



**Schauspielhaus
Berlin**

Großer Konzertsaal

Musik des 20. Jahrhunderts

Mai 1988

Einen Höhepunkt erlebt die Reihe „Musik des 20. Jahrhunderts“ am 3. 5. mit der DDR-Erstaufführung der „**Engführung**“ von Paul Heinz Dittrich nach Texten von Paul Celan im Großen Konzertsaal. Mitwirkende sind neben der Dresdner Philharmonie Sigune von Osten (BRD), Sopran sowie das Experimentalstudio Freiburg (BRD). Dirigent dieses bewegenden Werkes ist Herbert Kegel.

Ebenfalls in der Reihe „Musik des 20. Jahrhunderts“ wird Schauspielhausorganist Joachim Dalitz am 11. 5. einen Orgelabend im Großen Konzertsaal gestalten. Auf dem Programm steht neben den Passacaglien von Bach und Martin mit Petr Ebens neunsätziger „Faust“-Musik eines der wichtigsten aktuellen Werke der zeitgenössischen Orgelliteratur. Am 15. 5. spielt in einer Matinee der Reihe „Orgel international“ der bekannte Moskauer Organist Harry Grodberg neben Werken von Bach und Franck ein Konzert des sowjetischen Komponisten Mikail Tariwerdiew.

Die Pflege der großen Werke der Chorsinfonik bestimmt den Spielplan des Schauspielhauses seit seiner Wiedereröffnung 1984 in entscheidendem Maße. Am 22. und 23. 5. wird diese Tradition fortgesetzt mit einer Aufführung der Sinfonie-Kantate „**Lobgesang**“ von Felix Mendelssohn Bartholdy. Claus Peter Flor dirigiert das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und den Rundfunkchor Berlin.

Mit der **Sinfonie Nr. 9** von Ludwig van Beethoven wird am 30. 5., 17.00 Uhr im Großen Konzertsaal ein weiteres chorsinfonisches Gipfelwerk dargeboten. Ausführende sind Atlanta Symphony Orchestra and Choir (USA) unter Leitung von Robert Shaw.



Schauspielhaus
Berlin

INFORMATIONEN



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Zwei sowjetische Meistersolisten sind in diesem Monat zu Gast im Schauspielhaus Berlin: Am 8. 5. musiziert im Kammermusiksaal der weltbekannte Geiger **Wladimir Spiwakow**, am Klavier begleitet von Leonid Blok, Werke von Franz Schubert, Igor Strawinsky und Johannes Brahms. Mit **Lasar Berman** ist am 31. 5. im Großen Konzertsaal einer der führenden Klaviervirtuosen unserer Zeit zu Gast. Der hervorragende Künstler spielt Meisterwerke der russischen und sowjetischen Klaviermusik, neben Werken von Skrjabin und Prokofjew auch Musorgskis „Bilder einer Ausstellung“.

In der Reihe „Podium junger Künstler“ stellen sich die 1. Preisträger des **Internationalen Musikwettbewerbes Markneukirchen 1988** (in den Fächern Klarinette, Horn, Tuba) am 18. 5. im Großen Konzertsaal dem Berliner Publikum vor. Das Große Rundfunkorchester Leipzig musiziert unter der Leitung von Volker Rohde.

Am 14. 5. erlebt ein neues Programm des Musikclubs seine Premiere: „**Der steinerne Gast – Geschichten um Don Giovanni**“. W. A. Mozart und sein Textdichter Da Ponte waren nicht die einzigen, die die Figur des Don Juan inspirierte. Verschiedene literarische Ausdeutungen des Don Juan und die Musik Mozarts stehen im Mittelpunkt dieser „Geisterstunde“.

Im Mai 1988 werden zu folgenden Konzerten Einführungen stattfinden:

3. Mai, Musikclub, 19.15 Uhr: Paul Heinz Dittrich, „Engführung“

22. Mai, Musikclub, 19.15 Uhr: Felix Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie-Kantate „Lobgesang“

25. Mai, Musikclub, 19.15 Uhr: BBC Symphony Orchestra London

(26) BG 010/125/88

Dienstag, 3. Mai 1988
20.00 Uhr

Dresdner Philharmonie

Experimentalstudio Freiburg i. Br.

Leitung: Hans Peter Haller (BRD)

Herbert Kegel

Dirigent

Sigune von Osten, Sopran

(BRD)

Arno Wyzniewski, Sprecher

Karin Pohl, Sopran I

Heide Eichhorn, Sopran II

Astrid Pilzecker, Alt

Joachim Vogt, Tenor

Wilfried Staufenbiel, Baß I

Wolfgang Dersch, Baß II

(Einstudierung: Sigurd Brauns)

Konrad Other, 1. Violine

Wolfgang Weber, Violoncello

Werner Tast, Flöte

Hans-Detlef Löhner, Klarinette

Klaus Hopp, Baßklarinette

Monika Rost, Gitarre

Bettina Otto, Klavier

Tonregie: Ekkehard Roetger

Paul-Heinz Dittrich

(geb. 1930)

„Engführung“ für Sopran, sechs Vokalisten, sechs Instrumentalisten, Orchester, Tonband und Live-Elektronik
Text: Paul Celan



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Die **Dresdner Philharmonie**, ein inzwischen mehrmals im Schauspielhaus Berlin begrüßter Gast, gehört heute in die Reihe berühmter Dresdner Kulturinstitute wie Staatsoper, Staatskapelle und Kreuzchor. Im Jahre 1870 gegründet, entwickelte sich das Orchester im Verlauf seiner über hundertjährigen Geschichte zu einem repräsentativen Klangkörper von Weltruf.

In den Jahren 1964 bis 1967 wirkten Prof. Horst Förster, danach Prof. Kurt Masur als Leiter des Ensembles. Es folgten Günther Herbig und Prof. Herbert Kegel, die die Bemühungen um eine hohe künstlerische Ausstrahlung und musikalisch-technische Profilierung erfolgreich fortsetzten und im In- und Ausland hohe Anerkennung errangen. Heute wird die Dresdner Philharmonie von Jörg-Peter Weigle geleitet.

Das **Experimentalstudio** der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Baden-Baden – mit Sitz in Freiburg i. Br. – wurde 1971 gegründet und in mehreren Etappen aufgebaut. Sein langjähriger Leiter ist der Komponist, Musikwissenschaftler und Elektronik-Spezialist Hans Peter Haller (geb. 1929). Haller war Schüler von Wolfgang Fortner (Komposition) und Willibald Gurlitt (Musikwissenschaft). Hallers Entwicklung als Komponist ging von Hindemith und der Zwölftontechnik aus. Begegnungen mit Lejaren Hiller und Pierre Boulez regten sein Interesse für elektronische und Computermusik an. Wichtigstes Ergebnis seiner Klangforschungen war die Erfindung des Halaphons – einer Apparatur zur

neuartigen Kombination, Bewegung und Streuung von Klängen im Raum. Im Hinblick auf die Arbeit des Experimentalstudios bestand von Anfang an der Ehrgeiz nicht in der Erforschung von voll-computergesteuerter und synthetischer Klangzeugung. Die Konzentration auf unentdeckte Möglichkeiten der Live-Elektronik und die damit verbundene Konzerttätigkeit sichern dem Studio ein eigenständiges Arbeitsfeld. Es dient allgemein der Entwicklung der neuen Musik und ihrer elektronischen Mittel. Deshalb sollen möglichst viele Komponisten verschiedener Richtungen in dem Studio mit seinen spezifischen und zugleich sehr variablen Möglichkeiten arbeiten können. So wurden unter anderem Kompositionen von Pierre Boulez, John Cage, Paul-Heinz Dittrich, Wolfgang Fortner, Christobal Halffter, Hans Peter Haller, Milko Keleman, Wladzimir Kotonski, Luigi Nono, Peter Schat, Kazimierz Serocki, Karlheinz Stockhausen und Lothar Voigtländer realisiert.

Herbert Kegel studierte von 1935 bis 1940 am Dresdner Konservatorium. Ab 1949 leitete er das Rundfunkorchester und den Rundfunkchor Leipzig, anschließend war er Dirigent des Rundfunk-Sinfonieorchesters. Er erhielt verschiedene nationale und internationale Auszeichnungen, wirkte als Hochschul-lehrer in Leipzig und war 1977 bis 1985 Chefdirigent der Dresdner Philharmonie. Im Schauspielhaus Berlin brachte er schon mehrere vokalsinfonische Werke erfolgreich zur Aufführung.



Sigune von Osten genießt insbesondere als Konzert- und Liedinterpretin hohe Wertschätzung.

Die gebürtige Dresdnerin erhielt ihre Gesangsausbildung an den Musikhochschulen von Hamburg und Karlsruhe sowie durch Elisabeth Grümmer. Ihre Leistungen wurden bald mit zahlreichen Preisen bedacht. Gastverpflichtungen machten sie über die Grenzen Europas hinaus bekannt. Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen brachten ihr allseitige Anerkennung.

Auf die Vielseitigkeit der Künstlerin weist ihr umfangreiches Repertoire mit Opern, Oratorien, Vokalsinfonik und Lied hin. Mit besonderem Engagement widmet sich Sigune von Osten der Musik des 20. Jahrhunderts. Werke von Schönberg, Berg, Webern, Ives, Nono, Messiaen, Scelsi u. a. erhielten durch sie eine überzeugende Interpretation. Sie prägt durch ihre Darbietungen die Programme renommierter Festivals



zeitgenössischer Musik in Donaueschingen, Berlin, Tokio, Osaka, Zagreb, Venedig, Paris, Metz, Strasbourg, Graz, Warschau und tritt häufig als Initiatorin oder Widmungsträgerin neuer Kompositionen in Erscheinung.

Paul-Heinz Dittrich:

ENGFÜHRUNG

nach der gleichnamigen Dichtung
und dem Gedicht

„Du liegst im großen Gelausche“
von Paul Celan

für Sopran, sechs Vokalistinnen,
sechs Instrumentalisten, Orchester,
Tonband und Live-Elektronik

I
Paul-Heinz Dittrichs „Engführung“, zur Gattung des Oratoriums gehörend, nimmt in seinem Schaffen den Rang eines Hauptwerkes ein. Der Titel verweist darauf, daß es sich hierbei um eine Vertonung des gleichnamigen, berühmten Gedichts von Paul Celan (1920–1970) handelt. Dieses Gedicht entstand 1958, gleichsam als ein Gegenstück zu der nicht minder bekannten „Todesfuge“ aus dem Jahr 1945. Beide Texte reflektieren tragische Geschichte: insbesondere den faschistischen Völkermord an den Juden in den Höllen der Konzentrationslager. Es ist poetisch höchst verdichtete Trauerarbeit, aus tiefster persönlicher Betroffenheit, jene grauenvollen Ereignisse betreffend, die niemals vergessen werden dürfen. Auch Celans Familie, deutsch-jüdische Bürger aus der Bukowina, entging dem Terror nicht. Er selbst war zu einem Leben im Exil gezwungen, beginnend mit dem Krieg und der Flucht aus den Wirren der Nachkriegszeit, endend in der Fremde, in Paris, mit dem Freitod. Dittrich fühlte sich schon früh von der inhaltlichen und sprachlichen Gewalt von Celans Dichtungen fasziniert. Deshalb wagte er 1977 in der Kammermusik IV zum ersten Mal die

Komposition von Textteilen der „Engführung“. Aber er wußte, daß damit die Herausforderung nicht abgegolten sein konnte, daß ihn die Vorlage zu vokalsinfonischer Ausweitung, zum großdimensionierten sinfonischen Psalm drängte. Die Gelegenheit ergab sich 1980, als er einen entsprechenden Auftrag vom Orchester des Südwestfunks Baden-Baden erhielt. Die Uraufführung fand am 17. Oktober 1981 im Rahmen der Donaueschinger Musiktage statt. Die Interpreten waren Sigune von Osten, Mitglieder der Stuttgarter Schola Cantorum, Solisten und Orchester des Südwestfunks sowie das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung unter der Gesamtleitung von Matthias Bamert. Wenn nun, im Jahre 1988, im Berliner Schauspielhaus eine zweite Aufführung des äußerst aufwendigen Werks zustandekommt, dann setzt sie auch ein Zeichen, das mit den Intentionen der Autoren wohl zu tun hat: Sie kann an das schreckensvolle Ereignis der „Kristallnacht“ erinnern, das vor fünfzig Jahren von dieser Stadt aus die Welt verfinsterte. Denn antifaschistischer Protest ist der entscheidende Impuls, der das Werk entstehen ließ, der es innerlich trägt und verständlich macht.

II

Celans stark verdichteter und schwer erschließbarer Text ist auch nach musikalischen Regeln gefügt. Er folgt vor allem dem polyphonen Motiv-Geflecht entwickelnder Variation. Er verträgt keine Vertonung eines irgendwie schlichten, einliniigen, nachbildenden Sinnes. Deshalb bemüht sich der Komponist um ein

vielschichtiges, bisweilen dialektisches Verhältnis zu seiner verbalen Vorlage. Indem Dittrich der Spur der Verse folgt, erweitert und vertieft er sie nicht nur, sondern das andersartige, eigenwertige Schrittmaß des Musikers, der zeit-raubenden musikalischen Diktion löst sie auf, prägt sie um, schmilzt sie ein in den Bahnen der „rein“ klingenden, wenn auch kontrapunktisch und dissonant geweiteten Sphäre. Oder anders gesagt: die Musikalität des poetischen Textes, seine Verknappungen, metaphorischen Vieldeutigkeiten und engen motivischen Verschränkungen werden kompositorisch gerade nicht nachgeahmt. Dittrich begegnet dem Text durch gezielte Versprachlichung, ja Poetisierung der musikalischen Gestaltungsmittel, auch durch eine so minutiös ausgefeilte wie zusammenhängend ausführliche Darstel-

lungsweise, die zur emotionalen Zwangsläufigkeit und zur interpretierten Eindeutigkeit der Affekte neigt. Der Dichtung, die Gedanken wahrhaft in die Enge treibt und durch den Schacht der Erinnerungen auf den ersticken Schrei des Entsetzens fixiert, wird eine gegenläufig „tönende“ Antwort, die zwar auf genau mitfühlender Erschütterung basiert, aber auch alles verengende, bedrängende Bewußtwerden von tragischer Erfahrung in sinnhaftes Lauschen verwandelt und in eine spannungsvolle, um nicht zu sagen „genießende“ Teilnahme am Akt musikalisch-schöpferischer Aufarbeitung und Durchdringung der verbalen Schicht auflöst.

III

Die Selbständigkeit des Komponisten offenbart sich insbesondere an



Paul-Heinz Dittrich

den dramaturgischen Drehpunkten der poetischen Konstruktion: dort also, wo sinn-entscheidende Schlüsselbegriffe, musikalisch ausgelotet, verallgemeinert, klanglich ausgedeutet werden. So gerät etwa die formale Mitte des Gedichts – das zweimal wiederholte traumatische Wort „Asche“ – zu einem ausgebreiteten Klangfeld des Zerbrechens und Verlöschens der organisierten Bewegung. Andererseits erfolgt inmitten der sechsten Strophe, nach dem bitteren Bekenntnis „Wie gut wir es hatten“, eine lange Orchesterpartie von gewaltsam aufsprengender Wucht, ein herausgeschleudertes Höhepunkt, ein Moment „aufgehoben“ irdischen Leidens nach Mahlerschem Vorbild. In der Partitur wird der Sinngehalt der außergewöhnlichen Stelle (mit vermehrtem Instrumentarium) in Celans Worten vermerkt: „Ein Dröhnen: es ist / die Wahrheit selbst / unter die Menschen / getreten / mitten ins / Metapherngestöber“ (aus „Atemwende“). Noch später dann, wenn mit Hosanna-Rufen an alten Psalmen-gesang erinnert wird, durch den die Mordopfer vom Todesgang „über den Bezirk ihrer letzten Qual hinaus“ (Peter Szondi) gelangen, erreicht Dittrichs Musik den Ausdruck befreienden Hoffens. Vor allem in den Vokalisen und Melismen des kantabel ausschwingenden Solo-Soprans leuchten Visionen des einlösbaren, wengleich utopisch fernen Glücks von Freiheit auf. Der schwerwiegendste Eingriff des Komponisten ereignet sich jedoch erst am Ende des Werks. In diesem Reprisen-Epilog dringt vom Tonband, während

die Live-Stimmen sich allmählich im flirrenden Gewisper verlieren, gesprochenes Wort zunehmend deutlich in den Vordergrund. Es ist das kurze Gedicht „Du liegst im großen Gelausche“, das Celan in der Nacht vom 22. zum 23. Dezember 1967 in Berlin niederschrieb und das inmitten der Weihnachtszeit der präfaschistischen Morde an Luxemburg und Liebkecht gedenkt. Hier werden auf ähnliche und doch poetisch andere Weise wie im Hauptgedicht Vergangenheit und Gegenwart eingeführt, gegeneinander aufgewogen: historisch konkreter, politisch gezielter. Und vor allem: Abschließend ins Bild tritt die Kontinuität des aktiven Widerstands gegen jegliche Form von Barbarei – nicht zuletzt gegen ihre unscheinbarste, aber gefährlichste Form – die Gleichgültigkeit.

IV

Kaum hörbar wie der Schluß, ein Hauch in die Stille, beginnt das Werk. Der „Cello-Einsatz“ auf einem Ton der Mittellage bringt stillgestellte Zeit zum Vibrieren. Die acht Instrumente der Cellogruppe teilen sich, werden zu einzelnen Stimmen und „sprechenden“ Gesten, die sich im Raum verzweigen. Dennoch eingeführt, gebündelt und gedrängt aufeinander reagierend, tasten sie vorwärts und durchbohren jenes Klang-Gelände des einfallenden vollen Orchesters, das ihnen Wunden schlägt und Schmerzen zufügt. Im zunehmend heftigeren, auch prägnanter gerafften Motivgeflecht des Tutti hören aber die Celli bald auf zu dominieren. Sie fügen sich ins polyphone Kaleidoskop der noch blockartig geschlossenen Klang-



„Frühlingslandschaft I“ (1814)
Carl Gustav Carus (1789–1869)

schichten. Diese entsprechen den instrumentalen Familien, formiert zu zwei Teilorchestern, die stets als Gegensatz aufeinander reagieren oder miteinander, sich komplettierend, verzahnen. Zweifaches Holz und Streicher bilden den einen, zweifaches Blech und nochmals chorisches Streichquintett den anderen Part. Zwischen diesen Gruppen, teils vermittelnd, teils auch selbständig, agiert eine Schlagzeuggruppe. Nachdem die erste orchestrale Entwicklung in ein grelles Fanal mündet, stockt aller kohärenter Klang. Er schlägt nun plötzlich in redende Gebärden um, als suche er den konkreten Gedanken, als fühle er Worte vor, die jetzt kommen müssen.

Die Altflöte drängt rezitativisch zu ihnen hin, unterstützt von einem konzertanten Kammerensemble aus Baßklarinette, Gitarre, Klavier, Violine und Violoncello. Dieses instrumentale Sextett, gleichsam der individualisierte und sensibilisierte Fürsprecher des Orchesters, fungiert als Kontaktschicht zur vokalen Sphäre. Insbesondere erscheint es in obligater Korrespondenz mit jenem ebenfalls sechsköpfigen Gesangs-Ensemble (2 Soprane, Alt, Tenor, 2 Bässe), das nun seinerseits als eine Art kollektiven Kommentars der texttragenden Hauptstimme des Solo-Soprans zugeordnet ist. Mit seinem ersten noch zaghaften Einsatz vermittelt denn auch der Kammerchor

das zentrale gedankliche Motiv des Celanschen Gedichts – „Nirgends fragt es nach dir“ – an die Solistin, die es arios und melismenreich, unterm angstvollen Geflüster der anderen Stimmen, zur Devise entfaltet: das Aufbrechen von Erinnerung, das Erinnern an verdrängtes Verbrechen, Aufbruch ins wüste Gelände des massenhaft namenlosen Todes, jenes unvorstellbar grausam-perfekten „Meisters aus Deutschland“. Das Orchesternachspiel, mit dem die Einleitung schließt, verdichtet solches Memento zu Klangblöcken von äußerster Härte und Schärfe. Es stößt mit Gewalt-samkeit in die Regionen des Unsäglichen vor, das dennoch im folgenden abgehandelt werden muß.

V

Erst nach erneutem, motivisch versprengtem Präludieren des Instrumentalextritts nimmt der Sopran den Text fortschreitend so auf, wie er vom Dichter versweise gesetzt und in Strophen gegliedert wurde. Dementsprechend baut sich die knapp einstündige, durchkomponierte Musik zwischen der Einleitung und einem Epilog auf; als Abfolge von insgesamt neun, mehr oder weniger ausgedehnten, mehr oder weniger brückenförmig aufeinander bezogenen Abschnitten. Im Kern sind diese Teile dem Gesang vorbehalten, den mannigfachen vokalen Verlautbarungen im überwiegend kammermusikalisch gestalteten Kontext. Insbesondere hier entfaltet der Komponist neben vertrauten Formen des melismatischen und syllabischen Ariosos, des prosodischen Rezitativs oder des metrisch ungebundenen

Psalmoidierens eine neuartige Fülle differenzierter Artikulationsweisen bis hin zur phonetischen Aufsplitterung und geräuschnahen Verzerrung. Ihrer Verstärkung, Verwandlung und teilweise völligen Verfremdung – über die „natürlichen“ Möglichkeiten hinaus – dienen variable Methoden der live-elektronischen Klang-Modulation. Diese Regie erfaßt sowohl den Solo-Sopran als auch das vokale und instrumentale Kammer-Ensemble – jene Stimm-Schichten also, die unmittelbar den Wortausdruck und Sinngehalt des Gedichts zu transportieren haben. Freilich werden die einzelnen Strophen auch von Segmenten des großen Orchesters durchdrungen und durchbrochen, aber hauptsächlich kommt es zwischen ihnen, in vermittelnden Ritornellen, autonom und geschlossen zur Geltung. Dabei hat es zugleich formal gliedernde und thematisch entwickelnde Funktionen. Schließlich gehört zur weit aufgefächerten, vielschichtigen Klangdramaturgie ein vorgefertigtes Tonband mit elektronisch bearbeiteten Worten und Devisen-Sätzen aus der „Engführung“, mit anderweitig vokalem und instrumentalem Material sowie mit dem bereits erwähnten, vollständigen Wortlaut des Gedichts „Du liegst im großen Gelausche“. Meist in den lebendigen Klang gemischt, nur gelegentlich selbständig bringt dieses gespeicherte „Partikelgestöber“ auch die Masse jener anonymen Stimmen symbolisch ein, deren gewaltsam einst unterdrückter Laut und deren tödliches Schweigen in uns dröhnen sollte.

Dr. Frank Schneider

Engführung

Paul Celan

VERBRACHT ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine,
(weiß,
mit den Schatten der Halme:
Lies nicht mehr – schau!
Schau nicht mehr – geh!

Geh, deine Stunde
hat keine Schwestern, du bist –
bist zuhause. Ein Rad, langsam,
rollt aus sich selber, die Speichen
klettern,
klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht
braucht keine Sterne, nirgends
fragt es nach dir.

Nirgends
fragt es nach dir –

Der Ort, wo sie lagen, er hat
einen Namen – er hat
keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas
lag zwischen ihnen, Sie
sohn nicht hindurch.

Sahn nicht, nein,
redeten von.
Worten. Keines
erwachte, der
Schlaf
kam über sie.

Kam, kam. Nirgends
fragt es –

Ich bins, ich,
ich lag zwischen euch, ich war
offen, war
hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem
gehachte, ich
bin es noch immer, ihr
schlaft ja.

Bin es noch immer –

Jahre.
Jahre, Jahre, ein Finger
tastet hinab und hinan, tastet
umher:
Nachtstellen, fühlbar, hier
klafft es weit auseinander, hier
wuchs es wieder zusammen – wer
deckte es zu?

Deckte es
zu – wer?

Kam, kam.
Kam ein Wort, kam,
kam durch die Nacht,
wollt leuchten, wollt leuchten.

Asche.
Asche, Asche.
Nacht.
Nacht-und-Nacht. – Zum
Aug geh, zum leuchten.

Zum
Aug geh,
zum leuchten –

Orkane.
Orkane, von ja,
Partikelgestöber, das andre,
du
weißt ja, wir
lasens im Buche, war
Meinung.

War, war
Meinung. Wie
faßten wir uns
an – an mit
diesen
Händen?

Es stand auch geschrieben, daß.

Wo? Wir
taten ein Schweigen darüber,
giftgestillt, groß
ein
grünes
Schweigen, ein Kelchblatt, es
hing ein Gedanke an Pflanzliches dran –
grün, ja,
hing, ja,
unter hämischem
Himmel.

An, ja,
Pflanzliches.

Ja,
Orkane, Parti-
kelgestöber, es blieb
Zeit, blieb,
es beim Stein zu versuchen – er
war gastlich, er
fiel nicht ins Wort. Wie
gut wir es hatten:

Körnig,
körnig und faserig. Stengelig,
dicht;
traubig und strahlig; niedrig,
plattig und
klumpig; locker, ver-
ästelt –: er, es
fiel nicht ins Wort, es
sprach,
sprach gerne zu trockenen Augen, eh es sie
(schloß.

Sprach, sprach.
War, war.

Wir
ließen nicht locker, standen
inmitten, ein
Porenbau, und
es kam.

Kam auf uns zu, kam
hindurch, flicke
unsichtbar, flicke
an der letzten Membran,
und
die Welt, ein Tausendkristall,
schloß an, schloß an.

Schoß an, schoß an.
Dann –

Nächte, entmischt, Kreise,
grün oder blau, rote
Quadrate; die
Welt setzt ihr Innerstes ein
im Spiel mit den neuen
Stunden. – Kreise,
rot oder schwarz, helle
Quadrate, kein
Flugschatten,
kein Maßtisch, keine
Raudseele steigt und spielt mit.

*

Aus „Sprachgitter“ (C) 1959 S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main

Steigt und
spielt mit –

In der Eulenflucht, beim
versteinerten Aussatz,
bei
unsern geflohenen Händen, in
der jüngsten Verwerfung,
überm
Kugelfang an
der verschütteten Mauer:

sichtbar, aufs
neue: die
Rillen, die

Chöre, damals, die
Psalmen. Ho, ho-
sianna,

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.

Ho-
sianna.

In der Eulenflucht, hier,
die Gespräche, taggrau,
der Grundwasserspuren.

(– – taggrau,
der
Grundwasserspuren –

Verbracht
ins Gelände
mit
der untrüglichen
Spur:

Gras,
Gras,
auseinandergeschrieben.)

Du liegst im großen Gelausche

Paul Celan

DU LIEGST im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Äppelstaken
aus Schweden –

Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden –

Aus „Schneepart“ (C) Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden –
Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.

Herausgeber: Schauspielhaus Berlin
Intendant: Dr. Hans Lessing
Redaktion: Margit Thalheim
Abbildungen: Marion Klemp, Künstler-Agentur der DDR, Hans Pölkow,
Sächs. Landesbibliothek – Abt. Deutsche Fotothek
Umschlag: Rudolf Grüttner
Typographie: Dieter Hain
Gesamtherstellung: (204) Druckkombinat Berlin
BG 010/105/88 1 8930 G 37
EVP: 0,60 M

Die Intendanz möchte Sie höflich darauf hinweisen,
daß das Fotografieren
sowie die Nutzung ton- und videotechnischer Geräte
vor, während und nach dem Konzert nicht zulässig sind.
Wir danken Ihnen für Ihr Verständnis.

Konzertsaison 1987/88