

Am 27. November 2001 luden ein Verein, der sich der Aufführung zeitgenössischen Musiktheaters verschrieben hat, und ein Berliner Architekturbüro zu einer bemerkenswerten Pressekonferenz ein. In der Einladung hieß es: »Die zeitgenössische Oper Berlin e.V. wurde 1997 gegründet. Ziel ist es, in der Bundeshauptstadt das weltweit erste Opernhaus aufzubauen, in dem ausschließlich Werke gezeigt werden, die nach 1945 komponiert wurden. Die Zeitgenössische Oper Berlin und das Architekturbüro Gewers Kühn & Kühn präsentieren ein neues Gebäude, das als Produktionsstätte und Forschungslabor für zeitgenössische Oper und Musik konzipiert ist.« Bereits während dieser Pressekonferenz wurde klar, daß es sich bei dem vorgestellten Projekt um weitaus mehr, als um ein viertes Städtisches Opernhaus in Berlin handeln sollte, das tatsächlich überflüssig wäre.

Solche Ideen, den kompositorischen und aufführungspraktischen Veränderungen der musikalischen Moderne adäquate Aufführungsräume verschaffen zu wollen, sind bekanntlich nicht neu, reichen von Ivan Wyschnegardsky und Alexander Skrjabin über Edgard Varèse und Karlheinz Stockhausen bis zu den Klangkünstlern der Gegenwart. Neu ist nun allerdings, daß solch eine Idee als Nutzungsplan und architektonischer Entwurf konkret vorliegt. Mit ihrem »Opernhaus für das 21. Jahrhundert« reagieren die Zeitgenössische Oper Berlin e.V. und das Architekturbüro Gewers Kühn & Kühn dabei auf kompositorische und vor allem aufführungspraktische Widersprüche, die sich in der Entwicklung der musikalischen Moderne besonders seit den letzten fünfzig Jahren angestaut haben. Zugleich aber folgen sie mit ihrem Vorschlag – in Zeiten unglaublicher Kürzungen im Wissenschafts- und Kulturbereich ein aufmunterndes Zeichen für die Unzerstörbarkeit von Visionen und Utopien – gerade dem Anspruch des Visionärs Luigi Nono nach der »Verwirklichung des Möglichen«, wie er ihn im Zusammenhang mit seinem *Prometeo*, jenem markanten Wendepunkt in der Geschichte des Musiktheaters, formuliert hatte: Prometheus ist nicht »der Mann, der das Feuer brachte, die Freiheit. Prometheus ist vor allem ein großes Problem: der Wille nach dem Anderen... « und ein Symbol für die Gewißheit, »daß der Mensch mehr denn je die Möglichkeit und auch die Fähigkeit besitzt zu studieren, andere Wege zu öffnen, um Gipfel zu finden, zu entdecken, die weiter als der Himmel sind, andere Räume, andere Erden, andere Abgründe, andere Phantasien.«¹ Der von Rienzo Piano entworfene, hölzerne Schiffsrumpf mit der ihm live-elektronisch eingepflanzten musika-

Gisela Nauck

Ein Musikhaus für das 21. Jahrhundert

Das Zentrum für zeitgenössische Oper und Musik

lischen Raumdramaturgie² wurde zum Symbol für ein Musiktheater, das den akustischen Raum eines konventionellen Theaterhauses aus- und überschritten hatte. *Prometeo* selbst wurde als »Tragödie des Hörens« zu einem Beispiel für einen Widerspruch, der für viele Werke der kompositorischen Avantgarde bis heute gilt: Das 20. Jahrhundert hat für seine musikalische Moderne keine adäquaten Aufführungsstätten hervorgebracht. Zum Konzertsaal des 19. Jahrhunderts gab und gibt es bis heute keine Alternative. Die zeitgenössische Musik zog dagegen seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts mehr und mehr aus den alten Konzertsälen hinaus in verlassene Fabrikhallen, Galerien, Kirchen oder Landschaftsräume, um für die musikalisch hinzugewonnene Raumdimension hier adäquatere Aufführungsbedingungen zu finden. Was sich räumlich und atmosphärisch oft als Vorteil erwies, zeigt allerdings nicht selten erhebliche akustische Tücken. Mit dem »Zentrum für zeitgenössische Oper und Musik« liegt nun eine solche Alternative »auf dem Tisch«, eine Alternative, die, gemäß den gesellschaftlich flexibler gewordenen Ansprüchen an neue Kunst und auch Musik, weitaus mehr ist als nur eine Aufführungsstätte.

Oliver Kühn: »Wir haben in Expertenrunden immer wieder diskutiert, wie sieht das öffentliche Leben aus, welche zusätzlichen öffentlichen Angebote braucht ein solches Haus. Aber dann natürlich auch, wie sieht die Verbindung aus zwischen der zeitgenössischen Musik und der Wahrnehmungsforschung beispielsweise. Wie sieht das Verhältnis aus zwischen zusätzlichen Nutzungen, also kann man bestimmte Teilbereiche doppelt nutzen. Kann in ein solches Zentrum ein Archiv integriert werden. Kann dort Erziehung stattfinden, hin zu zeitgenössischer Musik. Kann dort Forschung stattfinden, kann da Lehre stattfinden. Und wir haben auf diese Fragestellungen, die wir alle positiv beantwortet haben, ein neues Funktionsprogramm entwickelt...«

Andreas Rochholl: »Im Bereich der elektronischen Musik, im Bereich der Multimedia-Industrie gibt es Schnittstellen, die optimaler

2 Realisation: Luigi Nono in Zusammenarbeit mit Hans Peter Haller und dem Experimentalstudio am SWR Freiburg

1 Zit.n. Jürg Stenzl, *Prometeo*, in: Programmheft Luigi Nono in Köln. Die neuen Kompositionen, WDR Musik der Zeit 6.-7.4.1990, S. 10.



Das Gebäude des Zentrums für zeitgenössische Oper und Musik: Vorderansicht. (Entwurf: Architekturbüro Gewers Kühn & Kühn)

genutzt werden könnten, wo also auch die Institute oder die Unternehmen, die in der Entwicklung tätig sind, gerne einfach in vivo Experimente machen könnten, indem sie ihre noch nicht ausentwickelten Produkte in die Praxis stellen, bevor sie marktauglich werden. Das können Computerprogramme sein, das kann hard- und software sein, das können bestimmte Produkte im Bereich der Multimedia-landschaft sein. Ich denke mir, da kann man unternehmerisch fortschrittlicher denken, als das bisher getan worden ist. Hier in Berlin gibt es zum Beispiel diesen Wissenschaftsstandort Adlershof, wo man junge Unternehmen im Bereich der Wissenschaft, also Biotechnologie oder Physik, mit Hochschuldepartments zusammenbringt, um neue Ressourcen, finanzielle Ressourcen zu bündeln, um einfach andere Multiplikationsfaktoren zu haben. Im Musiktheater sind wir da völlig abgehängt und da kann man ein Stück wieder zurückgewinnen. Das gleiche gilt natürlich auch für den musikwissenschaftlichen und den theaterwissenschaftlichen Bereich. Die Erkenntnisse aus Wissenschaft und die Erkenntnisse aus der Ökonomie wieder für die Kultur zu nutzen, sie nicht auszugrenzen, wie das bisher der Fall ist, das wäre, glaube ich, auch ein zeitgenössischer Umgang mit den Inhalten der zeitgenössischen Musik.« Ähnlich grenzüberschreitend soll dieses Zentrum auch künstlerisch funktionieren.

44 Andreas Rochholl: »Der Übergang zwischen dem sogenannten Konzertbereich und

dem Theaterbereich ist lange schon überschritten, ob das nun Werke von Mauricio Kagel sind oder von anderen. Vieles, was das Ensemble Modern spielt oder in Auftrag gegeben hat spielt mit dieser fließenden Grenze: Wann wird Musik theatral, wann ist es Konzert, wann ist es ein Theaterereignis. Aber auch die Grenzen zur bildenden Kunst, zum Schauspiel sind fließend geworden. All' diese Grenzgänge lassen die überkommenen Kategoriebegriffe hinfällig erscheinen. Natürlich fällt man immer wieder hinein in die Begriffe Tanz, Theater, Schauspiel, Musik, Musiktheater, aber das Wesentliche ist, mit diesen Begriffen immer wieder neu zu experimentieren und in einem solchen multifunktionalen Raum für das Publikum auch ihre Grenze erlebbar zu machen. Das heißt natürlich auch, solche neuen Werke zu ermöglichen, die die Grenzen in vielleicht bisher noch gar nicht erlebbarer Weise ausreizen können.«

In diesem grenzüberschreitenden Sinne soll jenes Zentrum auch nicht nur die an Darstellung und Aufführung gebundenen Genre zeitgenössischer Musik beherbergen, sondern könnte nach den Vorstellungen der gedanklichen Urheber auch zu einem Sammelort der Klangkunst werden, von der spontanen Performance bis zur ganzjährigen Installation, von der Dokumentation bis zur Archivierung. Und es könnte zu einem Ort werden, der aufgrund einer variablen Saalarchitektur die Nachspielbarkeit von Musiktheaterwerken wie auch von aufwendigen Raum-Musiken ermöglicht, denen an anderen Opernbühnen oder Konzerthäusern im In- und Ausland bis jetzt nur ein temporäres Aufführungsdasein vor einem lokal begrenzten Publikumskreis beschieden ist. Denn das ist wohl einer der wichtigsten und unterstützenswertesten Gedanken bei diesem Projekt: mit jenem Haus ein *internationales* Zentrum zu schaffen, in dem die besten Ensembles für neue Musik und Musiktheater optimale Aufführungsbedingungen vorfinden. Hat sich doch gerade im Laufe des letzten halben Jahrhunderts die Musik in ihren Personalstilen, Genres und Aufführungsformen in einer Weise ausdifferenziert, daß ein Haus für neue Musik – vergleichbar den Museen für zeitgenössische Kunst in Frankfurt/Main oder Stuttgart – längst überfällig ist. Ein Haus, an dem auch die vielfältigen Formen des außereuropäischen, des europäischen und des deutschen Musiktheaterschaffens gleichsam verdichtet wären und das Publikum diese in ihrer Unterschiedlichkeit erleben und vergleichen könnte.

Während sich alle bisherigen, jeweils für avancierte Aufführungszwecke bestimmten Gebäude – vom Bayreuther Festspielhaus bis

zum Kugelpavillon von Osaka – an speziellen Werken und Ästhetiken orientierten, haben die Architekten von heute einen weitaus umfassenderen Entwurf geplant.

Oliver Kühn: »Wir haben versucht ein Gebäude zu entwerfen, das genau nicht speziell ist in der Programmatik, aber alles Spezielle zuläßt. Im Prinzip soll der Saal, aber auch das Flächen- und Funktionsprogramm dieses Gebäudes, eine ganz breite Beteiligung ermöglichen. Das war ja genau der entscheidende Punkt zu sagen: wir wissen nicht, wie die Musik von Morgen aussehen, wie sie klingen wird, aber wir wollen keine Möglichkeit verstellen und verbauen. Und insofern glaube ich, daß wir eine Architektur entworfen haben, die tatsächlich eine totale Flexibilität in der Gestaltung und in der akustischen Darbietung ermöglicht. Gereizt hat uns dabei vor allem, einem Genre, das noch nicht stark verbreitet ist, eine Unterlage zu geben, die dieses Genre, auch in architektonischem Sinne, sprachfähig macht. Das ist etwa vergleichbar der Entwicklung in den 60er Jahren, als die zeitgenössische Kunst über die ersten Entwürfe des White Cube sprachfähig gemacht wurde. Das zweite, was uns an diesem Projekt natürlich gereizt hat – und das ist weniger eine gestalterische als eine inhaltliche Frage – war: Wie kann ein Flächen- und Funktionsprogramm für eine zeitgenössische Oper aussehen, wie funktioniert also ein zeitgenössisches Operengebäude anders als das ein traditionelles Operengebäude tut.«

In einer neu durchdachten Dialektik von Architektur und Aufführungsprozeß würde dieses Haus zu einem Instrument, das vorhandene Werke des avancierten internationalen Musikschaffens mit dem Schwerpunkt Musiktheater seit 1945 zum Klingen bringt und zugleich aufgrund seiner flexiblen Innenarchitektur neue Produktionen herausfordert. Es böte sich gleichsam als Klangkörper an, auf und mit dem kompositorisch gespielt werden könnte und damit als ein Experimentierort, an dem das noch nicht Vorstellbare vorstellbar würde. Ein zentrales Element wäre dafür der große Saal.

Oliver Kühn: »Die Architektur des Raumes ist geometrisch klar, von der Grundaufteilung unspektakulär. Es ist eine Architektur, die sich sehr weit zurücknimmt, nicht Hauptdarsteller sein will, sondern die Musik unterstützen und in den Mittelpunkt stellen will. Es ist aber auch eine Architektur, die die Positionierung des Besuchers an jeder Stelle in diesem Saal zuläßt. Wir haben diesen so konzipiert, daß er in zwei Schalen aufgebaut ist, als eine Raum-in-Raum-Bauweise mit äußerem Raum, einer akustisch harten Schale, aus Beton, und einem inneren

Raum mit einem Abstand von sechs bis acht Metern zur äußeren Schale. In diesem Zwischenraum können nun die Musiker oder die Zuschauer sitzen. Die innere Schale läßt sich öffnen, das heißt, ich kann eine völlig polymorphe Fläche im Inneren erzeugen, ich kann Teile aus der Decke herabsenken wie beim traditionellen Schnürboden, ich kann aber auch die herabgesenkten Bereiche benutzen, um Musiker dort auf diesen Ebenen zu positionieren oder auch Zuschauer. Ich kann den Boden, wie in Berlin in der Schaubühne, absenken oder ich kann ihn anheben, das heißt, ich kann den Raum wie eine Landschaft begreifen. Das gleiche kann ich mit dem Schall machen. Ich kann den Schall nicht nur in eine Richtung werfen. Ich kann den Schall in verschiedenen Klangkammern jetzt landen und zurückreflektieren lassen. Ich kann aber auch meine Musiker in diese Klangkammern hineinsetzen. Der Effekt, der digital möglich ist und den wir heute als dolby surround bezeichnen wird auf diese Art und Weise durch die Architektur tatsächlich auch möglich gemacht. Und das ist das tatsächlich neue an diesem Saal: Für neue Musik, die eben nicht auf traditionellen Mustern aufbaut, ist dieser Saal ein Experiment. Experimente brauchen Labors. Dieser Saal ist ein Labor für zeitgenössische Musik.«

Der Entwurf für ein solches Zentrum setzt jedoch nicht nur Ideen für die Aufführungspraxis und Wagemut voraus, sondern – und das ist für mich ein zweiter Aspekt, der ihn so unterstützenswert macht – eine moderne, zeitgenössische Vorstellung von der Funktion eines solchen Hauses in der Öffentlichkeit. Die zeitgenössische Musik schottet sich darin nicht ab, wie es bis zum heutigen Tag üblich ist, sucht sich keine neue Nische, sondern erhält die Chance der Integration in den Kulturalltag. Zwei Dinge waren dafür wichtig: Erstens haben die Architekten die Herausforderung angenommen, in ein solches Gebäude die Emanzipation der Zuhörer als Publikum zu integrieren und zweitens haben die Urheber dieses Zentrums die Bedeutung eines solchen Hauses als öffentlicher Raum innerhalb einer Großstadt neu durchdacht. Der Architektur-entwurf reagiert darauf mit Angeboten für eine Aufführungs- und Rezeptionskultur, die den Kunstgenuß selbstverständlicher ins Leben integriert, zwischen Kunst und Leben statt Mauern höchstens Glasscheiben setzt. Konkret bedeutet das: Jener doppelschalige Saal wird an seiner Längsseite von einer sogenannten Rampe als Schnittstelle zur Öffentlichkeit flankiert, durch die Besucher – ohne Eintrittskarte – am Musikprozeß teilhaben können. Potentielle Zuhörer und Zuschauer erhalten damit Gelegenheit, ihre Lust auf neue Musik nach

Verein Zeitgenössische Oper Berlin e.V.

Sabrina Hölzer (Regie), Barbara Gestaltmayr (Presse und Marketing), Rüdiger Bohn (Dirigent), Andreas Rochholl (künstlerische Leitung)

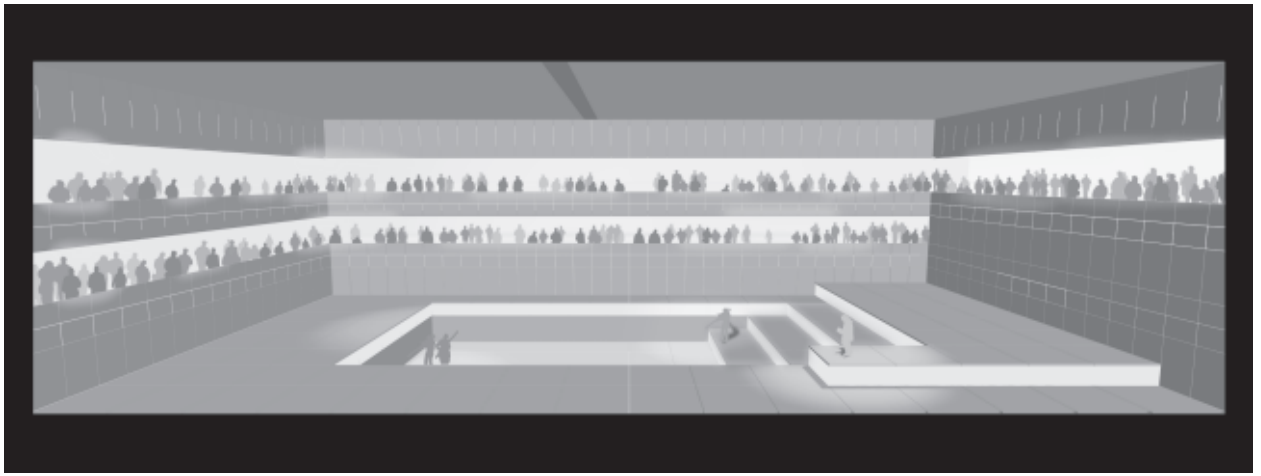
In enger Zusammenarbeit mit dem Hebbel-Theater Realisierung von Musiktheaterkompositionen, in denen die Grenzüberschreitung zu Schauspiel, Tanz, bildender Kunst, Architektur und neuen Medien angelegt ist: in Werken von Mauricio Kagel, Morton Feldman, Adriana Hölszky, Giorgio Battistelli, Hans Werner Henze, John Cage u.a.

Architekturbüro Gewers Kühn & Kühn (Berlin)

Georg Gewers, Oliver Kühn, Swantje Kühn

Projekte u.a.: Neugestaltung des Ostbahnhofs Berlin, Umbau der Sophie-Gips-Höfe am

Hackeschen Markt; Gewinner des Wettbewerbs um die Neugestaltung der Maximilianhöfe am Marstallplatz München als kulturelles Zentrum, wozu u.a. ein neues Probeprobengebäude für die Bayerische Staatsoper gehört, dessen eine Seite nicht nur licht-, sondern in Art einer Installation auch klangdurchlässig sein soll.



Zwei Varianten des architektonisch und akustisch vielfach variablen Aufführungssaals, in dem Elektroakustik und Multimedia ebenso vielseitig einsetzbar sind wie musiktheatralische und instrumentale Realisationen sowie Klanginstallationen: Version mit Nutzung des Saales als Spielfläche, Zuschauer in den Galerien.

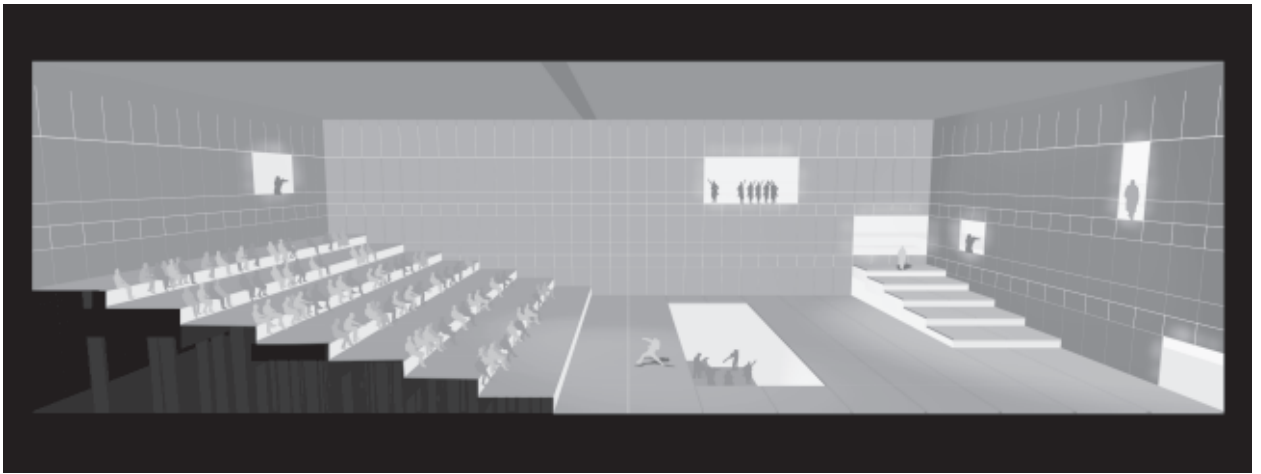
individuellen Interessen und Neigungen auszutesten. Damit bilden aus architektonischer Sicht nicht mehr nur der Komponist mit seinem Werk den Ausgangspunkt für die Konzeption eines solchen Hauses, sondern gleichberechtigt gewinnen die Wahrnehmungsweisen und das Rezeptionsverhalten der zuhörenden Menschen Einfluß, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts rasant verändert haben. Das Individuum mit seinen sehr persönlichen Entscheidungen ist der Adressat, nicht mehr eine soziale Schicht, die sich gemeinschaftlich auch über ihr Verhältnis zur Kunst definiert.

Oliver Kühn: »Wir haben in unseren Städten unterschiedliche Museen, Opern, Theater, die überwiegend aus der Vergangenheit kommen. Sie sind zu einer Zeit entstanden, als wir eine andere Gesellschaftsformation hatten. Diese andere Gesellschaftsform definierte einen Königssaal, eine Königsloge, Logen überhaupt, Ränge und Parkett und dann Stehplätze für das gemeine Volk. Das heißt, in diesen Häusern spiegelt sich sehr stark eine gewisse Ständegesellschaft wider. Wir haben heute, in der Architektur allgemein, aber auch in allen anderen Künsten, ein anderes Bild vom Menschen und von seiner Rolle in der Gesellschaft. Die Architektur versucht das zu adressieren und auszudrücken, daß es da eine neue Wechselbeziehung gibt. Insofern haben wir uns überlegt, daß, anders als in traditionellen Musikhäusern, in diesem Haus die Öffentlichkeit ein- und ausgehen muß ohne den exklusiven Anspruch des Zutritts erst nach Bezahlung. Denn wir meinen, daß es ein sehr wichtiger Punkt ist, daß man an der Kunst teilhat auf einer freiwilligen Basis, auch wenn man nicht in der Abendveranstaltung ist. Ein gutes Beispiel ist die Staatsgalerie Stuttgart. Sie können mit einem öffentlichen Weg die Staatsgalerie durchschreiten. Sie gelangen in die Rotunde und sehen in der Rotunde bereits auf die ersten Exponate. Sie sind also Teilnehmer, ohne eine Eintrittskarte gelöst zu haben. Das

heißt, daß letztlich ihre Zugangsschwelle zu der ausgestellten Kunst sehr, sehr herabgesetzt wird. Und das war auch unser Ansatz für das Zentrum für zeitgenössische Oper und Musik: Ein Routing, eine Wegebeziehung zu schaffen, die durch das Gebäude hindurchführt, auch für den, der nicht in den großen Saal hineingeht, aber entlang dieser Wegebeziehung an Performances in Räumen, die diesen Weg ebensäumen, teilhaben kann. So daß ich auf einer freiwilligen Basis bereits beim Durchschreiten des Gebäudes involviert bin, mir auch nicht die volle Programmzeit, sondern punktuell bestimmte Angebote holen kann.«

Durch dieses Wegesystem gelangt der Besucher auch zu Restaurant, Dachterrasse, Buchhandlung, Bibliothek, zu Schnittstellen der Öffentlichkeit also, die ebenso Forschungslabore, ein Elektroakustisches Studio wie auch all jene Räume umfassen, die einen gut funktionierenden Proben- und Aufführungsprozeß garantieren und damit weitere Scharniere zwischen Alltags- und Kunstleben bilden. Mit diesem Entwurf folgte das Architekturbüro Gewers Kühn & Kühn keinem konkreten Vorbild. Aber Anregungen, gerade was die Funktion eines solchen Hauses im öffentlichen Raum betrifft, gab es schon, vom Centre Pompidou in Paris bis zum Marktplatz im alten Griechenland.

Oliver Kühn: »Wir haben uns solch ein Haus immer wie eine große Agora vorgestellt, also als einen Ort, wo sehr sehr viele öffentliche Dinge zusammenkommen. Die Agora, die ja später stärker kommerzialisiert zu Marktplätzen, zu öffentlichen Plätzen wurde, ist ein Ort, wo im Hellenischen Reich Diskussionen geführt wurden, wo sich Intellektuelle zum Gespräch trafen, wo die Bürger zusammenkamen und ihre Belange besprachen, wo aber auch Aufführungen stattfinden konnten. Ein Ort, an dem alle gesellschaftlichen Institutionen, aber eben auch alle künstlerischen Ausdrucksformen zusammenfanden...«



Der Idee eines Routing-Systems für die Besucher korrespondiert die Vorstellung, daß solch ein Gebäude auch einen ganz bestimmten Platz im städtischen Raum haben muß, der jene Idee von Öffentlichkeit einlöst und damit zugleich jenen Ort aus einem regionalen und nationalen Kontext heraushebt. Ist doch die zeitgenössische Musik längst selbst zu einem internationalen Projekt geworden.

Oliver Kühn: »Insofern war unsere Überlegung erstens: Was ist ein zeitgemäßer Ort und zweitens: Was ist aus diesem internationalen Gesichtspunkt, was ist aus diesem grenzüberschreitenden Gesichtspunkt heraus ein idealer Ort in Berlin. Contemporär sind für uns Orte, wo die meisten Menschen sind, ganz platt gesprochen. Wir meinen, daß das ein entscheidendes Kriterium ist. Und wir haben uns deshalb einen Platz gleich am Lehrter Bahnhof ausgesucht, weil dort tagtäglich zirka 200-250 000 Leute ein- und aussteigen werden. Das hätte auch ein anderer Ort sein können, was diesen Aspekt betrifft, wäre nicht der Lehrter Bahnhof aus meiner Sicht einer der ganz wenigen wirklich internationalen Orte in Berlin, bedenkt man, daß er als interkontinentales Schienenkreuz Kopenhagen mit Ankara und Madrid mit Moskau verbinden wird. Das hat etwas sehr grenzüberschreitendes und macht diesen Ort zu einer europäischen Schnittstelle. Gleichzeitig ist dieser Ort auch eine Schnittstelle zwischen Osteuropa und Westeuropa. Aber auch in seinen Beziehung zu anderen Disziplinen ist dieser Ort interessant. Im Osten haben wir die Charité mit der Wahrnehmungsforschung, mit der Neurologie. Im Norden haben wir den Hamburger Bahnhof, das Kunstmuseum mit der zeitgenössischen Kunst und im Süden die Regierung mit Reichstag und Kanzleramt. Zudem befindet sich im Westen, was als ideeller Bezug auch sehr wichtig ist, das Haus der Kulturen der Welt. Und nicht zuletzt stand unweit jenes Platzes in der Nähe des Lehrter Bahnhofs die Krolloper, an der vor

bald achtzig Jahren Viktor Klemperer innovative Musiktheater-Geschichte mitgeschrieben hat. Das ist ein Rahmen für solch ein Haus, wie man ihn sich besser nicht suchen könnte.«

Die Visionen, das Mögliche, die Pläne sind klar, völlig offen sind noch die wirklich realen Fragen: Grundstück, Träger, Finanzierung, Baugenehmigung ... Auch darin folgen die Urheber der Idee eines »Opernhauses für das 21. Jahrhunderts« unkonventionellen, flexiblen, zeitgenössischen Vorstellungen.

Andreas Rochholl: »Erst einmal muß jetzt in einer öffentlichen Diskussion zwischen Fachwelt, Kulturpolitik und Medienöffentlichkeit diskutiert werden: Ist denn ein solches Zentrum wirklich ein Desiderat, das sich eine *communio* wünscht, wo man sagt, das wäre schön, das wäre ein vielleicht fernes, aber wünschenswertes Ziel. Und je mehr Menschen, Institutionen und Gremien sich an dieser Diskussion beteiligen, je mehr wird parallel dazu eine Möglichkeit für die Finanzierung entstehen. Diese Wege werden natürlich nicht, wie in den 70er Jahren, sein, daß also die öffentliche Hand das zu hundert Prozent zahlt, das ist ganz selbstverständlich. Das wird eine Mischfinanzierung sein, Mischkalkulation zwischen öffentlicher Hand, zwischen privatwirtschaftlicher Hand, zwischen Stiftungsmodellen. Es werden sich vielleicht Konglomerate von Interessenten finden, sei es aus dem Bereich der angewandten Industrie, sei es aus dem Bereich von Forschung, Hochschulen, verschiedene Produktionsunternehmen. Das ist aber Teil des Diskussionsprozesses und deshalb ist der wesentlichste Kern im Moment eine öffentliche Diskussion, um diesen Wunsch erlebbar zu machen.« ■

(Die Zitate von Adreas Rochholl und Oliver Kühn stammen aus Gesprächen, die die Autorin mit ihnen am 4.12. bzw. am 7.12.2001 geführt hat.)

Version mit Zuschauerbühne, Orchestergraben, Bühnentopographie und Nutzung der Galerie mit klanglichen und szenischen Elementen.