

Ukrainische Korridore



Chornobyl Dorf Einige Lektionen zur Gestaltung der Zukunft

IULIIA BENTIA & ANDRII KOLIADA

Die vor zwei Jahren ins Leben gerufene so genannte archäologische Oper *Chornobyldorf* (Deutsch: *Tschornobyldorf*) wird nach Ausbruch des russisch-ukrainischen Kriegs ganz anders wahrgenommen. Dieses Werk, erstaufgeführt am 31. Oktober 2020 im Gebäude des Kyjiwer Mystetskyi-Arsenals, scheint nicht nur eine phänomenale Vorhersage der aktuellen humanitären Katastrophe zu sein, die auf die eine oder andere Art und Weise praktisch die ganze Welt betrifft, sondern für die Bewohner:innen der östlichen und südlichen Teile der Ukraine zu einer echten Apokalypse wurde. Nun kann *Chornobyldorf* auch ganz anders interpretiert werden: als eine Art Projektplan für den Wiederaufbau der Ukraine nach dem Krieg.

Die Kunst der Postapokalypse

Eine Reihe von Katastrophen, die Welt verwandelt sich in Ruinen und auf diesen Ruinen errichten die Schöpfer der Musiktheaterkompanie, oder »Laboratorium der zeitgenössischen Oper« Opera Aperta – des offenen Kunstwerks, das unvollendet bleibt und durch seine Verfügbarkeit nicht bloß für die Wahrnehmung eines elitären Spezialist:innenpublikums bestimmt ist –, die archäologische Oper *Chornobyldorf*. Eine mehr als zweistündige Aufführung wird postfaktisch aus den Trümmern dessen zusammengesetzt werden müssen, von dem wir noch bereit sind, es mit in die Zukunft zu nehmen. Ist unsere Kultur also kein Geschenk von Genies, sondern ein Koffer ohne Griff, der täglich übermäßige Anstrengungen erfordert? Welche unserer Opfer sind nicht vergeblich? Wo ist das Ende der Welten, das Ende einer unbeschreiblichen Ära, die sich in diesem Werk zwischen dem Reimpaar von Thron und Sarg reimt.¹ Ungeordnete Realität, Postapokalypse, Bach, Lenin, die Folklore aus dem westukrainischen Polesien – all das zusammengekommen verwischt die Grenze zwischen Theater und Musik, Bild- und Klangwelt.

In diesem Stück können viele Dinge im besten Sinne des Wortes beeindruckend oder aber echten Ekel hervorrufen. Aber das Wichtigste ist, dass diese Existenz am Rande hier nicht nur die »figurative« Ebene betrifft, sondern auch die Grenzen der verschiedenen Kunstformen. In diesem Sinne handelt es sich um ein äußerst mutiges Werk, bei dem es scheint, als hätten die Regisseure völlig den Fuß von der Bremse genommen und die Klänge mit einem ungeahnten Erfindungsreichtum herausgeholt. Hier tanzt die Musik, der Tanz zeichnet, die Bilder erschaffen eine musikalische Polyphonie. Fragmente, Bruchstücke, unvollendete Briefe, vage Erinnerungen an einstmals berühmte mythologische Helden, die versuchen, sich in einer gebrochenen Realität irgendwie zu identifizieren.

Offensichtlich handelt es sich um ein Ritualtheater, das wie ein Schmelztiegel sein will und in dem die Gesetze des psychologischen Dramas längst nicht mehr gelten. Hier gibt es ein Sprachengemisch aus Deutsch, Latein, Rumänisch, Serbokroatisch und Ukrainisch – nicht um nach Bedeutungen zu suchen, sondern als Klangfarbe gleichberechtigt mit Schreien, Stöhnen und Geräuschen. Diese Geräusche werden hier von Ereignissen widergespiegelt. Ursprungsverhaftete Symbole wie ein toter Winterwald bedeuten alles und nichts zugleich.

¹ Anm. d. Übers.: Im Ukrainischen reimen sich Thron (*tron*) und Sarg (*truna*) mit einem unreinen Reim.

Man könnte sagen, dass dieses Theater von Roman Grygoriv und Illia Razumeiko (in *Chornobyldorf* ist dieses Tandem für Komposition, Libretto, Regie, Schauspiel und Bühnenbild verantwortlich) besondere Kenntnisse über die Natur der zeitgenössischen Kunst erfordert. In Wirklichkeit ist es aber das Theater, dessen Rituale und Spielmechanismen für jeden auf seine Weise verständlich und interessant sein werden. Diese Tests von Kunstmaterialien verschiedener Kaliber auf ihre Festigkeit sowie die Fantasien über neue synthetische Kunst wurden sowohl in

Eine mehr als zweistündige Aufführung wird postfaktisch aus den Trümmern dessen zusammengesetzt werden müssen, von dem wir noch bereit sind, es mit in die Zukunft zu nehmen.

der Ukraine als auch im Westen hochgeschätzt: Ende 2021 wurde die archäologische Oper *Chornobyldorf* mit gleich fünf Preisen des vierten gesamtukrainischen Festivals GRA ausgezeichnet – als beste experimentelle Aufführung, für die beste Regie, das beste Bühnenbild, die beste musikalische Leitung sowie für die beste Choreografie (Khrystyna Slobodianiuk). Fast unmittelbar danach kam eine weitere Nachricht: *Chornobyldorf* wurde im Rahmen des Music Theatre Now-Wettbewerbs, der vom Internationalen Theaterinstitut und dem Rotterdamer Opernfestival mit Unterstützung anderer Opernfestivals in aller Welt ins Leben gerufen wurde, zu einer der sechs besten zeitgenössischen Opern der Welt gekürt. Der Wettbewerb, an dem üblicherweise mehr als 500 neu geschaffene Werke teilnehmen, findet alle drei Jahre statt. In seiner vorletzten Runde 2018 war ein weiteres Werk von Roman Grygoriv und Illia Razumeiko – das Opern-Requiem *Hiob* – unter den glücklichen zehn besten Werken und erhielt später mit dem Taras-Schewtschenko-Nationalpreis die höchste staatliche Auszeichnung der Ukraine.

Katastrophen kommen paarweise

Ukrainische Ärzte scherzen gern, dass sie im Nachhinein zu schätzen wissen, wie viel ›Glück‹ sie mit COVID-19 hatten – denn dank der Pandemie sind die ukrainischen Krankenhäuser viel besser ausgerüstet und vorbereitet, um das Militär zu behandeln und zu pflegen, als sie es vor 2019 noch waren. Wir sind uns der Unrichtigkeit eines solchen Vergleichs bewusst und



stellen fest, dass COVID-19 uns alle in gewisser Weise an schnelle und flexible Lösungen gewöhnt hat. Als Anfang 2020 die neue Saison des gesamtukrainischen Festivalpreises GRA angekündigt wurde, wurde den Expert*innen irgendwann klar, dass es unwahrscheinlich ist, weiterhin auf der obligatorischen Live-Vorführung für die Mitglieder der internationalen Jury zu bestehen. Daher wurde beschlossen, dass eine der Nominierungskategorien (»explorative und experimentelle Aufführungen«) nicht nur Bühnen-, sondern auch Filmmitschnitte von Theateraufführungen umfasst (es stellte sich heraus, dass es eine ganze Reihe solcher Filmaufführungen gibt, die in der neuen künstlerischen Situation der Pandemie besondere Aufmerksamkeit erfordern). Ausschlaggebend für diese Entscheidung und die anschließende Überarbeitung der »Spielregeln« war ein offizielles Schreiben der Leiter des Labors für zeitgenössische Oper Opera Aperta, in dem sie der Jury ein qualitativ hochwertiges Video zur Verfügung stellten und erklärten, dass es auf Grund der Pandemie nicht möglich sei, die Aufführung live zu zeigen.

Änderung der Spielregeln

Chornobyldorf ist in der ukrainischen Kulturlandschaft zu einem Beispiel dafür geworden, wie interessant und einfallsreich man selbst mit den dunkelsten Themen arbeiten kann. Zwei Premieren der Opernaufführung am 31. Oktober und 1. November 2020 im monumentalen Gebäude des Kyjiwer Mystetskyi-Arsenals waren umgeben von Veranstaltungen verschiedener Genres, die thematisch mit dem Thema der nuklearen Postapokalypse zusammenhängen. Die Namen der imaginären organisierenden Institutionen, die die oft sperrigen Namen der (wahrscheinlich sowjetischen?) wissenschaftlichen Institutionen parodierten, riefen natürlich ein spielerisches Lächeln hervor: Institut für das Studium der Kultur von Chornobyldorf, Museum für Anthropologie von Chornobyldorf etc. Darüber hinaus kann man immer noch die Internetseite des Projekts besuchen und in den Virtual-Reality-Spielraum einer echten Virtualitätsoper einsteigen.

All dies führt zu einer vielschichtigen Mythologie von *Chornobyldorf*, deren Geschichte drei Etappen durchlaufen hat: Codex, Urtext, Objekte. Die wenigen Menschen, die die neue, im Stück verhandelte Atomkatastrophe überlebt haben (und hier kommt man, ob man will oder nicht, wieder auf den groß angelegten Krieg und die reale Bedrohung durch einen Atomangriff aus Russland zurück; dieses Thema lässt sich weder auf Nachrichtenseiten noch in den täglichen Privatgesprächen der Ukrainer vermeiden), »finden« seltsame Musikmanuskripte oder elektronische Metalltafeln, die als »Ikonen« oder als Musikpartituren interpretiert werden.

Diese performative Oper zeigt, wie stark und offensichtlich die gegenseitige Beeinflussung (und gegenseitige Unterstützung!) von soziopolitischen und künstlerischen Prozessen sein kann – in der Ukraine gibt es heute keine Kunst außerhalb der Politik: Die ethischen Richtlinien der zivilen Solidarität und die Ausrichtung aller möglichen Anstrengungen an das nackte Überleben des Landes lassen dies einfach nicht zu. Überleben nicht buchstäblich, physisch, sondern auch kulturell – denn die Menschen, die unter russischer Besatzung leben, sind



Die virtuelle
Seite von
Chornobyldorf

gezwungen, ukrainische Bücher aus ihren eigenen Privatbibliotheken zu verstecken, um ihr Leben zu retten, müssen zusehen, wie Schulbibliotheken vor ihren Augen verbrannt, Lehrpläne umgestaltet werden und auch nur die geringsten Anzeichen von etwas, das dem Ukrainischen auch nur im Entferntesten ähnelt, zerstört werden.

Von großer Bedeutung ist auch, wie radikal *Chornobyldorf* die traditionelle Vorstellung von Oper als einer Gattung reformiert, wie unterschiedlich hier die auditiven, visuellen und räumlichen Komponenten zusammenwirken. Das Konzept der Postapokalypse zerstört alte Gattungsrahmen und schafft gleichzeitig völlig neue, die wir versuchen werden, weiter zu erforschen.

Die *erste These* lautet also: bedingter Plan oder Idee statt Handlung und Libretto. Schon der Name *Chornobyldorf* ist mit einer inneren dialektischen Spannung behaftet, denn er verbindet das ukrainische Tschornobyl – die Stadt, in der sich 1986 die Atomexplosion ereignete – mit dem österreichischen Zwentendorf

Das Konzept der Postapokalypse zerstört alte Gattungsrahmen und schafft gleichzeitig völlig neue.

an der Donau westlich von Wien, wo 1978 ein Kernkraftwerk gebaut wurde, aber auf Grund von Umweltprotesten, die durch ein Referendum unterstützt wurden, nicht in Betrieb genommen werden konnte. Der Blick der von der Katastrophe traumatisierten Menschen ist auf die Vergangenheit gerichtet. Sie versuchen, die zerstörte Zivilisation anhand der Überreste und Trümmer, die von ihr übrig geblieben sind, zu enträtseln. Aber anstelle eines ›Wiederaufbaus‹ schaffen sie etwas völlig Neues: So wie einst die florentinischen Pioniere der Oper, die versuchten, das antike Drama wiederzubeleben, und stattdessen zu Begründern der klassischen Oper wurden.

Zweite These: Es handelt sich um eine Medienoper, deren Struktur durch die Durchdringung von ritueller Folklore (Interpretation der Lieder von Susanna Karpenko und Oleksiy Zayets) und klassischem Operngesang (Sänger:innen der Nova Opera Formation: Anna Kirsch, Mariana Holovko, Ruslan Kirsch, Andriy Koshman und die Schauspieler:innen Marichka Schtyrbulova), physischem Theater und, im weitesten Sinne, der Plastizität des modernen Tanzes, der Zerlegung von Musikinstrumenten (das Design wurde von Yevhen Bal übernommen) und ihrer Theatralisierung, der Überlagerung des Bühnengeschehens durch Videoaufnahmen und elektronischen Sound mit Live-Instrumentalspiel bestimmt wird. Jeder der sieben Teile der Oper ist ein Beispiel für einen neuen künstlerischen Synkretismus, bei dem seltsamerweise das visuelle Bild über das plastisch-körperliche und das akustische dominiert. Eine flexible Kombination verschiedener Stilebenen und Aufführungspraktiken wird von universellen Künstler*innen der Aufführung – ›hybriden Aufführenden‹ – geboten. Die Qualität jeder Iteration von *Chornobyldorf* hängt von deren Professionalität und ihrer Fähigkeit

ab, in einen Dialog mit den anderen Teilnehmenden zu treten: Die Partitur des Werks existiert eigentlich nicht, ihre Aufzeichnung ist bedingt, nahe an dem grafischen Schema, so dass jede Aufführung von den Künstler:innen verlangt zu improvisieren, ein Werk ›hier und jetzt‹ zu schreiben. Offensichtlich kann das Improvisationsprinzip dieser Schöpfung ganz entgegengesetzte Folgen haben. Das Positive daran ist, dass die Oper bei jeder Aufführung wirklich ›lebendig‹ ist, dass die Interpret:innen nicht an den Text des Komponisten gebunden sind und dass jede Aufführung auf ihre eigene Weise ›richtig‹ sein wird. Die negative Seite eines solchen Ansatzes besteht

darin, dass das Erfordernis der Improvisation nicht nur die Grenzen zwischen ›guter‹ und ›schlechter‹ Aufführung verwischt, sondern auch die Vorbereitung oder Ersetzung von Künstler:innen in der Aufführung erschwert, deren Qualität sozusagen weitgehend von der Verfassung der jeweiligen Musiker:in abhängt.







Dritte These: Chornobyl ist nicht nur durch die alte Folklore im ukrainischen Kulturkreis verwurzelt. Auf ideeller, thematischer und formaler Ebene geht diese Oper auf die Ära der ukrainischen Postmoderne der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zurück – auf die ersten Jahre des 21. Jahrhunderts, auf ihre nach der Klassifizierung der Literaturkritikerin Tamara Hundorova postapokalyptischen Version (die Apotheose der ›karnevalistischen‹ ukrainischen Postmoderne, wie Hundorova in ihrem Buch *Die Nach-Tschornobylsche Bibliothek* aufschlussreich feststellt, war die friedliche ukrainische Orange Revolution von 2004). Außerdem spielte einer der bekanntesten ukrainischen Postmodernisten, der Schriftsteller Yuriy Izdryk, die Rolle des Orpheus während der Uraufführung (er war übrigens auch einer der bekannt gewordenen Liquidatoren des Unfalls im Kernkraftwerk Tschornobyl). Der »Orphismus« (ist es ein Zufall, dass das Wort *Chornobyl* auf -orf endet?) und im weiteren Sinne das Thema des ›verfluchten Dichters‹ ist ein wiederkehrendes Motiv in Juri Andruchowytšs Kultwerken: Die Oper *Orpheus in Venedig* ist eine der sogenannten ›lyrischen Abschweifungen‹ in dessen Roman *Perversionen*. Für Hundorova verkörpert der Orphismus zudem jene magischen Kräfte, die die versteinerte Eurydice-Ukraine aus dem Jenseits holen sollen.

Vierte These: Die Dekonstruktion sowjetischer Narrative geht weiter und legt die Überbleibsel der sozialistischen Vergangenheit und der sowjetischen Hochkultur in der heutigen Ukraine offen. In der letzten Kurzgeschichte (*Saturnalien*) wohnen wir nicht nur einer feierlichen Prozession durch ein sauberes Feld mit einem monumentalen Flachrelief von Lenin bei, sondern sehen auch eine fröhliche Schwarzweißfilmchronik über den Bau des Kernkraftwerks Tschornobyl und die glückliche Zukunft, die es allen Menschen in der UdSSR angeblich bieten sollte. Heute wissen wir jedoch mit Sicherheit, dass der Wunsch der Ukrainer:innen, ihre Zukunft selbst zu bestimmen und nach ihrem eigenen Plan zu handeln, mit hysterischer imperialistischer Paranoia, täglichen Raketenangriffen und Drohungen mit dem Einsatz von Atomwaffen beantwortet wird. Der russische Angriffskrieg hat nicht nur alle möglichen Verteidigungskräfte der ukrainischen Gesellschaft mobilisiert – sie hat auch die Trennung vom Kultur- und Informationsraum der ehemaligen Metropole Moskau radikal beschleunigt und sie jeglicher Illusion über die Möglichkeit ihrer Wiederherstellung beraubt. Jetzt ist es sicher: nie wieder.

Feuer, Wasser und Kupferrohre

Ironischerweise sind die Gebiete eben dieser Kernkraftwerke, die in den Videoromanen von *Chornobyl* zu sehen sind, seit Beginn der russischen Invasion besetzt. Zunächst war es das Kernkraftwerk Tschornobyl, in dem die Ukraine nach Kreml-Märchen heimlich eine ›schmutzige Atombombe‹ zusammenbaut (russische Militärs verließen das Kernkraftwerk Tschornobyl, nachdem sie erheblichen Dosen radioaktiver Strahlung ausgesetzt waren und viele von ihnen wurden anschließend in belarussischen Krankenhäusern gepflegt). Jetzt ist es das AKW Saporischschja, in dessen Nähe eines der beeindruckendsten Videos der Oper im Kachowka-Stausee gedreht wurde, in dem nackte Darsteller, die bis zur Brust im Wasser stehen, lautlos auf das Tamtam schlagen.

Der nackte menschliche Körper wird in dieser Opera Aperta-Aufführung zu einem Zeichen besonderer Verletzlichkeit und Empfindsamkeit. Die Autoren von *Chornobyldorf* haben sich bewusst solche auf den ersten Blick »natürlichen« Orte ausgesucht, die in Wirklichkeit das Ereignis oft zerstörerischer menschlicher Aktivitäten sind (die Sperrzone von Tschornobyl, die Hügel des Eisenerzbeckens von Kryvyi Rih, der von Stromleitungen durchzogene Stausee von Kahovka), und einen gleichsam »natürlichen«, nackten und wehrlosen Menschen darin versenkt. Zusammengenommen ergab dies den Effekt eines Doppelspiels, Künstlichkeit multipliziert mit zwei. Und da das Werk immer noch in Arbeit ist, planen Roman Grygoriv und Illia Razumeiko für die neuen Vorführungen die Kurzgeschichten

über die von den Russen eroberten Kernkraftwerke zu erweitern und gleichzeitig das sozialistisch-leninistische Ende von 1989 zu reduzieren, das nun nicht mehr wie ein unschuldiges Spiel mit der Vergangenheit wirkt. Leider kennt die Vergangenheit in ihrer jetzigen Reinkarnation nur die Macht der schweren Waffen, nicht aber das Spiel.



Die ukrainische Art, die Apokalypse zu überwinden

In einem kürzlich geführten Interview erwähnte die Produzentin des Projekts, Olha Diatel, dass das kreative Tandem von Grygoriv und Razumeiko nur wenige Tage vor dem russischen Angriff am 24. Februar eine siebenstündige Instrumentalaufführung mit dem Titel *Mariupol*² erstellt hatte – ein Video mit der Aufzeichnung ist auf YouTube zu sehen.

Für diese Aufnahme verwendeten die Musiker Bandura und Hackbrett, die nach Tschornobyler Weise gestimmt sind. Die Ausführung einer minimalistischen, konzentrierten und meditativen Komposition erfordert eine große Standhaftigkeit von Geist und Körper, und die erste Analogie, die uns hier in den Sinn kommt, ist ein langer monastischer Gottesdienst, der in orthodoxen Kirchen wirklich sehr lange dauern kann. Die rituelle rhythmische und melodische Wiederholung hilft, ein Gleichgewicht mit der Realität zu finden und den ersten psychologischen Schock über das Erlebte oder Gesehene – auch in den Nachrichten – zu überwinden.

Am Beispiel von *Chornobyl*^{dorf} lässt sich auch über den rituellen Charakter der Aufführung sprechen. Das Ritual bietet seine eigene Erklärung für die Mechanismen, auf denen die Weltordnung eigentlich beruht, und gleichzeitig distanziert es sich von den Realitäten, bietet seine eigenen Spielregeln, die sowohl die Stimmen als auch die Körper der Künstler:innen verändern. Kaum jemand hat die wunderbare schweizerische Schauspielerin Anne Bennent (die ältere Hypostase oder der ›Avatar‹ der Eurydike) in der ersten Einstellung zu Beginn der Oper erkannt.



Video-
aufzeichnung
von *Mariupol*

Das Ritual bietet seine eigene Erklärung für die Mechanismen, auf denen die Weltordnung eigentlich beruht, und gleichzeitig distanziert es sich von den Realitäten, die sowohl die Stimmen als auch die Körper der Künstler:innen verändern.

Ihr riesiges, glanzloses, absichtlich verzerrtes Gesicht spricht mit großer Anstrengung Laute und Silben einer unbekanntenen, aus jedem Kontext gerissenen alten Sprache aus. Auch die Szene, in der die mechanistische Plastizität der Ballerina im weißen Tutu (Maria Potapenko) von den Klängen des algorithmischen Klaviers RheaPlayer bestimmt wird – einem computerprogrammierten Instrument des österreichischen Erfinders Winfried Ritsch, bei dem der Klang jeder Saite eine individuelle Dynamik haben und sich mit anderen Tönen in beliebiger Geschwindigkeit abwechseln kann –, hat einen rituellen Charakter.

² Ein Interview von Julia Mihály mit den beiden Künstlern zu *Mariupol* findet sich im Positionenheft #131 (Mai 2022).



Dies ist vielleicht eine der dynamischsten Szenen der Aufführung, die im Allgemeinen eher in einem ruhigen, gleichmäßig langsamen Tempo gehalten ist. Die rituelle Aufführung authentischer ukrainischer Folklore reimt sich auf das ›bewegte Bild‹, in dem Illia Razumeiko in der traditionellen Gestalt und Pose des Kosaken Mamai die präparierte Bandura spielt. Anschließend: die Stilisierung der frühen Oper mit Cross-Dressing, üppigen Kleidern und klar definierten Gesangsstimmen (*Dramma per musica*).

Das Spielen von Musikinstrumenten verwandelt sich von Zeit zu Zeit von der Klangkunst in ein echtes visuelles Spektakel, bei dem die eigentliche musikalische Komponente in den Hintergrund tritt. Der Universalist Ihor Zavhorodnyi spielt abwechselnd fast ein Dutzend Instrumente, von der klassischen Bratsche bis zur zweisaitigen mongolischen Pferdekopfgeige. Heorhiy Potopalsky ist für die Musikelektronik verantwortlich, Roman Grygoriv dirigiert den Chor im letzten Teil (hier wird der Liedkanon *Bruder Martin*, den auch Gustav Mahler für den dritten Satz der ersten Symphonie verwendet hat, für den Chor arrangiert) und spielt während der Aufführung Hackbrett und Gitarre. Andriy Nedolsky entwarf schließlich ein Schlagzeugsystem für *Chornobyl*dorf. Bezeichnend ist die Szene mit dem Akkordeon (die Kurzgeschichte *Das kleine Akkordeonmädchen*),



die – als visuelles Artefakt – nur schwer zu vergessen ist, weil das Akkordeon hier als riesige Krone auf dem Kopf der Schauspielerin und als ›Spielzeug‹ interpretiert wird, das rhythmische Töne von sich gibt, wenn man es mit beiden Händen auf einer der Tastaturen hält und leicht ein- und auszieht. Musik klingt hier nicht bloß – sie bewegt sich im Raum, pulsiert, meist mit Dissonanzen. Denn Ritual ist vor allem Rhythmus.

Wie können wir über die Moderne sprechen?

Die Rolle der Tschornobyl-Katastrophe definiert Tamara Hundurova in ihrer bereits erwähnten Monographie *Die Nach-Tschornobylsche Bibliothek*: »Auf der Landkarte des modernen Lebens ist Tschornobyl ein symbolisches Ereignis, das die in der späten Sowjetära entstandene Modernität untergräbt. Seine Zeichen sind die Enttäuschung über die sozialistische Modernisierung, die hier seit mehr als einem halben Jahrhundert mit Hilfe von Gewalt gegen die individuelle Freiheit unter Ausbeutung der geistigen und körperlichen Kräfte der Menschen durchgeführt worden ist. [...] Es ist sehr wichtig, dass der Tschornobyl-Diskurs postkatastrophal und posttraumatisch ist. Er dient nicht nur als Mittel, um über die gegenwärtigen und realen Ereignisse zu sprechen, sondern bildet auch neue Denkweisen aus.«

Opera Aperta, das Laboratorium der zeitgenössischen Oper, experimentiert weiter auf der Suche nach einer neuen Sprache. Nach *Chornobyl Dorf* inszenierten sie *Opera lingua* im Hauptgebäude der größten Bibliothek der Ukraine (als noch niemand daran dachte, dass die russische Armee nicht nur Millionen von ukrainischen Bürger:innen, sondern auch Archive, Museen und Bibliotheken bedrohen würde). Als nächstes steht *GENESIS* in den leeren Hallen des Bohdan und Varvara Khanenko-Museums in Kyjiw auf dem Programm. Jede neue Aufführung knüpft an die vorhergehende an: In der Szenografie von *Chornobyl Dorf* sind die Tasten des Klaviers erkennbar, das während der Aufführung der Oper *GAZ* direkt auf der Bühne zertrümmert wurde.

Der posttraumatische Diskurs nach Tschornobyl wurde von einem anderen Trauma überlagert – dem Trauma des Krieges. Wir würden gern glauben, dass es der Fall ist, wenn ›Minus‹ multipliziert mit ›Minus‹ ein ›Plus‹ ergibt und die kommenden Ereignisse, die bereits vom Vergessen bedrohte Metapher der atomaren Apokalypse nicht aktualisieren werden. ■

Aus dem Ukrainischen übersetzt von Patrick Becker-Naydenov

Iulia Bentia hat ein PhD in Art Studies, ist Musikwissenschaftlerin und Research fellow bei, Modern Art Research Institute der National Academy of Ukraine in Kyjiw sowie Redakteurin bei der Zeitschrift Krytyka. Weiter ist sie nicht-ortsansässige Stipendiatin am Institut für die Wissenschaften vom Menschen in Wien.

Andrii Koliada ist Doktorand bei dem Modern Art Research Institute der National Academy of Arts of Ukraine in Kyjiw und Geiger beim Ivan Franko Theater und dem Operetta Theater in Kyjiw sowie auch Mitglied von Ensembles der alten Musik.



