

Dankeschön!

Viele private Spenderinnen und Spender, und als Unternehmensmitglieder die AKA Ausfuhrkreditgesellschaft mbH, Albert und Barbara von Metzler-Stiftung, DZ BANK AG, Deutsche Bank AG, KPMG AG, Messe Frankfurt GmbH, Sparkassen- und Giroverband Hessen-Thüringen, Union Investment Stiftung und VR-LEASING AG

haben als Freunde und Förderer der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main die Produktion *Mond.Finsternis.Asphalt* großzügig unterstützt.

Wir danken auch der „Akademie Musiktheater heute“ der Deutsche Bank Stiftung für ihr Engagement.

MEDIENPARTNER

hr2
kultur

MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON

} Oper Frankfurt

GFF
Gesellschaft der Freunde
und Förderer der
Hochschule für Musik
und Darstellende Kunst
Frankfurt am Main

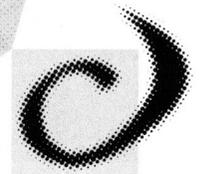
T Hessische
Theaterakademie

un
Dr. Marschner Stiftung

PRO
MARIA
STRECKER-
DAELEN
MUSICA VIVA STIFTUNG

produced at the
Frankfurt LAB

mond finsternis asphalt



Hochschule für Musik
und Darstellende Kunst
Frankfurt am Main

MOND FINSTERNIS ASPHALT

Vier Musiktheater
nach der Kurzgeschichte *Kesa und Morito*
von Ryunosuke Akutagawa

Uraufführung

22. Oktober 2010 | 20 Uhr | Bockenheimer Depot

Weitere Termine

23. und 24. Oktober | jeweils 20 Uhr

Hanna Eimermacher

Rollende Wolken Gezogener Flügel 1

Christian Stark

LAUB.

PAUSE

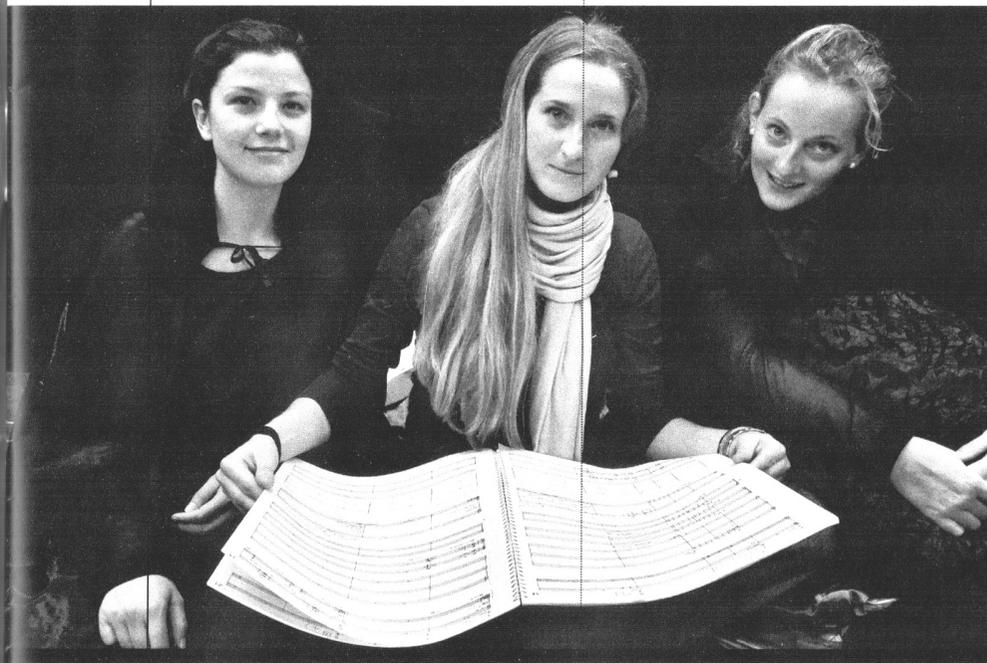
Ji Young Kang

Kesa und Morito

Martin Hiendl

Erwartung und Traumverlust

Ende der Vorstellung gegen 22.30 Uhr



Beat Furrer

Musikalische Leitung

Claudia Doderer

Raumkonzept und Ausstattung

Laura Linnenbaum

Szenische Umsetzung

Julia Clout

Konzept und Projektleitung

Martina Stütz

Dramaturgie Musiktheater
von Martin Hiendl

Dirk Schulz

Video

Susanne Blumenthal

Einstudierung

Gerald Golka

Klangregie

Jochen Göpfert

Licht

Daniela Kabs

Produktionsleitung

Daniel Groß

Technische Leitung

Maren Gabriel

Kostümassistenz

Rebecca Bussfeld

Regieassistentin und Co-Regie
Musiktheater von Ji Young Kang

Katrin Brechmann

Assistentin Produktionsleitung

David Gonter

Maske



Video-Dokumentation

Institut für Mediengestaltung der FH
Mainz, Leitung Prof. Egon Bunne
Realisiert von Studierenden des Studiengangs Bachelor Zeitbasierte Medien

Herstellung der Dekoration

Theater der Bundesstadt Bonn,
Leitung Günter Riebl

Betreuung

Prof. Stefan Bastians, Prof. Hans-Ulrich Becker, Prof. Hedwig Fassbender, Prof. Beat Furrer, Prof. Thomas Heyer, Prof. Heidrun Kordes, Prof. Gerhard Müller-Hornbach, Carola Schlüter, Prof. Ursula Targler-Sell

Dank an

Jan Aker, Andreas Fuchs, Christian Gentner, Heide Günter, Stefanie Köhler, Bruni Marx, Louisa Marxen, May Naka, Matthias Paul, Matthias Rössler, Lisa Rothländer, Thomas Runge, Martin Schmalz, Christoph Schulte, Jan Schulze, Vladimir Szynajowski, Ingo Weismantel

Studierende der Ausbildungsbereiche Komposition, Gesang/Musiktheater, Schauspiel, Regie und Künstlerische Ausbildung der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main

In den vergangenen Jahren hat sich die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main (HfMDK) großartig entwickelt: Sie ist bestens vernetzt, ein aktiver Impulsgeber des Kulturlebens in Hessen und Frankfurt RheinMain und unsere Absolventen finden ihren Platz in den großen Kulturinstitutionen und Ensembles.

Unsere diesjährige Musiktheaterproduktion präsentieren wir im Bockenheimer Depot, und damit auf dem Gelände des zukünftigen „Kulturcampus Bockenheim“, wie er unlängst von Frankfurts Oberbürgermeisterin Dr. Dr. h.c. Petra Roth und dem ehemaligen Finanzminister des Landes Hessen Karlheinz Weimar vorgestellt wurde.

Für unsere Hochschule eröffnet sich hier eine großartige Perspektive: Durch die Kooperation zahlreicher Kulturinstitutionen und Ensembles wird mitten in Frankfurt ein Kulturcampus mit großer internationaler Ausstrahlung entstehen. Der Kulturcampus Bockenheim wird zum kulturellen Zentrum der Stadt – ein Ort, an dem sich die Bürger Frankfurts treffen und der Publikum und Künstler aus aller Welt anzieht. Und wir – Hessens Hochschule für Musik,

Theater und Tanz – sind da mittendrin. Das ist in dieser Art ein in Europa einzigartiges Projekt.

Mein Dank gilt vor allem unserem Institut für zeitgenössische Musik (I z M) und seiner Leiterin Dr. Julia Cloot, die *Mond. Finsternis. Asphalt* seit zwei Jahren unermüdlich und kompetent vorangetrieben hat. Ich danke Beat Furrer und Claudia Doderer für ihren großen Einsatz und allen Beteiligten vor und hinter den Kulissen, die die heutige Inszenierung bühnenreif gemacht haben.

Ein herzlicher Dank geht an die Städtische Bühnen Frankfurt am Main GmbH, die Gesellschaft der Freunde und Förderer der HfMDK, die Dr. Marschner Stiftung, die Hessische Theaterakademie und die Pro Musica Viva-Maria Strecker-Daelen Stiftung für die Kooperation und Unterstützung.

Ihr

THOMAS RIETSCHTEL

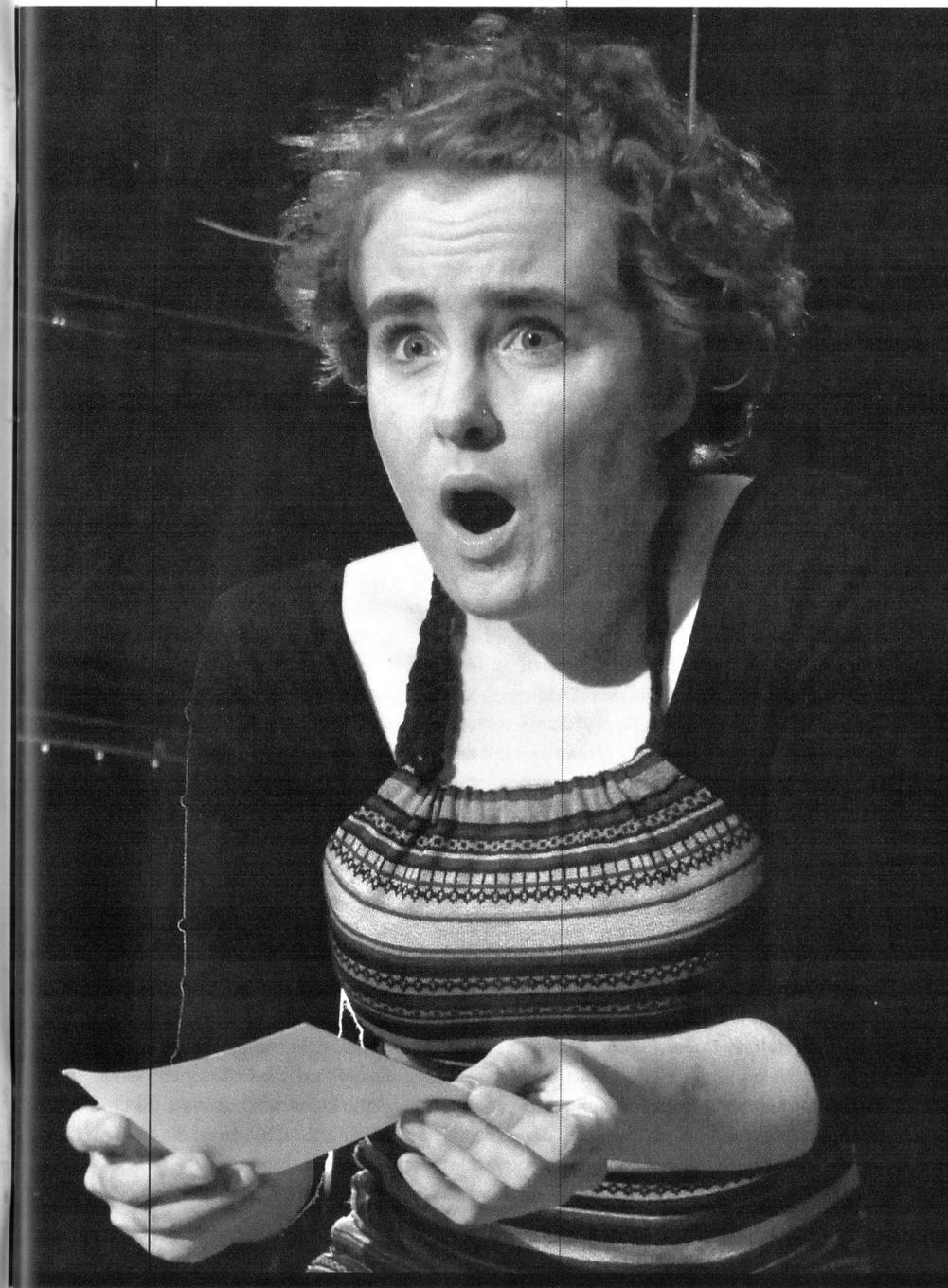
DIE GESCHICHTE

Kesa und Morito, zwei Menschen, die vor Jahren einmal ineinander verliebt waren, begegnen sich wieder.

Aufgestautes Begehren führt zur Vergewaltigung der verheirateten Frau durch den Mann. Anschließend flüstert er ihr ein, gemeinsam ihren Ehemann Wataru zu töten. Widerstrebend stimmt Kesa zu. Doch während Morito über den Plan nachdenkt, wird ihm klar, dass er die Frau nicht liebt und den Mann nicht töten will. Zwei Selbstgespräche, die mit knappen Szenenanweisungen eingeleitet werden, bilden das gesamte Geschehen der Erzählung. Die sukzessive Schilderung aus der Perspektive der beiden Beteiligten macht deutlich, dass es eine objektive Wahrheit nicht gibt. Angelpunkt der inneren Handlung ist die Erkenntnis, dass sich der eigene Blick auf den anderen verändert hat, er nicht mehr der ist, als den man ihn wahrgenommen hat. Atmosphärisch dicht bei sparsamsten Mitteln legt der Autor die widerstreitenden Gefühle und Motive der beiden Ich-Erzähler offen.

Ryunosuke Akutagawa (1892–1927), der Autor der 1918 entstandenen Erzählung *Kesa und Morito*, gilt als Erfinder der japanischen Kurzgeschichte. Mit der Erzählungssammlung *Rashomon*, deren Titel gebende Story 1954 als Vorlage für den gleichnamigen Film von Akira Kurosawa diente, schuf er ein Referenzwerk der japanischen Literatur. 1996 bildete die Erzählung *Im Dickicht* die Vorlage zu Mayako Kubos Oper *Rashomon*.

JULIA CLOOT



ROLLENDE WOLKEN GEZOGENER FLÜGEL 1

Die „Szene“ zieht sich an die äußeren Ränder des Raumes zurück, Sänger verschmelzen mit dem Ensemble sowohl in ihrer räumlichen Positionierung als auch in der klanglichen Fusion mit dem Ensemble, um einem Erzählen von Klang/Raum/Licht „Raum“ zu geben, es zu öffnen. Es entsteht ein offener Innenraum, der eher angedeutet als bezeichnet wird. Licht, Raum und „Szene“ sollen als eigenständiges, ebenso vieldeutiges, aber nicht übersetztes Äquivalent der Musik auftreten.

Zentral für dieses Stück ist die Entkopplung aus einem Kontext zugunsten eines Zwischenzustandes/Grenzbereiches, welcher nicht definiert oder funktionalisiert ist und mir einen hohen Grad an Direktheit/Unmittelbarkeit der Wahrnehmung ermöglicht.

Dieser Zwischenzustand schafft eine Destabilisierung/Irritation auf verschiedenen Ebenen – Irritation als Qualität einer gesteigerten Aufmerksamkeit. Die Destabilisierung auf musikalischer Ebene entsteht durch die klangliche Verfremdung auf instrumentalem Wege, auf der Ebene der Zeit durch das Atmen des Materials in seiner Eigenzeit und hiermit der Nichtzuordbarkeit in ein chronometrisches Raster. Visuell entsteht sie durch das Kippen des Raumes.

Der Raum wird sowohl klanglich als auch visuell abgetastet. Es ist ein Versuch soweit zu reduzieren, zurückzuführen, dass eine Unmittelbarkeit der Wahrnehmung entsteht. Es geht um die Erforschung eines Mikrobereiches innerhalb dessen, durch die Reduzierung/Rückführung, die feinen Unterschiede/Abstufungen des Grenzbereiches wahrnehmbar, erfahrbar gemacht werden.

HANNA EIMERMACHER, SEPTEMBER 2010



Hanna Eimermacher (geboren August 1981) studierte Komposition von 2002 bis 2005 mit Younghi Pagh-Paan und elektronische Musik mit Günter Steinke und Kilian Schwoon an der HfK Bremen. Von 2005 bis 2006 studierte sie mit Beat Furrer und Pierluigi Billone in Graz, Österreich, anschließend von 2007 bis 2009 mit Beat Furrer und Mark Andre an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. 2009/2010 erhielt sie ihr Diplom und machte ihren Abschluss bei Beat Furrer und Mark Andre. Ihre Stücke wurden aufgeführt im Schloss Solitude, im Beiprogramm der Münchener Biennale, im Off-Programm der Donaueschinger Musiktage, an der Oper Graz, in Royaumont (Fondation Royaumont, Voix Nouvelles), RAI Florence, Zeche Zollverein u. a. Sie erhielt ein Stipendium der Fondation Royaumont, Ami de Royaumont August/September 2010, der Sommerakademie Schloss Solitude 2009, für Impuls. Internationale Akademie für Ensembles und Komponisten für zeitgenössische Musik 2009 und ein Sokrates-Erasmus Stipendium 2005/06. Sie war Teilnehmerin in der Sommerakademie Schloss Solitude 2009; Impuls, Graz 2009; Voix Nouvelles – Session de Composition – Fondation Royaumont, Paris, August/September 2010; Acanthes 2003. Derzeit lebt sie in Berlin.

Sopran

Maren Favela
Lisa Rothländer

Bassflöte

Katherine Spencer

Bassklarinette

Merve Kazokoglu

Trompete

Paul Hübner

Bassposaune

Carlo Eisenmann

Akkordeon

Marko Kassl
Harald Oeler

Schlagzeug

Louisa Marxen
Evelyn Böckling

Violoncello

Nicolas Schwab

Kontrabass

Friedmar Deller

Klangregie

Gerald Golka

LAUB.

Am Anfang der Arbeit an *LAUB.* stand einerseits eine sehr lang andauernde Phase, in der es darum ging, einem Text, der in einem in idiomatischer Hinsicht frühexpressionistischen Gewand mit Einsprengeln aus der japanischen Samurai-tradition daherkommt, die Essenz abzurufen, die ihn zur Vorlage für ein Musiktheater geraten lässt, das den Konflikt zwischen zwei Menschen der zeitlichen Einordbarkeit entzieht und auf den Punkt bringt.

Andererseits war schon recht früh die Idee eingeflossen, durch die Rücknahme oberflächlicher Kompliziertheit eine eigenständige Kraft zu gewinnen, die sowohl der Stringenz als auch der Fasslichkeit des Endergebnisses förderlich sein und den Fokus auf die Komplexität der eigentlichen psychologischen Abläufe richten sollte. Resultat derartiger Überlegungen war die Anlage in zwölf separate, jeweils etwa gleich lange Abschnitte, die sowohl die Rezeption als in sich geschlossenes, narrativ durchgearbeitetes Musiktheater (also eine Art „Nummernoper“) als auch die Wahrnehmung des Stückes als Angebot zwölf unterschiedlicher Perspektiven auf einzelne Aspekte der zugrunde liegenden Situation erlauben.

Durch das Zusammenlaufen der beiden genannten Arbeitsprozesse ergab sich fast automatisch die Konzentration auf das Übriggebliebene: das Innenleben der beiden Figuren aus der Geschichte, Kesa und Morito. Durch die zwiespältige, halbromantisierende, halb-ernüchterte Anlage beider in der literarischen Vorlage ergab sich recht früh die Teilung in Sprecher und Sänger bzw. Sprecherin und Sängerin. Im November 2009 entstand schließlich das Libretto.

Durch die bereits lange vor der eigentlichen Niederschrift der Partitur einsetzende Zusammenarbeit mit der Bühnenbildnerin Claudia Doderer traten zu den beiden genannten Arbeitsprozessen noch die Konzeption und das Mitdenken der räumlich-szenischen Umsetzung hinzu. Die innere Disparität der Figuren wird unterstrichen durch die Disparität der Instrumente und ihre räumliche Aufteilung in ungleich große Klanginseln, mittels derer scharfe klanglich-räumliche Kontraste ebenso wie gebrochene zarte und raue Mischklänge, aneinander sich reibende, oft in „falschem“ unisono geführte Melodiefragmente ebenso wie vorsichtig geführte Linien allesamt Achsen und Raumabgrenzungen beschreiben, in denen die Figuren gleichsam verstrickt und gefangen sind.

CHRISTIAN STARK, AUGUST 2010



Christian Stark wurde 1986 in Marburg geboren. Sein musikalischer Werdegang umfasst Keyboard- und klassischen Klavierunterricht seit seinem sechsten bzw. zehnten Lebensjahr. Er ist außerdem ausgebildeter Chorleiter und in dieser Funktion seit 2000 regelmäßig tätig. Nach privatem Tonsatz- und Kompositionsunterricht studierte er von 2005–2009 Komposition bei Beat Furrer in Graz und Frankfurt am Main. Weitere wichtige Lehrer waren bzw. sind Martin Schüttler und Clemens Gadenstätter. Seine bisherigen Arbeiten umfassen Kammermusik, Solostücke, Vokalmusik und Installationen.

Sopran

Désirée Hall

Tenor

Florian Feth

Sprecher

Christoph Vetter

Sprecherin

Victoria Schmidt

Flöte

Natascha Siao

Tenorsaxofon

Markus Hoßner

Trompete

Paul Hübner

Jens Bracher

Keyboard

Daniel Lorenzo

Schlagzeug

Miguel Ángel García Martín

Evelyn Böckling

Louisa Marxen

Kontrabass

Friedmar Deller

Niklas Sprenger

KESA UND MORITO

In der Erzählung gibt es nur zwei Monologe. In beiden habe ich aber mehrere verschiedene Stimmen und Perspektiven wahrgenommen. Im Verlauf der Erzählung tritt mal die eine und mal die andere in den Vordergrund. Das hat für mich eine räumlich-musikalische Qualität.

Der Raum der Erzählung enthält schon das Musikalische und das Visuelle. Der Text hat wie ein lebendiger Klang auf mich gewirkt, der in sich bewegt ist. Mich hat fasziniert, dass diese verschiedenen Stimmen sowohl als Einheit als auch jede für sich wahrgenommen werden können. Das habe ich mit meiner Musik auszudrücken versucht. Ich habe nur wenige verschiedene Tonhöhen verwendet und diese jeweils verschieden beleuchtet. Die Dynamik der verschiedenen Textschichten wollte ich durch die sechs verschiedenen Solisten und auch die Instrumentalisten räumlich-musikalisch umsetzen. Durch die Positionierung der Mitwirkenden um das Publikum herum wollte ich meine eigene Wahrnehmung dieser verschiedenen Schichten als Leserin auf das Publikum übertragen. Die Dynamik im Stück entsteht dadurch, dass sich der Fokus ständig ändert. Im ersten Teil sind diese sechs Stimmen mehr für sich. Aber im zweiten Teil habe ich versucht, die durch jeweils drei verschiedene Stimmen ausgedrückten Sichtweisen der Frau und des Mannes zu bündeln, so dass jede von ihnen in einem diversifizierten Monolog mehr Raum für ihre Emotionen bekommt.

Ji Young Kang, August 2010



Ji Young Kang (*1974 in Seoul, Südkorea) lebt seit 2001 in Frankfurt am Main und ist tätig als Komponistin und in Vermittlungsprojekten für Kinder (Response). Sie hat zunächst in Korea und anschließend in Frankfurt bei Prof. Gerhard Müller-Hornbach und bei Prof. Beat Furrer Komposition studiert. Als Stipendiatin war sie u. a. in Seefeld (avantgarde tirol 2006) und in Poorvo/Finnland (Sävellyspaja/2007). 2007–2008 war sie Stipendiatin der Mozart Stiftung 1938 zu Frankfurt/Main. Ihre Kompositionen wurden u. a. in Seoul, Hongkong, Barcelona, Seefeld, Poorvo, Frankfurt, München, Leipzig, Darmstadt und Bremen aufgeführt. Zuletzt war sie zu hören in Edenkoben und in Bremen (Uraufführung mit Carin Levine und Rohan de Saram 2009), in München (Münchner Adevantgarde Musikfestival, 2009), in Roringen (Stallarte Festival 2009), in Donaueschingen (Off-Programm zu den Donaueschinger Musiktagen 2009), in Strasbourg (champs libres 2010) und in Seoul (Korean Music Expo 2010).

Mezzosopran

Stine Fischer

Jennifer Kreßmann

Alt

Nohad Becker-Grasse

Counter

Niklas Romer

Tenor

Mathias Monrad-Møller

Bariton

Felix Groß

Blockflöte

Anne Kräft

Flöte/Bassflöte

Natascha Siao

Klarinette/Bassklarinette

Merve Kazokoglu

Fagott

Martina Kropf

Trompete/Albhorn

Paul Hübner

Akkordeon

Marko Kassl

Klavier

Daniel Lorenzo

Schlagzeug

Miguel Ángel García Martín

Louisa Marxen

Violoncello

Nicolas Schwab

Kontrabass

Friedmar Deller

ERWAR- TUNG UND TRAUM- VERLUST

Erzählt wird die Geschichte eines Verlustes.

Die Hoffnung auf ein anderes Leben.
Das Versprechen einer anderen Welt.
Der Glaube an den anderen –
Sich selbst – Verlieren
Im Augen-Blick.

1 Echohof (1) Vibraphon

2 „all meine Träume!“ Sängerin, Sänger, Trompete, Ensemble

3 „in dem ich mein Gesicht an seine Brust schmiegte
Richtiger gesagt, ihr Gewalt anzutun.“ Sängerin

4 „wie an einem regnerischen Morgen“ Elektronik

5 Echohof (2) Ensemble

Zitate aus Ryunosuke Akutagawa, *Kesa und Morito*

MARTIN HIENDL, AUGUST 2010

DANK AN: RACHEL BEETZ, SUSANNE BLUMENTHAL, KATRIN BRECHMANN, JULIA CLOOT, CLAUDIA DODERER, DUSTIN DONAHUE, BEAT FURRER, GERALD GOLKA, JOHANNA GREULICH, LAURA LINNENBAUM, LESLIE LEYTHAM, DANIELA KABS, LOUISA MARXEN, GERHARD MÜLLER-HORNBACH, MAY NAKA, ROGER REYNOLDS, RAINER RÖMER, CHRISTOPH SCHULTE, DIRK SCHULZ, MARTINA STÜTZ UVM.



Martin Hiendl (*1986) studierte von 2005–2009 an der HfMDK Frankfurt bei Catherine Vickers (Klavier), Wojciech Rajski (Dirigieren) und Beat Furrer (Komposition). Er war Stipendiat der Oscar und Vera Ritter-Stiftung und des Dr. Bernhard Scheuble-Stipendiums. Seit 2009 studiert er an der University of California San Diego Komposition bei Roger Reynolds.
www.martinhiendl.com

Sopran

Johanna Greulich

Countertenor

Niklas Romer

Flöte

Katherine Spencer

Klarinette

Merve Kazokoglu

Trompete

Paul Hübner

Schlagzeug

Miguel Ángel García Martín

Evelyn Böckling

Louisa Marxen

Violine

Shin-Hye Park

Kontrabass

Niklas Sprenger

GRENZEN ÜBERSCHREITEN, VERNETZUNG ERMÖGLICHEN



Die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main produziert jährlich eine Oper an wechselnden Spielorten, zuletzt *Rinaldo* bei den Händelfestspielen in Karlsruhe und *Zaide* open air in Höchst.

Erstmals hat das 2005 gegründete Institut für zeitgenössische Musik gemeinsam mit den Fachbereichen der Hochschule ein Musiktheater initiiert und realisiert es nun in Kooperation mit den Städtischen Bühnen Frankfurt.

Die 1918 entstandene Kurzgeschichte *Kesa und Morito* des japanischen Autors Ryunosuke Akutagawa ist der inhaltliche Ausgangspunkt eines Projektes, das vier jungen Komponist/innen, die sich Hochschulintern um die Teilnahme bewerben konnten, ermöglicht, unter realistischen Bedingungen ein Musiktheater zu schreiben und zu produzieren.

Bereits seit Frühjahr 2009 haben in regelmäßigen Abständen work in progress-Phasen stattgefunden, bei denen gemeinsam die konzeptionelle, kompositorische und raumszenische Arbeit erprobt werden konnte. In engem Kontakt mit Claudia Doderer und Beat Furrer, den Lehrenden der Hochschule und ihren Sänger/innen und Instrumentalist/innen sind so die Partituren zu vier kammermusikalisch besetzten Musiktheatern entstanden.

Höchst unterschiedlich gehen die vier Künstler/innen mit der Vorlage um und entfalten auf dieser Basis vier in Dramaturgie und Klangsprache sehr eigenständige kompositorische Deutungen ein- und derselben Geschichte. Es wurde bewusst darauf verzichtet, den Komponist/innen eine Besetzung vorzugeben, um diese große Bandbreite zu erhalten.

Eine experimentelle Produktion ist für jedes Theater eine besondere Herausforderung, für eine Hochschule, die nicht über die in einem Opernbetrieb üblichen festen Abläufe und Organisationsformen verfügt, jedoch eine Herkulesaufgabe. Sie war nur zu bewältigen auf Grund der in fünf Jahren Institutsarbeit gemeinsam gesammelten Erfahrungen und der vielfach bewährten Uner-schrockenheit der Produktionsleitung.

VON DER VERNETZUNG DES INSTITUTS MIT SEINEN KOOPERATIONSPARTNERN ZEUGT NICHT NUR DIE ZUSAMMENARBEIT MIT DEN STÄDTISCHEN BÜHNEN FRANKFURT, OHNE DEREN EINSATZ DAS PROJEKT NICHT HÄTTE REALISIERT WERDEN KÖNNEN, SONDERN AUCH DIE UNTERSTÜTZUNG VIELER FÖRDERER, DIE DAS PROJEKT FINANZIELL ERMÖGLICHT HABEN – AUCH DAFÜR EINEN HERZLICHEN DANK!

JULIA CLOOT
LEITERIN INSTITUT FÜR ZEITGENÖSSISCHE MUSIK



Es gibt in der heutigen Musiktheaterpraxis kaum Foren, die experimentell sind, sondern es handelt sich immer gleich um eine Riesenmaschine, wenn sie einmal läuft. Im Kompositionsunterricht stehen häufig technische Details im Vordergrund, hier sprechen wir aber über Inhalte. Musik zu machen bedeutet auch, das hermetische Gefängnis der kompositorischen Arbeit zu öffnen und sich einem Partner, zum Beispiel einem Regisseur, gegenüber zu verhalten. Die Kompositionsstudierenden sind gezwungen sich zu artikulieren, Initiative zu ergreifen und mit Sänger/innen und Instrumentalist/innen zu arbeiten. Sie übernehmen gemeinsam Verantwortung für ein großes Projekt. Ich finde es deswegen auch schön, dass alle vier einen gemeinsamen Stoff als Grundlage haben und sich einem fremden Text gegenüber befinden müssen.

Jede/r der vier hat einen spezifischen Zugang dazu gefunden. Einige haben unter diesem Druck einen riesigen Schritt in ihrer Entwicklung gemacht. Die eigene Arbeit auch gespiegelt zu sehen zwingt die Komponist/innen dazu, sehr konkret Position zu beziehen. Ich selbst habe auch in meinen ersten eigenen Musiktheaterwerken, noch vor *Die Blinden*, am meisten gelernt, diese frühe Phase hat mich unheimlich geprägt.

Etwas durchzusetzen gegenüber künstlerischen Partnern, das lernt man nicht in Seminaren und auch nicht im Kompositionsunterricht. Ich denke, dass diese Erfahrung, sich mit praktischen Erfordernissen auseinanderzusetzen, zwei Jahre Kompositionsunterricht ersetzen.

BEAT FURRER



Inwiefern unterscheidet sich ein experimentelles Musiktheaterprojekt von einer Opernproduktion?

Der Unterschied liegt im Entstehen – in der Oper trifft der Sänger auf ein fertiges Produkt und muss es sich unter die Haut legen; im experimentellen Prozess einer Uraufführung trifft der Sänger auf ein Produkt im Entstehen. Dies beinhaltet – wenn es denn wirklich so ist und nicht dem Sänger auch hier ein fertiges Produkt vor die Stimmbänder gesetzt wird – eine große Chance: Es kann nun ein Stück entstehen, das in der Zusammenarbeit miteinander gewachsen ist und bei dem Sänger/innen und Komponist/innen ihre besten Seiten nach außen kehren können.

Warum ist es wichtig für die Sänger/innen, auch Neue Musik zu singen?

Es ist vor allem wichtig, sich dem Prozess des Gleichzeitigen nicht zu verschließen. Wir Sänger schauen von Berufs wegen oft nach rückwärts. Im Fall einer Uraufführung gibt es keine Referenz, keine CD, nichts, was man bei youtube finden könnte. Man ist gewissermaßen in einem nackten

Raum und man muss, man darf ihn füllen. Gelingt das, so ist es ein großes Glückserlebnis und auch für noch studierende Sänger eine essenzielle Erfahrung. Der Frust kommt manchmal hinterher: Auch die Kritiker haben keine Referenzen und haben aus den eben genannten Gründen vielleicht Schwierigkeiten bei der Beurteilung der sängerischen Leistung. Auch dies ist eine wichtige Berufs-Erfahrung!

Worauf kommt es in solchen Fällen bei der Betreuung an?

Erst einmal auf die Motivation zum Mitmachen, das Ermutigen, sich einem kreativen Mit-Schöpfer-Prozess zu stellen. Technisch geht es dann darum, den Studierenden zu zeigen, wie sie sich an einem solchen Prozess sängerisch aktiv beteiligen, ohne sich stimmlich zu schaden, wenn z. B. Laute, Schreie, lautes Flüstern und ähnliche ihrem Charakter nach eher stimmschädigende Mittel eingesetzt werden.

HEDWIG FASSBENDER,
AUSBILDUNGSDIREKTORIN
GESANG/MUSIKTHEATER

KEIN MARKT- GANGIGER ARTIKEL

Claudia Doderer im Gespräch mit Julia Cloot

Julia Cloot: Was ist für Sie das Besondere an diesem Stoff, einer japanischen Kurzgeschichte, in der es kaum äußere Handlung gibt?

Claudia Doderer: Vielleicht die Spannung zwischen Nähe und Ferne, die das Verhältnis der beiden Protagonisten zueinander kennzeichnet. Dann spielt für mich auch eine Rolle, dass die Geschichte einen anderen kulturellen Horizont hat. Und die Auseinandersetzung mit der puren Emotion; deswegen haben sich die Komponist/innen unter den ihnen zur Wahl gestellten Geschichten von Akutagawa vielleicht auch gerade diese ausgesucht. Der Anstoß zu etwas Neuem erfolgt immer aus einer tiefen inneren Bewegung heraus.

Wie wird denn aus vier einzelnen Musiktheaterarbeiten ein runder Abend?

Die Herausforderung an dem Projekt ist, dass es sich viermal um ein- und dieselbe

Geschichte handelt. Jede/r der vier Komponist/innen musste einen eigenen Zugang finden, sich individuell profilieren. Meine Haltung dabei war, einerseits ganz viel, andererseits aber auch ganz wenig einzugreifen. Im Übrigen ist für mich die musikalische Gestaltung das Wichtige, nicht die zugrunde liegende Geschichte. Die eigene künstlerische Haltung zum Stoff ist für mich interessant. Die Dramaturgie ergibt sich in meiner Arbeit direkt aus dem Verhältnis der Musik zum Raum. In keiner anderen Gattung steht das Wechselspiel von Zeit und Raum so im Zentrum wie in der Oper. Dieses Verhältnis spielt in meinem künstlerischen Zugriff immer eine übergeordnete Rolle.

Sehen Sie einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Ihren anderen Arbeiten und diesem Musiktheater-Projekt?

In der Auseinandersetzung mit dem Stoff ist die Arbeit mit den Student/innen gar

nicht soviel anders. Vielleicht ist das Bewusstsein, genau zu wissen, was man will, bei jungen Komponisten noch nicht ganz so ausgeprägt. Sie haben noch keine praktische Erfahrung, aber sie wissen genau, wonach sie suchen. Daran habe ich selbst ein großes Interesse: Die künstlerische Suche stellt für mich einen Wert an sich dar. Deshalb freue ich mich auch darüber, mit Laura Linnenbaum einen jungen, wachen Geist für die Regie dabei zu haben, weil sie meinen unverstellten Blick auf die Arbeit teilt. Es sind vier junge Leute, die extrem hart arbeiten und gleichzeitig noch sehr offen sind. Wie schützt man diese Offenheit und sorgt gleichzeitig für die professionelle Umsetzung? Diese Spannung über einen längeren Zeitraum zu halten, ist für mich das Schwierigste und das Schönste zugleich.

Was kennzeichnet eine im Team entwickelte künstlerische Arbeit?

Die Dinge sind von Anfang an noch in der Entwicklung. Ich werde nicht vor eine fertige Partitur gesetzt. Deswegen bin ich immer an der unmittelbaren Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten interessiert. An einer Hochschule findet diese quasi noch in potenziierter Form statt, weil es sich um die künftige und im besten Falle noch offenste Künstlergeneration handelt. Es gibt ja durchaus einen Markt auch für experimentelle Produktionen. Die Widerstände sind zwar groß und der Einfluss auf den Musikbetrieb ist zäh, aber ich glaube, dass experimentelle Produktionen Zukunft haben. Bei der Münchner Biennale gilt zum Beispiel die Prämisse, schon in der Konzeptionsphase gemeinsam anzufangen. Früher war das gar nicht so viel anders: Die Aufführungspraxis Händels und Mozarts folgte beispiels-

weise in der Zusammenarbeit mit den Sängern oder den Librettisten viel mehr dem „work in progress“-Gedanken als die Oper des 19. und erst recht das Regietheater des 20. Jahrhunderts.

Was würden Sie jungen Komponist/innen mit auf den Weg geben?

Sie sollten versuchen, die Waage zu halten zwischen der Konzentration auf sich selbst und einer Öffnung nach außen. Das gegenseitige Interesse könnte noch größer sein, „Musikalische Kommunikationswissenschaft“ gewissermaßen. Ich selbst setze dabei auf Fragen und eine diskursive Auseinandersetzung mit den Themen. Neugier und Wachheit könnte man an einer Hochschule noch viel mehr fördern und fordern. Wie ist meine Position, wo stehe ich selbst? Die jungen Komponist/innen reden gar nicht so viel miteinander, sie streiten auch nicht.

Haben Sie manchmal am Erfolg des Projektes gezweifelt?

Bei jeder Arbeit kommt der Punkt, an dem man denkt, man könnte es nicht zu Ende bringen. Das Jahr der Vorarbeit hatte ja eine unglaubliche Struktur, die einzelnen Arbeitsschritte waren klar festgelegt: zuerst das Konzept, dann die Umsetzung vom Kopf in die Praxis, schließlich die Schulung am realen Raum. Raumproportionen und Hördistanzen müssen erst erprobt, die experimentelle Anordnung etabliert werden. Wie es schließlich wird, wie spannungsvoll die Stücke sich gegenüberstehen, muss man erst in der Arbeit sehen und hören. Unsicherheitsfaktoren bleiben darüber hinaus die Ausführenden selbst, also die Gesangsstudent/innen und die Instrumentalist/innen.



Was könnte eine Nachwirkung des Projektes sein?

Die Präsenz des Zeitgenössischen und die zeitgemäße Entwicklung neuer Formen müssten in den Opernhäusern und in den Hochschulen viel mehr wertgeschätzt werden. Auf keinen Fall dürfen beide nur Pflichtübungen sein. Das finde ich so schön an der Arbeit in einem Hochschulprojekt: Es muss dabei nichts Marktgängiges herauskommen. Ich selbst verstehe mich ja auch nicht als „marktgerechte“ Zuarbeiterin. Wie die Leute sich in der Hochschule in Frankfurt begegnen und wie sie miteinander kommunizieren, das wirkt immer sehr lebendig auf mich.

Was kennzeichnet eine Hochschule im Unterschied zu anderen Kulturinstitutionen? Ist die Infrastruktur, über die ein Theater, nicht aber eine Hochschule verfügt, ein Problem?

Bei Produktionen dieser Art läuft es so wieso nicht ab wie am Theater, sondern eher wie bei einem Festival. Man muss sich behelfen und beschränken, was aber nicht das Schlechteste ist. Die Arbeit an einer Hochschule ist unglaublich privilegiert, weil man weitgehend das produzieren kann, was man möchte. Wo kann man noch etwas machen, ohne dass der Ausgang schon garantiert sein muss? Die puren Künste ohne Ausrichtung auf den Markt gelten zu lassen, gestattet fast nur die Hochschule. Die Opernhäuser wünschen sich zwar auch mehr Lebendigkeit, aber lassen sie auch kaum zu. Ein starker Impuls ging für mich immer von den Arbeiten der Fluxus-Künstler aus. Extreme Erfahrungen sind dabei ganz wichtig. Das ist übrigens ein gesamtgesellschaftliches Problem und ein Problem in allen Künsten: Die konkrete Erfahrung ist immer noch das, was dem Menschen am meisten beibringt und ihm das höchste Glücksgefühl gibt.

MUSIKALISCHE KOSMOLOGIEN

Mit *Mond.Finsternis.Asphalt* sind vier Musiktheaterstücke überschrieben, denen die selbe, von den Komponisten selbst gewählte Kurzgeschichte zu Grunde liegt. Der Titel verweist bereits auf den Kern dieser Erzählung, der wiederum die Stücke in ihrer Struktur miteinander verbindet.

Bei Ryunosuke Akutagawas *Kesa und Morito* handelt es sich um keine chronologisch strukturierte Erzählung, sondern um eine kaleidoskopartige Sicht zweier Ich-Erzähler auf bereits geschehene Ereignisse. Immer wieder blicken die beiden Sprecher auf Vergangenes, stellen sich Fragen und formulieren Antworten, die sie durch weitere Fragen nach Zukünftigem relativieren. Selbstbilder und Bilder des anderen entstehen und schwinden, Hoffnungen werden geweckt und verworfen. Für Momente, in denen die Erzähler ihre eigenen, unergründbaren Emotionen auszudrücken versuchen, zieht Akutagawa den Mond – sein Schimmern, seine Blässe – als Metapher heran. Die Mondfinsternis als konkretes Ereignis (wenn sich

die Laufbahnen von Erde und Mond so kreuzen, dass die Erde genau zwischen Sonne und Mond gerät, er ganz in ihrem Schatten steht und uns die Sicht auf ihn verstellt wird) wird dabei zum Ausdruck eines Phänomens, das in seiner realen Größenordnung die Vorstellungskraft des Menschen übersteigt.

Mit *Asphalt* wird *Mond* und *Finsternis* etwas Konkretes, „Irdisches“ an die Seite gestellt. *Asphalt* reflektiert den Schein des Mondes, und ist als etwas Graues, Hartes wiederum Metapher für die frappierende Abwesenheit dieses Gewohnten. In diesem Spannungsfeld beschreibt *Mond.Finsternis.Asphalt* den Konflikt zweier Menschen, mit einer existenziellen, „über-großen“ Situation konfrontiert zu sein, und einen eigenen Standpunkt darin finden zu müssen.

Gemeinsamkeiten bei der Beschäftigung mit dem Stoff lassen sich zunächst im Entstehungsprozess erkennen: Bewusst sollten erste Ideen der Komponisten Ein-



fluss nehmen auf die Konzeption des gemeinsamen Bühnenraums. Ausschlaggebend hierfür war der Wunsch, keinen „Guckkasten“ zu installieren, sondern den Raum als solchen sowie seine Elemente in ihrem Material offen und transparent zu gestalten. Die Gesamtgestaltung des Raums (mit und gegen die Gegebenheiten des Bockenheimer Depots) richtet sich darüber hinaus danach, die individuelle Anordnung der Ensemble zu ermöglichen, um eine nicht nur räumliche Klangdynamik der Instrumentalmusik, sondern auch

eine Freiheit in der szenischen Arbeit mit Sängern und Darstellern bezüglich ihrer Standpunkte in Relation zu den Musikern zu erlauben. Einzelne Festlegungen einer solchen Raumkonzeption wirkten dann wiederum zurück auf den weiteren Entstehungsprozess der Musiktheaterstücke. In ihrer individuellen Ausformung bewegen sich die vier Kompositionen in einem breiten Spektrum an Assoziationen: Das Paar, Kesa und Morito, findet sowohl in zwei, vier, sechs als auch nur einer Bühnenfigur Adaption. Mal wird Kesa von

zwei Sopranistinnen, mal von Sprechern und Morito von einem „Alt“ verkörpert, mal finden sich Emotionen selbst als Spielfigur personalisiert. Das Instrumentalensemble wird im Raum stets unterschiedlich positioniert, vereinzelt oder gruppiert als „Inseln“. Klangfarbe und Melodie als solche rücken ebenso ins Zentrum kompositorischen Schaffens wie spezifische Gesangstechniken oder das Ausloten bestimmter Tonhöhen. Was sich über den einzelnen Stücken nun als Bogen spannen lässt, ist ihr inneres Gefüge. Ihnen allen ist eine Disparität und Ambiguität von Figurenbeziehungen gemein, analog zur Disparität der Erzählstruktur der Textvorlage, der Äußerungen ihrer Erzähler in ihrem „unvorstellbaren“ Konflikt. Die Komponisten gehen aus von einer Beschäftigung mit den Figuren in ihrer Aufsplitterung; Begriffe wie „Bewegung“ und „Spuren“, „Orientierung“ und „Blicke“ lassen sich in jedem der Stücke ablesen, und sind zugleich als teils Theatermittel, teils musikalische Prinzipien Inhalt und Mittel ihrer Veräußerlichung.

Ein Netz aus „Seelenstrukturen“ hat Hanna Eimermacher in ihrer Komposition geschaffen, das sich durch Spuren der Bewegung nuancierter Klangfarben im Raum spinnt. Singstimme und Ensemble erkunden sich dabei gegenseitig, dies frei von äußeren Bezügen der Erzählung. Einen quasi Idealzustand behauptet auch Christian Stark eingangs in *LAUB*, den er im Lauf der zwölf Teilfragmente des Stücks dekonstruiert. Die beiden Sänger singen in „falschem unisono“, ihr einziges Duett findet statt in zu weiter Entfernung, gebrochen von Samples eines Keyboarders „von nebenan“. Zwei Sprecher fungieren als Schatten der Sänger, welche sich nur vereinzelt wieder finden. Ji Young Kang greift vereinzelt

Emotionen Kesas und Moritos aus der Erzählung auf. Ihre Sänger durchstreifen als „Wanderer“ den Raum, im Versuch, ein funktionierendes System zu bilden, und einer Prüfung von außen Stand zu halten. Der Bühnenraum wird hier zum Erzählraum selbst, als Wahrnehmungsraum konstituieren sich Klänge des um die Zuschauer angeordneten Ensembles. Ein Gros dieser Motive findet sich in Martin Hiendl's *Erwartung und Traumverlust* wieder: Eine Frau, die sich und ihr Umfeld entdeckt, dabei den Blick eines anderen, uns unbekannt, Menschen streift, allein im Klangraum eines Ensembles, dem sie immer mehr ausgesetzt scheint. Ein zweiter Augenblick als Großaufnahme, in der sich ihr eigener Blick mit unserem trifft.

Die Auseinandersetzung der Komponisten mit einer so wenig narrativen Vorlage mündete, in ihrer Auseinandersetzung wiederum mit den Funktionalitäten fürs Theater, bei allen in einer Auslotung – und eben nicht Festlegung – von Klang und Klangquellen im Raum. Die vier Arbeiten behaupten sich also dadurch, den übergeordneten Konflikt der Figuren, der Suche nach Halt und Position, nicht nur zum Prinzip von Komposition, sondern auch zum Spielprinzip ihrer theatralen Elemente zu machen. Im Rückblick auf seine Entstehung hat das Projekt *Mond. Finsternis. Asphalt* seine Produktivität daraus geschöpft, Arbeitsfelder von Anfang an eng miteinander zu verknüpfen. Die Ergebnisse können Modell stehen für eine Kunstform, deren einzelne Elemente gleichberechtigt Anteil haben, vielleicht auch nicht ohne einander auskommen, und in ihrer Durchdringung sich so als eigenständiges Ganzes formieren.

MARTINA STÜTZ

IM EINFLUG EINES TAGES IN DIE TAGE

Zu *Erwartung und Traumverlust* von Martin Hiendl

Zwei Selbstgespräche formen Ryunosuke Akutagawas Erzählung *Kesa und Morito*. Wie zwei Säulen stehen sie nebeneinander, verankert in zwei knappen Szenenweisungen, als Konzentrate einer gemeinsamen Geschichte ihren Überbau zu tragen. Gleichberechtigt erheben sich zwei Stimmen, die eines Manns und die einer Frau, auf der Suche nach den Beweggründen ihres eigenen Handelns und denen des anderen, nach den Mechanismen ihrer Gefühle, die sie in die Situation gebracht haben, in der sie gerade sind: Nach der Vergewaltigung Kesas durch Morito, und kurz vor dem gemeinsamen Begehen eines Mordes. Beide sind in Erwartung, beide haben ihren Traum, „den anderen“, bereits verloren.

Ausschlaggebend für die fatale Zuspitzung ihrer Situation in Ryunosuke Akutagawas Erzählung war der Blick auf den anderen, der sich im Lauf der Jahre der Trennung zwischen Kesa und Morito verändert hat. Erkennt sie in ihm bloß seine „Selbstsucht“, bemerkt Morito nur mehr Kesas Altern. Kesa wird davon in den Bann gezogen, und ihr eigener Blick auf sich getrübt: „An jenem Tag, als ich mich mit ihm in einem

Zimmer des Hauses meiner Tante traf, wurde mir bei seinem ersten Blick meine Häßlichkeit bewußt, die sich in seinem Herzen spiegelte“. Ein Gefühl, das sie einst auch „in jenem Augenblick“ ihrer Kindheit beim Anblick einer Mondfinternis verspürte. Auch wenn beide vom anderen abhängig sind in der Durchführung ihres Plans, ihrem weiteren Handeln, hält für Kesa dieses Gleichgewicht der beiden Partner innerlich nicht Stand. Diesen Bruch greift *Erwartung und Traumverlust* auf. Kesas Wahrnehmung ist Ausgangspunkt der Komposition Martin Hiendls, die anhand einer spezifischen Bewegung musikalischen Materials aus einer Innenansicht heraus auf einen äußeren Konflikt – eine groteske Dependence – Rückschlüsse zieht.

Zwei Augenblicke formieren den Blick auf einer Frau. Der eine beschreibt als Momentaufnahme ihren Ist-Zustand, den Moment der Selbstbefragung, der außerhalb des Verlaufs der Erzählung liegt (Szenen 1 und 5): Wir sehen die Projektion einer Frau, lesen die Zeilen eines Gedichts, die den Blick eröffnen in einen Raum, in dem sich ein Mensch zu spüren versucht. Die Musik

bleibt in beiden Szenen statisch. Eingangs wiederholt das Solospiel des Vibraphons sich immer wieder selbst. Die Schlussszene markiert diesen „Loop“ deutlicher noch als Leerlauf: Kreisende Stimmen des Ensembles werden unterbrochen von dem Dirigat überlassenen Einsätzen musikalischen „Exit-Materials“ eines wieder und wieder Erinnerns. Eines Erinnerns, bei dem jeder Augenblick eine Spur im nächsten hinterläßt, Vergangenes andauert im Jetzt. Dasselbe Bild, dieselbe Schrift, Einheiten, Wiederholungen, ein zeitliches, aber kein musikalisches Fortschreiten – wie ein Hamster in einem Laufrad, der in seiner Vorwärtsbewegung auf der Stelle bleibt.

Über dem anderen Augenblick ist ein dramatischer Bogen gespannt. Heitere Erwartung gehen einem Aufeinandertreffen voraus, bloße Ernüchterung und Ohnmacht folgen ihm (Szenen 2 bis 4): Wortlose Lautäußerungen bilden die Bausteine dieses Geschehens, die gleichzeitig Material sind für Bühnenfigur und Sängerin. Buchstaben formen ihre Lippen, abgehackte Vokale folgen auf lang gezogene Konsonanten, fragil, elegant, überraschend. In der Erkundung des klanglichen Spektrums der Sängerin äußert sich gleichsam die innere Haltung der Figur – in kindlicher Neugierde, mutig, selbstbewusst. Ihre Stimme wird zum Initiator für das Instrumentalensemble, dessen Einsätze, Tonhöhen und Dynamik sich richten – mit jedem Laut neu – nach Gestus und Dynamik des Gesangs. Dann durchstreifen zwei weitere Personen den Raum. In einem kurzen Moment entsteht, durch den Blick der einen auf sie, Hoffnung auf Einlösung einer gerade entdeckten Schönheit, und schwindet sofort mit beiden. Sie blickt zurück, ihre Stimmlaute erklingen beinahe ekstatisch, haltlos zwischen Hingabe und

Wehklage, und schnüren der Sängerin buchstäblich die Kehle zu. Immer lautere Stille dann (ein Flattern und Aufbäumen mikrotonaler Impulse).

Wider die Erwartung eines Ausgangs der Geschichte oder der Formulierung einer Utopie eröffnet sich uns von dort der Blick zurück in den bereits bekannten Raum. „Ihr“ Blick zurück auf „ihn“ wird reflektiert durch das, was wir über sein Zustandekommen erfahren haben. Das Stück löst das Rätsel dessen – in bewusster Entscheidung – nicht in einer eindeutigen Beschreibung auf. Besteht ein Kunstgriff Ryunosuke Akutagawas darin, den existentiellen Bruch innerhalb einer gemeinsamen Lebenserfahrung auf die Schultern beider Beteiligten zu verteilen, schlägt *Erwartung und Traumverlust* aus der Perspektive der einen Figur eine Brücke zu der Haltung, dem „Blick“, des anderen. Im Spiel mit der Zeitlichkeit von Narration und Dargestelltem hinterfragt das Stück gleichzeitig den eigenen Blick des Betrachters auf Figur und Geschehen. Perspektiven des Fiktiven werden parallel gesetzt mit realen, ebenso wie Abhängigkeiten der Erzähler-Figuren mit der Musik des Ensembles und gesangstechnische Implikationen mit Empfindungen einer Figur. Auf solche Weise erprobt *Erwartung und Traumverlust* Funktionsweisen eines Musiktheaters, das aus seiner musikalischen Bewegung heraus Anlass bieten mag auch für theatrale Bewegung im Raum.

MARTINA STÜTZ

DER TITEL DES TEXTES IST EIN ZITAT AUS GIUSEPPE UNGARETTIS: ULTIMI CORI PER LA TERRA PROMESSA (LETZTE CHÖRE FÜR DAS GELOBTE LAND). AUSSCHNITTE AUS DEM GEDICHTZYKLUS WERDEN IN ERWARTUNG UND TRAUMVERLUST VERWENDET.

Gewöhnlich traf ich sie in einem kleinen Barrestaurant hinter der Börse. Ich lud sie ein, mit mir zu essen. Wir kamen nie dazu, eine Mahlzeit zu beenden. Die Zeit verging mit Diskussionen.

Sie war fünfundzwanzig Jahre alt, hässlich und sichtlich ungepflegt (...). Ihr Familienname Lazare entsprach ihrem makabren Äußeren weit mehr als ihr Vorname. Sie war eigenartig, sogar reichlich lächerlich. Mein Interesse an ihr war schwer zu erklären. Man musste eine Geistesstörung annehmen. So erschien es wenigstens jenen meiner Freunde, die mir an der Börse begegneten.

Sie war zu jener Zeit das einzige Wesen, das mich meiner Niedergeschlagenheit entriß: kaum war sie zur Tür der Bar hereingekommen – ihre knochenlose schwarze Silhouette am Eingang dieser dem Zufall und dem Glück geweihten Stätte glich einem stupiden Auftauchen des Unglücks – schon erhob ich mich und führte sie an meinen Tisch. Sie trug schwarze, schlechtgeschnittene und fleckige Kleider. Sie machte den Eindruck, als sähe sie nichts von ihrer Umgebung. Oft stieß sie im Vorbeigehen an die Tische. Sie trug keinen Hut, ihre kurzen strähnigen und schlechtgekämmten Haare hingen wie Rabenflügel zu beiden Seiten ihres Gesichtes herab. Sie hatte die große Nase einer mageren Jüdin, mit gelblicher Haut, unter einer Stahlbrille zwischen den Flügeln hervortretend. (...)

Die Zeit verging mit nutzlosen Anstrengungen. Am Ende war ich in einem Zustand äußerster physischer Erschöpfung, aber die moralische Erschöpfung war noch ärger. Sowohl für sie als für mich. Sie liebte mich, und dennoch, am Ende sah sie



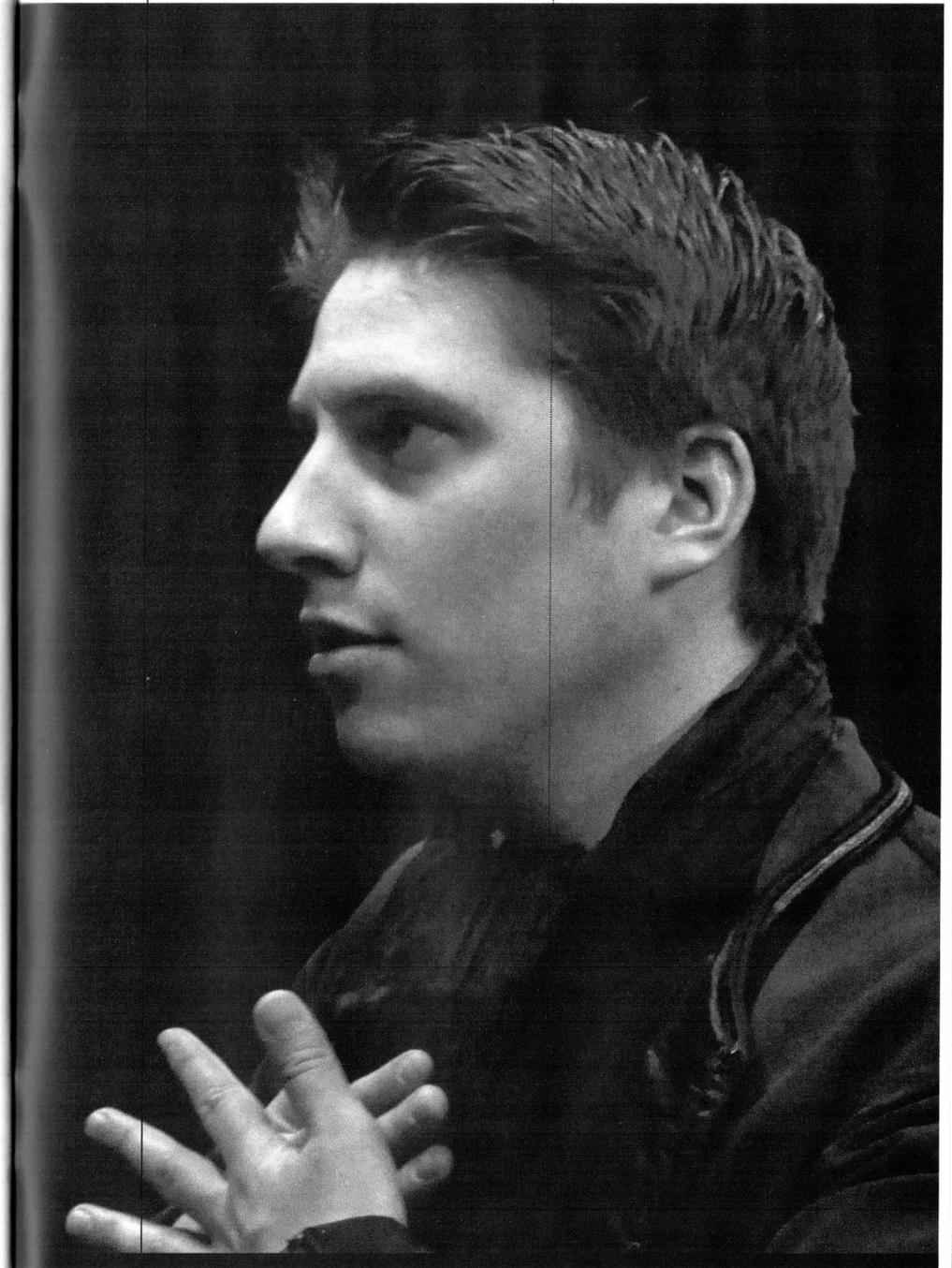
mich stumpf an, mit einem flüchtigen, sogar bitteren Lächeln. Sie steigerte sich mit mir, und ich steigerte mich mit ihr, aber wir kamen nur dazu, uns gegenseitig anzuwidern. (...)

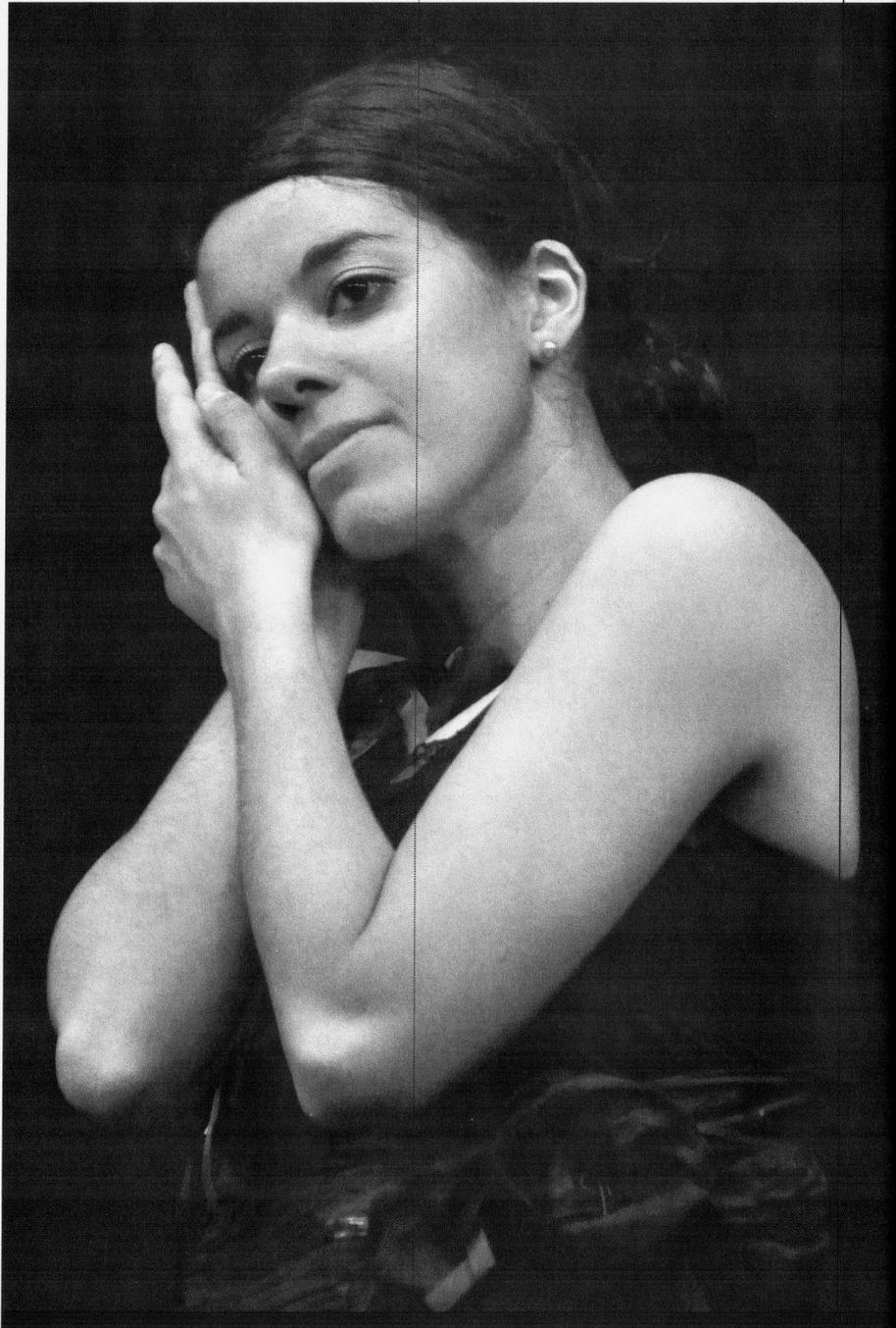
Ich sah ihr ins Gesicht. In diesem Zustand gesteigerter Angst fühlte ich mich – im Begriff, wahnsinnig zu werden – wie gemartert; es war ebenso komisch wie verhängnisvoll, gleichsam als hielte ich einen Raben, einen Unglücksvogel, einen Abfallfresser auf meiner Hand.

SEIN SELBSTGESPRÄCH

Schon geht der Mond auf. Sonst wartete ich voller Ungeduld darauf, doch heute sehe ich es mit Entsetzen, wie er immer heller wird. Der Gedanke, dass ich in diesen einen Nacht alles, was ich war, verliere und morgen ein gemeiner Mörder bin, lässt mich am ganzen Leib erzittern. Versuch dir dennoch den Augenblick vorzustellen, da diese beiden Hände rot von Blut sind. Wie sehr wirst du dir dann selbst verdammenswert vorkommen. Ginge es darum, einen mir verhassten Gegner umzubringen, es geschähe, ohne dass ich die geringste Seelenpein verspüren würde. Indes, heute Nacht muß ich einen Mann töten, den ich nicht hasse. (...)

Aber liebe ich denn Kesa wirklich, dass ich so reden darf? Die Liebe zwischen mir und ihr hat ein Einst und ein Jetzt. Ich liebt sie, lange bevor sie die Frau Watarus wurde. Oder ich glaubte, sie zu lieben. Allerdings, überdenke ich es heute, dann waren meine Gefühle damals nicht rein. Was beehrte ich? Ich beehrte offenbar nur ihren Körper, denn zu jener Zeit hatte ich noch keine Frau berührt. Es mag ein wenig übertrieben sein, doch was ich für Liebe hielt, war wahrhaftig nicht viel mehr als ein sentimentales Gefühl, das dieses sinnliche Verlangen beschönigen wollte. Sicher, in den drei Jahren, da jegliche Verbindung zu ihr abgebrochen war, habe ich sie nie vergessen können. Aber hätte ich damals ihren Körper kennengelernt, wäre auch dann die Sehnsucht nach ihr nicht von mir gewichen? (...)





IHR SELBSTGESPRÄCH

(...)

Was für ein armseliges Geschöpf ich doch bin, dass ich nicht länger auf mich vertrauen kann. Bis vor drei Jahren vertraute ich auf meine Schönheit. Bis vor drei Jahren, nein, es ist der Wahrheit näher, wenn ich sage, bis zu jenem Tag. An jenem Tag, als ich mich mit ihm in einem Zimmer des Hauses meiner Tante traf, wurde mir beim ersten Blick meine Hässlichkeit bewusst, die sich in seinem Herzen spiegelte. Er gab sich zwar den Anschein, als sähe er mich nicht verändert, und wählte liebevolle Worte, als begehrte er mich wirklich. Aber wie könnte eine Frau, sich einmal ihrer eigenen Hässlichkeit bewusst geworden, den Trost in solchen Worten finden! Ich empfand nur Widerwillen, Furcht und Traurigkeit. Ich weiß nicht, wie weit meine Gefühle in jenem Augenblick noch das unheimliche Gefühl übertrafen, das ich in meiner Kindheit einmal auf dem Arm der Amme beim Anblick einer Mondfinsternis verspürte. All meine Träume, die ich hegte, waren wie mit einem Schlag zerronnen. Was blieb, war Betrübnis wie an einem regnerischen Morgen, und – schaudernd vor Einsamkeit und Trauer überließ ich meinen totengleichen Körper jenem Mann. Einem Mann, den ich nicht liebte, einem Lüstling, der mich haßte und verachtete. (...)

IMPRESSUM

Herausgeber

Hochschule für Musik
und Darstellende Kunst
Frankfurt am Main

Präsident

Thomas Rietschel

Redaktion

Dr. Julia Cloot
Martina Stütz (Mitarbeit)

Fotos

Björn Hadem (Probenfotos)
Privat (Fotos der Komponist/innen)

Gestaltung

Opak Werbeagentur

Druck

Varioplus

Die Texte von Julia Cloot, Claudia
Doderer, Hedwig Fassbender, Beat Furrer
und Martina Stütz sind Originalbeiträge
für dieses Heft.

Georges Bataille:

Das Blau des Himmels.

Aus dem Französischen von Sigrid von
Massenbach und Hans Naumann.
München 1990

Ryunosuke Akutagawa:

Kesa und Morito.

In: Rashomon. Erzählungen.
Aus dem Japanischen von Jürgen Berndt.
München 3. Aufl. 2006



Alt werden lohnt sich.
Mit der Sparkassen-
Altersvorsorge.



Sie können zwar nicht ewig jung bleiben – aber sich aufs Alter freuen. Mit einer Sparkassen-Altersvorsorge entwickeln wir gemeinsam mit Ihnen ein auf Ihre individuellen Bedürfnisse zugeschnittenes Konzept für die eigene Vorsorge und zeigen Ihnen, wie Sie alle staatlichen Fördermöglichkeiten sowie eigene und betriebliche Leistungen optimal für sich nutzen. Vereinbaren Sie jetzt ein Beratungsgespräch in Ihrer Geschäftsstelle oder informieren Sie sich unter www.sparkasse.de. **Wenn's um Geld geht – Sparkasse**