

«Where are we now?»

Sacrifice

Sarah Nemtsov



Szene aus der Oper *Sacrifice* von Sarah Nemtsov, Staatskapelle Halle, Dirigent: Michael Wendberg. © Theater, Oper und Orchester GmbH Halle, Foto: Falk Wenzel

2016 habe ich meine zweite grosse Oper geschrieben. *Sacrifice*. Eine Oper in vier Akten für fünf Sänger, drei Schauspieler, Instrumentalensemble, Orchester, Elektronik, Zuspield, Video und einen stummen Chor. Es war ein Auftragswerk der Oper Halle, dort wurde es realisiert (Uraufführung im März 2017, Regie Florian Lutz) – in der Raumbühne Heterotopia (Bühne Sebastian Hannak). Das Publikum ist auf der Drehbühne, die Klänge rotieren, das Geschehen findet um das Publikum herum statt. Die Oper hat einen düsteren und aktuellen (akuten) Stoff: Radikalisierung. Das Libretto (von Dirk Laucke) verknüpft verschiedene Handlungsstränge: zwei deutsche Mädchen aus Sangerhausen (bei Halle – angelehnt an eine wahre Begebenheit von 2015), die nach Syrien gehen, um sich dem Djihaad anzuschliessen, es gibt eine Frau, vielleicht die Mutter eines Mädchens, die hingegen mehr und mehr mit identitären Bewegungen sympathisiert, sie und ihr Mann, der einen linken Aktionismus betreibt, dessen Motive zu helfen allerdings auch eher zwiespältig sind, driften immer weiter auseinander.

Es gibt drei Journalisten an einer europäischen Aussengrenze, die auf Flüchtlinge warten. Auch sie stecken in einem moralischen Dilemma. Es gibt tatsächlich einen Geflüchteten – dies vielleicht der heikelste Punkt der Konstruktion, Azuz, Musiker, unterwegs nach Europa. Aber es ist eigentlich irreführend, wenn ich hier die Geschichte skizziere. Es war mein Anliegen, mit dieser Oper etwas zu dieser Thematik und zu unserer Zeit zu sagen – mit der Abstraktion und ästhetischen Überhöhung aber zugleich in gewisser Weise zeitlos zu bleiben (zu anderen Zeiten etwa könnten die Radikalisierungen andere Richtungen nehmen). Die Oper als (gespreizte bis gesprengte) Form und (Zeit-)Rahmen, sinnlich intensiviert, fordernd, zum Teil verstörend – ein Fenster, eine Möglichkeit zum Innehalten und zur eigenen Reflexion.

Zugleich stecke auch ich dabei in einem moralischen Dilemma: es ist die absurde Situation, dass ich in der privilegierten Lage bin, eine Oper schreiben zu dürfen – für ein Haus, eine Institution, gegen ein Honorar – zu diesem (!) Thema.



Szene aus der Oper *Sacrifice* von Sarah Nemtsov.
Nils Thorben Bartling, Sybille Kress (zwei Journalisten: Krall, Beermann).
© Theater, Oper und Orchester GmbH Halle, Foto: Falk Wenzel

Dieses Paradoxon hat mich in der Arbeit fast zerrissen. Künstlerisch habe ich mit dieser Oper viele Dinge weiterführen oder endlich zusammen bringen können. Seitens des Hauses (Intendant Florian Lutz, der auch Regie führte) erlebte ich grosses Vertrauen und hatte viel Freiheit. Ich hätte dieses Stück sonst nicht schreiben können, ich musste selbst an verschiedene Grenzen gehen, die Arbeit war höchst intensiv (ich schrieb das Stück, zwei Stunden Musik, in weniger als einem halben Jahr), sie hat mich aber auch fast aufgefressen, und das Thema (in den Klängen) hat mir zugesetzt. Immer wieder bin ich fast verzweifelt und glaubte, ich könne nicht weiter schreiben – auch angesichts der Nachrichten. Die Zweifel habe ich mit in die Partitur genommen, transparent für den Zuschauer:

«Den 4. Akt habe ich auch dreimal begonnen. Ich versuche immer, schöne Musik zu schreiben, aber irgendwie klappt es nicht.»

«Ich lese die Nachrichten. Ich weiss nicht, wie ich die Oper weiterkomponieren kann angesichts ... dieser Lage ...»

«Was kann man tun?»

«Was kann ich tun?»

Das Ich spricht auch die Zuschauer an.

Ich habe mich für eine strenge Form entschieden. In jedem Akt gibt es ein «Klangbild» (angelehnt an Walter Benjamins «Denkbilder»), in dem nur das Orchester spielt, ohne Worte, ein offener Raum in der und für die Musik, der bestimmte Assoziationen wecken kann: Motoren, Klage, Sirenen, Brocken, Wellen. Es gibt Arien, Duette, Intermezzi und jeweils ein «Journal» – strukturell verwandt mit einem Rezitativ (die Journalisten/Schauspieler sprechen). Jeder Akt hat ein «Vakuum» – hier taucht der «stumme» Chor auf, unsichtbar, macht Geräusche, es ist eine anonyme Masse, die jeweils und für jeden eine andere Gruppe darstellen kann. Es gibt in jedem Akt Videobotschaften der beiden Mädchen. Am Ende der ersten drei Akte stehen in der Partitur als Interpunktion geplante Videokommentare der Urheber und der Beteiligten der Oper, in Halle wurde das nicht realisiert, stattdessen gab

es ein Testbild und weisses Rauschen. Die Videokommentare sollen eine Brechung sein, ein Schritt raus aus dem Werk, um die Fiktion zu «entschleiern», vielleicht auch, um den Zuschauern noch andere Perspektiven auf das Werk und den Stoff zu ermöglichen.

Die Mädchen singen verteilt über die vier Akte ein Taliban-Gedicht. «May I be sacrificed». Drei Akte lang singen sie es in Duetten. Von suchenden, hoquetus-artig verschachtelten gebrochenen Linien ausgehend «radikalisiert» sich ihr Gesang mehr und mehr. Laut Libretto begegnen sie Azuz – der selbst keine Sprache hat, nur Vokalisieren «singt», ich konnte hier keinen Text von Dirk Laucke «vertönen». Er singt Laute ohne Worte, allein, ohne Orchester, ohne Ort, nur Elektronik (Zuspielband) ist dabei, die ihn manchmal fast verschluckt. Eines der Mädchen, Henny, entschliesst sich umzukehren. Das ist sehr wichtig: Dass diese Umkehr möglich ist! Hier liegt die Hoffnung (die Freiheit und Verantwortung), dass man, selbst wenn man zunächst falsche Entscheidungen getroffen hat und falsche Schritte gegangen ist, bis zu einem bestimmten Punkt noch umkehren kann. Im 4. Akt singen die Mädchen getrennt. Jede hat eine eigene Arie – sie sind sehr weit voneinander entfernt. Die Handlung (beziehungsweise der letzte Rest von Handlung, denn es wurde ja auch zuvor nicht linear erzählt) löst sich auf im 4. Akt, es sind vielmehr Bilder, Stationen, Optionen.

Ich habe mich im Rahmen der Arbeit an der Oper u.a. eingehend mit arabischer Musik, mit Maqam-Systemen usw. beschäftigt, aber auch mit jemenitisch-jüdischem Gesang. Im 4. Akt singt Henny (das Mädchen, das umkehrt) ihre Arie «alive»: Ich habe aus dem Talibangedicht alle negativen Worte gestrichen, ausradiert – übrig bleibt «May I be», es gibt kein «sacrifice(d)» mehr. Die Musik dieser Arie ist der vielleicht positivste Moment in der Oper. Und es ist ein Hybrid – denn alle möglichen musikalischen (und aussermusikalischen) Erfahrungen (die arabische, die jüdische, die Alte und die Neue Musik, Jazz, Rock, Verschiedenes, was ich gehört habe, was ich bin und was ich geworden bin) sind eingeflossen. Es gibt keine Zitate. Durch die intensive Beschäftigung mit dieser Oper bin ich selbst gewachsen, und die Dinge sind gewissermassen Teil von mir geworden. Im April 2017 war ich zur Frühjahrs-tagung nach Darmstadt eingeladen und sprach dort über Wurzeln. Meine These war, dass oft mit einer falschen Metapher nach der kulturellen und physischen Herkunft gefragt wird. «Was sind Deine Wurzeln?» – diese Frage meint zumeist «Woher kommst Du?» und evoziert damit etwas Abgeschlossenes, das hinter einem liegt. Dabei wachsen Wurzeln selbst, sie sind gewachsene Gegenwart und nicht Vergangenheit. Wurzeln geben der Pflanze Kraft und Halt. Sie holen in osmotischen Prozessen Wasser und Nährstoffe aus dem Boden und gehen Netzwerke untereinander und mit anderen Organismen ein. Die künstlerische (und private) Identität ist so ein Wurzelwerk und sollte sich nicht beschränken lassen, umso mehr im 21. Jahrhundert – im Zeitalter der Digitalisierung, Globalisierung, Postmoderne – und angesichts der politischen Situation. Ich denke auch daran, was Byung-Chul Han schreibt (in *Abwesen*, Merve Verlag Berlin 2007, S. 7): «Im Westen war das Fremde lange Zeit Gegenstand gewaltsamer Ausschlie-

ssung oder Vereinnahmung. Es war nicht präsent im Inneren des Eigenen. Und heute? Gibt es noch das Fremde? Derzeit gibt man sich gerne dem Glauben hin, alle glichen irgendwie einander. So verschwindet das Fremde wieder aus dem Inneren des Eigenen. (...) Es ist heilsam, einen Raum für das Fremde bei sich freizuhalten.»

Das Fremde im Eigenen anzunehmen – in verschiedenen Hinsichten (künstlerisch, stilistisch etc.) war das befreiend und hat mich musikalisch Neues wagen lassen.

Im Orchester gibt es eine «Band» – ein Instrumentalensemble aus E-Gitarre/E-Bass, Keyboard, Drumset sowie verstärkter und mit Effektgeräten verfremdeter Harfe und präpariertem Klavier. Das Keyboard hat für die vier Akte jeweils eine eigene Samplebank mit verschiedenen Klangarsenalen (also 4 x 88 Tasten = 352 eigens kreierte Samples!). Die Samples stehen klanglich und konzeptuell zum Teil in Verbindung, zum Teil in Kontrast sowohl zu den Instrumenten als auch zu den Zuspielden. Die Zuspielden sind besonders für den gesprochenen Text wichtig, es gibt immer klangliche Verknüpfungen, und auch die Schauspieler selbst machen Geräusche (mit Mikrofonen, Radios, Megaphonen u.a.) und tragen so zur musikalischen Textur bei. Das Orchester ist ebenfalls verstärkt, die Bläser haben noch einige spezielle Objekte und Instrumente zusätzlich. Die beiden Mädchen tragen in den ersten drei Akten «Monotrone» bei sich – Minisynthesizer, mit denen sie wie an Handys spielen (sie drehen an Filtern und erschaffen Klänge, die von stimmnahen flirrenden bis zu laserartigen Sounds und Drones reichen). Sie spielen diese Klänge, noch bevor sie überhaupt singen, ähnlich wie die Klangobjekte der Journalisten sind auch die Monotrone sowohl Instrument als auch szenisches Objekt und zugleich Symbol – für die digitale Welt, die «virtuelle Verführung». Die Stimmen von Mann und Frau werden zum Teil mit Effektgeräten verfremdet. Akustik, Elektronik, Geräusch und Ton, Klang und Szene sind so eng und immer wieder anders

verknüpft. Die Quellen – zumal in der Raumbühne – lassen sich oft nicht gleich erkennen. Die Streicher «versinken» am Ende im Orchestergraben, das ist ein apokalyptisches Bild (und ein spezieller Klangeffekt), die Band spielt auf, Drones lassen (im besten technischen Fall) die Sitze der Zuschauer beben. Es ist aber nicht nur Apokalypse für mich. Es ist auch Kraft. Eine Art positiver Zorn – der sich der Ohnmacht entgegenstellt.

Sacrifice ist ein grosses und schroffes Werk. Ich hatte das Gefühl, es schreiben zu *müssen*. Die Gesellschaft und politische Lage lässt die Kunst nicht unberührt. Vielleicht (Utopie) ist es aber auch andersrum: Die Kunst lässt die Gesellschaft nicht ganz unberührt, selbst wenn der Wirkungskreis klein ist. Sie wirkt mitunter subkutan. Denn dass die Kunst *da* ist, zeugt von einer gewissen Freiheit – *und* von unserer Verantwortlichkeit. Wo bin ich jetzt? («Where are we now?» ist das Motto zu diesem Text.) Wo sind wir jetzt? Das Sinnieren über bestimmte Strömungen, die ästhetischen Hoheiten und Kategorisierungen interessieren mich weniger. Relevanz zeigt sich meiner Meinung nach auf andere Art (*in* der Sache). Die Diskurse – etwa zum Neuen Konzeptualismus oder zur Diesseitigkeit – mögen durchaus spannend sein, aber mitunter offenbart sich (in den Diskursen, nicht in den Werken, im Gegenteil!) ein Schubladendenken, das eigentlich ausgedient haben sollte und das auf seltsame Art auch quer zu manchen «politischen» Botschaften der Werke selbst steht.

In meinen neuesten Kompositionen habe ich mich wieder mehr der Innerlichkeit zugewandt, doch ich studiere diese «leisen» Töne wie unter dem Mikroskop. Gerade schreibe ich an einem «Haus» (Titel eines neuen Werks) für das Ensemble Adapter: vier Instrumente, Verstärkung und Live-Video (Premiere im Oktober 2017 beim Transit Festival, Leuven, Belgien). Abgründe offenbaren sich, aber auch Trost. Zwischenmenschliches gespiegelt im kammermusikalischen Musizieren, gewissermassen geht es wieder, wenn auch anders, um Empathie. Ich wechsele quasi nur zwischen den «Kreisen».



Szene aus der Oper *Sacrifice* von Sarah Nemtsov, v.l.n.r.: Marie Friederike Schöder (Jana), Tehila Goldstein (Henny). © Theater, Oper und Orchester GmbH Halle, Foto: Falk Wenzel