

A black silhouette of a house with a chimney, set against a solid orange background. The house has a gabled roof with a chimney on the left side and a smaller gabled section on the right. The text is centered within the silhouette.

Staatstheater  
Mainz

THE FALL OF  
THE HOUSE OF  
USHER

Philip Glass

THE FALL OF THE HOUSE OF USHER

Oper in zwei Akten von Philip Glass (1988)

Musik von Philip Glass, Buch von Arthur Yorinks und Philip Glass

Basierend auf der Erzählung von Edgar Allan Poe

Gesangstexte von Arthur Yorinks

*Musikalische Leitung* ... Paul-Johannes Kirschner

*Inszenierung* ... K.D. Schmidt

*Bühne* ... Matthias Werner

*Kostüme* ... Lucia Vonrhein

*Licht* ... Ulrich Schneider

*Video* ... Christoph Schödel

*Dramaturgie* ... Sonja Westerbeck

*Roderick Usher* ... Mark Watson Williams

*Madeline Usher* ... Maren Schwier

*William* ... Brett Carter

*Diener* ... Doğuş Güney

*Arzt* ... Georg Schießl

Philharmonisches Staatsorchester Mainz

Aufführungsrechte: Dunvagen Music Publishers Inc., New York

Aufführungsmaterial: Chester Music Limited/Wise Music GmbH, Berlin

Aufführungsdauer

ca. 90 Minuten, keine Pause

Premiere am 14. Februar 2025

Großes Haus

*Regieassistenz und Abendspielleitung* ... Sophie Kochanowska

*Studienleitung* ... Michael Millard

*Stellvertretende Studienleitung* ... Fiona Macleod

*Nachdirigat* ... Michael Millard

*Musikalische Assistenz* ... Andri Joël Harison

*Bühnenbild- und Kostümassistenz* ... Fernanda Jardim

*Inspizienz* ... Olaf Reinecke

*Soufflage* ... Iris Conradi

*Übertitelinspizienz* ... Anselm Breuer, Nele Schmitt, Patrick Stelmach

*Technischer Leiter* ... Dominik Maria Scheiermann

*Produktions- und Werkstättenleiter* ... Bertil Brakemeier

*Produktionsleitung und Konstruktion* ... Antonia Piesk

*Mitarbeiter\*innen der Technischen Leitung* ... David Amend, Anne Bugner,

Nils Sonnemann

*Bühneneinrichtung und Leiter der Bühnentechnik* ... Justus Matla,

Christian Quilitz

*Leiter der Beleuchtung* ... Ulrich Schneider, Frank Stähr

*Licht-Operator* ... Björn Lemmert

*Tontechnik* ... Peter Münch, Enis Potoku

*Videotechnik* ... Gerald Haffke

*Leiter der Ton- und Videotechnik* ... Andreas Stiller

*Requisite* ... Stefanie Kaiser, Bärbel Stenzenberger

*Leiter der Requisite* ... Fred Haderk

*Leiterin der Dekorationswerkstatt* ... Isabella Krupp

*Leiter der Schreinerei* ... Ingo-Rainer Seefeldt

*Leiter der Schlosserei* ... Erich Bohr

*Leiterin des Malsaals* ... Bettina von Keitz

*Kostümdirektorin* ... Ute Noack

*Stellvertretende Kostümdirektorin* ... Antonia Hilchenbach

*Damengewandmeisterinnen* ... Britta Hachenberger, Mareike Nothdurft

*Herren- und Damengewandmeister* ... Thomas Kremer, Falk Neubert

*Kostümgestaltung* ... Lisa Maline Busse

*Fundusverwaltung* ... Ingrid Lupescu, Cora Volz

*Koordination Garderobenwesen* ... Irina A. Kraft, Julia Seiler

*Chefmaskenbildner* ... Guido Paefgen

*Stellvertretender Chefmaskenbildner* ... Thomas Hilckmann

*Maskenbildnerinnen* ... Anette Dold, Linda Schär





## HANDLUNG

### Prolog

William fühlt sich aufgefordert, seinen Freund Roderick Usher zu besuchen. Roderick klagt über körperliche und seelische Qualen, die sein Leben betäuben. Er braucht dringend die Hilfe seines Freundes.

### Akt 1

Kurz bevor William das Haus der Ushers erreicht hat, zögert er: Die unheimlichen Umriss des Gebäudes schrecken ihn ab. Gleichzeitig spürt William die allgegenwärtigen Erinnerungen an frühere Zeiten. Roderick erwartet den ihm einzig verbliebenen Freund.

William wird von einem Diener empfangen und zu Roderick gebracht. Er erfährt, dass vom Stammbaum der Usher nur noch Roderick und seine Schwester Madeline am Leben sind. Doch die Schwester hatte William nie zuvor gesehen ...

Der Arzt der Familie rät William, sofort wieder abzureisen und keine Unruhe zu stiften. Doch William lässt sich nicht abweisen.

William muss feststellen, dass Roderick sich seit den gemeinsamen Kindertagen sehr verändert hat. Gezeichnet von einer an ihm zehrenden und langsam zerstörenden Kraft, ist Rodericks Leben zu bloßem Schmerz geworden. Auch das Geschenk, eine Spieluhr, mit dem William die schönen Erinnerungen aufleben lassen will, quält ihn nur. Roderick äußert eine dunkle Vorahnung, dass seine Schwester

bald sterben wird. Roderick macht sich Vorwürfe, dass er nichts mehr für sie tun kann und auch der Arzt sie wohl nicht retten könne.

Er sucht die Nähe zu seiner Schwester. Sie glauben sich nachts unbeobachtet, doch William sieht die Geschwister in ihrer verhängnisvollen Verbundenheit.

William quält sich mit der Entscheidung, dem Freund weiterhin zur Seite zu stehen oder das Haus Usher zu verlassen. Gerade als sich Rodericks Zustand etwas zu bessern scheint, erklärt dieser seine Schwester Madeline für tot.

### Akt 2

William beobachtet seinen Freund: Roderick will sich nicht von seiner Schwester trennen.

In seiner Verzweiflung beschuldigt Roderick den Arzt, der Mörder Madelines zu sein.

Ein Sturm fegt über das Haus Usher und lässt Roderick und William erstarren. Als sich die unheilvolle Stimmung wieder verflüchtigt, fasst William den Plan, am nächsten Tag zu fliehen und auch Roderick von dem Ort zu befreien. William versucht Roderick mit Kindheitserinnerungen aus seinem finsternen Sog herauszuziehen. Da klingen plötzlich die Rufe der verstorbenen Madeline durch das Haus, die Roderick in ihren Bann ziehen, während William nicht ablassen will, das dunkle Haus hinter sich zu lassen.





Roderick litt an einer Überempfindlichkeit all seiner Sinne; er vertrug nur absolut ungewürzte Kost; er vermochte nur Kleider aus ganz bestimmten Geweben zu tragen; jeglicher Blumenduft war ihm verhasst; selbst der geringste Lichtschein schmerzte sein Auge, und nur ganz wenige Töne einzelner Saiteninstrumente waren seinem Ohr erträglich.

E. A. Poe



## SEELISCHE RUINEN

### Zu Edgar Allan Poes Erzählung

Im September 1839 erschien im *Gentleman's Magazine* eine der berühmtesten Erzählungen Poes, *The fall of the house of Usher*. In Roderick Usher beschrieb sich Poe selbst, nicht als theatralisch betörende Wunschvorstellung, nicht als romantischen Helden, sondern als zerrissene, angstgequälte, übersensibilisierte Kunstfigur, als den Einsamsten aller Einsamen, vergraben in sich wie in die Ruine seines Hauses, der Welt „abhandengekommen“, den Wahnsinn fürchtend, „ein Gemüt, das von Phantomen heimgesucht wird – einen aus den Fugen geratenen Geist“:

„Im Wesen meines Freundes fiel mir sofort eine Inkonsequenz, ein innerer Widerspruch auf, und ich hatte bald herausgefunden, dass die Ursache hiervon nur ein wiederholtes, schwaches Ankämpfen gegen eine außerordentlich heftige, nervöse Erregung war ... Seine Bewegungen waren bald lebhaft, bald träge; seine Rede war oft von einem unentschlossenen Zittern begleitet (wenn sein animalischer Instinkt im Zweifel war) und ging ganz unvermittelt in jene energische Knappheit über, in jene schroffe, gewichtige, gemessene Art mit den hohlklingenden Tönen, in jene bleierne, tappende, vollkommen guttural modulierte Ausdrucksweise, die man sonst nur bei verkommenen Trunkenbolden oder bei unverbesserlichen

Opiumessern findet, wenn sie im Zustand höchster Erregung sind.“

Poes Helden bewohnen in der Regel verfallene, modrige Gebäude, hinter deren Verschalung sie sich in opulentem und exzentrischem Geschmack einrichten und deren Bewohner Symbolbildungen sind. Gäbe es daran Zweifel, so würden sie durch das in die Geschichte eingefügte Gedicht *The haunted Palace* überzeugend beiseite geräumt. Das Geisterschloss und das Haus Usher sind synonym; beide sind Ausdruck eines geistigen Zustandes, der in Wahnsinn überzugehen droht.

Es ist wohl gerade das Vakuum der Atmosphäre, die von keinem Windhauch gestörte Stille, die das Zusammenstürzen verhindert. Aber Poes Helden sehnen sich danach zu fallen, in Schlaf und Traum oder in Vernichtung und Tod; und ihre Behausungen scheinen von der gleichen Sehnsucht erfüllt. Das Haus Usher bezeichnet ja auch zugleich den Stammsitz wie das Adelsgeschlecht. Ist man einmal so weit gelangt, in dem Gebäude eine tiefgründige Metapher des Ich zu erkennen, so ist es auch kein weiter Schritt mehr zu der Interpretation, dass seine Verfallserscheinungen auf den Wunsch hindeuten, sich endgültig von den Fesseln der Materie zu lösen: Dies ist es, was Verwesung und Zersetzung überall in Poes Werk symbolisieren – und wir finden sie fast überall. Dass Poe sich so sehr mit dem äußerlichen Zerfallsprozess auseinandersetzt,

ist nicht etwa ein Anzeichen seiner morbiden oder gar nekrophilen Veranlagung, wie einige Kritiker angenommen haben; Zerfall ist für Poe eine Metapher visionärer Zurückgezogenheit von allem Körperlichen, ein Ausdruck dafür, dass sich der von ihm dargestellte Geisteszustand bereits auf der Ebene einer übergeordneten, fast reinen Spiritualität bewegt.

Sicher erfüllen die Ruinen und die morbide Gruftatmosphäre in einigen von Poes Erzählungen lediglich die Funktion eines schaurigen Effekts, jener gotischen Grandeur, die darauf abzielt, im Leser ein wohliges Gruseln zu erzeugen.

Und auch wenn Poe jenseits der Schranke des Todes ein Zurückkehren in ein verlorenes Paradies erhofft, so ist er doch andererseits besessen von der Furcht vor dieser Grenzüberschreitung und auf selbstquälerische Weise fasziniert von der Vorstellung des Sterbens, den Auflösungserscheinungen selbst:

„Die Farbe wich aus Wangen und Lidern und ließ eine Blässe zurück, die weit kälter war als die des Marmors; die Lippen schrumpften noch mehr ein als zuvor, pressen sich krampfhafter denn je aufeinander und verschärften so den grauenhaften Ausdruck des Todes, eine schaurige, durchdringende Kälte und Feuchtigkeit brach plötzlich aus den Poren und verbreitete sich bald über den ganzen Körper, vollkommene Leichenstarre trat ein.“

Der Erzähler befindet sich in einem schrecklichen Zwiespalt, ob der Tod das Ende oder den Anfang bedeutet. Das letzte große Geheimnis, die Ungewissheit des Danach, ist Poes eigentliche Passion des Entdeckens. Im Tod konzentriert sich alles: Grenzstation zur Erfüllung der Sehnsucht, dieses Schlüsselwort der Romantik, oder endgültige Vernichtung des schon durch den Alterungsprozess erniedrigten und durch die Verwesung gänzlich als vergängliche Materie entlarvten menschlichen Körpers, dessen Seele eine bloße Chimäre war.

Poes Wesen ist wie sein Werk zwiegespalten, und er würde nicht so sehr auf einem Fortbestehen der Seele nach der großen Katharsis insistieren, fühlte er nicht zugleich auch einen nagenden Zweifel an einem Weiterleben im Paradies, der mit den Hoffnungen auf diesen Zustand völliger Glückseligkeit in ständigem Widerspruch liegt.

Im Zentrum des Hauses Usher bahnten sich „matte, rötlich schimmernde Strahlen durch die vergitterten Scheiben einen Weg und erhellten den Raum gerade genug, um die wichtigsten Gegenstände darin erkennen zu lassen, doch bemühte sich das Auge vergeblich, die entfernter gelegenen Winkel des Gemaches zu durchdringen oder die Wölbung der reichverzierten Decke zu erspähen (...) Zahlreiche Bücher und Musikinstrumente lagen rings verstreut, ohne freilich dem Ganzen einen traulicheren, wohnlicheren Charakter zu verleihen.“

Und Usher, „der Welt abhanden- gekommen“, schwankend an der Grenze zwischen Genie und Wahnsinn, kann keine anderen Klänge ertragen als sein eigenes Lautenspiel.

Dies sind nur einige Aspekte, die verdeutlichen, dass Usher selbst nur eine Idee darstellt, die Inkarnation einer schmerzhaften Sensitivität, zurückgezogen in das Schneckenhaus des Körpers. Er symbolisiert das Schöpferische, das Gefühl, die Seele des so sachlichen Chronisten – des Erzählers. Es ist dies eine der merkwürdigsten und kompliziertesten Reisen eines Poe'schen Helden: die Reise ins eigene Innere, ins Unbewusste.

Aber da gibt es noch die Zwillingsschwester, auch sie wird nicht beschrieben, nur flüchtig am Rande erwähnt; und dennoch ist die Atmosphäre erfüllt von ihrer Gegenwart. Sind Usher und der Erzähler William zwei Seiten eines gemeinsamen Geistes – etwa Vernunft und Gefühl – so kommt Madeline Usher als dritte Komponente hinzu; aber welche Position vertritt sie, und warum bewahrt er ihren Leichnam vor der endgültigen Beerdigung auf? Er weiß, dass ihr „höchst sonderbares Krankheitsbild, vorübergehende Anfälle eines partiellen Starrkrampfs“, den Anschein des Todes annehmen kann, und darum zögert er auch, sie in die „vom Hause sehr weit entfernte Familiengruft“ bringen zu lassen. Aber ganz gleich, wo sie sich befindet, sie liegt in einem verschlossenen Sarg, dessen Deckel er, gemeinsam mit dem

Erzähler, selbst festschraubt. Aus welchem Grund also liefert er seine zärtlich geliebte Schwester der grauenvollen Agonie des Lebendigbegrabenseins aus, anstatt sich zu vergewissern? „Ihr Tod, sagte er mit einer Bitterkeit, die ich niemals vergessen kann, wird mich, den Hoffnungslosen und Hinfälligen, als Letzten des alten Geschlechts der Ushers zurücklassen.“ Wenn es nun aber gerade sein verdrängter und doch innigster Wunsch wäre, allein zurückzubleiben?

Hier setzten mannigfache psychologische Spekulationen ein, von denen jedoch keine das Geheimnis gänzlich befriedigend zu lösen vermocht hätte. Irdische Leidenschaft ist ein Hindernis auf dem Wege, ins Paradies zu gelangen, ganz Seele zu werden.

Poes Liebende sind einander ähnlich; sie gehören der gleichen Familie an (auch Poe heiratete seine Cousine). Ihr Nervensystem ist aufeinander abgestimmt und durch die Krankheit noch empfindlicher geworden, offen und bereit für eine rasche Bindung. Ihre Begegnung ist Inzest, unter diesen Umständen sogar Mord: „Sie verzehren einander in einer lodernden Flamme, die Ekstase und Grauen in sich vereint.“







Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: „Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch ein Mal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Große deines Lebens muss dir wiederkommen, und alles in derselben Reihe und Folge – und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht – und du mit ihr, Stäubchen vom Staube! – Würdest du dich nicht niederwerfen und mit den Zähnen knirschen und den Dämon verfluchen, der so redet?“

Oder hast du einmal einen ungeheuren Augenblick erlebt, wo du ihm antworten würdest: „Du bist ein Gott und nie hörte ich Göttlicheres! Wenn jener Gedanke über dich Gewalt bekäme, er würde dich, wie du bist, verwandeln und vielleicht zermahlen; die Frage bei allem und jedem: Willst du dies noch einmal und noch unzählige Male?“ würde als das größte Schwergewicht auf deinem Handeln liegen!

Oder wie müsstest du dir selber und dem Leben gut werden, um nach nichts mehr zu verlangen als nach dieser letzten ewigen Bestätigung und Besiegelung?

Friedrich Nietzsche





## PHILIP GLASS

Am 31. Januar 1937 wird Philip Glass in Baltimore, Maryland, geboren. Die Musik entdeckt er schon früh über den Laden seines Vaters: zusätzlich zum Geschäft mit Radio-reparaturen verkauft Ben Glass Schallplatten. Ab und zu nimmt er Platten mit nach Hause, und der junge Philip kommt in Kontakt u. a. mit Werken von Beethoven, Schubert oder Schostakowitsch.

Im Alter von sechs Jahren beginnt Philip Violine zu spielen, doch ernst wird es erst mit dem Flötenspiel, das er mit acht beginnt. Gleichzeitig wird er am Peabody Conservatory eingeschrieben. Mit zehn Jahren spielt er im Orchester, mit 15 füllt das Flötenrepertoire den jungen Musiker aber nicht mehr aus. Dasselbe trifft auf die Musikszene von Baltimore zu: im zweiten Highschool-Jahr bewirbt er sich um die Zulassung an der Universität von Chicago und zieht – unterstützt von seinen Eltern – in die Metropole.

Sein Musikstudium in Chicago verdient sich Glass mit Jobs am Flughafen und in der Gastronomie. Er schließt es 1956 erfolgreich ab; in seiner Freizeit beschäftigt er sich am Klavier vor allem mit Charles Ives und Anton Webern. Sein Stil ist in dieser Zeit vom Einsatz der Zwölftönigkeit gekennzeichnet, von dem er sich erst zu lösen beginnt, als er sein Kompositionsstudium in New York fortsetzt. Der junge Komponist wendet sich fortan verstärkt amerikanischen Komponisten wie

Aaron Copland und William Schuman zu. Er studiert an der Juilliard School bei William Bergsma und Vincent Persichetti und im Sommer 1960 im Rahmen des Aspen Music Festivals auch bei Darius Milhaud. Gute Zensuren verbindet Glass mit hoher Produktivität, wobei sich der junge Musiker noch stark an seinen Lehrern orientiert. Noch vor Beendigung seines Studiums kann er auf 75 aufgeführte Kompositionen zurückblicken.

Zunächst lehnt er den Serialismus als Kompositionstechnik noch ab und orientiert sich an amerikanischen Komponisten wie Partch, Ives, Moondog, Gowell und Thomason. Unter den Kompositionen dieser frühen Jahre finden sich Streichquartette, ein Essay For Orchestra, ein Bläser-Sextett, zwei Ariosi For String Orchestra, eine Serenade für Soloflöte und Textvertonungen von Sandburg und Whitman. Diese Werke weisen noch keinen eigenen Personalstil auf. Leichte Disharmonien verbinden sich mit unscharfen Rhythmen. Trotz Publikation der meisten Stücke hat Glass sich von ihnen mittlerweile vollständig distanziert.

Nach seinem Studium wird er fünf Jahre lang von Stipendien unterstützt – u. a. ermöglicht ihm das Fulbright-Stipendium ein zweijähriges, intensives Studium bei Nadja Boulanger in Paris (1963–65). Die Einflüsse der oben erwähnten Komponisten auf seine Arbeiten lassen zu dieser Zeit nach. Das

Interesse an amerikanischer Musik ist in Europa zu dieser Zeit eher bescheiden; die europäische Musikszene wird unter anderem von Pierre Boulez und Karl-Heinz Stockhausen bestimmt. Doch wie La Monte Young und Steve Reich geht auch der junge Glass mit dieser Richtung keineswegs konform. Prägender für Philip Glass ist der Kontakt zu Ravi Shankar und Allah Rakha, der in Paris entsteht und ihn in den Bannkreis der indischen Musik führt.

Die Suche nach einer eigenen Klangsprache bringt den inzwischen 28-jährigen in dieser Zeit schließlich zum weitgehenden Bruch mit der akademischen Tradition. Er löst sich von seinen bisherigen künstlerischen – und philosophischen – Wertvorstellungen und Weltanschauung.

Ab 1965 arbeitet Glass in Paris mit dem indischen Sitarspieler Ravi Shankar intensiv zusammen. Der Komponist und Brahmane hatte zu dieser Zeit sein Amt als Musikdirektor des indischen Rundfunks aufgegeben zugunsten seiner künstlerischen Tätigkeit. Er wurde u. a. mit der Filmmusik zu *Ghandhi* (1982) weltberühmt. Sein Einfluss erstreckte sich auch auf das Gebiet der Pop-Musik, wie etwa auf die Beatles und insbesondere auf George Harrison.

In der Zusammenarbeit mit Shankar und dessen Tablaspieler Alla Rakha wird Philip Glass in die komplizierten rhythmischen Strukturen der indischen Musik

eingeführt. Er erkennt dabei vor allem die Wichtigkeit des Rhythmus' für die musikalische Struktur. Glass kommt damit der eigenen Musiksprache ein bedeutendes Stück näher. So schreibt er 1966 für das Avantgarde-Theaterensemble Mabou Mines seine ersten „minimalistischen“ Kompositionen. Neben den veränderten ästhetischen Grundanschauungen enthält diese Musik bereits wesentliche Bestandteile seines späteren Stils: Die Harmonik ist vorwiegend statisch orientiert, das melodische Material wird anhaltend wiederholt, der musikalische Verlauf durch die Einspeisung kleinster Zellen verändert. Glass wird später dafür den Begriff „additive Prozesse“ prägen.

Weiterführende Impulse außereuropäischer Musik entdeckt Philip Glass auf Reisen durch Indien, Nordafrika und Zentralasien. Im Frühjahr 1966 kehrt der Komponist nach New York zurück und trifft dort mit zwei ehemaligen Juilliard-Studienkollegen zusammen, die sich ebenfalls der minimalistischen Richtung verschrieben haben: mit dem Keyboarder und Komponisten Arthur Murphy und mit Steve Reich. Das Trio widmet sich gemeinsam der Interpretation der eigenen Werke. 1967 findet das erste Glass-Konzert in der Cinematheque in New York statt, einem Aufführungsort, der Glass durch den Filmemacher und Kritiker Jonas Mekas zugänglich wurde. 1968 gründet er, wie Steve Reich und La Monte Young vor ihm, sein



eigenes Ensemble, um vorrangig seine eigenen Werke zur Aufführung zu bringen – mitunter auch aus Ermangelung an Anfragen seitens der Konzertveranstalter.

Wie etliche der amerikanischen Komponisten wird Glass jedoch nicht in seinem Herkunftsland, sondern in Europa einem größeren Publikum bekannt. Die Auftritte beim Holland-Festival und dem Jazz-zentrierten Metamusik-Festival in Berlin begründen dabei die besondere Stellung des Komponisten in der Öffentlichkeit. Die Aufführung der viereinhalbstündigen Oper *Einstein on the Beach* an der Metropolitan Opera, entstanden in Zusammenarbeit mit Robert Wilson, verzeichnet dann jedoch auch in New York 1976 einen spektakulären Erfolg, der den Weltruhm von Philip Glass endgültig begründet.

Fast alle Kompositionen von Philip Glass nach 1975 stehen dann im Zusammenhang mit Film, Tanz oder Theater. Die Popularität des Komponisten gründet sich auf diese Werkphase. Die zugängliche und gut hörbare Bildhaftigkeit seiner Klanglandschaften macht Glass höchst attraktiv für Popkultur und Filmwerke. Unzählige Soundtracks hat er geschrieben. Sogar Horror-movies wie Clive Barkers *Candyman* bedienen sich gern seiner Kunst. Tonnenweise Werbeclips und Radioringles kopieren epigonal, was der Meister aus Baltimore vorgibt.

Gleichwohl behauptet Glass von sich, ab etwa 1974 kein „reiner Minimalist“ zu sein. Vielmehr nimmt er

für sich und seine Opernwerke in Anspruch, durch die Kombination künstlerischer Ausdrucksformen ein „Ende des Minimalismus“ und den „Neubeginn einer musikalischen Kunstrichtung“ erreicht zu haben.

Ein besonders glühender Fan von Glass' Werk war David Bowie, der nicht müde wurde, Glass' Musik einem breiteren Publikum gegenüber anzupreisen. Die Bewunderung beruht in diesem Falle auf Gegenseitigkeit. In den 90ern gestaltete Glass aus Bowies ersten beiden Teilen der *Berlin Trilogy*, *Low* und *Heroes*, zwei Sinfonien. Vor allem die *Low-Symphony* mit dem enigmatisch-melancholischen *Warszawa* als einsamer Höhepunkt bringt Glass viel Erfolg ein.

Auch im hohen Alter jenseits der 80 ist der Komponist noch ungebrochen aktiv und das Nicht-Aufhören ist erklärtermaßen Teil seiner künstlerischen Philosophie: „Eines habe ich bemerkt: Menschen, die tun, was sie lieben und damit nicht aufhören, leben einfach länger.“

## Minimal Music

Die Idee des Minimalismus ist umfangreicher als die meisten Leute glauben. Sie umfasst, per definitionem, jegliche Musik, die mit begrenzten oder minimalen Materialien arbeitet: Stücke, die nur wenige Noten verwenden; Stücke, die nur ein paar Wörter Text benutzen, oder Stücke, die für sehr beschränkte Instrumente – wie antike Zimbale, Fahrradschläuche oder Whiskeygläser – geschrieben wurden. Sie umfasst Stücke, die ein tiefes, elektronisches Brummen für eine lange Zeit aushalten. Sie umfasst Stücke, die nur aus tiefen Aufnahmen von Flüssen und Strömen gemacht sind. Sie umfasst Stücke, die sehr lange brauchen, um graduell von einer Art Musik zu einer anderen Art zu gelangen. Sie umfasst Stücke, die alle möglichen Tonhöhen erlauben, solange sie zwischen C und D liegen. Sie umfasst Stücke, die ihr Tempo auf zwei oder drei Noten pro Minute verlangsamen.

Tom Johnson







Ich schau' mich um und seh' nur Ruinen.  
Vielleicht liegt es daran,  
dass mir irgendetwas fehlt.

Fehlfarben

## FOTOS

S.4/5 Brett Carter, Mark Watson Williams  
S.7 Mark Watson Williams, Maren Schwier  
S.8 Mark Watson Williams  
S.13 Brett Carter, Mark Watson Williams  
S.14 Maren Schwier  
S.15 oben: Brett Carter, Doğuş Güney, unten:  
Brett Carter, Mark Watson Williams  
S.16 oben: Mark Watson Williams, unten: Mark  
Watson Williams, Georg Schießl  
S.22/23 Maren Schwier  
S.24 Brett Carter, Mark Watson Williams  
S.27 Maren Schwier, Brett Carter

## NACHWEISE

Die Handlung und der Text *Philip Glass* von  
Sonja Westerbeck sind Originalbeiträge für  
dieses Programmheft.  
Frank. T. Zumbach: *E.A. Poe - eine Biografie*,  
Patmos Verlag, Düsseldorf 2007  
Ulrich Linke: *Minimal Music - Dimensionen eines  
Begriffs*, Verlag Die Blaue Eule, Essen 1997  
Friedrich Nietzsche: *Fröhliche Wissenschaften*,  
Reclams Universal-Bibliothek 7115, Reclam  
Verlag, Ditzingen 2000  
Fehlfarben: *Paul ist tot*, 1980

Alle Bilder sind Probenfotos  
© Andreas J. Etter

## IMPRESSUM

Spielzeit 2024/2025

Herausgeber  
Staatstheater Mainz  
[www.staatstheater-mainz.de](http://www.staatstheater-mainz.de)

Intendant  
Markus Müller

Geschäftsführender Theaterdirektor  
Erik Raskopf

Redaktion  
Sonja Westerbeck

Druck  
Seltersdruck & Verlag Lehn GmbH &  
Co. KG, Selters

Visuelle Konzeption  
Neue Gestaltung, Berlin





Ich kann dieses Haus nicht verlassen.

Roderick, Akt 1, Sz. 3



[www.staatstheater-  
mainz.com](http://www.staatstheater-mainz.com)