



Atem / Souffle

KOMM INS OFFENE

Staatstheater Darmstadt

Atem / Souffle

Premiere am Donnerstag, 03. September 2020, 19:30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

DAUER *Circa zwei Stunden*

Performer*innen

Lebeau Boumpoutou, Kaisha Essiane, Michel Kiyombo, Nestor Kouame, Eric Nebie, Seibany Salif Traoré

Ensemble des Musiktheaters

SOPRAN (*ROTHKO CHAPEL*) Cathrin Lange MEZZOSOPRAN (*URLICHT*) Lena Sutor-Wernich

TENOR (*ROTHKO CHAPEL, VICTOIRE*) Michael Pegher TENOR (*ROTHKO CHAPEL*) David Lee

BASS (*ROTHKO CHAPEL*) Johannes Seokhoon Moon BASS (*ROTHKO CHAPEL*) Dong-Won Seo

Instrumentalist*innen

PERCUSSION Thomas Guei E-BASS Georg Festl VIOLA (*ROTHKO CHAPEL*) Klaus Opitz

KONTRABASS (*IMPROVISATION*) Stefan Kammer, Nerea Rodriguez PICCOLOFLÖTE

(*DONA NOBIS PACEM*) Kornelia Hagel-Höfele FLÖTE (*IMPROVISATION*) Iris Rath

KLARINETTE / BASSKLARINETTE (*IMPROVISATION*) Michael Schmidt, David Wolf

FAGOTT (*IMPROVISATION*) Hans-Jürgen Höfele, Chein-Wei Wu HORN (*HERZTÖNE, PULS*)

Juliane Baucke HORN (*IMPROVISATION*) Martin Walz, Ralf Rosorius TUBA (*DONA NOBIS*

PACEM) Eberhard Stockinger CELESTA (*ROTHKO CHAPEL*) David Todd KLAVIER (*DONA*

NOBIS PACEM) Jan Croonenbroeck SCHLAGZEUG (*IMPROVISATION, ROTHKO CHAPEL*)

Matthäus Pircher SCHLAGZEUG (*ROTHKO CHAPEL*) Jürgen Jäger

Chor des Staatstheaters Darmstadt

SOPRAN Aki Hashimoto, Ariane Ganser, Sonja Grevenbrock, Gundula Schulte, Lydia Ackermann, (Katja Rollfink, Nina Radvan, Hildegard Schnitzer, Karin Skala)

ALT Anja Bildstein, Sonja Bühling, Ingrid Katzengruber, Anja Keremidchiev, Sabine Krause, Sabine Orthey, ALT-SOLO (*ROTHKO CHAPEL*) Aviva Piniane, (Gabriela Fliegel, Erika Höhne)

TENOR Hyun-Seo Ki, Jihun Na, Jaroslaw Kwasniewski, Klaus

Riedelsheimer, (Geoffrey Browne, Juir Lavrentiev, Khvicha Khozrenvanidze, Bruce Miller)
BASS Myung-Yong Eom, Jan Jaronicki, Stanislav Kirov, Werner Volker Meyer, Tom Schmidt,
(Alin Codreanu, Frank Weigel, Matthias Zerwas)

Staatsorchester Darmstadt

ERSTE VIOLINEN Wilken Ranck, Sarah Müller-Feser, Francesco Sica, Makiko Sano, Horst Willand, Jane Sage, Antje Reichert, Damaris Heide-Jensen, Annette Weidner ZWEITE VIOLINEN Megan Chapelas, Sorin-Dan Capatina, Emre Tamer, Christiane Dierk, Sylvia Schade, Evelyn Zeitz, Nikolaus Norz, Elisabeth Marquet VIOLA Hanna Breuer, Uta König, Barbara Walz, Tomoko Yamasaki, Claudia Merkel-Hoffmann, Katharina Friederich, Anja Beck VIOLONCELLO Michael Veit, Kanghao Feng, Albrecht Fiedler, Sabine Schlesier, Friederike Eisenberg KONTRABASS Stefan Kammer, Nerea Rodriguez FLÖTE Kornelia Hagel-Höfele, Danielle Schwarz, Eunmin Seong OBOE Michael Schubert, Sebastian Röthig, Heidrun Finke KLARINETTE Michael Schmidt, Philipp Bruns, David Wolf, Felix Welz FAGOTT Hans-Jürgen Höfele, Chien Wei Wu, Jan Schmitz, Niki Fortunato HÖRNER Felipe Abreu, Juliane Baucke, Martin Walz, Yvonne Haas, Christiane Bigalke, Ralf Rosorius TROMPETE Tobias Winbeck, Marina Fixle, Michael Schmeißer POSAUNEN Christian Künkel, Ulrich Conzen, Bernhard Schlesier, Markus Wagemann PAUKE Frank Assmann SCHLAGZEUG Matthäus Pircher, Jürgen Jäger

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Cohen, Thomas Guei REGIE UND CHOREOGRAPHIE Nadia Beugré REGIE UND BÜHNE Karsten Wiegand KOSTÜM Pascal Seibicke DRAMATURGIE Carolin Müller-Dohle DRAMATURGIE UND VERMITTLUNG Ali Napoé CHOREINSTUDIUNG Sören Eckhoff LICHT Nico Göckel VIDEO Sven Beck, Axel Röthemeier FILMAUFNAHMEN (SPINNE) Axel Röthemeier

MUSIKALISCHE ASSISTENZ UND EINSTUDIUNG Jan Croonenbroeck CHORASSISTENZ David Todd SPRACHCOACHING Julia Abe LEITUNG NOTENBIBLIOTHEK Hie Jeong Byun REGIE-ASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG Stephan Krautwald REGIEHOSPITANZ Lena Wickert PRODUKTIONSASSISTENZ Anna Kirschstein KOSTÜMSSISTENZ Miriam Bisang, Magdalena Hartung INSPIZIENZ Marc Pierre Liebermann KOMMUNIKATION Christina Sweeney BÜHNE Andreas Engelhardt Christoph Kirschfink REQUISITE Solveig Jünger

Liebe Besucherin lieber Besucher,

was Künstler*innen auf einer Bühne, was Musik, Tanz und Bilder ausdrücken können, ist weit mehr, als wir mit Worten zu sagen vermögen. Wir hoffen, dass Sie in unserem offenen künstlerischen Versuch durch die Menschen und Werke etwas erfahren können, für das Sie keine Erläuterungen von uns brauchen. Ein Gespräch mit dem Produktionsteam, weiterführende Literatur zu den Musiken und einen Ablauf der Szenen und Werke finden Sie in diesem Heft ab Seite 10.

Wir möchten Sie ganz herzlich dazu einladen, sich für die folgenden zwei Stunden Ihrer ganz individuellen Wahrnehmung – Ihrem Atem – anzuvertrauen, ohne über die Reihenfolge der Werke und Szenen im Bilde zu sein und ohne dass Sie schon von unseren Gedanken und Erfahrungen gelesen haben. Kurz gesagt: Wir an Ihrer Stelle, würden das Heft ab Seite 10 erst nach der Aufführung aufschlagen.

Wir wünschen Ihnen eine aufregende Vorstellung!

20 Dezibel

Vanessa Vu

I can't breathe. Der Satz ging 2014 erstmals um die Welt, man hörte ihn deutlich in einem Video. Ein schwarzer Mann sagte ihn unter dem Körper eines weißen Polizisten. Der Mann hieß Eric Garner, er flehte den Polizisten elfmal vergeblich an. Vor wenigen Wochen, am 25. Mai 2020, hörte die Welt diese Worte erneut in einem Video. Diesmal hieß der schwarze Mann George Floyd und er wurde nicht von Händen niedergedrückt, sondern von den Knien eines weißen Polizisten. „Please“, fügte er noch vorn an, „I can't breathe.“

Die Wucht, die Tragik dieses einfachen Satzes erschließt sich nicht nur aus seinem Inhalt, der eine Beschreibung eines sich immer wiederholenden Schicksals schwarzer Menschen in den USA zu sein scheint. In der Kombination mit den Videoaufnahmen verdichtet sich in ihm die Erzählung vom Schwarzsein in den USA: Oben der Weiße, unten der Schwarze, ein verstörend großer, intuitiv erfassbarer Machtunterschied.

Das Bild habe „die unsichtbare Dimension des Rassismus sichtbar gemacht“ und „die unsichtbare Dimension des Weißseins“, sagte die Soziologin Natasha A. Kelly. Aus ihrer unterlegenen Position heraus konnten und durften sich Garner und Floyd nicht wehren. Die Auseinandersetzung war kein Kampf von Mann gegen Mann, kein Kampf unter Gleichen. Zu sehen war der Ausdruck staatlich legitimer und ideologisch gefestigter Macht. Entsprechend stimmen die letzten aufgezeichneten Sätze der beiden nicht. Sie sagten, sie konnten nicht atmen, aber sie hätten es gekonnt. Sie durften es nicht.

Während der Atmung tauscht der Körper Gase mit seiner Umgebung aus. Über Mund und Nase zieht er Sauerstoff in die Lungen, von dort gelangt der Sauerstoff ins Blut zu den Körperzellen und wird unter anderem in Energie umgewandelt, die der Körper für Muskelbewegungen braucht. Bei dem Vorgang entsteht auch Kohlendioxid, das der Körper wieder ausatmet.

Atmen ist ein ständiger Austausch. Wir atmen ein und nehmen die Welt in uns auf. Wir atmen aus und geben der Welt etwas von uns zurück. Wir sind, weil wir atmen. Wir sind, solange wir atmen. So gehen Mensch und Umwelt



ineinander über, es ist ein aktives Teilhaben, leise und kraftvoll, unschuldig und in manchen Fällen lebensgefährlich. Wenn man einem Menschen den Zugang zu seiner Umwelt nehmen will, dann muss man ihm den Atem nehmen. So einfach und so grausam ist das. Und wer atmen darf und wer den Atem nimmt, das entscheidet sich entlang historisch gewachsener Bruchlinien. Nicht jeder Atem scheint gleich zu sein.

Der Atem des einen, des weißen Menschen, erhält in der westlichen Welt eine besondere Symbolkraft. In seiner höchsten Form gilt er als schöpferischer Einfall, als eine Erkenntnis oder Eingebung. Der Begriff leitet sich aus dem Lateinischen ab: *inspiratio*, das Einhauchen. Aber die abstrakte Beschreibung reicht nicht, um seine Magie zu verstehen. Im 16. Jahrhundert, als Ferdinand Magellan die Welt umrundete, wurde das Verb dazu geschaffen: *inspirieren*. So erhielt der weiße Atem nicht nur etwas Zauberhaftes, er durfte hinaus in die Welt und nahm sie für sich ein.

Der Atem des anderen hingegen, des nicht weißen Körpers, ist in einer Welt, in der er seit dem Aufkommen des Rassismus zur Bedrohung für das weiße Überleben erklärt wurde, Notwendigkeit und Provokation zugleich. Diese Welt war ab der Neuzeit einem Wahn von der Reinheit des Blutes, ab dem 20. Jahrhundert der Gene und inzwischen auch der Kultur verfallen. An und in den Grenzen dieser Welt hatte der nicht weiße Körper keinen Platz mehr. Er hatte da nicht zu atmen. Dennoch tat und tut er es. Im Akt des Ein- und Ausatmens demonstriert der nicht weiße Körper seit Jahrhunderten Sekunde für Sekunde seine Existenzfähigkeit in einer Welt, die ihn verachtet und zu vernichten versucht. Und nicht nur das: Im Nehmen und Geben der Atemluft macht er sie auch zu seiner Welt. Hörbar, sichtbar und spürbar.

Garner und Floyd waren nicht die Einzigen, denen ein rassistisches System durch seine staatlich verankerten Abwehrmechanismen den Atem nahm. Denkt man die Metapher weiter, dann ersticken Menschen eigentlich täglich bei ihrem Versuch, an der westlichen Welt teilzuhaben, nur lösen ihre Tode selten Massenproteste aus. Ihr Sterben wird nicht gefilmt und in sozialen Medien verbreitet. Kaum jemand sagt ihre Namen. Kaum einer kennt ihre Namen.

Da wären zum Beispiel die Tausenden Flüchtlinge, deren Boote auf dem Mittelmeer kentern. Es ist häufig von Ertrinken die Rede, richtig wäre aber Ersticken. Sobald in die menschlichen Atemwege Wasser kommt, es können schon sehr kleine Mengen sein, verkrampft sich im Kehlkopf die Stimmritze. Der Mensch erstickt, selbst wenn er wieder an die Oberfläche geholt wird. Es braucht dafür kein Wasser in der Lunge. Im Jahr 2019 starben laut UNHCR 1.319 Menschen auf dem Mittelmeer, im Schnitt etwa vier pro Tag. In diesem Jahr sind es 186 Tote, fast jeden Tag eine Person. Und warum nicht auch die Menschen dazuzählen, die versuchen, auf dem Landweg in geschlossenen Containern nach Europa zu gelangen und dort keine Luft mehr bekommen? Ersticken nicht auch sie letztlich an einem tödlichen Grenzregime?

Die Tausenden Migranten in Lkw oder nicht seetauglichen Booten ereilte ein anderes Schicksal als Garner und Floyd. Sie wurden nicht unmittelbar getötet. Da war kein Polizeibeamter, der sie aus dem Nichts erdrückte. Viele dürften mehr oder weniger bewusst und freiwillig in diese gefährlichen Situationen gegangen sein. Dennoch fällt es schwer, ihre Tode in der Regelmäßigkeit, in der sie sich in wechselnden Konstellationen abspielen, als Zufälle oder Unfälle abzutun. Sie wären in diesem Ausmaß vermeidbar gewesen, hätte man ihnen von Anfang an das Recht, zu atmen, auch an und in den Grenzen zur westlichen Welt zugestanden, und hätte man das Recht mit aller Kraft geschützt.

Über das Atmen als besondere, sogar künstlerische Leistung schrieb unter anderem der Kulturkritiker und Poet Nathaniel Mackey. „Notwithstanding we couldn't breathe, we blew“, heißt es immer wieder in einem seiner Gedichte zur Jazzmusik – „weil wir nicht atmen konnten, bliesen wir“. In schwarzer Blasmusik drückt sich laut Mackey auch die Sorge schwarzer Menschen um ihren Atem aus, hörbar in Stilmitteln wie der Zirkularatmung, bei der im Bewusstsein eines eigentlich endlichen Atems ein scheinbar unendlicher Atemzug erzeugt wird. Der Saxofonist John Coltrane nutzte die Atemtechnik in seinen Improvisationen, aber auch Roland Kirk oder Sonny Rollins sind bekannt dafür.

Der Theoretiker Ashon T. Crawley beobachtete für sein Werk Blackpentecoastal Breath die schwarze Pfingstbewegung, die in ihren Gottesdiensten viel euphorischen Gesang, Keuchen und Rufen einsetzt. Aus einer schwarzen

Perspektive ist Atmen laut Crawley „eine kritische, performative Intervention innerhalb des westlichen Rechtsapparates aus gewaltsamer Kontrolle, Repression und frühzeitigen Toden“. Crawley sah im Atmen eine ästhetische Performance, die die eigene Existenz in der Welt ankündigt und mit der erzwungenen Entrückung in der Welt breche. Atmen als kritische Disruption.

Folgt man seiner Argumentation, dann ist die Disruption so mächtig, dass sie das rassistische System in einer Weise gefährdet, dass es mit Gewalt darauf reagiert. Es passiert aber nicht immer plastisch, nicht immer eskaliert die Gewalt und führt zum Tod. Es gibt auch subtilere Vorstufen.

Aus der Rassismusforschung ist bekannt, dass das Gehirn schon bei kleinsten Machtunterschieden zuverlässig Neurotransmitter ausschüttet, die dem Körper signalisieren: Er darf hier nicht sein, er muss weg. Die Brust der Unterlegenen wird enger, der Atem schneller und flacher. Diese kleine Veränderung findet tagtäglich und von außen unsichtbar statt. Aber der Körper scheint zu spüren, wo er atmen darf und wo nicht. Wo er frei ist und wo nicht.

Was Eric Garner, George Floyd und so viele mehr erleben mussten, ist kein singuläres Ereignis. Ihre Erfahrungen sind in ihrer Brutalität singulär, aber sie sind die Fortsetzung eines Systems, das den Atem der einen aufwertet und den Atem der anderen reguliert und sanktioniert.

20 Dezibel – so friedlich leise ist der menschliche Atem für einige Atmenden, und so laut ist er für jene, die ihn nicht ertragen. Es sind nur 20 Dezibel, die den Übergang von Ungeborenen zu Lebenden zu Toten markieren. Die ungeschriebene, unausgesprochene Grenze zwischen der Welt der Inspirierten und der Welt der Rebellierenden.

„Play what you can't play.“ Miles Davis



Nadia Beugré, Daniel Cohen, Carolin Müller-Dohle und Karsten Wiegand im Gespräch über *Atem/Souffle*

Carolin Müller-Dohle Nadia, Du bist mit Deiner Gruppe von sechs Performer*innen im Laufe der Konzeptionszeit von *Atem/Souffle* zu uns gestoßen. Was ging Dir durch den Kopf, als Du das erste Mal von diesem Projekt erfahren hast?

Nadia Beugré Als Karsten mich das erste Mal anrief und mich für das Projekt anfragte, habe ich mich zunächst gefragt, was das mit meinem eigenen Atem zu tun hat. Dann habe ich über das Thema Atem in sozialen und religiösen Kontexten nachgedacht. Es gibt die ganz essentielle Bedeutung von Atem für das Leben: Der erste und der letzte Atemzug. Da ist der räumliche Atem – die Bewegung, die Neugierde, die Umgebung. Das Thema Atem hat auch damit zu tun, dass Menschen andere Menschen einschränken, indem sie sie stigmatisieren oder auf soziale Weise unterdrücken. Damit nehmen sie diesen Menschen den Atem.

CMD Diese Produktion ist für die Sparte des Musiktheaters auch insofern besonders, als wir kein zusammenhängendes Stück spielen, sondern ein interdisziplinäres Geflecht aus Musik und Tanz um das Thema Atem knüpfen. Daniel, wie würdest Du als musikalischer Leiter des Abends Deine Gedanken zu diesem Thema beschreiben?

Daniel Cohen Alles, was wir in der Musik machen, hat im praktischen Sinne mit Atem zu tun. Ob eine Person ein Instrument spielt oder singt: Vor dem ersten Ton nimmt sie einen Atemzug, bis der Atem schließlich in einen Ton übergeht. Auf einer übergeordneten Ebene verbindet der Atem uns als Menschen. Egal wie unterschiedlich unsere Einstellung zu Leben ist – Atmen ist die einzige Sache, die wir alle gemeinsam tun müssen, weil wir sonst sterben. Die jetzige Corona-Zeit zeigt ganz besonders, dass der Atem sehr eng mit den Themen Freiheit und Verantwortung zusammenhängt. Die scheinbar einfachste Aktivität, einen

Atemzug zu nehmen, ist plötzlich in praktischer und theoretischer Hinsicht mit Politik und Gesellschaft verbunden. Die Atemschutzmaske zu tragen, ist auch ein Symbol dafür, was es bedeutet, füreinander verantwortlich zu sein.

CMD Ein sehr wichtiger Teil der Konzeption des Projektes war die Auswahl der Musikstücke, ein Prozess, der sich von üblichen Spielzeit- und Konzertplanungen unterscheidet, weil wir zunächst sehr frei vorgegangen sind.

DC Ja, das war eine sehr kreative Entwicklung: Über mehrere Wochen haben wir eine lange Liste von Stücken erstellt, die mit Atem zu tun haben. Dann galt es zu entscheiden, welche Stücke für uns die interessantesten Sichtweisen auf das Thema boten. Beispielshalber hat Galina Ustwolskaja ihr Trio für Piccoloflöte, Tuba und Klavier nach einem Teil der Requiem-Liturgie benannt, *Dona nobis pacem*. Die Besetzung dafür ist ungeheuerlich, es ist die von einem Requiem am weitesten entfernte Klangwelt, die man sich vorstellen kann. Das hat auch mit dem physischen Akt des Atemholens zu tun, der sich bei den drei Instrumenten völlig voneinander unterscheidet. Dieser praktische Unterschied macht die Kommunikation zwischen ihnen besonders interessant und schwierig. Bei Morton Feldmans *Rothko Chapel* sind die Chorstimmen wie eine musikalische Visualisierung von Atem. Es gibt keinen Text, nur sehr lang gehaltene Akkorde. Man kann den Atem in Harmonieform hören.

Karsten Wiegand Wenn ich nun in den Proben diese faszinierenden Werke immer wieder live hören darf, empfinde ich sie als ungeheuer ehrlich und persönlich, es gibt keinen Ton zu viel, nichts will die Hörer*innen beeindrucken. Es ist Musik, die existentiell und suggestiv ist und mich als Hörer zugleich sehr frei lässt.

Wie Nadia sagte: Wir können am Atem eines Menschen unendlich viel ablesen. Fühlt sich jemand frei, ist er in einer Situation der Beengung oder Angst oder Unterdrückung. Wir sagen es im Deutschen ganz umgangssprachlich: „Hier kann ich nicht atmen“ oder „Du lässt mir keine Luft“. Der Atem integriert Seele, Psyche, Nervensystem, Körper, alles. Der Atem ist unsere ursprünglichste

Form von Austausch mit der Welt: Ich nehme etwas aus meiner unmittelbaren Umwelt in mich auf und gebe es verwandelt wieder zurück.

CMD Während unserer Vorbereitungszeit für das Projekt forschten wir über das Verständnis von Atem in anderen Kulturen und Musikstilen. Dabei haben wir viel darüber gesprochen, dass wir als weiße, privilegierte Europäer*innen nur aus unserer westlichen Perspektive auf Atem etwas künstlerisch hervorbringen können. Eine Perspektive, die auch vom Kern des Pfingstfestes im Christentum geprägt ist: An Pfingsten kommt der heilige Geist Gottes als Wind über die Menschen, altgriechisch *hagion pneuma* (Ἅγιο Πνεῦμα). *Pneuma* bedeutet Hauch, Atem, Luft, Lebensgeist, Geist. Im Deutschen klingt das nur von Ferne in dem alten Wort *Odem* an oder in *Inspiration*, das Einhauchen, Einatmen und Eingebung verbindet. Um den Atem als Inbegriff für schöpferische Bewegung zu erleben, muss man erst einmal genug Freiraum und Ressourcen, weder Hunger noch Bedrohung oder Krieg haben, man muss sich über den Atem als Mensch realisieren dürfen.

KW Vanessa Vu beschreibt das für mich in „20 Dezibel“ sehr eindrucksvoll. Die radikale Verschiedenheit der Chancen und Erfahrungen wurde uns am 25. Mai besonders traurig deutlich: An diesem Tag, an dem wir in Ruhe darüber nachdenken durften, welche Musikstücke wir auswählen wollen, wurde George Floyd ermordet und sein letzter, mehr als 20-mal wiederholter Satz, war „I can't breathe“. Seither demonstrieren Millionen Menschen, vor allem *People of Color*, mit diesem Satz gegen rassistische Gewalt, gegen rassistische Diskriminierung, für Chancengleichheit und Respekt. Sie verbinden mit Atem radikal andere Erfahrungen als unsere von innerem und äußerem Raum, von *Inspiration*.

Wir hatten das tiefe Bedürfnis, dass es an diesem Abend Raum gibt für verschiedene persönliche, politische und künstlerische Perspektiven auf Atem. Nadia Beugrés Arbeit hat mich in drei Gastspielen tief beeindruckt. Deshalb bin ich überglücklich, dass die Idee, einen Abend über Atem zu machen, bei Nadia einen schöpferischen Prozess entzündet hat. Und nun sind Nadia, der Musiker und Komponist Thomas Guei und sechs Performer*innen hier und wir sind mit-

GESPRÄCH

ten in einem Weg zu einem Projekt aus verschiedenen Perspektiven, zu einem Abend, an dem aus Musiken, Klängen, Sprachen, Tanz und Bewegung Kommunikation und Gemeinschaft entstehen kann.

NB Seit hunderten von Jahren sterben Schwarze an Atemnot. Für die schwarze Welt und für den Planeten war der Mord an George Floyd der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen gebracht hat. Meine Betroffenheit über seinen Tod war dennoch nicht ausschlaggebend für meine Teilnahme an der Produktion. George Floyd ist ein Symbol für die neue Revolution, aber mein Mitwirken hier ist Ausdruck meiner eigenen Identität. Ich möchte mit diesem Projekt ein Statement setzen und meine Stimme als schwarze Künstlerin abgeben. Für mich ist es sehr interessant, diese Begegnung hier stattfinden zu lassen: Wir entdecken alle zusammen, was Atem bedeutet und wie man Raum schaffen kann zum Atmen.



*Performer*innen, Chor des Staatstheaters Darmstadt*

CMD Nadia, Du hast für *Atem / Souffle* Zouglou-Stücke ausgewählt, die von Deinen Performer*innen gemeinsam mit dem Chor und Mitgliedern des Staatsorchesters aufgeführt werden. Wie hast Du diese Musikauswahl getroffen?

NB Ich hatte mir vorgenommen, kein eigenständiges Stück zu entwickeln, das dann etwas anderem hinzugefügt wird. Erst einmal wollte ich erfahren, was vom Theater vorher schon dazu erarbeitet wurde. Vor allem war ich neugierig auf die klassische Musik und die Möglichkeiten einer Begegnung mit meiner Musik. Ich bin mit der Zouglou-Musik aufgewachsen, die für die Geschichte und die Gesellschaft der Côte d'Ivoire (Elfenbeinküste) von großer politischer Bedeutung ist. Zouglou ist eine Lebenseinstellung, eine Erhebung der Stimme gegen politische und soziale Ungerechtigkeiten. Deshalb war es für mich so wichtig zu sehen, wie sie mit klassischer Musik zusammenkommt, und ich war gespannt darauf, wie das Orchester diese Musik spielen würde. In der klassischen Musik gibt es sehr strikte Regeln und ich wollte herausfinden, ob ich eine Tür öffnen kann zwischen beiden Musiken. Als ich das Orchester gestern in der Probe dann Zouglou spielen hörte, war das magisch für mich, weil ich gemerkt habe, dass wir gerade alle zusammen etwas Neues erfahren und dass wir einen gemeinsamen Atem erschaffen – einen Atem, der zwischen der Musik und den Menschen entsteht.

DC Das ist eine spannende Herausforderung für das Orchester. Wir haben einen Arrangeur gebeten, das Lied in einem klassischen Notensystem aufzuschreiben. Jetzt versuchen wir mit dieser Partitur und mit der Hilfe von Thomas Guei, der die Zouglou-Musiken leitet, ein bisschen Freiheit mit dem geschriebenen Notentext zu finden. Als klassische Musiker*innen suchen wir stets danach, Freiheit in einem eng gesteckten Rahmen zu finden. Erst wenn ich die Partitur sehr genau studiert habe, zu einhundert Prozent das dirigiere, was geschrieben steht und die Musiker*innen zu einhundert Prozent das spielen, was notiert ist, haben wir die Freiheit, eine Interpretation davon zu machen. Das ist unsere Herangehensweise: Wir sind total gebunden an den Text. Sich auf eine freiere musikalische Sprache einzulassen, ist ein wesentlicher Teil dieses Projektes.

CMD An unserem Abend gibt es ja auch Situationen, in denen die Menschen, die auf der Bühne sind, zusammen aus dem Moment heraus improvisieren. Dabei zeigt sich: Manche von diesen Menschen finden die größtmögliche Freiheit, wenn alles unbestimmt ist, wenn sie alles machen dürfen, was sie wollen. Andere hätten gerne ein Gerüst, ein paar Festlegungen, dann fühlen sie sich freier.

KW Ja, schon die verbale Verständigung kann eine Herausforderung sein: Manchmal verstehen wir unter dem gleichen Wort nicht einmal etwas Ähnliches. Aber aus diesem anstrengenden Ringen um Verständigung kann nach und nach eine Gemeinschaft entstehen, in der sich sehr verschiedene Menschen nicht mehr durch Ähnlichkeit verbunden fühlen, sondern durch Vertrauen. Dann kann immer neu etwas Überraschendes passieren.

DC Bei der großen Improvisation am Ende unseres Abends haben wir zuerst noch Spielanweisungen gegeben, aber der Zaubermoment kam schließlich, als einmal die Menschen, die dort miteinander improvisieren, nicht wussten, ob es zu Ende ist oder nicht, und niemand hat „Stopp“ oder „vielen Dank“ gesagt. Ab da entwickelte es sich komplett ohne verbale Kommunikation weiter. Diese Idee von Freiheit ohne Kommunikation mit Worten oder anderen Anweisungen ist der extremste Schritt, den wir als klassische Musiker*innen gehen können. Die siebzehn Menschen, die an dieser interdisziplinären Improvisation beteiligt sind, sprechen nicht die gleiche Sprache. Selbst wenn sie also darüber diskutieren wollten, wäre es problematisch, und so proben wir es ja auch nicht. Wir sagen einfach: Los geht's und es geht los. Jeden Tag entsteht so ein anderer Augenblick von Gesellschaft auf der Bühne: Leute treffen sich irgendwo auf einem Platz und etwas entwickelt sich zwischen ihnen. Es ist ein schönes Bild von Gemeinschaft und davon, was es bedeutet, miteinander zu kommunizieren und zu interagieren.

NB Ja, es ist ein Ausloten von Freiheit im Raum: wie alle in einem kooperativen Geist ohne Regeln miteinander interagieren. Du hast den Freiheitsrahmen des Orchesters eben beschrieben, Daniel. Ich gebe als Choreographin einen anderen Rahmen von Freiheit vor. Ich bin Autodidaktin; durch meine eigene Geschichte

und alle damit verbundenen Reflexionen komme ich zu meiner Arbeit. In meiner Arbeit entsteht sehr viel aus der Improvisation heraus; ich gehe gerne mit den Menschen und Dingen um, die mich umgeben. Auch meine Leute mussten anfangs lernen, dass ich nicht mit einer vorgegebenen Geschichte, sondern mit Momenten der Begegnung arbeite. Ich befinde mich gerne in einem Zustand, in dem die Künstler*innen selbst Leben erschaffen, deshalb finde ich die Bezeichnung Performer*innen für sie zutreffender als Tänzer*innen.

Wir arbeiten gemeinsam daran, zwischen diesen verschiedenen Ansätzen eine Begegnung zu schaffen. Bei einem unserer Gespräche in Montpellier habe ich zu Karsten gesagt, dass wir das fest Gewordene, den getrockneten Zement aufbröseln müssen. Das meinte ich auch im Hinblick auf die unterschiedlichen Arbeitsweisen und die verschiedenen Definitionen von Freiheit. Nach und nach fühle ich, dass die Leute entspannter und freier werden, dass sie auf die Begegnung wirklich Lust haben und eine Neugierde entwickeln im Bezug auf die Musik und im Körper.

DC Eine große Frage in unserem Prozess und an unserem Abend ist: Wie entstehen zwischen Menschen Verbindungen, Netze, wie finden wir in unserem Leben die Erfahrung von Gemeinschaft, zum Beispiel in einem Haus mit unterschiedlichen Menschen, Familien, Kulturen? Wir haben Werke ausgewählt, in denen wir ahnen können, wie ein Weg vom „Ich“ zum „Wir“ führen könnte. In *Rothko Chapel* zum Beispiel ist nicht so wichtig, dass alle auf mich als Dirigent achten. Es ist aber unglaublich wichtig, dass alle Sänger*innen und alle Musiker*innen unglaublich sensibel aufeinander hören. Wenn nur ein einziger von neunundzwanzig Menschen zu laut singt oder spielt, kann das Werk in diesem Moment nicht entstehen.

CMD Was bedeutet das Thema Atem, die Suche nach dem gemeinsamen Ein- und Ausatmen, für die praktische Zusammenarbeit aller Beteiligten in dieser Produktion?

NB Ein wichtiger Teil meiner Arbeit ist es, Erwartungshaltungen zu zerstören, die wir alle mitbringen. Ich habe als schwarze Frau in diesem Beruf viele schlechte

und schmerzvolle Erfahrungen gemacht. Mich davon zu befreien, was andere in mir sehen, war sehr wichtig. Ich bin eine Künstlerin, ich bin eine Kämpferin, ich bin eine Frau und ich habe etwas zu sagen. Deshalb sage ich auch meinen Performer*innen: Seht nicht bemitleidenswert aus, schreit nicht nach Mitleid – ihr braucht einen gewissen Stolz, und den habt ihr gefälligst auch zu tragen.

Auch ich selbst bin immer wieder mit den eigenen Erwartungen und Vorurteilen gegenüber dem Fremden konfrontiert. Mich auch davon zu befreien, finde ich sehr spannend und das erwarte ich auch von den anderen Beteiligten, dass sie dasselbe versuchen. Das ist natürlich sehr schwierig, denn es gibt immer wieder Ängste und gelernte Vorbehalte. Es ist sehr interessant, sich im Rahmen des Theaters damit zu beschäftigen, wo man sich austoben kann und dazu eingeladen ist, genau das auszuprobieren. Man sagt schnell, „Ich bin nicht rassistisch“, und trotzdem übt man rassistische Denkmuster unbewusst aus. Die Gelegenheit, sich dem zu stellen, möchte ich mir und den Beteiligten gerne ermöglichen. Darüberhinaus interessiert es mich, was die Leute bereit sind, zu geben. Viel erkennt man an den Augen und in den Blicken: Wenn sie hasserfüllt sind, reagiere ich auch mit Härte. Wenn sie aber Freude haben und bereit sind, etwas zu teilen, dann entgegne ich ihnen mit Offenheit. Diese nonverbale Kommunikation zu entdecken, ist sehr wichtig.

KW Diese Kommunikation ohne Worte, die du ansprichst, ist im Hinblick auf unsere tägliche gemeinsame Probenarbeit ein faszinierender Punkt. Erstaunlicherweise kommunizieren wir – Daniel, Du, Carolin und ich – auf der Probe verbal nie so ausführlich miteinander, wie jetzt in diesem Gespräch. Auf der Probe sind alle Themen, die wir hier diskutieren, erst einmal eine Frage der Praxis: Zum Beispiel sind wir in dem System eines Repertoiretheaters sehr daran gewöhnt, dass es etwa für die Bühnenproben einer solchen Produktion einen eng getakteten Probenplan gibt. Da kann es passieren, dass ich hektisch werde oder immer weiterprobe. Dadurch kommen manche der Künstler*innen auf der Probe in eine Situation, wo sie anfangen, eng oder gehetzt zu atmen. Nadia spiegelt mir dann milde, aber sehr bestimmt, dass andere erst einmal durchatmen müssen, damit aus neuem Atem wieder etwas entstehen kann. Diesen wechselseitigen



L. Boumpoutou, C. Lange, K. Essiane, D. Lee, J.S. Moon, N. Kouame

Entdeckungsprozess gibt es natürlich auch auf künstlerischer Ebene, etwa wenn wir zusammen herausfinden, welches Licht wir zu einer Szene machen.

Einmal sahen wir auf der Probe eine Choreographie von Nadia und ihren Performer*innen, die sehr vital und sehr fröhlich erscheint. Dann beschrieb Nadia, dass das ein Ritual ist, in dem sie der Toten gedenken. Das war aus unserem Blick nicht der erste Gedanke beim Zuschauen.

NB Ja, bei uns gedenken wir der Toten in einer sehr ausgelassenen Weise. Die Feiern richten sich an der verstorbenen Person aus: Man trägt die Kleider, die sie gerne getragen hat, man isst und trinkt das, was sie gerne zu sich genommen hat, man ahmt ihre Verhaltensweisen nach. Bei den Feiern wird viel an Geld zusammengelegt, selbst wenn dieser Mensch arm war, um ein großes Fest zu haben. Das hängt damit zusammen, welche Wichtigkeit diese Person hatte, die sich nicht an ihrem finanziellen Status zu Lebzeiten bemisst. So werden selbst arme Menschen, die nicht viel zu essen hatten, bei der Beerdigung in Gewänder eingehüllt, die viel kosten. Dann gibt es noch eine spirituelle Dimension: Während der Sarg getragen wird, gibt es ein Spiel zwischen der Geisterwelt und der Welt der Lebenden. Der Körper des oder der Verstorbenen ist dabei die Verbindung. Manchmal will der Körper oder der Geist nicht aus dem Leben scheiden und seine Träger müssen umkehren.

Ich beobachte derzeit, dass viele junge Menschen in einer Ablehnungsphase sind, was die Religion und die Kirchen betrifft. Sie wollen spirituell sein, ohne einer Konfession oder einer Glaubensrichtung anzugehören. Sie entdecken diese Dimension verstärkt über die spirituellen Praktiken des Buddhismus wieder. Beobachtet Ihr das auch in Deutschland?

KW Ich glaube, dass die unzweifelhafte Ablehnung vieler junger Menschen von bestimmten Formen von Religion und Amtskirchen auch damit zu tun hat, dass sie dort erleben, dass es keine glaubhafte Koexistenz von verschiedenen Religionen gibt. Eine der Tragödien von Monotheismus ist der inhärente Alleinvertretungsanspruch jeder monotheistischen Religion. Zweifellos gibt es eine große Sehnsucht nach spirituellen Praktiken, mit denen man eine Verbindung zu sich selber und mit der Umwelt aufbauen kann. Der verstorbene Theatermann

Gerard Mortier hat gesagt, dass es Musik gibt, bei der wir auf unbegreifliche Weise eine Ahnung empfinden, dass es noch etwas tief Anderes gibt, als die sichtbare Realität. Diese andere Welt kann Jenseits, Geisterwelt, Gott heißen oder namenlos sein. Wenn wir zum Beispiel *Urlicht* von Mahler hören, spricht das einen vielleicht unbewussten Teil von uns an, der sich vorstellen kann, dass unsere irdische Realität nicht die Einzige ist. Und es gibt Musiken, die gar nicht spirituell sind und in denen alles die sichtbare Realität thematisiert, Mortiers Beispiele waren, glaube ich, viele Werke von Richard Strauss und Puccini. Aber wie die einen Werke etwas Unsagbares neben der sichtbaren Wirklichkeit ahnbar machen und die anderen nicht, das bleibt das Geheimnis großer Künstler: Wie wird ihre Vorstellung der Welt zu Klang? In diesem Sinne haben wir für diesen Abend Musiken ausgewählt, die etwas Namenloses hörbar machen, Werke, die ins Offene gehen, etwas Neues suchen. Daniel und ich hatten das Gefühl, dass wir für einen Abend über Atem zu wenig Werke hatten, die das Leben kraftvoll feiern. Das ist jetzt anders geworden: Denn ich finde, dass die Zouglou-Stücke, die Nadia ausgewählt hat, gleichzeitig Protest ausdrücken, den Ruf nach Freiheit und Raum zum Atmen und dabei das Leben ausgelassen feiern.

CMD Gehört Zouglou auch in die spirituelle Gruppe von Musik, die noch etwas anderes hörbar macht als die Welt, die wir sehen?

NB Ich kenne diese Momente, zum Beispiel wenn man in einen Club geht, in dem Techno läuft. Sofort ist man in einer anderen Stimmung. Das liegt nicht nur an der vermeintlichen Annahme, dass dort viele Drogen konsumiert werden. Es ist die Musik, die die Menschen in Trance versetzt. Genau so ist es bei meinen Reisen nach Niger, wenn die Leute dort traditionelle Instrumente spielen. Eines davon ist eine Art Geige und um von diesem Instrument nicht völlig eingenommen zu werden, muss ich den Raum verlassen, weil ich sonst mitgerissen werde und nicht still sitzen kann. Das sind Gesänge und Melodien, die mit der Überwelt kommunizieren und einen dorthin mitnehmen. Ich habe diese Momente inzwischen auch mit der klassischen Musik. Ich empfand sie früher immer als hierarchisch und strikt und ich dachte, dass sie mich nichts angeht. Als ich die

Stücke dieses Abends vor ein paar Wochen auf Aufnahmen gehört habe, erzählten sie mir kaum etwas. Als ich sie aber hier zum ersten Mal live mit dem Orchester und dem Chor gehört habe, war ich sofort gefangen. Mir wurde klar, dass es die Menschen sind, die diese Musik ausmachen. Das sind dann wirklich magische Momente, die mich aus dem Gewohnten entreißen.

DC Viele religiöse oder spirituelle Rituale handeln von Geburt und Tod und Geburt. Etwas muss sterben, damit Neues entstehen kann. Auf einfachster Ebene kann dafür das Ein- und Ausatmen stehen. Und in unseren Stücken gibt es geheimnisvolle Anfänge. Und manchmal immer neue Anfänge. Mit jedem neuen Einatmen, mit jedem Atemzug kann etwas Neues entstehen, ein Ton, eine Idee, eine kleine neue Richtung. Wenn ein Ton verklungen ist und ein neuer Ton noch nicht begonnen hat, hören wir die Stille, aus der alles immer wieder neu beginnen kann. So wie nach einem vollkommenen Ausatmen ein Moment von Nichts ist, aus dem mit dem neuen Einatmen zart etwas Neues in die Welt kommen kann.

NB Ich finde Deine Beschreibung des Nullpunktes interessant, Daniel, weil er für mich auch im Hinblick auf das Thema Rassismus ein wichtiges Stichwort ist. Diesen Nullpunkt gilt es zu setzen, ansonsten läuft man Gefahr, in Hass, Angst und Verzweiflung zu verfallen und die Gewaltspirale weiterzudrehen. Die große Szene mit dem Chor bezieht sich auf ein Ritual, bei dem die Steine eine Verbindung zu den Geistern der Verstorbenen sind; gleichzeitig habe ich mich bei der Entwicklung der Szene an ein Spiel aus meiner Kindheit erinnert. Bei der zirkulierenden Weitergabe der Steine entsteht ein Rhythmus, ein mechanisches Durchreichen an den nächsten. Für mich ist das ein Bild für ein soziales Konstrukt. Ich habe mich gefragt, wie in diesem Spiel Störmomente entstehen können, die das System außer Kontrolle geraten lassen. Noch vor dem Mord an George Floyd ging es mir um die Frage, wie man die unendliche Spirale von Gewalt und Tod unterbrechen kann. Ich möchte damit ein Zeichen setzen, dass das der letzte Stein ist von einem Menschen, der zu unrecht getötet wurde. Es ist ein Abschied von der Angst und ein Adieu an alle, die von uns gegangen sind.





E. Nebie, K. Essiane, M. Pegher, M. Kiyombo, S. Traoré, D. Lee, G. Festl, C. Lange, T. Guei, N. Kouame

Nadia Beugré, Thomas Guei und Ali Napoé über Zouglou, aufgeschrieben von Carolin Müller-Dohle

Die musikalischen Ursprünge des Zouglou wurzeln im Alougou, einem traditionellen Rhythmus der Bété people, die die westlichen Regionen der Elfenbeinküste bewohnen. „In der Bété-Region, aus der auch Nadia Beugré stammt, liebt man alles, was mit Sport, Tanzen und Musik zu tun hat. Von dort, so sagen wir, kommen die besten Musiker*innen und Künstler*innen des Landes“, so der Komponist und Musiker Thomas Guei. Junge Menschen aus dieser Region brachten Alougou mit nach Abidjan, als sie dort zum Studieren hinzogen. „Anfangs wurde der Rhythmus nur auf einer einzigen Trommel gespielt. Schließlich fügten die Studierenden der rhythmischen Basis weitere Elemente hinzu und mischten sie mit anderen musikalischen Einflüssen verschiedener Regionen.“ Daraus entwickelte sich Mitte der 1980er Jahre die *Ambience facile*: Partymusik, die in Schulen, Universitäten und bei Fußballveranstaltungen gespielt wurde. Diaby Apollos und seine Band *Sur Choc* beeinflussten die Weiterentwicklung der *Ambience Facile* in Richtung Zouglou maßgeblich: Apollos ergänzte die Instrumentation mit *Grelot* (Glasflasche) und *Doundoun* (große Basstrommel), die in seiner Heimat im Norden des Landes traditionell zu großen Festen und Hochzeiten gespielt wird.

Die Neunzigerjahre waren an der Elfenbeinküste von heftigen Demonstrationen geprägt; Studierende forderten eine Veränderung der Zustände im Land. Houphouët-Boigny, der Gründer der Einheitspartei *Parti Democratique de Côte d'Ivoire*, die seit der Erlangung der Unabhängigkeit im Jahr 1960 das Land regierte, verfolgte eine prowestliche und marktwirtschaftlich orientierte Politik. Seine Politik machte aus der Elfenbeinküste einen der reicheren Staaten Westafrikas, doch weite Teile der Bevölkerung lebten in Armut. Die Unruhen im Land thematisierten die prekären Lebenszustände der Landwirte, insbesondere der Kakaobauern. Die Studierenden forderten eine Einführung des Mehrparteientums: „1990 war das *année blanche* (das weiße Jahr), in dem fast durchgehend gestreikt und demonstriert wurde, weil der Staat nicht auf die Bedürfnisse der Menschen einging“, erzählt Nadia Beugré. In diesem Umfeld

entwickelte sich Zouglou zum Sprachrohr einer ganzen Generation. Aus der Unterhaltungsmusik wurde ein politisches Medium – eine eigene Sprache, in der Rhythmen, Gesänge und kritische Texte zur Grundlage eines Diskurses wurden. „Demonstrationen finden in Afrika anders als in Europa statt, sie sind dort viel lebhafter. Man kann es mit Karnevalszügen oder Festivals vergleichen. Es wird gesungen, getrunken und in Gruppen getanzt. Die Leute haben oft keine Handys oder keine Internetverbindung, die ihnen anzeigt, wo die nächste Versammlung ist. Deshalb gibt es erstmal einen großen Radau, Menschen laufen mit Trommeln durch die Straßen und nehmen andere mit. Musik spielt auch deshalb dabei eine so große Rolle.“ Der Zouglou trug maßgeblich dazu bei, dass die Proteste an Fahrt aufnahmen. Am Ende des Jahres 1990 wurde schließlich ein Mehrparteiensystem sowie das Amt des Ministerpräsidenten eingeführt.

„Zouglou ist eine Lebenshaltung, eine Philosophie mit ihren eigenen Sprachcodes, Dresscodes und Tänzen“, so Thomas Guei. Es gibt einen Leitspruch im Zouglou, der gewissermaßen den Kern der Bewegung formuliert: „Gbè est mieux que drap“, was so viel bedeutet wie: Wahrheit ist besser als Scham. „Scham bedeutet immer, sich zu verstecken. Der Zouglou sucht vielmehr die Konfrontation.“ Der Satz ist in der Zouglou-Community zu einer Begrüßungsformel geworden; oft steht er am Anfang der Lieder, um die Hörenden darauf einzustellen, dass im Folgenden die Wahrheit ausgesprochen wird. „In einem Land mit eingeschränkter Meinungsfreiheit ist Zouglou vor allem ein Zustand, an der Front zu sein“, so Nadia Beugré. Sie betont, dass im Zouglou politischer Protest, der Kampf für die eigenen Interessen und das ausgelassene Feiern keinen Gegensatz bilden.

Einer der Hauptakteure der Entstehung des Zouglou war Didier Bilé, der sein Studium 1990 in Abidjan abgeschlossen hatte. Am Campus von Yopougnon entstand um ihn eine Subkultur, in der über die politischen Zustände des Landes diskutiert wurde. Bilé begann Titel zu komponieren, die die politischen und wirtschaftlichen Missstände des Landes benannten. Mit seiner Band Parents du Campus produzierte er 1994 schließlich ein selbstfinanziertes Album – das erste Zouglou-Album der Geschichte. Das Album verkaufte sich landesweit fast 100.000-mal, landete an der Spitze der Hitparaden des Landes und zog eine große

Welle an Zouglo-Bands hinter sich. Aufgrund der raschen Verbreitung des Zouglo scheiterten mehrere Versuche der Behörden daran, die Bewegung aufzuhalten. Über die kommenden Jahre breitete sich der Zouglo auch über Landesgrenzen hinweg auf die westafrikanischen Staaten aus, da Abidjan ein wichtiges wirtschaftliches und kulturelles Zentrum bildete. Die Band Magique Système landete 1999 mit ihrem Song *Premier Gaou* schließlich in den französischen Charts.

Meilensteine in der Geschichte des Zouglo sind Bands wie *Espoir 2000*, die dreizehn Jahre nach den Streiks und der Studierendenbewegung des *année blanche* ihren gesellschaftskritischen Song „*Diarrhée économique*“ (Wirtschaftlicher Durchfall) veröffentlichten. „*Les promesses n'ont rien changé, pitié pensez an nous / Die Versprechungen haben nichts geändert, bitte denkt an uns*“: Der Song thematisiert die Folgen von Lebensmittelimporten aus der EU für die Landwirtschaft afrikanischer Länder. Durch Subventionen und industrielle Großbetriebe können diese Importe billiger sein als die Lebensmittel der ortsansässigen Bauern. Anfangs trug das zur Linderung der Armut bei, aber jetzt können die westafrikanischen Bauern nicht einmal die eigene Familie ernähren. Ein weiterer Kritikpunkt in *Diarrhée économique* ist die prekäre Situation der Kakaobauern, die unter dem staatlich regulierten Kakaopreis leiden. Wegen der höheren Ernte und der Marktmacht weniger Konzerne ist der Kakaopreis in den letzten vierzig Jahren um vierzig Prozent gesunken. Die zwei Millionen Kakaobauern in Ghana und der Elfenbeinküste verdienen im Schnitt weniger als einen US-Dollar am Tag, was deutlich unter der absoluten Grenze für Armut von 1,90 US-Dollar liegt.

Während der Kakaopreis immer weiter sank und die damit zusammenhängenden wirtschaftlichen Krisenerscheinungen immer dramatischer wurden, erlebte der Zouglo eine weitere große Welle. Im Jahr 2000 veröffentlichten das Duo *Petit Yodé et l'enfant Siro* den Hit *Victoire*. Der Song erzählt von einem Boxkampf zwischen Jesus und Satan und formuliert darin die Hoffnung auf einen Sieg der christlichen Werte über die Mechanismen eines ungerechten Kapitalismus. Die Bezugsszene des Songs ist die Tempelreinigung, eine Geschichte aus dem Leben Jesu, der zufolge er die Händler und Geldwechsler aus dem Jerusalemer Tempel mit den Worten vertrieb: „Macht meines Vaters Haus nicht zum Kaufhaus!“ (Joh 2,16). Zum traditionellen Pessach-Fest zogen zahlreiche Pilger

nach Jerusalem, um Gott ein Opfer darzubringen. Durch lange und beschwerliche Reisen kamen vor allem arme Menschen mit kranken oder ausgehungerten Tieren in Jerusalem an. Da die Opfertiere für den Tempelkult jedoch gemäß der Tora makellos sein mussten, wurden den Pilgern im Eingangsbereich des Tempels kultisch reine Tiere zu einem sehr hohen Preis zum Kauf angeboten – ein Geschäft, das vor allem die Armen in noch größere Existenznöte brachte. In *Victoire* steht der Sieg von Jesus über Satan für eine Hoffnung auf ein Zusammenleben, „von dem wir uns in der westlichen Welt immer mehr entfernen: christliche Werte, soziale Forderungen, Menschenrechte“, so Ali Napoé.

Der Zougrou umfasst eine eigenständige Bewegungssprache und einen gestischen Kodex. Die Bewegungen sind in Körper übersetzte Sprache, die vom Umgang mit schweren Lebensumständen und sozialer Ungerechtigkeit erzählt – eine Bewältigungspraxis, die immer zukunftsorientiert ist: „Für mich war Zougrou eine Musikrichtung wie jede andere, bis ich Boibre Julien, den Mitbegründer der Band Zougrou Magna / Poignon, traf. Als ich mit ihm sprach, wurde mir klar, was Zougrou im Kern bedeutet.“ Wörtlich übersetzt bedeutet Zougrou „zusammengepfercht“ bzw. „Abfall“. Das Hauptanliegen des Zougrou, die Wahrheit auszusprechen, lässt sich darauf beziehen: „Boibre Julien zeigte mir eine Bewegung, in der man etwas nimmt und wegwirft und sagte zu mir: Du nimmst etwas, und du wirfst es hin. Dieser Ort, diese Müllhalde wird dann zu Kompost, aus dem etwas Neues hervorgehen kann.“ Im Zougrou ist die Kritik an Ungerechtigkeit, der Ruf nach Freiheit und die Hoffnung auf eine bessere Zukunft untrennbar miteinander verbunden: Die Aussprache von Wahrheiten in den Texten der Lieder und die körperliche Bewegung des Hinwerfens symbolisieren die Anhäufung des Komposts, aus dem neues Leben hervorgehen kann. Nadia Beugré macht eine vorwärtsdrängende Bewegung, in der sie sich mit den Händen gewissermaßen den Weg freischaufelt: „Das ist der Tanz des Volkes und die Stimme des Volkes. Julien sagte zu mir: ‚Du musst dich befreien, also befreist du dich und dann gräbst du einen Pfad für die, die hinterherkommen.‘ Man muss ausweichen, aber man muss immer vorwärts kommen. Während du die Schritte machst, holst du dir Zukunft, Mut und Hoffnung. Dann wird es ein Lebensgefühl, das dich weiterträgt.“



N. Kouame, S. Traoré, L. Boumpoutou, E. Nebie, K. Essiane

„Quand on a mangé la tête, on n'a plus peur des narines.“

-

„Wenn man den Kopf gegessen hat, hat man keine Angst mehr vor den Nasenlöchern.“

Redewendung aus dem Zouglou über einen Zustand von Angstlosigkeit, nachdem das Schlimmste bereits erlebt wurde und man gestärkt aus einer Situation hervorgeht. Die Nasenlöcher stehen sprichwörtlich für die drohende Mimik von sich weitenden Nasenlöchern (Nüstern).

Zu Urlicht

Gustav Mahler

Der 4. Satz mit dem Text aus dem von mir geliebten *Des Knaben Wunderhorn* ist das Fragen und Ringen der Seele um Gott und ihre eigene ewige Existenz, die unio mystica mit Gott. Der Satz ist eine Bereitschaft zum Glauben. Kein Glaubensbekenntnis. Denn in solchen Dingen, die an das Ursprüngliche – an das „Urlicht“ – grenzen, bleibt trotz aller rationalen Aufklärung ein unaufgelöster „Rest“. Das plötzlich einfallende Altsolo wirft auf die ersten Sätze der Symphonie ein erhellendes Licht. Die rührende Stimme des naiven Glaubens tönt an Dein Ohr. Dazu brauche ich die Stimme und den schlichten Ausdruck eines Kindes, wie ich ja von dem Schlag des Glöckleins an die Seele im Himmel denke, wo sie im „Puppenstand“ als Kind wieder anbeginnen muss.

The Rest is Noise

Alex Ross

Charles Ives

Mitten über der Bühne der Symphony Hall in Boston, einer der großen Musiktempel der Vereinigten Staaten, prangt der Name BEETHOVEN, ungefähr an gleicher Stelle wie das Altarkreuz in einer Kirche. In einigen Konzertsälen, die Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts in Amerika erbaut wurden, sind die Namen der großen europäischen Meister rund um den Zuschauerraum zu lesen und machen so unmissverständlich klar, dass diese Bauwerke Kathedralen zur Anbetung importierter musikalischer Ikonen waren. Jeder aufstrebende Komponist, der Anfang des letzten Jahrhunderts in einem dieser Konzertsäle saß – selbstverständlich ein junger weißer Mann, denn Schwarze waren hier allgemein nicht gern gesehen, und Frauen wurden nicht ernst genommen –, wäre wahrscheinlich in Trübsal und Pessimismus verfallen. Wie sollte sein eigener Name je neben denen Beethovens oder Griegs eingemeißelt werden, wenn schon alle

verfügbaren Plätze vergeben waren? Dass dennoch so viele amerikanische Komponisten ihren Weg machten, ist Beweis für die Willensstärke ihres Schlanges.

Einer dieser sturen jungen Männer war Charles Ives. Charles ging ans Yale College und studierte bei Horatio Parker Komposition, unter dessen Anleitung eine gekonnt ausgeführte viersätzliche Symphonie im Stile Dvořáks entstand. 1902 erntete Ives Lob und Anerkennung für eine Kantate namens *The Celestial Country*. Er schien auf eine solide Laufbahn zuzusteuern. Zunächst würde er bei irgendeinem wichtigen Namen in Europa studieren und dann einen Ruf an die musikalische Fakultät einer Eliteuniversität an die Ostküste erhalten.

Doch nur eine Woche nach dieser erfolgreichen Premiere kündigte Ives seine Stelle an der Presbyterianerkirche und verschwand daraufhin völlig von der musikalischen Bildfläche. Die Gründe dafür liegen immer noch im Dunkeln. Ives entschied sich für eine Laufbahn bei der Lebensversicherung und fuhr bemerkenswert gut damit. Er war ein Verfechter aggressiver Verkaufsmethoden, versiert in der Kunst, Leuten Policen anzudrehen, die sie eigentlich gar nicht gewollt hatten.

An Abenden und Wochenenden komponierte er weiterhin, doch er verberg seine Arbeiten vor Kollegen und Geschäftspartnern und machte auch kaum Anstalten, sie der Allgemeinheit zugänglich zu machen. In beinahe völliger intellektueller Isolation initiierte er eine amerikanische Musikrevolution und verwarf die Regeln, die er in Yale gelernt hatte, dabei entweder völlig oder erfand sie nach eigenem Gusto neu. Manchmal warf er Dissonanzen hin, die sich mit denen Schönbergs messen konnten. War er in entspannter Stimmung, badete er in populären Klängen und uramerikanischen Tönen. Seine musikalische Philosophie war seiner Versicherungsphilosophie fast diametral entgegengesetzt: Er stellte sich gern eine Welt vor, in der Musik irgendwie zirkulieren konnte, ohne dass sie ge- oder verkauft würde. „Musik ist vielleicht noch ungeboren“, schrieb er in *Essays before a Sonata*, der Begleitschrift zu seinem Klaviermeisterwerk, der *Concord-Sonate*. „Vielleicht ist noch keine Musik je geschrieben oder gehört worden. Vielleicht wird die Kunst erst geboren, wenn der letzte Mensch, der von der Kunst leben will, für immer von der Bildfläche verschwunden ist.“

Ives Originalität liegt nicht in seinen exzentrischen Akkorden, sondern in seinen Kombinationen heterogener amerikanischer Klänge. Wie Berg und Bartók pendelte er zwischen volksliedhafter Einfachheit und komplexer Dissonanz hin und her. „Warum die Tonalität als solche verworfen werden sollte, will mir nicht einleuchten“, schrieb er einmal. „Warum sie immer herrschen sollte, auch nicht.“

In frühen experimentellen Arbeiten versuchte er sich an der hyperrealistischen Wiedergabe alltäglicher Klangereignisse. In *The Unanswered Question* kontrastieren Passagen nervös-hektischer, dissonanter Aktivität mit einem sanften und heiteren Anschwellen der Streicher, was die nörgelnde Aufsässigkeit verlorener menschlicher Stimmen inmitten der gleichgültigen Größe der Natur darstellt.

Ives wartete klugerweise bis 1920, ehe er ernsthaft versuchte, der Öffentlichkeit seinen musikalischen Transzendentalismus der Moderne nahezubringen. Noch zehn Jahre zuvor hätten die Zuhörer, die mit den im Grunde höfischen Regeln des *Fin de Siècle* aufgewachsen waren, mit seinem Werk wenig anfangen können. Doch in den hektischen Zwanzigern entwickelte sich ein „Marktplatz der Moderne“, ein Publikum, das für zerrissene und verstörende Klänge empfänglicher war. Trötende Posaunenglissandi waren das Markenzeichen des „Livery Stable Blues“ der Original Dixieland Jazz Band aus dem Jahr 1917 – die erste Jazzplatte, die landesweite Aufmerksamkeit erfuhr. Amerikanische Musik hatte die wohlerzogene eurozentrische Kindheit hinter sich gelassen und war in eine überschäumende Pubertät eingetreten.

Morton Feldman

Bei einem Besuch in Berlin fragte der amerikanische Komponist Alvin Curran Morton Feldman einmal, warum er nicht nach Deutschland übersiedelte, wo doch das Publikum hier so begeistert auf seine Musik reagierte. Feldman blieb mitten auf der Straße stehen, zeigte zu Boden und sagte: „Hörst du sie nicht? Sie schreien! Schreien immer noch durchs Pflaster!“

Als ihn ein anderes Mal ein deutscher Experte für Neue Musik fragte, ob seine Musik Trauer wegen des Holocausts ausdrückte, antwortete Feldman, so sei es nicht, fügte dann aber in stockenden Sätzen hinzu: „Es ist ein Aspekt meiner Haltung zum Komponieren, dass es wie Trauern ist. Zum Beispiel über den Tod der Kunst ... das hat etwas damit zu tun, dass, sagen wir, Schubert von mir gegangen ist.“

Greifbar machte Feldman diese Trauer in dem Werk *Rothko Chapel* von 1971. Der Titel stammt von einer achteckigen Anordnung von Rothko-Gemälden in einem nicht konfessionell gebundenen religiösen Raum in Houston. Rothko hatte ein Jahr zuvor Selbstmord begangen, und Feldman, ein guter Freund des Malers, reagierte darauf mit der persönlichsten, berührendsten Musik seines Lebens. Das Stück ist für Viola, Sopran, Chor, Schlagwerk und Celesta geschrieben. Es gibt zwar Stimmen, doch sie singen keine Worte. Akkorde und Melodiefragmente schweben wie verhüllte Gestalten vorbei, von dichtem Schweigen umgeben. Die Viola bietet weit gespannte, steigende und fallende Figuren an. Die Trommeln rasseln und klopfen leise, an der Grenze des Hörbaren. Celesta und Vibraphon lassen zarte Cluster erklingen. Es gibt schwache Anklänge an existierende Musik, wenn beispielsweise ferne dissonante Akkorde an Gottes Stimme in Schönbergs *Moses und Aaron* erinnern, oder wenn eine dünne, fast tonale Melodie des Soprans die Gesangslinien von Strawinskys *Requiem Canticles* nachzeichnet. Diese Passage wurde am 15. April 1971 geschrieben, am Tag von Strawinskys Bestattung – ein weiterer Trauerstrang im Gesamtmuster. Doch die Gefühlswelt der *Rothko Chapel* ist zu großformatig, um sie als Trauer- gesang für einzelne Menschen zu begreifen.

Kurz vor dem Ende kommt es zu einer erstaunlichen Verschiebung. Die Viola beginnt einen klagenden modalen Gesang in Moll, der aus der Synagoge

zu stammen scheint. Diese Musik hatte Feldman schon Jahrzehnte früher geschrieben, während des Zweiten Weltkriegs, als er noch auf die High School of Music and Art in New York ging. Celesta und Vibraphon unterlegen die Melodie mit einem murmelnden Vier-Ton-Muster, das Strawinskys *Psalmensymphonie* ins Gedächtnis ruft. Das Lied ist zweimal zu hören, und beide Male antwortet der Chor mit den Schönbergschen „Gottesakkorden“.

Diese Anspielungen lassen vermuten, dass Feldman göttliche Musik schreibt, die der düsteren Spiritualität der Kappelle in Houston angemessen ist. In gewisser Weise verschmilzt er zwei unterschiedliche Gottheiten, die repräsentativ für zwei Hauptstränge der Musik des 20. Jahrhunderts stehen: den fernen hebräischen Gott aus Schönbergs Oper und die sanfte, ikonische Allgegenwart aus Strawinskys Symphonie. Und schließlich besteht auch die Möglichkeit, dass die Melodie selbst, diese liebliche, traurige, jüdisch klingende Weise, für all jene spricht, die Feldman einst unter dem Pflaster schreien hörte. Es könnte der Gesang von Millionen sein, in einer einzigen Stimme zusammengeführt.

Über Klang und Struktur seiner Komposition schreibt Feldman selbst: „Meine Auswahl der Instrumente (bezüglich Klangstärke, Balance und Timbre) wurde in hohem Maße vom Raum der Kapelle und von Rothkos Gemälden beeinflusst. Rothkos Bilder füllen die Leinwand bis an den äußersten Rand aus, und genau diesen Effekt wollte ich mit meiner Musik erzielen – sie sollte den oktogonalen Raum vollständig durchdringen und nicht aus einer bestimmten Entfernung gehört werden. Das Ergebnis entspricht weitestgehend dem einer Aufnahme – der Klang wirkt näher und ist körperlich intensiver zu spüren als in einem Konzertsaal.“

Der Gesamtrhythmus der von Rothko angeordneten Bilder erzeugt eine ungebrochene Kontinuität. Während es bei den Gemälden möglich war, Farben und Formen zu wiederholen und dennoch das dramatische Interesse wachzuhalten, hatte ich den Eindruck, dass die Musik eine Serie von sich stark kontrastierenden, ineinander übergehenden Abschnitten sein müsste. Ich stellte mir eine unbewegliche Prozession vor, nicht unähnlich den Friesen an griechischen Tempeln.“

(aus: *Give my regards to 8th street: Collected Writings of Morton Feldman*)

„In der Kunst ist es schwer etwas zu sagen, was so gut ist wie: nichts zu sagen.“ Ludwig Wittgenstein

Mitglieder des Opernensembles, des Staatsorchesters und des Chores des Staatstheaters Darmstadt



Galina Ustwolskaja

Östlich von Berlin und Wien wird die Landschaft „älter“. In den Jahren unmittelbar nach dem Zerfall der Sowjetunion und des Ostblocks wirkten viele Städte in Russland, in Ost- und Mitteleuropa wie unter einer Zeitglocke gefangen. Wenn man in der Altstadt Tallins, der Hauptstadt Estlands, sonntagmorgens vor einer Kirche saß, entdeckte man nur wenige Hinweise darauf, dass das 19. Jahrhundert vorüber war. In den Nebenstraßen Ostberlins erzählten die verblichenen Inschriften der Ladenfassaden in den alten jüdischen Vierteln von einer vernichteten Welt.

Trotz ihrer zerstörerischen Wirkung auf das geistige Leben bewahrte die Sowjetära die Musikkultur doch wie in Bernstein. Noch in den Achtzigerjahren wurden Komponisten gesellschaftlich verehrt, Opernhäuser und Orchester großzügig ausgestattet und Talente durch ein beeindruckendes Musikerziehungssystem aus den Provinzen in die kulturellen Zentren geschleust. Außerdem förderte die sowjetische Ideologie – jedenfalls theoretisch – die Gleichstellung von Mann und Frau in allen Berufsfeldern, so dass Komponistinnen nicht mehr in völliger kreativer Isolation existieren mussten. Eine Pionierin war Galina Ustwolskaja, die in den Vierzigerjahren bei Schostakowitsch studierte und ihn tief beeindruckte. In späteren Jahren widersetzte sie sich den Zwängen der „SozReal“-Komposition und wandte sich in strengem, abstraktem, gelegentlich heftig dissonanten Stil religiösen Themen und Motiven zu. Schostakowitschs abgespekter, karger und manchmal verzweifelter Ton des Spätwerks verdankt Ustwolskajas Vorbild einiges. Vielleicht könnte man sagen, dass die Jahrhunderte währende männliche Dominanz in der Komposition in dem Augenblick zusammenbrach, als Schostakowitsch einige seiner Werke Ustwolskajas gnadenlosen Augen zur Prüfung vorlegte.



*Mitglieder des Staatsorchesters Darmstadt, Performer*innen, D. Cohen*



Atem / Souffle

Werke und Szenen

Zouglou Makers, *C sa ki va tuer*, arrangiert für Orchester von Stefan Schulze (2015)

Szene: *Cité des gents (Die Stadt der Menschen)*

Improvisation: Thomas Guei und Georg Festl

Galina Ustwolskaja, *Dona nobis pacem* für Piccoloflöte, Tuba und Klavier (1970–71)

Szene: *Les multi-nationales (Die multinationalen Konzerne)*

Szene: *Frontières / Grenzen*

Robert Schumann, *Finale aus Ouvertüre, Scherzo und Finale* (1841)

Puls (Solo-Horn, Entwicklung und Umsetzung: Juliane Baucke)

Morton Feldman, *Rothko Chapel* für Sopran, Alt, gemischten Chor und Instrumente (1971)

Komposition und Improvisation: Thomas Guei

Szene: *Sans souffle (Atemlos)*

Espoir 2000, *Diarrhée économique* (2013)

Szene: *Les maux (Die Schmerzen)*

Charles Ives, *The unanswered question* (1906 / 1935)

Herztöne (Solo-Horn, Entwicklung und Umsetzung: Juliane Baucke)

Gustav Mahler Sinfonie Nr. 2 c-Moll, 4. Satz *Urlicht* (1893)

Szene: *Les vivants et les ressuscités (Die Lebenden und die Wiedergeborenen)*

Szene: *Improvisation*

Petit yodé et l'enfant siro, *Victoire*, arrangiert von Jonathan Keren (2000)

Liedtexte

Diarrhée économique

Espoir 2000: Pat Sako & Valery

Dreyo ooooh nati dreyo ooooh (2x)
Amousou nayopo bodé yélé ooh
Natidreyopo
Boleya kokounipa eeeh
Eeeh nati dreyo ooooh

Refrain:

Yeee on a travaillé eeh,
souffert on a souffert ooh,
les discours et les promesses n'ont rien
changé eeeh
pitié eeh pense à nous ooh

On a mangé on a vraiment trop mangé,
on était rassasié ooh, mal rassasié de bonheur.
Soudain une indigestion parce qu'on a
mal digéré,
disons mal géré ooh, c'est pourquoi tout
a dégénéré.
Et aujourd'hui ça coule, ça continue de
couler, ça n'arrête pas de couler ooh,
c'est la diarrhée économique.

(Refrain)

Le système est tranchant, tu le touches,
il te blesse,
il te touche, tu es blessé ooh, dans tous les
cas tu subiras.
Les détournements impunis, sont
aujourd'hui une épidémie,
la malhonnêteté ooh est devenue très
contagieuse.
C'est pourquoi ça coule, ça continue de
couler, ça n'arrête pas de couler oh,
c'est la diarrhée économique.

(Refrain)

Übersetzung

Oberster Absatz in einer Sprache der Akan-Gruppe, die östliche und zentrale Regionen der Elfenbeinküste bewohnt. Übersetzung wie Refrain (s. u.)

Refrain:

Wir haben gearbeitet, wir haben gelitten
und gelitten,
die Reden und Versprechungen haben
nichts geändert,
Bitte denkt an uns!

Wir haben gegessen, wir haben zu viel
gegessen,
wir waren satt, schlecht ernährt von Glück.
Plötzlich eine Magenverstimmung, wir
haben das nicht gut verdaut,
Sie haben falsch gewirtschaftet, deswegen
ist alles schief gelaufen.
Und heute fließt es,
es hört nicht auf zu fließen,
es ist wirtschaftlicher Durchfall.

(Refrain)

Das System ist wie eine scharfe Klinge,
wenn du es berührst, verletzt es dich,
wenn es dich berührt, tut es dir weh, egal
wie herum, wirst du leiden.
Die ungestrafte Veruntreuung ist eine
Epidemie geworden,
die Unehrlichkeit ist ansteckend geworden.
All das, weil es fließt,
es hört nicht auf, zu fließen,
es ist wirtschaftlicher Durchfall.

(Refrain)

Urlicht

Gustav Mahler, nach einem Gedicht aus der
Textsammlung *Des Knaben Wunderhorn*

O Röschen roth!
Der Mensch liegt in größter Noth!
Der Mensch liegt in größter Pein!
Je lieber möcht' ich im Himmel sein!
Da kam ich auf einen breiten Weg;
Da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen.
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen:
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!

Victoire

Petit Yodé & L'enfant Siro

Vraiment ça a chauffé,
 Dieu a créé son monde avec tout ses habitants,
 tellement amour, il a créé aussi Satan.
 Mais dans la vie tu sais qui peut te frapper,
 tu ne sais pas qui peut te tuer.
 Lui Satan, tellement mauvais, il a blaguer
 Adam et Ève et il a prit le monde de Dieu.

Ça a chauffé, victoire! Ça a chauffé, victoire!

Dieu, pour sauver son monde, il a envoyé
 son fils unique avec un plan de bataille.
 Jésus est arriver, il a créé beaucoup
 d'églises, assemblé de Dieu,
 Attaquer tous les maquis,
 royaume de Dieu, attaquer les cinémas,
 protestants, baptistes, eux ils se promènent
 pour prêcher.
 Tellement fâché il a créé des églises
 au bord des plages, là bas on ne porte pas
 de chaussures.

Ça a chauffé, victoire! Ça a chauffé, victoire!

Un jour, moi je passes, c'est là Satan, il m'a
 appelé,
 Jésus il y a les foutaises,
 Il a prit mes maquis, Il a prit mes cinémas,
 Aujourd'hui tout va finir.
 Satan est arriver dans un kimono noire,
 timberland dans son pied,
 son nez était percé,
 Tellement digba, il ressemblait à Goliath,
 Goldorath, on dirait un ciborg.
 Une lumière jaillit,
 c'est là Jésus est arriver, dans un kimono
 blanc, sebargo dans son pied,
 cheveux bien coiffé,
 tellement petit, j'ai dis Satan va le tuer.

Ça a chauffé, victoire! Ça a chauffé, victoire!

Jeu de jambes de Satan, Jeu de jambes de
 Jésus,
 il n'y a pas eu d'ouverture,
 le gnagant était serré,
 Ça a chauffé, victoire! Ça a chauffé, victoire!
 Coups de pied de Satan, Jésus a bloqué,
 coups de tête de Jésus, Satan a driblé,
 le gnagant était mortel,
 Ça a chauffé, victoire! Ça a chauffé, victoire!
 Tellement ça a chauffé, tout Adjamé était
 sortit, Abobo est venu,
 Komasi était présent, même le Gbata était
 témoin.

Ça a chauffé, victoire! Ça a chauffé, victoire!
 Jeu de jambes de Jésus, ouverture de Satan,
 Jésus n'a pas de main, un petit croché,
 le Goliath a pris KO.

Oh victoire!

Übersetzung

Es ist wirklich heiß geworden,
Gott hat seine Welt mit all ihren Bewohnern
erschaffen,

so viel Liebe, er schuf auch Satan,
aber im Leben weiß man, wer einen schlagen
kann, man weiß nicht, wer einen
töten kann.

Er, Satan, so böse, er verführte Adam und
Eva und er nahm sich Gottes Welt.

Es wurde heiß, Sieg! Es wurde heiß, Sieg!

Um seine Welt zu retten, sandte Gott seinen
einzigsten Sohn mit einem Schlachtplan.

Jesus kam, er schuf viele Kirchen, versam-
melt von Gott,
er vertrieb alle Händler, Königreich Gottes,
griff die Kinos an,

Protestanten, Baptisten, die rausgehen, um
zu predigen.

So zornig schuf er Kirchen am Rande der
Strände, wo man keine Schuhe trägt.

Es wurde heiß, Sieg! Es wurde heiß, Sieg!

Eines Tages kam ich vorbei, da rief mich
Satan zu sich und sagte:

Jesus, das ist doch Schwachsinn,
er hat mir meinen Laden genommen, er hat
mir meine Kinos genommen,
aber heute wird alles enden.

Satan kam in einem schwarzen Kimono,
trägt Timberlands an den Füßen,

Piercing in der Nase, ein riesiger Typ, er
sah aus wie Goliath,

Goldorath, wie ein Cyborg,
ein Licht schien auf, da kam Jesus in einem
weißen Kimono, mit Sebargo-Schuhen
an den Füßen,

gepflegtes Haar, so ein kleiner Typ,
ich sagte, Satan wird ihn töten.

Es wurde heiß, Sieg! Es wurde heiß, Sieg!

Satans Beinarbeit, Jesus' Beinarbeit,
es gab keine Öffnung, es war ein dichter
Kampf,
es wurde heiß, Sieg!

Tritte von Satan, Jesus blockiert,
Kopfstoß von Jesus, Satan dribbelte,
der Kampf war brutal,
es wurde heiß, Sieg!

Es war so heiß, ganz Adjamé* kam raus,
Abobo* auch,
Komasi* war auch da, sogar der Älteste
war Zeuge.

Es wurde heiß, Sieg! Es wurde heiß, Sieg!

Fußerarbeit von Jesus, Satan wird ausgetänzelt,
Jesus hat keine Hand, ein kleiner Haken,
und Goliath geht KO, oh Sieg!

Oh, Sieg!

*Namen von Stadtvierteln in Abidjan,
Elfenbeinküste

IMPRESSUM

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten des

Staatstheaters Darmstadt TECHNISCHER DIREKTOR Bernd Klein BÜHNENINSPEKTOR Uwe Czettl LEITUNG DER WERKSTÄTTEN Gunnar Pröhl ASSISTENZ TECHNISCHER DIREKTOR Almut Reitz TECHNISCHE ASSISTENZ Marie Ruth van Aarsen (Konstruktion) / Lisa Bader (Werkstätten) / Friederike Streu (Schauspiel) / Anna Kirschstein (Musiktheater/Tanz) KONSTRUKTION Oliver Krakow LEITUNG DER BELEUCHTUNGS- UND VIDEOABTEILUNG Nico Göckel LEITUNG DER TONABTEILUNG Sebastian Franke LEITUNG KOSTÜMABTEILUNG Gabriele Vargas Vallejo CHEFMASKENBILDNERIN Tilla Weiss LEITUNG DER REQUISITENABTEILUNG Ruth Spemann LEITUNG DES MALSAALS Ramona Greifenstein KASCHIERWERKSTATT Lin Hillmer / Jenny Junkes LEITUNG DER SCHREINEREI Daniel Kositz LEITUNG DER SCHLOSSEREI Jürgen Neumann LEITUNG DER POLSTER- UND TAPEZIERWERKSTATT Andreas Schneider GEWANDMEISTEREI Lucia Stadelmann / Roma Zöller (Damen) / Brigitte Helmes / Simone Louis (Herren) SCHUHMACHEREI Tanja Heilmann / Daniela Klaiber / Anna Meirer

Textnachweise Vanessa Vu, *Rassismus: 20 Dezibel*, ZEIT ONLINE vom: 09.06.2020, <https://www.zeit.de/kultur/2020-06/rassismus-george-floyd-usa-protest-minneapolis-atmen/komplettansicht> / Zitat Miles Davis aus: Martin Seel, *Nichtrecht haben wollen. Gedanken-spiele*. S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 2018. / Das Gespräch auf S. 10–21 ist ein Originalbeitrag für dieses Heft, Übersetzung: Ali Napoé, Jens Rotzsche, Lina Zehelein / *Zouglou* ist ein Originalbeitrag für dieses Heft, Interviewtranskriptionen: Lena Wickert / Gekürzte Auszüge aus: Alex Ross, *The rest is noise – Das 20. Jahrhundert hören*. Piper, München 2007. / Morton Feldman, *Give my regards to 8th street. Collected Writings of Morton Feldman*, herausgegeben von B.H. Friedman und Walter Zimmermann. Exact Change, Cambridge 2000, für das Programmheft übersetzt. / Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Berlin: 1978. / Achim von Arnim und Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*. Fischer Klassik, Frankfurt a.M. 2011. / Die Liedtexte von *Diarrhée économique* und *Victoire* wurden für dieses Heft übersetzt von Ali Napoé. / Herta Blaukopf (Hg.), *Gustav Mahler. Briefe*. Zsolnay, Wien 1996. // Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Mit freundlicher Unterstützung des Institut français und des französischen Ministeriums für Kultur / DGCA



Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst



Impressum HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand

GESCHÄFTSFÜHRENDE(r) Direktor Jürgen Pelz OPERNDIREKTORIN Kirsten Uttendorf LEITUNG KOMMUNIKATION & MARKETING Corinna Brod, Kai Rosenstein TEXTREDAKTION Carolin Müller-Dohle ENDREDAKTION Christina Sweeney CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIKDESIGN SPIELZEIT 2020 / 2021 Bureau Sandra Doeller AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher FOTOS © Nils Heck COVERFOTO © Yale Rosen HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR. 6 REDAKTIONSSCHLUSS 01.09.2020 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

Atem

Samuel Beckett

Vorhang

1. Schwache Beleuchtung der Bühne, auf der verschiedenartiger, nicht erkennbarer Unrat herumliegt. Etwa fünf Sekunden lang.
2. Schwacher, kurzer Schrei und sofort danach gleichzeitig Einatmen und allmählich aufhellende Beleuchtung bis zu dem nach etwa 10 Sekunden gleichzeitig zu erreichenden Maximum. Stille, etwa fünf Sekunden lang.
3. Ausatmen und gleichzeitig allmählich dunkelnde Beleuchtung bis zu dem nach etwa zehn Sekunden gleichzeitig zu erreichenden Minimum (Beleuchtung wie bei 1) und sofort danach Schrei wie vorher. Stille, etwa fünf Sekunden lang.

Vorhang

Unrat: nichts steht, alles liegt verstreut herum.

Schrei: Moment eines auf Tonband aufgenommenen Vagitus (Kindschrei).

Wichtig ist, dass beide Schreie identisch sind und dass Beleuchtung und Atemgeräusch genau übereinstimmend zu- und abnehmen.

Atem: verstärkte Tonbandaufnahme.

Maximum der Beleuchtung: nicht zu hell. Wenn 0 = dunkel und 10 = hell, so sollte die Beleuchtung von 3 bis 6 zunehmen und entsprechend abnehmen.

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

