



## ENNO POPPE (\*1969)

**Interzone** (2003/04) Lieder und Bilder

Text Marcel Beyer

1	Like Spain, I am bound to the past	2:30	11	BROKEN PIECES	11:58
	<b>I</b>			<b>II</b>	
2	Untroubled, wide awake and calm	2:35	12	I made recordings of the continuous music	18:07
3	Why don't you have a soda pop	0:31		<b>III</b>	
4	I cannot breathe	1:40	13	Who is the third	8:21
5	I had no lips, no teeth, no vision	0:35	14	Do they ever come back	5:44
6	He who has words to hear may spell	1:35	15	God grant I never die in a fucking hospital	3:14
7	And Joselito	1:33	16	Word	6:30
8	And the stairs, porches, lawns, driveways	2:28	17	I can only wait for it to happen	5:06
9	Let the dawn blue as a flame cross the city	2:16		<b>TT:</b>	<b>76:42</b>
10	It's Man or Monkey	1:50			

**Omar Ebrahim** Stimme **Anne Quiryrynen** Video und Raum

**Neue Vocalsolisten ensemble mosaik Jonathan Stockhammer**

Auftragswerk der Berliner Festspiele 2004, UA am 2.9.2004.

Eine Aufnahme von Deutschlandradio Kultur.

Klangregie: Josh Martin (STEAM), Hochschule für Musik „Hanns Eisler“

Synthesizer Programmierung: Wolfgang Heiniger

Coverphoto: © Charlotte Oswald

### **ensemble mosaik**

Bettina Junge	Flöten
Simon Strasser	Oboe, Englisch Horn
Christian Vogel	Klarinetten
Matthias Badczong	Klarinetten
Carl Rosman	Klarinetten
Martin Losert	Saxophone
Sascha Armbruster	Saxophone
Christine Paté	Akkordeon
Roland Neffe	Schlagzeug
Adam Weisman	Schlagzeug
Ernst Surberg	Klavier, Keyboard
Benjamin Kobler	Keyboard

### **Neue Vokalsolisten**

Angelika Luz	Sopran
Susanne Leitz-Lorey	Sopran
Stephanie Field	Mezzosopran
Daniel Gloger	Countertenor
Andreas Fischer	Bass

## Lob des Zwischenraums *Interzone* von Enno Poppe

### Rainer Pöllmann

Es sind die Zwischenräume, die Künstler faszinieren. Was ist die Statik aufgeräumter, durchdefinierter Verhältnisse gegen die Übergänge, gegen jene Zonen, in denen die Eindeutigkeit sich auflöst und das Diffuse sich verbreitet. Egal, ob es sich um Räume dreht oder um die Dämmerung als zeitliches Intermezzo zwischen Tag und Nacht. Und hat sich nicht die Avantgarde ohnehin immer die „Grenzbe-reiche“ als Tummelplatz erkoren?

*Interzone* ist ein solcher Zwischenraum. Der Titel verdankt sich dem gleichnamigen Buch von William S. Burroughs. Gemeint ist die marokkanische Stadt Tanger, die im Laufe ihrer Geschichte phönizisch, karthagisch und römisch war, später unter anderem arabisch, spanisch und portugiesisch. Im Marokko-Vertrag von 1912 wurde Tanger zur „Internationalen Zone“ erklärt und blieb damit auch weiterhin ein undefinierter Raum, eine Zone der Unbestimmtheit, manchmal auch der Gesetzlosigkeit. Eine künstliche Welt, und eine Welt der Kunst, die vor allem unter Literaten geradezu mythische Bedeutung gewann.

Doch Burroughs und das historische Tanger sind nur der Ausgangspunkt, nicht das Thema von *Interzone*. Es geht nicht darum, eine mehr oder minder abenteuerliche Anekdote aus einer geheimnisumwitterten Stadt zu erzählen. Es geht in diesem Werk vielmehr um Atmosphärisches, um das Gefühl des Übergangs, um die Existenz im Transitorischen.

## Der Komponist

Auf den ersten Blick (ins Werkverzeichnis) scheint es, als sei der Komponist Enno Poppe am Vieldeutigen, am Rätselhaften und Diffusen nicht besonders interessiert. *Öl, Wand, Tier, Rad, Knochen* – die meisten Titel seiner Werke sind knapp und von lakonischer Prägnanz. Wie Signaturen kleben sie auf den Werken, prägen gelegentlich sogar die Hörerwartung, bevor noch der erste Ton erklungen ist. Und hat sich Poppe in seinen bisherigen Werken nicht als ein ausgesprochen „systematischer“ Komponist einen Namen gemacht? Als einer, der gerne mit Modellen und Systemen spielt? Das aber ist nur eine Seite der Medaille. Der Begriff der Konsequenz, so Poppe, sei ihm im Laufe der Zeit immer suspekter geworden. Sein Komponieren bewegt sich vielmehr im Spannungsfeld der Systeme. Er setzt sich (und seine Musik) den Systemen aus, um sie zugleich über die Ränder des Systems hinauszutreiben. Dabei erschöpft sich seine Musik nie in ästhetischen Spielereien, sondern gewinnt ihre Stärke durch eine enorme emotionale Energie, die in ihr steckt.

*Interzone* ist Neuland für Poppe. Es ist das Produkt einer Dreiecksbeziehung zwischen einem Dichter, einem Komponisten und einer Video-Künstlerin. Wie kompliziert, wie vielschichtig eine solche Beziehung ist, davon kündigt die Entstehungsgeschichte des Werks. Ein work in progress, dessen Genese sich über zwei Jahre erstreckte, in stetem Austausch zwischen allen Beteiligten, mit zahlreichen Änderungen, bei denen vieles verworfen, umgeplant, neu gedacht und allmählich von der Idee zur konkreten Gestalt verdichtet wurde.

## Die Musik

Betrachtet man die Besetzung, so scheint *Interzone* mehrchörig angelegt zu sein. Einem Instrumentalensemble steht ein Vokalensemble gegenüber, dazu kommt ein Sprecher. Entfaltet wird indes ein komplexes System von kammermusikalischen Beziehungen. Über weite Strecken sind sowohl die Instrumentalisten als auch die Sänger nicht so sehr Teile eines Ensembles, sondern veritable Solisten. Diese Dialektik von Ensemble und Solo durchdringt das ganze Werk. Unterstrichen wird dieser Umstand durch eine Besetzung, die auf originelle Klangfarben setzt: auf Saxophone, Bassklarinetten, Akkordeon, Schlagzeug, Orgel und Synthesizer.

Bei einer solchen Besetzung ist die Gefahr impressionistischer Reizüberflutung nicht fern. Und war nicht das *Sfumato* des *Fin de Siècle* auch eine Art *Interzone*, eine Zwischenwelt des unmerklichen Übergangs? Enno Poppe erliegt nicht den Verführungen der sensualistischen Sirenen. Er entfaltet ein reiches klangliches Spektrum. Immer sind diese Farben jedoch klar definiert und bewusst differenzierend eingesetzt. Poppes spezifischer Kompositionsstil – mit Systemen zu arbeiten, um sie aufzubrechen, sich dem Klischee anzunähern, um rechtzeitig abzdrehen – ist auch in *Interzone* wirksam und gibt der Partitur jene Klarheit und Prägnanz, die auch seine bisherigen Werke auszeichnet.

Aber nicht nur im instrumentalen Bereich gibt es eine Fülle von Klangfarben. Auch die Sänger der Neuen Vocalsolisten bringen neben den unterschiedlichen Stimmlagen unterschiedliche Charaktere und Temperamente ein.

Das wird gleich im ersten Teil von *Interzone* ohren-

fällig. Nach einer kurzen instrumentalen Einleitung folgt eine Serie von einzelnen Szenen. Es handelt sich dabei gewissermaßen um „Solo-Arien“ der Sänger, wobei nicht nur der vokale Gestus denkbar unterschiedlich ist, sondern auch das instrumentale Klangbild von Abschnitt zu Abschnitt deutlich wechselt.

Diesem Eingangsteil schließt sich ein Teil an, der im Kern auf dem Ensemblestück *Scherben* aus dem Jahr 2001 basiert, freilich einer grundlegenden Revision unterzogen wurde. In *Scherben* kam Poppes dialektischer Umgang mit Systemen besonders gut zum Tragen. Gerade die rigide Befolgung eines Schemas führt nämlich zu dessen Aushöhlung und Zerstörung, übrig bleiben nur „Scherben“. In gewisser Weise lässt sich dieses Resümee auch auf *Interzone* beziehen. Die Existenz im Zwischenraum ist fragil und zersplittert, als ob man sie, wie es im Text einmal heißt, „mit Facettenaugen“ sehe.

Die Facettenaugen und die im Libretto ebenfalls erwähnte „Bienenlehre“ des Bienenforschers Karl von Frisch rücken im daran sich anschließenden zweiten Teil ins Zentrum. Zu hören ist eine elektronische „Bienenmusik“, die das Fundament bildet für eine „große Monodie“ (Poppe) von Countertenor, Bass und Sprecher. Im Vergleich zum Vorhergehenden wirkt diese „Bienenmusik“ wie ein exterritoriales, beinahe extra-terrestrisches Feld. Die Orgel- und Synthesizerklänge betonen die Fremdheit und Künstlichkeit. Hier, in der Mitte des Werks, scheint die Zeit still zu stehen, hier taucht man endgültig ein ins Zwielficht, in jene fremde Welt der *Interzone*.

Den Schlussteil bildet ein groß angelegtes, beinahe symphonisches Stück in voller Besetzung. Während die vorhergehenden Teile ausgesprochen

transparent, leicht und kleinteilig waren, kommt hier erstmals auch ein gewisses Pathos zum Tragen. Vor allem der letzte Abschnitt, „Word“ überschrieben und auf einem Text von William Burroughs beruhend, macht seiner Funktion als „Finale“ alle Ehre. Von leisem Beginn im dreifachen Piano steigert sich die Musik zu einem grandiosen Höhepunkt im vierfachen Forte, und sogar der Sprecher verfällt hier ekstatisch von der Rezitation in den Gesang. Nach diesem Ausbruch fällt das musikalische Geschehen schnell in sich zusammen und nur eine knappe Coda kann die aufgebaute Spannung abfangen und die Energie ableiten.

Was ist *Interzone*? Ein Musiktheater? Vielleicht sogar eine Oper? Ein Songspiel? Ein etwas aus der Form geratener Liederzyklus? Ein Multimedia-Spektakel? Die Frage ist nicht leicht zu beantworten. Und auch der Untertitel „Lieder und Bilder“ führt nicht wirklich weiter. Sind es „Lieder“, die hier gesungen werden? Immerhin, es gibt eine Reihe von Solonummern für die Sänger, und oft genug ist die Besetzung so klein, der klangliche Rahmen so intim, dass der Hörer sich mehr an einen Liederabend erinnert fühlen mag als ein Musiktheater. Aber vom „Lied“ ist das alles doch weit entfernt. Kein Zweifel, *Interzone* ist ein Grenzgänger zwischen den Gattungen, ein Zweiter, ein Hermaphrodit. Und damit selbst Teil jenes Zwischenreichs, das das Stück beschreibt.

## Sprechen und singen lassen Marcel Beyer

In einer Ecke des Raums steht eine aus Sperrholzplatten und Woldecken improvisierte Aufnahmekabine. Draußen spielen Moabiter Kinder Fußball, irgendwo wird Rasen gemäht oder Parkett geschliffen. Alle lauschen, niemand spricht. Omar Ebrahim, der aus London gekommen ist, um einige Passagen auf Band zu sprechen, ehe er sich in nächster Zeit vor allem auf seine Singstimme konzentrieren wird. Anne Quiryren, die mit ihm in der abgeschotteten Kabine steht und für ihre Videoinstallation sein Gesicht beim Sprechen filmt. Draußen Enno Poppe und ich, dazu Josh Martin, der Toningenieur. Und endlich wieder Stille. Hinter dem Vorhang setzt die leise Stimme in angenehm klarem britischen Ton noch einmal an: »Gibraltar lies behind us, with the rock apes clinging to their Rock, with English marmelade and bags of tea and HERRENUNTERWÄSCHE.«

Hier spricht eine Figur, auf ihrer Überfahrt nach Tanger, wo William S. Burroughs in den fünfziger Jahren gelebt und *Interzone* geschrieben hat, ein Manuskript, aus dem sein Roman *Naked Lunch* werden sollte. Eine Figur auf dem Weg in die Berge, auf Bienenuche. Mit *Cities of the Red Night* hat sie ein Buch von Burroughs im Gepäck: Eine Parallelfigur mit eigener Stimme, kein Stimmenimitator, der sich dem Autor anverwandelt.

Ich habe einen Text geschrieben, doch nicht für meine Stimme, nicht in meiner Sprache. »Like me - light luggage, WECHSELHEMD and MELKFETT and a pair of socks, my tape-recorder«: Die Stimme gehört Omar Ebrahim, und seiner Sprech-, seiner

Singstimme, die ich bislang nur wortlos kenne, gehört jetzt der Text, so wie in naher Zukunft allen Stimmen, die diese Worte aufnehmen und formen werden. Die Vorstellung, einen eigenen Text aus dem Mund eines anderen Menschen gesprochen zu hören, hat für mich immer etwas Unheimliches gehabt. Nicht aus Mangel an Zutrauen, sondern weil es mir auf eine Weise unstatthaft erschien, jemandem meine Worte in den Mund zu legen, selbst wenn er damit eine Figur darstellt: Für meine Worte muß ich einstehen, ich muß ihnen meine Stimme, dieses angreifbare Organ, leihen, und kann mich nicht als Autor hinter den stillen Buchstaben verschansen, indem ich den Text jemand anderem zum Vortrag überlasse.

Während ich schreibe, besteht für mich keine Unklarheit darüber, wie ein Text gesprochen werden soll, ich höre die Worte beim Schreiben. Und der Sprecher, glaubte ich, wird unwillkürlich zur Figur, sobald er den Text spricht. Aber während wir – Omar, Enno und ich – uns nun über Betonungen verständigen, über Pausen, Tempo und Dynamik, begreife ich: Die Figur ist jemand Drittes, jemand, der im Zusammenspiel entsteht, und wir versuchen gemeinsam, ihn im Text zu hören. Zum erstenmal finde ich mich in einer Rolle, die für jemanden, der komponiert und die entstandene Partitur mit den Interpreten einstudiert, selbstverständlich ist: Was ich im Ohr habe, will vermittelt sein.

Und wie Omar Ebrahim mit den deutschsprachigen Wörtern umgeht, die ich, als Aussetzer, als Störgeräusche, als mögliche Hürden in das englische Umfeld gesetzt habe. Wie er mithilfe seiner Kehle, Zunge, Zähne eine fast aufreizende Verlorenheit entstehen läßt: »I was a MEISTER, sure, and crack.«

William S. Burroughs war Stimmensammler. Ein Schriftsteller, dessen Ohr offenbar um so schärfer wurde, je mehr er selbst redete – er fing das Gehörte auf und gab es umgehend zurück. Burroughs als Mikrofon, als Verstärker, und Burroughs als Box. Der Hip-Talk, der Ton von Südstaatenstimmen, von Staatsschützern und Exilexistenzen. Was ihm als Text unter die Augen kam, konnte in eigene Bücher einfließen, konnte verarbeitet, verfremdet, verschnitten werden. Heftchenromane, Weltverschwörungspamphlete, William Shakespeare, Samuel Taylor Coleridge und T. S. Eliot. Aus dessen *Waste Land*, einer Parallelwelt zur *Interzone*, griff Burroughs das Motiv des unbekanntenen, unsichtbaren, imaginierten Dritten heraus, »Who is the third who always walks beside you?«, und ließ es zum »Third Mind« werden, jener zusätzlichen Instanz, die automatisch immer dann entstehe, wenn zwei zusammenarbeiten.

Als Enno Poppe und ich anfangs überlegten, wie mit Burroughs und *Interzone* umzugehen sei, waren wir uns rasch einig, nicht der autobiographischen Spur zu folgen, die sich durch das Werk zieht und Burroughs-Adaptionen leicht zu biographischen Skizzen einer Kultfigur werden läßt. Uns lag nicht an der Illustration anekdotischen Materials oder der zeitlebens geraunzten Weltrettungsthesen. Nicht das Reden von Energie, sondern die Energie der Rede: Das Wort, der Rhythmus, der Ton. So las ich nach zehn Jahren das Werk von Burroughs wieder und entdeckte neben den Ausbrüchen, dem Aufbegehren, den Beschwerden und Klagen und schneidenden Einwüfen eine Tonlage, die mir seinerzeit entgangen war: eine zunächst untergründige, im Alter immer klarer herauszuhörende Melancholie.

Worauf wir uns mit *Interzone* einließen, konnten wir zu Beginn der knapp zweijährigen Arbeit nicht wissen. Während Enno Poppe Klänge und eine Gesamtdramaturgie skizzierte, entwarf ich Szenarien, ging Motiven nach. Bald wanderte, was ich als Textvorlage anbot, zwischen uns hin und her, von Umstellungen, Streichungen, Ergänzungen begleitet. Das Zusammenspiel von Arbeit an der Musik und Arbeit am Text wirkte stellenweise bis in Fragen nach der Silbenzahl oder der Verteilung von Vokalen und Konsonanten hinein. Dabei zeigte sich, daß wir, obwohl auf verschiedenen Feldern tätig, ähnliche Vorstellungen vom Vorgehen haben. Ganze Komplexe können im Arbeitsverlauf gekippt werden, sobald sich eine neue Perspektive abzeichnet, ein breit angelegtes Motiv kann auf ein Kürzestmoment reduziert werden – und jede Verschiebung von Material hat Konsequenzen für die Gesamtdramaturgie, sei es auf musikalischer oder auf textlicher Ebene.

Aber die Alpträume, da man zwischenzeitlich den Boden unter den Füßen zu verlieren meint, werden immer wieder aufgewogen vom Rausch, der sich einstellt, wenn alles in Bewegung begriffen ist.

»Nobody speaks. But inside they are talking, I suppose, like me. Human voices – the last thing I could stand right now«: Omar spricht, Anne filmt seinen Mund, Enno und ich lauschen. Das Geschriebene, seien es Noten oder Wörter, verwandelt sich in der Realisierung noch einmal. Während er den Prolog aufnimmt, überliest Omar eine Zeile, merkt es, und setzt neu an. Seltsamerweise aber hat er genau jenen Einschub übersprungen, der mir schon beim Schreiben ein leichtes Unbehagen bereitete, ohne daß ich hätte sagen können warum. Jetzt ist der Beweis erbracht: Die Stelle hat ihre Probe nicht bestanden, sie wird gestrichen. Vielleicht gehören diese Worte einfach nicht zur Figur. Denn die Figur ist in der Stimme, oder sie ist nirgendwo.



## Interzone

1

Like Spain, I am bound to the past.  
Gibraltar lies behind us,  
with the rock apes clinging to their Rock,

with English marmelade and bags of tea  
and HERRENUNTERWÄSCHE.  
Clinging always to less and less.

Like me – light luggage, WECHSELHEMD  
and MELKFETT and a pair of socks,  
my tape-recorder, my books for the mountains,

the BIENENLEHRE (Karl von Frisch),  
and Cities of the Red Night. And then.  
Africa lies ahead.

The pounding engine, wind and spray around us.  
All passengers on deck are smoking.  
Nobody speaks. But inside they are talking,

I suppose, like me.  
Human voices – the last thing I could stand right  
now.  
We travel, and the insects follow us

from continent to continent.  
Wasps, moths, moskitoes, dragonflies,  
never you care about the black spots in the air,

the red spots on the wall, you take a shoe,  
you take them between thumb and index finger,  
I was a MEISTER, sure, and crack,

yet one morning you wake up and notice:  
this is the day you see through compound eyes.  
It takes some time to realize: you may

or may not close your eyes,  
but there is no way back.

|

2

Untroubled, wide awake and calm  
I shall find myself the only man  
sitting among women in a bingo hall,

and I'll be fine with that.  
All housewives, nurses, or retired,  
all humming along some obscure

country and western song  
(»have you forgotten?«)  
while waiting for the numbers to be called.

Murmur, catchphrases, minor lapses,  
and again:  
this is the sound I am embedded in for now,

repeating something I have said before.  
Do they keep secret diaries, I wonder?  
Or do they listen to that scary hidden track

hitting you after twenty-three minutes of silence?  
I shall say it again.

3

Why don't you have a soda pop,  
why don't you have some sweets,  
why don't you have your numbers lid

and see if you're a winner?  
Thank you,  
thank you so very much, my dear,

I get along,  
and I am perfectly at ease just sitting here.

4

I cannot breathe,  
I cannot breathe like this,  
the cloth, the curtain and my mouth,

I fear the noise will let me sink back into dreams,  
light sleep at times,  
the crack, my voice,

there is nobody here but me  
and those marcelled women.

5

I had no lips, no teeth, no vision.  
When I was a child  
I thought you saw with your mouth.

I remember distinctly my brother telling me no,  
with the eyes,  
and I closed my eyes

and found out it was true  
and my theory was wrong.

6

He who has words to hear may spell.  
The »hark«, the »scratch scratch scratch«,  
the »now I hear them«.  
He who has words to see at night shall see.

I've seen them all.  
Vienna, Dubrovnik, Berlin, Athens, Marrakesh.  
The places I have been, I left them BESENREIN.

Remember INTERSPRACHE.  
Skin, speak! eyes, speak! head ...

7

And Joselito who wrote bad, class-conscious poetry  
began to cough.  
The German doctor made a brief examination,  
touching Joselito's ribs with long, delicate fingers.  
The doctor flicked a hard, distant glance  
across Joselito's brown chest.

He looked at me and smiled  
– one educated man to another smile –  
»Alzo for the stupid peasant we must

avoid the use of the word?  
Otherwise he shit himself with fear.«

8

And the stairs, porches, lawns, driveways,  
corridors and streets of the world  
there in the doctor's eyes ...

Stuffy German alcoves,  
silent smell of uremia,  
suburban lawns,

sound of the water sprinkler  
in calm jungle night  
under silent wings of the Anopheles mosquito.

»Joselito! ... Paco! ... Pepe! ... Enrique! ...«  
The plaintive boy cries drift in on the warm night.

The name whistles by  
and slowly fades away.

9

Let the dawn blue as a flame cross the city ...  
The backyards are clean of fruit,  
and the ash pits give up their hooded dead ...

Hand in hand they skip away  
into the mist that covers the Zone  
in the winter months like a cold Turkish Bath.

Only the laughing bones remain,  
flesh over the hills and far away  
with the dawn wind and a train whistle.

You were not there for The Beginning.  
You will not be there for The End.

10

It's Man or Monkey, Man or Mariner,  
the same old thing.  
The same old Sailor, Bum, Punk, Beggar thing.

Routines keep coming faster than I can speak.

A sick ape spitting blood bubbling throat torn with  
the talk sickness.  
But tell me, tell me, speak again.

REDEKRANKHEIT,  
you wouldn't understand.

11

BROKEN PIECES

II

12

I made recordings of the continuous music  
like a shrill insect frequency.  
And I could see the time before the thing

when there was green around  
the green taste in my mouth.  
There goes my frequency. I'm on now ...

I know the smell of fear and honey  
although I haven't seen a bee in years.  
I am a beefinder, this is my map.

The sound bubbling in the blood,  
quivering our throats and swap  
we had names for each other.

We laughing teeth and gums, I said.  
Find animals to feed,  
animals stuck together.

I search the ground for holes,  
the sky for spots,  
a black and furry thing under the table.

Wearing my bee-vest, mask, gloves, boots,  
I search the hive, the HÄFEN,  
deserted ancient queen bee tracks.

Blood in my mouth made me  
spit up moving in my face.

Sources of light, sources of phlegm and sound  
and SEIM,  
various stages and STOFFWECHSELFRAGEN,  
unrecorded,

light and warmth under your skin.  
For those who need them and for those in horror.

Cross the wounded galaxies we intersect.  
Spit up a bitter green juice.  
Above us a dry husk of insect bodies

along the stone well-wall  
and thistles over the well-mouth  
against green evening sky.

I search the hidden continents on wax.

Names, bones, the years.  
Those lived who learned to let the softness in.  
Thick grass and trees and animals.

The BIENENWOLF, the catcher, and the comb.  
I know the insect life.

Bee-bearded, bee-mouthed, and jawed and stingy  
I return, a Saint Bernard  
of bee-telepathy.

Searching the living rooms and the halls,  
searching the car parks and white roads ahead,

searching with compound eyes,  
searching in vain.

III

13

Who is the third who walks always beside you?  
When I count, there are only you and I,  
but when I look ahead up the white road ...

Who is the third who walks always beside you?  
I woke up with the taste of metal  
in my mouth back from the dead.

I have a feeling that I might turn into somebody else,  
that I am losing my outlines.  
So I feel there is like a Third Man in the room.

Not disapproving or anything. Just there.  
At times I feel myself on the verge  
like I will meet myself on the way out.

Who are You?  
What Are You Doing Here?  
And I don't know

what I am doing there  
nor who I am.

14

Do they ever come back? They don't come back,  
won't come back, once they're gone.  
The game is done, I've won, I've won.

The last rays of a painted sun,  
till human voices wake us, and we drown.

15

God grant I never die in a fucking hospital!  
Let me die in some louche bistro,  
a knife in my liver,

my skull split with a beer bottle,  
a pistol bullet through my spine,  
my head in spit and blood and beer.

Once when I was a child,  
I looked out into the hall,  
and such a feeling

of despair and fear  
came over me  
for no outward reason

that I burst into tears.  
I was looking into the future then.  
I recognize

the feeling,  
and what I saw  
has not yet been realized.

Or let me die in an Indian hut,  
on a sandbank,  
in jail,

or alone in a furnished room,  
on the ground someplace,  
in an alley,

on street or subway platform,  
in a wrecked car or plane.

Anyplace,  
but not in hospital, not in bed.

16

Word is divided into units  
which be all in one piece,  
Word is unlocked,

but the pieces can be had in any order,  
no holes barred,  
being tied up back and forth,

in and out,  
fore and aft,  
push on,

wait, wait,  
kaleidoscope of vistas,  
Word is out,

Word spills off  
in all directions,  
wait,

medley of tunes and street noises,  
farts and riot yipes  
and the slamming steel shutters of commerce,

screams of pain and pathos,  
screams plain pathic,  
just wait,

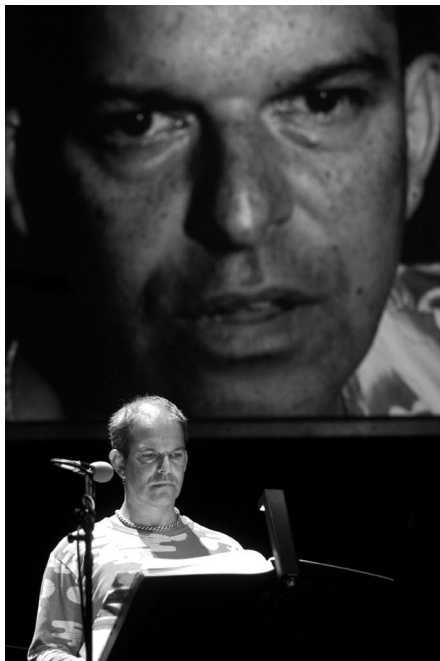
copulating cats  
and outraged squawk of the displaced Bull-head,  
prophetic mutterings in nutmeg trance,

snapping necks and screaming mandrakes,  
sigh of orgasm,

heroin silent as the dawn in thirsty cells,  
Radio Cairo like a berserk tobacco auction.

17

I can only wait for it to happen.  
I can't and won't pretend I am dead.





Photos: © Kai Bienert - world premiere, Berliner Festspiele 2004

## In Praise of Interstices *Interzone* by Enno Poppe

Rainer Pöllmann

The interstices are what fascinate artists. What is the static nature of ordered, thoroughly defined conditions compared to transitions, compared to those zones in which the unambiguous dissolves and the diffuse spreads itself out? Regardless of whether it is centred around spaces or around twilight as a temporal intermezzo between day and night. And has the avant-garde not always chosen ‚thresholds‘ as its playgrounds in any case? *Interzone* is one such interstice. The title is taken from the book of the same name by William S. Burroughs. It refers to the Moroccan city of Tangier, which went through Phoenician, Carthagian and Roman, then later Arabian, Spanish and Portuguese phases in the course of its history. Tangier was declared an ‚international zone‘ in The Fez Treaty of 1912, thus remaining an undefined space, a zone of indeterminacy, sometimes also of lawlessness. An artificial world, and a world of art, that – not least among literary figures – took on an almost mythical significance.

Yet Burroughs and historical Tangier are simply the point of departure, not the subject of *Interzone*. It is not a matter of relating a more or less adventurous anecdote from a mysterious city. This work deals rather with the atmospheric, with the feeling of transition and existence within the ephemeral.

## The Composer

Taking a first glance through his list of works, one does not gain the impression that the composer Enno Poppe is particularly interested in the ambiguous, in what is enigmatic and diffuse. *Öl* [Oil], *Wand* [Wall], *Tier* [Animal], *Rad* [Wheel], *Knochen* [Bone(s)] – most of his work-titles are concise and have a laconic pithiness. They are stuck upon works like signatures, at times even moulding listening expectations before the first note has sounded.

And did not Poppe become known in previous works as a decidedly ‚systematic‘ composer? As one who enjoys playing with models and systems? This is only one side of the coin, however. In the course of time, Poppe states, the notion of consistency has become increasingly dubious to him. His compositional approach is located rather within the tension field between systems. He exposes himself (and his music) to systems in order simultaneously to drive them beyond the edges of the system. Yet his music does not exhaust itself in aesthetic games, instead drawing its power from an enormous emotional energy that lies within it.

With *Interzone*, Poppe has broken new ground in his output. It is the product of a triangular relationship between a poet, a composer and a video artist. The complex, multi-layered nature of such a relationship is already indicated by the history of the work’s composition. A work in progress whose genesis encompassed two years and a constant exchange between all parties involved with numerous changes, as a result of which a great deal of material was discarded, replanned, reconceived



and gradually condensed from an idea into a concrete manifestation.

## The Music

If one considers the forces involved, *Interzone* appears to be a polychoral work. An instrumental ensemble stands in contrast to a vocal ensemble, and the two are joined by a speaker. Meanwhile a complex system of chamber-musical relationships unfolds. For extended periods, both the instrumentalists and the singers are not so much members of an ensemble as in fact veritable soloists. This dialectic between ensemble and solo pervades the entire work. It is reinforced through an instrumentation based on original timbres: saxophones, bass clarinets, accordion, organ and synthesiser.

With such a colourful assortment of instruments, the danger of impressionistic over-stimulation is never far away. And was not the sfumato of fin de siècle art also a form of *interzone*, an intermediate world of imperceptible transitions? Enno Poppe does not succumb to the temptations of the sensualistic sirens. He unfolds a rich sonic spectrum; these colours, however, are always clearly defined and employed in a consciously differentiated fashion. Poppe's specific compositional style – working with systems in order to break them up, approaching the cliché before changing course at the right moment – is equally effective in *interzone*, lending the score the clarity and succinctness that also characterises his other works.

This wealth of colours is not limited to the instrumental domain, however. The singers of the Neue Vokalsolisten bring not only their different vocal re-

gisters, but also different characters and temperaments to the music.

This can already be heard in the first part of *interzone*. A brief instrumental introduction is followed by a series of separate scenes. One could view these as ‚solo arias‘ of the singers, though they differ greatly not only in their vocal gestures, but also in the clear changes of instrumental sounds characterising each section.

This opening section is followed by a part whose core is derived from the ensemble piece *Scherben* [Shards] from 2001, albeit with fundamental revisions. In *Scherben*, Poppe's dialectical treatment of systems was particularly effective. For it is precisely the rigid adherence to a scheme that leads to its erosion and destruction; only ‚shards‘ remain. In a certain sense, this can also be said of *interzone*. Existence within the interstice is fragile and splintered, as if viewed – to quote the text – ‚through compound eyes‘.

These compound eyes and the ‚Bienenlehre‘ [Theory of Bees] written by the bee researcher Karl von Frisch, which is likewise mentioned in the libretto, subsequently become the focus in the second part of the work. One hears an electronic ‚bee music‘ that forms the basis for a ‚grand monody‘ (Poppe) performed by the countertenor, the bass and the speaker. Compared to previous sections, this ‚bee music‘ seems like an extraterritorial, almost extraterrestrial field. The sounds produced by the organ and synthesiser emphasise foreignness and artificiality. Here, at the centre of the work, time seems to stand still; here one is finally submerged once and for all in twilight, in that strange world of the *Interzone*.

The final part consists of a large-scale, almost symphonic piece using the complete instrumental and vocal forces. Whereas the previous sections were markedly lucid, light and composed of small parts, this marks the first instance of a certain pathos. The final section in particular, bearing the heading ‚Word‘ and based on a text by William Burroughs, does complete justice to its function as a ‚finale‘. From the initial *ppp*, the music gradually intensifies and reaches a grandiose *ffff* climax, and now the speaker even switches ecstatically from recitation to song. Following this outburst, the musical activity rapidly collapses into itself, leaving merely a brief coda to absorb the accumulated tension and dissipate the energy.

What is *Interzone*? Music theatre? Perhaps even an opera? A lyrical drama? A somewhat misshapen song cycle? A multimedia spectacle? The question is not an easy one, nor is the subtitle ‚Lieder und Bilder‘ [Songs and Images] particularly helpful. Are these ‚songs‘ being sung here? Certainly there are a number of solo passages for the singers, and often enough the instrumentation is so sparing, the sonic frame so intimate, that listeners may feel reminded more of an evening of songs than a work of music theatre. Yet all this is far removed from the ‚Lied‘. *Interzone* undoubtedly straddles the boundaries between genres: it is a hybrid, a hermaphrodite. And thus a part of the same intermediate realm described by the piece.

## To Speak and to Have Others Sing Marcel Beyer

In a corner of the room there is an improvised recording booth made of plywood boards and woolen blankets. Outside, the children of Moabit are playing soccer, while elsewhere a lawn is being mowed or a parquet floor polished. Everyone is listening, no one is speaking. Omar Ebrahim, who has flown in from London to record a few passages on tape; after that he will be concentrating primarily on his singing part. Anne Quirynen, who is standing with him in the isolated cabin and filming his face as he speaks for her video installation. Outside Enno Poppe and myself, as well as Josh Martin, the sound engineer. And finally silence once more. Behind the curtain, the quiet voice begins again in a pleasantly clear British tone: »Gibraltar lies behind us, with the rock apes clinging to their Rock, with English marmalade and bags of tea and HERREN-UNTERWÄSCHE.«

These words are spoken by a figure on a passage to Tangier, where William S. Burroughs lived during the 1950s and wrote *Interzone*, a manuscript that was to become his novel *Naked Lunch*. A figure on his way into the mountains, searching for bees. He is carrying Cities of the Red Night in his luggage, a book by Burroughs: a parallel figure with a voice of his own, not an impersonator, who adapts himself to the author.

I wrote a text, yet not for my voice and not in my language. »Like me - light luggage, WECHSELHEMD and MELKFETT and a pair of socks, my tape-recorder«: the voice belongs to Omar Ebrahim, and the text now belongs to his speaking and

singing voice, which I had previously only known without words, just like all voices that will take up these words and form them in the near future. For me, there has always been something eerie about the idea of hearing a text of my own spoken by another person. Not due to any lack of faith, but rather because it seemed somehow inadmissible to place my own words in someone else's mouth, even if they were portraying a figure in speaking them: I must answer for my words, I must lend them my voice, this vulnerable organ, and cannot lock myself away behind the silent letters as their author by leaving it to another person to perform the text.

When I write, it is entirely clear to me how a text should be spoken; I hear the words as I write. And I had thought that the speaker would involuntarily turn into the figure as soon as he was speaking the text, but while we – Omar, Enno and I – were reaching agreements on stresses, pauses, tempo and dynamics, I understood: the figure is a third party, someone who comes about through this combination of factors, and then we sought together to hear him in the text. Now, for the first time, I found myself in a role that is entirely natural for someone who composes and rehearses the completed score with the performers: what I have in my inner ear will inevitably be mediated.

And how Omar deals with the German words that I inserted within the English surroundings as lapses, as sonic interferences, as possible obstacles: how he creates an almost tantalising feeling of lostness with the aid of his throat, tongue and teeth: »I was a MEISTER, sure, and crack.«

William S. Burroughs was a voice-collector. A writer whose ear evidently became clearer the more he

himself spoke – he caught hold of what he heard and gave it back at once. Burroughs as a microphone, an amplifier, and Burroughs as a loudspeaker. Hip talk, the sound of Southern voices, of state protectors and exiles. Whatever he laid eyes on as a text could flow into his own books, could be processed, defamiliarised, cut up: cheap novels, pamphlets containing world conspiracy theories, Shakespeare, Coleridge or T. S. Eliot. It is from the latter's *The Waste Land*, a parallel world to *Interzone*, that Burroughs picked up the motif of the unknown, invisible, imagined third party – ‚Who is the third who always walks beside you?‘ – and turned it into the ‚Third Mind‘, that additional element that automatically ensues whenever two people work together.

As Enno and I were initially contemplating how to deal with William S. Burroughs and *Interzone*, we quickly agreed that we did not wish to follow the autobiographical trail that runs through the books and often turns adaptations of his work into biographical sketches of a cult figure. We were not interested in the illustration of anecdotal material or the theories of world salvation he constantly grumbled about. Not speaking about energy, but rather the energy of speech: the word, rhythm, the note. I subsequently re-read Burroughs's work after an interval of ten years, and discovered – alongside the outbursts, revolts, invocations, laments and sharp interjections – a register that had previously eluded me: a melancholy that is initially subliminal, but becomes ever more audible with his increasing age.

We could not have known what we were embarking upon when we began our almost two-year work on *Interzone*. While Enno Poppe sketched sounds

and an overall dramaturgy, I designed scenery and pursued different motifs. Soon, what I had to offer as a text wandered back and forth between us, accompanied by rearrangements, cuts and additions. At times, the interplay of work on the music and work on the text even affected decisions as to the number of syllables or the distribution of vowels and consonants. It became apparent during this process that although we work in different fields, we have similar ideas about how to proceed. Whole complexes can be discarded as soon as a new perspective becomes apparent, or a widely-spread motif can be reduced to the briefest moment – and every shift in the material has consequences for the overall dramaturgy, whether at a musical or a textual level. But the nightmares that sometimes come when one feels one is losing one's footing are always balanced out again by the intense feeling that results when everything is in movement.

»Nobody speaks. But inside they are talking, I suppose, like me. Human voices – the last thing I could stand right now«: Omar is speaking, Anne is filming his mouth, Enno and I are listening. What is written, whether notes or words, is transformed once again through the process of its realisation. While recording the prologue, Omar skips a line, notices it, and starts again. Strangely, however, he skipped precisely that insert which had already left me with a slight sense of unease while writing it, though I could not have explained why. Now we have the proof: the passage did not pass the test and is therefore removed. Perhaps those words simply did not belong to that figure; for the figure is in the voice, or nowhere at all.

## Éloge de l'entre-deux *Interzone* de Enno Poppe

Rainer Pöllmann

Les entre-deux fascinent les artistes. Que vaut le statisme de rapports ordonnés, bien définis, comparé aux lieux de transition, à ces zones dans lesquelles s'estompe l'évidence et se répand le flou. Et il importe peu qu'il s'agisse en l'occurrence de l'espace ou du crépuscule, intermezzo temporel entre le jour et la nuit. L'avant-garde n'a-t-elle pas d'ailleurs choisi les territoires des confins pour s'y livrer à ses ébats ?

*Interzone* est l'un de ces entre-deux. Un titre inspiré de l'ouvrage du même nom, écrit par William S. Burroughs. Il y est question de la cité marocaine de Tanger qui, au cours de son histoire, sera tour à tour phénicienne, carthaginoise et romaine, voire même par la suite arabe, espagnole ou portugaise. Dans le traité de Protectorat signé en 1912, Tanger est déclarée zone internationale et demeurera ainsi un territoire indéfini, une zone imprécise, voire parfois même une zone d'illégalité. Un univers artificiel, mais aussi un univers des arts, qui devait s'imposer avant tout auprès des écrivains comme un lieu à la signification quasi mythique.

Burroughs et l'histoire de Tanger ne sont néanmoins que le point de départ d'*Interzone*, et non son sujet. Il ne s'agit pas ici de raconter une quelconque anecdote, plus ou moins hypothétique, touchant à une ville aux secrets bien gardés. Cette œuvre s'applique en fait à évoquer une atmosphère, l'impression laissée par le passage d'un bord à l'autre, l'existence même dans le transitoire.

## Le compositeur

À première vue (celle de la liste de ses œuvres), il semble que le compositeur Enno Poppe ne manifeste aucun intérêt particulier pour tout ce qui est ambigu, énigmatique ou diffus. *Öl, Wand, Tier, Rad, Knochen*<sup>1</sup>, les titres de la plupart de ses œuvres sont concis et empreints de laconisme. Ils collent aux morceaux comme une signature, pouvant même à l'occasion imprimer leur marque aux attentes de l'auditeur avant même que ne retentisse la première note.

Poppe lui-même ne s'est-il pas d'ailleurs bâti à travers ses œuvres précédentes la réputation d'être un compositeur particulièrement « systématique » ? Un compositeur qui joue avec plaisir sur les modèles et les systèmes ? Mais ce n'est là qu'une face de la médaille. La notion de conséquence, dit Poppe, lui semble avec le temps de plus en plus suspecte. Son travail de compositeur se manifeste plutôt dans le champ de gravitation des systèmes. Il affronte les systèmes et y confronte sa musique, pour la mener dans le même instant au-delà des limites du système. Ce faisant, sa musique ne s'égare jamais dans des enfantillages esthétisants. Bien plus, elle puise sa force dans l'immense énergie émotionnelle qu'elle porte en elle.

Pour Poppe, *Interzone* est un territoire jusque-là inexploré. C'est le produit d'un ménage à trois qui réunit un poète, un compositeur et une vidéaste. La genèse de cette œuvre démontre bien tout ce qu'une telle relation peut avoir de complexe, de varié. C'est bien d'un « work in progress » qu'il s'agit ici, d'une œuvre en gestation dont l'histoire s'étend sur deux années riches en échanges incessants en-

tre les acteurs impliqués et en nombreuses remises en question au cours desquelles bien des choses devaient être rejetées, remodelées, repensées, pour que peu à peu une forme concrète émane de l'idée originelle.

## La musique

Si l'on considère la distribution musicale, *Interzone* semble avoir été conçue comme une œuvre polytimbrale. Un ensemble instrumental fait face à un ensemble vocal auquel vient s'ajouter un récitant. C'est alors un système complexe de relations, telles qu'on les connaît dans la musique de chambre, qui se déploie. Tout au long de vastes passages, les instrumentistes comme les chanteurs ne sont pas tant les éléments d'un ensemble que de véritables solistes. Toute l'œuvre est imprégnée de cette dialectique de l'ensemble et du solo. Un état de fait que vient souligner une distribution privilégiant des sonorités originales : saxophone, clarinette basse, accordéon, batterie, orgue et synthétiseur.

Au vu d'une telle distribution d'orchestre, le danger d'une surcharge impressionniste n'est pas bien loin. Le sfumato fin de siècle n'était-il pas lui aussi une sorte d'*interzone*, l'univers intermédiaire d'une imperceptible transition ? Enno Poppe ne succombe pas au charme sensuel des sirènes. Il déploie un riche spectre sonore aux couleurs clairement définies, dont la mise en œuvre fait toujours l'objet d'une différenciation délibérée. Le style de composition propre à Poppe, qui consiste à travailler sur des systèmes pour les briser, à tendre vers les clichés pour changer de cap au bon moment, ce style est également efficace dans *Interzone*, et c'est lui

qui confère à la partition cette clarté et cette force d'expression qui caractérisent aussi ses œuvres précédentes.

Une telle profusion de sonorités ne se limite d'ailleurs pas au seul domaine instrumental. Les chanteurs des Neue Vocalsolisten, outre les diverses tessitures qui leurs sont propres, présentent des caractères et des tempéraments bien différents.

Cette diversité saute aux oreilles dès la première partie d'*Interzone*. À une brève ouverture instrumentale succède une série de scènes bien différenciées. Il s'agit en quelque sorte d'arias mettant en valeur les chanteurs et que caractérisent non seulement une gestualité vocale sans cesse différente, mais aussi les sonorités de l'ensemble instrumental, qui évoluent distinctement d'un passage à l'autre.

Ce préambule fait place à un morceau qui se réfère dans ses grandes lignes à la pièce *Scherben*<sup>2</sup>, composée en 2001 pour un ensemble et qui a bien sûr ici fait l'objet d'un profond remaniement. Dans *Scherben*, l'attitude dialectique de Poppe face aux systèmes portait tout particulièrement ses fruits. Tant il est vrai que l'obédience aveugle à un schéma finit par vider ce dernier de sa substance et à le détruire, jusqu'à ce que seuls des débris subsistent. Ce raccourci peut en quelque sorte être également appliqué à *Interzone*. Dans l'entre-deux, l'existence est fragile et fragmentée, comme si, ainsi que l'évoque le texte, on la regardait à travers des yeux à facettes.

Les yeux à facettes et l'« enseignement des abeilles » de l'apiculteur Karl von Frisch, cité dans le livret, occupent une position centrale dans le deuxième fragment, qui fait suite. On y entend une « musique d'abeilles » électronique qui constitue

la base d'une « grande monodie » (Poppe) réunissant haute-contre, basse et récitant. Comparée aux morceaux précédents, cette « musique d'abeilles » donne l'impression d'un espace extraterritorial, voire même extra-terrestre. Les sonorités de l'orgue et du synthétiseur, elles, en soulignent le caractère singulier et artificiel. Ici, au beau milieu de l'œuvre, le temps semble s'arrêter et l'on plonge définitivement dans la pénombre, dans l'univers inconnu de l'*interzone*.

Le morceau final est une pièce de grande ampleur, presque symphonique, qui fait appel à tout l'ensemble. Alors que les morceaux précédents étaient particulièrement transparents, légers et constitués de menus éléments, un certain pathos se fait sentir ici pour la première fois. Le dernier fragment surtout, intitulé *Word* et basé sur un texte de William Burroughs, fait parfaitement honneur au rôle de *finale* qui lui échoit. Douce à l'origine et marquée d'un triple *pianissimo*, la musique s'envole jusqu'à atteindre un quadruple forte, le récitant lui-même passant dans une sorte d'extase de la récitation au chant. Cette explosion passée, la construction musicale s'effondre bien vite, et seul une brève coda peut encore absorber la tension accumulée et en détourner l'énergie.

Qu'est-ce qu'*Interzone* ? Une œuvre de théâtre lyrique ? voire même un opéra ? Une pièce musicale ? Un cycle de lieder quelque peu déformé ? Un spectacle multimédia ? La question n'est pas facile. Même le sous-titre *Lieder und Bilder* (« Lieder et images ») n'en dit pas long lui non plus. Est-ce que ce sont bien des lieder qu'on entend ici ? Il est vrai qu'il y a là une suite de solos destinés aux chanteurs et que la distribution d'orchestre est si réduite,

le cadre sonore si intime qu'il est bien possible que les mélomanes aient l'impression d'assister, plus qu'à une représentation de théâtre lyrique, à une soirée de lieder. Et pourtant, on est bien loin ici de ce qu'on entend par un lied. Nul doute, *Interzone* est bien un frontalier qui navigue entre les genres, un hybride, un hermaphrodite. Et par là même, un élément de cet entre-deux qu'évoque le morceau.

<sup>1</sup> Huile, mur, roue, animal, os (N.D.T.)

<sup>2</sup> Débris, éclats de verre (N.D.T.)

## Laisser parler et chanter Marcel Beyer

Dans un coin de la pièce se tient une cabine d'enregistrement de fortune, faite de panneaux de contreplaqué et de couvertures de laine. Dehors, les enfants de Moabit jouent au football et l'on perçoit, au loin, le bruit d'une tondeuse ou d'une ponceuse à parquets. Tous ici dressent l'oreille, nul ne dit mot. Omar Ebrahim, qui est venu de Londres pour enregistrer quelques passages avant de se consacrer à nouveau, dans les jours à venir, à sa voix de chanteur. Anne Quiryen, qui se tient près de lui dans la cabine, à l'écart, et filme son visage pendant qu'il parle, en vue de son installation vidéo. Dehors, Enno Poppe et moi, en compagnie de Josh Martin, l'ingénieur du son. Et puis le silence qui revient enfin. Derrière le rideau, la voix reprend doucement, avec l'agréable clarté d'un accent britannique : « Gibraltar lies behind us, with the rock apes clinging to their Rock, with English marmelade and bags of tea and HERRENUNTERWÄSCHE. » Ici, un personnage parle pendant la traversée qui

l'emmène vers Tanger, cette ville où Burroughs a vécu pendant les années cinquante et où il a écrit *Interzone*, le manuscrit dont il devait tirer son roman *Le Festin nu*. Un personnage en route vers les montagnes, à la recherche d'abeilles. Dans ses bagages, il emporte *Les Cités de la nuit écarlate*, un livre de Burroughs. Un personnage parallèle, qui a sa propre voix, et non pas un imitateur qui s'apparente à l'auteur.

J'ai écrit un texte, et pourtant il n'est pas fait pour ma voix, ni dans ma langue. « Like me - light luggage, WECHSELHEMD and MELKFETT and a pair of socks, my tape-recorder ». La voix est celle d'Omar Ebrahim, et c'est à cette voix de récitant, de chanteur, que je n'ai connue à ce jour que sans paroles, que le texte appartient maintenant, comme à toutes les voix qui à l'avenir s'empareront de ces mots pour les former. L'idée d'entendre un de mes textes sortir de la bouche d'un autre a toujours eu quelque chose d'angoissant pour moi. Non par manque de confiance, mais parce qu'il me semblait d'une certaine façon inadmissible de laisser un autre prononcer mes propres mots, même s'il s'agissait par là de jouer un rôle. C'est à moi d'assumer mes mots, c'est à moi de leur prêter ma voix, cet organe contestable. En tant qu'auteur, je ne saurais me retrancher derrière des lettres muettes et laisser à quelqu'un d'autre le soin de réciter un de mes textes.

Lorsque j'écris, je n'ai aucun doute sur la façon dont le texte doit être lu, j'entends les mots au moment où je les écris. Je pensais que le récitant, qu'il le voulût ou non, devenait un personnage dès qu'il commençait à réciter un texte. Mais pendant que nous nous entretenons (Omar, Enno et moi) des

accents, des pauses et du rythme, je comprends quelque chose : le personnage est un tiers, quelqu'un qui naît de ce jeu d'équipe, et nous tentons ensemble de l'entendre à travers le texte. Je me retrouve aujourd'hui pour la première fois dans un rôle qui est évident pour quelqu'un qui compose et met en place avec les interprètes la partition qu'il a créée : ce que j'ai dans ma tête doit être communiqué.

Il faut voir comment Omar traite les mots allemands, ruptures subites, bruits parasites ou peut-être même obstacles que j'ai insérés dans le contexte anglais, comment il fait naître un désespoir presque irritant au moyen de sa gorge, de sa langue, de ses dents : « I was a MEISTER, sure, and crack. »

William S. Burroughs était un collectionneur de voix. Un écrivain dont l'ouïe était manifestement d'autant plus aiguisée au fur et à mesure que lui-même parlait. Il saisissait ce qu'il entendait pour le restituer aussitôt. Burroughs-le-microphone, Burroughs-l'amplificateur, Burroughs-le-haut-parleur. Talk-show branché, accent des voix des États du Sud, des défenseurs de l'état ou des existences de l'exil. Tout texte qui lui tombait sous le yeux pouvait devenir la matière de ses propres livres, pouvait se voir retravaillé, détourné, cisailé : romans à quatre voix, pamphlets aux accents de conspiration internationale, Shakespeare, Coleridge ou T. S. Eliot. C'est *La Terre vaine* de ce dernier, univers similaire à celui d'*Interzone*, qui devait inspirer à Burroughs le thème de ce troisième homme inconnu, invisible et imaginaire (« Who is the third who always walks beside you ? » ), dont il tira le *Troisième Esprit*, cette tierce instance qui apparaît toujours automatiquement lorsque deux personnes collaborent.

Au début, alors que nous réfléchissions encore, Enno et moi, à la façon d'aborder William S. Burroughs et *Interzone*, nous sommes vite tombés d'accord sur le principe de ne pas suivre la trace autobiographique qu'il avait laissée dans ses livres et qui a conduit à faire de tant d'adaptations de Burroughs de simples esquisses biographiques d'un personnage culte. Notre intention n'était pas d'illustrer un recueil d'anecdotes ou les thèses relatives au salut de l'univers qu'il avait proférées de son vivant. Pas de discours sur l'énergie, mais toute l'énergie du discours : les mots, le rythme et les sonorités. Après dix ans, je me remis donc à la lecture de l'œuvre de Burroughs, pour y découvrir, au-delà de ses explosions, rébellions, adjurations, plaintes et remarques acérées, un ton qui m'avait autrefois échappé : une mélancolie qui, d'abord sous-jacente, se faisait entendre de plus en plus clairement avec l'âge.

En abordant *Interzone*, nous ne savions pas ce qui devait nous attendre pendant près de deux années de travail. Alors qu'Enno Poppe esquissait ses sonorités et l'ensemble de la dramaturgie, j'échafaudais des paysages et recherchais des motifs. Les propositions de textes que je lui soumettais passèrent bientôt de l'un à l'autre, tout à tour remodelées, biffées ou complétées. L'association du travail musical et du travail textuel se manifestait parfois à travers des questions relatives au nombre de syllabes d'un vers ou à la répartition des voyelles et des consonnes. Nous remarquâmes alors que, bien que travaillant dans des domaines différents, nous avions la même conception de la démarche à suivre. Au cours d'un processus de création, il arrive que l'on fasse basculer des pans entiers de la construc-



tion dès qu'une nouvelle perspective se dessine, un ample motif se voyant réduit à l'espace d'un moment fugitif. Le décalage d'un seul élément influe sur l'ensemble de la dramaturgie, sur le plan musical tout comme au niveau du texte. Et pourtant, les cauchemars qui nous assaillent, lorsque le sol se dérobe momentanément sous nos pieds, sont sans cesse compensés par l'ivresse qu'on ressent à tout voir se remettre en mouvement.

« Nobody speaks. But inside they are talking, I suppose, like me. Human voices – the last thing I could stand right now ». Omar parle et Anne filme sa bouche tandis qu'Enno et moi dressons l'oreille. Ce que nous avons écrit, les mots comme les notes, se métamorphose à nouveau tout au long de la réalisation du projet. Pendant l'enregistrement du prologue, Omar saute une ligne, s'en rend compte et reprend la phrase. Curieusement, il a précisément sauté un passage qui m'avait moi-même mis un peu mal à l'aise alors que je l'écrivais, sans que j'aie pu dire pourquoi. Et maintenant, la preuve en est faite : ce passage n'a pas résisté à l'épreuve du feu, il sera éliminé. Peut-être ces mots ne convenaient-ils pas au personnage. Car si ce personnage vit quelque part, c'est dans la voix et nulle part ailleurs.

## Enno Poppe

Wurde am 30.12.1969 in Hemer im Sauerland geboren. Er studierte Dirigieren und Komposition an der Hochschule der Künste Berlin, u.a. bei Friedrich Goldmann und Gösta Neuwirth. Weiterführende Studien im Bereich Klangsynthese und algorithmische Komposition.

Seit 1998 ist er musikalischer Leiter des ensemble mosaik; im selben Jahr erhielt er den Boris-Blacher-Preis für *Gelöschte Lieder*. 2001 erhielt er den Kompositionspreis der Stadt Stuttgart für *Knochen*, 2001 den Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung gemeinsam mit dem ensemble mosaik, 2002 den Busoni-Preis der Berliner Akademie der Künste. 2002/03 war er Stipendiat der Akademie Schloss Solitude. 2004 folgte der Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung, 2005 der Schneider-Schott-Musikpreis, 2006 der Förderpreis Musik der Akademie der Künste Berlin. 2002-2004 war er Lehrbeauftragter für Komposition an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin.

Enno Poppe was born on December 30, 1969, in Hemer, Sauerland, Germany. He studied conducting and composition at the Hochschule der Künste Berlin, with Friedrich Goldmann and Gösta Neuwirth, among others. Further studies of sound synthesis and algorithmic composition. Since 1998 he has been musical director of ensemble mosaik; that same year he won the Boris-Blacher-Preis for his *Gelöschte Lieder*. In 1999 he was invited to the Boswil composers seminar; in 2001 he received a stipend from the Wilfried-Steinbrenner-Stiftung. In 2001 he was awarded the composition prize of the City of Stuttgart for *Knochen*, in 2001 he received the Förderpreis of the Ernst-von-Siemens-Musikstiftung, together with the ensemble mosaik, and in 2002 the Busoni-Preis of the Akademie der Künste in Berlin. In 2002–3 he received a stipend from the Akademie Schloss Solitude. In 2004 he received the Förderpreis of the Ernst-von-Siemens-Musikstiftung, in 2005 the Schneider-Schott-Musikpreis,

and in 2006 the Förderpreis Musik of the Akademie der Künste in Berlin.

In 2002–4 he was lecturer in composition at the Hochschule für Musik “Hanns Eisler” in Berlin.

Enno Poppe est né le 30 décembre 1969 dans le Sauerland, en Allemagne. Il étudie la direction d'orchestre et la composition à l'École supérieure des Arts de Berlin, chez Friedrich Goldmann et Gösta Neuwirth. Il poursuit ses études dans le domaine de la synthèse sonore et de la composition algorithmique.

Depuis 1998, Enno Poppe est directeur musical de l'ensemble mosaik et reçoit cette même année le Prix Boris-Blacher-Preis pour ses *Gelöschte Lieder*. 2001 : boursier de la Fondation Wilfried-Steinbrenner et Prix de Composition de la Ville de Stuttgart pour *Knochen*, ainsi que Prix d'encouragement de la Fondation musicale Ernst-von-Siemens, conjointement avec l'ensemble mosaik. 2002 : Prix Busoni de l'Académie berlinoise des Arts. 2002–2003 : boursier de l'Académie Schloss Solitude. 2004 : Prix d'encouragement de la Fondation musicale Ernst-von-Siemens. 2005 : Prix Schneider-Schott. 2006 : Prix d'encouragement de l'Académie berlinoise des Arts. 2002–2004 : chargé de cours de composition à l'École supérieure de Musique « Hanns Eisler » de Berlin.

## **Marcel Beyer**

Wurde 1965 in Tailfingen/Württemberg geboren, ist in Kiel und in Neuss aufgewachsen, lebte bis 1996 in Köln – seitdem in Dresden.

1987 bis 1991 Studium der Literaturwissenschaften in Siegen, Magister (Abschlußarbeit: Friederike Mayröcker. Eine Bibliographie 1946 – 1990. Frankfurt/M. etc. Peter Lang 1992). 1987 bis heute Zusammenarbeit mit Norbert Hummelt: Auftritte, Video- und Audiocassetten, Gemeinschaftstexte, Übertragungen. 1988 Einrichtung des Friederike Mayröcker Archivs der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. 1989 bis 2000 Herausgeber der Reihe „Vergessene Autoren der Moderne“, gemeinsam mit Karl Riha. 1992 bis 1998 Mitarbeit bei Spex. 1998 gemeinsam mit Kathrin Achinger (Stimme) und Matthias Arfmann (Ton) Projekt zu Brion Gysin. Gastdozenturen, Vortragsreisen, writer in residence (London, Warwick, New York, Leipzig, Bamberg, Tokyo, Kobe, Raketenstation Hombroich).

Marcel Beyer was born in Tailfingen/Württemberg in 1965, grew up in Kiel and Neuss, lived in Cologne until 1996, and in Dresden since then.

From 1987 until 1991 he studied literature in Siegen, gaining an MA (dissertation: ‚Friederike Mayröcker. Eine Bibliographie 1946 – 1990‘. Frankfurt am Main etc. Peter Lang 1992). Collaborations with Norbert Hummelt since 1987: performances, video and audio cassettes, joint texts, translations. 1988 establishment of the Friederike Mayröcker Archiv in the Wiener Stadt- und Landesbibliothek [Vienna City and County Library]. From 1989 until 2000 co-editor of the series *Vergessene Autoren der Moderne* [Forgotten Writers of Modernity] with Karl Riha. From 1992 until 1998 collaboration with Spex. 1998 joint project on Brion Gysin with Kathrin Achinger (voice) and Matthias Arfmann (sound). Guest lectureships, reading trips, writer in

residence (London, Warwick, New York, Leipzig, Bamberg, Tokyo, Kobe, Hombroich rocket station).

Marcel Beyer est né en 1965 à Tailfingen, dans le land de Württemberg. Après avoir grandi à Kiel et à Neuss, il a vécu à Cologne jusqu'en 1996, et habite depuis lors à Dresde.

De 1987 à 1991, études de littérature à Siegen et diplôme de maîtrise (sujet de mémoire : Friederike Mayröcker. Une bibliographie 1946 – 1990. Francfort-sur-le-Main, Peter Lang 1992). De 1987 à aujourd'hui, collaboration avec Norbert Hummelt : prestations en public, cassettes vidéo et audio, textes communs, transcriptions. En 1988, création des archives consacrées à Friederike Mayröcker à la Bibliothèque municipale et régionale de Vienne. De 1989 à 2000, il publie avec Karl Riha la collection « Vergessene Autoren der Moderne ». De 1992 à 1998, il collabore à la revue Spex. 1998 : coopération avec Kathrin Achinger (voix) et Matthias Arfmann (son) dans le cadre d'un projet consacré à Brion Gysin. Professeur associé, tournées de conférences, auteur en résidence (Londres, Warwick, New York, Leipzig, Bamberg, Tokyo, Kobe, ancienne base de missiles de Hombroich).

## Omar Ebrahim

Wurde 1964 als Chorknabe der neu errichteten Kathedrale von Coventry aufgenommen und begann in der Folge sein Gesangsstudium an der Guildhall School of Music and Drama. Seine frühen Lehrjahre absolvierte er an der Royal Shakespeare Company und im Glyndebourne Chor. Er wirkte sowohl als

Sänger als auch als Sprecher in vielen zeitgenössischen Opern- und Konzertaufführungen mit. Omar Ebrahim arbeitet u.a. regelmäßig mit dem Ensemble Modern, dem Ensemble InterContemporain und der London Sinfonietta zusammen.

Als Sprecher war er u.a. in Schönberg's *Ode an Napoleon*, dem *Überlebenden aus Warschau* und Henzes *Raub der Medusa* zu hören.

Omar Ebrahim became a chorister at the newly built Coventry Cathedral in 1964 and his subsequent exposure to the vibrant cultural life led him to study singing at the Guildhall School of Music and Drama. He served his performing apprenticeship at the Royal Shakespeare Company and in the Glyndebourne chorus. He has been involved with many contemporary opera and concert performances.

As an actor he has performed Schoenberg's *Ode to Napoleon*, most recently with the Salzburg Camerata during the Salzburg Festival, and Strauss's melodrama on Tennyson's Enoch Arden for IRCAM in Paris and *A Survivor from Warsaw* (Schoenberg) and *The Raft of the Medusa* (Henze) with BBC Symphony Orchestra.

Jeune choriste dans la toute nouvelle Cathédrale de Coventry en 1964, Omar Ebrahim poursuit des études de chant à la Guildhall School of Music and Drama. Il a fait son premier apprentissage à la Royal Shakespeare Company et dans le chœur de l'Opéra de Glyndebourne. Il a participé en tant que chanteur et en tant que récitant à de nombreux opéras contemporains, en version scénique comme en version de concert. Omar Ebrahim se produit régulièrement aux côtés, entre autres, de l'Ensemble

Modern, avec l'Ensemble InterContemporain et le London Sinfonietta.

Il a participé comme récitant à des productions tel-

## Jonathan Stockhammer



Photo: © Marco Borggreve

Der 1969 in Los Angeles geborene Dirigent Jonathan Stockhammer ist einer der vielseitigsten Dirigenten der jüngeren Generation und hat sich mit seiner individuellen Klangsprache in der Welt der Oper, der klassischen Symphonik und der internationalen zeitgenössischen Musikszene einen Namen gemacht.

Er hat mit so renommierten Klangkörpern wie Los Angeles Philharmonic, Opéra National de Lyon, Finnish Radio Symphony Orchestra, Ensemble Modern und dem Niederländischen Radio-Sinfonieorchester gearbeitet.

In der Saison 2006/2007 gibt er unter anderem seine Debüts mit dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin sowie Sydney Symphony Orchestra. Mit der Opera National de Lyon und Dusapins Faustus ist er im November 2006 am Theatre du Chatelet in Paris zu Gast und wird im April/Mai 2007 *Eine Florentinische Tragödie* von Zemlinsky und

les que l'*Ode à Napoléon* et *Un survivant de Varsovie* de Schoenberg et *Le Radeau de la Méduse* de Henze.

*Luci mie traditrici* von Sciarrino in Lyon leiten.

Born in Los Angeles in 1969, conductor Jonathan Stockhammer is one of the most versatile conductors of the younger generation and combines an already broad experience in the field of contemporary music with a unique and impassioned approach to the classical symphonic and opera repertoire. He has worked with such renowned orchestras and opera companies such as Los Angeles Philharmonic, Opéra National de Lyon, Finnish Radio Symphony Orchestra, Ensemble Modern and Netherlands Radio Symphony Orchestra.

In the season of 2006/2007, Jonathan Stockhammer will make his debuts with the SWR Radio Symphony Orchestra Stuttgart, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin as well as Sydney Symphony Orchestra. With the Opera National de Lyon and Dusapins Faustus, he will appear in November 2006 at Theatre du Chatelet in Paris, and in April/May 2007, he will conduct *Eine Florentinische Tragödie* by Zemlinsky and *Luci mie traditrici* by Sciarrino in Lyon.

Né en 1969 Los Angeles, Jonathan Stockhammer est l'un des chefs d'orchestre les plus éclectiques de la nouvelle génération. À travers un langage sonore très personnel, il a su se faire un nom dans le monde de l'opéra et de la musique classique

symphonique, tout autant que dans l'univers de la musique contemporaine internationale. Il a déjà travaillé avec des ensembles aussi renommés que le Los Angeles Philharmonic, l'Opéra National de Lyon, l'Orchestre symphonique de la Radio finlandaise, l'Ensemble Modern et l'Orchestre symphonique de la radio néerlandaise. Au cours de la saison 2006/2007, il fait entre autres ses débuts avec l'Orchestre symphonique de la SWR de Stuttgart, le Deutscher Symphonie-Orchester de Berlin et le Sydney Symphony Orchestra. Avec l'Opéra national de Lyon, il se produit à Paris en novembre 2006 au Théâtre du Châtelet dans le Faustus de Dusapin, et dirigera à Lyon en avril-mai 2007 *Une Tragédie florentine* de Zemlinsky ainsi que *Luci mie traditrici* de Sciarrino.

## Neue Vocalsolisten

Sie sind Forscher, Entdecker, Abenteurer und Idealisten. 1984 als Ensemble für zeitgenössische Vokalmusik unter dem Dach von Musik der Jahrhunderte gegründet, sind die Neuen Vocalsolisten seit dem Jahr 2000 ein künstlerisch selbstständiges Kammerensemble für Stimmen. Die sieben Konzert- und Opernsolisten, vom Koloratursopran über den Countertenor bis zum schwarzen Bass, bringen in Eigenverantwortung ihre künstlerische Gestaltungskraft in die kammermusikalische Arbeit und in die Zusammenarbeit mit Komponisten und anderen Interpreten ein.

They are researchers, discoverers, adventurers and idealists. The Neue Vocalsolisten established as an ensemble specializing in the interpretation

of contemporary vocal music in 1984. Founded under the artistic management of Musik der Jahrhunderte, the vocal chamber ensemble has been artistically independent since the year 2000. Each of the seven concert and opera soloists, with a collective range reaching from coloratura soprano over countertenor to "basso profondo", shapes the work on chamber music and the co-operation with the composers and other interpreters through his/ her distinguished artistic creativity.

Ils sont tout à la fois chercheurs, explorateurs, aventuriers et idéalistes. Ensemble de musique vocale contemporaine fondé en 1984 sous la bannière de « Musik der Jahrhunderte », les Neue Vocalsolisten sont depuis 2000 un ensemble de musique de chambre vocale parfaitement autonome sur le plan artistique. Les sept solistes de concert ou d'opéra, dont la tessiture s'étend de la soprano coloratur à la basse profonde en passant par la haute-contre, assument pleinement leur potentiel de création, l'appliquant aussi bien à leur travail sur la musique de chambre qu'à une collaboration étroite avec des compositeurs ou d'autres interprètes.

## ensemble mosaik

Das ensemble mosaik entstand 1997 aus einer Initiative junger Instrumentalisten und Komponisten in Berlin. Sein Interesse gilt der Vielfalt ästhetischer Konzepte und Erscheinungsformen in der zeitgenössischen Musik. Um dabei den einzelnen Werken im Sinn einer zeitgenössischen Aufführungspraxis gerecht zu werden, arbeitet das Ensemble in engem

Ausammen mit den Komponisten. Dabei bildet die Zusammenarbeit mit jüngeren, noch unbekannteren Künstlern einen deutlichen Schwerpunkt. Das Ensemble spielte zahlreiche Uraufführungen, darunter viele Kompositionen, die für das Ensemble geschrieben wurden. Enno Poppe ist seit 1998 als Dirigent Ensemblemitglied.

Das ensemble mosaik trat bei zahlreichen nationalen und internationalen Festivals für zeitgenössische Musik auf. Es spielte u.a. bei musica viva in München, Musik der Jahrhunderte in Stuttgart und bei den Donaueschinger Musiktagen, in Berlin bei der 18. Musikbiennale, der MaerzMusik und regelmäßig beim Festival UltraSchall und der Klangwerkstatt Berlin.

2001, 2002 und 2004 erhielt das Ensemble einen Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Stiftung.

The ensemble mosaik formed in 1997 on the initiative of young instrumentalists and composers in Berlin. Its interest centers on the variety of aesthetic concepts and manifestations represented in contemporary music. In order to do justice to the individual works in the sense of a contemporary performance practice, the ensemble works in close exchange with composers. Collaboration with younger, still unknown artists is thus one clear focus. The ensemble has performed numerous premieres, including many compositions that were written for the ensemble. Enno Poppe is ensemble member since 1998 as a conductor.

The ensemble mosaik has performed at festivals for contemporary music in Germany and abroad, as well as at musica viva in Munich, Musik der Jahrhunderte in Stuttgart, and the Donaueschinger

Musiktage, and in Berlin at the eighteenth Musikbiennale, MaerzMusik, and as regular guests at UltraSchall and Klangwerkstatt Berlin.

In 2001, 2002, and 2004 the ensemble received the Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Stiftung.

L'ensemble mosaik a vu le jour en 1997 sur l'initiative de jeunes instrumentistes et compositeurs berlinois. Il s'intéresse avant tout à la diversité des concepts et formes esthétiques dans la musique contemporaine. Afin de bien tenir compte de la pratique contemporaine dans l'exécution de chaque oeuvre, l'ensemble travaille étroitement avec les compositeurs, notamment avec de jeunes artistes encore méconnus. L'ensemble a créé de nombreuses oeuvres, parmi les-quelles beaucoup de compositions écrites spécialement pour lui.

L'ensemble mosaik s'est produit dans quantité de festivals nationaux et internationaux de musique contemporaine ; musica viva (Munich), Musik der Jahrhunderte (Stuttgart) et Donaueschinger, 18e Biennale de la Musique (Berlin), MaerzMusik et régulièrement au festival UltraSchall et à la Klangwerkstatt à Berlin.

En 2001, 2002 et 2004, l'ensemble a reçu le Prix de la Fondation Ernst von Siemens.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com) / All artist biographies at [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com) / Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante : [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

*English translation: Wieland Hoban  
Traductions françaises : Claude Manac'h*

**BEAT FURRER**  
FAMA

Isabelle Menke  
Neue Vocalsolisten Stuttgart  
Klangforum Wien  
Beat Furrer  
**0012562KAI**

**OLGA NEUWIRTH**  
Lost Highway

Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012542KAI**

**BERNHARD LANG**  
Das Theater der Wiederholungen

les jeunes solistes  
Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012532KAI**

**CLAUDE VIVIER**  
Orion  
Siddhartha  
Cinq chansons pour persussion

Christian Dierstein  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Peter Rundel  
**0012472KAI**

**GÉRARD GRISEY**  
Les Espaces Acoustiques

Garth Knox  
Asko Ensemble  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Stefan Asbury  
**0012422KAI**

**JOHANNES MARIA STAUD**  
A map is not the territory  
Bewegungen  
Polygon.  
Black Moon  
Berenice.  
  
Klangforum Wien  
Radio Symphonieorchester Wien  
**0012392KAI**

**HANS ZENDER**  
Music to hear

Klangforum Wien  
Hans Zender  
**0012262KAI**

**REBECCA SAUNDERS**  
QUARTET  
Into the Blue  
Molly's Song 3 - shades of crimson  
dichroic seventeen

musikFabrik  
Stefan Asbury  
**0012182KAI**

**NEUE MUSIK**  
**KOMMENTIERT**  
Einführung in die  
Neue Musik

**0011012KAI**

CD-Digipac by  
Optimal media production GmbH  
D-17207 Röbel/Müritz  
<http://www.optimal-online.de>

© 2004 Deutschlandradio  
© 2006 KAIROS Production  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)  
[kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)

**KAIROS**