

ICH GEH UNTER LAUTER SCHATTEN

Schwellengesänge von Gérard Grisey, Claude Vivier, Iannis Xenakis und Giacinto Scelsi

Musiktheater / Kreation

Jahrhunderthalle Bochum

Do 11. August _____ 21.00 Uhr
Fr 12. August _____ 21.00 Uhr
Sa 13. August _____ 21.00 Uhr
Mo 15. August _____ 21.00 Uhr
Do 18. August _____ 21.00 Uhr
So 21. August _____ 21.00 Uhr

Dauer: ca. 100 min

In französischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Am Freitag, 12. August, wird es im Anschluss an die Vorstellung ein Publikumsgespräch mit Regisseurin Elisabeth Stöppler und Ensemblemitgliedern geben.

Eine Produktion der Ruhrtriennale

Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes.
Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien

Gefördert durch die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung

Musikalische Leitung Peter Rundel Regie Elisabeth Stöppler Bühnenbild Hermann Feuchter Kostüme Susanne Maier-Staufen Sound Design Thomas Wegner Licht Design Ulrich Schneider Dramaturgie Barbara Eckle	Chorwerk Ruhr Sopran 1 Katharina Großmann Sopran 2 Inga Balzer-Wolf Sopran 3 Anja Scherg Sopran Cover Sophia Desirée Bauer	Klangforum Wien Flöten, Synthesizer Wendy Vo Cong Tri Klarinetten Olivier Vivarès Horia Dumitrache Saxofon Severin Neubauer Daniel Dundus Trompete Anders Nyqvist Posaune Stephen Menotti Lukas Hanspeter Tuba Janne Matias Jakobsson Harfe Miriam Overlach Schlagwerk Alex Lipowski Björn Wilker Carlotta Cáceres Tenor 3 Boris Müller Hannes Schöggl Gabriel Vogelauer Violine, Synthesizer Annette Bik Violoncello, Synthesizer Andreas Lindenbaum Kontrabass Evan Hulbert	Künstlerische Produktionsleitung Marie Thiele Assistenz der künstlerischen Produktionsleitung Agnes Otto Technische Projektleitung Georg Bugiel Technik Konrad Anger Dimitar Evtimov Carsten Funke Sandro Grizzo Klaus Hammer Frank Kostadimas Torben Krol Gerd Mikuscheit Manfred Nücken Rainer Ott Adam Petrenko Fernando Quartana Stefan Rausch Janine Reich Uwe Renken Christian Schubert Alma Schraer Ralph Schwarzenauer Stephanie von Porbeck Dominik Wegmann Malte Weitkamp Michael Wünsch Kostümassistentz Natalie Soroko Kostüm & Maske Daniela Bermudez Marion Felix-Groll Eva Gamble Manuela Heukamp Sabine Höhöfeld Heike Kehrwisch Anja Möller Laura Effsing Sybille Schaller Isabella Schuh Renate Wellershausen
Musikalische Studienleitung Arnaud Arbet Kyoko Nojima Jonas Olsson Einstudierung Chor Béni Csillag Regieassistentz Stefanie Hiltl Bühnenbildassistentz Antonia Kamp Kostümassistentz Sonja Schön Inspizienz Jens Fischer Übertitel Lydia Karnolska Übersetzung Yvonne Griesel Kate McNaughton	Alt 1 Dominique Aline Bilitza Alt 2 Eva Marti Alt 3 Wiebke Kretzschmar Alt Cover Irina Makarova Tenor 1 Leonhard Reso Tenor 2 Christopher B. Fischer Tenor 3 Fabian Strotmann Tenor Cover Georgi Sztójjanov Bass 1 Christoph Brunner Bass 2 Julian Popken Bass 3 Christian Walter Bass Cover Thomas Stenzel	Stimme I Sophia Burgos Stimme II Kerstin Avemo Stimme III Kristina Stanek Stimme IV Caroline Meizer Stimme V Eric Houzelot Tenor solo Leonhard Reso Cover Stimme I-IV Hélène Fauchère	

ÜBUNGEN IM ÜBERGANG

Vier Frauen unternehmen auf vier individuellen Wegen den Gang vom Leben in den Tod. Ob unvermittelt, bewusst, freiwillig oder sublim – im Licht (und Schatten) unterschiedlicher Zeiten, Kulturen, Glaubenskontexte und Zustände verbinden sie sich durch diesen Schritt über die unentrinnbare Schwelle in einem vielstimmigen utopischen Raum, in dem sich die Zeit dehnt, auflöst, verflüssigt und die drastische Dualität von Leben und Tod für einen Moment suspendiert scheint.

Im Zentrum steht der Liederzyklus ***Quatre chants pour franchir le seuil*** – Vier Gesänge die Schwelle zu übertreten – des französischen Komponisten Gérard Grisey. Wie die Hauptschlagader durch den Körper (in Grisey-artiger Metaphorik gesprochen) windet sich der Zyklus durch die Musiktheaterkreation und verbindet sich mit Werken geistesverwandter Komponisten – Claude Vivier, Iannis Xenakis und Giacinto Scelsi – zu einem imaginären Organismus. *Ich geh unter lauter Schatten* fragt nicht nach einem Leben nach dem Tod. Im Wiedergang transzendenter Exerzitien lässt es vielmehr eine Ahnung meta-physischen Daseins im diesseitigen Leben aufscheinen.

Farbe, Schatten, Licht – Gérard Grisey und seine vier Schwellengesänge
Die Schwelle ist keine Grenze. Sie ist vielleicht eine begrenzende Linie, aber im Gegensatz zur Grenze ist sie dazu da, überschritten zu werden – ob einmal oder immer wieder, ob in eine Richtung oder in beide: Sie ist offen. **Gérard Grisey** gehört zu den Erfindern und Protagonisten der *musique spectrale* (Spektralmusik), die er selbst lieber als *musique liminale* (Schwellenmusik) oder *musique transitoire* (Musik des Übergangs) bezeichnete. Hierfür gründete er 1973 zusammen mit den Komponisten Hugues Dufourt, Michaël Levinas und Tristan Murail die berühmte Pariser Gruppe L'Itinéraire, die einen ästhetischen Gegenpol zu der vom Serialismus dominierten musikalischen Nachkriegsavantgarde setzte. Das abstrakte Komponieren

sondern ein vitales, organisches Gewebe, das sich ständig im Wandel, ständig im fließenden Übergang von einem Zustand in den anderen befindet. Im Kräftefeld zwischen den Polen durchläuft es dabei kontinuierlich changierende Mischphasen.

In ***Quatre chants pour franchir le seuil*** begibt sich Grisey auch inhaltlich auf transzendentes Terrain. Vermal befasst er sich hier, in seinem letzten Werk, mit dem Prozess des existenziellen Übergangs, dem Überschreiten der Schwelle vom Leben zum Tod. »Ich habe die *Quatre chants pour franchir le seuil* als musikalische Meditation über den Tod in vier Teilen entwickelt«, formuliert Grisey sein Konzept. Neben den unterschiedlichen historischen Zeiten und Kulturen, aus denen seine vier Textquellen stammen, spinnt er auch ein Netz zwischen vier unterschiedlichen Glaubenskontexten – dem christlichen, dem ägyptischen, dem griechisch-antiken und dem mesopotamischen:

Der Tod des Engels (Gesang I), nach dem Gedicht *Les Heures à la nuit* von Griseys früh verstorbenem Dichterfreund Christian Gabriel/le Guez Ricord, besingt die selbstaufgelegte Pflicht, sein eigenes Sterben zu bewältigen und zu sterben wie ein Engel.

Der Tod der Zivilisation (Gesang II), nach Sarkophaginschriften aus dem Ägypten des Mittleren Reiches, durchläuft einen Katalog archäo-logischer Funde aus einer fernen, längst ausgestorbenen Zivilisation und stößt auf verwiterte Botschaften ihrer Toten, die von der irdischen Existenz entlassen durch Raum und Zeit reisen.

Der Tod der Stimme (Gesang III), nach einem raren Versfragment der griechischen Dichterin Erinna aus Telos (ca. 4. Jh. v. Chr.), schildert die Klang-erfahrung und das Schicksal der Stimme beim Eintritt ins Schattenreich.

Der Tod der Menschheit (Gesang IV), nach dem Gilgamesch-Epos, erzählt von der alles vernichtenden Sintflut und der postapokalyptischen Landschaft, in der sich alles, auch die gesamte Menschheit, verflüssigt hat. Zurück bleibt eine Substanz, aus der wieder neues Leben entstehen kann. Diesem gilt die abschließende *Berceuse* (Wiegenlied).

»Klänge haben einen Schatten«, sagt Grisey, dessen *Quatre chants* poetische und metaphysische Manifestationen vom Verklingen und Verschwinden, von Echo und Schall, von Stille und Leere, von Schatten im existenziellen wie im akustischen Sinne sind. In seinem System von organischen und physikalischen Metaphern, die er in Zusammenhang mit seiner Musik oft verwendet, spielt Licht eine große Rolle. Von Licht spricht er beim reinen Zusammenklang der Obertöne eines Spektrums. Schatten tauchen entsprechend bei klanglicher Reibung durch Abweichung von diesem Spektrum auf. So sind etwa seine Kompositionen mit Bezug zum ägyptischen Totenkult und dem Glauben, dass eine Sonnenbarke tags das Himmelszelt durchmisst und nachts durch die Unterwelt fährt, große Studien des fließenden Übergangs vom klanglich hellsten Licht zum dunkelsten Schatten und wieder zurück. In ähnlicher Weise sind seine vier Gesänge im Übergang vom Leben zum Tod von diesem klanglichen Licht- und Schattenspiel geprägt.

Nummer 870: »Ich durchlief ...
ich stand in voller Blüte ...
ich klage ...
Das Leuchtende fällt
ins Innere des ...«

Aus: Gérard Grisey *Quatre chants pour franchir le seuil, II. La mort de la civilisation* nach Sarkophaginschriften aus dem Ägypten des Mittleren Reiches

MUSIK	
GIACINTO SCELSI (1905–1988) <i>Okanagon</i> (1968) für Harfe, Kontrabass und Tam-Tam	IANNIS XENAKIS (1922–2001) <i>Nuits</i> (1968) für zwölf gemischte Stimmen
GÉRARD GRISEY (1946–1998) <i>Quatre chants pour franchir le seuil</i> (1996–98) für Stimme und Ensemble Prélude I. La mort de l'ange (Der Tod des Engels)	GÉRARD GRISEY <i>Quatre chants pour franchir le seuil</i> Faux Interlude IV. La mort de l'humanité (Der Tod der Menschheit) Berceuse (Wiegenlied)
CLAUDE VIVIER (1948–1983) <i>Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele</i> (1983) für drei Synthesizer, Schlagzeug und zwölf Stimmen	
GÉRARD GRISEY <i>Quatre chants pour franchir le seuil</i> Interlude II. La mort de la civilisation (Der Tod der Zivilisation)	
GÉRARD GRISEY <i>Tempus ex machina</i> (1979) für sechs Schlagzeuger	
GÉRARD GRISEY <i>Quatre chants pour franchir le seuil</i> Interlude III. La mort de la voix (Der Tod der Stimme)	
Aufführungsrechte Musik: <i>Quatre chants pour franchir le seuil, Tempus ex machina</i> : Casa Ricordi, Milano / <i>Nuits, Okanagon</i> : Editions Salabert, Paris / <i>Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele</i> : Boosey & Hawkes - Bote & Bock GmbH	

Claude Vivier – Der Mann, der liebt

Die Komponisten Gérard Grisey und Claude Vivier verstarben beide unvermittelt und vor ihrer Zeit: Grisey erlag 52-jährig einer Aneurysma-Ruptur, Vivier wurde im Alter von nur 34 Jahren Opfer eines brutalen Mordes. Beide setzten sich stets intensiv, doch auf unterschiedliche Weise mit dem Tod auseinander, besonders in der Zeit vor ihrem eigenen jähen Ende. *Quatre chants pour franchir le seuil* und *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* sind die jeweils letzten Kompositionen von Grisey und Vivier. Als Kind unbekannter Eltern im Alter von drei Jahren in eine katholische Familie adoptiert, schien **Claude Vivier** in dieser Welt niemals heimisch geworden zu sein – was auch aus seiner vollkommen eigenständigen, unverwurzelten Musik spricht. In ihr fand der franko-kanadische Komponist, nachdem man ihn für die katholische Priesterausbildung aus »Unreife« für ungeeignet befunden hatte, eine Form von Identifikation. Ungeeignet zu sein für diese Welt, aber voller Liebe zu ihr, schien sich als tragisches Thema durch Viviers Leben fortzuspinnen. Sein oft unangebracht oder verlegen wirkendes eklatantes Lachen, seine impulsive Flamboyance, sein tollkühner Drang, sich mit Haut und Haar auszusetzen, und andererseits lähmende Schüchternheitsanfälle, die ihn gelegentlich stottern, manchmal sogar komplett verstummen ließen, führten ihm und seiner Umgebung stets vor Augen, wie unangepasst und unanpassbar er war.

In Europa studierte er bei Karlheinz Stockhausen und Gottfried Michael König elektroakustische Musik und Komposition, doch sein einzigartiger Personalstil lässt von diesen Einflüssen wenig erkennen. Erst nach einem langen Asienaufenthalt Mitte der 70er Jahre, der ihn das westliche Verständnis von Musik und Komponieren überdenken ließ, hatte Vivier das Gefühl, wirklich eine Stimme gefunden zu haben. In Bali, wo er wichtige neue Impulse für sein Schaffen fand, soll man ihn »der Mann, der liebt« genannt haben. Bereits in seiner Jugend legte er seine Homosexualität offen und lebte sie auf extreme, riskante, geradezu fatale Weise aus. 1983 wurde er in Paris von einem jungen Stricher, den er kurz zuvor kennengelernt hatte, in seiner Wohnung mit zahlreichen Messerstichen ermordet. Eine erschreckend explizite Vorahnung dieser Todesart brachte er in seinem unvollendeten opus ultimum *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* zum Ausdruck. »Sie wissen, dass ich immer aus Liebe sterben wollte« und »Ich habe nie gewusst, wie man liebt« bekennt hier der Solotenor als eine Art innere Stimme Viviers. Wie ein Rufer in der Wüste verhallen seine Worte in einer verwirrend soghaften Vokallandschaft erfundener, teilweise infantiler Sprachlaute, bevor ein Spre-

In der unteren Welt,
verhält das Echo ungehört
und verstummt bei den Toten.
Die Stimme verliert sich
im Schatten.

Aus: Gérard Grisey *Quatre chants pour franchir le seuil, III. La mort de la voix* nach Erinna (vermutlich um 350 v. Chr.)

cher (Stimme V), der sich Claude nennt, mit der fast beiläufigen Schilderung seiner Begegnung mit dem Unbekannten in der Pariser Metro einsetzt. Der unvermittelte Dolchstoß mitten ins Herz setzt ihr ein abruptes Ende. Merkwürdig verwandt hallt in *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* ein Echo von Griseys erstem Gesang der *Quatre chants* nach, dem ***Tod des Engels***, wo ein fortwährender Abwärtszog in die Tiefe zieht und sirenenhaft schmiegsame Töne den natürlichen Widerstand der Stimme erweichen. Vivier, der wurzellos und wesensfremd wie ein Engel unter Menschen lebt, holt sich sehenden Auges und mitten im Leben stehend seinen Todesengel ins Haus, um aus oder an Liebe sterben zu können. Vivier und Grisey waren sich freundschaftlich verbunden. Grisey hatte Vivier sogar seine vom ägyptischen Totenbuch inspirierte Komposition *Anubis, Nout* gewidmet. Auch in Griseys zweitem Schwellengesang, dem ***Tod der Zivilisation***, werden mit kühl analytischem Blick und monotoner Stimme Relikte des ägyptischen Totenkults betrachtet: Zwischen fast gänzlich verwitterten und kaum mehr zu entziffernden Sarkophaginschriften scheinen hier Fragmente durch, die in eine andere Welt, eine andere Galaxie, eine andere Dimension weisen: »Wer den Himmel durchreist ... bis an die Enden des Himmels ... bis dorthin, wohin die ausgestreckten Arme reichen ... Mach mir einen Weg aus Licht, lass mich hinüberkommen ...« Diesem Wegweiser in einen überzeitlichen, astralen Raum folgend, knüpft Griseys Komposition *Tempus ex machina* an diesen zweiten Gesang an.

Auf meiner Bank sitzend hatte ich das Gefühl, dass mir irgendetwas an dem Tag zustoßen würde, etwas Essentielles in meinem Leben. Da fielen meine Augen im zufälligen Umherschweifen auf einen jungen Mann, der einen merkwürdigen, verstörenden Magnetismus ausstrahlte. Ich konnte nicht anders, als ihn lange anzustarren. Ich konnte meinen Blick nicht von diesem jungen Mann losreißen. Es schien so, als wäre er vor mich hingesetzt worden für die Ewigkeit. Dann sprach er mich an. Er sagte:
»Quite boring this metro, hun!«
Ich wusste nicht, was ich antworten sollte. Unangenehm berührt wegen des Anstarrens, sagte ich: »Yes, quite.« Daraufhin setzte sich der junge Mann ganz ungezwungen zu mir und sagte:
»My name is Harry.« Ich antwortete ihm, dass ich Claude heiße. Ganz ohne weitere Vorstellung zog er aus seinem schwarzen Jackett, das er wahrscheinlich in Paris gekauft hatte, einen Dolch und stieß ihn mir direkt ins Herz.

Aus: Claude Vivier *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*

Gérard Griseys Zeitmaschine – Widersprüche in Klang aufgelöst

Eine lineare Zeitachse ist die Voraussetzung für die Verortung einer Schwelle – und damit für einen Übertritt vom Diesseits ins Jenseits. Daher sind Messung, Taktung, Rasterung, Strukturierung und Stundung Handhaben von Zeit, die einen Schwellenübertritt überhaupt erst ermöglichen. Oder infrage stellen, wenn es nach Grisey geht: »Die wahre musikalische Zeit ist lediglich ein Ort des Austausches und des Zusammentreffens einer unendlichen Menge unterschiedlicher Zeiten«, heißt es am Ende einer seiner Schriften, nach der er auch seine Komposition *Tempus ex machina* für sechs Schlagzeuger:innen

Ich schaute umher:
Es herrschte Stille!
Alle Menschen waren
Wieder zu Ton geworden:
Und die flüssige Ebene
Glich einer Terrasse.

Aus: Gérard Grisey *Quatre chants pour franchir le seuil, IV. La mort de l'humanité* nach dem Gilgamesch-Epos

benannt hat. In dieser »Etüde über die Zeit« wendet Grisey sein Signaturprinzip der Zeithandhabe an: Er beschleunigt und verlangsamt regelmäßige Zeitstrukturen und schichtet sie verschiedentlich übereinander, sodass beim Hören die zeitliche Orientierung gänzlich verloren geht; denn wo es mehrere Wahrnehmungen derselben Zeit gibt, verliert die einzelne ihre Gültigkeit und löst sich, zumindest in der Wahrnehmung, auf. Wie sollte da ein Schwellenübertritt noch verortbar sein?

Diese Reise ins Innere der Zeit erweist sich auch als Reise ins Innere des Klangs. Grisey sieht in *Tempus ex machina* »eine wahre Zeitdehnungsmaschine, deren Zoomeffekt uns nach und nach das Korn des Klangs, schließlich seine eigentliche Substanz wahrnehmen lässt«. Dabei begreift Grisey das Paradoxe in diesem Prozess weniger als Hindernis denn als Transportmittel über die Schwelle: »Nach vielfachem Mäandern haben wir das Ziel der Reise erreicht: die andere Seite des Spiegels.« Grisey, der sich neben dem ägyptischen Totenkult auch sehr für Astronomie interessierte, machte *Tempus ex machina* zehn Jahre später zum Ausgangspunkt seiner Komposition *Le noir de l'étoile*, einem raumgreifenden Stück für sechs Schlagzeuger:innen und Tonband, in dem Grisey die Rhythmen kosmischer Pulsare zuspielt und kompositorisch aufgreift in einem Spiel mit der übergegenwärtigen Uhr, die im All tickt. Das Schlagwerk zieht durch nahezu alle Kompositionen von *Ich geh unter lauter Schatten* eine kontinuierliche Spur – nicht nur zeitstrukturierend, sondern auch als Träger unterschiedlicher Klanglichkeiten und Stimmungen, die wiederum selbst Räume öffnen und verbinden. Als eine Art Ouvertüre verdichtet, geht der ritualistisch anmutende Klang des Tam-Tams in Giacinto Scelsis Komposition *Okanagon* in den verwandten Klang der Steel Drums über, die Griseys ersten Gesang bestimmen. In den chinesischen Gongs und Thai Gongs, die ein markantes Klangcharakteristikum von Viviers *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* darstellen, schreibt sich dieser Klang in farblicher Veränderung fort. Nachdem der eingängig meditative Rhythmus im zweiten Gesang (*Der Tod der Zivilisation*) ein leises Echo von *Okanagon* durch den Raum schickt (diesmal in der Verbindung Harfe-Gong), wirkt der Perkussionsklang in Griseys *Tempus ex machina* vergleichsweise farbarm – eine gezielte Methode des Komponisten, um den Fokus weg von der Klangqualität auf die

DIE MUSIK DER SPHÄREN IST NICHTS ANDERES ALS DIE MUSIK DES EIGENEN INNEREN.

Gérard Grisey

ICH MUSS ALLES VERFEINERN
UND DIE STIMME DES
EINSAMEN KINDES FINDEN,
DAS DIE WELT MIT SEINER
UNSCHULDIGEN LIEBE
UMARMEN WILL – DIE STIMME,
DIE JEDER IN SICH TRÄGT UND
EWIG BEWOHNEN WILL.

Claude Vivier

Wahrnehmung der zeitlichen Struktur zu lenken.

Giacinto Scelsi – Eins auflösen. Eins sein.

Der Prozess des Lebens ist niemals vom Prozess des Sterbens getrennt. Für **Giacinto Scelsi**, ein italienischer Komponist adeliger Abstammung, war allein der Prozess des Lebens zur Lebensaufgabe geworden nach einem ersten (in seinen Augen) Fehlstart ins professionelle Musikleben: »Ich musste schließlich dem Druck nachgeben und eine bestimmte musikalische Ausbildung durchlaufen, was mich nach Wien und zur Zwölftontechnik gebracht hat. Resultat dieser Lehrzeit war eine schwere Nervenkrankheit, an der ich mehrere Jahre litt und deren Folgen noch heute spürbar sind«. Seine Antwort war der Rückzug in sich selbst, in seine eigene Musikvorstellung, in der er sich – angelehnt an fernöstliche Philosophien – nicht als Komponist, sondern als Mittler begriff. Das Ergebnis dessen, was er in dieser Isolation tat, war seine Musik. Und diese war ohne jede Präzedenz in der Musikgeschichte. Stundenlang, tagelang saß er an seiner Ondiola, einer frühen elektronischen Orgel, und hörte den Mikrobewegungen eines einzigen Tones zu, den er langsam, kaum merklich von seiner Tonhöhe wegbewegte, als betrachte er diesen Vorgang unter einem klanglichen Mikroskop. Diese aufgezeichneten Ondiola-Improvisationen, die er oft in mehrfachen Schichtungen zu komplexen Klanggeweben verdichtete, ließ er danach in herkömmliche musikalische Notation übertragen. In diesen Kompositionen, deren Entstehungsprozess für ihn etwas Meditatives, wohl sogar Therapeutisches hatte, bewegen sich die Töne nicht in Stufen, nur in langsam fließenden Tonverwandlungen. Scelsi hatte die Einheit Ton aufgelöst und brachte Bewegung in die Mikroorganismen der Töne – und das bereits in den 50er Jahren, als das Glissando noch kaum Bestandteil eines musikalischen Vokabulars war, wie es dann von Komponisten wie György Ligeti und vor allem Iannis Xenakis etabliert wurde.

Ein mikrotonales System, wie es später der Spektralmusik zugrunde lag, interessierte ihn dabei nicht. Auf die Frage, warum er den Mikrointervallen so viel Bedeutung beimesse, antwortete er nur: »In Wirklichkeit sind die Mikrointervalle immer noch zu groß. Man müsste die allerkleinsten aufzeichnen.« Dennoch war Scelsis geradezu spirituelle Reise ins Innere des Tons, seine Meditation im Klang, wegweisend für die Komponisten der Spektralmusik.

WELCHE BEDEUTUNG HABEN
DIE SPIRITUELLEN DINGE,
DIE MEDITATION, IN DIESER
ROBOTERWELT?
WENN SIE DIE ROBOTERWELT
LIEBEN, ÜBERHAUPT KEINE,
ANDERNFALLS EINE ENORME.

Aus einem Fragenkatalog an Giacinto Scelsi
von Jean-Noël von der Weid, 1986

Bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1982, einem der wichtigsten Orte des internationalen musikalisch-ästhetischen Diskurses nach dem Zweiten Weltkrieg, deklarierten die Mitglieder der Gruppe L'itinéraire (in Opposition zum Serialisten Pierre Boulez und seiner Machtposition in der Pariser Musikszene) Giacinto Scelsi zu ihrem Stammesvater. Grisey hatte Scelsi und seine Musik 1974 bei einem Aufenthalt in Rom kennengelernt und in ihm einen Bruder im Geist erkannt: »Auf Anhiieb liebte ich diese Musik, in der ich meine eigenen Entdeckungen über die Spannungen im Inneren des Klangs und die daraus folgende extreme Dynamik bestätigt sah. Die radikale Andersartigkeit und die essentielle Frische dieser Musik bestärkten mich auf einem Pfad, der nicht ohne Gefahren war.« Giacinto Scelsis Komposition *Okanagon* mit ihrer ritualhaft zirkulierenden rhythmischen Struktur kann laut Scelsi als »Herzschlag der Erde« verstanden werden. »Ich komponierte *Okanagon* als Wiederholung eines sich zwar immer ähnlichen, aber nicht gleichen Klangs, der von einer Harfe, einem Kontrabass und einem Tam-Tam erzeugt wird.« Tatsächlich lebt *Okanagon*

IST IHNEN KLAR,
DASS WIR
METEORITEN SIND?
KAUM SIND WIR
GEBOREN,
MÜSSEN WIR
VERSCHWINDEN.

Iannis Xenakis

von der durch Metallresonatoren noch vergrößerten Instabilität dieses einen Klangs, die ihm eine faszinierend haptische Lebendigkeit verleiht. »Für mich war es eine Annäherung an das Wesen des Klangs: an sein schöpferisches Wesen. Eine Annäherung, die aber noch keine Gestalt annimmt«, so Scelsi in seiner Autobiografie *Il Sogno 101*. Der Herzschlag der Erde bringt sich in *Okanagon* zwangsläufig mit dem Herzschlag im menschlichen Körper, der Uhr im eigenen Inneren sozusagen, in Einklang und übertritt damit die Schwelle zwischen innen und außen, zwischen Körper und Erde – ein Impuls, der sich später in Griseys *Tempus ex machina* in einer Art kosmischem Herzschlag in einen noch größeren Raum fortschreibt.

Iannis Xenakis – Erstickte Stimmen

Der Prozess des Sterbens ist niemals vom Prozess des Lebens getrennt. Iannis Xenakis hätte dem wahrscheinlich zugestimmt, wie zumindest sein Chorstück **Nuits** (Nächte) nahelegt, das er explizit den politischen Gefangenen dieser Welt widmete, wie er selbst einer war, bevor er 1947 als zum Tode verurteilter Widerstandskämpfer aus Griechenland nach Paris flüchtete. Die Nacht, die Xenakis in dieser Komposition beschwört, erscheint gleichbedeutend mit einer gewaltsamen, todesgleichen Isolation von der Welt. Sie beschreibt einen Zustand unabsehbarer Dunkelheit, in der jenen, die für Recht gekämpft haben und dafür Unrecht erlitten haben, Freiheit, Würde und Stimme geraubt wurde. Diese Nacht, eine Art Limbus, aus dem es kein Entkommen gibt, ist kein wahres Leben mehr, aber auch kein abschließendes Sterben. Auf Griseys dritten Gesang, den **Tod der Stimme** folgend, öffnet *Nuits* den Raum des individuellen Todes in die kollektive, politische Dimension hinein. Die griechische Dichterin Erinna, die angeblich mit nur 19 Jahren verstarb, zeichnet in zwei kurzen Versen ihre Vision des Jenseits: ein Ort, an dem die Stimme, das wichtigste menschliche Kommunikationsmittel, ungehört verhallt und sich in Schatten verliert. Grisey folgt der Klangbeschreibung dieser zwei Verse quasi wörtlich. Schnell wird die anfangs noch kraftvoll und weit ausschlagende Stimme verschlungen, sie versandet und verendet ohne Resonanz in tiefer Dunkelheit. In Xenakis' *Nuits* beginnt dieser Kommunikations- und Stimmtdot bereits im Leben. Im Leben derer, die nicht mehr und vielleicht nie mehr gehört werden, ungehört aber weiterschreien. Der Text besteht längst nicht mehr aus Wörtern einer lebendigen Sprache: Einzelne Phoneme aus dem Sumerischen, Assyrischen und Achaischen – Scherben längst erloschener Zivilisationen – sind hier die Transportmittel, die letzten hoffnungslosen Rettungsboote der Stimmen. Obschon (oder gerade weil) es keinen Text, keinen Inhalt, kein Wort zu verstehen gibt, vernimmt man deutlich jeden Schrei, jede Klage, jeden Ausbruch von Wut, Schmerz, Protest und Wahnsinn, der hier aus der Isolation nach außen zu dringen sucht, um am Ende doch an Verzweiflung zu ersticken. Wie eine Antwort der Götter auf die menschliche Verrohung, von der diese in Nacht getauchten Stimmen künden, folgt die Sintflut mit Griseys viertem Gesang, dessen französischer Titel **La mort de l'humanité** doppelte Bedeutung hat: Tod der Menschheit, aber auch Tod der Menschlichkeit. Das *Faux Interlude* ist ihr Vorbote.

Wege zur Wiege – vier Frauen, fünf Stimmen

Griseys *Quatre chants pour franchir le seuil* – im konzertanten Rahmen üblicherweise von ein und derselben Sängerin gesungen – werden in *Ich geh unter lauter Schatten* zu Schwellengesängen von vier Frauen sehr unterschiedlichen Charakters und ebenso unterschiedlicher Biografie, deren individuelle Sterbeprozesse sich in jeweils eigenen gedehnten oder verdichteten Zeiten entfalten.

Stimme I (Gesang I. Der Tod des Engels) findet und empfindet in dieser Welt keine Zugehörigkeit, lebt mit einem unerfüllten Ideal von Liebe und fasst in der ultimativen Konsequenz ihrer Überzeugung den Entschluss, im Wasser den Tod zu finden. Getragen von der Hoffnung, jenseits der Schwelle eine Welt vorzufinden, in der sie mit ihren Idealen aufgenommen wird und existieren darf, folgt sie einem sie immerzu abwärts ziehenden Sog. Sterben ist ihr Wunsch. Die inneren Widerstände, die sie auf dem Weg dahin im Leben halten, will sie unbedingt überwinden.

Stimme II (Gesang II. Der Tod der Zivilisation) ist im Leben fest verwurzelt, hat alles - und will immer mehr. Um ihren Lebensdurst zu stillen, ist sie sogar bereit, ihr bisheriges Leben hinter sich zu lassen und sich in ein neues zu stürzen. Am Punkt dieser radikalen und finalen Entscheidung fährt sie nach letztem Ringen mit offensiver Kraft in ihre neue Zukunft. Ein Unfall setzt ihr ein Ende. Sie ist sofort tot. Eine Tatsache, die ihr schockartig bewusst wird und die sie sich zu akzeptieren weigert.

Stimme III (Gesang III. Der Tod der Stimme) leidet schon lange an einer unheilbaren Krankheit und erwartet täglich, stündlich, minütlich den Tod. In diesem Moratorium löst ein schlechter Tag einen guten ab, gehen Zustände der Zuversicht, ja sogar der Lebenslust, in Zustände der Resignation über, geben sich innerer Widerstand und innerer Frieden, Tiefschlaf und Todesangst die Hand. Jedes Aufwachen ist begleitet von der Frage, wozu Körper und Seele heute in der Lage sind – und ob es das letzte Mal war. Ihren Tod verschläft sie.

Stimme IV (Gesang IV. Der Tod der Menschheit) ist vom Tod besessen. Ihrer Angst davor begegnet sie durch genauestes Erforschen und Dokumentieren des Todes anderer. Akribisch sammelt sie selbst die immateriellen akustischen Spuren Sterbender und Verstorbener, dass sie vor lauter vermeintlicher Kontrolle die Anwesenheit ihres eigenen Todes nicht bemerkt. So wie sich ihr Leben unmerklich im Tod der anderen aufgelöst hat, realisiert sie nun mit ihrem Tod auch den Tod aller Menschen, erlebt ihn am eigenen Leib als Katastrophe biblischen Ausmaßes. Übrig geblieben als einzige findet sie aus der Totalzerstörung ins Tageslicht zurück.

Stimme V besingt auch einen Schwellenübertritt und führt damit die Nummerierung der Stimmen fort, obwohl ihr keiner von Griseys Schwellengesängen zugewiesen ist. Hinter der römischen Zahl V verbirgt sich auch die Initiale des in der Welt heimatlos gebliebenen Menschen Claude Vivier, der seit seinem gewaltsamen Tod 1983 »unter Schatten geht.« Als solcher gewinnt er wieder ein Stück Leben in dem Moment, da ein anderer Mensch (Stimme I), besessen wie er vom Ideal der Liebe, über die Schwelle ins Schattenreich tritt und dort auf Erfüllung dessen hofft, was ihm im Reich der Lebenden versagt geblieben ist.

Die Frage nach der Schwelle, die das physische vom metaphysischen Dasein trennt, verblasst zusehends und tritt am Ende von Griseys *Quatre chants* ganz in den Hintergrund, wenn er dem postapokalyptischen Bild der Totalüberschwemmung in seinem vierten Gesang *Der Tod der Menschheit* ein Wiegenlied folgen lässt (*Berceuse*). Dabei war ihm wichtig zu betonen, dass »das zarte Wiegenlied, das den Zyklus beschließt, nicht zum Einschlafen, sondern zum Aufwachen bestimmt ist. Musik der Morgendämmerung einer Menschheit, die endlich vom Albtraum befreit ist.« Sie wiegt nicht die Schlafenden in den Tod, sondern die Neugeborenen ins Leben. Im Leben sind die Stimmen nicht miteinander verbunden, sie sehen sich nicht,

Octologo	Acht Gebote
1. Non opacizzarsi né lasciarsi opacizzare	1. Sich nicht eintrüben und sich nicht eintrüben lassen
2. Non pensare lascia pensare coloro che hanno bisogno	2. Nicht denken jene denken lassen die Denken nötig haben
3. Non la rinuncia ma il distacco	3. Kein Verzicht sondern Entsagung
4. Aspirare a tutto e non volere niente	4. Nach allem streben und nichts wollen
5. Tra l'uomo e la donna l'unione non la congiunzione	5. Zwischen Mann und Frau Vereinigung nicht Verbindung
6. Fare Arte senza arte	6. Kunst machen ohne Kunst
7. Siete i figli e i genitori di voi stessi non dimenticatelò	7. Ihr seid eure Kinder und eure Eltern vergesst es nicht
8. Non sminuite il senso di ciò che non comprendete	8. Schmälerst nicht den Sinn dessen was ihr nicht versteht.
Giacinto Scelsi, <i>Octologo</i> (1987)	Aus dem Italienischen übertragen von Irmela Evangelisti

kennen sich nicht, nehmen sich nicht wahr, nur im Klang sind sie in einem ort- und zeitenthobenen Raum miteinander verwachsen. Als subjektives poetisches Bild erfasst der Schweizer Lyriker Alexander Xaver Gwerder in seinem Gedicht *Ich geh unter lauter Schatten* exakt das, was sich in dieser Kreation in der Bochumer Jahrhunderthalle entfaltet: Die Bahnen Lebender und Toter kreuzen sich, verlaufen miteinander, gegeneinander, zueinander wie in einer vielstimmigen Komposition, einem komplexen Gewebe, einem Organismus. Während sie zusehends die Klarheit darüber verlieren, auf welcher Seite der Schwelle sie sich befinden, hat sich überhaupt jede ordnende Begrenzung, selbst die des eigenen Ichs, in einem fließenden Kontinuum im Raum aufgelöst.

Barbara Eckle

Über den QR-Code auf der Rückseite dieses Abendprogramms finden Sie Zugang zu Künstler:innenbiografien und Fotos der Produktion sowie zu folgenden weiterführenden Essays:

In den Abgrund – Rezeption Neuer Musik ohne Vorwissen von Barbara Balba Weber (Originalbeitrag für das Magazin im Katalog der Ruhrtriennale 2022, Dt./Engl.)

Der Klang des Unfassbaren – Physik und Metaphysik im Musikprogramm der Ruhrtriennale 2022 von Barbara Eckle (Originalbeitrag für das Magazin im Katalog der Ruhrtriennale 2022, Dt./Engl.)

LASST UNS VOR ALLEM
DEN KLANG ERNST NEHMEN!
WENN WIR NICHT LERNEN,
MIT IHM ZU SPIELEN, SPIELT
ER SEIN SPIEL MIT UNS AUF
TAUSEND ARTEN,
DIE WIR GAR NICHT AHNEN.

Gérard Grisey

Ich geh unter lauter Schatten

Was ist denn das für eine Zeit –
Die Wälder sind voll von Traumgetier.
Wenn ich nur wüsste, wer immer so schreit.
Weiss nicht einmal, ob es regnet oder schneit,
ob du erfrierst auf dem Weg zu mir –

Die Wälder sind voll von Traumgetier,
ich geh unter lauter Schatten –
Es sind Netze gespannt von dir zu mir,
und was sich drin fängt, ist nicht von hier,
ist, was wir längst vergessen hatten.

Wenn ich nur wüsste, wer immer so schreit?
Ich sucht' ihm ein wenig zu geben
von jenem stillen Trunk zu zweit,
voll Taumel und voll von Seligkeit
würd' ich den Becher ihm heben –

Weiss nicht einmal, ob es schneit oder regnet ...
Sah die Sterne nicht mehr, seit ich dich verliesst;
kenn den Weg nicht mehr, den du mir gesegnet
und zweifle sogar, ob du mir begegnet –
Wer war denn das, der mich gehen hiess?

Aber, du findest doch her zu mir – ?
Sieh, es wird Zeit, dass ich ende.
Die Wälder sind voll von Traumgetier
und ich darunter, bin nicht von hier ...
Ich gäb alles, wenn ich dich fände!

Alexander Xaver Gwerder, *Nach Mitternacht*: Gesammelte Werke und Ausgewählte Briefe, Band 1: Lyrik, Herausgegeben von Roger Perret, © 1998 by Limmat Verlag, Zürich

ICH GEH UNTER
LAUTER SCHATTEN
GÉRARD GRISEY
CLAUDE VIVIER
IANNIS XENAKIS
GIACINTO SCELSEI

RUHRTRIENNALE
FESTIVAL DER KÜNSTE — 2022

Im Sinne der Nachhaltigkeit steht die Ruhrtriennale in ihren produktionsbegleitenden Printprodukten eine größtmögliche Reduktion an.

Über diesen QR-Code finden Sie Zugang zu Künstler:innenbiografien und Fotos der Produktion sowie zu folgenden weiterführenden Essays:

In den Abgrund – Rezeption Neuer Musik ohne Vorwissen von Barbara Balba Weber (Originalbeitrag für das Magazin im Katalog der Ruhrtriennale 2022, Dt./Engl.)

Der Klang des Unfassbaren – Physik und Metaphysik im Musikprogramm der Ruhrtriennale 2022 von Barbara Eckle (Originalbeitrag für das Magazin im Katalog der Ruhrtriennale 2022, Dt./Engl.)

Herausgeberin
Kultur Ruhr GmbH
Gerard-Mortier-Platz 1
44793 Bochum

Geschäftsführung
Sylvia Frey, Dr. Vera Butts-Reese

Kontakt
Tel. +49 (0) 234 57453300
info@ruhrtriennale.de

Redaktion
Dramaturgie und Künstlerisches Betriebsbüro der Ruhrtriennale

Übersetzungen
Yvonne Giesel

Art Direction / Design
María José Aquilant
Ann Christin Stevers

Setz / Layout
Dominik Blase, Sophie Schiller

Druck und Herstellung
Theater Druck GmbH & Co. KG

Gefördert durch die
KULTURSTIFTUNG
BUNDES

Gefördert von
Die Bundesagentur für Kultur und Medien

Gefördert durch die
RUHR
REGIONALAKTIVITÄTEN

Gefördert durch die
Ministerium für
Kultur und
Sport des Landes
Nordrhein-Westfalen

Gesellschaftlicher und öffentlicher Förderer

KULTUR IN ESSEN.

TUP

**LÄRM. BLINDES SEHEN.
BLINDE SEHEN!**

von Elfriede Jelinek

Inszenierung von Hermann Schmidt-Rahmer
Premiere 21. Oktober 2022

www.theater-essen.de
Tickets 02 01 81 22-200

Foto: Philipp Wöck

SCHAUSPIEL ESSEN