DIE GESPENSTER-SONATE

Aribert Reimann

INFEKTION!
STAATSOPER

DIE GESPENSTERSONATE

Eine Kammeroper von Aribert Reimann

Text von *August Strindberg*, aus dem Schwedischen übertragen und für Musik eingerichtet vom Komponisten und *Uwe Schendel*

MUSIKALISCHE LEITUNG *Michael Wendeberg*
INSZENIERUNG | VIDEO *Otto Katzameier*
AUSSTATTUNG *Stephan von Wedel*
LICHT *Irene Selka*
DRAMATURGIE *Roman Reeger*

DER ALTE, DIREKTOR HUMMEL *David Oštrek* *
DER STUDENT ARKENHOLZ *Matthew Peña*
JOHANNSSON, DIENER BEI HUMMEL | DER OBERST *Noriyuki Sawabu*
DIE MUMIE, FRAU DES OBERSTEN *Alexandra Ionis*
DAS FRÄULEIN, IHRE TOCHTER *Paula Rummel*
BENGTSSON, BEDIENTER BEIM OBERST *Adam Kutny* *
DIE DUNKLE DAME, TOCHTER DES TOTEN | DIE KÖCHIN BEIM OBERST *Natalia Skrycka* *

* Mitglied des durch die Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung geförderten Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden

Mitglieder der Staatskapelle Berlin und der Orchesterakademie
VIOLINE *David Delgado | Diego Ponce Hase*** **BRATSCHE** *Josephine Range****
VIOLONCELLO *Nikolaus Hanjohr-Popa* **KONTRABASS** *Hans Stockhausen****
FLÖTE *Christiane Weise | Leonie Bumüller*** **OBOE** *Katharina Wichate*
KLARINETTE *Sylvia Schmückle-Wagner | Vincent Burkowitz****
FAGOTT *Hanno Koloska**** **HORN** *Hans-Jürgen Krumstroh*
TROMPETE *Rainer Auerbach*
KLAVIER | HARMONIUM *Jenny Kim*

** Mitglied der Orchesterakademie *** Gast

PREMIERE: 25. JUNI 2017 | STAATSOPER IM SCHILLER THEATER/WERKSTATT
WEITERE AUFFÜHRUNGEN: 27./ 29. JUNI 2017 // 1./ 3./ 7./ 9. JULI 2017
VORSTELLUNGSDAUER: ca. 90 Minuten

URAUFFÜHRUNG: 25. September 1984, Hebbel-Theater Berlin
VERLAG: *Schott, Mainz*

JOHANSSON *Ist es ein Musikabend,*
oder was soll es werden?

BENGTSSON *Es ist das gewöhnliche*
Gespenstersouper.
Sie trinken Tee, sagen nicht ein Wort,
oder der Oberst spricht allein,
und knabbern am Gebäck,
alle auf einmal,
wie Mäuse in der Dachkammer.

JOHANSSON *Warum Gespenstersouper?*

BENGTSSON *Weil sie aussehn wie Gespenster.*
Und so halten sie es schon
zwanzig Jahre, –
Immer dieselben Menschen,
die dasselbe sagen, –
oder schweigen, um sich nicht
schämen zu müssen.

Gleich zu Beginn des zweiten Aktes nimmt das Gespräch der beiden Diener Johansson und Bengtsson die zentrale Szene in August Strindbergs Kammerspiel »Die Gespenstersonate« vorweg: In einem vornehm scheinenden Haus trifft sich seit über 20 Jahren eine Tischgesellschaft, die schweigend an Keksen nagt, da ein jeder über die unausgesprochenen Lügen des anderen Bescheid weiß. Gespräche sind nicht nur überflüssig, sondern bergen jederzeit die Gefahr öffentlicher Bloßstellung. Strindberg zeichnet das triste Bild einer sich im Verfall befindlichen Gesellschaft, das gleichsam als dunkle Satire auf die Situation des Bürgertums um die Jahrhundertwende verstanden werden kann. Die Uraufführung am 21. Januar 1908 im Stockholmer Intima Theatern, das Strindberg kurz zuvor zusammen mit dem Schauspieler August Falck gegründet hatte, stieß auf große Ablehnung. Als zu düster und hoffnungslos empfand man das neueste Werk des 59-jährigen Autors, dessen dritte gescheiterte Ehe mit der fast 30 Jahre jüngeren Schauspielerin Harriet Bosse ihn kurz zuvor in tiefe Depressionen gestürzt hatte. Immer wieder quälten Strindberg im Laufe seines Lebens Halluzinationen, Wahnvorstellungen und Depressionen, die nicht selten zu mehrjährigen Schaffenspausen führten. Dennoch entstanden viele seiner Werke wie im Schaffensrausch in nur wenigen Tagen, und gerade in seinen letzten zwölf Lebensjahren (1900–1912) zeigte sich eine

entscheidende stilistische Wendung, die ihn zu neuer Kreativität anregte. Galt Strindberg seit dem wegweisenden Vorwort zu seinem berühmtesten Theaterstück »Fräulein Julie« von 1889 als einer der Hauptvertreter des literarischen Naturalismus, so finden sich ab der Jahrhundertwende vermehrt Einflüsse des frühen Expressionismus und Symbolismus in seinen Dramen und Romanen. Darüber hinaus zeugen seine letzten Werke von der in diese Zeit fallenden intensiven Beschäftigung mit dem Mystischen und Okkulten. So zeigten sich die Besucher der Uraufführung von »Die Gespenstersonate« überrascht über das bizarre Personal und die sich wie ein Mosaik zusammensetzende Handlungsstruktur, die durch fluide Übergänge zwischen Traum- und Wirklichkeitsmomenten, realen und irrealen Bildern sowie zwischen konkreten und absurden Szenen geprägt ist.

So beginnt der erste Akt vor der Fassade eines alten Hauses mit dem Auftritt des jungen Studenten Arkenholz, der über die Fähigkeit verfügt, Tote zu sehen und vor dem Eingang mit einem verstorbenen Milchmädchen spricht, das nur er sehen kann. Der Student berichtet ihr, dass er übermüdet sei, da er in der letzten Nacht den Einsturz eines Hauses miterlebte und aus diesem ein Kind gerettet habe, das sich dann jedoch auf rätselhafte Art und Weise in Luft auflöste.
Ein Alter, der zusieht, wie der Student scheinbar ins Leere spricht, nähert sich und stellt sich als »Direktor Hummel« vor. Wie sich im Gespräch herausstellt, scheint dieser einst den Vater des Studenten ruiniert zu haben, doch gelingt es Hummel, den Studenten vom Gegenteil zu überzeugen, sodass sich dieser dem vorgeblich Hilfsbedürftigen verpflichtet fühlt. Hummel verspricht ihm im Gegenzug, ihn als Erben seines Vermögens einzusetzen. Nicht zuletzt stellt er dem Studenten auch die schuldbeladenen und resignierten Bewohner des Hauses vor: der Oberst, dessen Frau, die seit Jahrzehnten wie eine Mumie im Schrank wohnt, sowie deren schöne Tochter, das Fräulein, für welches er den Studenten interessieren kann und es als sein »kleines Mädchen« bezeichnet. Kurz darauf erfährt der Student durch Hummels Diener Johansson, dass der Alte ein herrschsüchtiger Menschenjäger und bereit sei, seine Feinde zu töten.
Der zweite Akt spielt im Salon des Obersten, der seit 40 Jahren mit der »Mumie«, die ihr Dasein in einem Wandschrank hinter einer Tapetentür fristet und sich für einen Papagei hält, verheiratet ist. In dem Haus leben sie zusammen mit ihrer kränklichen Tochter (das Fräulein). Regelmäßig treffen sich die alten Bewohner des Hauses zum »Gespenstersouper«, das sie mit Schweigen und nichtigen Plaudereien verbringen. Unerwartet erscheint Hummel und konfrontiert die Mumie, mit der er einst ein Verhältnis hatte, mit Fragen nach ihrer gemeinsamen Tochter. Kurz bevor die Gäste erscheinen, deckt Hummel die Lügen des Obersten und dessen falsche Identität im Gespräch mit diesem rücksichtslos auf. Er habe alle Schuldscheine des Obersten erworben und könne beweisen, dass dieser nicht adelig sei. Schließlich verlangt Hummel, dass der Oberst seinen Diener Bengtsson entlasse. Beim Gespenstersouper erwähnt Hummel seine Tochter, das Fräulein, für die er nun einen geeigneten Partner suche, damit sie von dieser Luft, in der sie Verbrechen und Falschheit atme, befreit werde. Hieraufhin klagt die Mumie den Alten an: Er habe den Konsul (den Vater der Dunklen Dame) mit Schuldscheinen erwürgt und der Diener Bengtsson beichtet, dass er einst ein Milchmädchen aufs Eis lockte, um es zu ertränken, da sie Zeuge eines Verbrechens des Alten geworden war. Schließlich fordert die Mumie den Alten auf, sich in einem Wandschrank zu erhängen.

Der dritte Akt bildet ein Zwiegespräch zwischen dem Fräulein und dem Studenten. In ihrem Zimmer fragt der Student Arkenholz das Fräulein, ob sie seine Braut werden wolle. Doch sie weicht aus und mahnt, noch zu warten, da sie noch einige Prüfungen zu bestehen hätten. Die unheimliche Köchin erscheint und singt ein Vampirlied. Das Fräulein vertraut dem Studenten an, dass sie täglich von der Köchin erniedrigt würde. Allerdings könnten sie diese nicht fortjagen (»Wir haben sie für unsere Sünden bekommen«). Trotz ihrer eindringlichen Warnungen, spricht der Student aus, dass sie ihn nicht heiraten wolle, da sie krank sei am Quell des Lebens. Hieraufhin sinkt das Fräulein wie tot zusammen.

Der aufgrund der vielen Motive und Verflechtungen seiner Handlung nicht leicht nachzuvollziehende Stücktext, der jedoch zugleich einer klassischen dreiaktigen Einteilung folgt, ist mit zahlreichen religiösen Passagen durchsetzt, die insbesondere das Thema der individuellen Schuldbewältigung in den Fokus rücken. Formal orientierte sich Strindberg nach eigener Aussage an dem Aufbau des Sonatensatzes nach dem Vorbild Ludwig van Beethovens, dessen Musik er leidenschaftlich liebte und die somit auch den ungewöhnlichen Titel begründete: »Wir wollten sie so nennen nach Beethovens *Gespenstersonate* und dem *Gespenstertrio*, also nicht *Spuk-Sonate*.« Diesem Verweis folgend haben Wissenschaftler in mehrere analytische Studien versucht, die Architektur verschiedener Kompositionen Beethovens (neben dem von Strindberg erwähnten *Geistertrio* op. 70/1 auch die *Sturmsonate* op. 31/2) in der Dramenstruktur der »Gespenstersonate« nachzuweisen, wenngleich die Ergebnisse durchaus unterschiedlich ausfielen, sodass die konkrete Wirksamkeit außerliterarischer Formprinzipien in der Stückdramaturgie bis heute infrage stehen muss.
Den bedeutenden literarischen Einfluss der selten als Theaterstück aufgeführten »Gespenstersonate«, die 1916 durch die berühmte Aufführung von Max Reinhardt in Berlin erst vier Jahre nach dem Tod Strindbergs zum Bühnenerfolg wurde, beschrieb Peter Szondi 1956 in seiner »Theorie des modernen Dramas«. Szondi sah in diesem Stück einen der ersten Verweise auf die »Krise des Dramas«, die sich auf das klassische bürgerliche Gesellschaftsstück bezieht, das im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend in einen Widerspruch von Inhalt und Form geriet. Auf diesen Widerspruch antwortete Bertolt Brecht im 20. Jahrhundert mit der Entwicklung des »epischen Theaters«, in welchem die Differenz zwischen dem Zeigenden (Schauspieler) und dem zu Zeigenden (Rolle) bewusst manifestiert wird. Den »Ursprung der modernen epischen Dramatik« sieht Szondi in der Figur des Direktor Hummel verwirklicht, der dem Studenten die Einwohner des Hauses vorstellt und im zweiten Akt deren vorgebliche Identitäten und Rollen entlarvt. Hummel agiert als Spielleiter, der die gespielten Rollen der dramatis personae sichtbar macht, also eine Position außerhalb des dramatischen Handlungszusammenhangs einnimmt. Aus dieser Argumentation heraus muss Szondi gerade den Schluss des Stückes kritisieren: Durch den Tod Hummels im zweiten Akt verschwindet die Spielleiterfigur ersatzlos, sodass das »Werk im Inhaltlichen sein verborgenes Formprinzip verlor. […] Dieser quälend mißlungene Schluß eines einzigartigen Werkes, ist allein aus der Übergangssituation der Dramatik, die es markiert, zu begreifen: die epische Struktur ist schon da, aber noch thematisch verbrämt und so dem Handlungsablauf ausgesetzt.«

DIE GESPENSTERSONATE
INFEKTION!
STAATSOPER

Der Komponist Aribert Reimann, der als Jugendlicher zeitweise in Schweden lebte, kam ebendort erstmals mit dem Werk Strindbergs in Berührung. Wie nachhaltig diese erste Auseinandersetzung war, zeigt sich bereits in seinem ersten Musiktheater von 1964, das Strindbergs Schauspiel »Ein Traumspiel« zur Vorlage nimmt und in dem Ineinanderfließen von Wirklichkeits- und Traumbildern der »Gespenstersonate« auch strukturell verwandt ist. Darüber hinaus hat Wolfgang Rathert die Nähe Reimanns zu Strindberg auch musikästhetisch herausgestellt: »Wollte man Reimanns Musik eine Farbe zuweisen, so drängt sich wohl am stärksten diese verblüffende Nähe zu der dunklen, psychisch ebenso ekstatischen wie differenzierten Welt der skandinavischen Kultur und Literatur, zu Strindberg oder Bergman, auf.«

Nach »Ein Traumspiel«, »Melusine« und der großdimensionierten Oper »Lear«, die ihn 1978 international berühmt machte, suchte Reimann in seinem darauffolgenden Musiktheater nach Reduktion. »Und zwar so […], dass eigentlich nur noch das Skelett übrig bleibt und die Konzentration so stark ist, dass eigentlich jedes Beiwerk fallen muss«. So griff er für seine am 25. September 1984 im Berliner Hebbel-Theater uraufgeführte Kammeroper »Die Gespenstersonate« abermals auf einen Text Strindbergs zurück. Auf die Frage, wie ein Text beschaffen sein müsse, damit er gut als Libretto für ein Musiktheater funktioniere, antwortete Reimann in einem Interview, dass neben einer »grundlegenden Durchlässigkeit« des Textes, dieser sprachlich auch »knapp« sein müsse, damit man ihn komponieren könne. Somit erscheint es folgerichtig, dass der Komponist, unzufrieden mit bestehenden Übersetzungen, den schwedischen Originaltext selbst ins Deutsche übertrug und daraufhin zusammen mit Uwe Schendel als Libretto einrichtete. Neben Kürzungen und Verknappungen, die vor allem die religiösen Textpassagen betrafen, fügte Reimann auch zwei Gedichtpassagen Strindbergs ein: So handelt es sich bei dem Monolog der Dunklen Dame, der das Gespräch Hummels und des Stundenten im ersten Akt begleitet, um Zeilen aus den ersten beiden »Straßenbilder-Gedichten«. Der Monolog der Mumie entstand aus den Strophen 1, 2 und 7 des Gedichts »Lange schwere Stunden« (das wenig später im schwedischen Original wiederholt wird). Die dreiaktige Struktur wird beibehalten, wobei die einzelnen Akte jeweils durch ausgedehnte instrumentale Zwischenspiele getrennt sind. Für seine Kammeroper wählte Reimann eine Besetzung von 18 Instrumenten, von denen insgesamt neun Blasinstrumente sind. Eine besondere Rolle spielt das Harmonium, die Heimorgel, welche die bürgerliche Lügenhaftigkeit repräsentiert und vor allem im zweiten Akt erklingt.

Das von Strindberg angedeutete Sonatensatzprinzip, wonach der erste Akt der Exposition, also der Präsentation und Entwicklung der Themen bzw. Figuren (Vorstellung der Figuren durch Direktor Hummel) und der zweite Akt der Durchführung (Hummels Entlarvung) dient, wird auch von Reimann aufgenommen. In dem achttaktigen instrumentalen Vorspiel erklingt ein aus zwei unterschiedlichen Strukturen bestehender Themenkomplex, der große Teile des Werkes durchzieht. Die klappernden Bläser-Tremoli verweisen bereits auf das Gespenstersouper im zweiten Akt und charakterisieren die gebrochenen Bewohner des Hauses. Gleichzeitig erklingt eine fortschreitende Akkordfolge in den Streichern (Violine, Viola und Violoncello), wobei die Oberstimme als ausgespielte Violinenlinie erscheint und die Unterstimme durch die Viola markiert ist. Das Violoncello spielt die Mittelstimme, die jedoch vierteltönig im Flagolett erklingt, wodurch die genaue Bestimmung des jeweils klingenden Akkords unmöglich wird. Reimann kommentiert dies: »Wenn es eine jenseitige Welt gibt, dann hat sie auch eine andere Musik […] und in einer jenseitigen Welt ist weder Dur noch Moll vorhanden.« Ebenjene auf die jenseitige Sphäre verweisende Struktur tritt zu Beginn des dritten Teils abermals prominent auf, indem sie parallel zum Lied des Fräuleins erklingt: »Die Sonne sah ich, so mir schien es, da ich schaute den Verborgenen; seine Werke uns erfreuen, selig, wer das Gute übet.« Somit stehen im Vorspiel nicht nur Hauptthema und Nebenthema unmittelbar nebeneinander, sondern zugleich der Strindbergs Text durchziehende Gegensatz von Wirklichkeit und Irrealität, der bereits in der Begegnung des Studenten mit dem Milchmädchen etabliert wird. Die zahlreichen Wendungen des darauffolgenden Gesprächs zwischen dem Alten, der vor allem durch die tiefen Instrumente und das Klavier repräsentiert ist, und dem Studenten zeigen sich auch in der vielschichtigen und farbenreichen Instrumentation sowie den scharfen Wechseln der instrumentalen Timbres. Folgerichtig kehrt der dem Gespenstersouper zugeordnete thematische Komplex des Beginns zurück, wenn Hummel mit den Worten »Sehen Sie das Haus dort?« über die dort lebenden Bewohner zu sprechen beginnt. Zu Beginn des zweiten Aktes erscheint die Mumie mit einem Lied, bei welchem es sich – wie beim Monolog der Dunklen Dame – um einen hinzugefügten Gedichttext handelt, zu dem ein in ungewöhnlich hoher Lage spielender Kontrabass hinzutritt. Der Komponist bemerkt hierzu: »Dieser hohe Kontrabass ist genau ihr innerer Zustand, diese Angespanntheit und das in ihr Gestorbene«. Nicht selten nutzt Reimann solche außergewöhnlichen Klangfarben, um auf einzelne Figuren und deren Zustand zu verweisen. Der Mumie ist darüber hinaus eine Clusterstruktur im Harmonium, dessen nostalgischer Klang zugleich auf ein Gefühl des »Aus-der-Zeit-gefallen-seins« anspielt, zugedacht. Die Harmonium-Cluster erklingen antizipierend bereits im ersten Teil, wenn der Alte dem Studenten berichtet: »das war einmal meine Braut, vor sechzig Jahren …«. Das Mittel der musikalischen Karikatur findet sich vor allem während des Auftritts des Obersten, der von einem markanten Trompetensignal begleitet und somit der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Wenn der Student die Warnungen des Fräuleins »Sagen Sie es nicht, denn dann sterbe ich!« missachtet und somit zu ihrem Mörder wird, bricht abermals das thematische Ausgangsmaterial des Anfangs herein, welches die gespenstische Gesellschaft repräsentiert, deren Teil der Student nun zu werden droht.

Medienpartner

tip Berlin ZITTY EXBERLINER Berlin in English since 2002 kulturradio rbb 92,4

PRODUKTION

KÜNSTLERISCHE PRODUKTIONSLEITUNG *Isabel Ostermann*
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG *Boris Anifantakis*
MUSIKALISCHE ASSISTENZ | KORREPETITION *Jenny Kim*
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG *Frederike Prick-Hoffmann*
BUNDESFREIWILLIGENDIENSTLEISTER *Johannes Bulk*

TECHNISCHER DIREKTOR *Hans Hoffmann*
LEITUNG BÜHNENTECHNIK *Sebastian Schwericke*
TECHNISCHE PRODUKTIONSLEITUNG *Irene Selka*
VERANSTALTUNGSTECHNIK *Annette Schulze* | *Marcel Matschke* | *Gustav Kleinschmidt*
AUSZUBILDENDE VERANSTALTUNGSTECHNIK *Kristina Theilmann* | *Paul Scholtz*
LEITUNG BELEUCHTUNG *Olaf Freese*
VIDEOTECHNIK *Ralf Neumann*
LEITUNG TONTECHNIK *Christoph Koch*
TONTECHNIK *Sébastien Alazet*
LEITUNG REQUISITE *Christian Jacobi*

KOSTÜMDIREKTION *Birgit Wentsch*
KOSTÜMASSISTENZ *Juliane Becker*
LEITUNG GARDEROBE *Kirsten Roof*
ANKLEIDER *René Hofer*

CHEFMASKENBILDNER *Jean-Paul Bernau*
MASKENGESTALTUNG *Anja Rimkus* | *Heike Eger*

ANFERTIGUNG DER DEKORATION DURCH DIE MITARBEITER DER TECHNIK
DER STAATSOPER IM SCHILLER THEATER.
ANFERTIGUNG DER KOSTÜME IN DER REPERTOIREWERKSTATT
DER STAATSOPER IM SCHILLER THEATER.

HERAUSGEBER: Staatsoper Unter den Linden im Schiller Theater | Bismarckstraße 110 | 10625 Berlin
INTENDANT *Jürgen Flimm* | GENERALMUSIKDIREKTOR *Daniel Barenboim*
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR *Ronny Unganz*
REDAKTION *Roman Reeger* | BILD aus dem für die Produktion gedrehten Video
Der Einführungstext von Roman Reeger ist ein Originalbeitrag für diesen Programmfalter.
LAYOUT *Dieter Thomas* | DRUCK *Druckerei CONRAD* | REDAKTIONSSCHLUSS 18. Juni 2017