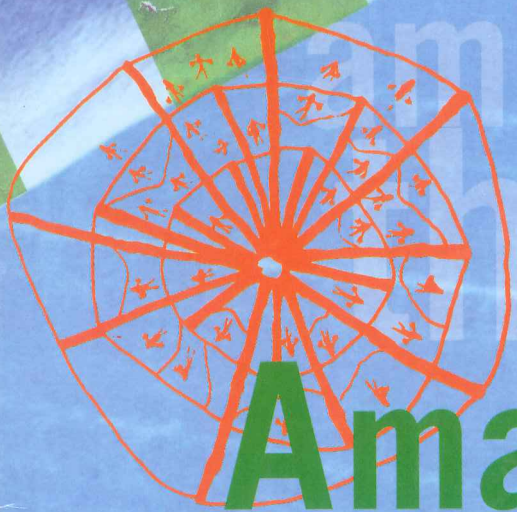
Programm



Musiktheater in drei Teilen

Amazonas

Music theatre in three parts

Teatro música em três partes

12. Münchener Biennale | Internationales Festival
für neues Musiktheater | 27. April – 12. Mai 2010

Uraufführung:
Samstag, 8. Mai 2010, 20 Uhr

Weitere Vorstellungen:
Sonntag, 9. Mai bis Mittwoch,
12. Mai 2010, 20 Uhr

Reithalle

Aufführungsdauer:
ca. 210 Minuten, zwei Pausen

Weitere Aufführungen:
29. Mai 2010, Rotterdam (Exzerpte)
21. bis 25. Juli 2010, Sao Paulo
6. bis 9. Oktober 2010, Lissabon

Weitere Veranstaltung zu *Amazonas*

Sonntag, 9. Mai, 11 bis 13 Uhr
Bayerische Akademie der Schönen Künste
Amazonas
Ein interdisziplinäres Symposium der Münchener Biennale in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste
Zur Einführung: Klaus-Dieter Lehmann
1. Teil: „Der klagende Orpheus" – ein Dialog Siegfried Mauser im Gespräch mit Peter Sloterdijk
2. Teil: Podiumsdiskussion mit Siegfried Mauser, Michael Scheidl, Peter Sloterdijk und Peter Weibel
Moderation: Peter Ruzicka

Gesamtprojekt
Künstlerische Produktion: Peter Ruzicka, Peter Weibel, Laymert Garcia dos Santos
Beratung: Bruce Albert, Davi Kopenawa Yanomami, Siegfried Mauser
Projekt-Initiative: Joachim Bernauer, José Wagner Garcia

Dank für Gastfreundschaft und engagierte Mitarbeit an die Bewohner von Demini (Watoriki), ganz besonders an Davi Kopenawa Yanomami (Schamane und Präsident der Hutukara Associação Yanomami) und Lourival Yanomami (Schamane und Dorfoberhaupt), an die Schamanen Ari Pakidari Yanomami aus Ajuricaba, André Yanomami und Levi Hewakalaxima Yanomami aus Novo Demini, Isaias Yanomami und Manoel Yanomami aus Tootobi, an Geraldo Kuisitheri Yanomami (Sozialarbeiter und Kameramann, Tootobi) sowie Dário Vitório Yanomami (Lehrer und Kassenführer der Hutukara Associação Yanomami, Boa Vista).

AMAZONAS

Musiktheater in drei Teilen

Der Amazonas ist in Gefahr. Die Welt weiß es. Aber was ist bedroht? Ein Strom, der Meeresbreite erreicht, ehe er sich im Ozean auflöst, bildet die Lebensader für eine Natur mit einer unvergleichlichen Artenfülle an Pflanzen und Tieren; er ist Hauptschlagader und zentrales Nervensystem eines biologischen und kulturellen Lebensraums, in dem Menschen Sinn und Glück als Teil der Natur fanden. Das Paradies natürlichen Reichtums und vermeintlicher Ursprünglichkeit weckte in den Europäern, die es sahen, das typische Doppelgefühl: Bewunderung und Begehrlichkeit, Staunen und (Hab- und Macht-)Gier. Bis das große, Fremden schwer zugängliche Gebiet „erschlossen" war, dauerte es lange. Die Konsequenzen weißer Eroberung aber lösen heute Alarm aus.

Amazonien ist ein Kerngebiet des globalen Schicksals, ökologisch und kulturell. Das Musiktheaterprojekt, das die Münchener Biennale mit internationalen Kooperationspartnern realisiert, fächert die Aspekte des „amazonischen Schmerzes" (Peter Sloterdijk) und der amazonischen Zukunft mit allen virtuellen und multimedialen Möglichkeiten des modernen Musiktheaters auf.

Koproduktion:
Münchener Biennale, Goethe-Institut (München, São Paulo, Lissabon),
ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, SESC São Paulo, Hutukara Associação Yanomami (Boa Vista), Teatro Nacional de São Carlos (Lissabon)

In Zusammenarbeit mit Opera Days Rotterdam und Netzzeit (Wien)

Gefördert von:
Kulturstiftung des Bundes, Programm "Kultur" der Europäischen Union;
Deutsche Bank; Fundacao EDP

Die Entwicklung des Projekts wurde unterstützt von
PETROBRÁS/ Cenpes (Rio de Janeiro)

Medienpartner: Arte, Deutschlandradio Kultur, Antena 2, RTP

Weitere Informationen: www.amazonas-musiktheater.org

Amazonas

Musiktheater in drei Teilen

1. TILT

Musik: Klaus Schedl
Text: Roland Quitt (nach Walter Raleigh)
Regie: Michael Scheidl
Bühne und Kostüme: Nora Scheidl
Dramaturgie: Roland Quitt
Licht: Norbert Joachim
Ton: Paolo Mariangeli
Mitarbeit Regie: Martina Stütz
Kostümassistenz: Nina Greif

Darsteller: Mafalda de Lemos,
Moritz Eggert, Christian Kesten

piano possibile:
Flöte, Keyboard und Elektronik:
Alexander S. Friedl
Trompete/ Basstrompete und
Elektronik: Philipp Kolb
Cello: Mathis Mayr
E-Gitarre: Johannes Öllinger
E-Bass, Kontrabass und E-Gitarre:
Tobias Weber
Percussion: Stefan Blum

Musikalische Leitung: Heinz Friedl

Kompositionsauftrag der
Landeshauptstadt München
zur Münchener Biennale

2. A Queda do Céu
(Der Einsturz des Himmels)

Musik, Samples: Tato Taborda
Text: Roland Quitt
Konzeption: Tato Taborda, Roland Quitt
Regie: Michael Scheidl
Bühne und Kostüme: Nora Scheidl
Video: Leandro Lima und Gisela Motta
Dramaturgie: Roland Quitt
Licht: Norbert Joachim
Ton: Alexandre Fenerich, Andreas Simon
Mitarbeit Regie: Martina Stütz
Kostümassistenz: Nina Greif

Darsteller:
Christian Zehnder (Schamane),
Phil Minton (Xawara),
João Cipriano Martins (Falke),
Katia Guedes (Ameise),
Nuno Dias (Marder),
Bettina Lieder (Erste Stimme),
Jochen Strodthoff (Zweite Stimme),
Sven Hussock (Dritte Stimme)

Ensemble Moderno de Lisboa
Trompete: Jorge Almeida,
Pedro Monteiro
Horn: Paulo Guerreiro, Carlos Rosado
Posaune: Hugo Assunção
Tuba: Ilídio Massacote
Schlagzeug: Elizabeth Davis, Richard
Buckley, Pedro Araújo e Silva
und
Flöte: Alexander S. Friedl, Stefan Blum,
Philipp Kolb

Musikalische Leitung: Heinz Friedl
Musikalische Leitung der Proben in
Lissabon: Pedro Pinto Figueiredo

Kompositionsauftrag von SESC São Paulo und der Landeshauptstadt München

Titel und verschiedene Elemente der Handlung nach dem Buch *La chute du ciel* von Davi Kopenawa und Bruce Albert (Éditions Plon, Collection Terre Humaine, Paris im Herbst 2010).

Besonderer Dank für die intensive Begleitung mit anthropologischem Hinweis an Bruce Albert.

3. Amazonas-Konferenz. In Erwartung der Tauglichkeit einer rationalen Methode zur Lösung des Klimaproblems

Konzept, Text und Inszenierung:
Peter Weibel
Musik und Klanggestaltung:
Ludger Brümmer, ZKM | Institut für Musik und Akustik
Bild: Bernd Lintermann, ZKM | Institut für Bildmedien
Projektleitung: Christiane Riedel
Dramaturgie, Projektkoordination:
Julia Gerlach
Leitung Bühnentechnik und Licht:
Manuel Weber
Ton- und Klangregie: Sebastian Schottke
Echtzeit-Klangumgebung: Jens Barth, Götz Dipper, Sebastian Schottke, Holger Stenschke
Entwicklung Bühnenprojektion:
Nikolaus Völzow
Entwicklung Interaktiver Tisch:
Matthias Wölfel
Entwicklung Gesichtsanimation:
Martin Schmidt
Video: Christina Zartmann, Moritz Büchner
Mitarbeit visuelle Gestaltung:
Stewart Smith
Konzept Installation Entreé:
José Wagner Garcia
Regieassistenz, Abendspielleitung:
Jan Gerigk
Szenische Einstudierung (Konferenz):
Jochen Strodthoff
Musikalische Einstudierung:
Heinz Friedl
Kostüm: Christiane Riedel, Alexa Pollmann, Hellen Oni
Assistenz Projektkoordination:
Julia Gottschalk
Assistenz Bühnentechnik, Licht:
Max Bäßler
Assistenz Ton: Anton Kossjanenko, Carsten Tradowsky
Assistenz Video: Birgit Benkö, Fabiana Calignano
Recherche: Dominika Szope

Darsteller:
Nuno Dias (Vokalist),
Moritz Eggert (Schamane, Vokalist),
Katia Guedes (Vokalistin),
Sven Hussock (Conferencier),
Christian Kesten (Ökonom, Vokalist),
Mafalda de Lemos (Wissenschaftlerin, Vokalistin),
João Cipriano Martins (Vokalist),
Phil Minton (Vokalist),
Jochen Strodthoff (Politiker),
Christian Zehnder (Vokalist)

Dank und Quellenverweise:
siehe Textteil ZKM

Realisierung

Produzenten (Producer): Tilmann Broszat, Münchener Biennale;
Joachim Bernauer, Goethe-Institut; Sérgio Pinto, Cassio Quitério, SESC São Paulo;
Christiane Riedel ZKM | Karlsruhe

Produktionsleitung: Walter Delazer

Produktionsassistenz: Anna Bründl, Anna Wieczorek

Mitarbeit Produktion: Jana Binder, Carminha Góngora, Andrea Hartenstein, Isabel Lopes

Mitarbeit Recherche: Francisco Caminati, Fábio Candotti

Stage Manager: Marie Enzler

Orchesterwarte: Christian König, Maximilian Tiedke

Maske: Cornelia Becker, Tanja Lipka, Raimund Vetter

Garderobe: Eva Patzke, Peter Sommerer

Technische Gesamtleitung und Ausstattungsleitung: Werner Kraft

Technische Projektleitung München: Ulli Napp, Peter Weyers

Tontechnik: Andreas Simon, Boris Kluska, Ralf Steyrer

Beleuchtungstechnik: Wolfgang Eibert, Michael Kunitsch, Eduard Schnur

Videotechnik: Roland Reitberger, Andreas Süßmann

Bühnentechnik: Manfred Bachler, David Barry, Georg Frank, Stefan Engelberger,
Lukas Gröbel, Thomas Lorenz, Marcus Schmidell, Martin Sternecker, Bertram Zöhl

Bühnenausstattung: Magic Effects, Sebastian Bulst

Malerei: Bernhard Antl, Markus Schmiederer, Atelier Schmidbauer

Kostümwerkstatt: Eva Carabova, Okki Zykan

Koordination Kommunikation: Christiane Jekeli

Website Amazonas: Verena Hütter

Vermittlungsprogramm: Annette Geller, Astrid Grabow, Gabriele Herzog-Schröder,
Julia Klein

Vorwort

Amazonien ist in Gefahr. Die Welt weiß das. Aber was ist bedroht? Eine Region, fast so groß wie der europäische Kontinent, mit einer unvergleichlichen Artenfülle an Pflanzen und Tieren, Lebensraum von Menschen, die seit Jahrtausenden Sinn und Inhalt in der Übereinstimmung mit, nicht in der Beherrschung und Ausbeutung der Natur finden. Die Eroberung durch die Weißen hat Millionen von ihnen umgebracht, an Epidemien sterben lassen, ihre Lebensmöglichkeiten eingeengt und ihnen die Grundlagen ihrer Kultur entzogen. Allmählich wächst das Bewusstsein: Amazonien ist ein Kerngebiet des globalen Schicksals, ökologisch und kulturell. Das Amazonas-Projekt fächert die Aspekte des „amazonischen Schmerzes" (Peter Sloterdijk) und der amazonischen Zukunft mit den virtuellen und multimedialen Möglichkeiten des modernen Musiktheaters auf. Drei künstlerisch selbständige Teile stehen für drei Arten des Blicks auf die Amazonas-Geschichte. Kommt es im ersten Teil zu einer musikalisch drastischen und inhaltlich tragischen Ortsbestimmung des Europäers, der Amazonien als einen Garten Eden entdeckt, in Besitz nimmt, verwertet und zerstört, so führt der zweite Teil in die Welt der indigenen Bevölkerung und zeigt uns deren Bedrohung aus der Perspektive der Yanomami, deren Anstrengungen, die Katastrophe (den Einsturz des Himmels) zu verhindern, letzten Endes vergeblich bleiben. Derart sensibilisiert für die eigene und fremde Wahrnehmung wird der Besucher im dritten Teil Zeuge und Teilnehmer einer multimedialen Konferenz, in der das Schicksal Amazoniens auf dem Spiel steht. Verstand und Sinne werden neuartig herausgefordert, molekulare Musik wird visualisiert und digitale Bilder erklingen, datengestützte Erkenntnis wird zum ästhetischen Erlebnis. Kein Besucher wird das Theater mit dem gleichen Bewusstsein über Amazonien verlassen, mit dem er es betreten hat.

Seit Werner Herzogs Film *Fitzcarraldo* verbindet sich für die westliche Kulturwelt Opernmusik mit Original-Aufnahmen vom Amazonas, mit Bildern von Urwald und Ureinwohnern. Neu ist der Ansatz, unser heutiges Wissen über die Dramen, die sich in Amazonien abspielen, auf die Bühne zu bringen, und sich dabei nicht auf die Perspektive der wissenschaftlich-technischen Welt zu beschränken, sondern auch indigene Wissenskultur einzubeziehen. Dabei tritt eine unerwartete strukturelle Verwandtschaft von Medienkunst und Schamanismus zutage. In beiden Fällen handelt es sich um Verfahren zum Umgang mit Klängen und Bildern, um die gezielte Visualisierung komplexer Vorstellungen. Der Schamane betreibt einen präzisen audiovisuellen Download, er empfängt Klänge, die Bilder evozieren. Das *Amazonas*-Musiktheater markiert auch den Beginn eines Dialogs zwischen der virtuellen Welt der Medientechnologie und der spirituellen Welt des Schamanismus.

Damit ein so vielschichtiges und gewagtes Unternehmen erfolgreich entwickelt und realisiert werden kann, ist eine besonders zuverlässige institutionelle Basis nötig. Das gemeinsame

Interesse am Inhalt und an künstlerischer Innovation vereinigte die deutsche Trias Münchener Biennale, ZKM Karlsruhe und Goethe-Institut (München, São Paulo, Lissabon), die beiden brasilianischen Partner SESC São Paulo und Hutukara Associação Yanomami sowie die portugiesische Staatsoper São Carlos zu einer Gruppe, die – auch dank der Unterstützung der Kulturstiftung des Bundes, der Europäischen Kommission und vieler anderer Partner – mit Leidenschaft und Präzision zusammenarbeitet.

Deutschland
Klaus-Dieter Lehmann (Goethe-Institut)
Peter Ruzicka (Münchener Biennale)
Peter Weibel (ZKM | Karlsruhe)

Brasilien
Danilo Santos de Miranda
(SESC São Paulo)

Portugal
Christoph Dammann
(Teatro Nacional de São Carlos)

Worte des Schamanen Davi Kopenawa

Der Wald lebt. Er kann nur sterben, wenn ihn die Weißen starrsinnig weiter zerstören. Wenn sie weitermachen, werden die Flüsse in der Erde verschwinden, der Boden wird rissig werden, die Bäume werden verkümmern und das Gestein wird unter der Hitze zerbrechen. Die verwüstete Erde wird leer und still. Die *Xapiri*-Geister, die aus den Bergen hernieder stiegen, um hier auf ihren Spiegeln zu spielen, werden in die Ferne fliehen. Ihre Väter, die Schamanen, können sie nicht mehr rufen und zu unserem Schutz tanzen lassen. Sie werden unfähig sein, die Rauchwolken der Epidemien abzuwehren, die uns vernichten. Sie werden nicht länger mehr die bösen Wesen aufhalten können, die den Wald in ein Chaos verwandeln. Wir werden einen um den anderen betrauern, und den Weißen wird es ebenso ergehen. Alle Schamanen werden aussterben. Wenn nicht einer unter ihnen überlebt, um dies aufzuhalten, wird der Himmel enden, indem er einstürzt.
Die Weißen denken nicht sehr weit über sich selbst hinaus. Sie sind immer von den Dingen des Augenblicks voreingenommen. Deshalb hätte ich gern, dass sie meine Worte hören, und dass diese in ihre Gedanken eindringen können. Ich hätte gern, dass sie, wenn sie meine Worte verstanden haben, sagen: „Die Yanomami sind andere Leute, aber ihre Worte sind ehrlich und klar. Wir verstehen jetzt, was sie denken. Dies sind Worte der Wahrheit. Ihr Wald ist schön und ruhig. Sie wurden erschaffen und leben dort friedlich seit einer

sehr langen Zeit. Ihre Gedanken folgen anderen Wegen als denen des Handels. Sie wollen so leben, wie sie es für angemessen halten. Ihre Sitten sind anders. Sie haben keine bedruckten Papiere, aber sie kennen die *Xapiri*-Geister und ihre Gesänge. Sie schützen ihre Erde, um weiterhin so leben zu können, wie sie wollen. Lasst es so sein! Wenn sie es nicht verteidigen, werden ihre Kinder keinen Ort haben, an dem sie gut leben können. Sie werden sagen, dass ihre Väter unweise handelten, indem sie sie nur in einem nackten und abgebrannten Land ließen, voll vom Rauch der Epidemien und durchzogen von Flüssen schmutzigen Wassers."

Ich wünsche mir, dass die Weißen aufhören zu denken, unser Wald sei etwas Totes und stehe ohne besonderen Grund an seinem Ort. Ich würde sie gerne dazu bringen, die Stimme der *Xapiri* zu hören, die auf ihren glänzenden Spiegeln spielen. Dann werden sie ihn vielleicht mit uns verteidigen. Ich hätte ebenfalls gerne, dass ihre Söhne und Töchter unsere Worte verstehen und Freunde unserer Söhne und Töchter werden, damit sie nicht in Unkenntnis aufwachsen. Denn wenn der Wald zerstört ist, wird kein neuer geboren werden.

Ich bin ein Kind der Einwohner dieses Landes. Wir sind die Söhne und Schwiegersöhne von Omama, der uns erschuf. Dies sind seine Worte und die Worte der *Xapiri*, die in unsere Träume kommen, und die ich hiermit an die weißen Menschen weitergebe. Diese Worte gehören unseren Vorfahren seit den frühesten Zeiten. Das Bild *Omamas* legte sie in meine Brust. Seitdem geht mein Denken vom einen zum andern, und sie haben kein Ende. Es ist so. Ich hatte keinen anderen Lehrer als *Omama*. Es sind seine Worte, die Worte meiner Ahnen, die mich weise machten. Sie kommen von niemandem sonst. Die Worte der Weißen sind anders. Sie sind ohne Zweifel reich an Ideen und klug, aber ihnen fehlt die Weisheit. Ich habe nicht, wie sie, alte Bücher, in welche die Worte meiner Vorfahren eingezeichnet sind. Die Worte der *Xapiri* drücken sich in meinen Gedanken ab, in mir. Es sind die Worte von Omama. Sie sind sehr alt, aber wir erneuern sie beständig. Sie haben den Wald und seine Bewohner immer geschützt. Heute ist es an mir, sie zu kennen. Später werden sie in den Sinn meiner Kinder und Schwiegerkinder, dann in den Sinn ihrer Söhne und Schwiegersöhne gelangen. Es ist dann an ihnen, sie wieder zu erneuern. Das wird so weitergehen, immer weiter und weiter. So werden sie nie enden oder verschwinden.

Auszug aus dem Buch *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami* (Der Sturz des Himmels. Worte eines Yanomami-Schamanen), von Davi Kopenawa und Bruce Albert. Das Buch erscheint im September 2010 in der Edition Plon, Sammlung Terre Humaine, Paris.

Joachim Bernauer

Willkommen im amazonischen Opernlaboratorium

Eigentlich sprengt Amazonien unsere zivilisierte Vorstellungskraft. Wer nicht dort war, kann es kaum glauben, dass man auch mit dem Flugzeug viele Stunden benötigt, um das grüne Meer des amazonischen Regenwalds zu überqueren. Obwohl die Angaben schwanken und die wirtschaftliche Krise der letzten Jahre eine Entschleunigung bewirkte, so bleibt uns das Ausmaß der täglichen Waldvernichtung unfassbar, und die Szenarien der Auswirkung auf das Weltklima können oder wollen wir ebenso wenig verstehen. Die kosmologische Komplexität der bedrohten indigenen Kulturen bringt uns vollends an die Grenzen unserer westlichen Vorstellungskraft. Wir schätzen das Amazonasbecken als die Mythenmaschine von Manaus, Eldorado und Fitzcarraldo, aber begnügen uns in der Regel mit einer vagen Kenntnis, die auf abenteuerlustiger Neugier und ungläubigem Schaudern beruht.

Wir wissen, dass wir über Amazonien zu wenig wissen. Die Entscheidung, ein Musiktheaterprojekt zu diesem Thema zunächst für die Beteiligten und am Ende für die Öffentlichkeit als Laboratorium anzulegen, ist daher naheliegend. In diesem Laboratorium müssen Fragen zu Form und Inhalt und zur Begrifflichkeit gestellt werden: Läuft nicht jede Zusammenarbeit mit indigenen Völkern Gefahr, als Folkloreveranstaltung missverstanden zu werden? Darf man indigene Völker heute noch Indianer nennen? Kann man Schamanismus als Spitzentechnologie bezeichnen? Haben wir wirklich Zugang zu dieser Welt? Ist es nicht Augenwischerei, von einem Dialog mit indigenen Koproduzenten zu sprechen? Ist „Amazonas" überhaupt die richtige Bezeichnung für den Mythos und den Stoff, der hier auf dem Spiel steht? Kann man es ökologisch rechtfertigen, sich mit einem internationalen Kooperationsprojekt für den Erhalt des Regenwaldes einzusetzen, obwohl die Flugreisen der Künstler und Experten die CO_2-Bilanz belasten? Wird durch diese Oper auch nur ein Baum weniger gefällt? Wird ein Opernprojekt nicht heillos überfordert, wenn damit zugleich ein gesellschaftspolitisches Anliegen vertreten wird? Darf man von multimedialem Musiktheater als dem Zusammenspiel von Medienkunst und Bühnenkunst neue Impulse für die zeitgenössische Oper erwarten? Und sollte man für ein Projekt wie dieses den Begriff Oper nicht lieber konsequent meiden? Auch wenn die hier beteiligten Künstler und Experten beständig (und abendfüllend) um Antworten ringen, so liegt die Stärke dieses Projekts nicht darin, diese Fragen gültig zu beantworten, sondern sie aus verschiedenen Perspektiven immer wieder neu zu stellen, also auch jede Antwort in Frage zu stellen. Multiperspektivistisches Musiktheater als hermeneutische (Nicht)oper.

Als Mittel der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Komplexität der Amazonasregion und ihrer globalen Verflechtung bieten sich Medienkunst und Musiktheater deshalb an, weil sie

in dieser Kombination eine besondere Chance für die Verarbeitung wissenschaftlicher (einschließlich indigener) Kenntnisse bieten. Die Initiatoren, Künstler, Berater und Produzenten des Projekts haben daher den Kompositions- und Produktionsprozess von vornherein als eine Plattform verstanden, die eine Vielfalt inhaltlicher und ästhetischer Perspektiven zulassen muss. Die risikofreudige Unvereinbarkeit von verschiedenen künstlerischen und weltanschaulichen Auffassungen sollte als ständig neu zu definierende Qualität verstanden werden, ohne die Widersprüchlichkeit der Interessen und die Inkommensurabilität der aufeinanderprallenden Kulturen auflösen zu wollen. Auf dieser transkulturellen Plattform entwickelte sich eine amazonische Trilogie der Antagonismen, ein Stück, das mit einem gemeinsamen künstlerischen Anliegen drei musikalisch und konzeptionell sehr unterschiedliche Wege beschreitet. Ob in der Auseinadersetzung mit Walter Raleigh und Carlo Gesualdo, den vierhundert Jahre alten Entdeckern neuer geographischer und chromatischer Welten, oder im Dialog mit John Horton Convay und Davi Kopenawa Yanomami, den zeitgenössischen Vorkämpfern auf den Gebieten der Mathematik und des Schamanismus – das alles verdichtet sich am Ende zu hundert Prozent Musiktheater.

Das Projekt wird durch ein Vermittlungsprogramm begleitet, das die Schüler am Aufführungsort in Amazonas-Projektklassen einbindet und ihnen eine Begegnung mit Yanomami-Lehrern ermöglicht. Das umfangreiche Internetportal des Opernprojekts bietet profunde Informationen für jedermann, verschiedene Foren und einen Trickfilmwettbewerb für Kinder und Jugendliche. Das Musiktheaterstück und sein Begleitprogramm werden musikalisch, ästhetisch und kulturell viele Menschen erreichen, die damit ihr Verständnis für Neues Musiktheater und für Amazonien erweitern können. Und die Missverständnisse? „Kein Problem", sagt unserer anthropologischer Berater Bruce Albert, „solange es produktive Missverständnisse sind."

Laymert Garcia dos Santos

Klänge, Bilder und die virtuelle Dimension der Wirklichkeit

Amazonas ist Musiktheater, das multimedial wird, je mehr sich seine drei Teile entfalten und die Nicht-Zukunft des Waldes problematisieren. Mit dieser schrittweisen Verwandlung von Oper in Multimedia hat sich für uns folgende Frage gestellt: Wie sollte der zweite Teil *Der Fall des Himmels* konzipiert sein, in dem versucht wird, einem westlichen Publikum den spezifischen Unterschied, der die Yanomami-Perspektive charakterisiert, verständlich zu machen? In anderen Worten, wie kann mit Bildern und Klängen die audiovisuelle Kultur dieses indigenen Volks evident und deutlich gemacht werden, diese ganz besondere und einzigartige Art und Weise, wie in dieser Kultur das erschaffen wird, was zu hören und zu sehen ist? Wie kann also die Welt des Schamanen und seines Waldes übersetzt, in Szene gesetzt und konfrontiert werden mit der westlichen oder verwestlichten Welt, welche die Bilder und Klänge des Waldes aus einer technisch-wissenschaftlichen Perspektive erfasst, die dann im dritten Teil behandelt wird?

Wenn wir dieses Bündel von Fragen zusammenfassend formulieren wollen, können wir es so ausdrücken: Wir mussten einen Weg zu finden, der den Dialog zwischen zwei sehr unterschiedlichen audiovisuellen Kulturen ermöglicht und erreichen, dass der Zuschauer den Unterschied zwischen den schamanischen Techniken zur Herstellung von Bildern und Tönen und den digitalen Techniken, mit denen die Bilder und Klänge der Technowissenschaft erzeugt werden, empfinden kann.

Zu diesem Zweck beteiligten sich Yanomami-Schamanen im Mai 2008 im Rahmen der Münchener Biennale an einem Experiment und nahmen anschließend an einer Führung durch eine Kunst- und Technologieausstellung des ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) in Karlsruhe teil. Peter Weibel stellte ihnen Multimediawerke vor, bei denen der künstlerische Schaffensprozess in der Erforschung maschineller Möglichkeiten besteht. Im Gegenzug besuchten Komponisten, Regisseure und Multimediakünstler das Dorf Watoriki, um dort den Schamanismus aus der Nähe kennenzulernen.

Der Erfahrungsaustausch und vor allem die Entstehung eines transkulturellen Dialogs – bei dem eine sogenannte Ur-Kultur zum ersten Mal als ebenso zeitgenössisch wie die technowissenschaftliche Kultur anerkannt wird – flossen in die Arbeit aller Mitwirkenden ein und spielten eine wichtige Rolle bei der theatralen Umsetzung. Bilder und Klänge wurden davon geprägt und verliehen der Differenzierung der Unterschiede zwischen den beiden in Frage stehenden Sichtweisen Konsistenz.

So steht der dritte Teil zu den beiden ersten nicht nur im Verhältnis eines „Dialogs". Hier wird vielmehr Musiktheater wirklich zum multimedialen Ereignis, denn die drei Szenen dieses Teils

entsprechen den Zusammenhängen, die in den ersten beiden Teilen entwickelt wurden, und führen diese auf multimediale Weise weiter. Nach meinem Verständnis beschreibt die erste Szene („Paradies") den Wald als die Lebenssphäre, die von den Eroberern im ersten Akt ein- und in Besitz genommen wurde; nun aber ist sie nicht mehr als *commodity*, sondern als riesiger erdhaft-biologischer Organismus konzipiert, besser gesagt, als lebendige Quelle von Klang, von Musik – menschliche und nicht menschliche Stimmen werden als audiovisuelle Bausteine behandelt. In diesem Sinne setzt der Chor des Waldes mit seinem Part das Objekt der Eroberer wieder als das ein, was es seiner immanenten Perspektive nach ist, und lässt es nicht länger in der Funktion, in der jene es wie eine Ressource besitzen wollten. Es ist ebenfalls eindrucksvoll, wie die zweite Szene, der Konferenzraum, den zweiten Teil spiegelt und ins Gedächtnis ruft, indem sie die Zerstörung des Regenwaldes und die Auswirkungen von „Entwicklung" durch die Visualisierung ökonomischer und ökologischer Daten und Statistiken auf die Bühne bringt. Das Prinzip der Synästhesie regelt das Verständnis dessen, was im „Konferenzraum" geschieht. Die übliche Wahrnehmung von Klang, Bild und Daten wird beiseite gestellt, um dem Publikum ein anderes Gefühl für das zu vermitteln, was Politiker, Ökonomen und Wissenschaftler „erreicht" haben. Aus meiner Sicht zeigt der zweite Teil, wie wir uns aus der Perspektive der Yanomami auf eine Katastrophe zubewegen; der dritte Teil, wie wir dies durch die bewussten und unbewussten Wirkungen und Nebenwirkungen dessen tun, was wir „Entwicklung" nennen. Schließlich führt die dritte Szene das Publikum zurück in den Kontext, in dem es sich selbst gegenüber steht, wie am Ende des zweiten Teils. Aber nun wird das „Zwielicht", die Katastrophe, nicht mehr in den mythischen Begriffen der Yanomami verstanden, sondern als Sieg der Entropie.

Als wir uns im August 2009 zu unserem Workshop in Watoriki trafen, erlebten wir einen fantastischen Moment, in dem alle diese Dinge für das Verständnis der Weißen sehr klar wurden. Die Schamanen verfuhren wie immer, sie inhalierten Yãkohana, sangen, tanzten, sprachen und so weiter. Plötzlich ging Levi (einer der Schamanen, die sich im Mai 2008 an dem Vorbereitungsexperiment in München beteiligten) zu dem Anthropologen Bruce Albert, zeigte auf uns, legte die Hand auf seine eigene Brust und sagte in der Sprache der Yanomami: „Sage ihnen, dass ich durch meine Brust das Bild der Gesangs-Worte des Oropendola (Stirnvogels) herabhole." Sofort danach begab sich Levi wieder in das Ritual und begann zu singen und zu tanzen.

Ich war verblüfft. Denn es schien mir, als ob Levis Körper durch diesen audiovisuellen Download zugleich als Hardware und als Software-Prozessor eines Programms fungierte, das für den Schamanen als Klang-Lied der *Xapiripë* (der helfenden Geister) zu einem Bild wurde, das der Interpret wie eine Art Partitur liest. In Bruce Alberts Worten: „Die Klänge/Lieder der Xapiripë sind zuerst

da; die mentalen Bilder, die durch das Yãkohana induziert werden, nehmen aus Klanghalluzinationen Gestalt an; das heißt, es handelt sich um Bildwerdung des Klangs."

Dieser Punkt schien uns (Bruce und mir) eine reale Möglichkeit für eine Verbindung zwischen dem Universum der Yanomami und der technisch-wissenschaftlichen Perspektive, die das ZKM im dritten Teil entwirft. Die Frage lautet: Ist es möglich, eine positive Verbindung herzustellen zwischen der Technologie, die digitale Daten in Klänge transformiert, und der körperlichen Materialisierung mentaler Bilder, die mit dem Ursprung der Wesen im Wald in Verbindung stehen? Die Frage, die Bruce Albert stellte, ist höchst interessant, denn es scheint, dass wir uns in beiden Fällen mit synästhetischen Vorgängen befassen, wenngleich auf unterschiedliche Art. Denn man könnte formulieren, dass wir uns in diesen beiden Fällen mit verschiedenen Methoden beschäftigen, virtuelle Potenziale zu erschließen; oder sollten wir sagen: mit verschiedenen Technologien?

Wenn wir an der möglichen Verbindung zwischen den zwei Perspektiven arbeiten, die durch diese unterschiedlichen Technologien verkörpert werden, könnten wir einen wunderbaren Dialog zwischen den Kulturen des Westens und der Yanomami beginnen. Als ich dem Anthropologen Geraldo Andrello von meinem Versuch erzählte, mit Hilfe einer Analogie zu begreifen, was sich ereignet hatte, war sein Kommentar: „Kann es sein, dass das Virtuelle der Yanomami identisch ist mit dem Virtuellen, das von der Technowissenschaft projiziert wird? Ich weiß nicht, ob man von verschiedenen Arten der Virtualität sprechen kann. (...) Einige Indios haben mir schon gesagt, dass das, was die Indios mit dem Körper und dem Denken bewirken, die Weißen mit anderen Instrumenten, vor allem Maschinen, erreichen würden. Ich habe nie ganz verstanden, ob dies metaphorisch oder wörtlich zu verstehen ist. Es waren Tukano-Indigene, die das geäußert haben. Einige von ihnen kann man bereits in der Online Community Orkut finden ... Aber es sieht so aus, als ob auch die Yanomami große Anstrengungen unternehmen, um uns diese Dinge, die wir nicht hören oder sehen können, ein wenig besser verständlich zu machen. Könnte es nicht sogar sein, dass sie sich irgendwann der digitalen Technologie bedienen, um zum Beispiel über Zeichnungen von Gesängen zu sprechen?"

Die Bemerkungen des Anthropologen sind wertvoll, denn sie helfen, diese Erfahrung genauer zu verstehen, tiefer in die Vergleichbarkeit von Schamanismus und Technowissenschaft vorzudringen und zu erforschen, wie unterschiedliche Kulturen sich Zugang zur virtuellen Dimension der Wirklichkeit verschaffen. Diese Beziehung ist von Interesse für uns und ich glaube nicht, dass wir sie auf der metaphorischen Ebene betrachten sollten, denn dort verliert sich alles und wir verfallen in die Sprache der Repräsentation, die uns lähmt und die Kraft für weiterführende Gedanken nimmt.

Vielleicht sollte man tatsächlich nicht von verschiedenen Arten der Virtualität sprechen, sondern eher davon, dass es unterschiedliche operative Formen der Wissenschaftlichkeit gibt, mit dem Virtuellen umzugehen, deren Logik sich unterscheidet und die somit auch zur Wahrnehmung unterschiedlicher Welten führen. Trotzdem sollte hier auch auf die Übereinstimmung der mythischen Perspektive der Yanomami und der wissenschaftlichen Perspektive Philip Fearnsides hingewiesen werden, was z. Bsp. die finstere Zukunft betrifft, die uns infolge der Zerstörung des Waldes erwartet. Denn die mythischen Vorstellungen und die technowissenschaftlichen Simulationen stellen sowohl in Amazonas als auch in der sogenannten „realen Welt" eine Versuchsanordnung für die Vorwegnahme einer angekündigten Katastrophe dar. So haben wir uns bemüht, von innen heraus einen Dialog zwischen der virtuellen Welt der Technik und der spirituellen Welt der Schamanen in Gang zu setzen.

Bruce ALBERT [1]

Geschichte, Gebiet und Kosmologie der Yanomami

Die Yanomami sind ein Volk von Jägern und Sammlern und Coivara-Bauern aus dem nördlichen Amazonien. Sie bewohnen in den Tropenwäldern des westlichen Guayanagebirges ein Gebiet von ungefähr 192.000 km² auf beiden Seiten der Grenze zwischen Brasilien[2] und Venezuela[3]. Ihre große Sprach- und Kulturgemeinschaft unterteilt sich in vier Untergruppen mit verwandten Sprachen, die untereinander teilweise verständlich sind: *Yanõmami, Yanomae* (oder *Yanomama*), *Sanima* und *Nimam* (oder *Yanam*). Die Gesamtbevölkerung der Yanomami (in Brasilien und Venezuela) wird heute auf ungefähr 33.100 Menschen[4] geschätzt. Die westlichen Yanomami (*Yanõmami*), die in der Mehrzahl in Venezuela leben, machen 59% der Bevölkerung aus, gefolgt von den östlichen Yanomami (Yanomae) mit einem Anteil von etwa 21%, die vor allem in Brasilien leben. Die *Sanima*, die hauptsächlich in Venezuela ansässig sind, stellen ungefähr 17% der Ethnie dar und die in Brasilien ansässigen *Ninam* lediglich 3%.

Ortsgemeinschaften der Yanomami bestehen gewöhnlich aus wirklichen und/oder urverwandten Familienverbänden (*kami t^{h}eri yamaki*), die in einem gemeinsamen Haus zusammenleben. Es hat die Form eines Kegels (bei größeren Häusern auch eines Kegelstumpfs) und wird *yano* oder *xapono* genannt[5]. Diese Gemeinschaften sind in der Regel

wirtschaftlich und politisch autonom, und Ehen zwischen Mitgliedern einer Gemeinschaft überwiegen, sie sind die unausgesprochene Regel, wenigstens so weit es Demographie und Sprachformen der Familie erlauben. Doch trotz dieses Modells einer Selbstversorgung und Selbsterhaltung sind Ortsgemeinschaften immer mit mehreren Nachbareinheiten durch ein System von gegenseitiger Heirat und politischer Allianzen verbunden, ebenso durch wirtschaftlichen und rituellen Austausch (bei Begräbniszeremonien). Als Ergebnis entstand ein Zusammenhang vieler Gemeinschaften, dessen Stabilität und Zusammensetzung Veränderungen unterworfen ist. Er steht anderen multipolaren Netzwerken der gleichen Art gegenüber – in einer Position struktureller Feindschaft, die sich auf verschiedene Arten manifestiert (Kriegszüge, Vorwürfe magischer Beeinflussung und aggressiver Schamanismus). Diese kleinen Galaxien verbündeter Häuser haben verschwommene „Grenzen", die Freunde (*nohimotima tʰëpë*) von Feinden (*napë tʰëpë*), von Besuchern (*hwamapë*) und Kriegern (*hwamapë*) trennen. Zum Teil überschneiden sie sich und bilden so ein weit ausgedehntes politisches und soziales Netz. Wie die Struktur übereinander lagernder Kieselsteine verbindet dieses Netz schließlich alle Häuser oder alle Gruppen von Häusern vom einen Ende des Yanomami-Territoriums bis zum andern.

Die Yanomami unterscheiden sich in genetischer, anthropometrischer und sprachlicher Hinsicht von den benachbarten amerindischen Völkern, zum Beispiel den Ye'kuana, deren Sprache zur karibischen Sprachfamilie gehört[6]. Aus diesem Grund sind Wissenschaftler aus jenen Fachbereichen zu der Annahme gelangt, dass es sich bei ihnen um Nachfahren einer indigenen Gruppe („Proto-Yanomami") handeln könnte, die sich vor ungefähr tausend Jahren in der Serra Parima, im Gebiet der Wasserscheide zwischen dem oberen Orinoco und dem oberen Parima niederließen und in dieser Region ziemlich isoliert blieben. Dort soll vor ungefähr siebenhundert Jahren der Prozess der Binnendifferenzierung begonnen haben, die zu den heutigen Yanomami-Sprachen mit ihren jeweiligen verschiedenen Dialekten geführt hat.

Nach der mündlichen Überlieferung dieses indigenen Volkes und den ältesten historischen Quellen, in denen es erwähnt wird (Ende des 18. Jahrhunderts), befindet sich das historische Zentrum des Yanomami-Gebiets in der Serra Parima, einem Gebirgsmassiv von bis zu 1.700 m Höhe, welches die Grenze zwischen Brasilien und Venezuela darstellt. Bis heute ist diese Gegend innerhalb des indigenen Gebiets am dichtesten besiedelt. Doch obwohl in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Kolonialisierung bis zu den Oberläufen der Flüsse Orinoko, Branco und Negro vordrang, verblieb die Kartografie dieser Region noch lange Zeit im Bereich der Phantasie und zeigte lediglich eine weite Wüstenlandschaft. Ab Beginn des 19. Jahrhunderts begannen jedoch zahlreiche Yanomami-Gruppen, die untereinander und mit benachbarten Ethnien Krieg führten, sich von der Region der

Serra Parima aus in die umliegenden Ebenen hin auszubreiten. Diese territoriale Vergrößerung verlief von der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis hin zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Sie war die Folge einer starken demographischen Dynamik, die verschiedene Wissenschaftler mit der Anwendung neuer Anbaumethoden und dem Erwerb von Metallwerkzeugen durch Tauschgeschäfte mit Nachbarvölkern (Kariben im Norden und Osten, Arawaks im Süden und Westen), die in direktem Kontakt mit der „weißen" Kolonialisation lebten, und Überfälle auf selbige erklären. Der fortschreitende Niedergang dieser Gruppen, die durch Versklavung und Epidemien seit Mitte des 18. Jahrhunderts dezimiert worden waren, bot der territorialen Ausbreitung der Yanomami günstige Bedingungen und eröffnete ihren Migrationsbewegungen weite leere Räume.

Die heutige Form des Yanomami-Gebiets ist also das Ergebnis eines langen demographischen Wachstumsprozesses, der Aufspaltung von lokalen Gruppen und der Migrationsausbreitung in freie Gebiete hinein, dem schließlich in der Zeit von 1940 bis 1960 durch die Errichtung der ersten Posten des Serviço de Proteção aos Índios (SPI – Indianerschutzbehörde) in Brasilien und vor allem mehrerer evangelikaler und katholischer Missionsstationen in Venezuela und Brasilien ein Ende gesetzt wurde.

Die Yanomami in Brasilien

Die Bevölkerung der Yanomami in Brasilien wird heute auf ungefähr 15.500 Menschen geschätzt, die sich auf 249 lokale Gruppen verteilen.[7] Sie lebt in der Region des oberen Rio Branco (im Westen des Bundesstaats Roraima) und auf der linken Seite des Rio Negro (im Norden des Bundesstaates Amazonas). In Brasilien überwiegen mit siebentausend Angehörigen die östlichen Yanomami (mit den Sprachen *Yanomae* oder *Yanomama*), zu denen die Gruppe von Davi Kopenawa gehört, während in Venezuela die größte Sprachgruppe, die circa vierzehntausend Menschen zählt, *Yanõmami* (westliches Yanomami) spricht.

Die Demarkation des Yanomami-Gebietes in Brasilien wurde im November 1991 offiziell vorgenommen und durch einen Präsidialerlass im Mai 1992 endgültig bestätigt. Das 96.650 km² große Gebiet – die *Terra indígena Yanomami (Indigenes Yanomami-Gebiet)* – besitzt eine große Vielfalt an natürlichen Lebensräumen, darunter dichte Tropenwälder im Flachland und höher gelegene tropische Wälder und Savannen. Für die Wissenschaftsgemeinde ist es außerdem eine wichtige Region für den Schutz der Biodiversität im brasilianischen Amazonien.

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts unterhielten die Yanomami mit einem Dutzend benachbarter indigener Gruppen der Kariben-Sprachfamilie im Norden und Osten (Ye'kuana, Purukoto, Sapara, Pauxiana), der Arawak-Sprach-

familie im Süden und Westen (Bahuana, Mandawaka, Yabahana, Kuriobana, Manao, Baré) oder isolierter Sprachen (Makú, Awaké, Marakana) kriegerische und Tauschbeziehungen. Ihre ersten sporadischen Kontakte zu den „Weißen" fanden zwischen 1910 und 1940 innerhalb der Grenzen ihres Gebietes statt. Es handelte sich hierbei um Sammler von Waldprodukten (Balata, Piassavepalme[8]), Soldaten der Expeditionen zur Festlegung von Grenzen, Waldläufer des SPI oder Reisende aus dem Ausland.

Zwischen 1940 und 1960 entstanden durch die Inbetriebnahme der Posten des SPI und später die Eröffnung der amerikanischen evangelikalen Missionen (*Missão Novas Tribos do Brasil, Missão Evangélica na Amazônia*) und italienischen katholischen Missionen (Salesianer, Consolata) ständige Kontaktpunkte im Yanomami-Gebiet. Diese Einrichtungen wurden schon bald zu Zentren, um die herum sich schnell eine größere Zahl von Menschen niederließ, denn sie gewährten Zugang zu Handwerkserzeugnissen und eine gewisse paramedizinische Betreuung. Sie waren allerdings auch das Einfallstor für viele verheerende Epidemien wie Masern, Keuchhusten, Grippe und Tuberkulose, denen die Yanomami, die bis dahin praktisch isoliert gelebt hatten, schutzlos ausgeliefert waren.

Diese regelmäßigen Kontakte, welche die Yanomami anfangs mit den Sammlern von Waldprodukten und mit den Missionen unterhielten, bestanden bis in die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts nebeneinander auf ihrem gesamten Gebiet. Die von den brasilianischen Militärregierungen in Amazonien durchgeführten geopolitischen Projekte zwangen diese Indios allerdings ab 1973 vor allem im Westen des Bundesstaates Roraima (damals Bundesterritorium) zu einem intensiveren Kontakt. An erster Stelle ist hier der 235 km lange Abschnitt der Straße Perimetral Norte (BR-210) zu nennen, der 1973 stückweise im Südosten des Yanomami-Gebiets eröffnet wurde. Diese Straße war Teil des Plans der Nationalen Integration, den die Regierung des Generals Médici (1969-1974) im Jahr 1970 verabschiedete und der zur neuen Politik der Kontrolle und Besiedlung der nördlichen Grenzregion Amazoniens gehörte. In den Folgejahren wurden im Rahmen des Projekts POLAMAZÔNIA, das von der Regierung des Generals Geisel (1974-1979) ins Leben gerufen wurde, im ersten Abschnitt der Straße BR-210 landwirtschaftliche Besiedlungsprojekte umgesetzt (1978-1979). Die Errichtung von Straßenbaustellen und die Ankunft von Siedlern bewirkten eine erste große Epidemiewelle bei den Yanomami mit schweren demographischen Verlusten. Die Perimetral Norte wurde 1976 aufgegeben und hinterließ eine Schneise an gesundheitlichem Verfall und sozialer Auflösung, die vor allem in der Gegend des Rio Ajarani, wo die Arbeiten 1973 begonnen wurden, noch bis heute zu spüren sind. Parallel zur Eröffnung der Straße hatte man auch eine systematische Erfassung der natürlichen Ressourcen in der Region vorgenommen (Projekt RADAM), bei der das hohe Mineralvorkommen in der Serra Parima entdeckt wurde. 1975 setzte daraufhin

eine erste Invasion von Goldsuchern ein, die mitten im Yanomami-Gebiet, am oberen Rio Parima in der Serra das Surucucus, nach Zinnerz (Cassiterit) suchten.

Durch die Bekanntmachung des Mineralvorkommens im Yanomami-Gebiet setzte im darauffolgenden Jahrzehnt eine immer gößere Invasion von Goldsuchern ein, die schließlich 1987 zu einer regelrechten Jagd auf das Gold im Bundesstaat Roraima wurde. Zwischen 1987 und 1990 wurden in der Region der Serra Parima, an den Oberläufen der Flüsse Uraicoera, Parima, Mucajaí und Catrimani, ungefähr neunzig geheime Landebahnen gebaut. Schätzungsweise dreißig- bis vierzigtausend Goldsucher schürften zu jener Zeit an goldhaltigen Stellen in der Gegend. Während dieser Zeit wurden die Beziehungen zu den Goldsuchern zur beherrschenden Form des Kontakts der Yanomami mit der sie umgebenen Gesellschaft: Die Zahl der Eindringlinge in ihr Land überstieg im Bundesstaat Roraima ungefähr fünf mal die ihrer eigenen Bevölkerung.

Diese massive Inbesitznahme hatte dramatische epidemiologische und ökologische Auswirkungen, die noch um vieles größer waren als zur Zeit der Straßenbau- und Landwirtschaftsprojekte in den siebziger Jahren. Durch Malaria- und Atemwegsepidemien starben ungefähr 13% der Yanomami-Bevölkerung Brasiliens. Die Zerstörung der Flussbetten und die Verschmutzung ihrer Gewässer verursachten beträchtliche Schäden an der Umwelt, die für die Indios die Lebensgrundlage darstellt. Ab 1990 wurde die Flut von Goldsuchern auf dem Yanomami-Gebiet immer mehr durch wiederholte Vertreibungsaktionen der Fundação Nacional do Indio (FUNAI – Nationale Indio-Stiftung) und der Bundespolizei gebremst. Doch trotz dieser Initiativen gibt es bis heute immer noch Gruppen von Goldsuchern, die auf dem indigenen Territorium schürfen. Die 2004 gegründete Gesellschaft *Hutukara* schätzt für 2010 die Zahl von Goldsuchern im *Indigenen Land Yanomami* noch auf circa 2.000. Durch diese Invasionen waren die Yanomami ständig Krankheiten und Gewalttätigkeiten ausgesetzt. Einen besonders dramatischen Fall stellte 1993 das Massaker von Goldsuchern in Haximu an 16 Kindern, Frauen und alten Menschen dar.

Neben diesem andauernden Interesse der Goldsucher an der zentralen Region des Yanomami-Landes können andere schon bestehende oder potentielle Wirtschaftsaktivitäten (landwirtschaftliche Besiedlung, Viehzucht, Holzwirtschaft, industrieller Bergbau) in naher Zukunft zu einer ernsthaften Bedrohung für den Schutz von Gesellschaft und Umwelt dieser Gegend werden, auch wenn deren Status als *Indigenes Land Yanomami* 1992 offiziell bestätigt wurde. 54 Prozent ihrer Oberfläche werden schon von 640 Anträgen und Schürftiteln abgedeckt, die verschiedene öffentliche und private, brasilianische und multinationale Unternehmen im Departamento Nacional de Produção Mineral (DNPM – Nationalbehörde für Mineralgewinnung) registrieren ließen. Hinzu kommt, dass sich seit 1978 an den östlichen Grenzen des Yanomani-Gebiets landwirtschaftliche Projekte von

Agrarinstituten des Bundes und später lokaler Institute ansiedelten – ganz zu schweigen von den anhaltenden und sich weiter ausdehnenden illegalen Inbesitznahmen – , die eine Front von Besiedlung und Entwaldung entstehen ließen, welche bereits die Grenzen des indigenen Gebiets erreicht und in einigen Fällen deutlich überschritten hat. Neben dem Raubbau an den Naturressourcen des indigenen Gebiets (Jagd, Fischerei, Abholzung) verursachen die Eindringlinge, die in einer Region mit immer heftigeren Dürren mit wahllosem Abrennen arbeiten, große Brände wie in den Jahren 1998 und 2003, die direkt und anhaltend die Biodiversität der Region schädigen.

Das Land der Yanomami und die Kosmologie

Wenn wir vom Territorium der Yanomami sprechen, dann beziehen wir uns auf ein Gebiet, das die brasilianische Regierung in Dokumenten offiziell festgelegt und in kartografischem Material als *Terra Indigena Yanomami* verzeichnet hat. Für die Yanomami aber liegt unter dieser administrativ-geographischen Einheit eine andere Wirklichkeit mit einem komplexen Zusammenspiel sozio-kosmologischer Koordinaten, das *Yanomae tʰëpë urihipë*, welches "das Wald-Land der Menschenwesen" genannt wird.
Im weitesten Sinn des Wortes bezeichnet *urihi a* für die Yanomami sowohl den Wald als auch das Land, auf dem er steht. Das „Waldland der Menschenwesen" ist der Mittelpunkt (*miamo*) der irdischen Welt, dessen unbestimmte äußere Ränder als das „Land der Feind-Fremden" oder *Napëpë urihipë* bezeichnet werden. Der erste Teil dieses peripheren Gebiets wird von anderen amerindischen Gruppen (*napëpë yai*, oder „wahren Fremden") bewohnt, und jenseits davon kommen die „Weißen" (*napë kraiwapë*), die in Brasilien oft „Zivilisierte" (*civilizados)* genannt werden. Mit dem allmählichen Verschwinden der anderen indigenen Gemeinschaften rund um die Yanomami zu Anfang des 20. Jahrhunderts, verwandelten sich ihre Schöpfungsmythen in Bezug auf die ersteren (die anderen „Indianer") in Schöpfungsmythen für die letzteren (die „Weißen"). In beiden Fällen aber stellt die Legende fest, dass die Feind-Fremden (*napëpë*), ob sie nun zur ersten oder zur zweiten Gruppe gehören, von *Omama*, dem Demiurgen (Schöpfergott) der Yanomami als Nebenprodukt der Menschheit (oder als Menschen zweiter Klasse) aus dem Blut unvorsichtiger Ahnen geschaffen wurden, die von der Flut weggeschwemmt wurden, als sie die Menstruationsrituale missachteten.

Die gesamte irdische Ebene, die manchmal mit einer riesigen Tonplatte (*mahe*) verglichen wird, denen ähnlich, die Frauen verwenden, um Maniokbrot zu machen, heißt *urihi a pree* oder *urihi pata*: „das große Wald-Land" oder „die ganze Welt", wie der Yanomami-Schamane Davi Kopenawa dies in portugiesischer Sprache wiedergab. Es war wieder *Omama*, der in den Urzeiten die physikalischen Grundgestalten der Geographie schuf. Er ging jedoch ziem-

lich impulsiv und unkoordiniert vor, denn offensichtlich war er, obwohl ein mythischer Held, von seinen väterlichen Pflichten überfordert. Eines Tages, als er in seinem Garten unter sengender Sonne arbeitete, wurde er der Klagen seines durstigen Sohnes überdrüssig. Verärgert und aufgebracht stach er mit seinem Stock in den Boden, um Wasser aus dem großen unterirdischen Fluss *Motu ur* nach oben zu fördern. Es sollte den Durst seines Sohnes löschen. Aber das Wasser schoss mit solcher Wucht hervor, dass es den Sohn in die Luft schleuderte und alles überflutete. Es floss in die niedrigeren Gebiete und formte dort das Gewässernetz, das in der Serra Parima beginnt und das ganze heutige Yanomami-Gebiet durchzieht. Später, als er diese elementare Tat vollbracht hatte, wurde er von den aufgeschreckten Worten seines Sohnes irregeleitet, indem er den Ruf eines kleinen Vogels, des Rostflanken-Ameisenschnäppers (*Hypocnemis cantator*) mit den Drohungen des bösen Baumwollmeisters *Xinarumari* verwechselte. *Omama* dachte, der letztere sei gekommen um sich der Häutung von Menschen zu rühmen, und so ergriff unser verwirrter Demiurg in großer Angst die Flucht. So schnell er konnte, floh er in den Osten, weit hinter das Land der Feind-Fremden, verließ die Welt, die er geschaffen hatte, und überließ deren Geschöpfe ihrem eigenen Schicksal. Als er floh, setzte er noch hier und da große Palmblätter in die Erde, um seine Spuren zu verbergen und sich zu schützen, und diese Blätter verwandelten sich dann in die Berge, die nun kreuz und quer durch den Wald verstreut sind.

Aus einer vertikalen kosmologischen Perspektive wird die gesamte irdische Ebene in den Ausdruck *warõ patarima mos* oder „der alte Himmel" gefasst, den die Schamanen auch *hutukara* nennen. Er ist einer von vier Schichten (*mosi*), die den Kosmos der Yanomami bilden. Diese vier Schichten sind von einer ungeheuer weiten Leere umgeben, die als *wawëwawë a* bekannt ist. Der Begriff bezieht sich generell auf Gebiete im Wald ohne Vegetation. Unter diesem „alten Himmel", der die Erde bildet, liegt *pëhëtëhami mosi*, oder „die Welt unterhalb", eine feuchte, sumpfige Welt, bewohnt von monströsen Nabelschweinen, Erdwürmern und Wespen. Bewässert durch den Fluss *Motu uri u*, und beständig aufgewühlt durch das zornige Sturmwind-Wesen namens *Yariporari*, ist diese finstere, moderige Unterwelt die Höhle der Wesen der Nacht (*Titiri*), des trüben Wetters (*Ruëri*) und des Chaos (*Xiwãripo*). Sie wird außerdem bewohnt von den *Aõ pataripë*, den Ahnen, die in Urzeiten in die Unterwelt zurückgeworfen wurden, als der Himmel einstürzte (wie wir später sehen werden), und die zu gefräßigen Monstern mit scharfen Zähnen wurden, die sich über „Reste" (*kanasi*) jener bösartigen Wesen, der Geister der Epidemien oder der Zaubersubstanzen, die Schamanen während ihrer Heilungen unter die Erde werfen, hermachen. Über der Ebene der Erde hängt *hutu mosi* oder der Himmel. Was die Menschen sehen, ist sein ferner „Brustkorb", während auf seinem „Rücken" die Blitz- und Donnerwesen wie auch die Geister der Menschen leben. Der Wald auf dem Rücken des Himmels ist immer voller

Spiele, trägt Fürchte im Überfluss und bietet den Geistern ein Leben in solcher Fülle, dass sie manchmal etwas von seinem „fruchtbaren Wert" (*në rope*) an die Menschen geben, die in Not sind. Sie können es an die Schamanen geben, die kommen und sie darum bitten; zu anderen Zeiten können sie es einfach in den irdischen Wald fallen lassen, wenn sie mit ihren Festgesängen (*heri*) beschäftigt sind und die Menschenfrauen über Hunger klagen hören.

Der Himmel „flussaufwärts" (*hutu mosi ora*) liegt im Westen, der Himmel „flussabwärts" (*hutu mosi koro*) im Osten. Die äußeren Ecken dieser himmlischen Ebene biegen sich abwärts Richtung irdischer Ebene dort, wo sie auf gigantischen „Füßen" (oder Pfählen) steht, die *hutu mosi mahuki* heißen. Im Osten, wo sich der Himmel ganz nahe zum Rand der Erde senkt, steht der riesige Regenbaum *Maa hi* in der Kälte und Dunkelheit. Von seinen Blättern tropft unablässig Wasser, und wenn er blüht, fängt die Regenzeit an und die Wasserspiegel der Ströme und Flüsse beginnen zu steigen. Über dieser himmlischen Ebene oder *hutu mosi* liegt ein ruhig-lichtdurchlässiger embryonaler Himmel oder *tukurima mosi* („junger Himmel"). Er wird von menschlichen Geistern bewohnt, die sich nach einem zweiten Tod in Fliegen, Maden und Geierwesen, desgleichen in Todesgeister (*Yorohiyomapë*) verwandelt haben. Der Name dieses Himmels im Embryonalstadium enthält das Eigenschaftswort *tuku* (blass, jung), das auf die weißen Sprösslinge junger Pflanzen verweist, die im Wald und in Gärten wachsen.

Die hier beschriebene Struktur in vier Ebenen ist nicht statisch. Im Gegenteil. Sie gibt ein Bild, wie sich ein lange währender kosmologischer Prozesses in einer bestimmten Zeitspanne darstellt. Dieser kosmologische Prozess kann mit einem Stapel verglichen werden, der sich senkt. Die heutige irdische Ebene (*warõ patarima mosi*) resultiert aus einem Sturz der himmlischen Ebene (*hutu mosi*), der sich in Urzeiten ereignete. Die herab gestürzte Ebene wurde durch einen „jungen Himmel" (*tukurima mosi*) ersetzt, während die frühere irdische Ebene ihrerseits zur Unterwelt (*pëhëtëhami mosi*) wurde. Dieser erste Sturz geschah in mythischen Zeiten und schuf den gegenwärtigen Zustand des Kosmos, aber eine erneute Katastrophe könnte sich jederzeit ereignen. Die Schamanen der Yanomami arbeiten beständig darauf hin, eben diese zu verhindern. Und deswegen führte die Umwelt- und Epidemie-Katastrophe, die Horden von Goldsuchern in den späten achtziger Jahren verursachten, zum Verkünden einer schamanischen Prophetie, welche die Furcht vor einem Sturz des Himmels mit dem Tod der alten Schamanen durch die Epidemien der Weißen in Verbindung brachte.

Das „Wald-Land" (*urihi a*) ist für die Yanomami nicht ein stummes, regloses äußeres Gebiet, eine Rohstoffquelle und ein stummer Ort für menschliche Aktivitäten, das die Menschenwesen „meistern und besitzen" müssen, bis es zur Wüste wird. Im Gegenteil. Es ist ein Lebewesen, das ihnen geschenkt ist wie jedes andere, mit einer Gestalt (*utupë*), welche die Schamanen

Urihinari nennen. Diese Gestalt (*urihi a në utupë*) bezieht sich zunächst auf den sichtbaren, materiellen Corpus des Waldes. Der Boden ist seine Hülle, seine „äußere Haut" (siposi). Das Bild bezieht sich auch auf seine lebenswichtige animatio: der Wald atmet, er atmet Nebel (*urihi wixia*) aus, der kühl und frisch ist. Und dieser Atem garantiert seinen „Fruchtbarkeitswert" (*urihi a në rope*), das ist die Wachstumskraft der Pflanzen, derer, die ursprünglich zum Wald gehören, und derer, die in den Gärten wachsen, die in ihm angelegt wurden. Das Wald-Land fühlt wie Menschen Schmerz, wenn Bäume gefällt werden. Es stirbt, wenn es abgebrannt und in ein trockenes, dürres Land verwandelt wird, das *Ohinari*, den Geist der Hungersnot anzieht. Der Wald habe dann „Hunger-Wert" oder *urihi a në ohi*, wenn dieser böse Geist Tag für Tag sein halluzinogenes Pulver in die Nasenlöcher der Menschen bläst, um sie zu schwächen und dann zu verschlingen.

Menschen (*Yanomae thëpë*) sind selbstverständlich nicht die alleinigen Bewohner des „Wald-Landes" (*urihi theripë*). Mehrere unterschiedliche nichtmenschliche Arten leben und interagieren mit ihnen, entweder unmittelbar oder durch die Vermittlung der Schamanen. Zuerst gibt es die Tiere (*yaro pë*) oder Ex-Menschen, die zur Zeit der Schöpfung in Wild verwandelt wurden. Ehe der Demiurg *Omama* in die Welt trat und eine wohl geordnete Welt schuf, waren die ursprünglichen mythischen Ahnen Menschen mit Tiernamen, die *Yarori pë*[9]. Sie gaben sich allen Arten abnormer Praktiken hin (mit einer gewissen Vorliebe für Inzest und Kannibalismus) – der Umkehrung dessen, was zu den heutigen Normen wurde –, bis sie sich selbst von einem unaufhaltsamen Prozess der „Tierwerdung" überwältigt fanden und schließlich einer nach dem anderen ihre Menschengestalt verloren. Aus mythischen Tiermenschen verwandelten sie sich allmählich in Wild. Diese Tiere als ehemalige Menschen betrachten sich selbst nun als die eigentlichen „Wald-Leute" (*urihi tʰeripë*) – Bewohner des Waldes –, während sie die gegenwärtigen Menschen, die von Omamas Nachkommen abstammen, „Haus-Leute" (*yahi theripë*) oder Bewohner der gemeinschaftlichen Behausungen nennen.

Den Menschen und Tieren steht eine unermessliche Kategorie unsichtbarer (wenigstens für normale Augen) Wesen gegenüber, die *yai tʰëpë*. Unter ihnen sind die schamanischen Geister (*xapiri pë*), die als schön und bunt geschmückte Miniaturmenschen beschrieben werden. Sie sind in Wirklichkeit Ebenbilder (*utupë*) der Urahnen, ehe sie in Tiere verwandelt wurden, und deshalb werden sie mit demselben Gattungsnamen bezeichnet: *yarori pë*. Diese Bilder zum „Herabsteigen" und „Tanzen" in der Form von „Helfer-Geistern" zu bewegen, ist das Werk der Schamanen. Mehr noch: Während ihrer Trancezustände müssen sich die Schamanen (durch rituelle Tänze und Gesänge) mit diesen Urwesen identifizieren und selbst zu „Geister-Leuten" (*xapiri tʰëpë*) werden. Diese physische und ontologische Verwandlung erlaubt es ihnen, sukzessive die subjektiven Perspektiven dieser Ur-

bilder der mythischen „Menschtiere“ zu übernehmen. Auf diese Weise können sie sich sowohl mit den gefährlichen als auch mit den launischen nichtmenschlichen Wesen einlassen, welche die Welt bevölkern. Dies verleiht ihnen die Kraft, Menschen zu heilen und den Kosmos in Ordnung zu halten. Der Schamanismus der Yanomami ist so ein Werkzeug, um die verborgenen kosmologischen Prozesse zu entziffern, die hinter unserer sichtbaren „Wirklichkeit“ liegen, und die Kraft zu erwerben, auf diese im Interesse der Menschheit einzuwirken.

Die *xapiri pë*, die Nicht-Schamanen (*kuapora tʰëpë*), also normale Sterbliche, als Geister betrachten, sind die wahren Meister des Wald-Landes. „Seine Berge sind ihre Wohnungen. Es ist ganz und gar von riesigen Spiegeln (*mireko pë*) bedeckt, die mit leuchtenden, makellos reinen, feinen Federn bedeckt sind. Die *xapiri pë* laufen, spielen und tanzen auf diesen Spiegeln, und ihre Bewegungen erzeugen den Wind (*watori*), der den Wald kühl hält. Dennoch müssen sie ihr Reich auch mit anderen Wesen teilen, die ebenso zahlreich, aber sehr gefürchtet sind: den *në wãri kiki*[10], oder den bösen Wesen, welche die Tiefen des Waldes (*urihi komi*, „den verschlossenen, unwegsamen Wald“), die Hügel und die tiefen Wasser der Seen und Flüsse bewohnen. Die meisten schamanischen Heilungen beinhalten, dass die Schamanen die helfenden, freundlichen Geister gegen die bösen Waldwesen mobilisieren, welche Menschen als ihr Spielzeug (Erwachsene als Klammeraffen, Kinder als Papageien) betrachten und deren lebende Ebenbilder (*utupë*) einfangen, um sie zu essen. Aber heute sind die schlimmsten Feinde der helfenden Geister der Schamanen nicht mehr diese bösartigen Wesen aus alten Zeiten. Ein neuer und schlimmerer Feind kam über das Yanomami-Land: die hungrigen, kannibalischen Geister der Epidemien – der Rauch von Metall (*Xawara wakexi*) – die in den Wald einfielen seit der Ankunft der weißen Menschen.

1 Forschungsdirektor am Institut de Recherche pour le Développement (IRD)/Muséum national d´Histoire naturelle (Paris, Frankreich) und assoziierter Forscher am Instituto Socioambiental (São Paulo, Brasilien).

2 Becken des oberen Rio Branco und des Rio Negro (linkes Ufer)

3 Becken des oberen Orinoko und des Cassiquiare

4 Ungefähr 17.600 in Venezuela (Zählung der indigenen Gemeinden 2001) und 15.500 in Brasilien (FUNASA, 2006)

5 Viele andere Varianten sind möglich: eine Gruppe kleiner Häuser, ein Haupthaus mit mehreren kleinen Nebenhäusern oder, weniger häufig, eine Gruppe rechtwinkliger Häuser.

6 Von dem Dutzend Ethnien, welche bis Ende des 19. Jahrhunderts um die Yanomami herum ansässig waren, haben nur die Ye'kuana bis heute überlebt.

7 Die Volkszählung des Gesundheitsdistrikts Yanomami (FUNASA, 2006) erwähnt 15.896 Menschen, die sich auf 36 epidemiologische Regionen verteilen, wozu auch ungefähr vierhundert Ye'kuana-Indios gehören, die sich auf vier Dörfer entlang der Flüsse Auaris und Uraricoera verteilen.

8 Balata ist ein Gummi aus natürlichem Latex und wurde früher zur Herstellung von Schuhen, der Isolierung von Kabeln und von Golfbällen verwendet. Aus der Piassavepalme wird eine Textilfaser gewonnen, die zur Herstellung von Kabeln, Bürsten, Besen und Fußabtretern verwendet wird.

9 Von *yaro*, „Tier“, *-ri*, „übernatürlich, monströs, exzessiv“ und der Pluralform *pë*.

10 Aus *në wãri*, „Wert des Bösen”und *kiki*, a plural form für „Gesamtheiten“.

Roland Quitt

TILT

1

Der englische Ausdruck „to tilt" bezeichnet das Neigen und Schiefstellen eines Gegenstands. Es kennt ihn, wer sich in alter Zeit einmal mit der verschwundenen Kunst des Flipperns beschäftigte. Das Wort „tilt" leuchtete auf, wenn durch Rütteln oder Ankippen der Spielebene der Versuch eines äußeren Eingriffes stattgefunden hatte, der die Sensibilität des Systems überreizte. Tilt bedeutet: Lichter blinken, aber nichts reagiert mehr. Tilt bedeutet: Systemgau, Einsatz verloren, Spiel verspielt. Tilt bedeutet: das Spiel ist aus dem Grund beendet, dass du zu weit gingst bei deinem Versuch, es zu manipulieren. Tilt bedeutet: vorbei, und selbst schuld, dass es vorbei ist.

Walter Raleigh wurde 1552 geboren. Er brachte es zu hoher Stellung am englischen Hof. Er endete nach dortigem Machtwechsel 1618 auf dem Schafott. Er als erster hegte für England den Traum, Nordamerika in Besitz zu nehmen, aber seine Kolonie wurde zum Fiasko, keiner der damaligen Siedler überlebte. Virginia hatte er sie genannt, nach der „jungfräulichen" Königin, die seinem Charme wie seiner politischen Intelligenz erlegen war. Als Elisabeth, die nie Kinder haben sollte und deren Dynastie mit ihrem Tod später erlosch, herausfand, daß Raleigh eine jüngere liebte, entzog sie ihm ihre Gunst. Mit seiner Reisebeschreibung *The Discoverie of the large, rich and beavtiful kingdom of Gviana*[1] gewann er ihr Ansehen wieder, wenn auch bloß noch als politischer Berater.

Auch diese Unternehmung, Raleighs Expedition ins Orinoko-Becken, war in Wahrheit freilich erfolglos geblieben. Guyana, das phantastische Königreich, vor allem aber dessen unterstellte Hauptstadt Manoa – *„die die Spanier El Dorado nennen"* – bleiben in seinem Bericht ein konstant beschworenes Phantom. Niemals hat er sie betreten, nie mit eigenen Augen gesehen. Dennoch weiß er sie aufgrund verschiedenster Zeugen in schillerndsten Farben zu beschreiben. Bestätigungen für sie führt er ins Feld, die zurück bis auf angesehenste Autoren der Antike reichen. Wenn einer damals auch nur irgendetwas auf Autoritäten gab, an El Dorados Existenz konnte er nach dem Lesen von Raleighs Bericht keinen Zweifel mehr haben.

Wohlstand soll El Dorado für England bringen. Raleigh ruft seine Königin zu dessen Einnahme, seiner Ausbeutung auf. Verteilungsprobleme soll El Dorado lösen, Arbeitslosigkeit beseitigen. Armut beenden, inneren Frieden schaffen. Seiner Nation soll El Dorado den Spitzenplatz im internationalen Wettbewerb einbringen. El Dorado, so konnte er ausfindig machen, sei von einem größeren See umgeben. Auf dieser Charakterisierung gründen sich bis in Humboldts Zeit dann mannigfach geographische Schlussfolgerungen, die alle das Goldland in der Gegend des Rio Parima vermuten – es bleibt dies bis heute eine der entlegendsten Gegenden der Welt. 1974, vermehrt dann noch

1988 fielen dort Goldgräber ein, rodeten und vergifteten den Wald, massakrierten die, die verborgen dort lebten. Vom mineralischen Reichtum dieser Gegend, die risikolos heute von Flugzeug- und Satellitenradar erforscht wird, versprechen brasilianische Politiker sich heute die Lösung von Problemen, deren präzisen Katalog schon Raleigh aufgeführt hat – ungestört und in selbstgewählter Isolation überdauerte dort vorher eintausend Jahre das Volk der Yanomami.

Alles ist da schon, all das ist angelegt schon in Raleighs Bericht: Fortschrittsdiktat, Wachstumsideologie, die Idee, zur Lösung innerer Probleme weiter immer auf Äußeres, System-Externes zuzugreifen. Wer – nicht allzulang nach Kolumbus – hätte Raleigh von Grenzen des Wachstums erzählen sollen? Wer, dass es eng werden könnte in der Welt, enger noch eines Tages als zur damaligen Zeit in Europa? Auf der Jagd nach El Dorado wurde der Amazonas, wurde ein Kontinent dann erschlossen. Die neue Welt wurde dabei alt, und es scheint, als wollten sich neuere kaum zeigen. Raleighs Bericht steht am Anfang einer fünfhundertjährigen europäischen Denkbewegung, vieles ist unbewusst noch, deshalb voller Widersprüche, die sich wie Hinweise auf die Tiefen eines europäischen Unterbewusstseins lesen. Die erschütternde Vielfalt – das, was wir heute „Biodiversität" nennen – fällt Raleigh am Orinoko als erstes auf. Im einen Moment greift er Rousseau voraus, er kann von Mensch und Natur dort in Paradiesbildern schwärmen. Im nächsten erscheint ihm dies Land durchsetzt von Hobbes'schem Schrecken, in seiner Unkontrolliertheit, seiner Namen- und Begriffslosigkeit. Eine erotische Komponente, spricht er von Namengebung, spricht er von Kartographierung, durchzieht seine Metaphern – es geht ihm um Macht, um Unterwerfung, Besitzergreifung. Das Mitleid mit der Bevölkerung, welches man lange vermutet, wenn Raleigh die exzessive Grausamkeit der Spanier beschreibt, entpuppt sich als macchiavellistische Farce. Ein Weißer, das hat er gelernt, ohne einen Indianer, der ihm hilfreich zur Seite steht, ist dort, im Regenwald, die lächerlichste und die zugleich rettungsloseste Erscheinung. Raleigh empfiehlt also nicht, Indianer menschlicher zu behandeln, er empfiehlt das Gemetzel zu verschieben. So rasch die eigene Goldgier zu zeigen ist mittelalterliche spanische Dummheit, er rät seiner Königin zu neuzeitlichem Kalkül. Jetzt, schreibt er, glauben sie, dass wir Engländer besser seien. Das ist unser entscheidender Vorteil. Sie glauben, und ich habe es ihnen versichert, wir seien zu ihrer Befreiung von den Spaniern gekommen. Sie leiden unendlich, in ihrer Verzweiflung hoffen sie auf die jungfräuliche Königin. Ezrabetha Casipuna, sie beten sogar sie als Göttin an. Und das ist das Werk, das ich für England selber zustande gebracht habe! So habe ich dir, Königin, den Weg dort bereitet.

2

Auf seine scheinbaren Widersprüche, auf die innere Logik seiner im Hintergrund wirkenden Motive hin wurde dieser Text exzerpiert, neu zusammengesetzt. Eine Dialektik des Goldes bestimmt seinen Fortgang:

1.1. Gold (I)
Europäischer Aufbruch. Der Weg zum neuen Kontinent. Leitender, aber noch wenig bestimmter Begriff: „El Dorado".

1.2 Paradies
Natur (I): Pflanzen und Tiere, ihre Schönheit und Vielfalt; Menschen, ihre Schönheit und Freundlichkeit, ihr glückliches und ihr ausgeglichenes Leben. Schönheit und Anmut vor allem der Frauen.

1.3. Gold (II)
Staunen (wo sie doch kaum über Werkzeug verfügen) auch über die Qualität dortigen Goldhandwerks.

2.1 Angst
Natur (II) – als erschreckendes, weil undurchschaubares Labyrinth. Namenlosigkeit der Flüsse. Gefahr, sich auf ihnen zu verirren. Gewalt dieser Natur, Unkalkulierbarkeit. Angstvisionen, beglaubigt durch Zeugen: Kannibalen, Volk von Menschen, die keine Köpfe (!) haben, Raleighs grandioses, zu seiner Zeit vieldiskutiertes Bild der „Unvernunft". Angst vor Machtlosigkeit, Impotenz: Frauen, die Macht über Männer ausüben – die „Amazonen".

2.2. Gold (III)
Vision eines neuen, eines künstlichen Paradieses aus Gold, das, dem natürlichen nachgebildet, an dessen Stelle tritt, aber vernünftig beherrschbar geworden ist. Alle Details sind beglaubigt vom Hörensagen: eine Stadt aus Gold, als raffiniertes Vernunftprodukt finden sich selbst allerkleinste Details der Natur in ihr nachgebildet: Wild, Vögel, Bäume, selbst Blätter und ihre Aderung. Die Menschen dort bestreichen sich mit Goldfarbe, ihre Natur ist besiegt, sie sind selber zu „Gold" geworden.

2.3. Kampf
Aus Angst (2.1) entwickeln sich über die Vision (2.2) Widerstand und Kampf gegen die Natur, der Wille, sie zu besiegen, ihr Paradiesisches gleichzeitig aber durch „Vergoldung" (el dorado, span. = das Vergoldete) zu retten.

3.1. Gold (IV)
Europäischer Aufbruch (Motive von 1.1 fortführend), der Weg in das Innere, das männliche Eindringen.

3.2. Kalkül
Die notwendige Hilfe von den Indianern. Detaillierte Anleitung zu ihrer Täuschung, ihrer darauffolgenden Beraubung, Knechtung, (wenn es besser nicht kommt) auch Vernichtung.

3.3. Gold (V)
Wahnsinn im Kalkül: enzyklopädische Vision von Einnahme, Vermessung und Namengebung, dabei Macht und Unterwerfung. Gewitter aus Namen und Zahlen. *„Guiana is a country that hath yet her maidenhead, the face of the earth hath not been torn. It hath never been entered or possessed. So as whosoever shall first possess it, shall be greatest."*

Es gibt in diesem Stück Text, es gibt Performer. Es gibt für sie Haltungen wie Aktionen. Sie sind keine Figuren, es gibt nicht Raum für Schauspielerei. Es gibt eine mediale Komponente, es geht um Propaganda, Täuschung durch Augenschein. Drei Screens fungieren als Mög-

lichkeiten, tiefer in die Gesichter zu blicken, so nah, dass sie ihr Individuellstes preisgeben. Scheinbar erleben wir die Performer dabei jenseits ihrer Profession, scheinbar erleben wir sie privat als Menschen. Aber im Widerspruch dazu bleiben sie als Projektionen medial entrückt. Die Screens lügen, unter den Projektionen gibt es gefälschte, nicht mit den realen Aktionen übereinstimmen. Manchmal mögen diese Talking Heads etwas von Politikern haben, manchmal von Interviewten einer Doku-Soap, deren Anfang wir versäumten und deren Gegenstand wir bei weiterem Schauen uns erst noch erschließen müssen – aus jeweils ihrer Sicht antworten sie auf gemeinsam gestellte Fragen, aber die Fragen hören wir nicht. Details der Bild- und Theaterebene sind nicht Teil der Komposition, sie bleiben in diesem Stück der Regie überlassen. Weil *TILT* ein Stück über eine Vergewaltigung ist, gibt es zwei Männer und eine Frau. Diese Konstellation, ihr Theater der Gesichter, schlägt eine Brücke zu *A Queda do Céu*, das zunächst ein Theater der Körper, dann eines der Masken ist.

1 *The Discoverie of the large, rich and bewtifvl Empyre of Gviana, with a relation of the Great and Golden City of Manoa (which the Spaniards call El Dorado) [...] Performed in the yeare 1595. By Sir W. Ralegh, Knight, Captaine of her Maiesties Guard, Lo. Waren of the Stanneries, and her Highnesse Lieutenant generall of the Countie of Cornewall. Imprinted at London by Robert Robinson 1596.*

Roland Quitt

A Queda do Céu

Watoriki

Am Anfang unserer Arbeit stand die Einladung in eine seltsame Welt. Für die, die sie ausgesprochen hatten, hätte es Gründe gegeben, dies nicht zu tun. Leute, denen sie vertrauten, hatten ihnen aber versichert, zwar seien wir Weiße – trotzdem interessierten wir uns für ihr Dasein: anderen Weißen würden wir, mit unseren Mitteln, von ihnen berichten.

Für die Menschen aus Watoriki, das war aus ihrem Verhalten dann leicht abzulesen, blieben wir Fremde in jeder Sekunde. Seltsam waren wir in unserem Aussehen, undurchschaubar in unserem Verhalten. Stöhnend unter schweren Rucksäcken hatten wir Berge nutzloser Dinge mit uns gebracht. Rätselhaft waren wir in unserer Obsession, Flüchtiges zu konservieren, Töne und Bilder in magische Geräte zu saugen, um sie später dann mit uns zu nehmen, weg aus dem Wald, in dem sie ihren Platz hatten und in den sie doch eigentlich gehörten. Dass manche von uns nicht portugiesisch sprachen, ließ die von ihnen, die zwei oder drei portugiesische Wörter kannten, ihre Köpfe schütteln, dann gingen sie weg und ließen uns stehen. Komischere, dümmere Weiße noch waren wir als die, die ihnen bisher begegnet waren: Weiße, offenbar gab es das auch, die nicht einmal die Sprache der Weißen sprachen!

Anfangs in diesem Dorf war ich oft wütend. Tags war meine Hängematte dauernd belegt. Hilflos blieb mein Versuch, dem, der gerade in ihr schaukelte, mir offen – und wie mir schien, provokativ – dabei in die Augen schaute, zu vermitteln, wie dieses verfluchte Klima an mir nagte und dass ich dringend nun selbst einen Platz in ihr brauchte. Nachts war meine Taschenlampe häufig verschwunden, blind rempelte ich Schlafende an, wenn ich zum Pinkeln den Weg aus dem Rundgebäude nicht fand. Yanomami haben ein eigenes Verhältnis zum Eigentum. Was für sie Wert besitzt, ein Federschmuck oder ein Werkzeug aus Metall, geben sie weg, sobald sie einer auch nur danach fragt, und dies ist nur einer von verschiedenen Mechanismen ihrer Kultur, die sie vor einer Anhäufung von Besitz bewahren. Ich wollte mein spanisches Messer aber nicht weggeben, auch nicht den Vorrat meiner viel zu wenigen überlebensnotwendigen Zigaretten, ich war „geizig" und besaß so die schlimmste Eigenschaft, die einzige, durch die dir Aufnahme in den Yanomami-Himmel verwehrt bleibt So wurde ich trotzig, es konnte mir schließlich egal sein. Ohnehin würde ich wohl kaum lang überdauern können in einem Himmel, der angeschlossen ist ans Yanomami-Land.

Peinlich, und gleichzeitig dafür schämte ich mich, war ich in Watoriki berührt von dem vielen Berührtwerden. Mütter hier säugen ihre Kinder, bis sie vier sind, sie lassen die inzwischen geborenen einfach sterben – für zwei auf einmal, das ist logisch, würde die Milch nicht reichen. Yanomami, wenn sie mit dir oder wenn sie mit anderen über dich reden, halten deine Hand, nehmen dich in den Arm, streicheln dich. Körperliche Nähe ist ihnen ein tiefes Bedürfnis, sie leben dieses Bedürfnis ohne Hemmung und Scham.

Nachts, bis zu der Stunde, wo sie abgelöst wurden durch den seltsamen amazonischen Schrei der Hähne von Watoriki, begleiteten mich andere, ebenso fremde, beunruhigende Stimmen im Schlaf. Am Äquator fällt die Sonne um sechs wie ein Stein, und immer noch bin ich froh, vom Wissen damals verschont gewesen zu sein, dass die Fledermäuse, deren Flattern ich um die Ohren dann spürte, in der amazonischen Nacht gern auch Menschenblut saugen. Um diese Zeit, in der die Vampire kommen, beginnen in Watoriki die „Abendnachrichten", zurückgezogen sitzen die Familien um ihre Feuerstellen, einer tritt dann heraus auf den vollkommen dunklen, von deren Glimmen umschlossenen Platz, er redet sich, auf und abgehend dort, die Probleme vom Leib, die vom Tag für ihn übrig blieben. Die Stimme wandert, schallt manchmal von nah, dann wieder von weit. An der Wiederkehr gleicher unverstandener Laute erkennst du ihre fremde Rede- und Denkungsart. Selten scheint sie neues zu sagen, dennoch will sie nicht enden. Rhapsodie scheint sie zu sein, gleichzeitig „Thema mit Variationen" – du nimmt sie mit in den Schlaf hinein.

Xawara

Schnell begriffen wir in Watoriki, dass wir nicht einfach ein Stück „über die Yanomami" machen konnten. Wir konn-

ten nicht die wenige und gleichzeitig überwältigende persönliche Erfahrung, die wir hier machten, auf irgend einen vorgefassten Zweck hin verallgemeinern, ohne die *„Leute vom Berg des Windes“*[1], und nur sie haben wir kennengelernt, zu funktionalisieren, ihre Gastfreundschaft zu mißbrauchen und dabei auch für unser Stück den geringen Rahmen gesicherter persönlicher Erfahrung zu sprengen. *A Queda do Céu* wurde also ein Stück über Watoriki.

Wechselseitiger Kontakt reicht bei den Yanomami kaum über benachbarte Dörfer hinaus. Bruce Albert hat das *Yanõmami* verschriftlicht, Schamanen sehen heute die Notwendigkeit, ihre Dörfer zu alphabetisieren – das geschriebene Wort gibt Möglichkeit zu Vernetzung, zu Mobilisierung und Widerstand gegen den Einfluss von außen, der ihr Leben und der ihre Kultur bedroht. Schon die Schrift verändert ihre Kultur aber. Zweitausendfünfhundert Jahre beharrte diese auf den Vorzügen einer Verneinung alles Fixierten, auf einem Leben im Flüchtigen des Moments, das radikal den Einklang mit dem Augenblick sucht. Mit der Einsicht in die Macht des geschriebenen Worts, mit dem Ansehen, das es bringt, schreiben zu können, sinkt bei den Jüngeren nun das Ansehen der Schamanen, in Watoriki fürchten diese um ihren Nachwuchs, wenige haben noch Lust, die Entbehrung einer entsprechenden Lebensverpflichtung zu übernehmen.

Kaum scheint es ein Wunder, einzelne haben nun angefangen zu malen. Im persönlichen Ausdruck, der sich bislang auf flüchtige Formen des Performativen gründete, entsteht so Fixiertes. In dem Schulbuch, das sie in Watoriki verwenden, sieht man ein Bild von Xawara. Xavara ist das Monster des weißen Infekts. Xawara, in dieser Darstellung, ist blau, trägt aber ein weißes Gesicht, an dessen Rand scheint ein Bart auszumachen. Xawaras Hintergrund bilden rote Schuppen, unschwer erkennt man in ihnen ein Feuer. Mit dem Metall – mit Macheten und anderer Industrieware – kamen für Watoriki die Epidemien. Xawara ist die Epidemie, der kollektive Tod, die rauchende und menschenfressende Beigabe des von den Weißen erhandelten Metalls. Die Weißen, sagt man in Watoriki, seien verliebt in Xawara, sie sind verliebt in ihre Konsumwaren, die am Ende nur Tod, nur Entzweiung vom Leben bringen. Xawara wohnt in diesen Konsumwaren. Diese rauben den Weißen den Verstand, ganz in der Art wie es ein Yanomami nur von der Liebe zu Frauen her kennt.

Xawara, die Vernichtung ihrer Kultur, ist heute überall. Wo Weiße Masern, wo sie Malaria bringen, wo durch den Versuch, vor der Epidemie zu fliehen, erst recht im Dominoeffekt ganze Landstriche entvölkert werden, dort bleibt man, trotz medizinischer Tätigkeit der Schamanen, gern in der Nähe weißer Healthposts wie demjenigen nahe Watoriki, wo es eine brasilianische Krankenschwester und durch sie schulmedizinische Betreuung gibt. Das beendet das Nomadendasein, beendet mit ihm ein uraltes Konzept ökologischer Nachhaltigkeit. Nach zehn Jahren spätestens begaben sich Dörfer früher neu auf die

Wanderschaft, verließen den Boden, bevor er verbraucht war, bejagten den Wald nicht, bis er von Wild entleert war. Die Bewohner von Watoriki leben dort nun seit 1982.

Das Stück

Es war Tato Tabordas Wunsch, den Wald, mit dem zu untrennbarer Einheit verschmolzen sich die Bewohner von Watoriki noch immer fühlen, durch seine Musik nicht nur äußerlich zu beschreiben, sondern ihn erlebbar zu machen durch Raummusik für eine begehbare Installation. Drei Inkarnationen des Weißen, in der Reihenfolge, in der die Watorikitheripë auf sie stießen, schicken wir mit schwerem weißen Gepäck durch den akustischen Dschungel. Wir möchten sie unbeeinflusst sehen von Korruptionen ihres jeweiligen Metiers, sie sind Kämpfer fürs Gute, sie bilden eine Trias, in der spirituelles Wohl (der Missionar), aufgeklärtes Wissen (der Wissenschaftler) und äußerer Wohlstand (der Politiker) Grundfeste einer sie verbindenen Menschheitsidee stiften. Sie sind Tiererscheinungen – Yanomami kennen nicht bloß keine Zahlen, die weiter reichen als bis zur Zwei, sie geben Menschen auch keine Namen (so ist es unmöglich, jemanden, der fern steht, zu rufen), sondern belegen sie, um sich im Gespräch auf Abwesende zu beziehen, stattdessen mit Tiervergleichen, sie glauben, dass jeder Mensch einen Doppelgänger im Tierreich besitzt.

Im metaphorischen Wald, wie heute im wirklichen, herrscht Krieg. Jenseits des Schlachtfeldes, wie immer, treffen wir auf die Feldherren: Xawara, das Prinzip, das die Weißen begleitet und leitet – Xawaras Gegner, das Schamanentum. Mit ihrem Untergang, so glauben heute die Schamanen, wird auch der des Waldes, mit diesem auch der der Welt nicht mehr aufzuhalten sein – einiges spricht dafür, dass sie recht mit dieser Meinung haben.

Wie der wirkliche ist unser Wald bevölkert von Geistern – Geistern, mit denen der Schamane sich verbindet, die in ihn fahren, aus ihm sprechen. So fällt er in eins mit dem Gehirn des Schamanen, die drei Weißen in ihm sind diskontinuierliche Schemen von Alptraum, Erinnerung. Als Gedächtnis ist er kein begriffsloser Raum, ein Raum aber doch, der nicht auf unsere Begriffe gebracht werden kann. Sofern es Sprache der Weißen hier gibt („development", „deduction", „deo(s)" sind unsere Begriffe), mutiert sie ins Unverständliche, in lächerliches Brummen von Insekten, wie die Bewohner von Watoriki es mit unserem sinnlosen und unartikulierten Brabbeln verbinden.

Dem voraus geht ein von Wortsprache getragener Teil. Er bezieht sich auf die Stunde der Fledermäuse, das abendliche Problemlösen im sprunghaften inneren Diskurs, den Versuch, Sinn zu stiften aus dem Dunkel im inneren Feld des Runddorfes heraus. Er bezieht sich auf die Notwendigkeit, wo es keine Schrift gibt, Geschichten immer neu zu erzählen, neu im Augenblick der Erzählung zu erfinden, wobei die alten Geschichten sich ändern, als Erklärungsmodelle Anpassung an neue Erfahrung finden.

Es sind schamanische Stimmen, die wir hier zum Kreisen, zum Kreisen um kosmische Probleme bringen. Ihre Aufteilung erlaubt keine Rollenzuweisung, sie versucht die Auflösung von Identität einzufangen, die beim Schamanen im Kontakt mit seinen Geistern entsteht, bei uns Schizophrenie heißt und aus der Gesellschaft ausgegrenzt wird, während sie im Yanomami-Land gezielt gefördert wird und als Grundbedingung höherer Welterkenntnis gilt. Die fluktuierenden Stimmen erzählen dabei von vier Typen des weißen Mannes, zwei von ihnen erscheinen miteinander verbunden, nur drei von ihnen wird man später deshalb im Labyrinth unseres Walds wieder finden:

Missionar. Urbild seiner Charakterisierung sind die Vertreter der evangelikalen Missionssekte New *Tribes Mission*[2]. Seit Ende der fünfziger Jahre missionierte sie in Tototoobi, einer Dorfgemeinschaft, nahe (und verwandtschaftlich vielfach verbunden) dem heutigen Watoriki. Für die Älteren stellte die *New Tribes Mission* den ersten längerfristigen Kontakt mit Weißen dar. Nachdem „Teosi", der christliche Gott, den größeren Teil der Bewohner Tototoobis 1968 nicht vor dem Tod durch die von den Missionaren eingeschleppten Masern bewahrte, sank bei den Überlebenden in ihn alles Vertrauen, erneut verschrieb man sich Satan und kehrte zur Praxis des Schamanismus zurück.

Wissenschaftler. Über Watoriki hinaus verfügt man bei den Yanomami über ein altes und differenziertes System, das Leben im Einklang mit der Gegenwart zu halten, Hinderliches dabei zu hintertreiben. Die Asche der Toten wird von ihren Angehörigen verspeist, das Tote ins Lebende so integriert. In der äußeren Welt wird jede Spur des Verstorbenen dabei sorgfältig vertilgt, dessen Name (= kennzeichnende Beschreibung) erscheint ausgelöscht, es darf von ihm nie mehr gesprochen werden. Für genealogische Studien erpresste der US-amerikanische Anthropologe Napoleon Chagnon – den sie in Watoriki Shaki nennen – von Kindern die mit solchem Tabu belegten Identifikationsmerkmale Verstorbener. Für die genetische Forschung der US-amerikanischen Atombehörde, die seine Expedition subventionierte, stahl er 1966/67 unter dem erlogenem Vorwand einer Impfung mit Unterstützung der *New Tribes Mission* auch Blut aus den Adern der in dieser Gegend lebenden Menschen.[3] Die heute Verstorbenen, von denen es stammt, können zur Ruhe nicht finden, so wenig wie ihre Angehörigen, die sie entsprechend des Kultus niemals bestatten konnten. Kim Hill, von der *University of New Mexico*, gibt ein Modell für die Figur unseres Wissenschaftlers – der Diebstahl Chagnos erscheint ihm gerechtfertigt durch den Nutzen, den er der Forschung bringt, partikulare Interessen, in diesem Fall die der Yanomami, haben hinter dem allgemeinen der Menschheit dabei seiner Meinung nach zurück zu stehen.[4]

Doppelgestalt: Goldgräber („Garimpeiro") – Politiker. „Shaki" veröffentlichte 1968 *Yanomamö: The Fierce People*, machte die Yanomami mit dieser Schrift berühmt und stilisierte

sie, unter mancherlei Manipulation von Forschungsdaten, gleichzeitig zu jenem grausamen Urkeim der Menschheit, den er gemäß seiner biologistischen Einstellung schon vor Beginn seiner Forschung in ihnen gesucht hatte. Chagnons Publikationen lieferten der brasilianischen Regierung die moralische Legitimierung für ihren Umgang mit so abschreckenden Wilden. Der von ihr geförderte Goldrausch gegen Ende der achtziger Jahre[5] war für die Yanomami die bislang schwerste von Weißen gebrachte Heimsuchung. Zweifach überschreitet unser Stück an dieser Stelle die allgemeine Perspektive Watorikis, ohne sie jedoch ganz zu verlassen: Aufgrund der Kriegszüge, die Watoriki unter der Führung ihres Schamanen Davi Kopenawa gegen die Goldgräber unternahm, zogen diese sich aus der Gegend zurück, und von den schlimmsten, im Stücktext genannten Verheerungen blieb Watoriki deshalb verschont. Der von persönlichem Gewinnstreben motivierte Goldgräber bleibt für uns dabei eine Marionette des idealistischen Politikers, den wir statt seiner gemeinsam mit Missionar und Wissenschaftler später in den Dschungel schicken. Diese Figur, nicht nur in Watoriki den meisten Yanomami bis heute unbekannt, bleibt eine besondere Erfahrung Davi Kopenawas, der heute als Wortführer seines Volks ein Leben zwischen zwei Welten führt, und den wir zu ihr befragten.[6]

1 Watorikitheripë

2 Mit katholischen Missionaren (etwa den liberalen Salesianern) haben Yanomami andernorts weniger traumatische Erfahrungen gemacht. Die *New Tribes Mission* [NTM], gegründet 1942 in Chicago, beschäftigt derzeit 3.300 Missionare in über 20 Ländern, betreibt unter verschiedenen Namen vielerlei Internetseiten und gibt in Deutschland die Zeitschrift „Gehet hin" heraus. Ihre seit 1943 existierende Zeitschrift „Brown Gold" war für das Stück eine wichtige Quelle. Ende der 70er Jahre gab die NTM ihre Mission im brasilianischen Teil Amazoniens auf, 2005 wurde sie von Chavez aus Venezuela verwiesen. Zur NTM vgl. Norman Lewis. *Die Missionare. Über die Vernichtung anderer Kulturen. Ein Augenzeugenbericht. Über die Ausrottung der letzten südamerikanischen. Indianerkulturen durch amerikanische Sekten*. (Klett-Cotta 1991).

3 Trotz des Engagements verschiedener NGOs gibt die University of Pennsylvania, bei der diese Konserven zum größeren Teil lagern, diese bis heute nicht heraus, zu interessant bleibt die DNA eines Volkes, dem ein besonderes Gen fehlt und das sich so lange Zeit in totaler Isolation von äußeren Einflüssen gehalten hat.

4 Kim Hill. *Some Final Thoughts on The Ethical Implications of "Darkness in El Dorado"*; in: Robert Borofsky. *Yanomami. The Fierce Controversy and What we can learn from it.* University of California Press, 2005.

5 Siehe Beitrag von Bruce Albert in diesem Programmheft

6 Wichtigste Quellen des Textteils: Durch Bruce Albert übersetzte Gespräche mit Schamanen und älteren Bewohnern von Watoriki wie mit Davi Kopenawa. / John H. Bodley. *Victims of Progress,* 5th.ed. Lanham (AltaMira Press) 2008 / Beiträge Albert in: Johannes Wilbert, Karin Simoneau (Hrsg.). *Folk Literature of the Yanomami Indians*. University of California Press 1990 / Unveröffentlichtes Manuskript von: Albert, Kopenawa. *Le Chute du Ciel, Paroles d'un chaman yanomami.* Paris (Plon Collection Terre Humaine), ab Oktober 2010 / Jaques Lizot. *Im Kreis der Feuer. Aus dem Leben der Yanomami-Indianer.* Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M. (Syndikat) 1982 / John Hemming. Red Gold. *The Conquest of the Brazilian Indians.* London (Macmillan) 1978 / John D. Early, John F. Peters. *The Xilixana Yanomami of the Amazon. History, Social Structure, and Population Dynamics.* University Press of Florida 2000. / Jean de Lery, *Brasilianisches Tagebuch 1557.* Tübingen, Basel (Horst Erdmann Verlag) 1997. / Hans Staden. *Wahrhaftige Historia und Beschreibung einer Landschaft der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresser, in der Neuen Welt Amerika gelegen* (1557). Kassel, Wilhelmshöhe (Thiele & Schwarz) 1978.

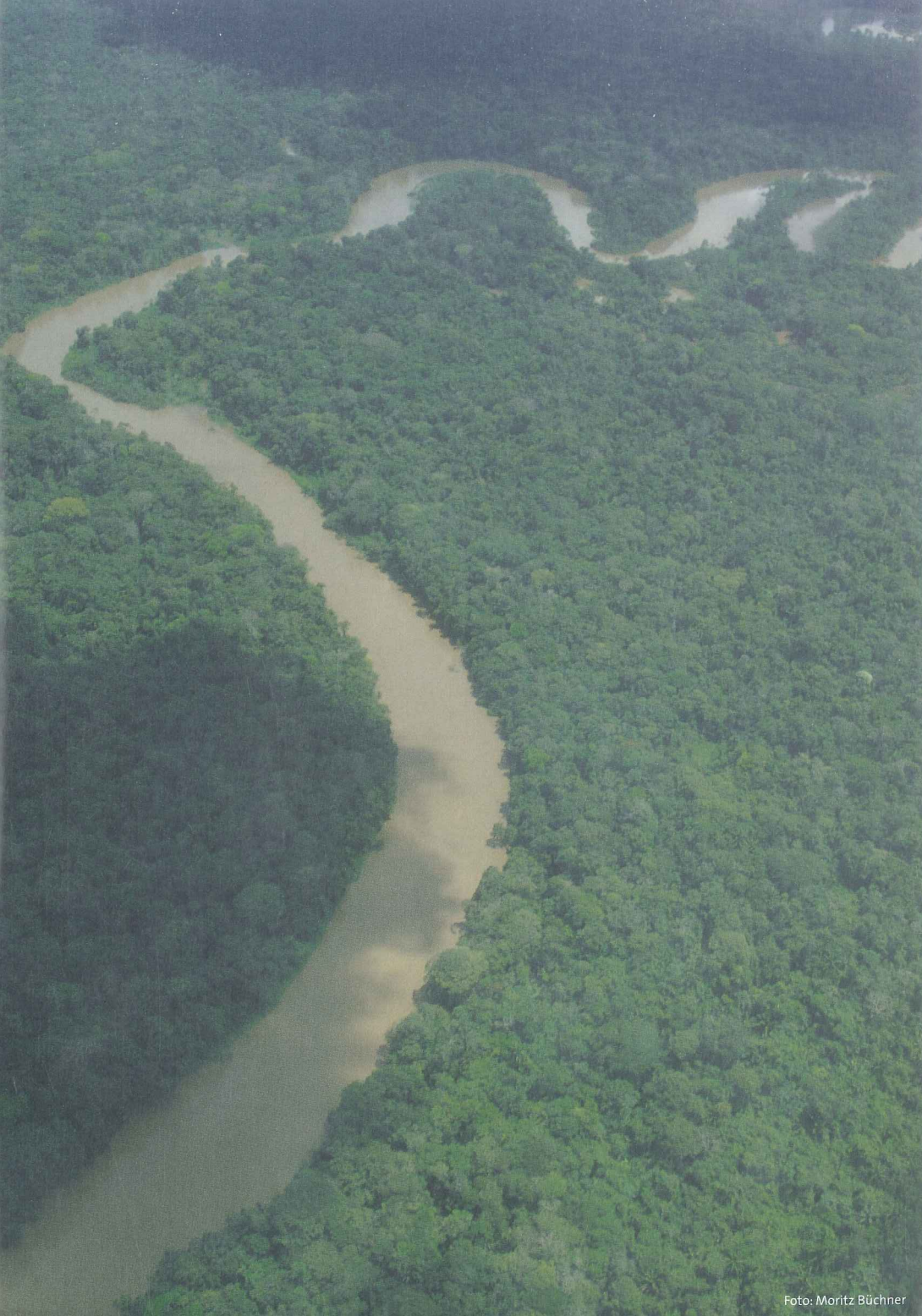
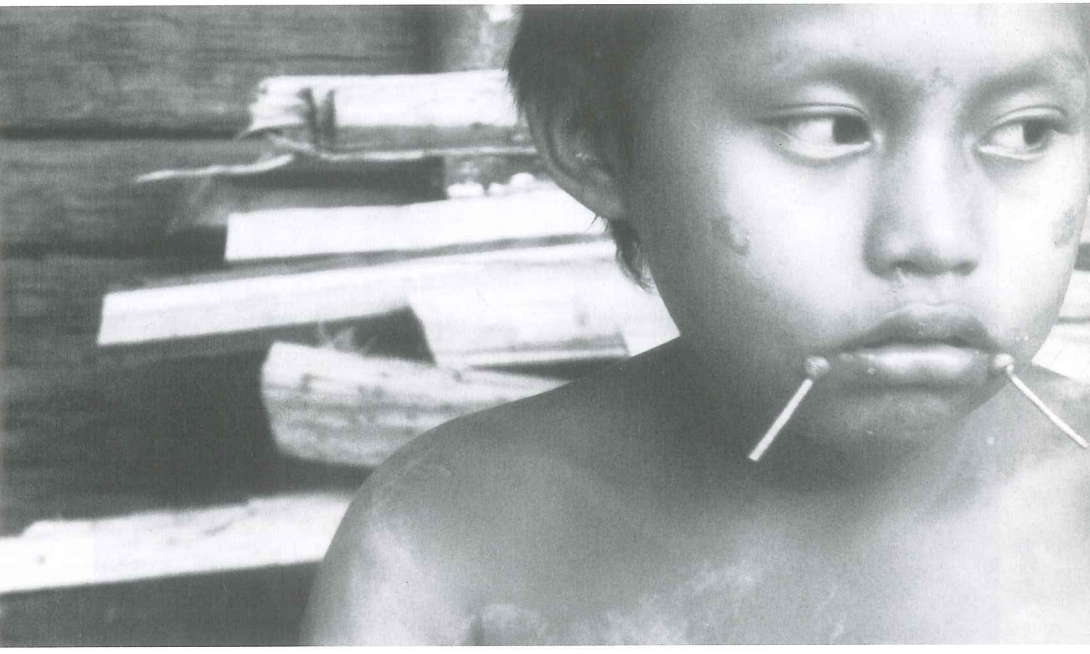
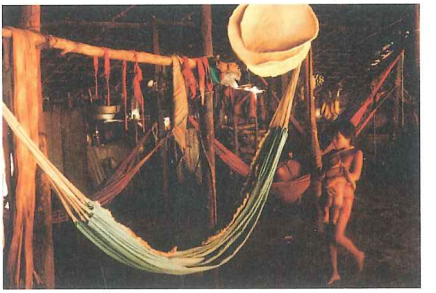
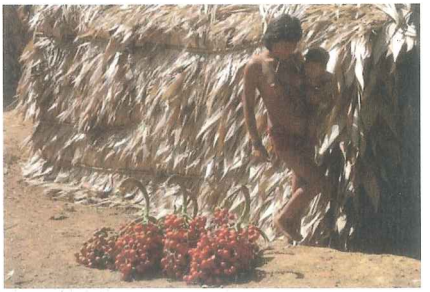


Foto: Moritz Büchner

Fotos: Roland Quitt







Fotos (von links nach rechts): Michael Scheidl, Pablo Martins, Joachim Bernauer, Pablo Martins, Michael Scheidl, Pablo Martins, Joachim Bernauer, Pablo Martins

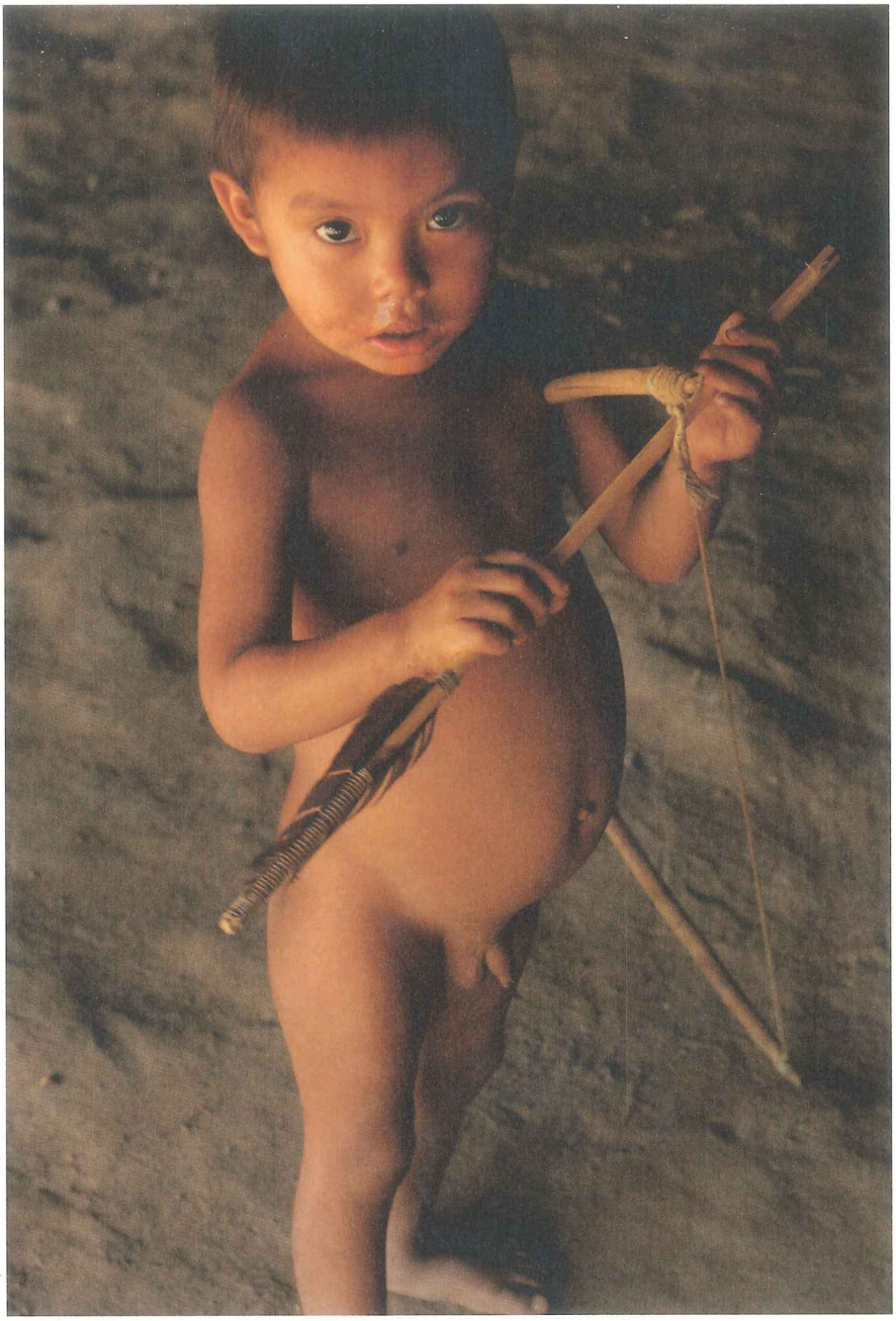
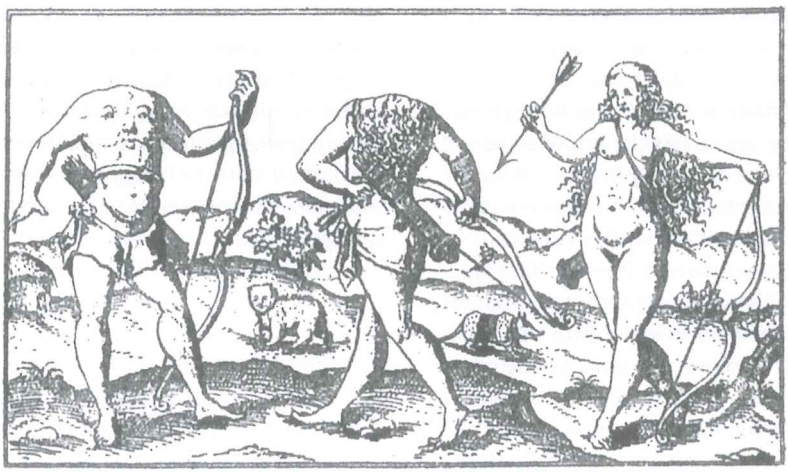


Foto: Pablo Martins

Fotos: Pablo Martins

Fotos: Moritz Büchner, Joachim Bernauer

Die Fünffte
Kurtze Wunderbare Beschreibung/
Deß Goldreichen Königreichs Guianæ in America oder neuen Welt/
vnter der linea Æquinoctiali gelegen: So neulich Anno 1594. 1595. vnd 1596. von dem Wolgebornen Herrn/Herrn WALTHERO RALEGH einem Engelischen Ritter/besucht worden: Erstlich auß befehl seiner Gnaden in zweyen Büchlein beschrieben/ darauß Jodocus Hondius/ eine schöne Land Tafel/ mit einer Niderländischen erklärung gemacht. Jetze aber ins Hochteutsch gebracht/ vnd auß vnterschiedlichen Authoribus erkläret.



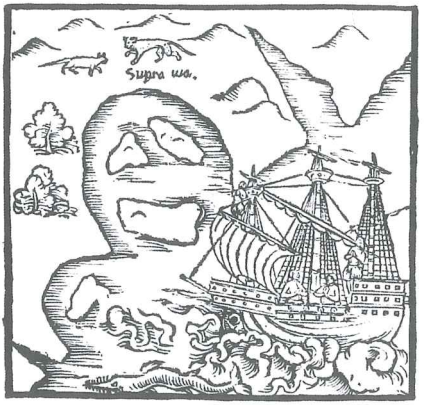
NORIBERGÆ,
Typis Christophori Lochneri,
Impensis LEVINI HULSII.
cIↃ IↃ C I I I.

Frontispiz der deutschen Erstausgabe von Walther Raleighs *„Des goldreichen Königs“*

Klaus Schedl

TILT

Der Leitgedanke meiner Komposition von „TILT", der erste Teil des Amazonas-Musiktheaters, ist die Zerstörung. Die Zerstörung und der unausweichlich auf sie zulaufende Mechanismus – eine Spirale von Besitzergreifung und Landnahme, unbedingtem Glauben an Fortschritt und Überlegenheit. Er gilt für die heutige Abholzung des Amazonas, ebenso wie für alle anderen Zerstörungen von Natur, Menschen und Gedanken. So stelle ich musikalisch vorwiegend den Schmutz und den destruktiven Sog dieser Sucht des Fortschreitens dar. Ein Sog, der durch die Musik durchaus auch körperlich spürbar werden soll. Ich lege zunächst unzählige Klangdateien von unterschiedlichster Herkunft und aus verschiedenstem Material – große und kleine – übereinander; eine Arbeitsweise, die so nur mit digitaler Hilfe bewerkstelligt werden kann. Es entstehen akustische Materialblöcke, die abhängig von den Klangdateien eher poröse oder fest werden. Wie ein Bildhauer trage ich nach und nach Schichten ab und lasse so akustische und zeitabhängige Strukturen entstehen. Diese können in ihrer Fülle bestehen bleiben oder auch in einem Ton oder Puls enden. Durch die undurchdringliche Komplexität dieser akustischen Materialblöcke oder Klangstapel entziehe ich mir bewusst die Möglichkeit einer „normalen", klassischen Kompositionsweise, die in der Regel Musik aus einzelnen Bausteinen



Holzschnitt aus Hans Staden, *„Wahrhaftige Historia und Beschreibung ener Landschaft der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresser, in der Neuen Welt Amerika gelegen"* (1557). Kassel, Wilhelmshöhe (Thiele & Schwarz) 1978

(Töne, Sinustöne) zusammenstellt. Ich begebe mich vielmehr in eine Situation, in der ich nur aufgrund meiner (Hör-) Wahrnehmung musikalische Strukturen erschaffen kann. TILT ist gewissermaßen eine dem akustischen Material „abgelauschte" Oper.

Tato Taborda

Zur Musik von A Queda do Céu

Einem Möbiusband ähnlich ist der musikalische Diskurs gleichzeitig Energie- und Zeichenfluß. Sehr bewußt beschäftigt sich *A Queda do Céu* mit beiden dieser Aspekte. Weil das meiste der Bühnenaktion sich im Dunklen abspielt, wird der Klang dabei zum Hauptträger dramaturgischen Inhalts, zeigt eine Geographie auf, die sich dem Auge nicht völlig enthüllt.

Die Labyrinth-Idee enstand in Analogie zu unserer Erfahrung des Regenwalds. Der visuelle Sinn ist als Erkenntnisquelle dort trügerisch, auch aus verschiedensten Blickperspektiven sieht sich alles sehr ähnlich dort. Das Hören allein erlaubt es, eine Umgebung genauer zu kartographieren. Mitunter kann solche Umgebung dabei gefählich sein: Wenn du den Jaguar *siehst*, sagen die Yanomami, dann ist es bereits zu spät.

Performer und Publikum teilen in diesem Stück denselben Raum. Für die Klangerfahrung fungiert die Bewegung des Hörenden im Raum dabei als sein individueller und frei gewählter Mischpult.

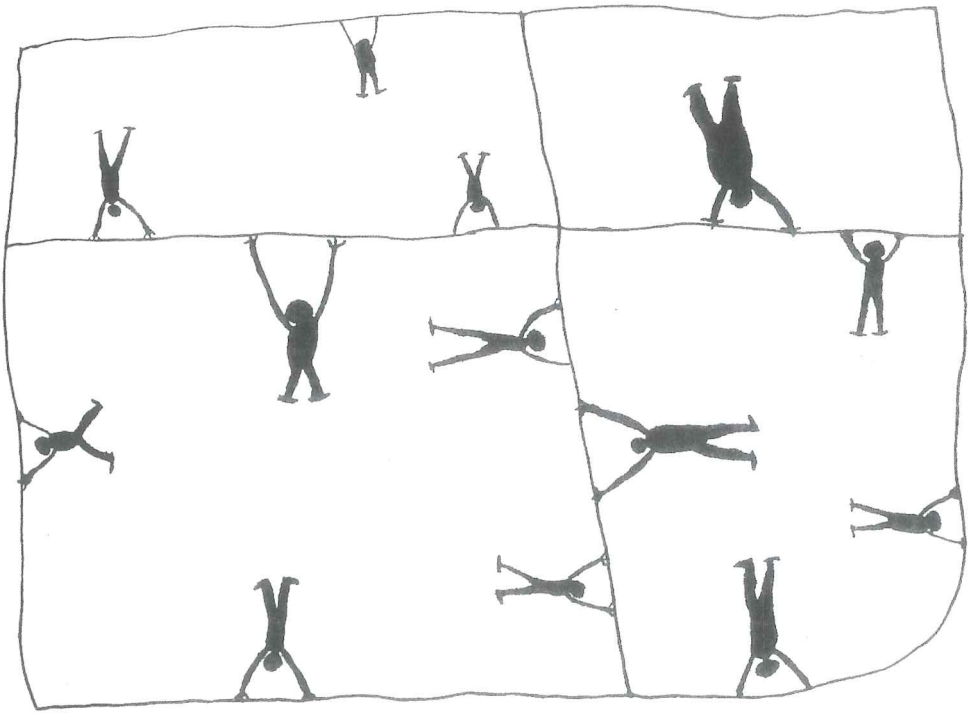
Von den Enden des Raumes her erklingen die Stimmen der beiden auf mythischer Ebene gelagerten Hauptenergien – Schamane und Xavara.

Xawaras Stimme ist kraftvoll und gerichtet im Raum. Sie inspiriert und drängt die drei Eindringlinge dazu, sich durch das Labyrinth zu bewegen, um ihre jeweilige Mission zu erfüllen. Xawara wird begleitet von einem Orchester aus Blech- und Perkussionsinstrumenten.

Der Schamane verwendet seine Stimme, um diese Eindringlinge zu stoppen, indem er die ihnen innewohnenden Tier-Doppelgänger zum Vorschein bringt und befreit. Seine Stimme erfüllt ungerichtet den gesamten Raum, erscheint aufgelöst durch ein Netz von 24 Lautsprecherkanälen. Dieses Netz wie auch der Raum selber repräsentiert das Gehirn des Schamen und dessen innere elektrische Aktivität.

Darüber hinaus gibt es drei große Truhen, welche die drei Eindringlinge mit sich durch das Labyrinth ziehen – ganz wie Weiße dies in dieser Umgebung zu tun pflegen. Diese Truhen sind über Funk gesteuerte Klangkörper, fungieren den Sängern jeweils als begleitendes Orchester, definieren durch ihre jeweiligen Klänge dabei ihre besondere Persönlichkeit und Mission.

So besteht das Orchester als ganzes also aus der Kombination eines fixierten und dreier beweglicher Klangquellen.



Koromani Yanomami: Schamanen halten den zerspringenden Himmel. Aus: Linda Raaben. *Brazil's Indians and the Onslaught of Civilization.* University of Washington Press, 2004.

Amazonas-Konferenz. In Erwartung der Tauglichkeit einer rationalen Methode zur Lösung des Klimaproblems

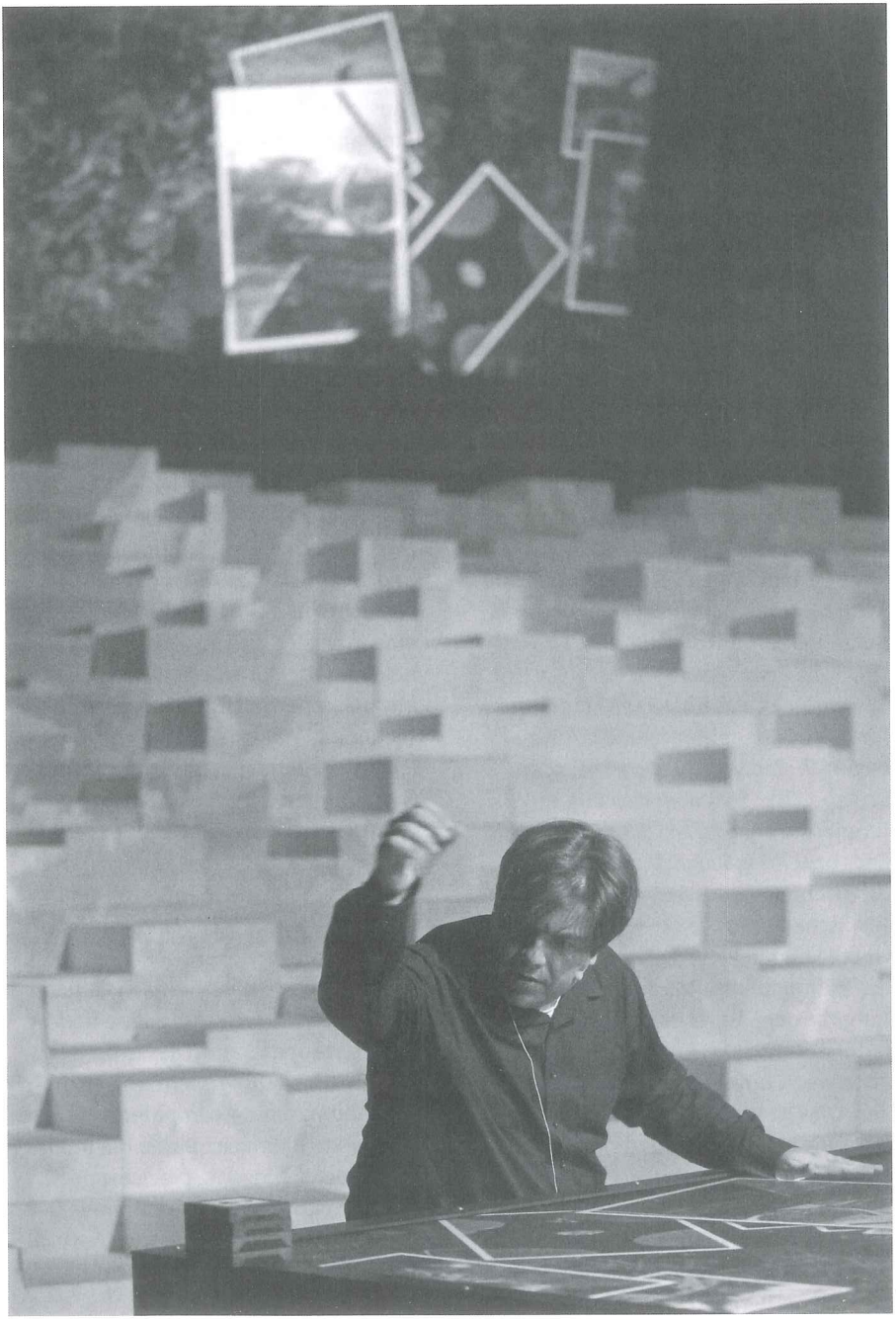
Peter Weibel

Amazonas-Konferenz

Die Oper ist seit ihrer Geburt immer schon Multimediakunst – die Verbindung von Bild und Bewegung, von Theater und Musik. Wir wollen diese Tradition der Oper mit den Mitteln der Zeit aktualisieren, um auf der Höhe der Zeit zu sein. Wenn uns neue audiovisuelle Medien zur Verfügung stehen, die neue Verbindungen von Bild, Musik und Sprache ermöglichen, sollten wir diese nutzen. Das Amazonas-Projekt ist vielleicht die erste Oper ohne Musiker. Der Computer ist das universelle Medium für Licht, Bild und Ton. Nur die Ausgabegeräte sind verschieden: Projektor, Lautsprecher, Scheinwerfer. Bisher fungierten Sänger und Schauspieler als End- bzw. Ausgabegeräte der Partitur, des Drehbuchs, des Skripts bzw. der musikalischen oder literarischen Vorlage. Heute können Projektoren die Aufgabe des Bühnenbilds und Lautsprecher die Aufgabe der Sänger übernehmen bzw. unterstützten. Die Aufgabe der Musiker kann vom Computer übernommen werden. Dies ist wahrscheinlich die erste Oper, die vollständig aus dem Medium des Computers komponiert ist. Komponiert wird nicht nur die Musik mit Hilfe des Computers, sondern auch die Bühne und die Bilder werden mit Hilfe des Computers hergestellt und aufgeführt.

Der Begriff eines multimedialen Musiktheaters wird konzeptionell neu entwickelt auf der Grundlage des Computers: Musiktheater und Medienkunst fließen ineinander, Musik wird sichtbar, Bilder und Daten werden hörbar. Die Sänger singen erstmals mathematische und chemische Formeln, die sich in Ton-, Licht- und Bildsignale verwandeln. Es werden neuartige Interfaces verwendet, um eine universale Synästhesie zu erreichen. Alle virtuellen und multimedialen Möglichkeiten des modernen Musiktheaters werden aufgefächert.

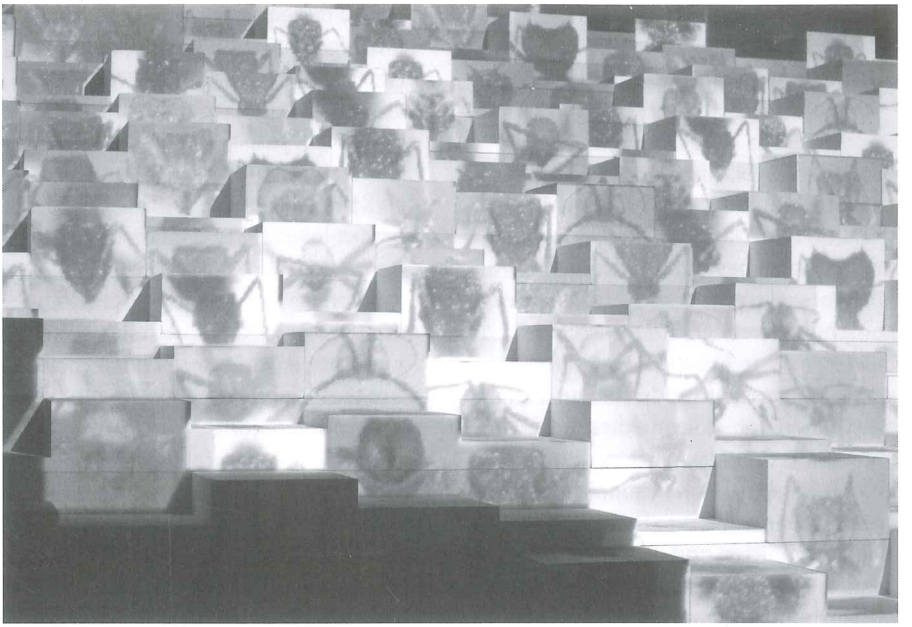
Bereits in meinen anderen Medien-Opern „Der künstliche Wille" (1984), „Stimmen aus dem Innenraum" (1988) und „Wagners Wahn« (1995) habe ich versucht, für das neue Musiktheater eine mediale Grundlage zu finden und neue szenische Lösungen zu erarbeiten. Mit der gegenwärtigen avancierten Technologie ist es allerdings nun viel leichter geworden, eine umfassende Neuorientierung des Musiktheaters zu versuchen. Die Konzepte, die ich entworfen habe, betreffen auch neuartige Schnittstellen zwischen Musik, Bild und Bühne. Statt eines Orchesters wird ein multisensorischer Tisch eingesetzt, der ähnlich wie die Oberfläche eines iPhones durch Berührung Töne und Bilder erzeugen kann. Dieser Tisch ist also ein Musikinstrument, wie auch eine Bildmaschine, computergesteuert. Die zweite Bildmaschine ist die Bühne selbst, der Schauplatz präzisest gesteuerter Computer-Animationen. Der Begriff Peripherie-Geräte bzw. Ausgabegeräte wird auf künstlerisch vollständig neuer Weise definiert.



Als Grundlage aller Überlegungen habe ich mathematische Register und Muster benützt, vor allem *Game of Life* von John Conway. Die Forschungen von E. E. Horton zur Fluss-Topologie (1945), von C. D. Murray (1926, 1927) zur Verzweigung von Arterien und Ästen, die Arbeiten von S. Ulam (1966) zu mathematischen Mustern des Wachstums, von Neumann's „Cellular Automata" (s. A. Burke, *Essays on Cellular Automata*, 1970), *Wolframs Code* (2002), Graphentheorie, Symmetrieforschungen in der molekularen Chemie und so weiter sind ebenfalls Paten meiner Überlegungen gewesen, wie ich die mathematische Sprache der Natur zur Darstellung der Natur verwenden könnte. Diese mathematischen Grundlagen habe ich nicht nur auf das Bühnenbild übertragen, das heißt auf die visuelle Komposition, sondern auch auf die akustische Komposition. Töne befinden sich in Nachbarschaften, sind Nachbarn in der Zeit, bilden eine zeitliche Reihenfolge. Auch in meiner Vorstellung von „molekularer Musik" bilden die Töne Nachbarschaften. Aber ich bilde die zeitliche Nachbarschaft in eine räumliche Nachbarschaft um. Musik wird von einer temporalen Intervall-Theorie zu einer Topologie. Topologie ist ein Teilgebiet der Mathematik und findet auch in der Chemie, Neurologie und Anatomie ihre Anwendung: die räumliche Anordnung der Teilstrukturen von Makromolekülen in der Biochemie, die Anordnung der Neuronen in einem künstlichen neuronalen Netz, die räumliche Anordnung der Teilstrukturen von Zellen und Organen. Insofern schien es mir wichtig, auf die Frage: „Wie klingt die Natur?" zu antworten: wie molekulare Musik, definiert als topologische Nachbarschaft gemäß den Regeln zellularer Automaten. Denn genau diese Automaten simulieren und spiegeln die Evolution als molekulare Selbstorganisation. In der ersten Szene soll daher das molekulare Spiel des Lebens auf dem Instrument der Bühne mittels Klängen und Bildern visualisiert werden. Es wird versucht, den biologischen Kreislauf des Amazonas naturwissenschaftlich zu erklären, nämlich den Wasserkreislauf und den Kohlenstoffkreislauf – lebenswichtige Prozesse. Diese Lebensprozesse werden mathematisch simuliert, durch das *Game of Life* von John Conway, bei dem das Wachstum, das Leben und Sterben von Zellen und Zellpopulationen, nach einfachen mathematischen Algorithmen erfolgt. Die sich verändernden Zellgewebe werden auf eine 3-dimensionale, gerasterte Fläche in Form einer irregulären Treppe projiziert. Jeder Würfel der Treppe ist gewissermaßen eine Zelle oder ein Pixel. Mit der Veränderung der Zellenzustände verändert sich auch die elektronisch produzierte Musik. Mathematische Regeln des Wachstums des Lebens erzeugen und steuern die Bilder und Töne. Die Bühne selbst ist als räumliches Bühnenbild ebenfalls ein Ausgabegerät des Computers.
In der zweiten Szene findet die eigentliche Konferenz statt. Im Zentrum des Bühnenbildes steht daher ein Konferenztisch, der das Ausgabegerät für den Computer ist, ein multimediales Instrument, eine Bildmaschine und eine Musikmaschine. Statt klassischer Musikinstrumente wie Geige und Kla-

vier und statt klassischer Bildgeräte wie Kamera und Projektor erzeugt der Tisch bei Berührung Bilder und Klänge. Er ist eine Schnittfläche, vergleichbar der Oberfläche eines iPhones. Die innere Organisation eines gigantischen biologischen Organismus, der Amazonasregenwald, soll akustisch und visuell erfahrbar werden. Am Tisch nehmen ein Ökonom, eine Wissenschaftlerin, ein Politiker und ein Schamane Platz. Sie beraten über die Zukunft des Amazonas. In der klassischen Oper sind meist die Leidenschaften der Menschen das Thema. Zwischen Liebe und Leid entspannen sich die Dramen der Intrige und des Verrats, die irgendwie tödlich enden. In diesem Musiktheater wird der Schicksalsbegriff, im Sinne von Niklas Luhmann, runtergekühlt auf den Austausch von Argumenten statt von Blut. Das ist auch der Modus heutiger Politik: Konferenzen und nicht Kriege sollen Probleme lösen. Der Austausch von Argumenten im Widerstreit von Interessen ist demokratische, statt dramatische Schicksalslösung. Die Konferenzteilnehmer „tischen" buchstäblich ihre Argumente auf, nämlich Bilder, Daten, Informationen usw. Sie sprechen zueinander und gegeneinander. Die Komplexität des Amazonas-Problems als globales, wirtschaftliches und politisches und menschenrechtliches Problem im Sinne von Klimagerechtigkeit wird erkennbar. Im Hintergrund läuft die CO_2-Uhr stetig weiter, welche die steigernde CO_2-Produktion Sekunde für Sekunde in Echtzeit anzeigt. Aber auch in diesem Musikdrama gibt es den Tod. Allerdings stirbt nicht ein geliebtes Subjekt, sondern der Regenwald.

Entgegen dem sonst üblichen Prozess, vom Libretto über die Musik zur Inszenierung zu gelangen, greifen hier die Entwicklung von Musik, Text und Bild von Anfang an ineinander. Ich musste daher beim Schreiben und Imaginieren des Skripts immer an die Bühne, an die Computerbilder, den Text und die Musik synchron denken. Ich danke Ludger Brümmer und seinem Team, ebenso Bernd Lintermann und seinem Team, dass sie meine Konzepte kongenial kreativ realisieren konnten. Das Musiktheater erwuchs aus einer kollektiven und interdisziplinären Praxis. Eine besondere Rolle spielt auch der von mir neu definierte Chor, der im Grunde ein Teil des Publikums ist und daher dem Publikum gegenüber sitzt bzw. steht. Dieser Chor kommentiert und interveniert in der ersten und zweiten Szene. Es gibt also in diesem Musiktheater nicht das Herzstück der Oper: die Arie. Mit Hilfe eines „Klangdoms", bestehend aus 24 Lautsprechern, die im gesamten Zuschauerraum verteilt sind, spannen sich die Klänge oberhalb der Zuhörer auf, lösen die frontale Bühnensituation auf und übernehmen eine eigenständige dramaturgische Rolle.
In der dritten und letzen Szene löst sich die Bühne ebenso apokalyptisch auf wie der Amazonas selbst. Der Chor wird vom Kommentator zum handelnden Kollektiv, zu einem kollektiven Agenten der Agency und Emergency. Das letzte Wort hat daher buchstäblich und bildlich das Publikum.



Ludger Brümmer

Die Musik in der Amazonas-Konferenz

In gewisser Weise bietet sich die Ziffer 3 als Strukturelement für dieses Musiktheater an. Das gesamte *Amazonas*-Musiktheater besteht aus drei Akten (und Perspektiven) und wurde von drei Komponisten erstellt. Der dritte, vom ZKM realisierte Akt, die *Amazonas-Konferenz*, besteht wiederum aus drei Szenen und die erste dieser drei Szenen aus drei Abschnitten, die sich in ihrer Struktur und Harmonik stark unterscheiden. Die zweite Szene ist aus zwei Abschnitten und die dritte Szene aus nur einem Abschnitt gebildet, insgesamt wiederum drei Abschnitte. Als Raster für die generative visuelle und musikalische Struktur wurde eine Proportion von 3 x 3 Feldern gewählt. Aus diesen 9 Feldern, animiert mit den Regeln zellularer Automaten, werden sämtliche Gesangsteile der ersten und dritten Szene generiert.

Legt man sich als Komponist auf ein so eindeutiges Material wie den *Game of Life*-Algorithmus (GoL) fest, so wird die Interpretation dieser Regeln und die Verwendung zusätzlicher Regeln entscheidend, ähnlich wie die Festlegung auf eine Thema die Veränderung desselben gewissermaßen herausfordert.

Die klarste Abbildung des GoL findet sich zu Beginn der ersten Szene „Paradies". Hier sind den jeweiligen Feldern einzelne Tonhöhen zugeordnet. Wird ein Feld „lebendig", erklingt ein für dieses Feld festgelegter Ton. Die musikalische Information liegt allerdings nicht in der Tonhöhe selbst, sondern in der Konstellation der Tonhöhen zueinander. Obwohl jedem Sänger jeweils nur ein Ton zugeordnet ist, ergibt sich aus den Konstellationen eine Struktur, die überaus lebendig und vielfältig ist. Im Gegensatz zum Moment des Erklingens eines Tones wird dessen Dauer durch permutative Verfahren ermittelt – der Algorithmus der Dauern bildet gewissermaßen einen Kontrapunkt zum *Game of Life* Algorithmus.

Im zweiten Abschnitt entwickeln sich die Tonhöhen freier und das Klangbild wird dichter. Hier hört man deutlich eine chromatisch clusterhafte Struktur, mit überaus kurzen Dauern und sehr schnellen Prozessen. Im dritten Abschnitt ist die Harmonik vereinfacht und die Geschwindigkeit verlangsamt. Aber auch hier werden die zeitliche Struktur und die Kombination der Töne immer noch vom GoL Algorithmus bestimmt.

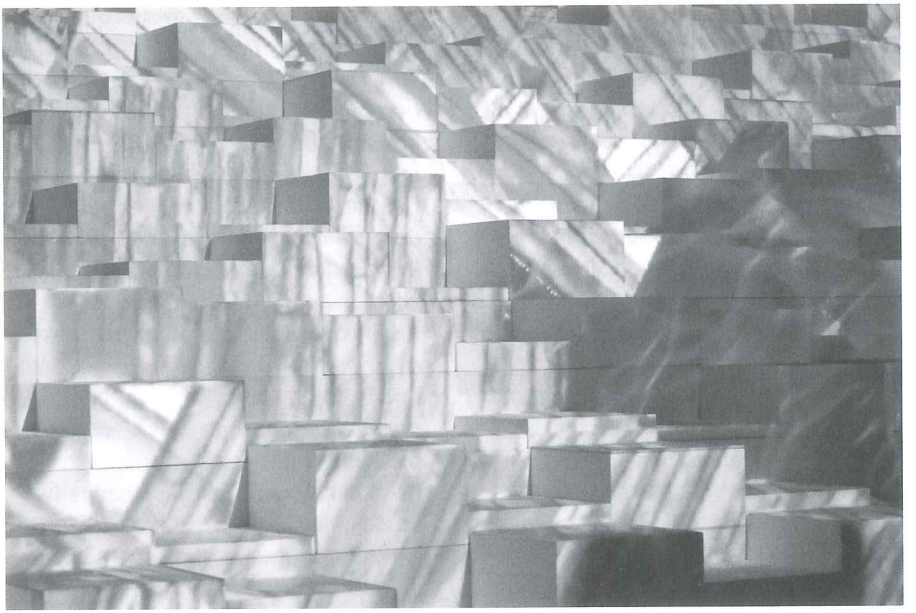
Die acht Gesangsstimmen werden durch acht elektronisch synthetisierte Instrumentalklänge (unterschiedlicher Instrumente) verdoppelt. Allerdings werden die Instrumentalklänge gegenüber den Stimmen in Nuancen variiert bezüglich ihrer Lautstärke, Intonation und individuellen Hallmenge, – die Instrumentalschicht ist gewissermaßen eine Variation der Stimmen – so dass ein in der Farbe ständig changierender Gesamteindruck entsteht. Die dritte der Klang- bzw. Strukturebenen benutzt elektronisch verarbeitete Klänge, die die

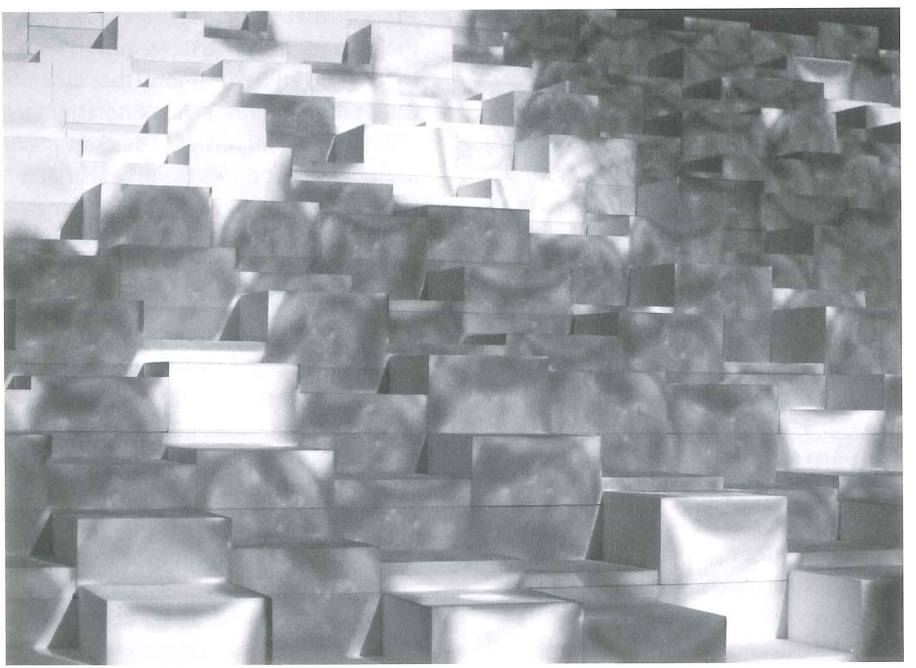
Stimmen und vor allem auch den Text in eigenständigen Phrasen kommentieren bzw. kontrapunktieren. Auch diese Schicht ist vollständig mit Algorithmen erzeugt.

Im Verlauf der drei Szenen vereinfacht sich die klangliche Struktur der elektronischen Klänge immer mehr. Die zweite Szene wird durch ein etwa in der Mitte einsetzendes, aus einem Madrigal von Gesualdo stammendes Stimmmaterial in zwei Teile unterteilt. Das Stimmmaterial schiebt sich unter die gesprochenen Partien der abgehaltenen Konferenz und unterstreicht die Dringlichkeit der Sache mit musikalischen Mitteln. Dieses insistierende Material setzt sich aus vielen Stimmschichten zusammen, innerhalb derer Einzelstimmen kurz erkennbar sind.

In der letzten Szene verschwimmen die Einzelstimmen schließlich zu einer aufwärts steigenden in sich rotierenden Clusterfläche, die ebenfalls aus dem Madrigal stammt. Dieses aufwärts strebende, chromatisch eng gesetzte Gesualdo-Material wird auch von den gesungenen Partien der Vokalisten übernommen, hier jedoch wiederum durch das *Game of Live* gesteuert.

Die Stimmbehandlung in dem Akt *Amazonas-Konferenz* besitzt, abgesehen von einer kurzen Phrase im zweiten Satz, kaum eine einer individuellen Person zugeordnete Gesangspartie. Die einzelnen Stimmen erklingen immer in einer Mischung aus chorischem und solistischem Kontext, wobei der „Chor" eine Einheit, eine Idee, die Wahrheit, die Menschheit, die Erde oder auch den Wald repräsentiert.
Von Anfang an war es die Idee, die Zuhörer möglichst nah in das Geschehen hineinzuziehen. Wie ist dies besser möglich als durch den im ZKM | Institut für Akustik entwickelten Klangdom, in dem die Klänge um den Zuhörer herum als Klanglandschaft platziert und bewegt werden können? Im Laufe der Arbeit stellte sich zudem heraus, dass es zu Gunsten von Textverständlichkeit und Präzision in Rhythmik und Intonation im Zusammenspiel mit den projizierten Bildern sowie aus inszenatorischen Gründen sinnvoll war, die phantastischen individuellen Stimmen der Vokalisten größtenteils aufzunehmen und über den Klangdom räumlich zu inszenieren und wie die elektronischen Klänge auszudifferenzieren. Durch diese konsequente Entscheidung wurde es möglich, eine präzise Bewegungschoreographie zu bestimmen. Über die Qualität einer räumlichen Choreographie der Töne hinaus wird das komplexe Material selbst durch die differenzierte Platzierung und Bewegung der Klangmassen durchhörbar und transparent und erreicht eine besondere klangliche Direktheit gegenüber dem Publikum. Die so gewonnene Heterogenität und schiere Masse an Klängen wäre aus einem Orchestergraben nicht denkbar.
In diesem Sinne strebt die Musik im dritten Akt des *Amazonas*-Musiktheaters mit anderen – insbesondere medialen, räumlichen und klangfarblichen – Mitteln an, immersive Wahrnehmungsqualitäten beim Hören zu erreichen und die Intensität des klanglichen Erlebens zu intensivieren.





Bernd Lintermann

Zum Bild in der Amazonas-Konferenz

Die Bühne entsteht aus der Überlagerung einer Treppe und einem Schachbrettmuster: eine Hommage an das griechische Amphitheater gepaart mit dem kartesischen Koordinatensystem – dem „Nährboden" des *Game of Life*. Die üblicherweise eben liegenden Treppenstufen sind über die Bühnenbreite von 10 Metern in Abständen von jeweils einem halben Meter systematisch in der Höhe randomisiert. Es ergibt sich ein unregelmäßig aussehendes aber in der Tiefe ansteigendes Schachbrettmuster, auf welchem sich das *Game of Life* entfalten kann.
In Echtzeit berechnete digitale Bildsynthese erlaubt es, jede einzelne Teilfläche der Bühnenkonstruktion gezielt mit Bildern zu bespielen. Die würfelartigen Treppenstufen werden nach einem Muster erleuchtet, welches das Regelsystem des *Game of Life* vorgibt. Es folgt der Musik in Rhythmus und Dynamik. Es entsteht ein audiovisueller Gleichklang, der nur mit Hilfe der digitalen Projektionstechnik möglich ist.
Die spezielle, am ZKM | Institut für Bildmedien entwickelte Projektionsmethode trägt der unregelmäßigen Struktur der Treppe Rechnung: Ein Computer versieht ein virtuelles Modell der Bühne mit bewegten Bildern und projiziert dieses passgenau auf die reale Treppe. Nicht nur einzelne Kuben lassen sich so gezielt beleuchten, sondern ganze Filme können präzise über die Bühne gelegt und in Echtzeit gesteuert werden. Selbst eine in der Realität unmögliche Beleuchtungssituation lässt sich simulieren. In der Inszenierung wird die Bühne zum künstlichen visuellen Raum, der sich durch geschickte Nutzung von optischen Illusionen in unserer Wahrnehmung dynamisch verändert.
Ein digitaler Tisch bildet in der zweiten Szene den Bühnenmittelpunkt. Er steht für modernste Technik, die genutzt wird, um Fakten zu sammeln, aufzubereiten und zu präsentieren, und ist somit auch Ausdruck der Hoffnung, Krisen technologisch beherrschen zu können. Aber auch mit dieser eigens für das Musiktheater entwickelten Kommunikationstechnologie, welche die Argumente der Protagonisten audiovisuell untermauern und illustrieren soll, nimmt die Entwicklung ihren erwarteten Verlauf.

Szenario Amazonas Konferrenz

1. Szene Paradies
Molekulare Evolution
CO_2-Kreislauf
H_2O-Kreislauf

2. Szene Amazonas-Konferenz
Eröffnung der Konferenz
Schamanismus
Wachstum
Rinder und Export
Entwaldung vs. CO_2-Senke
Ernährung der Welt: das Mathus-Problem
Wasserkreislauf und globales Klima
Umweltpolitik
Biodiversität
Grünes Gold
REDD-Konzept
CO_2 und Klima: Tipping Point

3. Szene Entropie

1. Szene Paradies

Die zentralen Kreisläufe des Lebens, der CO_2-Kreislauf und der H_2O-Kreislauf sowie deren Basis in der molekularen Evolution stehen in direktem Zusammenhang mit dem Regenwaldgebiet des Amazonas. Die erste Szene handelt von chemischen Prozessen als Bausteine des Lebens. Erzählt wird dieser Zusammenhang zwischen naturwissenschaftlichen Grundlagen und dem komplexen Ökosystem Amazonas in der Sprache der Mathematik. Der Algorithmus des *Game of Life* von John Convay bildet als mathematische Abbildung des Wachsens und Verschwindens den gemeinsamen Nukleus für die medialen Ebenen des Musiktheaters Szene, Musik, Bild und Text. Die Regeln des *Game of Life* sind die Grundlage für die Rhythmen und Muster sowohl der Musik als auch der Projektion, denen die Textbausteine untergeordnet sind. Die Projektion erfolgt auf das unregelmäßige Raster einer treppenartigen dreidimensionalen Fläche – ein mediales Bühnenbild. Das Wachstum und Atmen von Zellen, das Verdampfen von abertausenden Tropfen Wasser, die Evolution von Lebewesen zu einer einzigartigen biologischen Vielfalt fließen als winzige Bausteine des Lebens ein in ein ständig changierendes Mosaik aus Bildern, Filmen, Tönen, die die Komplexität des Lebens letztlich nur andeuten können. Individuelle Stimmen der Vokalisten schildern die chemischen Zusammenhänge des Lebens und die natürlichen Kreisläufe am Amazonas in einem algorithmischen Tongeflecht. Die Stimmen erklingen – mit kleingliedrigen akusmatischen, manchmal an chemische

Reaktionen oder zerstäubendes Wasser assoziativ erinnernde Klängen verwoben – spatialisiert über den Klangdom und erzeugen eine akustische Präsenz und große Nähe der individuellen Stimmen zu den einzelnen Individuen des Publikums, obwohl keine Sänger auf der Bühne stehen. Der 24-kanalige Klangdom, der über der Zuschauertribüne gehängt ist, erweitert die dreidimensionale mediale Bühne so zu einem umfassenden audiovisuellen Wahrnehmungs- und Assoziationsfeld, innerhalb dessen das Publikum am Lebensspiel und der wissenschaftlichen Erklärung des Paradieses beteiligt werden soll.

Grundregeln des *Game of Life*, John Horton Convay (1970)

- Der zellulare Automat besteht aus einem Spielfeld und Spielregeln.
- Jedes Gitterquadrat ist eine Zelle, welche einen von zwei Zuständen einnehmen kann: tot oder lebendig.
- Der Zustand einer Zelle in der Folgegeneration hängt vom Zustand ihrer acht Nachbarn in der aktuellen Generation ab.
- Lebende Zellen mit weniger als zwei lebenden Zellen als Nachbarn sterben in der Folgegeneration an Einsamkeit.
- Eine lebende Zelle mit zwei oder drei lebenden Nachbarn bleibt in der Folgegeneration lebendig.
- Lebende Zellen mit mehr als drei lebenden Nachbarn sterben in der Folgegeneration an Überbevölkerung.
- Aus solch einfachen Regeln entsteht das molekulare Spiel des Lebens.

2. Szene Amazonas-Konferenz

Die nun folgende medialisierte, ästhetisierte und inhaltlich kondensierte Konferenz zum Amazonas-Gebiet, an der eine Wissenschaftlerin (Mafalda de Lemos), ein Politiker (Jochen Strodthoff), ein Ökonom (Christian Kesten), ein Schamane (Moritz Eggert) sowie ein Chor – ein Hybrid aus antikem griechischem Chor und Demonstranten (Katia Guedes, Phil Minton, Christian Zehnder, Nuno Dias, Joao Cipriano Martins) beteiligt sind, lässt an dem Ernst der Lage keinen Zweifel. Argumente werden ausgetauscht zum wirtschaftlichen Interesse, das Wachstum zu steigern, zu nationalen politischen Erwägungen oder zu den vor Ort in Amazonien zu beobachtenden Entwaldungsaktivitäten und deren mögliche weitreichenden Konsequenzen für das globale Klima und die verbliebenen indigenen Gesellschaften. Die Vernetzungen der Industriestaaten und die Globalisierung der Wirtschaft werden als wichtige Faktoren aufgedeckt.
Die Lage ist ernst und sie ist komplex. Auf der Suche nach einer rationalen Lösung, am Ende einer im Zeitraffer geführten Diskussion – die CO_2-Uhr wird zeitgleich zur Eröffnung der Konferenz bei 1970 gestartet – muss die Wissenschaftlerin erkennen: „Alle Abkommen kommen zu spät."

Das Fortschreiten der Zeit wird durch den geringen Kontakt zu den in ferner Zukunft liegenden Folgen nicht wahrgenommen. Die Wissenschaftler, die die Konsequenzen kennen, stehen stellvertretend vor der großen Frage: Kann man das Ruder überhaupt noch herum

reißen oder kann man genau so gut dem Schiff beim Untergang zuschauen? Die Konferenz hat kein freiwilliges oder formales Ende und bleibt schließlich ergebnislos. Ein Moratorium statt eines Memorandums.

Ästhetischer und inszenatorischer Ansatz ist es, Kunst eng mit Wissenschaft zu verknüpfen, nicht eine tragische Geschichte zu erzählen, sondern möglichst nah an Fakten und Daten und den bekannten Informations- und Wissensvermittlungsformaten zu bleiben und gleichzeitig diese Formen mit der Sprache des Musiktheaters und der Medienkunst zu amalgamieren und zu inszenieren.

Ein interaktiver Tisch, der ästhetischer Nukleus für Klänge und Bilder in der zweiten Szene, wird von den vier Konferenzteilnehmern bedient, um unterschiedlichste Informationen in ihrer jeweiligen Sprache zu präsentieren und damit die eigenen Argumente optimal zu illustrieren. Animierte Grafiken, Originalgeräusche lachender indigener Kinder aus dem Urwald, Brandvideos von Greenpeace, Karten, Satellitenbilder, Fotos und mythologische Symbole veranschaulichen und untermauern das Faktische und nüchtern Gesprochene.

3. Szene Entropie
Warten auf die Katastrophe. Die Schluss-Szene Entropie, die attaca an die Konferenz anschließt, ist komplementär zur ersten Szene *Paradies*: Der Regelhaftigkeit und Logik des Lebens wird die Entropie, die Auflösung des Regelhaften, gegenübergestellt. Die Bilder und die Musik geraten aus dem Gleichgewicht, rutschen aus dem Raster. Die Rationalität wird verdrängt von Emotionalität, die die musikalische Sprache und die Bildinhalte prägt. Die auditive und visuelle Ebene verschmelzen auf eine sinnliche, emotionale und partizipative Weise.

Wer kann sich dem Klimaproblem entziehen?

(Julia Gerlach, Dramaturgie)

Dank des ZKM
Bei den Recherchen der Inhalte für den am ZKM entwickelten Teil des Musiktheater Amazonas waren uns zahlreiche Wissenschaftler und Institutionen mit Rat und Tat behilflich.
In langen Interviews erklärten uns die Wissenschaftler die naturwissenschaftlichen und politischen Zusammenhänge am Amazonas. Außerdem trugen sie mit Fotos, Abbildungsmaterial und Tonaufnahmen zu dem großen Fundus an Datenmaterial bei, das für die mediale Umsetzung angestrebt war. Viele Bildgeber stellten uns ihr Material zudem kostenfrei zur Verfügung. Außerdem standen uns die Projektpartner in Brasilien mit vielen sehr hilfreichen inhaltlichen Anregungen zur Seiten. Ihnen allen möchten wir sehr herzlich danken.

Wissenschaftliche Unterstützung: Deutsches Institut für Entwicklungspolitik (Dr. Imme Scholz),Greenpeace (Martin Kaiser), Karlsruhe Institut für Technologie (PD. Dr. Axel Schaffer), Max-Planck-Institut für Chemie Mainz (Prof. Dr. Meinrat O. Andreae), Potsdam Institute for Climate Impact Research (Prof. Dr. Hans Joachim Schellnhuber, Dr. Veronika Huber), Staatliches Museum für Naturkunde Karlsruhe (Dr. Manfred Verhaagh)

Quellenverweise / Copyright / Nutzung mit freundlicher Genehmigung von

(Fotos, Filme, Bücher, Klänge, Abbildungen)

NASA Earth Observations (NEO)

Max-Planck-Institut für Chemie, Prof. Dr. Jürgen Kesselmeier

Max-Planck-Institut für Chemie, Kirsten Achenbach

Greenpeace

United Nations Environmental Program, UNEP/ GRID-Arendal

WWF, Living Planet Report

Dr. Jochen Bihn und Dr. Christiana Klingenberg, Staatliches Museum für Naturkunde Karlsruhe

Dr. Manfred Verhaagh, Staatliches Museum für Naturkunde Karlsruhe

Staatliches Museum für Naturkunde Karlsruhe

Karlsruhe Institut für Technologie, PD Dr. Axel Schaffer

Universität Konstanz, Prof. Christof R. Hauck, PhD

European Union, 1995-2010

NOAA/OAR/ESRL PSD, Boulder, Colorado, USA

INPE (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais) São José dos Campos – SP – Brasilien

Rhett A. Butler, www.mongabay.com

Dawid Bleja, www.breathingearth.net

Prof. James E. Bidlack, Ph.D., University of Central Oklahoma, Edmond, Oklahoma

Omnia Verlag GmbH

Südwestrundfunk SWR (www.swr.de)

Tom Patterson, www.shadedrelief.com

Davi Kopenawa Yanomami

Leandro Lima

Laymert Garcia Dos Santos

Hans Gass

Dr. William Milliken

Karlsruhe Institut für Technologie, Prof. Dr. Doris Wedlich

Goethe-Institut Portugal, Joachim Bernauer

Hutukara Associação Yanomami

José Wagner Garcia

Sergio Pinto

Clemence René-Bazin

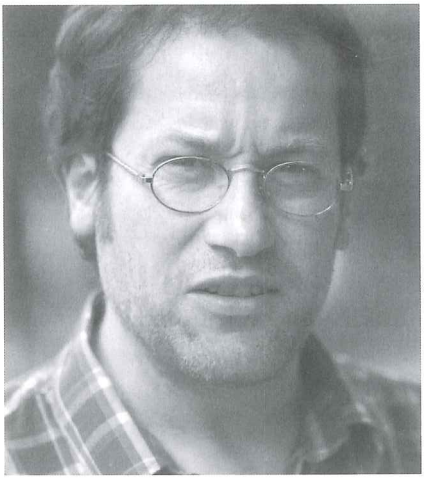
Thomas Robert Malthus (1798): „An essay on the principle of population“

MUTKE, J. & BARTHLOTT, W. (2005): „Patterns of vascular plant diversity at continental to global scales.“ Biol. Skr. 55: 521-531.

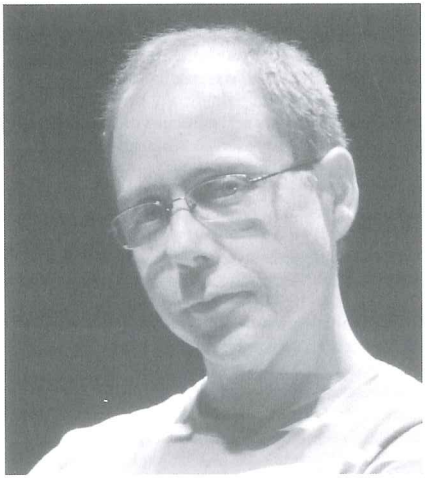
Francis Crick, Robert Holley, James Watson (Neuauflage 1996): „Abhandlungen zur Molekulargenetik“

Friedlieb F. Runge et al. (Neuauflage 1999): „Selbstorganisation chemischer Strukturen“

Hermann J. Roth (2009): „Naturstoffe. Molekulare Spielkarten“



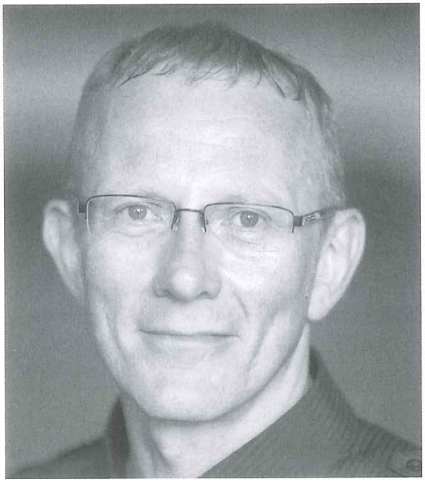
Klaus Schedl
wurde 1966 in Stuttgart geboren. Er studierte Komposition bei Hans-Jürgen von Bose in Salzburg und München. Klaus Schedl komponierte Werke für Soloinstrumente, Kammer-, Vokal- und Orchestermusik sowie Opern und musiktheatrale Werke. 1993 gründete er das Münchener Ensemble für Neue Musik *piano possibile*. 1997 bis 1999 lehrte er an den Konservatorien Coimbra und Viseu in Portugal. Danach lebte er in London, später in Paris, wo er mit einem Stipendium des Freistaats Bayern am IRCAM studierte. 1996 und 2003 erhielt er das Musikstipendium und 2005 das Projektstipendium für Neue Medien der Landeshauptstadt München für *City Scan: München*, das 2006 im Rahmen der Münchener Biennale uraufgeführt wurde. Er wurde außerdem mit dem Kompositionspreis der Stadt Detmold, dem Förderstipendium der GEMA-Stiftung und 2009 mit Musikförderpreis der Landeshauptstadt München ausgezeichnet.



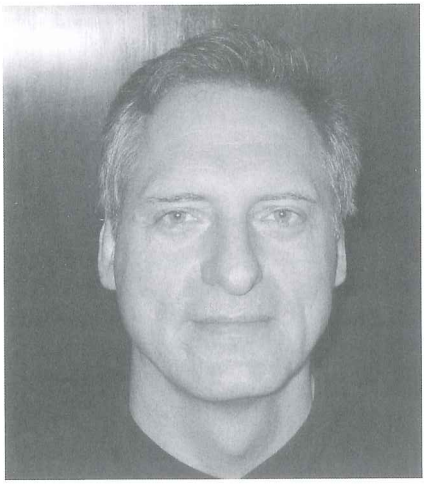
Tato Taborda
wurde 1960 im brasilianischen Curitiba geboren. Er studierte unter anderem bei Hans-Joachim Koellreutter, Raymond Murray Schafer und Helmut Lachenmann. 1980 gründete Tato Taborda das Musikensemble Grupo Juntos-Música Nova, das sich dem Repertoire junger lateinamerikanischer Komponisten widmete. Er selbst stellte seine kompositorischen Arbeiten auf verschiedensten internationalen Festivals für Neue Musik vor: den Donaueschinger Musiktagen, dem MaerzMusik-Festival für aktuelle Musik in Berlin, der Münchener Biennale oder dem Résonance Contemporaine. In Brasilien kuratierte er mehrere Festivals für Neue Musik – darunter Escuta! (1998/2000), Música de Invenção (1995), Fronteiras (1999) und Diálogos (2002). 2004 promovierte er im Forschungsfeld Bioakustik und polyphone Strategien.

Roland Quitt
ist freischaffender Dramaturg. Er studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Freien Universität Berlin und arbeitete an verschiedenen Bühnen als Dramaturg für Musiktheater und Schauspiel. Seit zwölf Jahren legt er einen Schwerpunkt auf aktuelle Musiktheaterformen jenseits der Oper. Am Theater Bielefeld gründete er die Reihe *visible music* und war für Konzeption und Planung von mehr als 20 Uraufführungen neuen Musiktheaters zuständig. Am Nationaltheater Mannheim führte er diese Arbeit fort. 2008 kuratierte er gemeinsam mit Laura Berman den internationalen Wettbewerb für Neues Musiktheater Music Theater NOW. Er ist stellvertretender Präsident des Musiktheaterkomittees im Internationalen Theaterinstitut (ITI).

Peter Weibel
wurde 1944 in Odessa geboren, er studierte Literatur, Film, Mathematik, Medizin und Philosophie in Wien und Paris. 1981 trat er seine erste Gastprofessur an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien an. Es folgten Gastdozenturen am College of Art and Design in Halifax und Kassel. 1989 wurde Peter Weibel Direktor des Instituts für Neue Medien an der Städelschule in Frankfurt/Main, 1999 Leiter des ZKM| Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Weibel war vielfach als künstlerischer Berater und leitender Kurator tätig. Für seine Arbeit wurde er unter anderem mit dem Siemens Medienkunstpreis, dem Käthe Kollwitz Preis und der Verdienstmedaille des Landes Baden-Württemberg ausgezeichnet.



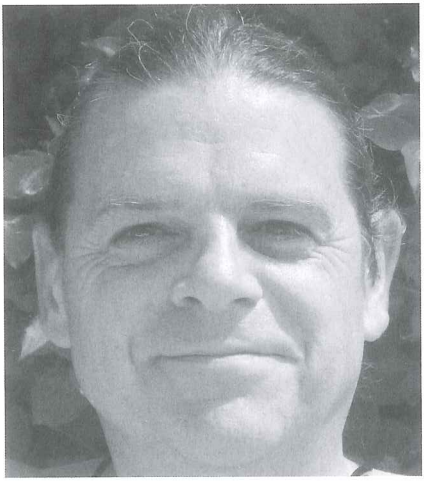
Ludger Brümmer
studierte Komposition bei Nicolaus A. Huber und Dirk Reith an der Folkwang Hochschule Essen. 1991 und 1992 arbeitete er mit der Choreographin Susanne Linke und dem Nederlands Dans Theater, mit ihnen hatte er Aufführungen bei Computermusik-Konferenzen in San José, Tokio, Banff und Thessaloniki. Brümmer hatte Lehraufträge am elektronischen Studio der TU Berlin, am Institut Archimedia in Linz sowie am ICEM der Folkwang Hochschule Essen. 2000 bis 2002 arbeitete er als Research Fellow an der Kingston University London und war Professor für Komposition am Sonic Art Research Centre in Belfast. Seit April 2003 leitet er das Institut für Musik und Akustik am ZKM in Karlsruhe. Brümmer wurde für seine Arbeit mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet.



Bruce Albert
wurde 1952 in Casablanca geboren. Er promovierte 1985 in Paris in Sozialanthropologie. Danach war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter unter anderem an der Universität Paris-Nanterre und in der Abteilung für Anthropologie im Centre National de la Recherche Scientifique tätig. Zwischen 1975 und 1991 führten ihn mehrere Forschungsaufenthalte nach Brasilia und São Paulo; von Anfang an faszinierte ihn die Lebensweise der Yanomami-Indianer, mit denen er seit nunmehr 35 Jahren zusammen arbeitet. Im September 2010 erscheint das Buch *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami,* das er gemeinsam mit Davi Kopenawa über die Kultur und Anthropologie der Yanomami-Indianer geschrieben hat.

Laymert Garcia dos Santos
wurde 1948 in São Paulo geboren. Er studierte Journalismus, Soziologie, Informations- und Dokumentationswissenschaften in Rio de Janeiro und Paris. Er habilitierte an der Universität Campinas, wo er auch seine akademische Laufbahn begann. 1992 war er als Gastdozent in Oxford tätig.
Laymert Garcia dos Santos hat zahlreiche wissenschaftliche Artikel und Bücher publiziert. Ein Forschungsschwerpunkt in Laymert Garcia dos Santos' Arbeit ist die Auseinandersetzung mit dem Amazonasgebiet und insbesondere mit der indigenen Bevölkerung, für die er sich auch politisch engagiert. Von 1997 bis 2000 war dos Santos Vorsitzender der Pro-Yanomami Kommission CCPY.

Heinz Friedl
Geboren 1965, studierte in Hannover und lebt seit 1993 als freischaffender Dirigent, Instrumentalist und Pädagoge in München. Den Schwerpunkt seiner Tätigkeit legt er auf zeitgenössische Musik, darin besonders auf Opern- und Musiktheateruraufführungen. 2010 betreute er *Die Nacht des Brokers* von Christoph Reiserer, 2009 *Regen aus der Erde* von Klaus Schedl und 2007 *Peep* von Helga Pogatschar. Mit Klaus Schedl und Philipp Kolb leitet er das Ensemble piano possibile. Grenzüberschreitende Projekte und Performances an ungewöhnlichen Spielorten realisiert er seit 20 Jahren in mehreren Formationen zusammen mit dem Medienkünstler und Musiker Rochus Aust. Seit Mitte der 90er Jahre beschäftigt sich Heinz Friedl auch mit der Vermittlung von Neuer Musik für Kinder und Jugendliche. Das Schulmusikprojekt *Musik zum Anfassen*, das er mit Christian Mattick initiierte und leitet, wurde für seinen innovativen Ansatz mehrfach ausgezeichnet.

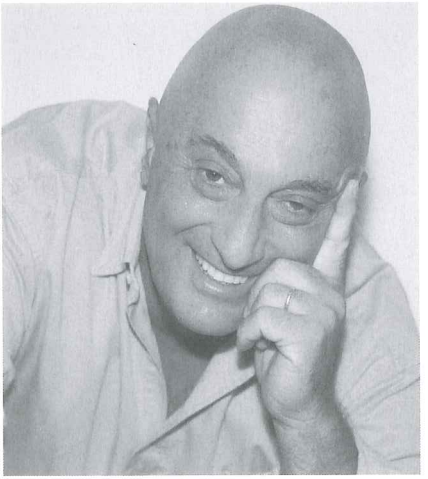


Michael Scheidl
wurde 1954 in Wien geboren. 1979 schloss er das Wiener Max-Reinhardt-Seminar als Schauspieler ab. Nach Engagements am Landestheater Saarbrücken und den Vereinigten Bühnen Krefeld Mönchengladbach kehrte er 1983 nach Wien zurück und arbeitete in den folgenden Jahren als Schauspieler, Produzent und Regisseur in Österreich, Deutschland, der Schweiz, Ungarn, Italien und Brasilien. 1984 gründete er gemeinsam mit seiner Ehefrau Nora *netzzeit*, eine Organisation zur Realisierung von Theaterprojekten. Michael Scheidl inszenierte unter anderem in Wien, München, Luzern, Lübeck, Salzburg und Budapest. Seit den 1990-er Jahren spielt das Musiktheater der Gegenwart eine zentrale Rolle in seiner künstlerischen Arbeit. 2006 inszenierte er bei der Münchener Biennale Aureliano Cattaneos *La philosophie dans le labyrinthe*.

Nora Scheidl
1960 in Wien geboren, ist gemeinsam mit ihrem Ehemann Michael Scheidl Mitbegründerin und künstlerische Leiterin von *netzzeit*. Neben ihrer leitenden Funktion ist sie auch als Bühnen- und Kostümbildnerin tätig. Ihre Ausbildung erhielt sie in bei Erich Wonder, Karl Kneidl, und Axel Manthey an der Universität für angewandte Kunst Wien. 1987 legte sie das Diplom für Bühnen- und Filmgestaltung mit Auszeichnung ab. Seit 1983 arbeitet Nora Scheidl als freischaffende Bühnen- und Kostümbildnerin. Sie war an Produktionen am Ensembletheater, Volkstheater, Jugendstiltheater, Schönbrunner Schlosstheater, Kammeroper, Odeon und Theater in der Josefstadt in Wien sowie an zahlreichen Theatern in Deutschland beteiligt.

Bernd Lintermann
wurde 1967 in Düsseldorf geboren. Er studierte in Karlsruhe Informatik. Als Künstler und Wissenschaftler arbeitet er im Bereich Echtzeit-Computergrafik mit einem besonderen Schwerpunkt auf interaktiven und generativen Systemen. Seine Arbeiten – computergenerierte Bilder, interaktive Installationen, Projektionsumgebungen – werden weltweit in Museen und im Rahmen von Festivals ausgestellt. Er arbeitete mit international renommierten Künstlern wie Bill Viola, Peter Weibel und Jeffrey Shaw, und schuf Werke für das CAVE TM Environment sowie für kuppelförmige und panoramische Projektionsumgebungen. Seit 2005 ist Bernd Lintermann Leiter des Instituts für Bildmedien am ZKM Karlsruhe und seit 2006 Professor an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.

Leandro Lima und Gisela Motta
wurden 1976 in Sao Paulo geboren. Sie studierten 1996 bis 1999 Visuelle Künste in ihrer Heimatstadt, in der sie nach wie vor leben und arbeiten. Sie wurden zu Arbeitsaufenthalten nach England und Finnland eingeladen, erhielten Aufträge unter anderem von der UNESCO. Seit 2003 präsentieren sie ihre Arbeiten in Einzel- und Gruppenausstellungen in brasilianischen, finnischen, französischen, spanischen, kanadischen, kubanischen und dänischen Institutionen und Galerien.

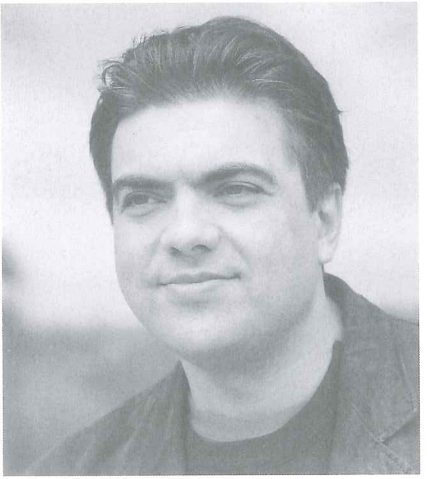


José Wagner Garcia
wurde 1956 in São Paulo geboren, wo er Architektur, Design sowie Semiotik und Kommunikationswissenschaften studierte. Er promovierte in Kunst und Biosemiotik. Von 1988 bis 1991 war er Stipendiat am Massachusetts Institute of Technology (MIT), Fakultät für visuelle Studien, 2001 forschte er am Santa Fé Institute. José Wagner Garcia entwarf in seiner Tätigkeit als Architekt mehr als 250 Gebäude, er realisierte zahlreiche Kunstfilmprojekte und veröffentlichte das Buch *Amazing Amazon – Evolutionary Aesthetics*. Er ist heute vor allem als Architekt und Medienkünstler tätig.

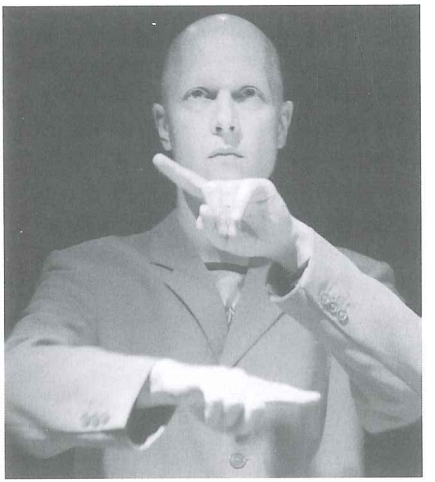
Christiane Riedel (Projektleitung ZKM)
wurde 1962 geboren. Sie studierte Kunstgeschichte, Architekturgeschichte und Literaturwissenschaften mit Schwerpunkt auf der Kunst des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. 1992 bis 1997 war sie Geschäftsführerin des Deutschen Werkbunds Baden-Württemberg, welcher sich mit der Gestaltung der Umwelt im Bereich Architektur, Städtebau und Design beschäftigt und Wegbereiter des berühmten „Bauhauses" und des bis heute stilbildenden „Neuen Bauens" war. 1997 bis 2002 war Frau Riedel Geschäftsführerin des Niedersächsischen Forschungsverbunds für interdisziplinäre Forschung, dessen besonderer Förderungsschwerpunkt auf Projekten lag, die auch den Aspekt der Frauen- und Geschlechterforschung beinhalteten. Seit 2002 ist Christiane Riedel Geschäftsführerin des ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie.

Julia Gerlach (Dramaturgie ZKM)
Geboren 1967, Musikwissenschaftlerin, Studium in Berlin und Paris, freiberuflich tätig als Autorin, Kuratorin und Produzentin. Seit 1992 Publikationen zu ästhetischen Fragen zeitgenössischer Musik. Redaktion und Herausgabe von (Programm-)Büchern, Katalogen; Autorin von Fachartikeln. Seit 2001 kuratorisch und kulturpolitisch in Berlin aktiv. Management von Künstlern und Projekten im Spektrum von Klangkunst und experimentellem Musiktheater seit 2002. 2003 gründete sie zusammen mit dem Klangkünstler Georg Klein das Entwicklungs- und Produktionsbüro *KlangQuadrat – büro für kunst::musik* in Berlin. Seit 2008/09 Lehraufträge an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt und Promotion zum Thema Körper – Musik – Gender. Seit September 2009 ist sie Projektkoordinatorin am ZKM | Institut für Musik und Akustik in Karlsruhe.

Mafalda de Lemos (Darstellerin)
studierte Chorleitung, Gesang, Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Phonetik an den Hochschulen in Lissabon, London und München. Engagements führten sie als Solistin nach Deutschland, Frankreich, Österreich, Spanien, Portugal, Italien, England, Israel und Brasilien u. a. zu den Festivals Nova Musica in Aveiro, Toujours Mozart in Salzburg und Wien, dem World New Music Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Stuttgart, Festival Mostra de Artes in Sao Paulo, zur Münchner Biennale, der A•DEvantgarde, sowie den Klangspuren in der Black Box. Darüber hinaus gastiert sie bei verschiedenen Ensembles wie z.b. e-mexx, Essen, Ensemble Mosaik, Berlin und piano possibile München.



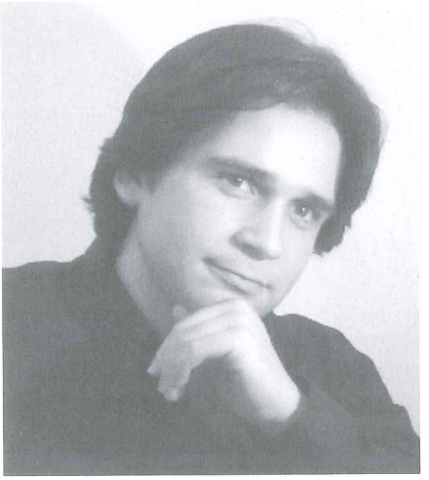
Moritz Eggert (Darsteller)
1965 in Heidelberg geboren, studierte in Frankfurt, München und London Klavier und Komposition (u. a. bei Wilhelm Killmayer, Hans-Jürgen von Bose und Robert Saxton). Als Pianist arbeitet Moritz er mit zahlreichen Künstlern zusammen, sowohl als Solist mit Orchestern, als Kammermusiker und Liedbegleiter. Als erster Pianist präsentierte er das Gesamtwerk für Klavier Solo von Hans Werner Henze an einem Abend. Als Komponist wurde Moritz Eggert mit renommierten Preisen und Stipendien ausgezeichnet. Seit 2003 ist er ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Mit Sandeep Bhagwati gründete er 1991 das A•DEvantgarde-Festival für neue Musik junger Komponisten. Bisher schrieb er neun abendfüllende Opern, mehrere Kurzopern und zahlreiche Werke für Tanztheater und Ballett.



Christian Kesten (Darsteller)
ist Stimmkünstler und Performer, Komponist und Regisseur. Seit 1983 entstanden kammermusikalische, musiktheatrale und ortsbezogene Kompositionen für verschiedene Ensembles; als composer/performer tritt er mit seinen Arbeiten für Stimme und Aktion auch solistisch bzw. im Duo mit Lucio Capece, im Trio dishk sowie im Ensemble Die Maulwerker auf. Seit 1987 ist er Interpret Neuer Vokalmusik und Neuen Musiktheaters mit zahlreichen Uraufführungen und internationaler Konzerttätigkeit. Kesten hat mit Josef Anton Riedl, Iris ter Schiphorst, Dieter Schnebel, mit dem Kammerensemble Neue Musik Berlin, Ensemble Modern, Apartment House London und vielen anderen Künstlern und Ensembles zusammengearbeitet.

Christian Zehnder (Darsteller)
studierte Gesang u.a. bei Raphael Laback. Darüber hinaus erhielt er Weiterbildungen in Obertongesang und Körperstimmtechniken. 1996 initiierte er zusammen mit Balthasar Streiff das Duo stimmhorn, mit dem er zahlreiche CDs und Filme sowie Musiktheater-Projekte realisierte. Zahlreiche Tourneen u. a. mit Huun-Hur-Tu, dem afrikanischen Obertonchor Noquolnquo, Mercan Dede, Don Li führten Zehnder in viele Länder. Er arbeitet regelmäßig als Schauspielmusiker, Regisseur und Komponist am Theater (u. a. Theater Basel, Salzburger Festspiele und Maxim-Gorki-Theater Berlin) und erhielt zahlreiche Kompositionsaufträge für Film, Fernsehen und Radio.

Phil Minton (Darsteller)
wurde 1940 in Torquay, Großbritannien, als Sohn eines Sängerehepaares geboren. Mit 15 Jahren lernte er Trompete, spielte und sang erst in lokalen Jazzbands. 1963 zog er nach London, trat fortan mit Tanzbands in Großbritannien, den Kanarischen Inseln und Schweden auf, bis 1984 regelmäßig in Westbrooks Brass Band. In den letzten dreißig Jahren widmete er sich überwiegend der Gesangsimprovisation gemeinsam mit Einzelkünstlern und Komponisten, in Gruppen wie TooT, No Walls, 5 Men Singing, fORC, Adorno und Speeq and Axon. 2005 war er Nesta-Preisträger. In den letzten 15 Jahren reiste er mit seinem Feral Choir – einem Workshop für alle, die singen möchten – durch zahlreiche Länder.



João Cipriano Martins
stammt von den Azoren und studierte an der Universität von Aveiro/Portugal Gesang. Meisterkurse bei Ralph Döring, Laura Sarti, Pat McMahon und Michael Rhodes ergänzten seine Studien. Sein Repertoire umfasst Oratorien von Händel und Haydn, Mozarts *Requiem* und Bruckners *Te Deum*. Darüber hinaus ist er als Don José in Bizets *Carmen*, Tamino in Mozarts *Zauberflöte*, Cassio in Verdis *Otello* und Nemorino in Donizettis *L'Elisir d'Amore* zu erleben. Kürzlich debütierte er am Teatro Nacional de São Carlos, als Conte Alberto in Rossinis *L´Occasione Fa il Ladro*.

Katia Guedes
stammt aus Brasilien und lebt in Berlin. Sie studierte Oboe und Gesang an der Universität des Staates São Paulo und erhielt ein Stipendium von der Konrad-Adenauer-Stiftung für ein Gesangsstudium in Stuttgart und Berlin. An der Dresdner Semperoper war sie als Gabrielle in *Die Teufel von Loudun* von Penderecki in der Regie von Harry Kupfer zu erleben. Ihr künstlerischer Schwerpunkt liegt beim zeitgenössischen Musiktheater. So wirkte sie an Uraufführungen von Werken zeitgenössischer Komponisten mit, darunter *La philosophie dans le labyrinthe* (Aureliano Cattaneo) 2006 und *die architektur des regens* von Klaus Lang 2008 bei der Münchener Biennale mit.

Nuno Dias (Darsteller)
Der portugiesische Sänger studierte an der Universität Aveiro bei Isabel Alcobia, jetzt arbeitet er mit Michael Rhodes. Er sang in Oratorien und Kantaten von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Berlioz und Gabriel Fauré. Zu seinem Opernrepertoire zählen die Bassparti-en des Musiktheaters vom 18. bis 20. Jahrhundert, u. a. Sarastro in Mozarts *Zauberflöte*, Dulcamara in Donizettis *Liebestrank*, Escamillo in Bizets *Carmen*, Sparafucile und Graf Ceprano in Verdis *Rigoletto*, der Kapitän in Tschaikowskys *Eugen Onegin*, aber auch Travers in *The Boatswain's Mate* von Ethel Smyth und die Mutter in *Die sieben Todsünden* von Kurt Weill.

Bettina Lieder (Darstellerin)
Die Schauspielerin wurde 1987 in Görlitz geboren. 2006 begann sie ihr Schauspielstudium an der Bayerischen Theaterakademie August Everding und war hier unter anderem in *Mozart/Die Nacht* in der Regie von Anna Viebrock zu sehen. Außerdem liest sie für die Reihe *Suchers Leidenschaften*. Ab der kommenden Spielzeit ist Bettina Lieder festes Ensemblemitglied des Theaters Dortmund.

Jochen Strodthoff
(Darsteller) ist in Bremen aufgewachsen. Sein Schauspielstudium am Salzburger Mozarteum besteht er mit Auszeichnung. Er ist Magister der Künste. Seit 2000 lebt er mit seiner Familie in München und arbeitet als freier Schauspieler und Sprecher für Theater und Film. Seitdem ist er in diversen Projekten und Performances sowie auf Festivals, in der freien Szene, im Fernsehen und im Kino zu sehen. Mit Judith Al Bakri entwickelt er unter dem Namen Hunger&Seide seit 2002 eigene Theaterprojekte und Performances. Daneben ist Jochen Strodthoff auch als Autor und Regisseur tätig.

Das Ensemble piano possibile
ist ein Ensemble aus verschiedenen Holz- und Blechbläsern, Streichern und Schlagzeugern, zu dem auch zwei Komponisten gehören. Die Lust, spannender Prozesse, künstlerischer wie gesellschaftlicher Natur zu initiieren, gepaart mit dem Verlangen nach Musizieren auf höchstem Niveau, ließ 1993 das Ensemble entstehen. Seitdem stellt es sich den Herausforderungen an die Zukunft. Wichtig ist den Musikern der eigene, unverwechselbare Klang, die Verinnerlichung der Musik und die Perfektion des Instrumentalspieles. Piano possibile hat sich einer Metamorphose unterworfen, die sich klar an der Arbeitsweise einer Rockband orientiert und gleichzeitig die Qualitäten des klassischen Ensemblespiels nutzt.

Impressum

Veranstalter: Kulturreferat derLandeshauptstadt München und Spielmotor München e. V.

Herausgeber (V.i.S.d.P.): Münchener Biennale, Ludwigstraße 8, 80539 München
www.muenchenerbiennale.de

Redaktion: Habakuk Traber, Christiane Pfau

Fotos: Alex Weidner, Renato Mangolin, Mara Eggert, Matthias Martin, Francesca Pffeffer, Boris Bärmichl, Regine Heiland, Manfred Bogner/Willi Filz, Martina Stütz, ZKM / Foto: ONUK, privat

Satz und Gestaltung: Gottfried Hattinger mit Kosch Werbeagentur, München
(Konzept: Catherine Hersberger)

Druck: GC Digitaldruck, Hugo-Troendle-Str. 3, 80992 München

www.amazonas-musiktheater.org

PRODUKTIONSPARTNER:

münchener biennale

ZKM
Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe

GOETHE-INSTITUT

SESCSP

TNSC
Teatro Nacional de São Carlos
of art

HUTUKARA
Associação Associação Yanomami

KOOPERATIONSPARTNER:
OPERA DAYS ROTTERDAM UND NETZZEIT (WIEN)

FÖRDERER:

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

Education and Culture DG
Culture Programme

Deutsche Bank

PETROBRÁS
FUNDAÇÃO EDP

MEDIENPARTNER:

arte

Deutschlandradio Kultur

ANTENA 2

RTP

Artwork: RICO LINS + STUDIO 2009
Design: Matthias Schilling / www.d-signbureau.net