WIR
WERDEN
NUR
NOCH
STRAHLEN

KEIN LICHT.
(2011 / 2012 / 2017)

Ein Thinkspiel von Philippe Manoury und Nicolas Stemann
Nach dem Theaterstück „Kein Licht.“ von Elfriede Jelinek
Unter Verwendung der Zusatztexte „Epilog?“ (2012) und
„Der Einzige, sein Eigentum (Hello darkness, my old friend)“ (2017)

Komposition: Philippe Manoury
Musikalische Leitung: Julien Leroy
Inszenierung: Nicolas Stemann
Bühne: Katrin Nottrodt
Kostüm: Marysol del Castillo
Video: Claudia Lehmann
Licht: Rainer Casper
Computer Music Design IRCAM: Thomas Goepfer
Dramaturgie: Benjamin von Blomberg

Auftragswerk und Produktion der Opéra Comique in Koproduktion mit der Ruhrtriennale, Festival Musica de Strasbourg, Opéra National du Rhin, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Croatian National Theater Zagreb, Münchner Kammerspiele, IRCAM – Centre Pompidou, United Instruments of Lucilin und 105 individuellen Geldgebern.

Mit Unterstützung von Fonds de Création Lyrique, Impuls neue Musik und Fedora Preis 2016.

Die Aufnahmen elektronischer Musik wurden in den IRCAM-Studios Paris produziert.

Die Produktion dankt: Café Restaurant Marivaux, Phonova und Monsieur Malik, Colette Vermeulen, Lulu und Oskar für die Unterstützung der Dreharbeiten sowie Konrad Hempel für die Unterstützung bei der Visualisierung und Realisierung des Videokonzepts.

Mit: Niels Bormann (Schauspiel), Christina Daletska (Alt), Lionel Peintre (Bariton), Caroline Peters (Schauspiel), Sarah Sun (Sopran), Olivia Vermeulen (Mezzosopran)

Sowie: Cheeky (Hund); Trainerin: Karina Laproye

Chor: Vokalquartett Croatian National Theater Zagreb
Orchester: United Instruments of Lucilin

Kein Licht.
(2011 / 2012 / 2017)
Uraufführung

25., 26. August und 1., 2. September 2017: 20.00 Uhr
27. August und 3. September: 15.00 Uhr
Gebläsehalle, Landschaftspark Duisburg-Nord

Deutsch mit deutschen und englischen Übertiteln
Einführung jeweils 45 min vor Vorstellungsbeginn

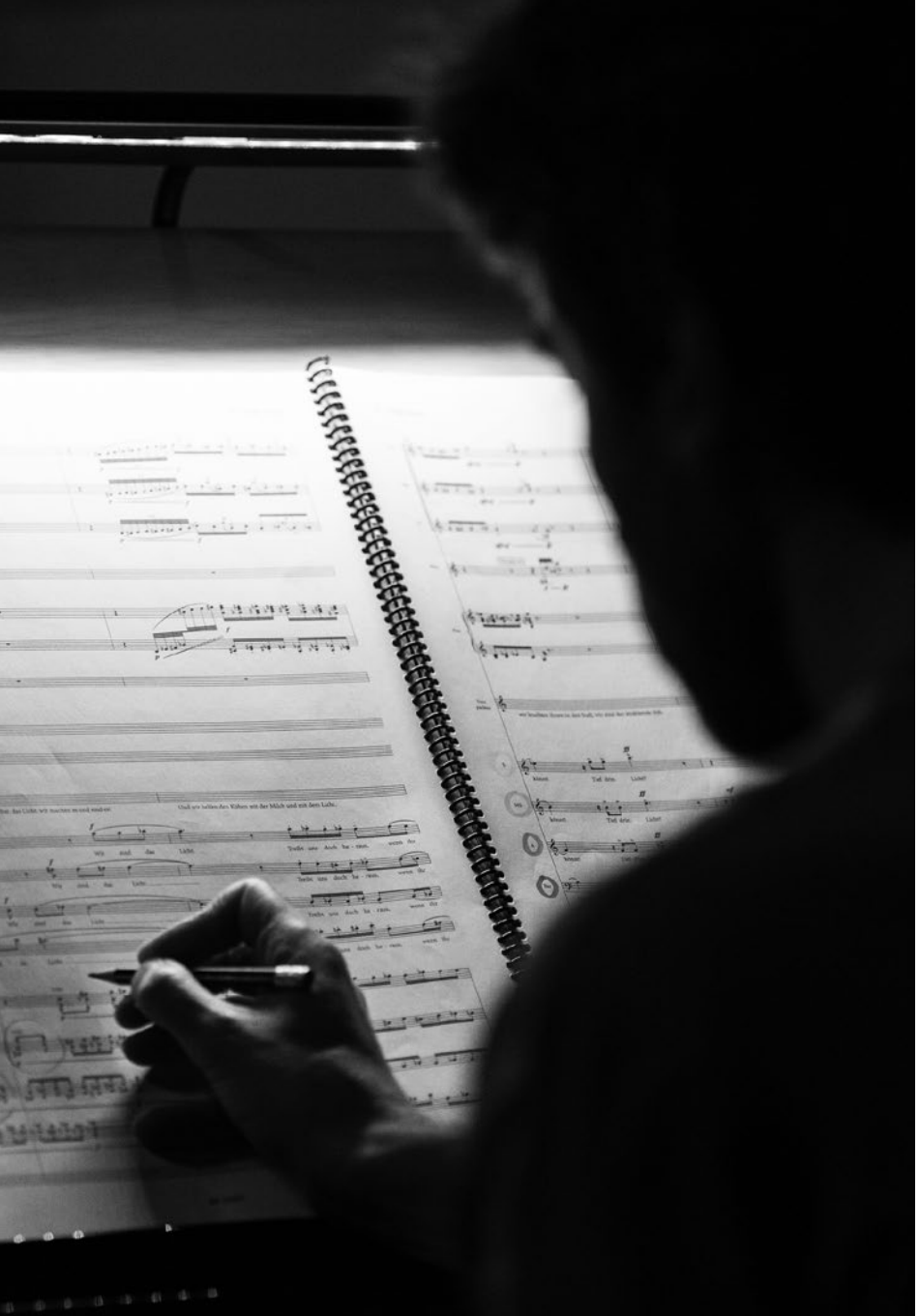
Vokalquartett Croatian National Theater Zagreb
Dolores Leko, Tamara Cipek, Siniša Galović, Antonio Brajković

United Instruments of Lucilin
Violine: André Pons, Winnie Huang
Bratsche: Danielle Hennicot
Cello: Jean-Philippe Martignoni
Kontrabass: Johannes Nied
Flöte: Sophie Deshayes
Klarinette: Marcel Lallemang
Oboe: Clémence Ganet
Trompete: Philippe Ranallo
Horn: Steve Boehm
Klavier: Pascal Meyer
Schlagwerk: Guy Frisch

Studienleitung / Musikalische Assistenz: Christophe Manien
Spielleitung / Regieassistenz: Christèle Ortu
Regiepraktikum: Leila Vidal-Sephiha
Bühnenbildassistenz: Emilie Cognard
Inspizienz: Eleonore Nossent-Liccioni
Inspizienzassistenz: Anne Lebouvier
Übertitelinspizienz: Lydia Raikova-Karnolska
Übersetzung Englisch: David Tushingham
Übersetzung Französisch: Ruth Orthmann
Tontechnik IRCAM: Julien Aléonard
Tonassistenz IRCAM: Serge Lacourt
Videotechnik: Julien Ribes
Videotechnik Assistenz: Alain Bibos, Quentin Laubies
Lichttechnik: Valentin Bodier
Technik: Adrien Meillon, Baptiste Vitez
Requisite und Puppenbau: Elodie Guillard
Garderobe: Sabine Schlemmer

Künstlerische Produktionsleitung Opéra Comique: Antoine Liccioni
Technische Produktionsleitung Opéra Comique: Philippe Soetewey

Künstlerische Produktionsleitung Ruhrtriennale: Clemens Räthel
Technische Projektleitung Ruhrtriennale: Daniel Teusner
Prodution und Technik: Team der Ruhrtriennale

Wie sollte ein Ausstieg je möglich sein?

Die Harmonie ist gestört

Dramaturg Benjamin von Blomberg im Gespräch mit Regisseur Nicolas Stemann über das Musiktheaterprojekt „Kein Licht.“

Wie kam es zu der Verbindung zwischen dir und Philippe Manoury?
Nicolas Stemann: Olivier Mantei, der Intendant der Opéra Comique, hat uns zusammengebracht. Noch in seiner Funktion als Intendant des Théâtre des Bouffes du Nord plante er ein Projekt mit Philippe Manoury, und der wiederum stellte sich für dieses dezidiert einen Partner vom Theater vor. Jemanden, mit dem er eine Form zwischen den Formen und jenseits der klassischen Oper realisieren könnte. Die Leute vom Bouffes du Nord waren auf mich durch meine Arbeiten in Avignon („Faust“ und „Die Kontrakte des Kaufmanns“) aufmerksam geworden.

Das heißt, ihr solltet Co-Autoren bei diesem Prozess sein, und ein Work in Progress war von vornherein vorgesehen?
Ja! Das hat sich Philippe Manoury ausdrücklich gewünscht; denn im Musiktheater, wo es ja vor allem um genaues Reproduzieren geht, sind offene Prozesse sonst völlig ungewöhnlich. Hier soll immer alles perfekt fixiert und festgetackert sein – ist ja auch wichtig, weil es so sehr um Virtuosentum und musikalische Genauigkeit geht. Formal führt das aber absurderweise oft dazu, dass die Dinge (immerhin Musik und Theater!) ihre Offenheit und Freiheit verlieren. Gemeinsam haben wir daher beschlossen, dass Manoury keine fertige Partitur schreibt und ich die dann einfach inszeniere. Sondern ich habe ihn dazu angeregt, einzelne Module zu konzipieren, die sich auf alle erdenklichen Arten (re-)kombinieren lassen und die wir während der Probenphase gemeinsam zum großen Stück zusammenfügen.

Wie kam es zu der Stoffwahl?
Ich wusste gleich, dass ich Elfriede Jelinek ins Spiel bringen möchte. Nicht nur, weil ich eine gewisse Erfahrung mit ihren Texten habe und, soweit ich weiß, diese bis auf einmal von Olga Neuwirth bislang nicht für ein umfassendes musiktheatrales Werk vertont worden

sind – wenn man von unserem „Rein Gold“-Projekt in der Staatsoper Berlin mal absieht.

Sondern warum noch?
Weil uns von Anfang an ein Abend vorschwebte, der mit gesungener Sprache und mit gesprochener Sprache operiert und mit all dem, was noch dazwischen liegt und jenseits. Das ist ein Ansatz, den Philippe Manoury schon lange verfolgt: zu erforschen und erfahrbar zu machen, wann Musik als Musik erlebbar wird und was es heißt zu sprechen. Wie Sprache kommuniziert und wie Musik. Und Jelineks Texte, in denen keine Figuren sprechen, sondern die Sprache selbst, eignen sich sehr gut dafür. Zumal es musikalische Strukturen sind, die diesen Texten die Form geben, nicht eine klassische Handlungsdramaturgie.

Mit welchen Prinzipien oder Techniken experimentiert Philippe Manoury da?
Für „Kein Licht.“ hat er beispielsweise zusammen mit den Sounddesignern von IRCAM die Technologie zur Hand, um gesprochene Sprache in Echtzeit in Klänge umzurechnen, wenn sie bestimmte Parameter ansteuern, und sie so live zu gestalten, zu verzerren, zu überhöhen und auch von den Sprechenden zu entkörperlichen.

Und wie kam es dann zu „Kein Licht.“? Man könnte ja schon erst einmal denken, das sei alles ganz schön weit weg. Es geht um die Reaktorkatastrophe von Fukushima im Jahr 2011 – und angesichts dessen, wie krisengeschüttelt unsere Zeit ist, könnte „Kein Licht.“ ein zu einer Marginalie verkommenes, entrücktes Thema aufrufen. Warum dachtest du, dieser Text wäre eine gute Wahl?
Angesichts des Ausmaßes der damaligen Katastrophe und der Größe des Themas ist es natürlich krass, von einer Marginalie zu sprechen! Aber der Grund für die Entscheidung war zunächst weniger thematisch. Ich habe nach Stücken von Elfriede Jelinek geschaut, die ich noch nicht inszeniert habe; darüber hinaus strotzt aber dieser Text nur so vor Musikmetaphern. Dadurch, dass wir es jetzt in der Oper machen, wird deutlich, dass sogar der Titel eine ironische Referenz auf eines der bedeutendsten zeitgenössischen Musiktheater-Werke nimmt: den „Licht“-Zyklus von Karlheinz Stockhausen.

Im ersten Teil von „Kein Licht.“ gibt es zwei MusikerInnen, wahrscheinlich GeigerInnen, die im Verlauf des Textflusses dann auch noch zu Elementarpartikeln morphen, zu Wasserleichen, schließlich zu Verantwortlichen des Betreiber-Konzerns Tepco. Jelinek nennt sie A und B. Und es sind tatsächlich so etwas wie sich im Dialog befindliche „Figuren“.
Genau, und diese beiden werden eben zunächst als zwei MusikerInnen figuriert, die einander nicht mehr hören können. Die das nicht verstehen, was sie produzieren, und die für die Töne, die sie in die Welt setzen, keine Verantwortung haben wollen. Permanent ist von Geigen, Streichern die Rede, von Pulten, auch vom Schaltpult, am Schluss lässt Jelinek den Assoziationsstrom in einer apokalyptischen Rockmusik kollabieren. Es geht also sehr prinzipiell um das Zusammenspiel beziehungsweise darum, dass dieses nicht mehr funktioniert oder nie funktioniert hat.

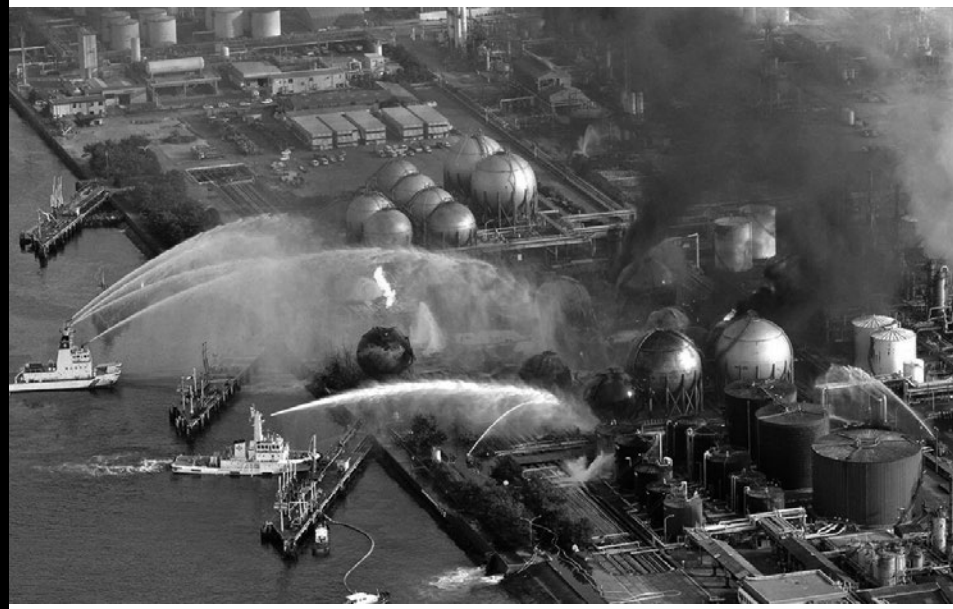
Die Harmonie ist gestört.
Schon die Kultur, die der Mensch selbst produziert, beherrscht er nicht – was für eine Hybris ist es dann, es mit der Natur aufzunehmen!

Letztlich erzählt „Kein Licht.“ von den Abgründen der Energiegewinnung.
Und wir übersetzen das in eine Kunstform, die ironischerweise sehr auf Elektrizität angewiesen ist. Sowohl die Musik von Philippe Manoury als auch meine Theaterform ist an Elektronik und Technik gekoppelt.

Bei einem Stück, das „Kein Licht.“ heißt, hätte man natürlich formal konsequent die Möglichkeit gehabt, überhaupt das Licht auszumachen, unplugged zu arbeiten.
Das machen wir aber gerade nicht!

Wäre aber auch aufregend gewesen.
Ja, aber warum soll die Kunst sich außerhalb stellen und die Konflikte erlösen, wo in der Welt nichts richtig gemacht wird, nichts erlöst ist? Meine Strategie ist, Konflikte zu schüren und sie zu thematisieren – zumal auch die eigenen Verstrickungen darin. Das ist, glaube ich, auch adäquat zu dem, was Jelinek umtreibt: Sie lässt nichts und

Wir sind wirklich unersättlich, und dabei wollen wir immer nur satt werden, wir sind ja bescheiden, wir haben nur gekocht und Geräte gespeist. Doch schnell wird man ein Nimmersatt.



niemanden unschuldig. Auf den Proben spitze ich das zu: Eine Gruppe von MusikerInnen führt ein Werk zur Apokalypse auf, und während sie das tun, ereignet sich die Apokalypse.

Es gibt kein Außerhalb des Problems.
Ja! Und wie kannst du da vorhin andeuten, das Thema könnte sich erledigt haben, angesichts des Klimawandels und einer nach wie vor frappanten Atompolitik, die ja immer die ganze Welt erfasst! Wir leben ja nicht dadurch, dass verschiedene Länder aus der Atomkraft aussteigen, in einer ökologisch sauberen und richtigen Gesellschaft. Im Gegenteil: Wir verschwenden weiterhin alle Ressourcen und konsumieren unsere Lebensgrundlagen weg. Und während wir das machen, haben wir aber das „richtige Bewusstsein", sind ach so aufgeklärt, sind natürlich gegen Atomkraft und stellen uns blind gegenüber der Frage, wie denn dann bitteschön ausreichend saubere Energie für unseren ungeheuren Energiehunger produziert werden soll. Die – eigentlich ja völlig vernünftige – deutsche Entscheidung, aus der Atomkraft auszusteigen, führte fatalerweise zu einer deutlich schlechteren CO_2-Bilanz. Wir Deutschen importieren saubere Kernkraftenergie aus Frankreich, um auf unseren Smartphones rum zu daddeln und die Ökobilanz zu verbessern, und spielen uns zugleich als Speerspitze einer Atomkraft-Nein-Danke-Bewegung auf!

Es gibt eine lapidare Frage in Jelineks „Kein Licht.", die dazu passt: „Wie sollte ein Ausstieg je möglich sein?" Ist diese Technik denn nicht schlicht in der Welt?!
Beunruhigend ist doch, dass es eine Technologie gibt, die mit Substanzen arbeitet, die viele Millionen Jahre gefährlich bleiben. Für den Umgang mit dieser Technik bräuchte es eine menschliche Vernunft, die in der Lage wäre, diese gewissenhaft zu nutzen. Und die haben wir nicht. Die technologische oder technische Intelligenz ist höher entwickelt als die ethische. Das ist eigentlich das Thema dieser Texte.

Manoury hat zudem den Begriff Thinkspiel geprägt.
Ja, man sagt, es wird gespielt, es wird musiziert – aber es wird auch gedacht. Und dafür ist dann immer wieder das gute alte Theater zuständig. Nur, dass es eben nicht – ich hoffe nicht – an unserem Abend so sein wird, dass es Musik gibt, die eine bestimmte Art der Melancholie, Trauer oder Ergriffenheit produziert und dann der Schauspieler Thesen in den Raum setzt. So will ich prinzipiell nicht Theater machen. Theater muss aus der Geiselhaft der aktuellen Tagespolitik befreit sein.

Was erhoffst du dir stattdessen?
Was passieren kann oder was im besten Sinne passieren soll, ist, dass man auf eine Art ins Denken kommt, die sinnlich ist, und auf eine Art ins Fühlen gerät, bei der man sich nicht dümmer machen muss, als man ist, und man auch seine Zeitgenossenschaft nicht verleugnen muss.

Eigentlich könnten wir dann jetzt sagen: Wow, ganz schön reiches Material! Was für eine aufregende Dialektik ist das, einerseits zu denken, es handelte sich um ein „historisches" Thema, und dann davon erfasst zu werden, wie unglaublich aktuell das alles ist. Mit anderen Worten: Der Stücktext hätte abgeschlossen, das Interview hier zu Ende sein können – und dann schreibt Elfriede Jelinek einen dritten Teil!
Das hing vor allem mit dem Zeitraum zusammen, in dem wir uns auf dieses Projekt vorbereitet haben. Donald Trump wurde Präsidentschaftskandidat und dann auch Präsident. Jelinek hat einen großen Text darüber geschrieben, „Am Königsweg", von dem sie auch eigentlich wollte, dass ich ihn uraufführe. Und als dann klar wurde, dass ich das nicht machen kann – auch weil ich unbedingt „Kein Licht." inszenieren wollte –, und weil sich aber der Eindruck aufdrängte, dass das Thema Atom sich nochmal anders mit Relevanz auflud hinsichtlich des Horrorszenarios Atomkrieg, regte ich an, sie könne doch „Kein Licht." in dieser Hinsicht weiterschreiben.

Es gibt diese Atomkriegsuhr, die anzeigt, wie viele Minuten wir uns symbolisch vor einer globalen Katastrophe befinden: Deren Zeiger haben sich mit der Trump-Präsidentschaftsübernahme noch einmal auf zweieinhalb Minuten vor zwölf vorgestellt.
Tja, und da hatten wir – nach dem Zusatztext „Epilog?", den Jelinek bereits 2012 verfasst hatte unter dem Eindruck von Angela Merkels Energiewende – jetzt plötzlich tatsächlich noch einen neuen, dritten Teil von „Kein Licht." mit dem Titel: „Der Einzige, sein Eigentum

(Hello darkness, my old friend)“, den Jelinek Anfang März 2017 verfasst hat – also gerade mal drei Monate vor Probenbeginn von einer Oper!

Und das bedeutete dann: Alle drehten am Rad, Manoury schmiss hin, und es gab keine Komposition?
Nein! Wir haben uns ja für diese Form des Work in Progress entschieden und meinen die vollkommen ernst! Philippe Manoury war sofort begeistert von der thematischen Erweiterung in die unmittelbare Gegenwart und hat unglaublich schnell auf diesen Text reagiert. Und jetzt gibt es ein weiteres, 15- bis 20-minütiges Trump-Oratorium. Ein Schnatter-Oratorium, weil wir den Eindruck hatten, dass man im Moment gar nichts Abschließendes über Trump als Phänomen sagen kann in einer Kunstform wie Theater oder gar Oper, aber es doch durchaus aussagekräftig ist, *wie* Trump kommuniziert und *wie* er rezipiert wird. Es ist eine schnatternde, aufgeregte Öffentlichkeit, die da zu Wort kommt und der man auch musikalisch Ausdruck verleihen kann. Es ist zum gegenwärtigen Stand der Proben noch nicht ganz klar, wie sich dieser Stückteil zu dem Rest des „Kein Licht.“-Komplexes verhält – immerhin deutet der neue Untertitel „Kein Licht. (2011 / 2012 / 2017)“ jetzt darauf hin, dass Jelinek das Stück mehrfach aktualisiert hat –, aber wenn Fukushima in unserer schnelllebigen Zeit bereits ein historischer Stoff ist, wie du eingangs ja angedeutet hast, dann katapultiert uns das Thema Trump in die Gegenwart.

Und weil es, wie du sagst, in „Kein Licht.“ ursprünglich schon um die Frage nach Verantwortung geht und um das Auseinanderklaffen von technologischer Intelligenz einerseits und moralischem Analphabetentum andererseits, schafft das Phänomen Trump im Zusammenhang mit Nukleartechnik und Klimawandel in der Tat eine verstörende Pointe.
Eine verstörende Pointe, genau. Verstörend aktuell.

Philippe Manoury

Es liegt mehr vor uns als hinter uns

Der Komponist Philippe Manoury ist ein Träumer in Echtzeit
Von Patrick Hahn

Der Weg zum Komponisten Philippe Manoury führt an den Mauern von Saint-Pierre-le-Vieux vorbei. Mauer an Mauer mit der ältesten christlichen Kathedrale von Straßburg liegt das Atelier des Tonkünstlers. Es kann kein Zufall sein, dass Manoury ausgerechnet hier den Ort gefunden hat, an dem er seine Musik komponiert. Stein an Stein mit der Geschichte entsteht auf Manourys Schreibtisch eine radikal zeitgenössische Musik, die doch den Kontakt mit ihrer Vergangenheit niemals aufgibt.

Auslöser für seine musikalischen Fantasien kann die Interpretation einer Schubert-Sonate durch den Pianisten Sviatoslav Richter sein oder neueste Überlegungen zur Chaostheorie, ein Akkord in der Musik von Richard Wagner ebenso wie die literarischen Labyrinthe von Jorge Luis Borges. Borges ist einer der zahlreichen Köpfe, die einem in der „Fotogalerie" des Komponisten in seinem Straßburger Atelier entgegenblicken, die den Besucher unmittelbar im Eingangsbereich empfängt. Unter den Porträtierten finden sich nicht nur berühmte Komponistenfreunde wie Pierre Boulez, Wolfgang Rihm und Emmanuel Nunes, sondern auch zahlreiche Dramatiker: James Joyce zum Beispiel oder Samuel Beckett.

Tritt man ein in sein Atelier, liegen große Blätter im Raum ausgebreitet, mit feiner Schrift beschrieben. Im Zentrum des Raumes stehen nicht etwa Computer oder Lautsprecher, wie man es vermuten würde für einen Komponisten, der Bahnbrechendes geleistet hat auf dem Gebiet der elektronischen Musik. Ein Flügel dominiert das Bild, darauf zuoberst die Werke Claude Debussys, die Manoury auch schon einmal sensibel orchestriert hat. Setzt der Komponist sich an die Tasten, entfließen seinen Händen wechselweise die Werke von Franz Schubert oder die Chansons von Boris Vian, und in ausgelassenen Momenten beweist er, wie man ohne Umwege von Ludwig van Beethoven zu Jacques Brel kommt. Plötzlich fällt es nicht mehr schwer, sich vorzustellen, wie sich dieser Charakterkopf mit dem schlohweißen Haar als junger Musikstudent seinen Lebensunterhalt als Tanzmusiker oder in Nightclubs erspielt hat.

Philippe Manoury hat selten den geraden Weg gewählt. Geboren 1952 in Tulle, wuchs er im Dorf Corrèze auf. Sein Vater spielte Akkordeon, und Manoury erinnert sich, dass „mein ursprüngliches Milieu das der populären Musik war", ein „ländliches und provinzielles Milieu", das „absolut keinen Kontakt mit der klassischen oder gelehrten Musik hatte" – und doch begreift er dieses musikalische Umfeld als sein persönliches „Sprungbrett".

Manoury sieht sich selbst als lebendigen Beweis für die Falschheit der These, dass diese „gelehrte Musik", die „Musique savante", ein „einschüchterndes Elitedenken" verkörpert. Der Umzug des Siebenjährigen vom Land nach Paris war zwar „ein gewaltiger Schock", wie er Sarah Pieh in einem Interview beschrieben hat: „Ganz besonders mein erster Kontakt mit der Schule, für die ich eine lebhafte Abneigung genährt habe, die mich übrigens kaum verlassen hat. Die Musik war eine Möglichkeit, aus der etwas dunklen und abgeschlossenen Welt auszubrechen (…). Ich bin in die Musik eingetaucht und habe im Klavier Zuflucht gesucht, später in der Komposition."

Der spätere Musikkritiker der Zeitung Le Monde, Gérard Condé, ergänzt bei regelmäßigen Besuchen am Küchentisch der Eltern die musikalische Bildung des Großstadtneulings, der ehemalige Wiener Schönberg-Schüler Max Deutsch unterrichtet ihn des Nachmittags am verstimmten Klavier in der musikalischen Analyse. Gebremst nur durch eine hitzige Affäre mit dem Schachbrett, zieht es Manoury in die großen Pariser Musikinstitutionen. Er meidet die legendäre Kompositionsklasse des berühmten Olivier Messiaen am Pariser Konservatorium und besucht stattdessen lieber die Analysekurse von Claude Ballif und die Vorlesungen von Michel Philippot, auf dessen Lehrplänen auch algorithmische Komposition, Informationstheorie und Wahrscheinlichkeitsrechnung stehen.

Mit 19 Jahren war Philippe Manoury bereits als „jüngster Komponist Frankreichs" bekannt, als Radikaler, der auch jenseits der „Grenzen des Fruchtlandes" nach Neuem suchte. Mit 22 Jahren erklärte er seine Lehrjahre für beendet, verabschiedete sich für zwei Jahre nach Sao Paolo in Brasilien, wo er tagsüber an der Universität unterrichtete und sich des Abends vom Rhythmus der Samba-Schulen der Stadt treiben ließ. Zurück in Paris trat Philippe Manoury in das Universum des frisch gegründeten Pariser Forschungszentrums IRCAM ein: jenes Labor, das der Visionär Pierre Boulez im

Souterrain des Pariser Centre Pompidou begründet hatte, um der aktuellen Forschung auf den Gebieten der Akustik und der Musik einen angemessenen Rahmen zu bieten.

Philippe Manoury war – beeindruckt vom Vorbild Karlheinz Stockhausens – einer der ersten, der sich auf dem Gebiet der „musikalischen Informatik" der Verknüpfung von elektronischer und instrumentaler Musik gewidmet hat und dabei insbesondere nach Wegen gesucht hat, die Notwendigkeit der Interpretation von geschriebener Musik mit den Möglichkeiten der Elektronik in Einklang zu bringen. „Technik und Ästhetik sind kaum voneinander zu trennen, weil man durch die erste die zweite finden kann", schreibt er in einem Aufsatz über „den Ton und den Klang", und er verbindet das Zusammenspiel zwischen Technik und Ästhetik mit einem großen Optimismus. „In der Situation, in der sich die Komponisten meiner Generation befinden, nützt es nichts mehr, die guten, alten Kriege unserer Vorgänger wieder zu beleben. Wir haben wahrscheinlich mehr vor uns als hinter uns."

Dies drückt sich nicht zuletzt in seinen großformatigen Orchesterwerken aus, die das klassische Instrument bürgerlicher Repräsentation in ein großes Zukunftslaboratorium verwandeln: In Raumstücken wie „In situ" oder „RING" wird das räumliche aufgesprengte Sinfonieorchester auch zum Ausdruck eines gewandelten Gesellschaftsverständnisses, zum Sinnbild einer weniger hierarchischen Gesellschaft, in der die Stimme jedes Einzelnen zählt und jede Stimme mit anderen Stimmen in Kontakt treten kann, auch wenn sie weit entfernt ist. Somit sind Manourys „fantasmagories sonores" im Herzen stets auch gesellschaftliche Utopien. „Sound and Fury" lautet der Titel eines weiteren seiner Werke (der Titel geliehen bei William Faulkner), und das trifft es auch für Manourys Gesamtwerk ziemlich gut: Klang und Wut, Klang und Raserei.

Dass diesen großen Erfinder und Neuerer von Formen das Musiktheater stets angezogen hat, ist eigentlich nur konsequent. Sucht man nach einem verbindenden Element zwischen seinen bislang vier Opern – „60ème parallèle" auf ein Libretto von Michel Deutsch, „K …" nach Kafkas „Der Prozess", „La frontiére" auf ein Libretto von Daniela Langer und „La nuit de Gutenberg" auf ein Libretto von Jean-Pierre Milovanoff –, so findet man sie weniger in den Stoffen, sondern in der grundsätzlichen Herangehensweise des Komponisten: Durch die Einbeziehung elektronischer Musik erweitert er das theatralische Spektrum zum einen durch konkrete, aufgenommene Klänge, zum anderen erweitert er den Stimmraum seiner Interpreten durch die Möglichkeiten live-elektronischer Transformation. Und er fordert seine Regisseure durch eine eigene Dramaturgie der Verräumlichung des Klangraums heraus.

Die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Nicolas Stemann ist einerseits eine konsequente Fortführung dieser bisherigen Musiktheaterarbeiten und doch geht sie einen entscheidenden Schritt darüber hinaus. Begeistert von der kollaborativen Arbeit an einer Aufführung zwischen Interpreten und Autor, wie er im gegenwärtigen Sprechtheater weit hin verbreitet ist, hat Philippe Manoury die endgültige Form seines Musiktheaters so weit offen gehalten, wie es einem Komponisten und seinen Interpreten, den Sängern und Instrumentalisten, nur möglich sein kann. Die im Musiktheater weit verbreitete „Einflussangst" ist bei Manoury und Stemann eine „Lustangst", die sie einander wechselseitig bereiten.

Auf einer tieferen Ebene ist es sicherlich auch das Grundthema allen Musiktheaters, das im „Thinkspiel" – wie Manoury es nennt – auf eine neue Ebene gehoben wird: Einst, im Jahr 1753, hatte Jean-Jacques Rousseau allen französischen Komponisten mit seinem Brief über die französische Musik eine narzisstische Kränkung beigefügt, indem er schrieb, „dass es sich beim französischen Gesang nur um ein unaufhörliches Gebelle handelt, das kein unvoreingenommenes Ohr ertragen kann; dass ihre Harmonie roh und ausdruckslos ist. Dass die französischen Arien keine Arien sind, sowie das französische Rezitativ mitnichten ein Rezitativ ist. Woraus ich die Schlussfolgerung zog, dass die Franzosen keine Musik haben und dass sie auch keine haben können." In „Kein Licht." – die Jünger von Karlheinz Stockhausen mögen über diese kleine Stichelei gegen dessen megalomanischen Opernzyklus „Licht" großmütig hinwegsehen – erneuert Manoury das Musiktheater aus der ursprünglichen Kraft des Rezitativs: Wort macht Musik. „Kein Licht." surft im Grenzgebiet dieser beiden Reiche. Rousseau würde Ohren machen.

Patrick Hahn ist Künstlerischer Programmplaner des Gürzenich-Orchesters Köln.

Erste und zweite Geige, eine Rangfolge, eindeutig, immer schon, und das hat sich jetzt alles aufgelöst, nicht nur der Rang, sondern auch das Folgen, und auch der Geigenzähler wird uns da nicht helfen können, fürchte ich, wir wissen ja, dass wir nur zwei sind, allein. Wir Arschgeigen haben jetzt unseren Sinn, unseren Zweck und unseren Lebenszweck verloren. Aber vielleicht hat das Leben ja gar keinen Zweck? Dann wären wir richtig, genau hier. Dann wären wir richtig. So.

Olivia Vermeulen, Lionel Peintre, Christina Daletska

Niels Bormann, Christophe Manien, Caroline Peters, Olivia Vermeulen

Christina Daletska

Julien Leroy, Niels Bormann, Caroline Peters

Sarah Sun

Operation in Echtzeit

Einige Gedanken über das Thinkspiel, eine neue Form des Musiktheaters

Von Philippe Manoury

Vor gerade einmal hundert Jahren erfand Guillaume Apollinaire im Kontext des Ersten Weltkriegs das Attribut „surréaliste“. Ich erlaube es mir hier, ihn nachzuahmen: Um dieses szenische Werk, das hier zur Uraufführung kommt, zu charakterisieren, habe ich einen Neologismus gebildet – der mir verziehen sei, denn dies passiert mir selten – und so das Substantiv *Thinkspiel* geschaffen. Die Vokabel, dem Englischen und Deutschen entsprungen, ist ein bewusst hybrider Neologismus. (*Denkspiel* wollte ich vermeiden, da der Begriff oftmals Geduldspiel, Puzzle oder „Brain Game“ meint.)

Die Idee des *Thinkspiels* meint für mich vor allem das „Spiel“ als gemeinsames Wirken der Experimentalforschung, des abstrakten Denkens und der „Sprache“ der Kunst. Im Laufe meiner Zusammenarbeit mit dem Regisseur Nicolas Stemann gereift, ist dieses erste *Thinkspiel* der gemeinsame Vorschlag eines neuen musikalischen und szenischen „Gegenstands“, entstanden in einer relativ langen Phase des Überlegens und Ausprobierens miteinander.

Den Bezug zum *Singspiel* möchte ich nicht leugnen, denn es wird auch hier darum gehen, gesprochene und gesungene Stimme abwechselnd einzusetzen, zu mischen und vielleicht miteinander zu paaren. Neben der akustischen und elektronischen Musik werden auf der Bühne SchauspielerInnnen und SängerInnen zu hören und zu sehen sein. Ihnen kommt die Aufgabe zu, der Vielfalt der Stimmen – die von der natürlichen gesprochenen Sprache bis zum stilisierten Gesang reicht – gerecht zu werden.

Die menschliche Stimme bewegt sich permanent zwischen Tonhöhen und Geräuschen. Sie wird durch Sinn und Ausdruck des Gesprochenen charakterisiert. Der Sinn benötigt dabei nur ein Geräusch, um vermittelt zu werden. Aber der Ausdruck kann nicht auf Tonlagen verzichten: Jede Sprache verfügt über ein weites Repertoire melodischer Formen, die es ermöglichen, die Laune, den Geisteszustand und die Art der Aussage (Behauptung, Frage, Ausruf) zu erkennen. Als Komponist beschäftigt mich die Frage, wo Musik beginnt und wo sie endet. Üblicherweise gilt das Gesprochene nicht als Musik, und doch…

Als ich die Komposition des *Thinkspiels* zu entwerfen begann, erinnerte ich mich an eine Entdeckung, die ich bereits in den 80er Jahren gemacht hatte: Die gesprochene Sprache ist eine chaotische gesungene Sprache! Jede und jeder von uns kann verstehen, dass der Tonfall der Stimme Melodien entspricht, deren Form sich verändert, etwa wenn Fragen zu Behauptungen werden. Da jedoch die Intonationen, dank derer die Melodie der gesprochenen Sprache gebildet wird, chaotisch sind, können sie in allen Tonhöhen vorkommen. Fortschritte in der Wissenschaft und Technologie erlauben es uns heute, diese Tonhöhen mit großer Genauigkeit zu erfassen.

Wollen wir das Gesprochene in Musik übersetzen, so müssen die anarchischen „Noten“ auf jene übertragen werden, die ihnen am nächsten sind und eine musikalische Struktur aufweisen (wie etwa eine Tonleiter). Es ist etwas anderes zu wissen, in welche Noten der Ton der gesprochenen Stimme übertragen werden soll, als diese Operation in Echtzeit durchzuführen, also genau in dem Moment, in dem gesprochen wird. Es geht darum, die Stimme der SchauspielerInnen auf die erwünschte Tonhöhe zu bringen. (Allein dafür ist die Echtzeit-Technologie von unschätzbarem Wert!) So wird die Spontaneität der gesprochenen Sprache bewahrt, das Hörerlebnis gleicht aber einem Rezitativ (*Sprechmelodie*).

Handelt es sich letztlich um gesprochene oder gesungene Sprache? Es ist die Frage nach den Grenzen der Musik, die sich hier stellt. Formen aus dem Chaos heraus zu schaffen, aus dem Nicht-Voraussagbaren: Das ist heute für mich einer der spannendsten Wege, am musikalischen Ausdruck zu arbeiten.

Die Frage nach der Wahl der vokalischen Form stellt sich in jedem Moment der Komposition. Welche Gründe führen dazu, dass ich mich hier für lyrischen Gesang, dort für ein Rezitativ und woanders für einen Chor oder für Flüstern entscheide? Dies bestimmt vor allem der Textinhalt. Wenn ich eindringlichen Gesang höre, der einen prosaischen Text vermittelt, fühle ich Unbehagen. Was der Film sehr gut kann – in vollkommenen Realismus abzudriften –, stellt sich in der Musik als beschwerlich heraus, sobald man jene Stilisierung vornimmt, die dem Operngenre eigen ist.

Die Trennung zwischen Bedeutung und Ausdruck steht im Zentrum jeder Komposition für die Stimme. Beides simultan in derselben Intensität zu erschaffen, ist unmöglich. Je ungestümer ich singe, desto schlechter verstehen Sie den Sinn des Textes. Aber a priori teilen Sie umso mehr die Emotion. Tristans und Isoldes Worte im zweiten Akt der gleichnamigen Oper sollte man lieber nicht verstehen. Der Tonfall der Stimme drückt besser als die Worte die Leidenschaft aus, die die beiden Liebenden vereint. Das *Thinkspiel* möchte allen Ausdrucksformen der Stimme in Abhängigkeit der verwendeten Texte Raum schaffen; dies soll eines seiner Markenzeichen sein.

Im Laufe eines längeren Aufenthaltes in Japan 2011, als ich mehreren Aufführungen von Nō und Bunraku-Theater beiwohnte, habe ich angefangen, über eine ganz neue Art der Opernkomposition nachzudenken. Vor allem das Bunraku-Theater faszinierte mich. Dieses Theater entfaltet mit atemberaubender Virtuosität auf einer frontalen Bühne dramatische, aber stumme Handlungen großer Marionetten, während ihre Stimmen von einem Schauspieler vorgetragen werden, der rechts neben dem Publikum sitzt und von einem Shamisen-Spieler (dreisaitige japanische Laute) begleitet wird. Die Aufspaltung von Klang und Bild wird so großartig gemeistert, dass man von dieser Darstellungsform genauso ergriffen ist, wie man es von einem Stück von William Shakespeare, Georg Büchner oder Samuel Beckett sein kann.

Mein Treffen auf Nicolas Stemann 2014 brachte endlich Fahrt in die Ereignisse. Er erzählte mir, dass er eines Tages aus eher abstrusen Gründen mit der Notwendigkeit konfrontiert wurde, dieselbe Figur von mehreren SchauspielerInnen interpretieren zu lassen. (Es sind oft Zwänge, die uns zu Entdeckungen führen!) Die Verteilung der Rolle derselben Figur unter Mehreren war mir sofort wieder gegenwärtig; denn wir wissen doch, dass eine Figur (Lady Macbeth, Woyzeck oder Estragon) oftmals eine ganze Welt in sich trägt, die sie überholt, und dass ihre Geschichte ihr individuelles Schicksal transzendiert.

„Kein Licht. (2011 / 2012 / 2017)“ beruht auf Texten von Elfriede Jelinek, die sie nach der Fukushima-Katastrophe und zuletzt in diesem Jahr verfasst hat. Der Name „Fukushima“ kommt jedoch nicht vor. Es spielt an einem Nicht-Ort außerhalb der vertrauten Orte. Wie ist ein Leben nach einem Erdbeben möglich? Wir alle sind betroffen, sowohl von den Folgen als auch von den Ursachen.

Jelineks Erzählung ist keine lineare „Geschichte“; ihre Sätze drücken chaotische Gedanken aus, die jedoch nicht sinnentleert sind. Sie beruht hauptsächlich auf einem „Dialog“ zwischen A und B, deren Identität wir nicht erfahren. Überlebende der Katastrophe? Musiker? Partikel, die über ein Gewissen verfügen? Der Text ist finster. Aber die Wirklichkeit ist es genauso. Jegliche räumliche und zeitliche Orientierungspunkte fehlen. Tiere irren umher in dem, was von der Natur übrig geblieben ist, MusikerInnen hören sich gegenseitig nicht mehr, eine trauernde Frau klagt, die Kommunikation ist gestört – zerstört. Wie soll man in Zeiten des Internets eine Geschichte erzählen, deren Daten, Wirklichkeiten (und Pseudo-Wirklichkeiten) in um sich greifenden Übereinanderlagerungen und unter akkumulierten Schichten die „echte“ Wirklichkeit begraben? Jelineks Text erforscht diese Kluft.

Was könnte nun am besten die Form charakterisieren, die ich eher aus spielerischem Geist als aus theoretischem Ehrgeiz heraus *Thinkspiel* genannt habe?

Die Zeit des Theaters ist eine freie Zeit. Die der Musik ist gemessen, eingeschränkt. Wir versuchen hier eine gegenseitige Durchdringung. Wir möchten nicht „eine Inszenierung auf die Musik legen“, sondern eine organische Form bauen, die aus der Konfrontation der Gewalten des Theaters und der Musik das Licht erblickt. So besteht die Musikpartitur aus einzelnen Modulen (die manchmal zeitlich veränderbar sind), die in die Materie des Theaters integriert werden müssen. In anderen Momenten wird es die Theaterform sein, die sich an die Zeit der Musik anpassen muss. – Es ist die Zeit, die die Formen bearbeitet und meißelt.

Aus dem Französischen von Sarah Muriel Pieh

Sie lag da einfach so herum, die Schuld. Also hat man mich bestimmt, sie zu nehmen. Ich stehe hier und trauere, also bin ich schuld wie jeder. Nein, nicht durch die Trauer. Dadurch, dass ich da stehe? Die Reaktoren sind auch hier gestanden und haben brav reagiert. Ich muss gestehen, dass sie mir abgehen. Sie waren irgend-wie, wie soll ich sagen: nützlich. Wir hatten es warm und gemütlich.

Wut, Zorn und Kalauer

Die literarische Arbeit der Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek – in eigenen Worten

Über das Schreiben (2004)
Das Schreiben ist ja bei mir ein leidenschaftlicher Akt, eine Art Rage. Ich bin nicht jemand, der wie Thomas Mann an jedem Satz feilt, sondern ich fetz halt herum. Das geht zwei, drei Stunden, dann falle ich zusammen wie ein Soufflé, in das man mit einer Nadel sticht.

Über Kreativität (2004)
Meine Kreativität kommt aus dem Negativen. Ich kann nichts Positives beschreiben. Ich bin ein sehr warmherziger und liebesfähiger Mensch, aber darüber schreibe ich nicht. Ich schreibe über das Zerstörerische, aber das kann ich nur, weil ich auch das Andere kenne. Die Leute sülzen über ihre romantischen Erlebnisse, wenn die Sonne untergeht auf Mallorca. Aber wer macht die Drecksarbeit? Ich muss die Drecksarbeit machen. Ich räume den Gefühlsdreck weg. Das ist meine Aufgabe. Ich bin in der Literatur die Trümmerfrau, die Frau mit dem Mülleimer. Ich bin die Liebesmüllabfuhr.

Über Realismus (2010)
Ich habe ja nie realistische Stücke geschrieben. Ich verwende die Realität als eine Art Haken, an dem ich bestimmte Ereignisse sozusagen „aufhänge“, und binde das Ganze dann zurück, oft an die großen antiken Stoffe, mit denen ich die Banalität der Ereignisse verknüpfe und sie damit vergrößere, damit man sie besser sieht.

Über Kritik (2004)
Ich finde das so zum Kotzen, wenn gesagt wird, meine Literatur sei nicht welthaltig, da seien keine Inhalte, keine Figuren. Denn die Literatur ist doch, spätestens seit Joyce oder Beckett, viel weiter. Ich habe ja nichts dagegen, wenn einer Geschichten erzählt. Ich les ja selbst gerne Krimis. Aber daneben kann es doch anderes geben.

Über Gerechtigkeit (1990)
Ob ich an die Möglichkeit einer gerechten Welt glaube? Eigentlich nicht. Aber ich höre trotzdem nicht auf, dafür zu kämpfen. Ich brauche ein Koordinatensystem, nach dem ich mich orientieren kann. Obwohl ich weiß, dass es vergeblich ist, strample ich halt verzweifelt und versuche, eine Schneise der Ordnung in dieses Chaos von Schrecken, das ich täglich vor Augen habe, hineinzuschlagen.

Über Wut und Zorn (2016)
Ich bin leider fast immer wütend. Zorn ist eine zielgerichtet Leidenschaft (der Zorn des Achill!), Wut ist etwas, das einen überschwemmt und gegen das man sich nicht wehren kann, eigentlich unproduktiv. Für mich ist sie vielleicht ein diffuser Raketenantrieb (letztlich paradox), um überhaupt zu schreiben. Aber natürlich spielt auch der Zorn seine Rolle, sonst würde ich ja nur sinnlos um mich schlagen.

Über Kunst (2016)
Kunst darf alles, ich würde sogar sagen: Sie muss alles tun dürfen, damit das Richtige dann hoffentlich auch irgendwo drunter ist, wenn man nur lange genug gräbt.

Über Kalauer (2010)
Ich liebe den Kalauer und werde ihn niemals, niemals aufgeben! Kalauer sind die Augenblicke der Wahrheit. Wenn man lange genug auf die Sprache einprügelt, gibt sie, manchmal widerwillig, aber doch, ihre eigene Wahrheit preis, und zwar eine Wahrheit, die ihr selber innewohnt, zu innerst wohnt.

Über Nicolas Stemann (2010)
Ich glaube, er hat wirklich eine neue theatrale Form gefunden. Das Stück ist nie fertig, es entsteht, obwohl die Schauspielerinnen und Schauspieler ja ihre Texte haben, erst beim Verfertigen. Wie ein Gedanke. Diese Mischung aus gearbeitetem Text und Spontaneität ist eine gute Methode für meine Stücke. Sie nimmt ihnen auch ein wenig die Literarizität und haucht ihnen dafür Leben ein. Vielleicht kann man das so sagen. Aber man kann es natürlich auch ganz anders machen.

Es erhebt sich ein Sturm, ein Sturm der Entrüstung, keiner spürt ihn. Er hat sich erhoben und dann wieder hingesetzt. Wir nehmen das Kommen hin wie das Gehen. Bis was andres kommt, das auch ein Kommen sein wird. Bis was andres weg ist, das ein Gehen sein wird.

Julien Leroy, Nicolas Stemann, Philippe Manoury

Biografien A – Z

Julien Aléonard, geboren 1982, ist Musiker und Tontechniker und studierte am Pariser Konservatorium. Nach seiner Anstellung als Toningenieur am Pariser IRCAM arbeitet er heute frei in Kollaborationen mit Komponisten wie Philippe Manoury, Peter Eötvös, Tristan Murail, Luca Francesconi, Georges Aperghis, Emmanuel Nunes und Magnus Lindberg sowie mit internationalen Orchestern und Ensembles in ganz Europa.

Niels Bormann, geboren 1973, studierte Schauspiel an der Universität der Künste in Berlin. Von 2009 bis 2013 und 2015 / 2016 war er Ensemblemitglied an der Berliner Schaubühne. Er war zuletzt an den Münchener Kammerspielen engagiert und ist zurzeit in Gastengagements am Maxim Gorki Theater Berlin und an der Schaubühne Berlin tätig. Wiederholt arbeitete er mit Yael Ronen zusammen, das Stück „Common Ground" wurde 2015 zum Berliner Theatertreffen eingeladen. In ihrer Inszenierung „Dritte Generation" war er 2009 bei der Ruhrtriennale zu sehen.

Rainer Casper arbeitete zunächst am Schauspiel Köln und ist zurzeit als Lichtdesigner an den Münchner Kammerspielen engagiert. Als Beleuchtungschef war er am Schauspiel Hannover, am Central Theater in Leipzig und an der Berliner Volksbühne tätig, wo seine langjährige Zusammenarbeit mit Frank Castorf begann. Er arbeitete unter anderem mit Regisseuren wie Nicolas Stemann und Sebastian Hartmann an Theatern wie dem Nationaltheatret Oslo, am Berliner HAU und am Wiener Burgtheater.

Christina Daletska gab mit 23 Jahren ihr Bühnendebüt als Mezzosopranistin in der Rolle der Rosina in „Il barbiere di Siviglia" am Teatro Real Madrid. Zu ihren vergangenen und kommenden Projekten zählen ein Solorezital beim Beethovenfest Bonn, Beethovens 9. Sinfonie in Mailand, Rossinis „La gazza ladra" in Bari, Schönbergs Gurre-Lieder in Porto sowie Luigi Nonos „Prometeo" mit Ingo Metzmacher in Amsterdam, Paris, Zürich sowie bei der Ruhrtriennale 2015. Sie ist Offizielle Botschafterin für Amnesty International Schweiz.

Marysol del Castillo, geboren 1970, ist diplomierte Kostümbildnerin und absolvierte nach ihrem Studium ihre Assistenzzeit am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg und am Schauspielhaus Zürich. Sie entwickelte Kostümbilder in Zusammenarbeit mit Christoph Schlingensief, Nicolas Stemann, Stefan Pucher, Tom Kühnel, Sebastian Baumgarten, Falk Richter und anderen. Zahlreiche Inszenierungen, an denen sie beteiligt war, wurden zum Berliner Theatertreffen eingeladen.

Thomas Goepfer studierte Flöte und forschte im Bereich der Elektro-Akustik und Computer-Musik am Conservatoire national supérieur de musique et de danse (CNSMD) in Lyon, ehe er 2005 Mitglied des Teams für Computer-Musik-Design am IRCAM in Paris wurde. Er widmet sich der musikalischen Forschung und Komposition und arbeitet mit zahlreichen KomponistInnen und KünstlerInnen an Musikperformances, Theatermusiken, Opern, Klang- und Videoinstallationen.

IRCAM, das Institute for Research and Coordination in Acoustics / Music (Forschungsinstitut für Musik und Akustik), wurde 1977 von Pierre Boulez

mitbegründet. Es ist eines der weltweit größten öffentlichen Forschungszentren, das sich der musikalischen Praxis ebenso wie der wissenschaftlichen Forschung auf dem Gebiet von Musik und Akustik widmet. Es steht in enger Verbindung zum Centre Pompidou. Mehr als 160 KollaboratorInnen aus Kunst, Technik und Wissenschaft treffen am IRCAM zusammen.

Elfriede Jelinek, geboren 1946 in Mürzzuschlag (Steiermark), wuchs in Wien auf. Bereits mit vier Jahren erhielt sie Ballett- und Französischunterricht, in der Folgezeit eine umfassende musikalische Ausbildung. Mit 14 begann sie, am Konservatorium Klavier und Komposition zu studieren. Nach dem Abitur wechselte sie an die Universität und studierte Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte. 1967 brach sie ihr Studium ab und begann zu schreiben. Heute zählt sie zu den bedeutendsten deutschsprachigen GegenwartsautorInnen. Sie veröffentlichte Lyrik, Essays, Übersetzungen, Hörspiele, Drehbücher, Libretti und Romane („Die Klavierspielerin", „Lust") sowie Theaterstücke, die meist in Form langer Prosatexte ohne klare Figuren- oder Rollenaufteilungen verfasst sind. Mit ihrer Themenwahl – ob Bankenkrise, Atomkatastrophe, Flüchtlingspolitik, NSU-Prozess, islamistischer Terror oder Donald Trump – reagierte Jelinek in jüngster Zeit immer schneller auf aktuelle Geschehnisse und bewies mitunter ein prophetisches Gespür für relevante Stoffe. Sie erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, darunter den Georg-Büchner-Preis, viermal den Mülheimer Dramatikerpreis sowie 2004 den Nobelpreis für Literatur, mit dem die Jury unter anderem den „musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen" in Jelineks Werken würdigte.

Claudia Lehmann, geboren 1975, ist promovierte Elementarteilchenphysikerin, Filmemacherin und Videokünstlerin. In ihrer filmischen Arbeit, die von Kurz-, Dokumentar- und Spielfilmen bis hin zu Musik- und Kunstvideos, Installationen und Performances reicht, setzt sie sich mit Wahrnehmung, Wirklichkeit und Zeit auseinander. Ihre Filme liefen auf internationalen Festivals. Zur Berlinale wurden u. a. in 2009 ihr selbst produzierter Dokumentarfilm „Hans im Glück" und 2007 ihr Spielfilm „Memoryeffect" eingeladen. Am Theater arbeitet sie seit vielen Jahren mit Nicolas Stemann zusammen.

Julien Leroy, geboren 1983, begann seine Laufbahn 2012 als Assistenzdirigent des Ensemble Intercontemporain. Sein Repertoire reicht von der Musik des 18. Jahrhunderts bis zu zeitgenössischer Musik. 2015 und 2016 dirigierte er das Orchestre Philharmonique de Radio France, das Orchestre National de Lille, das Orchestre National des Pays de la Loire, das Orchestre National de Lorraine, das Ensemble Intercontemporain und das Orchestre de la Suisse Romande.

Philippe Manoury, geboren 1952, gilt als einer der wichtigsten französischen Komponisten und als Forscher und Wegbereiter auf dem Gebiet der Musik mit Live-Elektronik. Nach zweijähriger Lehrtätigkeit in Brasilien arbeitete er ab 1981 am Pariser IRCAM an MAX-MSP, einer Programmiersprache für interaktive Live-Elektronik. 2013 führte er in Donaueschingen sein Werk „In situ" auf, für das er das Orchester in Gruppen aufteilte, die um das Publikum herum platziert waren. Für das Gürzenich-Orchester Köln erweiterte er die Komposition zu einem großangelegten Raumwerke-Triptychon. Im Mai 2016 kam deren erster Teil „Ring" zur Aufführung. Der erneuten Aufführung von „In situ" im April 2017 folgt 2019 der abschließende Teil, inszeniert von Nicolas Stemann. Für seine Werke ist Philippe Manoury mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet worden. 2017 nimmt er den „Chair of Artistic Creation" am Collège de France ein. Außerdem ist er Mitglied des Ehrenkomitees des Deutsch-französischen Fonds für zeitgenössische Musik / Impuls Neue Musik sowie Mitglied der Akademie der Künste in Berlin.

Katrin Nottrodt, geboren 1969, studierte Bühnen- und Kostümbild in Hamburg und München. Seit 1992 arbeitet sie als freie Szenografin und hat zahlreiche Bühnenbilder für nationale und internationale Theater entworfen. In ihrer künstlerischen Arbeit prägte sie vor allem die enge Zusammenarbeit mit dem Regisseur Nicolas Stemann. Mit ihm arbeitete sie an Uraufführungen verschiedener Theaterstücke von Elfriede Jelinek. Seit 2007 erweiterte sie ihr künstlerisches Schaffen um den Bereich Oper und Operette bei den Schwetziger Schlossfestspielen, an der Komischen Oper Berlin, der Staatsoper Berlin sowie der Nationaloper in Oslo.

Lionel Peintre ist in Oper und Operette ebenso wie im Konzert, einschließlich der zeitgenössischen Musik, als Bariton tätig. Peintre trat bereits an vielen internationalen Bühnen auf, unter anderem an der Opéra National de Paris, am Théâtre du Capitole in Toulouse, Opéra national du Rhin in Straßburg, dem Grand Théâtre de Genève, der Israeli Opera Tel Aviv, der Opéra Royal de Wallonie, der Opera Vlaanderen in Antwerpen und der Opéra National de Lyon.

Caroline Peters, geboren 1971, absolvierte ihre Schauspielausbildung an der Hochschule für Musik und Theater des Saarlandes und wurde von dort von Andrea Breth an die Berliner Schaubühne engagiert. Es folgten Engagements an den Schauspielhäusern Hamburg und Zürich, an der Berliner Volksbühne sowie am Burgtheater in Wien, an dem sie seit 2004 Ensemblemitglied ist. Daneben ist sie in zahlreichen Filmen sowie der Fernsehserie „Mord mit Aussicht" zu sehen. Sie wurde u. a. mit dem Ulrich-Wildgruber-Preis und dem Grimme-Preis ausgezeichnet und 2016 in der Kritikerumfrage von „Theater heute" zur „Schauspielerin des Jahres" gewählt.

Nicolas Stemann, geboren 1968, studierte Regie am Max-Reinhardt-Seminar in Wien und am Institut für Theater, Musiktheater und Film in Hamburg. In seinen Inszenierungen spielt Musik stets eine zentrale Rolle. Er arbeitete am Schauspiel Hannover, Deutschen Theater, Thalia Theater, Schauspiel Köln, Burgtheater sowie an den Münchner Kammerspielen, wo er seit 2015 Hausregisseur ist. Unter anderem inszenierte er die Uraufführungen von Elfriede Jelineks Stücken „Das Werk", „Ulrike Maria Stuart", „Die Kontrakte des Kaufmanns", „Die Schutzbefohlenen" (alle eingeladen zum Berliner Theatertreffen) und zuletzt „Wut". An den Opernhäusern von Berlin inszenierte er Offenbachs „La perichole" sowie „Rein Gold" nach dem gleichnamigen Bühnenessay von Elfriede Jelinek und der Musik aus Richard Wagners „Ring". 2012 wurde er mit dem 3sat Preis des Berliner Theatertreffens ausgezeichnet und von der Zeitschrift „Theater heute" zum „Regisseur des Jahres" gewählt. Er ist Mitglied der Akademie der Künste in Berlin sowie designierter Intendant des Schauspielhauses Zürich (mit Benjamin von Blomberg) ab der Spielzeit 2019 / 2020.

Sarah Sun, geboren 1978, begann im Alter von zehn Jahren zu singen. Sie spezialisierte sich auf zeitgenössische

Musik und trat mit Dirigenten wie Simon Rattle, Kent Nagano, Peter Rundel, Thomas Hengelbrock, Heinz Holliger und Susanna Mälkki auf sowie mit Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Leipziger Gewandhaus und Ensembles wie der musikFabrik Köln, Ensemble Modern, Arditti-Quartett und Quatuor Diotima. Ihr Repertoire umfasst rund 700 Werke des 20. und 21. Jahrhunderts. Mehrere CD-Aufnahmen mit ihr erhielten den Preis der Deutschen Schallplattenkritik.

United Instruments of Lucilin gründete sich 1999 aus einer Gruppe passionierter Luxemburger Musiker. Das Ensemble für zeitgenössische Musik widmet sich der Förderung, Produktion und Umsetzung von Werken des 20. und 21. Jahrhunderts und ist in Luxemburg sowie weltweit für seine herausragenden musikalischen Produktionen bekannt, die die ZuhörerInnen ermutigen, mit der Musik und ihrem Kontext in Beziehung zu treten.

Olivia Vermeulen, geboren in den Niederlanden, arbeitet sowohl im Konzertbereich als auch in der Oper mit Dirigenten wie Iván Fischer, Philippe Herreweghe, Daniel Harding, Marek Janowski, Andrea Marcon, Franz Brüggen, Peter Eötvös, Markus Stenz, Alessandro de Marchi und Masaaki Suzuki. Die Mezzosopranistin gastiert an vielen internationalen Bühnen und bei Festivals und gab 2016 ihr Debüt an der Staatsoper Berlin unter René Jacobs. Zahlreiche Rundfunk- und CD-Einspielungen dokumentieren ihre Arbeit.

Das **Vokalquartett Croatian National Theater Zagreb** – Dolores Leko, Tamara Cipek, Siniša Galović, Antonio Brajković sind Mitglieder des Chores und treten immer wieder in der Form eines Vokalquartetts auf.

Benjamin von Blomberg, geboren 1978, studierte Historische Musikwissenschaften, Germanistik und Betriebswirtschaftslehre in Hamburg und ist seit der Spielzeit 2015 / 2016 Chefdramaturg der Münchner Kammerspiele. Zuvor war er in eben dieser Funktion und als Leiter des Schauspiels am Theater Bremen engagiert. Darüber hinaus vollführte er Tätigkeiten u. a. als Juror und Vortragender. Er ist designierter Intendant des Schauspielhauses Zürich (mit Nicolas Stemann) ab der Spielzeit 2019 / 2020.

So klingt nur Dortmund.

DI 05.09.17

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA, SAKARI ORAMO, RENÉE FLEMING
Strauss, Barber, Nielsen, Tarrodi

SA 23.09.17

PHILHARMONIA ORCHESTRA, ESA-PEKKA SALONEN, PEKKA KUUSISTO
Sibelius, Saariaho, Bjarnason

FR 15.12.17

LUDWIG ENSEMBLE, BARBARA HANNIGAN
Gershwin, Berg, Schönberg, Debussy

KARTENVERKAUF UNTER
konzerthaus-dortmund.de

KONZERTHAUS DORTMUND

RINGLOK SCHUPPEN RUHR

RIMINI PROTOKOLL

HAUSBESUCH EUROPA

AB 08. NOVEMBER 2017
IN ESSEN & MÜLHEIM AN DER RUHR

STIFTUNG MERCATOR | nationales performance netz | Kultur

WWW.RINGLOKSCHUPPEN.RUHR

Theater überrascht:

3 aus 10 an einem Tag

Theater an der Ruhr, Foto: R. Grittner, Layout: www.buero-komplex.de

RUHR BÜHNEN

WWW.RUHRBUEHNEN.DE

metropoleruhr
Regionalverband Ruhr

RUHR.TOURISMUS
Ein Unternehmen der metropoleruhr

RUHRTRIENNALE
Festival der Künste

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen

EUROPÄISCHE UNION
Investition in unsere Zukunft
Europäischer Fonds für regionale Entwicklung

NORDRHEIN WESTFALEN

Team Kein Licht. (2011 / 2012 / 2017)

Team Ruhrtriennale
Technik: Harald Dutsch Adams, Frank Böhle, Gunnar Brandt-Sigurdsson, Ingo Fey, Boris Kahnert, Imke Linde, Franziska Luhn, Daniel Neffgen, Mirco Striepling, Jan Ole Sierck
Kostüm und Maske: Daniela Bermudez, Sandra Gabrovec, Andrea Pavlas, Elke Quirmbach, Kerstin Zühlke
Vorderhaus: Julika Bosch, Yvonne Danilewski, Anna Júlia Feijó do Amaral, Eileen Fiala, Mia Groß, Natalie Hollweg, Jil Carmen Holtbernd, Sarah Justus, Saija Kontio, Elena Minaeva, Christian Paul, Kristin Johanna Posekardt, Assistenz: Vivien Landmann

Aufführungsmaterial: G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag GmbH

Impressum

Bildbeschreibungen (in Heftreihenfolge): Löschaktion am havarierten Atomkraftwerk Fukushima Daiichi, März 2011; Zerstörung an der Küste Japans nach Erdbeben und Tsunami, März 2011; Regierungserklärung von Angela Merkel zur Energiewende, 9. Juni 2011; Kritik an Donald Trump nach dessen Aussagen zu Nuklearwaffen (Collage: Ruhrtriennale)
Texte: „Die Harmonie ist gestört", „Es liegt mehr vor uns als hinter uns" und „Operation in Echtzeit" sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.
Der Text „Wut, Zorn und Kalauer" enthält Zitate aus folgenden Quellen: André Müller: Interview mit Elfriede Jelinek, Die Zeit, 22. 6. 1990; André Müller: Interview mit Elfriede Jelinek, Weltwoche / Berliner Zeitung / profil, November 2004; Mülheimer Theatertage: Sieben Fragen an Elfriede Jelinek, nachtkritik.de, Mai 2010; Warum Wut? Gespräch mit Elfriede Jelinek, Programmheft Münchner Kammerspiele, 16. 4. 2016.
Probenfotos: Opéra Comique / Fabrice Labit
Weitere Fotos: CCBeaconFlyer2011, NBC News, peaceandjustice.org.uk, Twitter

Wir haben uns bemüht, alle Urheberrechte zu ermitteln. Sollten darüber hinaus Ansprüche bestehen, bitten wir, uns dies mitzuteilen.

Herausgeber: Kultur Ruhr GmbH, Gerard-Mortier-Platz 1, 44793 Bochum
Geschäftsführung: Johan Simons, Dr. Vera Battis-Reese
Redaktion: Vasco Boenisch, Benjamin von Blomberg, Nicolas Stemann
Konzept und Design: Base Design Brüssel / **Grafik:** Moritz Kappen
Druck: Druckerei Kettler, Bönen / Westfalen

Team der Ruhrtriennale 2017

Intendanz: *Johan Simons,* Sabine Krüger / **Geschäftsführung:** *Dr. Vera Battis-Reese,* Stefanie Kusenberg, Lisa Neidig; Vanessa San Román, Swantje Stephan, Annika Trockel; Simon-André Wensing / **Dramaturgie:** *Jan Vandenhouwe,* Felicitas Arnold, Dr. Vasco Boenisch, Dorothea Neweling, Tobias Staab; Junge Kollaborationen: Cathrin Rose, Caroline Wolter; Campustriennale: Christoph Bovermann, Carla Gesthuisen / **Künstlerisches Betriebsbüro, Produktionsbüro:** *Boris B. Ignatov,* Christiane Biallas, Susanne Blank, Monique Collas, Jennifer Köhler, Jana Wiechers / **Marketing und Vertrieb:** *Martin Obermayr, Stefan Kriegl,* Lisa Blume, Regina Weidmann; Grafik: Moritz Kappen, Lea Szramek; Ticketing: Ulrike Graf, Isabel Korda, Anja Nole, Karsten Wnuck / **Presse:** *Dijana Tanasić,* Sarah Beer, Anne-Kathrin Däumer, Vera Fleischer, L* Reiter / **Technik, Ausstattung:** *Will-Jan Pielage,* Kirsten Ballhorn, Ingo Fey, Ralf Hitzner, Georg Kolacki, Tanja Martin, Frits Nieuwland, Lydia Pauels, Anne Prietzsch, Ulrike Ranft, Julia Reimann, Iris Rodenburg, Nina Sabath, Ioannis Siaminos, Saskia Tappe, Erik Trupin, Bram van Gameren, Anke Wolter, Benjamin zur Heide / **Kostüm, Maske:** *Tina Carstens,* Marie Gäthke, Sybille Ridder / **Verwaltung:** *Uwe Peters,* Tanja Alstede, Anne Burke, Fatima Derhai-Unger, Hosam Elkoulak, Renate Ingenwerth, Alexandra Kühntoph, Franz-Josef Lortz, Felicia Moldenhauer, Natalja Riffel, Annika Rötzel, Julia Schmidt, Michael Turrek / **Veranstaltungsorganisation:** *Claudia Klein,* Eileen Berger / **Auszubildende:** Daniel Kalischewski, Karina Kopocz, Paula Packheiser, Jakob Spitzlay

Festivalteam Marketing / Ticketing: Alina Baranowski, Inga Barnick, Sebastian Brocks, Katharina Ciax, Julia Dammer, Romy Gerritzen, Philipp Goldt, Fabio Gorchs, Nicola Grothe, Sascha Hahn, Carolin Hasenkamp, Ailin Heuer, Anna Herdick, Nicole Hetmanski, Alina Hüning, Milica Jojevic, Iris Kücükince, Denise Oppenberg, Alina Ragus, Marlene Ruther, Roland Schiffer, Lena Schmees, Anastasiya Stefanyuk, Dorothee Stemmler, Camilla Szymanski, Franziska van Stephaudt, Johannes Tosta, Jana Wegener, Madita Wendland, Julia Zimmermann, Sebastian Zimmermann

Programmhinweis:

Johans High Noon
Mit Philippe Manoury, Nicolas Stemann und Johan Simons
3. September: 12.00 Uhr
Refektorium, Vorplatz der Jahrhunderthalle Bochum
Eintritt frei
ruhr3.com/joh

Bringen Sie Farbe aufs Programmheft:
Hier ist Platz für einen Stempel mit Datum.
Auf zu unserer Stempelstation im Foyer!

RUHRTRIIIENNALE
Festival der Künste

Gesellschafter & Öffentliche Förderer

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen

metropoleruhr
Regionalverband Ruhr