindheit erlebt. Und ich glaube, wenn man als Kind mit sagen wir Eltern die fit jung sind, es ist vielleicht nicht so präsent als es wenn man mit – und ich war wunderbar mit meinen Großeltern aufwachsen zu sollen zu sollen, aber das ist – und dazu aber natürlich der Fakt, dass da die gut besonders meine Großmutter war sehr eine Dame die absolut religiöse Dame war und ja, hat auch bestimmt sehr gewirkt. Und ähm ... ich war mit eine –

und als Kind es gab diese Religionunterrichten es war einmal sechs oder sieben ich weiß nicht wie alt und ich war bei einer Dame, es war eine Schwester, die das gemacht hat, und in einem so gelben Haus, ich erinnere mich alles war gelb. Und ich war mir sicher, dort dass der Haus, dass der Heilige Geist gewirkt hat oder präsent war. Das ist mir, ich war sehr davon überzeugt. D.h. ich brauchte kein Unterricht. Also gut – ich habe das trotzdem gemacht und sehr gern gemacht. Aber das war für mich sofort da als Präsenz und besonders, für mich, das wird jetzt immer mehr – natürlich klar wie das Glaubensbekenntnis ... an Gott, an Jesus von Nazareth, aber ich finde dass der mit dem Heiligen Geist, das ist noch etwas Besonderes. Das hat etwas – weil es ist da für alle Menschen glaube. Ich bin nicht derjenige, der zwischen den anderen ausgewählt ist. Auf keinen Fall. Es sind dafür alle Menschen so weit man aufmerksam ist. Ein bisschen offen ist dafür. Das ist nur ... na gut, andererseits respektiere ich jemanden, der sagen würde, das ist vielleicht deine Meinung, das deine potentielle Erfahrung, aber es klingt sehr esoterisch, oder du spinnst, oder du glaubst, dass du etwas daran glaubest, ok. ...

27.3

U: Ist für dich der Heilige Geist etwas Körperliches. Oder etwas Geistiges ... Jetzt muss ich solange reden, bis der Jean-Christophe die das Licht korrigiert hat. Heiliger Geist ist für dich immer verbunden, habe ich das Gefühl, mit einer körperlichen Erfahrung. Nicht Geist, im Sinne von Logos, sondern es ist die Spur der Nachhall einer körperlichen Präsenz.

A: Absolut, das ist eine erlebte körperliche Erfahrung eines einer Präsenz, einer Strahlung Ausstrahlung. So würde ich den Heiligen Geist erleben. Weil es geht nicht zu reflektieren weil ich bin weder Theolog noch Philosoph noch – ich versuche nur Komponist zu sein.

Aber es geht jetzt um Erlebnisse. Es geht nicht um und ohne Positivismus es ist für mich so weit es jetzt auf dem Stück zentral wirkt was die Schwebungen mit den Amplitudenmodulationen zum Beispiel was die rhythmische metrische Texturen zum Beispiel im zweiten Teil (h h h h – singt) bei den Sängern, das ist einfach eine Darstellung von den erwähnten Erlebnissen, ja Erlebnissen der so genannten oder der Präsenz des Heiligen Geistes. Ok. gut, Spinnerei oder nicht, das möchte ich, das respektiere ich, wenn man sagt, gut, aber andererseits ich darf mir es erlauben, zu erwähnen, weil es sehr zentral im Stück ist, einerseits und andererseits, weil ich nur Komponist bin und möchte niemand überzeugen oder und es ist weder didaktisch oder theologisch ... oder?

29.5

U: Ich wage fast nicht jetzt eine Frage zu stellen, wo uns ... nein, nein, wo uns ...

A: Nein nein, das ist nur die Hochzeit jetzt.

U: Was heißt Hochzeit ...

A: Es ist 17 Uhr oder ... 18.00 Uhr ... es ...

U: Es ist 10 Minuten nach 5 ...

A: Es ist da ..

U: Es ist ja wunderbar. Ich finde es gut. Im Prinzip bist du so vorgegangen. Du fährst nach Israel – nimmst den Hall der Grabeskirche auf und denkst dir, in diesem Hall ist irgendwie Geist. Präsenz. Präsenz Christi, Präsenz Gottes, Präsenz dieses Geistes. Und du nimmst die – analysierst den Klang – wo sind die charakteristischen Töne dieses Halls, und sagst dann, das ist ein C minus 13 Prozent, und ein Es minus 27 Cent und so weiter und das singt der Chor und damit mache ich reproduziere ich oder rufe ich ich rufe den Geist hervor herbei es ist – verstehst du dich als Komponist als Rufender?

A: Ja, das ist ein sehr schöner es wäre großartig, wenn es gelingen hätte ...

U: Gelingen würde ..

A: Es wäre großartig, wenn es gelingen würde und selbstverständlich kann ich mich nicht objektiv aber nachdem ich heute die 5te BO gehört habe und besonders die der Durchlauf des vierten Situation ich erlebe diese Spuren dieser Präsenz da oder die Präsenz davon sehr stark auch durch den Einsatz des – durch den tollen Einsatz des Chores. Die haben wieder heute noch toller gemacht als vorher. Ich habe mit Johannes Knecht, wir haben darüber gesprochen. Ich meine jetzt im Chor, die verstehen jetzt noch mehr, warum es was passiert. Ich habe auch einige Sänger und Sängerinnen in der Kantine getroffen.

32.0

U: Und dann wird das so weitererzählt. Wir wissen jetzt, wie du die Klänge generiert hast, also verschiedene Methoden, aber im Prinzip geht es immer darum, und wie bildest du dann die zeitliche Strukturen. Patrick hat erzählt, dass du mit fertigen Strukturen zum ihm gekommen bist, und er sollte dann und ihr habt gemeinsam nach Texten gesucht, die man auf diese Strukturen drauf setzen kann. Wie kreierst du diese Strukturen?

32.5

A: Ja gut, die Strukturen die gesungenen Töne jetzt in der vierten Situation zum Beispiel – aber gut es gibt immer ein D (?) diese Polaritäten werden von der analysierte Echographien der Grabeskirche abgeleitet. Eine Ableitung durch die Benutzung von audiosculpt, d.h. eine Klang-MRT, eine Klanganalyse der Akustik der Grabeskirche, und nur nicht der Grabeskirche, sondern auch von Klangsituationen in Kapernaum, für mich Kapernaum war ein phantastische Erfahrung auch. So die Synagoge, wo Jesus von Nazareth gelehrt hat und am Ufer, wo sagen wir einiges passiert ist. Ganz magisch – ganz phantastisch, magisch sagen wir ganz vertikale Situation dort. Gut es gibt das,

andererseits gibt Einsätze von diesen konkreten Klanksituationen ob in Kapernaum oder in der Grabeskirche als Hall oder als Antwort von Impulsen wie diesen in der vierten Situation (schnalzt mit der Zunge) – und wir hören – ich meine, für mich, wie du gesagt hast, es ist nicht irgendeine Akustik, wir können auch diese Messungen hier am Hauptbahnhof hier machen, wäre auch ganz ok. Man hat einen Hall, sagen wir. Dort, ich gehe davon aus, dass andere Kategorien von Präsenz dabei sind durch die Präsenz sagen wir damals die Präsenz von Jesus von Nazareth einerseits und andererseits durch die Präsenz die aktuelle Präsenz des Heiligen Geistes. Und das sind diese Spuren, die ich im Stück, das war eine weil man spricht hier von eine Herausforderung nur ein Abenteuer. Aber das ist die zentrale Herausforderung jetzt. Wie diese wir wird diese Stück die Präsenz des Heiligen Geistes die Präsenz des verschwundenen Jesus von Nazareth körperlich erlebbar lassen. Und einverleiben. Wenn ja, für mich wäre ich absolut es war meine Aufgabe von an glaube ich. Und ich habe mich bemüht darum. Ich hoffe, es wird gelingen, dann kann man alles sagen oder nicht. Aber wenn das gelingt, es war meine glaube ich es war meine Aufgabe. Und ich dachte mir, der Reuchlin, fährt ins Heilige Land, um das zu erleben zu besichtigen lassen, zu reflektieren.

35.2

U: Du hast mir erzählt, als du die Oper schriebst, dir überhaupt keine Vorstellungen gemacht hast, wie die Inszenierung ausschauen würde oder wie das Theater dramaturgisch funktioniert. Jetzt sind wir nur noch eine Woche vor der Premiere. Hast du das Gefühl: Ja, das ist es.

35.5

A: Ich finde die, was ich bisher von der Regie erlebe, etwas sehr Besonderes, weil es ist ich glaube, dass das Stück es kann nicht besser inszeniert werden.

Einerseits sind sehr konkrete Situationen, die sehr konkret gemacht auch durch das Bühnenbild hilft auch sehr dafür. Und andererseits ich glaube von Anfang an versteht, dass diese Situation am Schalter die erste Situation das ist doch das und das ist doch auch nicht etwas anderes. Und die haben das geschafft auch. Und diese lange Bewegung des Chores links Richtung links und nur einer bleibt man versteht hier es geht um eine Schwelle und um eine existentielle metaphysische Schwelle jenseits der Konkretion des Bühnenbildes. Und da man hört diese Beamtinnen, die ok. gut – Namen, Namen und na was – und dann sie singen die Vorfahren des Jesus von Nazareth, die man hört, oder es ist plötzlich es ist deswegen finde ich das war eine ganz bin sehr beeindruckt und dankbar auch ... ich bin auch dankbar für der Vertrauen und die Treue des Jossi Wieler und des Sergio Morabito, weil es sind auch keine religiösen Mensch. Das ist auch kein Geheimnis. Aber die ... und das respektiere ich auch. Aber es sind Menschen, die sind keine religiösen Menschen, und dass die eine mit einem Komponisten arbeiten, die sagen wir eine andere Vision davon hat. Und im Stück man hört sehr oft JAHWE man hört JESUS man hört Fragmente aus dem Evangelium aus Moses oder was weiß oder diese Orten, die sehr spirituellen vertikalen religiösen Orten verbunden sind. Permanent dabei. Das ist ich finde das ganz ganz toll von die, dass die diese Größe haben, das anzunehmen zu tolerieren oder mitzumachen ich weiß gar nicht wie ich das formulieren sollte. Und im vierten Teil heute für mich, das war heute eine besondere Erfahrung, muss ich sagen, weil ich finde, das ist wieder, gut, das ist eine Bühnenmusik, es gibt es braucht eine Bühne. Aber es ist weder Oratorium es ist auch nicht ganz Oper im Sinn dass ein Chor da ist, um etwas zu erledigen, weil wir wissen auch nicht, wer sind diese es ist auch – ich finde die vierte Situation sehr – ich glaube, die Regie

hat das auch sehr toll dargestellt. Sehr sehr aus meiner Sicht – und dazu sind auch die Konkretionen des Flughafens und dann die der Himmel Bildern des Himmels – und ja, ..

38.9

U: Aber du hast trotzdem gesagt in unseren Gesprächen, deine Oper würde die Oper, das Opernhaus verschwinden lassen. Auflösen. Aufheben. Also jetzt sieht man ein Theaterstück, das als Theaterstück funktioniert. Es wird nicht das Theater aufgehoben, der Raum gesprengt oder geleugnet oder überwunden ... so also ...

A: Nein, nein, die Idee war nicht, ich wollte nichts sprengen oder sprengen lassen. Aber ich würde trotzdem sagen, dadurch dass die Situation es gibt dort aus meiner Sicht eine Aufhebung der des Klangkörpers der der Situation würde ich sagen. Ok. gut – nach dem Stück nachdem das Stück hier von Stuttgart verschwinden wird, wird das diese Oper Gott sei Dank die Oper immer dabei sein. Und weiter liegen und weiter machen. Das ist nicht das Thema. Aber ich glaube, was dieses Stück anbelangt, jetzt es ist – ich finde es sehr als Bühnenstück aus meiner Sicht es funktioniert sehr gut. Und ich bin sehr beruhigt, weil ich habe mich so viel darum bemüht mit Patrick und durch die Hilfe von Patrick Hahn und Sergio Morabito, das war – ohne ich hätte das nicht hätten wir das nicht schaffen können. Und andererseits es ist auch kein Bühnenmusik mehr. Es ist mit einem Ort dort. Es ist passiert etwas, wo man selbst weiß ich nicht wo es stattfindet. Ich weiß nicht, Reuchlin, ich kann nicht sagen, ob er tot am Leben ob er auferstanden ich weiß nicht wohin er geht, die letzte Aufruf, das war meine Idee, last call, das ist fast ein Witz. Während einer Sitzung mit Jossi Wieler und Sergio Morabito und Patrick Hahn, weil die haben gesagt, was passiert am Ende. Und ich habe gesagt, es findet ein letzter Aufruf

am Flughafen. Last Call – er wartet da und es heißt. Aber gut ... aber auch diese Rotationen, weil der Klangkörper erhebt sich. Sind diese Rotationen der Elektronik, das Blasen das sind die Rotationenprinzipien sind auch indirekt auch eine sagen wir zu Ehren es wurde nicht sagen kopiert angenommen sind ein Werk Karlheinz Stockhausen Cosmic pulses – sein letztes elektronisches Werk, es ist ein phantastisches Meisterwerk. Die Elektronik wurde von Joachim Haas entwickelt, in Freiburg und in Kürten. Es war in der Zeit, in der wir zusammen ...auf... III entwickelt haben. Das war sehr ... und bei ihm es sind Rotationsprinzipien und Geschwindigkeit, und hier sind das sind ähnliche Prozessen der Rotation sagen wir, aber hier aus einem anderen Grund. Es geht um die Aufhebung des Klangkörpers. Des Körper ... eben der Situation. Aber das Verschwinden hier wird nicht durch eine Sprengung oder eine Implosion oder eine Explosion stattfinden, es findet nur durch die Aufhebung durch die vertikale Aufhebung des Dinges dann bleibt dann bleibt das Haus steht zur Verfügung steht für die nächste Aufführung von Traviata.

43.1

U: Danke dir ... ich glaube, das ist draußen einfach so laut ist ...

Ja ich vermute ...

Das reicht ja auch ...

Du kannst ja auch eine Frage stellen ..

Jean Christophe stellt eine Frage: Es ist eine einfache Frage. Wie fühlst du dich jetzt als Mensch in so einem riesige Maschinerie ein riesige Werk, die du geliefert hast, und die jetzt auf die Bühne gebracht wird. Wie fühlt man sich das als Mensch, zerrissen, jovial ...

Wo ist deine Seele ...?

43.8

A: Ja, dankeschön, der ist – ich weiß nicht genau, wie ich mich fühle. Was ich nur ich muss sagen, dass ich mir auch große Gedanken mache, die es sind so viele Menschen mit so vielen Positionen rund herum. Ab Regie mehr Schauspieler orientiert wo alle Worte müssen unbedingt verstanden werden. Wo die Sänger wo die alle zeigen wollen, dass die toll singen, und das stimmt. Und alle wollen ihre Kunst entfalten. Ich habe mich bemüht im Stück das zu machen, dass alle Klangkörper alle Personen sich ihre Kunst entfalten, so das ist eine Ebene wo man sagt, ich habe mein Bestes gemacht dafür – aber richtig ein Bühnenstück das funktioniert, habe ich diese Erwartungen erfüllt oder bin ich große Frage total authentisch geblieben immer. Ich wünsche mir es, aber ich habe mich bemüht darum. Das war auch eine große Herausforderung.

Andererseits jetzt kommen die Probleme, die andere Problematik jetzt, durch die Interviews und alles, wo ich spüre schon auch verschiedene Positionen kommen zu mir, wo sagen wir mehr traditionelle Oper orientiert, ja, Oper muss Guckkasten sein, muss ohne Elektronik sein, muss ohne Verstärkung sein und wieso und so weiter. Wie es immer war. Andererseits kommen auch Menschen aus der Ecke des Experimentalmusiktheaters, und mit anderen Erwartungen, dann kann Schauspiel nicht Schauspiel, Oper nicht Oper, buhhhhh – ich bin ein bisschen ich wünsche mir nur etwas, ich habe mich bemüht darum, soweit ich konnte so authentisch zu bleiben. Ich hoffe es sei gelingen. Ich kann heute das nicht so wissen.

46.1

Jean-Christophe: Aber wie ist die Gefühl dir – ist es bist du mit dir zufrieden, hast du Stolz oder wie stehst du mit dir selbst in diesem Moment kurz vor Null.

A: Na, es ist für mich ein ok gut, ich dachte mir, immer mit diesem Stück dass ok irgendwann werde ich einen Moment der Ruhe der Friede finden. Und es ist mir nicht gelingen. Es gelingt wieder mir jetzt noch nicht. Und vielleicht wird es nie passieren. Glaube ich. Das ja ... aber ich hoffe ich könnte einige Menschen vielleicht überzeugen, das Vertrauen von den Menschen vielleicht nicht verlieren. Aber das eine buhhh oder je mehr wird es geprobt wird, desto verschwindet man als Komponist. Man wird gebraucht am Anfang zum sagen, ich mache das krrr oder chrrr oder nicht schsch oder ich mache ffff oder sssss oder irgendetwas. Und dann wenn alles mehr oder weniger ok ist, und es ist jetzt ok, wird man nie mehr gebraucht. Und das ist ja auch ok so, aber man ist da ohne aber dabei zu sein. Nicht mehr als jetzt, ich bin auch bei den Proben und ich bin aber nicht mehr da. Was ist auch es gehört dazu, ich bin nicht am Jammern jetzt. Aber es ist eine Situation des ja das hat vielleicht auch mit dem Verschwinden zu tun ja, so der Komponist allmählich verschwindet, das ist auch ein schmerzhaftes Prozess jetzt für mich die kurzfristige Perspektive der Aufführung erleben zu müssen, ich sage, zu müssen. Ich wünsche mir, es wäre viel später, weil jetzt findet es statt. Ja, aber viel mehr als für andere Stücke. Aber es ist die ... ich habe mit dem Stück sehr lange gelebt auch. Tag und Nacht, jetzt es ist allmählich vorbei.

U: Danke dir für die Zeit die du dir für uns genommen hast.

A: Ich bedanke mich bei euch.

...

**2014.02.25 14.40 Uhr Jossi Wieler und Sergio Morabito**

Gespräch mit Jossi Wieler und Sergio Morabito

0.0

U: Ich hatte alle Gesprächspartner und auch die, die noch kommen, erst mal mit einer Bitte traktiert, in zwei Sätzen zu formulieren, um was geht's ...

Ton: Ich bräuchte bevor wir loslegen eine Sprachprobe zum Einpegeln ...

W: Eins zwei drei vier ... Lichtjahre entfernt, Sirius. Weiter. Mark Andre .. Andre Jung ...

M: Eins zwei drei vier fünf ...

U: Das war mein Argument gegenüber dem WDR-Redakteur, dem ich sagte, Mark Andre sei der protestantische Stockhausen.

1.0

U: Also so ungefähr so, du telefonierst mit einem Freund, Sergio habe ich ja schon in dieser Weise ... ist also nur eine Bitte an Jossi – du telefonierst mit einem Freund, er sagt: In einer Minute muss ich in ein Flugzeug steigen, um was geht's in der Oper. Warum soll ich da unbedingt hinkommen. Das ist die erste Frage ...

W: Die finde ich so schwer ... Ich bin im Totalstreß – aber so Fragen sind immer leichteren Stücken, auch wenn du mich jetzt fragen würdest, was passiert in Traviata, wenn ich das wo das viel einfacher ist, das in einem Satz zu sagen.

1.8

U: Aber ich würde gern die Architektur skizzieren, die ich mir überlegt habe, was ich in das Gespräch hineinrufen möchte, noch formulieren. Das zweite ist, dass die Geschichte, wie ihr auf Mark Andre gekommen seid, hast du ja schon erzählt, hat uns auch Mark aus seiner Sicht nochmal erzählt, und auch Patrick hat das formuliert, das müssen wir also nicht

nochmal machen. Was mich aber interessieren würde, ist die Frage, ihr kanntet Mark abgesehen von dieser Anekdoten-Aneinanderreihung und Veranstaltungsaneinanderreihung als Komponist sehr gut, bevor dieser Auftrag erteilt wurde, und habt ihr auch während dessen noch begleitet, also ihr habt euch ständig ausgetauscht und gegenseitig beobachtet. Also denke ich, muss es auch geben, was sich beschreiben ließe, womit euch Mark Andre berührt, jetzt nicht in dem Sinne, dass es er irgendwelche neuen Klangwelten eröffnet. Sowas was man in Festivalprogrammbüchern schreibt: Neue Klangwelten eröffnen – und so etwas. Wenn etwas neu an Mark Andre ist, meines Erachtens, dann das, dass diese Kategorie NEU oder ALT, bei ihm gar nicht greift. Er hat einen ganz anderen Anliegen. Und jetzt würde ich mir wünschen, dass ihr beschreiben könntet, warum oder was er bei euch berührt hat. Anrührt. So dass ihr zu dem Entschluss gekommen seid, der muss es sein, kein anderer. Auch von seiner Ästhetik her, seiner Sprache her, und so weiter. Und das geht über in meine dritte Frage. Ich habe euch ja jetzt 5 Wochen mit unserer Gegenwart trätiert, genervt hoffe ich nicht zu sehr ...

W: Nur manchmal ...

U: Nur manchmal, wir haben das ja deswegen so gemacht, dass wir die Kameras die ganze Zeit haben laufen lassen, um die Kommunikationsprozesse, die bei einer solchen Inszenierung, Entstehung einer Oper, Musiktheaterstückes, einzufangen. Keineswegs, um uns auf die Katastrophen zu stürzen, oder Highlights, sondern: Über was wird da geredet, und was kommt am Ende dabei heraus. Also das Team, das eine solche Oper auf die Bühne stellt, als ein kommunizierendes System von verschiedenen Organen und Funktionen und so weiter. Ich hoffe, dass es uns gelingen wird, das so zu montieren, dass man einen Abriss davon

herstellt. Und bei der Durchsicht des Materials, das wir auf diese Weise gewonnen haben, ist mir eines aufgefallen, nämlich was ihr vor allem nicht macht. Also ihr habt aus der Komposition, aus dem Werk von Mark Andre kein Oratorium gemacht, also ihr habt es nicht mit christlichen oder religiösen Symbolen aufgeladen, dem Reuchlin-Darsteller gesagt, hier, du musst dich wie Jesus verhalten, oder der Maria Magdalena gesagt, die biblische Figur ist aber so und so. Sondern ihr habt einen anderen ästhetischen Weg gewählt, ihr habt auch im Vorlauf, als das Libretto entstand, und die Komposition noch nicht längst noch nicht fertig war, gesagt, ihr wollt kein Biopic von Reuchlin, der gute Reuchlin gegen die böse Inquisition oder irgendso eine Geschichte. Auch das Bühnenbild ist eher ein funktionaler Raum, der wird erst im Laufe des Stückes als Bedeutungsraum aufgeladen – aber so ist sozusagen erst einmal im Alltag verortet. In der Gegenwart, im alltäglichen Heute. Dahinter steht nehme ich an ein Konzept, das ihr euch über die Jahre ausgedacht habt, diskutiert habt – und darüber würde ich gerne reden, wie ihr an die Inszenierung dieses Werkes von Mark Andre herangegangen seid. Warum all diese Sachen nicht, warum kein Erzähltheater, was war der Rahmen. Aber jetzt fangen wir bitte mit der quälenden Ein-Minute-Frage. Um was geht's?

6.8

W: Wenn ich – es ist so schwer ... ich kann jetzt die Geschichte erzählen, die in dem Sinn, die vier Klangsituationen wie das auch im Programmheft nochmals vorkommt, also was da ist, was da passiert, und ich find, das erzählt halt nur bedingt etwas um das, worum von dem worum es geht. Deswegen sind die zwei Ebenen, das eine ist eine eine ja bedingt narrative – dass es um einen eine Reuchlin Johannes Reuchlin Figur geht, der im 15ten 16ten Jahrhundert gelebt hat, ein Humanist, der die Geschichte erzählt, dass er heute

ins Heilige Land reist, dass er an einem Flughafen in Tel Aviv ankommt, ein aus der Zeit gefallener ... aber nicht nur das, sondern er hat eine Herztransplantation hinter sich, die er vor 10 oder 20 Jahren die da vorgenommen wurde, es heißt, er trägt ein fremdes Herz, und von daher ist seine Identität doppelt in Frage gestellt. Oder er muss sie erst recht hinterfragen. So – wenn ich diese Geschichte anfangen zu erzählen, dann bin ich schon in einem Bereich, wo es um andere Ebenen geht, als eine nur lineare Geschichte. Und es ist kein Dokudrama, so – das ist jetzt alles das, was du nicht hören willst. In einer Minute, für den, der gleich auf einen Flieger muss. Ja, ich kann das nicht gut. Ich mag es nicht, ich kann's auch nicht wirklich nicht gut ... ich bin deswegen kein Dramaturg. (Lachen)

9.5

U: Da ist derjenige, der eher der Dramaturg ist.

M: Ich dachte, ich hätte sie schon beantwortet. Das habe ich mit Erleichterung zur Kenntnis genommen. Bei deiner längeren Einführung.

U: Ja ...

W: Nein, ich finde es wirklich schwer, also wie gesagt, ich kann so etwas nie gut, weil es ist auch für mich nie eine gute Vorgabe, etwas unter Zeitdruck – eine Zeit zu geben für etwas, weil dann fallen möglicher Weise wichtige Dinge weg. Ich versuche es noch mal. Es geht um den Humanisten Johannes Reuchlin, der in unseren Tagen ins Heilige Land fliegt. Das Stück fängt da an, wo er ankommt in der Warteschlange, ist vor der Passkontrolle und er kann sich aber nicht ausweisen, er hat eine keine klare Identität, nicht nur weil er aus einer anderen Zeit kommt, sondern weil da auch ein fremdes Herz in ihm schlägt, nach einer Herztransplantation. Er wird dann vernommen verhört – von einem Polizisten und zwei Beamtinnen, bei diesem Verhör begegnet er einer anderen Figur, die wie wir dann in der dritten Situation erfahren Maria

heißt. Es gibt es eine Annäherung zwischen den beiden. Diese Maria ist eine von christlich aufgeladenen Orten im Heiligen Land begeistert und beseelt, die sie offensichtlich besucht hatte. Und bei der Ausreise möglicher Weise war gerade, und aber auch verhört wird. In einer dritten Situation gehen die beiden dann in ein fast food Restaurant auch am Flughafen in Tel Aviv und wo der Reuchlin eine Geschichte eine Parabel erzählt, eine kabbalistische, über den es geht auch ums Essen in diesem Fast Food Restaurant – um das Wesen oder den wie soll ich das sagen das Wesen von Essen, dass es ums dass es das Wesentliche ist, das Weizenkorn hinter ... das führt jetzt auch schon wieder zu weit ... da er stirbt dann ... und dann Maria trauert um ihn. Und in einer vierten Situation sehen wir ihn wie er wieder aufersteht, und zwar in einer Abflughalle oder in einem Warteraum am gate unter vielen anderen Touristen. Und ist jetzt von den anderen nicht wahrgenommen. Aber er nimmt sie wahr, das ist die Geschichte, aber das reicht nicht. Weil es geht nicht um die Narration dessen, was – das ist nur – diese Geschichte ist nur ein Transportmittel für andere für andere Inhalte. Für metaphysischere Bereiche, für die Transzendenz im Menschen und im Glauben natürlich, aber in der Welt überhaupt.

14.5

U: Ich nehme an, dass das etwas mit dem zu tun hat, was Andre – Mark Andre auf die Bühne stellen kann, was ihn als Komponist auszeichnet. Also ich hatte vorhin ja gesagt, was hat euch an Mark Andre so fasziniert, dass es dieser Komponist sein musste.

M: Naja, das Spannende ist ja, dass er nicht von einem Überbau her arbeitet, und dass er nicht Musik als Transmissionsriemen für Glaubensgewissheiten oder Zweifel benutzt, sondern dass er ja seine religiöse Erfahrung im Grunde ja bezieht aus seiner Arbeit an der Klangmaterie selbst, und das ist glaube ich die

Metaphysik  
Transzendenz  
Glauben

Nähe. D.h. es gibt einen es ist der Verzicht auf jede konventionelle musikalische Rhetorik, auf alles das, was sozusagen Musik als Gefühlsverstärker zur Verfügung erst mal stellt, aus der Tradition heraus bereit gestellt hat, an bestimmten emotionalen Konnotationen. Und das fällt ja bei ihm alles<sup>33</sup> - das interessiert ihn nicht. Und er findet aber zu einem ganz eigenen Ausdruck, weil er tatsächlich mit der Klangmaterie selbst, die im Grunde da frei setzt, was daran noch unentdeckt ist. Und unerhört ist. Und das macht es ja so spannend. D.h. es gibt diesen schönen Satz, *die Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele*<sup>34</sup>. Und diese Aufmerksamkeit teilen wir oder versuchen wir zu teilen als Künstler mit einem anderen Künstler, der in einem ganz anderen Medium arbeitet, und das verbindet uns, und das hat uns sehr berührt in der Arbeit, berührt – Berührung ist eine sehr wesentliche Kategorie, eben glaube ich weil sein Komponieren man kann das aus einer bestimmten Distanz kann man das belächeln und ... und aber<sup>35</sup> eben sein wie er wie er auch sich sein Material sozusagen verschafft, und Echographien aufzeichnet an heiligen Orten, das kann man belächeln, aber es ist ja genau dieser sozusagen dieser Wunsch wirklich in der Materie selbst etwas frei zu setzen, was dort gebunden ist, das finde ich so spannend, und das hat nichts mit irgendwelchen spirituellen oder esoterischen Schwingungen zu tun, sondern im Gegenteil, es ja etwas zu tun mit dem wirklich mit dem ganz materiellen Zugriff auf die auf den auf auf die

Wahrnehmung-  
ästhetik

---

<sup>33</sup> Idee, ähnlich Mark am Anfang über seine Stilleben sprechen zu lassen, ohne dass man ihn sieht – auch Sergio und Jossi zuerst nur als Stimmen einzuführen – z.B. über Schwenk auf die Noten ... die Bilder von den Interviews sind eher nicht wirklich gelungen.

<sup>34</sup> Meine kurze Internet-Recherche weist diese Formulierung Paul Celan zu.

<sup>35</sup> Gerade das Zögern hier – genauso wie Jossi vorher, beim ersten Anlauf das „Worum geht’s?“ zu beantworten, ist wirklich poetisch ... hier stößt man an etwas, wo die Sprache nicht hinkommt.

Materie<sup>36</sup> selbst, ob das jetzt die das Gemäuer der Grabeskirche oder ob das ein Strauch am See Genezareth oder das Plätschern der Wellen ist oder so – das macht es so für mich so bewegend und so berührend – und dass er in dem Sinne zur Musik auch kein instrumentelles Verhältnis unterhält. Also kein – er benutzt Musik nicht als Mittel zum Zweck eine Geschichte zu erzählen, beispielsweise – das macht es für uns sehr schwer. Und das macht es für das Theater erst mal sehr schwer, weil er eben sich an keinerlei Konventionen Verabredungen wie man musikalisch narrativ im Grunde eine Geschichte illustriert. Andererseits ist genau das würde ich sagen natürlich der Punkt, der es wirklich spannend macht, weil eben noch nichts im Grunde vorgefiltert ist – und noch nichts wie soll ich das ausdrücken – es ist alles noch nicht geeicht auf die tatsächlichen oder vermeintlichen Bedürfnisse eines Theaters. Wie gesagt, das beschreibt zugleich die Schwierigkeit, und aber unsere Erfahrung ist glaube ich auch oder genau das für das Theater ja wichtig ist, immer wieder sich Bereiche zu erobern, wo die – die nicht schon zur Verfügung, die noch nicht mundgerecht handhabbar sind. Sondern eine Fremdheit zulassen. Das ist glaube ich entscheidend. Und das hat kann man sagen ganz viel mit einer solchen Figur wie Reuchlin zu tun, der sich extrem eben auf eine fremde Grammatik eine fremde – ein fremdes Zeichensystem eingelassen hat, was nicht das Seine war. Nicht das seiner Kultur war. Hat auf der Ebene sehr viel miteinander zu tun. Und deshalb erscheint mir diese – dieser Anknüpfungspunkt, den wir da entdeckt haben, erscheint mir nach wie vor sehr sinnvoll zu sein, oder überraschend sinnvoll jetzt auch im jetzt im Beobachten dieser Endproben. Aber ich glaube das ist – das ist würde ich sagen das

Began Reuchlin -  
Andre  
Einfluss auf fremde  
Beidensysteme

---

<sup>36</sup> Das um Worte Ringen als eine Auszeichnung für die Wertschätzung der kompositorischen Leistung von Mark Andre – es müsste gelingen, im Film mit solchen Materialien zu arbeiten.

entscheidende Moment, dass es kein strategisches instrumentelles Verhältnis zur Kunst gibt bei Mark.

20.1

U: Das steht ja auch in dem Programmheft irgendwo dass diese Komposition im positiven Sinne die Oper – ein Opernhaus von innen heraus sprengt. Also in Anlehnung an die Formulierung von Pierre Boulez. Ist das so? Ihr wusstet ja so ungefähr, was euch erwartet.

M: Wir wussten es kaum – wir wussten es nur im Ansatz würde ich zu behaupten wagen – und ich meine der Punkt ist natürlich, aber man weiß ja also auch ein Luigi Nono Tolleranza da waren eben auch 60 Prozent waren damals bei der Uraufführung mussten aufgenommen und kamen vom Band, weil es ein Theaterchor damals überfordert hat. Oder Wagner Tristan und Isolde gab es 160 Proben in Wien und dann hat man festgestellt, das Ding ist nicht ausführbar. Und so – wir haben das große Glück, dass wir das wirklich mit vereinten Kräften und mit den beiden wunderbaren musikalischen Leitern, die sich ja passioniert für diese Musik an diese Musik glauben, dass uns das zu gelingen scheint. Toi toi toi das zur Premiere zu finden ... aber ich würde sagen, das ist ein – das ist Teil eines lebendigen eines lebendigen zeitgenössischen Verständnisses von Musiktheater.

21.6

W: Also wenn man es ganz pragmatisch sieht, wir wussten, da kommt viel auf uns zu. Wir haben versucht die schon zu einer früheren Zeit die Endproben anders zu disponieren, als man sonst Endproben in einem Repertoirehaus disponiert. Wir haben auch finanzielle Mittel zur Seite gestellt, weil man nie genau weiß, was da noch auf einen zukommt. Dass wir einen Teleprompter brauchen würden, und einen Taktzähler, das haben wir, wie Sergio das gerade beschrieben hat, haben wir erst im Verlauf der Proben da wart ihr dabei also das sind Dinge, die man vorher

nicht weiß. Die Art und Weise, wie man den Raum bespielt, das weiß – und was das für Schwierigkeiten dann da oder dort für die Aufstellung der Monitore bedeutet und so, das sind Dinge, die kann man erst aus der Praxis lösen. Und das sprengt in der Tat einiges, was ein Repertoirehaus sonst tagtäglich leistet. Das hat Dimensionen einer Produktion, die man sonst an einem Festival produzieren würde. Und das Besondere, dass wir wirklich alle drauf eingestellt haben, schon lange im Vorfeld, und dann uns täglich neu überraschen lassen. Und manchmal hat es uns an die Grenzen der Kapazitäten geführt, aber mit vereinten Kräften, also eben dass ein – was du gesagt hast – dass ein GMD und dass ein Chorleiter sich so dafür begeistern und die Kollektive da mitziehen, das ist – das findet man so schnell nicht. An einem Repertoirehaus. Weil das ist ein Gang über bekannte Grenzen hinaus. Es ist unerhört, das Werk, aber auch diese Art von Klängen in einem Opernhaus, in welcher Oper wird so viel geflüstert, das kennen wir nicht. In welcher Oper ist der Protagonist ein Schauspieler. Das kann man glaube ich an einer Hand aufzählen. Das – und woher rührt das. Also was hat – das hat natürlich ganz viel Mark Andre zu tun, dass die Welt anders hört. Und dass er sich keine Gedanken gemacht hat vorher, wie das in der Praxis dann umzusetzen sein soll, und wie das auszusehen hat. Das ist – er macht sich kein Bild. Er macht sich ein Ohr. Und da hört er Dinge, die wir alle so nicht hören, und – wie du es beschrieben hast – das versucht man zu öffnen. Also wirklich da eine Wahrnehmung zu schärfen, dafür. Und dafür dann Bilder zu finden. Dass Anna Viebrock die Bühnen- und Kostümbildnerin, dass sie einen Raum schaffen musste, bevor wir überhaupt je einen Ton gehört haben von dieser Oper. Das ist sehr ungewöhnlich. Und dass sie dann Parameter gefunden hat, weil sie viel Erfahrung mitbringt, also was ein

Er macht sich kein Bild  
Bilder

Raum braucht, um akustisch zu funktionieren, dass es ein Plafond gibt, dass es Holzwände gibt auf den Seiten, und so weiter – und in seiner ganzen Nüchternheit, da hat sie etwas auf Grund der Vorgabe der Geschichte, die da auch noch nicht ganz zu Ende war, etwas erahnt, was dem glaube ich sehr – ja, was dem eine gute Reibungsfläche bietet, um die Klänge entfalten zu können. Also nicht nur akustisch, sondern auch szenisch.

Viebrach

26.6

U: Ich hatte mich ja mit Mark im Laufe des letzten Jahres – 2013 – immer wieder mal getroffen, und er hatte mir immer nur von dieser noli me tangere Szene erzählt. Also der Rest der Geschichte in seinen Erzählungen existierte gar nicht. Und er hat immer wieder davon erzählt, dass er diese Oper als eine Übersetzung Transformation des Abendmahls empfindet. Und dass er sehr dankbar ist, dass zwei sozusagen nach seiner Sicht ausgewiesene nicht religiöse Menschen Intellektuelle Künstler sich dieser Thematik und seiner Arbeit annehmen. War das für euch in irgendeiner Weise ein Widerspruch oder eine Schwierigkeit, als die sie Mark dargestellt hat. Wo er sich immer bedankt und sagt, es ist mir eine Ehre ... War das für euch wirklich – musstet ihr über einen Schatten springen?

27.7

W: Eigentlich nein. Das hat natürlich auch damit etwas zu tun, dass die Zusammenarbeit mit Patrick Hahn, der eine Geschichte mitgestaltet hat, mit erfunden hat. Bestimmte Vorgaben auch noch gemacht hat, auf Grund der gemeinsamen Reise nach Israel, aber auch darüber hinaus, auch die Texte, die da reinkamen, das da hat er viel ja – wie diese konkreten Inspirationsmomente oder ganze Ebenen, die haben dem auch einen Boden, oder dem Ganzen eine Bodenhaftung verliehen, aufgrund – darauf aufbauend

Bodenhaftung

konnte eben Anna Viebrock einen Raum entwerfen, bevor man überhaupt Klänge gehört hat, und die Frage nach dem Glauben, die war für uns erst mal nicht leitend. Habe ich das Gefühl auch. Auch jetzt nicht, es ist ja gerade so ein fremderer Blick auf so auf alle diese Fragen, da hat man immer das Gefühl das öffnet für beide Seiten etwas<sup>37</sup> ...

*Das öffnet für  
beide Seiten  
etwas...*

29.6

M: Ja, zumal wir sind ja nie – wir inszenieren ja nie in dem Sinne jetzt, wie soll ich sich sagen, die Intention eines Autors. Über die können wir uns ja gar kein Urteil erlauben. Und das ist auch nicht das Thema einer Inszenierungsarbeit. Also – das so – sonst könnten wir wahrscheinlich keine Oper von Wagner inszenieren, wenn wir uns jetzt wirklich – also wir werden ja auch nicht zu Antisemiten, weil wir jetzt Siegfried inszenieren. Also, deshalb geht die Frage ein bisschen vorbei, würde ich sagen, an so einem an einem solchen – zumindest so wie wir arbeiten. Weil

...

30.2

W: Aber sie ist schon eine wichtige Frage. Weil ich ...

M: Ja, natürlich, das muss man auch bei so einem – also sozusagen das ist jetzt ich will das jetzt nicht kurzschließen, aber um mich verständlich zu machen, also das ist natürlich auch ein Problem in der Auseinandersetzung mit Wagner, wo man sagt, so das ist jetzt eine Geisteshaltung, die ich nicht nur nicht teile, und in dem Fall auch ablehne. Trotzdem ist nicht, das muss ich reflektieren, und aber im Inszenieren – sozusagen der Inszenierungsprozess selber muss sich ja spielerisch frei mit umgehen – und nicht mit der Sorge, inwieweit solidarisiere ich mich jetzt mit Intentionen oder verstoße ich gegen Intentionen des Autors, das ist überhaupt nicht die Frage.

31.1

---

<sup>37</sup> Schöne, vor allem so wunderbar ehrliche Stelle!

W: Das stimmt aber nicht ganz. Oder ... man beschäftigt sich schon mit den Themen, auch wenn wir Wagner inszenieren ...

M: Ja, natürlich ...

W: Man versucht doch das erst mal von innen heraus zu verstehen ..

M: Ja, aber das ist doch etwas anderes ...

W: ... und die Intentionen eines Komponisten oder eines Autors, man will sie sich ...

M: Aber es sind nicht die Intentionen, würde ich behaupten, sondern es ist das, was er gestaltet, also, und das spricht sozusagen eine andere Sprache als der Autor auch. Es ist genau deshalb interessant für uns, weil es nicht sozusagen um das Selbstverständnis des Autors geht, das wir reproduzieren – oder an dem wir uns abarbeiten müssen. Das wäre, das können wir auch gar nicht. Sondern wir müssen uns doch mit dem beschäftigen, was er frei gesetzt, was er formuliert hat. Und da spielen natürlich solche Dinge – also selbstverständlich reflektieren die Dinge die Intentionen, in dem Fall den Glauben des Komponisten, oder des Autors, aber das ist ja nichts. Gott sei Dank, das ist ja nichts, was man in einer künstlerischen Arbeit in einer Regiearbeit sozusagen sich eins zu eins dazu positionieren muss. Im Gegenteil. Wir sind ja auch entlastet dadurch, dass wir nicht Autoren sind. Deshalb können wir sozusagen balancieren mit dem Material, was uns ein Autor zur Verfügung stellt. So, das heißt ich habe – so ... ich kann es nicht anders formulieren. Die so – so, ich habe nicht über das Abendmahl nachgedacht beim Inszenieren. Das ist ein Gedanke, der - also Abendmahl haben wir uns beschäftigt im Zusammenhang mit La Juive, und da hat man dann rausgefunden, dass diese Abendmahlslehre, dass die gleichzeitig war mit diesen mit der Entscheidung gleiche Konzil glaube ich, dass dann die Juden diesen

*Abendmahl war  
mit unser Thema*

Judenfleck tragen mussten, das ist sehr interessant sich über solche Dinge ausein ... da war das aber Thema, in dem Fall war Antisemitismus war Konflikt auch einer bestimmten kirchlichen Lehre – und die Auswirkungen war Thema, da hat man sich mit dem Thema Abendmahl befasst. Jetzt – ich jedenfalls habe mich mit dem Heiligen Abendmahl nicht befasst in dieser Zeit.

33.6

W: Ich meine es ja so auch nicht. Also ich mich auch nicht. Aber es ist schon der Versuch ein – das Wesen<sup>38</sup> dahinter oder eines ... eines Denkens, eines Fühlens, auch wenn es einem sehr fremd ist. Dem nachzugehen, das ist so eine Art Archäologie oder Analyse, gar nicht unbedingt einer Psychoanalyse, sondern eine Werkanalyse, die einen dann leitet. Und so wie wir jetzt miteinander reden, so reden wir ja dann auch, wenn wir uns vorbereiten, und stellen bestimmte Fragen zu einem – zum Stoff, zu ... zu Klängen, die eben noch unerhört sind, und dann hört man sie auf Klavier und dann fragt man nochmals den Sylvain Cambreling, den Dirigenten was es – wie es klingen könnte, aber wir hören dann erst in den Bühnenorchesterproben. Und hoffen dass man dann auf einer richtigen Spur ist – das ist für uns eine neue Erfahrung. Das muss man sagen. Wir haben sonst bei der Vorbereitung zu anderen Opern hat man immer eine Hörerfahrung. Eben morgen vor den Proben oder in der Vorbereitung, wenn wir am Konzept über mehrere Wochen erfinden oder diskutieren, da liest

Ziemlich  
halbe  
Definition  
der Regie-  
arbeit und  
ihre Probleme...

Stille Passage

<sup>38</sup> Abendmahl bei Mark Andre wäre die Idee, das Kunstwerk – das musikalische Kunstwerk als Klangkörper zu begreifen, der sich bei der Aufführung opfert, was Oper in die Nähe eines Ritus rückt. Es erstaunt mich ein wenig, dass Mark über diese Idee mit Jossi und Sergio offensichtlich nicht kommuniziert hat, was zwei Gründe haben kann: Entweder er stellte sie nur in den Gesprächen zwischen uns in das Zentrum seiner Reflektionen über das Komponieren, und im Gespräch mit Jossi und Sergio waren andere Themen zentral. Oder aber sie wurde erst in Folge unserer Gespräche, also durch mich, formuliert, als die Oper bereits im Wesentlichen komponiert war – war als Idee also vielleicht vorhanden, aber nicht formuliert – man muss immer mit bedenken, dass Mark sich im Deutschen nicht in seiner Muttersprache bewegt, und dass er eben in Musik denkt.

man ein Libretto, man hört das Werk mehrfach, du immer noch verschiedene Interpretationen, und daraus filtert sich dann ein Konzept heraus, die eigenen Fragestellungen. Und das ist schon noch mal eine neue Erfahrung in diesem Fall jetzt, dass wir das, was sowieso so anders klingt bei Mark, eben nicht vergleichbar mit irgend einem anderen Werk im Musiktheater, dass das ja also das ist die eine Leerstelle. Und die andere, dass es da auch irgendwie kein Bild gibt dafür, und das hat – oder auch viele Sätze im Libretto, die eigentlich keine situative oder sinnliche oder psychologische Anbindung finden, denen eine Konkretion, eine Versinnlichung auf der Bühne – das fand ich jetzt in der Arbeit wirklich – oder das war für die Arbeit neu.<sup>39</sup> Ich glaube für uns beide.  
37.0

M: Und vielleicht wichtig, muss man auch sagen, natürlich, dass man also die Künstler, die man versammelt hat, eingeladen, angefangen mit Anna Viebrock, für die das auch natürlich ein Himmelfahrtskommando ist, einen Raum erst mal nur auf Grundlage eines Librettos, wo man aber merkt, die – was wir natürlich gelesen haben, aber man merkt durch die Vertonung, die Perspektive verändert sich so diametral, es ist sozusagen nicht das storyboard zu dem Film, den Mark komponiert hat, sondern es ist eben eine sehr viel – es geht viel mehr um – eben nicht um das quasi objektive Erzählen einer Geschichte, sondern es geht um die Geschichte der eigenen Wahrnehmung. Und das ist ungewohnt. Aber natürlich muss man auch sagen, man ist so froh, dass man eben dann auch so starke Persönlichkeiten, Darstellerpersönlichkeiten wie Claudia Barainsky, wie Matthias Klink, André Jung sowieso, das war ja auch ganz früh eine Entscheidung, wo man gesagt hat, das ist man lässt sich gemeinsam auf ein solches Wagnis

Ist Andre Uomo?  
Nein. Viel eher  
Bach!

<sup>39</sup> Da müsste die Nachbesprechung im Foyer dazu ein Bild sein, ein Beispiel ...

ein, weil man es teilt mit so vielen wunderbaren Künstlern, wo man auch sagt, so das wird man gemeinsam wird man irgendwo ankommen ... man weiß noch nicht wo ...

38.5

U: Das geht ja auch hin bis zu den Rollenfiguren, weil die sind ja auch eigentlich so ... es gibt ja auch diese andere Geschichte mit den Tonkrügen, die besten werden zerschlagen und aus den Scherben wird wieder etwas Neues zusammengesetzt. Und so ist das glaube ich mit den Rollen auch, hatten wir ja gestern bei der Kritik, die ich nicht filmen durfte ... Kann ich auch einsehen, dass ich es nicht filmen durfte, weil ihr euch dann viel freier fühlt, ist ja klar.

39.0

W: Das wäre gestern gut filmbar gewesen, muss ich im Nachhinein sagen, aber ich dachte es wird kontroverser, möglicher Weise auf so weil alle so angespannt waren. Es war eigentlich eine gute Kritikrunde, sehr konstruktive und so. Aber wir sind deutlich freier, das stimmt.

U: Ne, aber das ist ja etwas, was mir im Verlauf der Proben immer wieder aufgefallen ist, alles was ihr gerade erzählt habt, bei den ersten Proben im Probenzentrum draußen nur mit Klavierbegleitung. Da setzt man so eine Geschichte nur auf ein rhythmisches Gerüst, und dann kommt das Orchester dazu, dann sind die Rhythmen zwar da, aber längst nicht mehr so präsent, es ist eine ganz andere klangfarbenkompositorische Ebene, die da übernimmt. Wie lang habt ihr herum gebastelt an den Figuren, wie die sich auf der Bühne bewegen, und dann kommt bei der nächsten Probe der Chor dazu, und dann sieht man diese Bewegungen gar nicht mehr. Und muss sie sowieso noch mal verändern.

40.1

M: Das würde ich sagen, ist auch ein normaler Prozess, wo man sagt, es lädt sich, es gibt nicht jetzt den Weg von A nach B, sondern alles das, auch was dann wieder sackt, auch wieder mal unwichtiger wird, möglicher Weise, oder dann vielleicht auch dann gar keine Rolle mehr spielt, am Ende, aber auch das ist da, wie sagt Johannes so schön: Auch das ist da, und ist anwesend in der Abwesenheit. Also – eben auch vielleicht eine Figur, die dann eben vielleicht im Chor verschwindet, trotzdem ist die Energie und die dieser Moment würde ich sagen nicht verloren, selbst wenn er möglicher Weise komplett uminszeniert ist, und am Ende etwas ganz anderes passiert. Das ist ja würde ich sagen auch eins deiner Geheimnisse, also diese Möglichkeit, die Menschen nicht jetzt zu als eben zu sagen, so muss es sein, und so stelle ich mir das vor, und so muss es aussehen, sondern einfach immer wieder ein neues Feed back und neue auch möglicher Weise kontradiktorisch zu konfrontieren mit einer anderen Lesart, einer anderen Möglichkeit der Situation, und das lädt sich natürlich, lädt sich dann natürlich auf und führt dann dazu, dass man wirklich nicht eben – weil du das vorhin angesprochen hast – ästhetisch, dass es eben nicht jetzt ein Versuch abstrakt choreographisch da einen Bühnenweihfestspiel also so was völlig glaube ich letztlich unangemessenen wäre, auch dem, wie Mark letztlich komponiert, aber es gibt – und ich will das auch gar nicht ausschließen, dass es da auch möglicher Weise eine mögliche choreografische Zugriffe gibt auf so ein Stück und auf so eine Partitur, aber natürlich ist es richtig, wir kommen erst mal aus dem Stadt- und Staatstheater, und nicht aus der Theateravantgarde oder so der 80er 90er Jahre. Und das empfinden wir aber als hochspannend, also genau eben die paradoxe Intervention, das ist auch ein beliebtes Stichwort für uns, also dass man eben Dinge oft viel deutlicher

spielt, also über das Gegenteil oder den Widerstand oder die Verweigerung – und oder die Verdrängung. Also auch in dem Fall paradoxe Intervention, dass man eben jetzt nicht versucht, das Empireum zu inszenieren, sondern genau sagt, das ist spannend, die Verschiebung, die Reibung zwischen einen so ganz scheinbar banalen Raum, wie ihn Anna Viebrock als ein höchst geheimnisvolles Universum, was sie auch da geschaffen hat, aber auf den ersten Blick banal, geheimnislos, auch diese Kelleretage ist alles andere – also wenn man das nicht weiß, würde man nicht vermuten, dass es in der Grabeskirche so aussehen könnte<sup>40</sup>. Und aber genau das macht es so spannend – und macht es als Prozess erfahrbar. Und dann hört man plötzlich, dass auch Mark und bilde ich mir ein, aber dass seine Fremdwahrnehmung ja eine gesteigerte Wahrnehmung von Wirklichkeit ist, nicht einer anderen Wirklichkeit unbedingt, aber einer gesteigerten, erweiterten Wahrnehmung dessen, was uns umgibt<sup>41</sup> - auch im Alltag umgibt, und wie man es vielleicht selber nur in bestimmten Extremsituationen eben wenn es einem schlecht gesundheitlich vielleicht schlecht geht oder man übermüdet ist, oder wo man auch sozusagen nicht kontrolliert die eigenen die eigenen Wahrnehmungen noch nicht strukturieren noch nicht ordnen kann im Sinne unseres Wachbewusstsein, und das empfinde ich alles als sehr glücklich, aber da ist eben, da ist viel Glück dabei auch, oder ich empfinde es so, weil man es nur so begrenzt antizipieren konnte. Oder eben gar nicht. Selbst eben zwischen, was du schon angedeutet hast, also von der Probebühne dann plötzlich hört man einen

Paradoxe  
Intervention

---

<sup>40</sup> Was mir dazu immer als erstes einfällt, ist, dass fast alle biblischen Geschichten zuerst vollkommen banal daherkommen. Aber das nur am Rande. Interessant, dass er über das Bühnenbild argumentiert – und nicht darüber, dass die Banalität möglicher Weise Idee ihrer Inszenierungsarbeit war. Darüber schweigt er.

<sup>41</sup> Aber wahrscheinlich formuliert er genau hier den Ansatz der Regie. Man muss das Ergebnis einer gesteigerten Wahrnehmung nicht auf die Bühne bringen – sondern einfach nur das Objekt, das sich einer solchen Wahrnehmung öffnet.

Orchesterklang und hat das Gefühl, ja man – das sind Informationen, die uns auch natürlich motivieren, die Szene selbst auch noch mal neu zu beschreiben.

44.6

W: Nicht nur unsere, was wir ja in den letzten Tagen erlebt haben, dass die Sänger und auch André Jung als Schauspieler, wie die mit diesen Klängen umgehen. Es hat bei allen eigentlich sicher hat das auch mit der zunehmenden Sicherheit im Umgang mit der Partitur zu tun, aber auch mit diesen Klängen. Also das, was wir vorher auf der Probe mit nur Klavier einfach nicht gehört haben, welche Intensitäten auslöst, im Raum, in Figuren, oder in einer Konfrontation von Figuren, wie die das benutzen, das so ein Beispiel, wie Claudia da jetzt die beiden Männerhände versucht zueinander – also die vom Polizisten und die von Johannes zueinander zu führen.

45.0

Das war eine direkte Reaktion auf den Orchesterklang, den wir vorher so einfach nicht gehört haben. Und das ist wirklich schön zu beobachten, und zu hören, wie da jetzt auf den letzten Metern kann man sagen, aber so eben auch, dass wir sechs Bühnenorchesterproben haben für ein Stück, ein dreiviertel Stunden plus minus dauert, oder dauern wird, das ist nicht wenig, möglicher Weise für eine Uraufführung immer noch zu wenig. Aber wir sehen dass wir da einigermaßen einen Weg finden, und mit diesen Parametern, eben wie da jeder – André besonders auch als Schauspieler, wie er diese Klänge hört, wie er darauf reagiert, noch mal anders, als auf der Probe. So jeder Schlag spielt er als Schmerz in seinem Körper, das hat ganz viel mit Mark Andre's glaube ich sehr konkreter Empfindungswelt zu tun, beim Schreiben, also beim Komponieren.

47.3

U: Da habt ihr bei der Einführung am Sonntag darüber gesprochen ... oder Witze gemacht eigentlich, dass

*Diese Passage  
ist wunderbar,  
weil es jeweils  
Beide da sein  
gibt!*

diese Oper von einem Verschwinden handelt. Paradox für das Theater, das doch eigentlich eher zeigen will. Und von körperlicher Gegenwart, Sinnlichkeit lebt – nun auf einmal das Gegenteil machen soll – also ein Verschwinden zu zeigen. Hat es da Irrwege Umwege gegeben, Diskussionen unter euch, wie um Gottes Willen stelle ich Verschwinden dar – und warum?  
47.6

W: Ja, wenn Mark das sagt, also es geht um 's Verschwinden, das ist sehr abstrakt und das klingt spannend und interessant aber natürlich könnte man sagen, was meinst du denn wirklich damit? Wirklich? Also in der Realität. Was bedeutet das für – für eine Bühne, für einen konkreten Vorgang. Ohne dass es abstrakt bleibt, sondern dass es wirklich eben eine Versinnlichung erfährt. Da das – das ist nicht umsetzbar, das Verschwinden. Das ist – ja man, wir haben uns da oft darüber unterhalten, das regt bestimmte Intensitäten in einem an, bis hin zu ja von Frustration, bis zu Aggression<sup>42</sup>, weil es bleibt so abstrakt, nicht nur das Verschwinden, sondern ganz viele Themen, um die es da geht, wo man denkt, wie um Gottes Willen soll man das spielen. Wie soll ein Schauspieler so einen Text sprechen? Und weil es keine konkrete Anbindung gibt, das muss man alles dazu komponieren. Das meine ich jetzt nicht musikalisch. Und das so – was du ganz am Anfang gesagt hast, das ist etwas, was einen oft ratlos macht, aber es fordert auch Dinge in einem, die man so nicht aus sich rausholen würde, gerade diese Reibung, diese Fremdheit, diese auch nicht verstehen können rational, und auch nicht emotional, was da geschrieben steht, komponiert ist. Oder auch geschrieben steht im Libretto. Ja, da haben wir uns in der Vorbereitung während der Probenphase sehr die – haben wir die

Wie im Zentrum  
man das  
verschwinden?

<sup>42</sup> Unglaublich, wie offen, ehrlich und verletzlich sich Jossi hier zeigt – HH dass wir uns dessen würdig erweisen!

Köpfe heiß geredet. Und wir waren oft auch ratlos – und haben gesagt, was soll das, was heißt das für das Theater. Und wir waren auch verzweifelt. Das kann man sagen, immer wieder. Aber das ist man bei anderen Werken manchmal auch. Nur da gab es dann schon andere davor, die Lösungen gefunden haben, jetzt waren wir von Grund auf gefordert.

51.0

U: Kein Kommentar dazu! – Sylvain hat ja was ganz Großartiges dazu gesagt, als letzter Satz bei der Einführungsveranstaltung, wo ich wiederum mit der Kamera nicht dabei war, das war eigentlich auch doof.

W: Da haben wir es dir aber nicht verboten.

U: Ich weiß, ne, da hatten wir gesagt, wir haben so und so viel Drehtage, so und so viel können wir uns leisten - ... aber er hat gesagt, dieses Stück würde Geschichte schreiben ...

W: Musikgeschichte.

U: Musikgeschichte – er hat natürlich von Musikgeschichte gesprochen, das stimmt. Habt ihr das Gefühl, dass mit dieser Oper Operngeschichte geschrieben wird, im emphatischen Sinn, das ist ein Meilenstein. Habt ihr das Gefühl – dass da so etwas passiert?

52.0

M: Also mir geht es schon so – gerade in diesen Orchesterproben, seitdem auch wirklich das Orchester dabei ist, und so – das ist finde ich große Musik im emphatischen Sinne, was wir da zu hören bekommen. Das ist – da kann – ich ahne, was Sylvain damit meint, und ich vermute, er benennt da etwas Richtiges.

W: Ich glaube Sylvain meint es sogar noch weiter, also so hat er es mir auch mal gesagt, das ist die eine Seite, und die andere ist, auch wenn dieses Werk nicht mehr nachgespielt werden würde, oder wir scheitern sollten damit, was immer Scheitern bedeutet, ist das in dem Sinn kein Scheitern, weil die Tatsache, dass wir das

versuchen und nach bestem Wissen und Gewissen wirklich mit den wunderbarsten Künstlerpartnern zusammen uns diese ganzen ja die Zeit nehmen, die alles zur Verfügung stellen, was möglich ist, alle Kapazitäten, die jeder mitbringt, auch dann wäre das ein Teil der Musikgeschichte. Dass man an diesem Punkt der Geschichte und in dieser Zeit das versucht und etwas hinterfragt, was wo über die Zukunft der Oper, die wir noch nicht beantworten können, aber wir stellen ganz viele Frage damit. Und das meint Sylvain auch. Also dass das etwas ist, was man sich leisten können sollte. Und dass wir das viel zu wenig tun, diese ganz großen Fragen zu stellen.

54.2

U: Also wenn diese Inszenierung scheitert, also dann auf allerhöchstem Niveau. Es ist jetzt schon 5 Uhr – ich weiß nicht wie viel Zeit ihr habt.

W: Ich glaube, ich habe noch einen Termin, also ich werde schon angerufen, wenn ich zu spät ... ich weiß es jetzt gerade nicht mehr ...

U: Ich bin eigentlich mit den meisten Sachen ... mit denen wir uns beschäftigt haben, durch – und ich bedanke mich sehr für die Zeit, die ihr euch genommen habt. Ich bedaure, dass es beim ersten Mal zu Missverständnissen gekommen ist, und vielleicht auch die Wahl des Ortes falsch war ...

M: Es war zu kalt ...

U: Ja ich dachte halt – so banal ...

W: Nein, ich verstehe es ja ... so von dem Inszenierungsgedanken her, dass es ein Bild gibt, was dann gut ist, aber ... so ich glaube, wie alles, was wir machen, erst mal an den Inhalt denken, und dann darüber entsteht eine Form, deswegen ist ein Gespräch zwischen uns immer besser also dass da einer redet, weil man dann viel mehr in die Tiefe vordringt. Dieser Art von Dialog, und wenn's dann intimer so wie jetzt, dann entsteht auch eher was.

... allgemeines Gekruschtel ...

U: Die schönste Kurzfassung hat mir eine Choristin erzählt, ich weiß nicht wie sie heißt, die fand ich großartig ...

## **2014.02.25 19.00 Uhr 01 – 04 Hauptprobe**

2014.02.25 19.00 Uhr Hauptprobe 01 – 04

Sylvain trägt schwarzes Hemd und schwarze Hose ...

19.27.31

Beginn des zweiten Teils – Kameras wie schon beim ersten Teil nur auf das Orchester gerichtet ... jetzt erst ist im Hintergrund des Dirigenten die Partitur auf dem großen Bildschirm zu sehen.

Der erste Satz des zweiten Teils – selbst diejenigen, die keine Spur hinterlassen, sind da – sie sind da in ihrer Auslöschung ist sehr gut zu verstehen ...

Beim zweiten Satz scheinen fast alle Sprech- und Singstimmen auf der Extraspur zu sein ...

19.37.41

„Jedes Lebendige ist schlicht gesagt, kein Einzelnes, sondern eine Mehrheit, sondern es ist insofern es uns als Individuum erscheint, bleibt es doch eine Versammlung von lebendigen Wesen. Ich höre es mein Leben ungleich oder unähnlich werden im Ablauf.“ (Reuchlin?)

Jedenfalls ist dazu Sylvain zu sehen, halbnah – im Hintergrund die Partitur und das ist sehr schön als Bild ... das ist auch die Stelle, bei der als file die Klagemauer eingespielt wird – die ja auch in Freiburg zu hören war. Es folgt dann ein Aufzieher bei den „hysterischen Pulsationen“ ... und ein Halbtotale von F55 auf die Bläser ... bis dahin kann man ganz schön schneiden ... die dann auch aufzieht ... bis zu Maria und Polizist auf der Bühne im Bild und Dirigent ... nur dass musikalisch hier ein Patzer ist. Und auch Reuchlin stolpert im Text „so dass daraus ein

lichtvolles Werk von göttlicher Menschlichkeit entsteht.“

19.43.15

Die Trans-Aktion ... wenn ich mich recht besinne, war die in der Probe besonders schön ...

19.46.46

Beginn der Töpfergeschichte – F55 auf Bühne – P200 auf Dirigent halbtot . verschiedene Kamerafahrten – F55 ganz total bei „Dem Namen nach sind sie tot aber sie leben ... die Einreise ...

19.50.32.

Totale

„Die besonders schönen und wertvollen Vasen schlägt der Töpfer besonders hart an. Schlägt sie sogar auf den Boden. Dass sie zerbrechen. Denn die Tauglichkeit seiner Gefäße, die liegt ihm sehr am Herzen. Und er möchte überzeugt sein, dass er eine gute Form geschaffen hat. Und die Gefäße perfekt gelungen sind.

Das geht bis „Shalom warum weint ihr“ – was vom Ton einen Aussetzer hat.

Jetzt nicht mehr in der Totalen:

19.53.20

Das Zerbrechen der Gefäße war die Offenbarung der Stellen, ...

An denen er früher (die verrückten Männer gewesen sind)

Nach dem gemeinsamen Kleben der Scherben ...

19.59.10

Beginn des 3. Teils – Zwischenmusik: Windrauschen ... weiß nicht, ob man das irgendwo verwenden kann –

sind immer noch einige Störgeräusche aus der Oper mit dabei ...

20.01.46

„Ich erzähle dir eine wunderbare Geschichte.“

20.02.15

„Es war einmal ein Mann, der lebte in den Bergen ...“

---

Ihm waren die Bewohner der Stadt nicht bekannt.

Er säte Weizen und aß nichts als Körner. Und eines Tages, da kam er in die Stadt.

Man brachte ihm gutes Brot. Der Mann fragt: Wozu braucht man das.

Maria: Das Brot ist zum Essen.

Der Mann fragt: Woraus ist es gemacht.

Maria: Aus Weizen (das klingt nicht sehr gut, wenn die Stimme allzu deutlich verstärkt ist)

Der Mann sagt: Das kenne ich schon.

20.04.12

Wie heißt du ..

Maria

Dein Name ist in dir und in dir ist dein Name.

20.05.20

Kuchen<sup>43</sup> – der Mann fragt: Woraus ist das gemacht.

Servierte man königliches Gebäck: Er fragt, woraus sind die gemacht.

20.08.55

Bei: Während ich mich immer sonderbarer fühlte, ...

F55 auf der Bühne ... schwenkt dann aber schon wieder sehr schnell in den Orchestergraben.

---

<sup>43</sup> Ich nehme an, dass der Ton zu spät eingeblendet ist.

20.10.00

Die Herzinfarktattacken sind schön sehr schön im Orchestergraben ...

20.11.20

Mit Beginn der Engelsarie von Michael .. ist die P200 auf einigen der Bläsern ... wenngleich nur eine Gruppe von 4 Bläsern – wahrscheinlich habe ich auf das Solo des Trompeters gewartet.

20.13.45

Schwenk über die Bläsergruppe, der aber aus der Perspektive nicht sonderlich kribbelnd ist.

20.14.15

Beim Rückschwenk kommt Michael sitzend ins Bild

...

20.16.35

Schwenk auf Maria ... die über Reuchlin pustet. (womit ich den Einsatz des Trompeters verpasst haben dürfte)

20.18.00

Das Flirren im Klavier auf der F55

Beim Einsatz des Trompeters bin ich immer noch auf Maria. (Scheinbar warte ich jetzt auf den Beginn ihrer Arie)

20.19.35

Die Arie der Maria beginnt .. trotz ossa buca gut zu hören, wahrscheinlich weil es verstärkt ist.

20.21.09

„ES gilt sogar für die Engel, dass wenn sie auf die Erde und so weiter ... man sah nur Michael, wie er sich auf den Boden legte ... (das hat die F55 in einem Schwenk, der auf dem Dirigenten endet)

Danach das Trompetensolo mit gefalteten Klängen ...  
P200 aber immer auf Maria.

20.22.48

P200 auf den Trompeter ... (leider etwas spät – und es ist zu befürchten, dass ich dadurch den Beginn der Soloarie Maria verpasse)

Genau – und schon ist das Trompetensolo zu Ende ...  
Maria beginnt – und ich habe nicht den Anfang.

20.24.09

Das ist die Zwischenmusik vom 3. Zum 4. Teil.  
P200 geht jetzt zu den Experimentalleuten ...

20.25.45

Beginn des vierten Teils auf den Fingern von Michael ...  
... zuerst ein Regler – dann das ganze Mischpult ...  
und die Kamera zieht auch ganz langsam auf Michael und Jojo ...

20.27.05.

Verzerrung ... ein Regler zu hoch gezogen ... aber vielleicht muss ich ja gar nicht so lang ...

20.28.44

Nach menschlichem Ermessen werden wir und nicht wiedesehen .. HAT Joho und Michael

20.29.10

Da sind sie wieder Passanten Passagiere die lange schon durch den Warteraum der Erinnerung schweifen.  
(von HT auf Finger von Michael ... das ist ganz gelungen!)

20.29.50

Das Heer der Pilger Gottsucher ... Pauschaltouristen mit Übergepäck ...

20.30.35

Wir brauchen uns nichts vorzumachen, ob ich sie sehe wie ich sie höre und ob sie uns hören wie sie uns sehen.

20.31.35

Es kommt wahrscheinlich nichts Neues ... (die Stelle davor schon ist sehr schön ... man sieht und hört vor allem, dass ein File eingespielt worden ist ... das mir bislang vollkommen verborgen geblieben war. )

Es kommt wahrscheinlich nichts, was immer das sein mag ...

Es ist die Stimme von Michael, die stark gefiltert wurde.

Wir hören mit unserem Verstand – Durchschuss auf die Finger von Jojo – sehr schönes Bild ... dann Schärfeverlagerung auf die Finger von Michael ... sehr nah .. makro

20.33.15

Chor knistert mit den Alufolien ..

Satz: Ist gegen die Natur

Reuchlin: Alles Menschliche wird fremd ... (da sind wieder beide im Bild ... das wäre ein sehr schöner Ausschnitt, obwohl die Assoziation von Technik und alles Menschliche wird fremd befremdlich ist, und dem Klischee gegenüber der Elektronik entspräche).

20.34.05

Schwenk von der Bühne über Orchestergraben auf Sänger in dem 2. Rang ...

Von dort auch wieder zurück ... das ist gelungen, vor allem weil die F55 genau beim Einsatz von Reuchlin zurückkommt.

Reuchlin: Schrei lauter, vielleicht versteckte er sich oder er ist verreist und er schläft und du musst ihn aufwecken.

(da leider nur die Gesichter in nahe Seitlichen – sie schauen sehr angestrengt .. ich weiß nicht)

Wenn du ihn mit Sprache anrufst, dann versuche ihn nicht mit Sätzen oder Silben anzusprechen, wie du es mit den Sterblichen tun würdest,

(Hier bin ich wieder auf den Fingern nah ... 20.36.20)

Manche glauben, dass die göttliche Kraft in der Sprache liegt, aber das stimmt nicht. Sie erinnert uns nur daran, die Engel nicht zu vergessen. Denn das bringt uns zur Liebe, und die Liebe schenkt uns Erinnerung.

(Das ist wieder so ein Satz, der unbedingt vorkommen soll ... F55 auf Reuchlin und Maria an der Kante sitzend ... P200 relativ total ... Jojo und Michael ...) – P200 macht einen Schwenk über die gesamten Monitore im Opernhaus – bis zur Bühne in der Totalen (die Totale steht, ist aber leider etwas wackelig) ...

20.27.56

Schwenk zurück aus der Totalen ... bleibt halbtotale auf Mich und Jojo

20.38.34

Reuchlin: Engel erscheinen Menschen auf unterschiedliche Art und Weise. Abhängig von der Verfassung und der Natur der Person.

20.39.05

Maria: Auf ... (Notenblatt – finger der umblättert - )  
wen sucht ihr ... warum weinst du ... (wer sagt das eigentlich? – Finger nah ... dann aufziehend – würde sich zum Etablieren eignen. )

20.40.05

Reuchlin: Wäre ich gestorben, wäre alles früher geschehen. Hätte ich anders weitergelebt, hätte sich alles später ereignet ... ha, warum weinst du?

20.41.10

*Immer schon hat sich zwischen meinem Selbst und meinem Selbst ein Raum erstreckt.*

P200 aus Unschärfe auf Finger nah ... (das ist die Stelle mit dem bebenden Nachhall, die so elektronisch klingt) jedenfalls bin ich jetzt beim zweiten forte auf Jojo und Michael ... dann Zufahrt auf Michael ... zuerst unscharf – dann bestens.

*Von der Erde bis zum Himmel gibt es keinen leeren Ort.*

Dann zieht es wieder auf ... sehr schön eigentlich ... vor allen Dingen sieht man die Korrespondenz zwischen Reglern und Musik.

*Alles ist voller Lebewesen – einige von ihnen friedlich ... andere kriegerisch ... einige gut ... andere böse. Einige für das Leben andere für den Tod.*

Zuerst nur Finger Michael – dann Jojo und Michael zusammen.

(Vielleicht diese Stelle durch ein Panorama aus der Partitur ergänzen!)

Dann Schwenk auf die Bühnen total ... nicht verwackelt ... jedenfalls am Anfang ... auf jeden Fall kann man diesen Satz noch behalten:

Gast des Körpers. Genosse der Engel. Gast der Gefilde  
über den Himmeln.

(Schwenk wieder zurück ... aber hier würde ich  
entweder ganz woanders hin oder in die Generalprobe  
wechseln – geht besonders gut wegen des Bläserutti-  
Einsatzes)

Als wäre es die Zeit der Apfelblüte. Weht ein Duft wie  
von draußen rein. Im knospigem Zustand leicht rötlich  
blüht der Winterkarmel. Fremdbestäubung obligat.  
Fünf Kronblätter leicht rosa duften voll Frühling.

Seine Scheinfrucht wächst aus der Blütenachse das  
Fruchtblatt im Balg wie Papier ist die Trennung.  
Zellnester sind selten. Den guten Pflücker erkennt man  
da unterm Baum nach der Ernte fast kein Fruchtholz  
liegt. Die Früchte vom Baum des Lebens waren noch  
nicht reif.

20.49.20

Michael repetitives Hehehehehe .. müsste sich leicht  
finden lassen ... Michaels Finger nah ... dann zieht es  
langsam auf – wieder Jojo und Michael im Bild ...  
eigentlich macht dieses Repetitive die Perforation der  
Windräder nach – oder vor sozusagen ... P200 jetzt  
auf der gesamten Tonabteilung ...

20.51.00

Marie: Der Gärtner wird garten der wahrhafte Gärtner  
... des Verschwundenen ...

Reuchlin:

Ich selbst war der Eindringling – kein anderer als ich  
selber ... scharfsinnig und doch erschöpft. Entblößt  
und doch gut ausgestattet. Eindringling in der Welt als  
auch in sich in der schlagenden Brust statt des Herzens

ein Wunde ... alle Gräben waren aufgetan. Man schaudert der Toten wegen der Toten.

20.53.13

Man hört das Keyboard mit den verstimmten Ton ... dabei Schwenk auf die Bühne total.

Erzengel: 20.53.47 Die Teilung des Fortgangs

Aufruf: Johannes gehen zu Schalter 32 ihr Flugzeug ist zum Abflug bereit

P200 jetzt wackliger – wahrscheinlich werde ich müde.

Maria: Gscha (?)

Letzter Aufruf ... Johannes gehen sie umgehend zur Abflughalle E32. Ihre Maschine steht zum Abflug bereit. (engl.)

Maria ... Johannes ... fass mich nicht an

20.57.20

Windräder aber nur sehr aus der Weite ... kein schönes Bild ... und auch meines ist nicht wirklich der Brüller.

Michael: Trennung des Endlichen durch das Unendliche ...

(Man hört schon das Blasen und den Wind ... )

Jossi Wieler: Vielen Dank – es ist jetzt Pause.

21.06.28

Jojo: Noch eine Frage ... und zwar hier, diese Fermatenstelle fand ich eigentlich gut heute, auch von den Längen her.

Mark: Von den Längen und von der Präsenz her auch.

Jojo: Ich habe versucht – das war die Strategie ... hier möglichst weg zu sein, wenn die mit dem Streichern einsetzen, mit den neuen Harmonien. Dass man hier nicht zu viel überlappend hat in den Harmonien, sonst funktioniert es nicht ganz – ich muss also relativ bald weg sein und dann kommen die wieder. Der Sylvain hat es auch völlig flüssig gemacht. Und da die Frage – diese Fermate, da haben wir da hinten den Resonanzklang. Den blende ich hier allmählich ...

Mark: Allmählich ja ... ich finde da hier auch schön eine Präsenz zu haben, weil es ist akustisch sehr nicht gefördert akustisch.

Jojo: Das Schlagzeug hier oben wird direkt durch die Decke reflektiert, das vorne drei Meter weiter klingt es ganz anders, ...

21.07.49

Und sonst dieses File ganz am Anfang erste Situation,

Mark: Das finde ich sehr schön ...

Jojo: Das ich geändert hatte. Das funktioniert mit dem ...

Mark: Sehr aus meiner Sicht ... sehr ... und die Balance war mit den Flügeln ...

Jojo: Wo es nicht funktioniert hat, war an dieser ... wo sie ganz solo singt am Ende ... da wollten wir auf den letzten Takt ...

Michael: Da ist kaum was gekommen

Jojo: Ich habe ... aber der ist wahrscheinlich so leise noch an der Stelle.

Mark: Es ist da, falls sie ein Problem hätte. Heute es hat sehr gut geklappt, ich finde die Artikulation sehr toll. Mit dem Tür direkt ...

Jojo: Ich muss das vielleicht noch lauter machen. Den File ... das ich das in der Hand habe ...

Mark: Es ist ein sehr schönes file auf jeden Fall ...

Jojo: Das hatte ich noch ein bisschen gestreckt.

Mark: Vielen Dank – das werden wir auf jeden Fall brauchen, die Länge oder ...

Michael: Das wird wahrscheinlich von Vorstellung zu Vorstellung schneller gehen.

Mark: Das war auch sehr schön, dass du das Übergangsfile – mit dem Wind – dass ...

Jojo: Das war noch eine Frage – der Wind, ob das zu laut war.

Mark: Nein, nein. So bleiben! Toll! Das muss überhaupt nicht leiser gespielt werden ...

Michael: Das kann wirklich überzeichnet sein.<sup>44</sup>

Jojo: Also so lang auch – ich hatte das Gefühl, das verliert dann auch ...

Mark: Aber vielleicht könnte die Dauer kürzer werden.

Michael: Vielleicht kannst du es so ... (wellenform mit der Hand)

Jojo: Ja, ... Da muss ich Sergio noch fragen ... der wollte das glaube ich noch früher ... die Frage ist, ob es nicht doch überlappt in den letzten Satz ... sonst gibt es Stille und dann ...

Mark: Das ... ich würde ein fade in – out machen ...

Jojo: Die Überlappung ... also: Folgen sie mir bitte ...

Mark: Folgen sie mir wwwwww

Jojo: Der Wind fängt ganz leise an ... Da müsste ich da direkt schon präsent sein. Dann starten wir schon ein bisschen früher. Der muss nur weiter oben sein dann.

Mark: Gut andererseits – das wäre schön allmählich zu ...

Jojo: Ich denke auch ... Vielleicht müsste es einen kurzen Schub geben und dann wieder zurückgehen ...

Mark: Ja ... gut ...

21.11.05

---

<sup>44</sup> Hierzu Bilder von den dreien in der Wüste – wie sie den Wind aufnehmen?

Mark: So sind es ca. 110 Minuten – 53 – also eine Stunde und 53 Minuten ... da haben wir dieses Problem gehabt, wie war das es gab ...

Jojo: Ja, von 2 auf 3 ist die Bühne nicht runtergegangen.

Mark: Das hat 2 Minuten gekostet, würde ich einschätzen.

Michael: Und von 1 auf 2 ist sie nicht hochgegangen.

Mark: D.h. es geht 110 Minuten.

JC: Wie ist das Gefühl heute?

Mark: Ich habe immer noch ein Problem mit der letzten Fermate Matthias in der dritten Situation ... aus meiner Sicht sollte es geflüstert werden, nicht gesprochen ... ich finde musikalisch ist das ein Widerspruch ... ich werde versuchen das zu wieder zu erwähnen, weil es ist ... er ist gestorben, alles ist sehr erschöpft, inklusive das musikalische Material. Aus meiner Sicht ist die Sprache da ein musikalisches Problem ... aber gut, es ist noch zu verhandeln. Gut, vielen vielen Dank sonst ...

Jojo: Ok.

## **2014.02.26 16.00 Uhr Matthias Klink**

Gespräch mit Matthias Klink

Matthias Klink: Heute morgen gab's zum Frühstück ein Ei over easy auf Schinkenbrot. War gut. Und das war dann auch genug. Ja, so ein Ei – und Tee. Tee gabs ... und der Kaffee war alle. Das war ja ein bisschen doof.

U: Mit zwei Flügeln oder mit vier Flügeln das Ei ... Es gibt ja verschiedene Arten von Engeln ...

K: Ja, richtig, Engelseier ...

U: Die Vierflügligen und die Zweiflügligen ...

K: Unterscheidungen zwischen den Vierflüglern und

U: Cherubime und Seraphime ... Ich glaube die

Seraphime haben 4 Flügel. Es gibt auch welche mit sechs Flügeln.

K: Wow. Und was hat der Engel davon, wenn er sechs hat, ist die Bedeutsamkeit dann größer?

1.2

U: Da müsste man wieder diesen Buyarin fragen.

Buyarin war einer der – das ist ein jüdischer Wissenschaftler, Kabbalist, ein Erforscher der Kabbala, den Mark Andre in Berlin kennengelernt hat, der hat ihm auch eine Menge über Engel erzählt.

K: It's hot.

U: Ich habe alle meine Gespräche, die ich geführt habe, angefangen mit immer der gleichen Frage, vielleicht hat es sich auch schon herumgesprochen.

Weiß ich nicht – man redet nicht über mich ...

niemand redet mit mir.

K: Oh. Das tut mir leid.

U: Ja ... angenommen du würdest einen Freund, eine Freundin. Die ist gerade kurz vor Abflug. Sie hat noch eine Minute Zeit und muss dann in die Maschine klettern. Und du willst ihr sagen: Du sollst unbedingt in dieses Stück gehen – und da sagt sie: Ja, warum.

Um was geht's?

## 2.2

K: Also ich sag zu ihr, du musst unbedingt in dieses Stück gehen.

U: Ja.

K: Und dann fragt sie, worum geht's? Ach so – ja. Ja, da würde ich ihr erzählen, dass es um diese Abflughallengeschichte geht. Auf das Warten. Das Warten auf das Leben vielleicht auch. Ich weiß das nicht. Also ich habe noch gar nicht so viel so eine wahnsinnige Assoziation dazu, weil ich so damit beschäftigt bin, ne eine Rollenform für mich zu finden, also zu erzählen, was in meiner Rolle so passiert. Und da ich ja eine Metamorphose vollführe, hat sich das bisher für mich nicht so einfach gestaltet. Also ich wüsste wirklich nicht so richtig, was ich ihr erzählen soll. Ich könnte ihr was erzählen über die Klänge, ich könnte ihr erzählen über das Atmosphärische, und ich könnte ihr über die Hauptfigur etwas erzählen. Also über den Schauspieler. Ich könnte Erzählen, dass das quasi eine Person mit zwei Seiten, und so ... also die Geschichte mit dem Herzen, mit dem zweiten Herzen, und gleichzeitig diese Johannes Reuchlin Figur aus dem Mittelalter, der wiederkehrende sozusagen. Das könnte ich erzählen, ja. Ähm – aber über meine Figur könnte ich nicht so viel erzählen. Noch nicht.

## 4.1

U: Wir sind jetzt einen Tag vor der Generalprobe und vier Tage vor der Premiere ... das ist ja ungewöhnlich, dass ...

K: Das ist sehr ungewöhnlich, aber die Schwierigkeit ... also ich habe bemerkt, in der Arbeit mit der Musik, dass ich wirklich explizit wahrscheinlich wie jeder singende Schauspieler oder anders herum, natürlich das Spannungsfeld für eine Rolle aus der Musik holt. Und das fällt mir schwer. Hier. Ich kann es anders nicht sagen. Das ist ganz ehrlich gemeint. Und es fällt mir wahnsinnig schwer. Ich kann die Musik für mich

nicht übersetzen. Also in – ich kann Haltungen einnehmen, ich kann die Musik singen, ich kann das – die Herausforderung kann ich annehmen, aber es ist ganz schwer für mich, ne Verbindung zu mir selbst zu finden. Auch eine eigenen Körperlichkeit herzustellen. Ich habe immer nur das Gefühl, dass was ich tue ist künstlich. Aber ja ... aber ich gebe nicht auf. Also ich werd da noch was für mich in Erfahrung bringen. Aber das ist – ich sehe das eben auch als als ein gewisser Maßen als ein Selbstzweck meiner Arbeit, generell gesprochen. Das für mich zu erfahren, herauszufinden, und dadurch natürlich eine gewisse Freiheit zu gewinnen, in dem, was ich tue. Und und das ist einfach in dem Fall ein harter Knochen<sup>45</sup>. So ...

*102 kann es auch  
übersetzen*

6.2

U: Liegt das daran, dass Mark Andre spricht in seiner Sprache immer davon, dass er sich für Zwischenräume interessiert. Also diese Menchen, die da auf der Bühne sind, sind weder tot noch gehören zu den Lebenden. Also irgendwie dazwischen. Dieses Stück spielt ...

K: ... in einem Zwischenraum, in einem Durchgangsraum.

U: Ja. Ein Transitraum ... Ein Transitraum zwischen Hier und Jetzt ... und so ist es auch mit dem Rollen.

K: Ja ja. Keine Frage insofern ist vielleicht auch diese Suche, die ich für mich beschrieben habe, vielleicht auch ganz richtig. Vielleicht treffe ich damit kann ja sein, vielleicht treffe ich damit genau die Essenz, ja. Und na – das verstehe ich, was er da beschreibt.

Dennoch muss man es natürlich – man muss es ja dann in einem Kontext auch erzählen können, was da so musikalisch sphärisch rational irrational surreal körperlich nicht-körperlich stattfindet<sup>46</sup>, und ja, ...

<sup>45</sup> Knochen nennt auch Cambreling die Musik ... os a manger oder so ähnlich ...

<sup>46</sup> Man hätte meinen können, dass Mark Andre irgendwann mal im Laufe der Proben erläutert hätte, was er musikalisch dort eigentlich veranstaltet hat – so ähnlich, wie er es Johannes Knecht es offenbar vermittelt hat – oder hat der das alles nur für sich allein herausgefunden, weil er Erfahrungen mit Tomas Tallis hat?

U: Könntest du – wir machen den Film ja für Leute, die noch jetzt nicht vier Wochen bei den Proben dabei waren, könntest du kurz beschreiben, dennoch, was deine Rolle ist, was deine Figur ...

K: Ganz klar, die erste Situation, in der meine Figur auftritt, ist eine Verhörsituation, Verhörraum an der Grenze, ein Grenzpolizist bin ich, der mit Hilfe von zwei Beamtinnen eben Leute befragt, Pässe kontrolliert oder recherchiert über die Leute. Das sehen wir in der zweiten Situation. Wir haben eine weibliche – die Mariafigur, die schon länger mit mir da in dem Raum drin ist, und mit der ich offensichtlich nicht so richtig fertig werde. Und dann kommt eben dieser Johannes Reuchlin dazu. Und an den komme ich nicht ran. Diese Begegnung macht etwas mit meinem Charakter. Ich werde eigentlich aus meiner Konvention völlig rausgeworfen. In dieser Situation, und das finde ich das Spannende auch. Das ist das Spannende an der Figur, in diesem Moment, dass man ja mit dieser Figur ganz genau weiß was sie tut, was sie schon seit Jahren tut, immer das Gleiche, manchmal mit mehr Laune manchmal mit weniger Laune, und plötzlich ist da jemand, der behauptet, dass er schon – dass er ein zweites Leben hat. Dass er seit also Wiederkehrer ist. Und haut uns da philosophische Fragmente um die Ohren – und das bewirkt etwas. Das ist auch – er wehrt sich. Also der Polizist wehrt sich dagegen, er sagt, so geht das nicht. So kann man das mit uns nicht machen hier. Hier geht es anders zu. Ja. Aber es funktioniert nicht. Und es wird beschrieben in der Situation. Und im nächsten gibt es schon den ersten Wechsel – wenn man räumlich uns auch – wir sind in einem anderen Raum, wir sind wieder in diesem Wartesaal, der wird aber ein bisschen erweitert, zu einem Restaurant, und da fungiere ich dann so als einer – der Chef der Bediensteten dort, das Servicepersonal sozusagen. Innerhalb dessen – jetzt

kommt der nächste Wechsel schon – innerhalb dessen stirbt dieser Reuchlin. Vor unseren Augen. Und und ... bewirkt wieder etwas, nämlich dass man sich wirklich also es beginnt im Grunde, im dem Moment beginnt<sup>47</sup> man sich gemeinsam mit ihm von dem Irdischen zu lösen. Also – wir – also was ich konkret tue in dem Moment, ich beschreibe Sterne ... Sternennamen ... also die auf uns herabblicken auf die Erde. Und so steigen wir irgendwie gemeinsam mit dem Herrn nach oben. So. Das ist jetzt mein Bild dazu. Und dann verlasse ich im Grunde diese Situation als so eine Art Engelsfigur, ja. Und habe auch einen sehr schönen Satz auch am Schluss: Dass man, wenn man als Engel auf die Erde kommt, dass man sich in so verkleiden muss, wie die Menschen eben aussehen, sonst hält – sonst halten die die Engel nicht aus, und man selbst hält es dort auch nicht aus. Das finde ich eigentlich einen ganz tollen Satz zum Schluss.

VOM IRDISCHEN  
LÖSEN ..

ENGEL WIE MENSCHEN

11.7

U: Das ist, was dieser Buyarin gesagt hat, mit dem habe ich mich auch unterhalten über die Engel. Und da hat er gesagt, wenn du wirklich einem Engel würest, du würest vor Angst vor Schrecken im Boden versinken. Das wäre unerträglich. Die Macht, die Schönheit.

K: Hat er das begründet.

U: Ja, die Macht, die Schönheit. Die Übernatürlichkeit. Und das ist ja so eine ganze Skala von verschiedenen Kategorien von Engeln, also diese Seraphime und so sind ganz oben – und dann – das hat vielleicht Mark ein bisschen beeinflusst. Aber das was du jetzt erzählt hast, erinnert mich irgendwie daran, es gibt eigentlich hat man das Wort erfunden, um Kathedralen zu beschreiben, gotische Kathedralen, das waren – wie sind die gebaut in ihrer Architektur, und dann sagt

---

<sup>47</sup> Ich muss immer denken an Mark Andre, wie er erzählt von den (H)Engeln, die auf ihre Aufgaben warten.

man, die sind gebaut als Jenseits-Maschinen, wie ein Raumschiff, das du betrittst, und das dich aus dem Alltag, aus dem Hier und Jetzt heraushebt und ins Jenseits katapultiert. Und jetzt ist nach deiner Beschreibung, so wie du deine Rolle nacherzählst, auf einmal die Oper eine solche Jenseitsmaschine. Ist die Oper – also diese Oper – eine Jenseitsmaschine.

13.2

K: Ja – ich muss gerade überlegen – ich denke eigentlich – wenn die Musik hat ja im besten Sinne immer die Chance genau so eine Wirkung zu erzielen. Einen aus dem Alltäglichen, aus dem – herauszuholen, herauszukatapultieren auch manchmal, wenn man es zulässt. Was ja immer sehr wichtig ist, der Betrachter ist ja immer Teil des Kunstwerkes. Und insofern denke ich, um auf Marks Stück zu kommen. Für unser Stück ist das darin – darin liegt natürlich die große Spannung, können wir alle mitnehmen auf diese Reise. Und – aber ich würde das schon – ich kann das schon unterschreiben, klar, das ist schon Teil der großen Wirkung. Und dessen was wir hier versuchen zu tun

...

14.5

U: Aber es ist schwer für dich, weil es keine Rollenfigur gibt. Oder du hattest vorhin gesagt ...

K: Ja – und jein – es ist ... es ist schwer, über das, was hier verlangt wird, stimmlich sängerisch diesen Zusammenhang herzustellen. Sage ich mal – das ist glaube ich richtiger ausgedrückt. Und nicht dass ich eine Scheu davor hätte, um Gottes Willen, ne, aber es gibt egal mit welcher Musik ich mich bisher beschäftigt habe, es gab immer so ein Knackpunkt, wo ich spüre, ah jetzt ist es – jetzt bin ich damit angekommen. Und jetzt ist es irgendwie ein Teil von mir geworden. Jetzt weiß ich auch was ich zu tun habe, jetzt weiß ich, wie ich damit umzugehen habe, und das ist einfach in dem Fall sehr speziell. Ich glaube, es ist

nicht weniger als das. Sehr speziell. Auch die Idee – auch letztendlich einfache technische Anforderungen, die so auf den ersten Blick relativ einfach, fast simpel anmuten, also in einem positiven Kontext, also simpel nicht negativ, sondern einfach, schlicht ist vielleicht der bessere Ausdruck. Und gleichzeitig spürt man ne, das wird ganz durch die Komplexität dessen, was stattfindet, ist es wirklich schwierig.

16.3

U: Wovon sprichst du jetzt genau.

K: Ja, von den Tonalitäten, die dann so mal rumschwirren, und so, wenn wir alle vor allem im vierten Teil, singen – und auch einfach das Gefühl zu haben, es ist lernbar, auf eine Art sehr leicht, aber im Zusammenspiel ist es unglaublich schwierig. Und das – was mich auch so fasziniert, was ich tue, ist, meine Aufgabe ist es, als Interpret dessen, das verständlich zu machen. So. Und das geht mir mit jeder Musik so, ob ich Strauß singe ob ich Mozart, es ist immer das gleiche Prinzip. Es sollte auch das gleiche Prinzip sein, weil ja – ich denke nicht, dass man das auflösen kann, mit dem, was wir tun. Weil dann wäre es hinfällig. Aber – und das ist ein Jammer – wie ich vorhin schon sagte, das ist einfach hier ein anderer Weg. Spannend.

17.6

U: Ich frage mich natürlich, also wie eine Figur darstellen, deren Prinzip eigentlich ein Verschwinden ist. Also eine Auflösung des Ich. Also wie Mark mal davon erzählt hat, dass mit diesem Stück die Oper verschwinden soll, als Theaterraum. Alle Figuren verschwinden. Und das ist ja eigentlich das Gegenteil. Also auch dieses Rollen-Ich verschwindet. Man hat sozusagen – man ist Zeuge eines Auflösungs ...

K: ... prozesses ...

U: ... vorgangs, ja.

18.3

K: Hoffen wir mal nicht, dass es wirklich stattfindet. Wäre ich ja arbeitslos, Ende März. Ja, das kann ich nicht – das ist schwierig, also das ist für mich ganz schwierig nachzuempfinden, wenn er so denkt, und wenn das seine Idee davon ist, ja. Ich weiß nicht, ob er dann das falsche Medium hat. Musik ist ja – das findet ja auch in jeder Epoche von Musik statt, dass es Auflösungen gibt. Irgendwohin, Menschen haben sich schon immer entfernt auf der Oper- und auf der Theaterbühne. Auf jeglicher Kunstebene. Oder auf Bildern oder wie auch immer. Welche Form man da auch immer sucht, aber also da jetzt irgendwie etwas Überirdisches zu erzeugen, ich weiß nicht. Ich glaube auch nur in Reflektion mit dem, was wir hier haben, mit dem Dasein, kann man auch das andere wahrnehmen. Also ich glaube nicht, dass wir uns da einfach so wegbeamten können durch eine Musik. Daran kann ich nicht glauben. Bin ich zu schwäbisch irdisch. (Lachen)

19.9

U: Jetzt haben wir die ganze Zeit über Schwierigkeiten gesprochen. Gibt es denn auch Positives – also gibt es einfach Sachen, wo du sagst: Boh, das habe ich noch nie gemacht. Jetzt habe ich mir das angeeignet, und das ist eine Erfahrung, die habe ich noch nie gemacht, das ist geil.

K: Ähm ... ähm. Zu lange überlegt. Nochmal ...

U: Noch mal fragen ...

K: Nene – ist gut. (Lacht) Ähm ... schwierig, kann ich nicht wirklich beantworten. Es fällt mir sehr schwer. Will ja auch nicht lügen. Also ich bin ... ich ich ich muss es so ausdrücken, ich schätze immer sehr, ich ich wie gesagt ich bin wirklich verführbar, schon immer gewesen, und das wird sich auch nicht ändern, das habe ich mir zur Maxime gemacht, aber natürlich das funktioniert nur in dem Moment, wo ich – wie ich das vorhin beschrieben habe, wo ich mich damit wirklich

auf eine Art identifizieren kann. Also auch in der körperlichen Art und Weise. Und das ist – ich empfinde das manchmal, ja, dass so wirklich eine ein Element von dieser Spannung von dieser – so ein soghaftes Element möchte ich das mal sagen, das spürt man dann auch auf der Bühne, wenn diese Energien zusammen fließen, also wenn wirklich vor allem im vierten Bild, wenn wir da alle ähm mit dem Chor und so weiter wenn diese Klänge erzeugt werden, die Klänge woanders herkommen und so ... ich also das kann ich mir vorstellen, dass das draußen eine enorme Sogwirkung erzeugt, aber als Einzelner kann ich es nicht empfinden.

22.0

U: Ich wollte es gerade fragen. Wir haben ja mal auf der Bühne gedreht. Da waren wir auch auf der Bühne, um euch nahe zu sein, oder nahe zu kommen, und da habe ich mir gedacht, oh je, was ist denn das für ein Scheiß Sound. Auf der Bühne. Das ist eine völlig andere Nummer, als das, was ja auch durch die Elektronik mit den vielen Lautsprechern rund herum und den kleinen Musikergruppen, die noch in den Logen aufgebaut sind, dann im Zuschauerraum sich abspielt. Das ist eine andere Welt.

K: Na klar. Ist klar. Aber wir sind nicht Teil von der Welt. Also wir empfinden das nicht so. Glaube ich. Das ist – jaja – es ist ... das ist interessant. Ich kann es anders nicht beschreiben. Ich habe kein – ich habe als Ausführender wenig Gefühl dafür, wie es außen – wie das rauskommt.<sup>48</sup> Und ich habe das als Aufgabe empfunden, einfach diese Hürde zu überqueren und ja darin meinen – mein Heil zu suchen sozusagen, also meine Bestimmung innerhalb des Konstrukts, und das

*Sänger sind aber  
doch Teile einer  
Maschine...*

---

<sup>48</sup> Das ist schon ein entscheidender Satz ... im Unterschied zu Bach zum Beispiel, der jeden Choristen am meisten begeistert. Und es kommt hinzu, dass die Ideen des Komponisten, dass es um das Verschwinden Jesu geht, an die Darsteller am allerwenigsten kommuniziert wurde, habe ich das Gefühl. Aber hätte das etwas genutzt – oder verändert?

würde ich also das würde ich weiterhin so tätigen, aber ich habe mich auch verabschiedet davon, in irgendeiner Form eine Sicherheit haben, also für das, was da so stattfindet. Und die Erfahrung, die ich gemacht habe, ist es, dass es Kraft kostet, aber das es natürlich immer wieder, also ich bin vollkommen davon überzeugt, dass genau darin vielleicht also so der Sinn und Zweck besteht, darin, diese Form der Suche. Und wie gesagt deswegen wird das bestimmt auch jedes Mal wenn wir es aufführen eine etwas anderes auslösen. Bei uns selbst und vielleicht auch dann in Variationen auch draußen. Das ist ja – das ist die Aufgabe, die wir damit haben, denke ich.

U: Danke – danke für die Ehrlichkeit.

K: Ja ... ich wüsste nicht, was ich anderes sagen sollte.

U: Hast du dich mal im ersten Akt, wo du ja nicht dabei bist, dir das im Publikum angeguckt ...

K: Ne ...

U: Mach das mal ...

K: Kann ich jetzt nicht mehr ... muss da immer unten drin sitzen ...

U: Klar ...

K: Ja, zu spät.

...

Birgit: Die Claudia hat auch gefragt, ob wir nicht eine komplette Aufzeichnung machen, dass sie es sich mal anschauen kann.

U: Und das ist auch – ich habe keine Ahnung, ich meine, wir machen das jetzt mit zwei Mikrofonen, eins am Orchester und eins im Publikum – also eigentlich wäre es eine typische Kunstkopfgeschichte, aber die wird dann wieder etwas breiig ...

B: Um das gut aufzuzeichnen, bräuchten wir viel mehr Technik noch mal. Wir haben das vorgehabt ...

K: Das Radio macht doch einen Mitschnitt ...

U: Ich bezweifle dass die mit der Mikrofonaufstellung, die die haben, ... ich meine das

ist einfach so gedacht, dass sich der Klang erst an der Stelle, wo der Zuschauer sitzt, mischt.

K: Egal wo du sitzt ...

U: Idealerweise sollte jeder Zuhörer das gleiche hören, also eben das, was den Intentionen des Komponisten und des GMDs entspricht. So erst einmal. Aber die Mischung des Klanges, also dessen, was aus dem Orchestergraben kommt, dessen aus der Bühne kommt, eure Stimmen, die über Mikroport laufen, und dann über das Mischpult und noch gefiltert und ich weiß nicht was werden, damit man eine Verständlichkeit herstellt, das ist – also ... da sind x andere Filterungen gemacht, also die Stimme wird anders elektronisch behandelt, wenn das Orchester nicht spielt, als wenn das Orchester spielt, oder wenn es viel oder wenig spielt, oder wenn viel oder wenig Elektronik dann jeweils dabei ist. Andere Parameter, das ... das ist total schwer. Man kann auch sagen, dass das Opernhaus, als akustischer Raum, als Raum, der bestimmte Halleigenschaften hat, dass der dass man damit erst mal lernen muss umzugehen, wenn du mit vielen Lautsprechern arbeitest. Wir sprechen ja nicht davon, dass man ein paar Windgeräusche zusätzlich einspielt, sondern ...

K: Ist ja auch nicht so gedacht, ursprünglich ... Also dass ein Opernhaus ... konzipiert ist, man tut das ja rein in das Haus, und schaut, wie das Haus damit darauf reagiert sozusagen, und dann muss man natürlich anfangen, das auszubalancieren, das ist ja klar. Das ist ja glaube ich, was vehement stattgefunden hat in den letzten in den Orchesterproben.

U: Jaja, klar ... weil dieser Klang ja ein völlig anderer ist. Und auch für euch mit Sicherheit die Proben im Probenraum draußen immer mit Klavierbegleitung ...

K: Das ist etwas ganz anderes ...

U: ... war im Verhältnis zu der Probe mit Orchester fast für die Katz, weil ihr hattet ein rhythmisches Gerüst, an dem konntet ihr euch orientieren, ...

K: Wir konnten es eben lernen, dadurch. Das ist klar, aber die Klänge, die auf uns zukommen, die sind natürlich ganz andere. Oder zum Beispiel, dass wir uns in der – das hat man auch versucht, was auch sehr toll funktioniert, dass bei den ersten Proben in der vierten Situation habe ich überhaupt nichts – ich meine, ich habe zusammen mit den Mädels geübt, und habe mich auf diese Stimmen eingehört, und plötzlich hört man sie nicht mehr. Puff – weg. Dann höre ich je nachdem, wie der Sopran links hinter wenn ich da so rumstehe, und mich verkrampfe, und rechts wenn da sich einer nur ein bisschen zur Seite dreht, höre ich's nicht mehr, das ist echt irre. D.h. das ist mittlerweile habe ich Monitore, was ganz toll ist, und wo ich Claudia und die Gigi und die Kora höre, das ist natürlich super, dann habe ich da wenigstens vom Gerüst her, auch von Harmonischen Anhaltspunkte. Und dann plötzlich, das ist auch so ... toll, dann summt man seinen Ton, oder was auch immer man gerade tun muss, und in dem Moment, wo man denkt, wie ist es, wie hat sich das da draußen irgendwie getroffen alles, ist es schon wieder vorbei. Zack. Das war's. Das ist schon irre.

29.7

U: Ist das für euch ein Blindflug oder was ...

K: Ja, wir zählen wie die Hornochsen und ... ja, wenn man ja wie soll ich sagen wenn man tausendvierhundert Takte zählt, mitzählt, kann schon der eine oder andere mal verloren gehen, so ... (lacht) ... und das macht es natürlich ... für uns ist das wie ... ich habe das gesagt, also im positiven Sinne ist es wie action painting ... im negativen Sinne ist es einfach eine kolossale Überforderung wenn man permanent auf so vielen Ebenen gefordert ist, dass mans also am Schluss ist man einfach fertig. Man ist einfach müde.

*Das ist wohl die beste Beschreibung des Problems mit der Technik!*

Ja. Es macht auch irgendwie Spaß, sich der Herausforderung zu stellen. Das finde ich schon auch. Dass man auch ganz schnell reagiert, oder wenn wir szenisch was improvisieren, oder wenn sich da was anderes ergibt, das ist live .... Also liver geht's nicht. Das ist ganz klar. Das geht nicht. Aber das ist wirklich – wir sind da auf Messers Schneide immer.

Birgit: ... im Rückblick ...

K: Im Rückblick mit Sicherheit ... ich das ist so das ist eins von diesen Dingen, im meinen Leben, wo ich ganz genau weiß, im Rückblick. Und das witzige ist, oder das hat mich von Anfang an beschäftigt, wie ich vorher auch sagte, das ist im Grunde, ich guck das Notenbild an, und ich habe wirklich bei weitem schwerere Sachen in meinem Leben gemacht, Pintscher, Zender, auch der Rihm auf ne Art, der Rihm ist natürlich eine ganz andere Welt. Aber viel komplexere Sachen auch gemacht, wo es überhaupt das Notenbild zu entziffern schon eine Welt für sich war. Wo man einfach nur im – für den Sylvain ist das was ganz anderes – wie für uns. Für ihn ist das glaube ich also so was habe ich noch nicht gesehen. Wenn man diese Partitur sich anguckt. Und dann ist sie noch kaum zu erkennen, und so und das hilft ja alles nicht – aber für uns in diesem Klavierauszug, das ist eine ganz klare Sache. Und darin liegt nämlich – auch die die Schwierigkeit, dass es auf der einen Seite relativ klar und einfach ist, und dann mich wie ich vorhin schon sagte auf der anderen Seite so komplex, und das ist ganz schwer zusammenschieben. Das ist auf der einen Art eine Unterforderung fast und auf der anderen eine Überforderung. Und das ist – deswegen ist die Balance so schwer. Und ich glaube, das geht den Streichern genauso. Die halbe Stunde lang leere Saiten ab und zu leere Saiten mit Flageolets oder sonst irgendetwas machen ... das macht dich schier wahnsinnig, logischer Weise – weil sie eigentlich

Überforderung  
& Unterforderung

unterfordert sind. Aber im Kontext ist es brutal schwer. Und ich meine daran daran liegt natürlich auch die Chance an diesem Abend, dass man genau darin die Herausforderung sieht und daraus versucht Musik zu machen. Und ich glaube, das ist auch das, was auch schon stattfindet logischer Weise. Aber es kostet Überwindung. Ja. Ich glaube, die Orchesterleute sind so und so anders wie wir. Die sind anders zu Kollektiv verdammt sozusagen, und dann ist das natürlich um so schwerer, weil man da kann man sich ja kaum leisten einfach, zu sagen, Mensch, das machen wir jetzt. Das ist doch toll. Oder so – das geht ja kaum. (lacht) Da sind wir natürlich, die Solisten, das ist für uns evident, dass wir so an eine Sache herangehen, genau mit dieser Offenheit und mit dieser Suche ... ja. Genau. Und heute suchen wir wieder. Ja ...  
U: Danke ... Ok.  
K: Gerne – sehr gerne ...