

NEUE WERKSTATT

Samstag

Katharina Böhm

SOMMERTAG

KAMMERMUSIKTHEATER (2014)
MUSIK UND TEXT VON Nikolaus Brass
nach dem gleichnamigen Stück von Jon Fosse

PREMIERE 10. Februar 2018

13. 16. 21. 23. Februar 2018

1. 3. März 2018

NEUE WERKSTATT

Dauer 1:30 h ohne Pause

Verlag: G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin



BESETZUNG

MUSIKALISCHE LEITUNG..... Max Renne
INSZENIERUNG..... Eva-Maria Weiss
AUSSTATTUNG..... Lisa Fütterer
LICHT..... Murat Özuzun
DRAMATURGIE..... Benjamin Wäntig

JUNGE FRAU..... Sarah Aristidou*
FRAU..... Olivia Stahn
ÄLTERE FRAU..... Anne Schuldt
DIE FREUNDIN..... Natalia Skrycka*
ASLE..... Matthew Peña
DER MANN, DIE STIMME..... Bartosz Araszkiwicz
EIN TÄNZER..... Valentin Schmehl

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

MITGLIEDER DER STAATSKAPELLE BERLIN UND GÄSTE

KLARINETTE, BASSKLARINETTE..... Joshua Löhner*
VIOLINE..... Henny-Maria Rathmann
VIOLA..... Josephine Range*
KONTRABASS..... Matthias Bauer*
AKKORDEON..... Felix Kroll*
SCHLAGZEUG..... Matthias Marckardt

*Gast

PRODUKTION

KÜNSTLERISCHE PRODUKTIONSLEITUNG Kaja Wiedamann
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Max Renne
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG . . . Adam Tulassay

TECHNISCHER DIREKTOR Hans Hoffmann
LEITUNG BÜHNENTECHNIK Sebastian Schwericke
TECHNISCHE PRODUKTIONSLEITUNG Jirko Gronau
VERANSTALTUNGSTECHNIK Marcel Matschke
AUSZUBILDENDE VERANSTALTUNGSTECHNIK Henry Rost,

Paul Scholtz, Kristian Zeppelin

LEITUNG BELEUCHTUNG Olaf Freese
LEITUNG TONTECHNIK Christoph Koch
TONTECHNIK Sébastien Alazet
VIDEO Renato Tonini
LEITUNG REQUISITE Christian Jacobi

KOSTÜMDIREKTORIN Birgit Wentsch
KOSTÜMASSISTENZ Christin Haschke
LEITUNG GARDEROBE Kirsten Roof

CHEFMASKENBILDNER Jean-Paul Bernau
MASKENGESTALTUNG Sabine Bolognini

Anfertigung der Dekoration durch die Mitarbeiter der Technik
der Staatsoper Unter den Linden

Anfertigung der Kostüme in der Repertoirewerkstatt
der Staatsoper Unter den Linden

Ein Besuch ihrer Freundin an einem schönen Sommertag wird für eine Frau zum Auslöser für bittere Erinnerungen: Vor vielen Jahren, an einem Tag, als dieselbe Freundin mit ihrem Mann zu Besuch kam, verschwand ihr eigener Mann, Asle. Beide waren gerade in ein einsames Haus am Fjord gezogen, trotzdem wurde ihre Beziehung von unausgesprochenen Problemen überschattet. Der einsilbige Asle begegnete ihr immer ausweichender und verschlossener. Wie von einer dunklen, unerklärlichen Kraft getrieben, zog es Asle in seinem kleinen Boot täglich hinaus auf den Fjord, weg aus der trauten Zweisamkeit – so auch an jenem verregneten, stürmischen Herbsttag, als er nicht mehr nach Hause kam. Sogleich hatte sie gespürt, dass sie Asle verloren hatte.

Seitdem hängt die Frau ihren Erinnerungen nach und konnte nie darüber hinwegkommen. Noch immer versucht sie zu begreifen, was mit Asle geschehen ist, was die Motive für sein Verschwinden gewesen sein könnten und was sie selbst hätte anders machen können. Sie durchlebt in einer Rückblende ihre düsteren Vorahnungen, ihre Angst und ihren Schmerz erneut, fest entschlossen, diesmal das Unfassbare zu ergründen.

>

ICH SEHE SIGNE AUF DER BANK LIEGEN DORT IN DER STUBE
UND SIE BLICKT AUF ALL DAS ALTGEWOHNTE,
DEN ALTEN TISCH, DEN OFEN, DIE HOLZKISTE, DIE ALTE WANDVERTÄFELUNG,
DAS GROSSE FENSTER ZUM FJORD HIN, SIE BLICKT DARAUFG, OHNE ES ZU SEHEN,
UND ALLES IST WIE IMMER, NICHTS IST VERÄNDERT,

TROTZDEM IST ALLES ANDERS, DENKT SIE,
DENN SEIT ER VERSCHWUNDEN UND NIE WIEDERGEKOMMEN IST,
IST NICHTS MEHR, WIE ES WAR, SIE IST EINFACH HIER, OHNE HIER ZU SEIN,
DIE TAGE KOMMEN, DIE TAGE GEHEN, DIE NÄCHTE KOMMEN, DIE NÄCHTE GEHEN
UND SIE FOLGT MIT IHREN LANGSAMEN BEWEGUNGEN,

OHNE DASS IRGENDET WAS BESONDERS ODER AUSSERGEWÖHNLICH IST

...

<



DIE MUSIKALISCHE DARSTELLUNG DES UNBEWUSSTEN

DER KOMPONIST NIKOLAUS BRASS IM GESPRÄCH
MIT DRAMATURG BENJAMIN WÄNTIG

Herr Brass, wie sind Sie zuallererst auf den norwegischen Dramatiker Jon Fosse und sein Stück »Sommertag« gestoßen?

Als erstes Stück von Jon Fosse habe ich »Traum im Herbst« an den Münchner Kammerspielen gesehen, das wie »Sommertag« ein sehr intimes Kammerstück ist. Auch in der deutschen Übersetzung hat mich Fosses Sprache fasziniert, da sie sehr viel Raum gibt für Stille zwischen den Worten, für die Bedeutung des Gesagten, die aber nicht ausgesprochen wird, sondern die am Gesagten »dranhängt«. Und das eröffnet sogleich einen musikalischen Raum, was ich damals schon als etwas Besonderes wahrgenommen habe. Daher fasste ich den Autor für eine mögliche Vertonung ins Auge. Dann sind aber doch viele Jahre ins Land gegangen, ehe ich mehr oder weniger durch Zufall eine Textsammlung in die Hände bekam, die neben »Traum im Herbst« gleich an erster Stelle »Sommertag« enthielt. Beim Lesen dieses Dramas fing ich sofort an, Musik zu hören und musikalische Konstellationen wahrzunehmen – aufgrund eben der musikalischen Qualität des Fosse-Texts. Gleich nach der ersten Lektüre entstand eine erste, grobe Textfassung für eine Vertonung. Als sich dann später die Möglichkeit bot, ein Werk für die Münchener Biennale für Neues Musiktheater zu schreiben, bin ich auf diesen Entwurf zurückgekommen.

Woran machen Sie die musikalische Qualität der Texte Jon Fosses konkret fest?

Zunächst am Rhythmus: Die Worte klingen manchmal sehr simpel, aber dahinter steht die hohe Kunst, eine Rede zu rhythmisieren und dem Klang der Worte Raum zu geben – ganz abgesehen von aller psychologischen Meisterschaft des Dramatikers, mit der er durch Verknappung Spannung erzeugt. In diesen Kontext fallen auch seine Wiederholungs- und

Variationsstrukturen, die genuin musikalische Mittel sind. Fosse hält vieles in der Schwebe, seine sparsame Verwendung von Satzzeichen deutet es an. Was mich vielleicht am meisten angesprochen hat: Es wird ein kurzer Satz gesagt, aber was darin mitschwingt, macht ihn gerade für eine musikalische »Fortsetzung« so geeignet. Bei mir »sprechen« die Sänger etwa durch Vokalisen weiter oder aber die Instrumente greifen Gedanken auf und spinnen sie fort.

Wie sind Sie beim Erstellen Ihrer Textfassung vorgegangen?

Es gibt nur ganz wenige Umstellungen, bei denen ich einen Satz etwa einer anderen Figur in den Mund gelegt habe. Ansonsten ist sie sehr nah am Fosse-Original. Ich habe lediglich den Text komprimiert, wie es bei einer Umwandlung von einem Schauspiel ins Musiktheater nötig ist. Dazu kommt meine Art der Gesangsvertonung: Häufig setzen die Figuren mehrmals an, ehe ihnen ein paar Worte über die Lippen kommen. Dazwischen stehen dann »textlose« Anteile aus Konsonanten oder Vokalisen. So habe ich sehr viel weniger Text als Fosse benötigt.

Im Wesentlichen verhält sich Ihr Libretto deckungsgleich zu Fosses Dramentext. Haben Sie trotzdem im Detail andere Akzente gesetzt?

Mein stärkster Eingriff ist, dass ich den Fosse-Text, der ja ohne Einschnitte auskommt, in zwölf Szenen eingeteilt habe. Ich habe also eine Art der Formalisierung und somit auch Rhythmisierung des Gesamt Ablaufs vorgenommen. Es gibt Szenen, die einander entsprechen, eine Peripetie-Achse und insgesamt eine Art Bogenform. Damit gebe ich den Geschehen durchaus eine Richtung vor. Bei Fosse könnte man annehmen, es würde sich überhaupt keine Bewegung entwickeln.



Alles bleibt in Ungeklärtheit und Unerlöstheit stehen. Bei mir ergibt sich schon allein aus der formalen Anlage die Richtung, dass die Ältere Frau, indem sie nochmal den entscheidenden Moment ihres Lebens an sich vorüberziehen lässt, einen kathartischen Prozess durchläuft. Am Schluss weiß sie mehr über sich und ihre Lebenskräfte, sodass sie eine Entscheidung treffen kann, die gleichwohl unausgesprochen bleibt. Aber es liegt nahe, dass diese Entscheidung heißt: Ich verlasse diesen Ort, an den ich durch meine Erinnerungen gekettet bin, und dieses Angekettetein hat mein Leben so eingeengt, dass ich mich jetzt davon befreien muss. Anders als in Fosses ewigem Kreislauf sehe ich die Möglichkeit des Ausbrechens, nichtsdestotrotz ein äußerst schmerzhafter Prozess.

Emotionale Krisen finden bei Fosse – und das ist sicher auch eine seiner Besonderheiten – gewissermaßen unter der Oberfläche der Sprache, jenseits konkreter Semantik statt. Stattdessen überspielen die Figuren ihre tatsächlichen Zustände mit Floskeln und stellen häufig ihre Sprachlosigkeit aus, die sich beispielsweise in den vielen Pausen äußert. Wie haben Sie musikalisch an diese Gestaltung angedockt?

Es galt, einem Gehalt, der unterhalb der verbalen Ebene für alle Beteiligten spürbar mitschwingt, eine musikalische Gestalt zu geben. Der Vergleich zu den allwissenden Leitmotiven liegt dabei gar nicht fern. Die Musik weiß manchmal mehr als die agierenden Personen. Das heißt auf das Psychologische übertragen: Das Unbewusste, das ich unter meiner rationalen Kappe mit mir herumtrage, weiß mehr über mich, als ich selbst wissen möchte. Das ist in dieser Geschichte die reizvolle Aufgabe für die Musik: das darzustellen, was zu erfassen für die Figuren zu schmerzhaft oder zu bedrohlich

ist. Da ich nur fünf Darsteller und sechs Instrumente hatte, konnte ich hier leicht eine Zuordnung treffen, also bestimmte Charakteristika der handelnden Personen mit bestimmten Klangfarben verbinden. Die Instrumente werden zu einer Art Seelenanteil der Darsteller. Gereizt hat mich, die große Bandbreite von Expressivität mit den Mitteln eines filigranen Kammerspiels zu schildern. Das fordert von den Sängern und Instrumentalisten ein kammermusikalisches Aufeinandergehen, Aufeinanderhören. Das mag eine Differenz zu Fosse sein: Bei mir hören die Figuren nach innen, auf ihre inneren Stimmen, bei ihm nicht. Aber für mich gibt es verschiedene Ebenen, auf denen die Musik quasi natürlich in diesen Textkorpus hineinwächst. Ich verdopple also die dramatische Textebene nicht durch eine musikalische, sondern man könnte sagen: Der Text hängt an der Musikebene mit dran.

Welche Rolle spielen die Instrumente dabei?

Deren Rolle ist eher intuitiv ohne ein enges strukturelles Konzept gewachsen. Beispielsweise habe ich den Kontrabass der Figur der Älteren Frau zugeordnet, was vielleicht nicht sofort naheliegt. Aber in meiner Klangfantasie symbolisiert der Kontrabass aufgrund seiner Tiefe, aber auch seines Obertonspektrums eine Vertikale, die einen enormen Bereich von hell-dunkel oder erdhaft-lichthhaft abdeckt. Seine Sonorität habe ich verbunden mit einer Kraft, die ich in der Älteren Frau sehe: Sie verbündet sich – metaphorisch gesprochen – mit ihrer Tiefe, die zu ihr gehört, die aber auch bedrohliche Seiten, nämlich die Gefährdung ihres Mannes Asle hat. Aus dieser Verbündung schöpft sie am Ende die Kraft für einen Neuanfang. Zu Asle gehört das Akkordeon, zu seiner teilweise auch sentimental Sehnsucht, fortzukommen, weswegen er immerzu auf den Fjord fährt. Mit der Variante der Hauptfigur, der Jungen Frau, sind die beiden Melodieinstrumente

>

...

ICH FAHR MAL BISSCHEN AUF DEN FJORD RAUS, JA, SAGT ASLE
 TUST DU, AHA, SAGT SIGNE
 ICH GEH DANN ALSO MAL EIN BISSCHEN, JA, SAGT ER
 MACH MAL, SAGT SIGNE
 DASS DU ES NIE MAL ÜBER HAST, MIT DEM BOOT RAUSZUFAHREN, SAGT SIE
 KOMMT SCHON VOR, SAGT ASLE
 ACH JA, SAGT SIGNE
 JA, SAGT ASLE
 ABER WARUM FÄHRST DU DANN TROTZDEM RAUS, SO GUT WIE JEDEN TAG, SAGT SIGNE
 TU ICH EBEN EINFACH, SAGT ASLE
 TUST DU EINFACH, SAGT SIGNE
 JA, SAGT ASLE
 ABER BESONDERS LUST DAZU HAST DU NICHT, SAGT SIGNE
 NEIN, SAGT ASLE
 UND WARUM BLEIBST DU DANN NICHT ZU HAUSE, FRAGT SIGNE
 KÖNNTE ICH EIGENTLICH SCHON, SAGT ASLE
 EIGENTLICH SCHON, DU BIST WITZIG, SAGT SIGNE
 VIELLEICHT BIN ICH EINFACH GERN DRAUSSEN IM BOOT, SAGT ASLE
 UND SIE BLICKEN BEIDE ZU BODEN, STEHEN BEIDE DA UND BLICKEN ZU BODEN
 DU WILLST NICHT MIT MIR HIER SEIN, DAS IST ES, SAGT SIGNE
 NEIN, DAS IST ES NICHT, SAGT ASLE

...

<

Violine und Klarinette verknüpft. Sie will ja leben, strömen, ist eine lyrische Figur, die aber an etwas festhängt, das sie nicht erklären kann.

An der außerordentlich intimen Verschmelzung von Stimmen und Instrumenten hat ja auch die unterschiedliche rhythmische Organisation ihren Anteil ...

Es gibt drei Notationsformen: eine herkömmlich metrische, in der die Taktordnung, die Vertikale eindeutig bestimmt ist. In meiner Vorstellung bricht sich allerdings immer mehr der Affekt in den Figuren Bahn, ja er bringt sie auch aus der Bahn. In diesen Fällen habe ich weite Strecken relational notiert, sodass Tonhöhe, Artikulation und Dynamik genau festgelegt sind, die Dauer aber nur in Annäherungen. Das hat zur Folge, dass Sänger und Musiker sehr gut miteinander agieren und sich spüren müssen – eine Intensivierung des Miteinander, die Raum schafft für eine gewisse Freiheit des Ausdrucks. Die dritte Notationsform besteht darin, die Stimmen einzeln zu notieren und nur über eine Uhr zu synchronisieren. Dabei habe ich 30-Sekunden-Zeitfenster ausnotiert, innerhalb derer sich jede Stimme frei bewegen kann. Damit entsteht eine totale Dissoziation der Zeiten, sodass, wenn die Protagonisten in diese »Zeitstrudel« hineingeworfen werden, jeder für sich in seiner eigenen Erlebniszeit rotiert. Die beiden Szenen, die ich auf die Weise organisiert habe, thematisieren ganz buchstäblich das Ticken der Uhr, nämlich das Warten auf den Verschwundenen. Innerhalb einer solchen Situation gerät die Erlebniszeit der Beteiligten ganz durcheinander; meine Notation ist also der Versuch, eine psychologische Situation der Anspannung musikalisch darzustellen. Bei einem Setting wie hier in der Neuen Werkstatt mit der großen Nähe zum Publikum überträgt sich das auch sicher auf die Zuschauerinnen und Zuschauer.

Sie bieten allgemein in Ihrer Partitur bereits vieles für die Szene an: Schon das Ticken der Uhr symbolisiert neben einem rein musikalischen auch einen szenischen Vorgang. Andere Beispiele sind die Gesten und Bewegungen, die Sie an vielen Stellen mit einkomponiert haben.

18 Ich bin diesbezüglich einfach meinen Impulsen beim Komponieren gefolgt. Das Singen ist ein eminent körperlicher Vorgang; Mundstellung, Atem, Gestik sind vom Singen nicht zu trennen. Wenn ich – auch als Zuschauer – im Musiktheater eine Einheit zwischen musikalischer Haltung, Körperhaltung und Bewegung wahrnehme, eine sinnlich-geistige Einheit im Sinne einer kontrapunktischen Verknüpfung, dann empfinde ich das als sehr beglückend. Ich habe bei meinen Anmerkungen kein fixes System verfolgt, sondern solche Vorschläge immer dort in die Partitur notiert, wo sie mir schlüssig schienen. Sie aufzugreifen oder doch etwas ganz anderes zu machen, überlasse ich dann gerne dem Inszenierungsteam.

NIKOLAUS BRASS

Nikolaus Brass wurde 1949 in Lindau am Bodensee geboren. Er studierte zunächst Medizin in München, später dann in Berlin, wobei er gleichzeitig auch privaten Kompositionsunterricht bei Peter Kiesewetter in München und bei Helmut Lachenmann in Hannover nahm und an Kompositionsstudien bei Frank Michael Beyer an der Hochschule für Musik in Berlin teilnahm. Er praktizierte mehrere Jahre als Arzt und war von 1982 bis 2009 Redakteur einer medizinisch-wissenschaftlichen Zeitung.

19

Zwischen 1978 und 1986 besuchte Brass wiederholt die Darmstädter Ferienkurse, bei denen er u. a. Morton Feldman kennenlernte. Ab 1981 veröffentlichte Brass eine Vielzahl an Kompositionen, die u. a. beim Gaudeamus-Musikfestival in Holland, bei den Donaueschinger Musiktagen und musica viva München präsentiert wurden. Seine Werke wurden von Orchestern wie dem SWR Symphonieorchester und dem SWR Vokalensemble Stuttgart, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks oder dem Rundfunkinfonieorchester Berlin uraufgeführt. 2008 stand Nikolaus Brass im Mittelpunkt der Internationalen Weingartener Tage für Neue Musik. Im November 2009 wurden bei den Klangwerktagen in Hamburg seine Orchesterkompositionen VOID und VOID II erstmals zusammen aufgeführt, die von den Leerräumen in Daniel Libeskind's Entwurf des Jüdischen Museums Berlin inspiriert sind. Brass erhielt 2009 den Musikpreis der Landeshauptstadt München, nachdem ihm zehn Jahre zuvor bereits der Förderpreis Musik verliehen wurde. 2010 widmete das Festival »Ultraschall« Brass ein Porträtkonzert, ebenso wie das Festival »Eclat« in Stuttgart. 2011 erfolgte bei »Eclat« die Uraufführung der szenisch-konzertanten Komposition »Stimme und Tod« durch die Neuen Vokalsolisten Stuttgart.

In den letzten Jahren widmet sich Nikolaus Brass vermehrt szenischen Projekten. 2012 wurde Brass' Musiktheaternucleus »Memory« für Bass und einen Butoh-Tänzer uraufgeführt, 2013 das szenische Projekt »Dialoghi d'amore IX – Orte für Musik«, 2014 folgte mit »Sommertag« sein erstes abendfüllendes Musiktheater. Im Juli 2018 kommt sein neuestes Musiktheaterwerk »Die Vorübergehenden«, ein Auftragswerk der Bayerischen Staatsoper, im Rahmen der Opernfestspiele München zur Uraufführung.



ASLE ODER EIN SICH EWIG FORTSETZENDER CHARAKTER

TEXT VON Benjamin Wöntig

»Ich kann sagen, dass ich aus der Perspektive der Verlorenen schreibe.«

Jon Fosse

I.

Eine Mischung aus Ibsen und Beckett: Unter Labels wie diesem haben die Theaterstücke des Norwegers Jon Fosse ihren Durchbruch nicht zuletzt auch auf deutschen Bühnen erreicht. Bei aller Verkürzung solcher Zuschreibungen steckt in ihnen doch zumeist ein wahrer Kern: In Fosses Dramatik treffen spezifisch nordische Settings – zumal aus mitteleuropäischer Sicht – mit problematischen Familien- und Beziehungskonstellationen à la Ibsen und Strindberg auf die Nivellierung eines progressiven Handlungsverlaufs, die zuweilen in völligen Stillstand mündet. Diese Charakteristika lassen sich im Prinzip in allen Stücke Fosses wiederfinden. In diesem Zusammenhang scheint es nicht überraschend, dass der Schriftsteller seinen eigentlich undramatisch zu nennenden Theaterentwurf über die Umwege der Lyrik und des epischen Erzählens gefunden hat. 1983 erschien mit

»Rot, schwarz« der erste Roman des 1959 geborenen Fosse, der sich zunächst zum zeitgenössischen Theater nur wenig hingezogen fühlte. Einem Angebot, eine Bühnenadaption einer seiner Romane zu verfassen, verdankt sich Anfang der 1990er Jahre Fosses erstes Theaterstück, dem bis heute zahlreiche weitere gefolgt sind. Durch den großen internationalen Erfolg von »Der Name« oder »Todesvariationen« wurden auch Komponisten auf den so eigenwilligen Autor aufmerksam, dessen Sprache eine musikalische Ergänzung geradezu provoziert. Neben Nikolaus Brass' »Sommertag«, das auf dem 1999 in Oslo uraufgeführten »Ein sommers dag« fußt, gehen etwa auch Knut Vaages Kammeroper »Nokon kjem til å komme« (»Da kommt noch wer«, Oslo 2000) oder Georg Friedrich Haas' groß besetzte Musiktheaterwerke »Melancholia« (Paris 2008) und »Morgen und Abend« (London 2015) auf Fosse-Vorlagen zurück.

Fosses Figuren tragen allesamt unausgesprochene Lasten mit sich herum, deren Ursache sie nicht ergründen können. Damit imitieren die Stücke eingangs die unterschwellige Konfliktbeladenheit der Gesellschafts- und Familienstücke Ibsens, die dort im Verlauf einer analytischer Dramenstruktur immer offener zutage tritt und zur Eskalation gelangt. Ein solcher Verlauf wird bei Fosse ansatzweise vorgetäuscht, aber nicht eingelöst. Stattdessen verbleiben die Konflikte angedeutet, letztlich unbenannt und in der Schweben. Eine scheinbar progressive Dramenstruktur verwandelt sich in eine zirkuläre: Die Figuren schaffen nicht die Lösung ihrer Konflikte, den Ausbruch aus ihrer Welt.

Dass Fosses Theatertexte diese Trostlosigkeit so überzeugend vermitteln zu vermögen, liegt wiederum an der besonderen Behandlung von Sprache. Konflikte bleiben ungelöst, weil die Figuren sie nicht artikulieren, geschweige denn in verbaler Konfrontation klären können. Stattdessen verharren sie in Sprachlosigkeit. Nicht umsonst merkt Jon Fosse an: »Das Wort ›Pause‹ ist das am häufigsten vorkommende in

meinen Stücken.« Von daher ist es naheliegend, dass Nikolaus Brass' »Sommertag«-Partitur von Pausen unterschiedlichster Länge durchzogen ist und fast wie eine Hommage an Fosse mit einer Generalpause beginnt sowie auch schließt. Fosses alltägliche Figurenrede zeigt Auflösungserscheinungen, dient nur noch dem bloßen Kontakthalten, nicht mehr aber der wirklichen Kommunikation. Diesen Sachverhalt bezeichnet die Literaturwissenschaftlerin Suzanne Bordemann zutreffend als »eine semantische Entleerung der Worte«.

II.

Die bloße Andeutung von Konflikten findet ihr Pendant bei den generischen Benennungen der Figuren selbst: Mann, Frau, Er, Sie, Der Eine, Der Andere. Sie sind allesamt Archetypen. Daneben – allerdings viel seltener – treten bei Fosse aber auch Figuren mit Individualnamen auf, einige davon gleich in mehreren Texten. Eines dieser Beispiele ist die Figur des Asle, der außer in »Sommertag« auch in der Novelle »Das ist Alise« und der Erzählung »Schlaflos« auftritt. Fosse selbst deutete einmal an: »Ich denke, dass alles, was ich schreibe, zusammenhängt und dass ich so an einem einzigen langen Text arbeite.« Dennoch handelt es sich bei der Asle-Figur nicht um einen einzigen Charakter, dessen Biographie etwa chronologisch in drei Etappen ausgebreitet würde: Jede der Erscheinungsformen von Asle führt ein anderes Leben, lebt etwa in Beziehungen mit jeweils anderen Frauen (mit der namenlosen Frau in »Sommertag«, mit Signe in »Das ist Alise« und mit der hochschwangeren Alida in »Schlaflos«). Trotzdem teilen die drei Asles einen unsteten Grundcharakter, sie sind Getriebene, ohne sich genau bewusst zu sein, wovor sie eigentlich fliehen. Auch Asle ist ein Archetyp, dessen unerklärliche Rastlosigkeit ihre Fortsetzung darin findet, dass

sowohl die Umstände als auch die Gründe seines Verschwindens bis zum Schluss von »Sommertag« offen bleiben – man könnte anfügen: für immer offen bleiben werden. Gerade deshalb kann seine Frau nicht darüber hinwegkommen und mit diesem Teil ihres Lebens abschließen.

Der Vergleich von »Sommertag« und »Das ist Alise« offenbart tiefere Einblicke in Fosses Gedankenkosmos. Während die Paarkonstellation und der Handlungskern vom Verschwinden Asles in Theaterstück wie Novelle identisch ist, potenziert »Das ist Alise« Asles Familiengeschichte in der Vergangenheit. Asle sieht sein Schicksal in dem seiner Ururgroßmutter Alise (die weibliche Form des Namens) und seines mit sieben Jahren im Fjord ertrunkenen Großonkels, ebenfalls Asle geheißen, gespiegelt. Dabei verschwimmen mit den Generationen- auch die Zeitgrenzen: Das Familienhaus, in dem zuletzt nur noch Signe (die Frau des jüngsten Asle) allein lebt, wird gleichsam bevölkert von den Geistern der Vorfahren, deren Geschichten sich in einem ewigen Kreislauf stets aufs Neue wiederholen. Individuelle Probleme werden so zu universalen, an denen sich jede Generation aufs Neue abarbeiten muss.

III.

In seiner »Sommertag«-Vertonung setzt Nikolaus Brass Asles archetypischen Charakter um, indem er ihn auf mehrere Darsteller verteilt: Asle wird von einer mysteriösen »Stimme« und einem ebenfalls vom Komponisten vorgeschriebenen Tänzer aus der Ferne manipuliert und immer wieder zu der dunklen, ihm gleichwohl unverständlichen Seite in seinem Innern hingezogen. Wird Asle auf der Ebene der Synchronizität von mehreren Darstellern verkörpert, sind die mehrfachen Erscheinungsformen der Frau diachron be-

dingt. Die Erzählweise des Stücks aus Sicht der Frau, die sich in nicht immer chronologischen Rückblenden an ihr Leben mit Asle erinnert, bringt eine Verschränkung der Zeitebenen mit sich. Vergangenheit und Gegenwart bleiben nicht fein säuberlich voneinander getrennt, sondern berühren einander. Eva-Maria Weiss' Inszenierung verdeutlicht dies mit dem Bild des Umzugs: Der Moment des intendierten Auszugs der Frau aus ihrem Haus, das mit dem Ballast zahlloser Erinnerungen an Asle gefüllt ist, fällt zusammen mit der Vergegenwärtigung ihres damaligen Einzugs.

Zur Auflösung der stückimmanenten Gegenwart trägt auch Brass' multimedialer Ansatz bei: Zur Textebene der Sängerinnen und Sänger, deren stilistische Bandbreite vom Sprechen bis zur virtuoson Koloraturlinie reicht, treten merkwürdig distanzierend wirkende eingesprochene Sätze vom Band sowie Textprojektionen auf den Monitoren hinzu. Insbesondere die sechste und achte Szene, die beiden mit einer Uhr synchronisierten Szenen, schildern eindrücklich die Überforderung der Frau durch die Kraft der buchstäblich aus allen Ecken auf sie einstürzenden Erinnerungen.

In Eva-Maria Weiss' Inszenierung wird die bereits von Fosse und Brass verlangte Vervielfältigung der Frau in eine gegenwärtige und eine in der Vergangenheit imaginierte Version noch potenziert, ähnlich wie in Fosses »Alise«-Novelle. Die Partie der Älteren Frau wird wiederum auf zwei Darstellerinnen in zwei unterschiedlichen Zeitstufen (nunmehr als »Frau« und »Ältere Frau« bezeichnet) aufgeteilt. Neben ihrem eigenen jüngeren Abbild sieht sich die Frau nun auch noch konfrontiert mit einer (möglichen) zukünftigen Version ihrer selbst: Eine Version ihrer selbst, die es nie geschafft hat, dem Haus und den Erinnerungen an Asle zu entkommen, die noch immer am Fenster steht und auf den Fjord blickend Asles Rückkehr erwartet. Das Haus, in dessen Innenraum die Handlung abläuft, wird so zum Hort von geisterhaften Figuren aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie alle

werden zu Doppelgängern der Frau, aber auch von Asle; die Grenzen von Zeitebenen scheinen ebenso zu verschwimmen wie die Figuren.

Auf der Reise durch ihre Erinnerungen und Zukunftsaahnungen gelangt die Frau an den Punkt in ihrem Inneren, an dem sie kurzzeitig bereit wäre, sich Asles dunkler Seite hinzugeben: »Jetzt sollte ich in der leuchtenden Dunkelheit sein«. Was für ein tröstlicher Gedanke, den Brass im Unterschied zu Fosse seiner Hauptfigur zugesteht: Sie zögert und findet doch die Kraft, mit diesem traumatischen Kapitel ihres Lebens zumindest teilweise abzuschließen und den ersten Schritt aus ihrem Gefängnis im Geiste zu wagen.

»

...

UND SIE SCHAUT ZUR KAMMERTÜR UND DIE TÜR GEHT AUF
UND DANN STEHT ER DA
WILLST DU NICHT BALD INS BETT KOMMEN, SAGT ER
ICH HAB DAS BETT SCHON GEWÄRMT, SAGT ER
UND ER SCHIEBT SICH SEIN LANGES SCHWARZES HAAR HINTERS OHR
UND ER SCHAUT SIE AN
KOMM JETZT INS BETT, SAGT ER
UND SIE SCHAUT IHN AN UND DANN SCHAUT SIE
VON IHM WEG INS LEERE UND DANN LEGT SIE SICH
BEIDE HÄNDE AUF DEN BAUCH UND SIE FALTET IHRE HÄNDE
UND ICH HÖRE SIGNE SAGEN
HERR JESUS STEH MIR BEI, DU

«

Jon Fosse, »Das ist Alise«



IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Jürgen Flimm

KO-INTENDANT Matthias Schulz (Intendant ab April 2018)

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

30

REDAKTION Benjamin Wäntig, Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Alle Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Zitate aus Jon Fosses Novelle »Das ist Alise«, aus dem Norwegischen

von Hinrich Schmidt-Henkel, Hamburg 2003.

FOTOS Produktionsfotos von der Komplettprobe am 1. Februar 2018

von Martin Koos

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas

HERSTELLUNG Druckerei Conrad, Berlin

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**