

The Prison

MUSIKTHEATER

Symphony von Ethel Smyth
Szenische Uraufführung

STELL DIR VOR | Staatstheater Darmstadt



Opernchor des Staatstheaters Darmstadt

The Prison

**Symphony for Soprano and Bass-Baritone Soli, Chorus and Orchestra von Ethel Smyth/Szenische Uraufführung/
Text von Henry Bennet Brewster**

**Premiere am Donnerstag, 25. Mai 2023, 19:30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus**

THE PRISONER Georg Festl HIS SOUL Jana Baumeister
OPERNCHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT
STAATSORCHESTER DARMSTADT
KINDERCHOR & STATISTERIE DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

MUSIKALISCHE LEITUNG Johannes Zahn, Ines Kaun
REGIE Franziska Angerer BÜHNE & KOSTÜM Valentina Pino Reyes
VIDEO Fabio Stoll DRAMATURGIE Carolin Müller-Dohle, Isabelle Becker
CHOREINSTUDIERUNG Ines Kaun

STUDIENLEITUNG Jan Croonenbroeck MUSIKALISCHE ASSISTENZ Ines Kaun
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Giacomo Marignani, Elena Postumi, Neil Valenta
CHORASSISTENZ & EINSTUDIERUNG KINDERCHOR Rodrigo Cob Peña
BÜHNENMEISTER Dirk Hahn BELEUCHTUNG Heiko Steuernagel
TON Joachim Becker, Farshad Shokuhfar, Christoph Kirschfink
VIDEO Sven Beck, Gabriel Sahm REQUISITE Friderike Stallknecht
MASKE Konstanze Baats, Silke Malter, Christine Schmitt, Karin Seiter, Jenny Stang
INSPIZIENZ Umberto De Bernardo REGIEASSISTENZ & ABENDSPIEL-
LEITUNG Ulduz Ashraf Gandomi REGIEASSISTENZ Moritz Brachmann
REGIEHOSPITANZ Elena Gugoasa-Iordachescu PRODUKTIONSASSISTENZ
Anna Kirschstein, Corina Krisztian KOSTÜMASSISTENZ Silke Ehrhard
SPRACHCOACHING CHOR Hanna Grandy LEITUNG NOTENBIBLIOTHEK
Hie Jeong Byun KOMMUNIKATION Judith Kissel

DAUER *circa siebzig Minuten, keine Pause*



Handlung

In einer Zelle sitzt ein namenloser Gefangener und wartet auf seine Hinrichtung. Zwischen Traum und Wachen, und in größter Beunruhigung angesichts des nahenden Endes, beginnt er ein großes Zwiegespräch mit seiner Seele und mit Echostimmen aus dem Jenseits.

Wie sich vorbereiten auf den Tod?

Wie Frieden schließen, wenn man sich mit jeder Faser im Körper zurück ins Leben sehnt?

Wie die richtigen letzten Worte finden auf der Schwelle zwischen Leben und Tod, um dem Dasein einen tieferen Sinn zu verleihen?

Gibt es ein Geheimnis, das es noch zu lüften gilt?

„Weil ich meine eigenen Opern dirigiert habe und Schäferhunde liebe; weil ich mich in der Regel in Tweed kleide und manchmal, bei Konzerten an Winternachmittagen, sogar darin dirigiert habe; weil ich eine militante Suffragette war und die Gelegenheit ergriffen habe, vom Fenster meiner Zelle im Holloway-Gefängnis mit einer Zahnbürste den Takt zu ‚The March of the Women‘ zu schlagen; weil ich Bücher geschrieben habe, Reden gehalten habe, im Rundfunk aufgetreten bin und nicht immer darauf achte, dass mein Hut gerade sitzt; aus diesen und anderen ebenso relevanten Gründen bin ich in gewissem Sinne bekannt.“

Ethel Smyth



Verflochtensein

Gedanken zu Werk und Inszenierung

Brückenbauerin

*Shout, shout, up with your song!
Cry with the wind for the dawn is breaking;
March, march, swing you along,
Wide blows our banner and hope is waking!*

So schallt es von den Wänden des gemauerten Gefängnishofes des Holloway Prison, in dem eine Gruppe inhaftierter Frauenrechtlerinnen auf und ab marschiert. Ihre Dirigentin, die durch die Gitterstäbe ihrer Zelle mit der Zahnbürste den Takt schlägt: die Komponistin Ethel Smyth, aus deren Feder die angestimmte Suffragetten-Hymne „The March of the Women“ stammt. So berichtet es der Dirigent Thomas Beecham, der Smyth und ihre Mitstreiterinnen im März 1912 im Gefängnis besuchen kam. Wenige Tage zuvor hatten sie bei einem Protest gegen die Verweigerung des Frauenwahlrechts die Fensterscheiben des britischen Kolonialsekretariats und fast sämtlicher Gebäude rund um die Oxford Street eingeworfen. Die zwei Monate Haft, die die Mitglieder der militanten Frauenrechtsbewegung Women's Social Union laut Urteil absitzen sollten, büßten sie in drei Wochen ab.

Es hatte viele Jahre gedauert, bis sich Smyth dazu durchrang, der vorrangig in Großbritannien aktiven Frauenrechtsbewegung beizutreten. Zu groß war ihre Sorge gewesen, dass die politische Aktivität ihren künstlerischen und kreativen Aufgaben hinderlich sein würde – war es doch für eine weibliche Komponistin zur Zeit der letzten Jahrhundertwende ohnehin schwer genug, zu reüssieren und die eigenen Werke zur Aufführung zu bringen.

Den Ausschlag gab schließlich eine Rede der Suffragettenführerin Emmeline Pankhurst, die Smyth 1910 hörte und sie dazu bewog, im Alter von 52 Jahren nun auch öffentlich-politisch für die Emanzipation und die Er kämpfung des Frauenwahlrechts einzutreten.

Doch weit über ihre spätere Aktivität als Suffragette hinaus war die Komponistin und Schriftstellerin Ethel Smyth eine Pionierin und eine Kämpferin der ersten Stunde. Virginia Woolf, der sich Smyth in späteren Jahren eng verbunden fühlte, beschrieb sie in ihrer Rede vor der National Society for Women's Service 1931 so: „Sie ist vom Stamm der Pioniere, der Bahnbrecher. Sie ist vorausgegangen und hat Bäume gefällt und Felsen gesprengt und Brücken gebaut und so den Weg bereitet für die, die nach ihr kommen. So ehren wir sie nicht nur als Musikerin und Schriftstellerin [...] sondern auch als Felsensprengerin und Brückenbauerin.“

Smyth nahm sich gegenüber männlichen Autoritäten nicht zurück und stand in Wort und Tat für sich und ihre Kunst ein. Drei Opern hatte sie neben Orchester-, Vokal- und Kammermusikwerken zu diesem Zeitpunkt bereits veröffentlicht. Ihr Einakter „Der Wald“ kam ein Jahr nach der Uraufführung in Berlin als erstes Werk einer Frau an der Metropolitan Opera New York auf die Bühne. Smyth pflegte zahlreiche Kontakte zu Künstler*innen, Schriftsteller*innen und Komponist*innen ihrer Zeit. Für sie, die zeitlebens keine Familie gründete oder heiratete, waren diese engen Freundschaften und weitverzweigten Bekanntschaften bis ins hohe Alter ihr sozialer Anker und Halt.

Auch wenn Smyth zu ihrer Zeit und mit ihrer Kunst Erfolg hatte, notierte sie 1928 in ihrem Tagebuch: „Der genaue Wert meiner Musik wird wohl nicht eher bekannt werden als bis davon nichts mehr übrig ist als geschlechtslose Punkte und Linien auf Notenpapier“. Sie war sich im Klaren darüber, dass ihr Einfluss als Komponistin zu ihren Lebzeiten und einige Zeit nach ihrem Tod aufgrund der gesellschaftlichen Situation und der damit einhergehenden Barrieren begrenzt sein würde. Doch in ihrer Bemerkung schimmert auch Hoffnung durch: auf eine Gesellschaft, in der diesen Zuschreibungen schließlich gar keine Bedeutung mehr zugemessen wird und in der Kunst frei von Rollenzuschreibungen und Festlegungen produziert und rezipiert wird.

Heute, einhundert Jahre nach Smyths Bemerkung, erleben wir langsam einen Shift hin zu einer paritätischeren Verteilung der Schlüsselpositionen in Theatern, Opern- und Konzerthäusern und eine Durchwirbelung der vorrangig männlich besetzten Spielpläne.



Georg Festl, Statisterie des Staatstheaters Darmstadt



Trostwerk

„The Prison“ ist das Hauptwerk von Ethel Smyths letzter Schaffensphase. In den rund zwanzig Jahren, die zwischen ihrer Inhaftierung im Holloway Prison und der Komposition von „The Prison“ lagen, hatte Smyth das Schreiben von Musik zunehmend hintangestellt. Grund dafür war einerseits ihr drastisch abnehmendes Hörvermögen, eine Einschränkung, die jegliche soziale Interaktion erschwerte und eine Beschäftigung mit Musik fast unmöglich machte. Andererseits waren ihr mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs wichtige Kontakte vor allem in Deutschland abhanden gekommen – dem Land, in dem der Großteil ihrer Kompositionen bisher uraufgeführt worden war und in dem sie die meisten Dirigenten persönlich kannte. Ab 1919 wandte sie sich verstärkt dem Schreiben zu, was ihr einen neuen Lebenszweck verlieh. Insgesamt zehn Bände von Memoiren, Reiseberichten, Tagebucheinträgen und Essays veröffentlichte sie bis zu ihrem Lebensende. Ihre musikalische Karriere indes hielt sie für beendet.

Im Alter von 75 Jahren brach sie noch einmal zu einer sechswöchigen Griechenlandreise auf. Während sie zur Vorbereitung die antiken Epen in englischer Übersetzung las, fiel ihr der Text „The Prison: A Dialogue“ aus der Feder des verstorbenen Freundes Harry Bennet „HB“ Brewster (1850 – 1908) in die Hände. Der Text, formal angelehnt an Platons „Symposion“, ist ein philosophischer Dialog zwischen vier Freund*innen über den Tod, genauer: über die Notizen eines Gefangenen kurz vor seiner Hinrichtung.

Kennengelernt hatten sich Smyth und Brewster auf einer Italienreise in den 1880er-Jahren – ein Ereignis, das Smyths Leben nachhaltig verändern sollte. Brewster, ein angloamerikanischer Philosoph, Schriftsteller und Intellektueller, lebte mit seiner Frau und ihren beiden Kindern in Florenz. Zwischen ihm und Smyth entwickelte sich eine tiefe Freundschaft und eine künstlerische Symbiose; Brewster machte sie mit den Schlüsselwerken der griechischen Klassik bekannt und begeisterte sie für spirituelle Themen, Metaphysik, Philosophie und die östlichen Religionen.

Ohne selbst Erfahrung im Schreiben von Texten für die Oper zu haben, unterstützte er sie bei der Entstehung der Libretti ihrer ersten drei Opern. Den Verlust durch seinen überraschenden Tod im Jahr 1908 – Brewster erkrankte an einem aggressiven Leberkrebs, dem er kurz später erlag – hatte Smyth 25 Jahre später, beim Komponieren von „The Prison“, noch nicht überwunden.

Smyth strich die dialogische Rahmenhandlung und konzentrierte sich auf die Kerngeschichte: In einer Zelle sitzt ein namenloser Gefangener und wartet auf seine Hinrichtung. Angesichts des nahenden Endes beginnt er ein großes Zwiegespräch mit seiner Seele. „The Prison“ handelt von den letzten Dingen: vom Umgang mit der eigenen Sterblichkeit, vom Loslassen und Vertrauen. Eindeutige Antworten gibt die Seele, die durch eine Sopranstimme repräsentiert wird, nicht. Doch es liegt Trost in ihren Repliken: „Es gibt kein Geheimnis“ sagt sie, und es gebe nichts mehr zu tun, da alles bereits offenbar sei. Ins Metaphysische und Spirituelle schwingt sich „The Prison“ empor, wenn der Chor einsetzt und sich die Echostimmen aus dem Jenseits zum Gefangenen gesellen: „We are full of immortality“ (Wir sind voller Unsterblichkeit). Ihre Botschaft: Jeder Moment, jede Begegnung und jede Erfahrung sei in der Ewigkeit aufbewahrt, „jenseits von Sonne und Sternen“. Um Frieden zu schließen, sei es notwendig, sich von den Fesseln des Körpers und Geistes zu lösen und das Bedürfnis, alles kontrollieren oder verstehen zu wollen, aufzugeben.

„The Prison“ knüpft formal und in seiner tröstlichen Botschaft an die Tradition geistlicher Musik an. Ein direkter Bezug zu Gott oder der christlichen Kirche bleibt jedoch aus, vielmehr haben Smyth und Brewster ein modernes sakrales Werk geschaffen, das sich keiner bestimmten Religion, sondern vielmehr einem synkretistischen Welt- und Glaubensverständnis verschreibt. Smyth selbst gab dem Werk den Untertitel „symphony“, wobei sie in einer Programmheftnotiz vermerkte, dass sie mit dieser Bezeichnung nicht die Form, sondern die altgriechische Idee der „Konkordanz“ süßer Klänge meinte.

Das Werk entzieht sich formalen Zuschreibungen, ist ein schillerndes Hybrid aus großem Orchesterwerk, Oratorium und Kunstlied. Und auch wenn



Smyth die Komposition für einen konzertanten Rahmen schrieb und keine szenische Umsetzung geplant war, finden sich Bleistiftskizzen zu einer Gefängniskapelle in ihren Notizen zur Partitur. Regieanweisungen für den Gefangenen und Tageszeitangaben unterstreichen den halbszenischen Kontext. Smyth dirigierte die Uraufführung am 19. Februar 1931 in der Usher Hall selbst.

„The Prison“ ist in mehrfacher Hinsicht ein Bekenntnis- und Erinnerungswerk, kunstvoll webt Smyth Fragmente früherer Werke in die Partitur ein: Den deutschen Choral „Schwing dich auf zu deinem Gott“ hatte sie während des Kennenlernens mit Brewster in Florenz komponiert und mit einer Widmung für ihn versehen. Die 1884 vorgenommene Bearbeitung für Orgel fand in „The Prison“ als wunderbar nuanciert orchestriertes „Choralpräludium in der Gefängniskapelle“ zu neuer Bestimmung.

Auch Spuren ihrer Griechenlandreise, die den Anstoß für ihre letzte Komposition gab, lassen sich bei genauer Durchsicht in der Partitur aufspüren: Griechische Modalmelodien im zweiten Teil, wenn der Chor über die Unsterblichkeit der menschlichen Leidenschaften singt, sind buchstäbliche Reisenotizen: Gesänge, die sie im Museum von Smyrna gehört und notiert hatte.

Der kompositorischen Faktur von „The Prison“ ist eine Bewegung vom Einzelnen zur Gemeinschaft, vom Alleine zum Verbundensein eingeschrieben. Smyth verdichtet die musikalische Dramaturgie, indem sie über den Verlauf des Stückes die Einzel- und Chorstimmen zu einem enger verflochtenen Gewebe zusammenführt, bis sich der Gefangene schließlich auch klanglich in den Chorstimmen auflöst. Die spirituelle Verheißung und transzendente Botschaft des Textes legitimiert Smyth auch harmonisch: Im tiefen c-Moll beginnend, gelangen wir am Ende im himmelweit entfernten E-Dur an.

Verwischte Grenzen

Das Nachdenken über die Abkehr vom Individuellen hin zum Verflochtensein und vom Solistischen zum Tönen und Schwirren vieler Stimmen steht im Zentrum von Franziska Angerers Inszenierung. Angelehnt an Ethel Smyths Aussage zu den „geschlechtslosen Noten“ wird das spielerische Durcheinanderwirbeln von Zuschreibungen zwischen Geschlechtern und Spezies besonders in der Figur der Seele offenbar.

Der Glaube an Mensch-Tier-Verwandtschaften ist fest in Denksystemen archaischer und ethnischer Religionen verankert, in denen die Seele als so genannte Exkursionsseele verschiedene Gestalten annehmen kann. Dies steht in Abgrenzung zur Definition einer immateriellen Seele, also der Seele als unsichtbarem Teil des physischen Körpers und Geistes, wie sie sich beispielsweise im christlichen Glauben findet. Die Exkursionsseele kann die Gestalt des anderen Geschlechts annehmen, aber auch in Tiergestalt auftreten, oft als Vogel oder „Seelenvogel“. So ist in der ägyptischen Mythologie vom „Ba“ die Rede, wenn sich ein bestimmter seelischer Aspekt trotz enger Bindung an den menschlichen Körper von diesem lösen und entfernen kann. Nach dem Tod verwandelt sich das Ba jedes Menschen in ein Tier, das in seinem Umfeld heilig ist – in der ägyptischen Mythologie lassen sich Beschreibungen des Bas als Falke, als Gans oder Kranich finden. Diese in der Ethnologie und Religionswissenschaft genannten „Freiseelen“ können sich auch in elementaren oder feinstofflichen Formen wie Rauch, Wind, Licht, Feuer oder Wasser manifestieren. In ihrer visuellen Gestalt ist auch die Seele in der Inszenierung von „The Prison“ fluide, da sie zwar klanglich von der Sängerin Jana Baumeister repräsentiert wird, jedoch in verschiedenen Verkörperungen auftritt. Auch medial findet eine Grenzüberschreitung statt, indem der Uhu – die erste Seelenverkörperung – in der Videoprojektion erscheint, in der später auch die digitalen Geister der Unsterblichen auftauchen.

Dem Uhu haftete im Europäischen Kulturraum lange der Nimbus des Unheimlichen an: Wenn er sich auf einem Hausdach niederließ, galt das als sicheres Zeichen für einen nahenden Todesfall in diesem Haus. Seine Bedeu-

tung als Vogel der Unterwelt, als Trauer- und Totenvogel, entstammt der antiken Mythologie: Ovid erzählt im fünften Buch seiner „Metamorphosen“, wie der Frevler Ascalaphus zur Strafe in einen Uhu verwandelt wird – nur eines von vielen Beispielen für Verwandlungsprozesse in der Kulturgeschichte.

„The Prison“ ist ein Trostwerk und der Versuch einer Umdeutung eben dieser negativen Konnotation des Sterbens. Am Ende der Partitur fügt Smyth mit dem Trompetensignal „The Last Post“ ein bekanntes Symbol militärischer Bestattungszereemonien ein – für die Tochter eines britischen Generalmajors eine klare Reminiszenz an ihre Herkunft. Doch mehr noch: Smyth lässt „The Prison“ mit diesem einzelnen Trompetenton auf dem hohen G verklingen. Assoziationen an die sphärischen Trompeten an der Himmelspforte weckt das, doch der offensichtlichste Bezug ist Smyths Lieblingsopter „Fidelio“. Darin erklingt auf dem Höhepunkt der Handlung ein Trompetensignal, das die Ankunft des Ministers und somit die nahende Rettung der Gefangenen ankündigt. Mit dieser Hoffnung auf Befreiung und Freiheit endet „The Prison“, denn für den Gefangenen hat der Tod an Schrecken verloren: „Es soll Banner und Musik geben! Ich bin die Freude und die Trauer, ich bin die Heiterkeit und der Stolz, die Liebe, die Stille und das Lied.“

Verflochtene Welt

Das Anthropozän ist das Zeitalter, in dem die Menschheit den dominanten Einfluss auf die Erde ausübt. Auch angesichts der massiven Bedrohung für den Planeten, die aus dieser Vormachtstellung des Menschen resultiert, wächst das diskursive Interesse an einem Weltverständnis, das von Dezentralität geprägt ist: Denksysteme, in der nicht nur der Mensch Handlungsmacht hat, sondern auch Pflanzen, Tiere, nicht-menschliche Akteur*innen jeder Art.

Der promovierte Informatiker, Künstler und Autor James Bridle erforscht neuronale Netzstrukturen an Pflanzen, Tieren und bei Künstlicher Intelligenz. Dabei lenkt er den Blick auch auf Knotenpunkte, an denen Intelligenzen verschiedener Spezies aufeinandertreffen und artenübergrei-



Opernchor des Staatstheaters Darmstadt



fende Kooperationen zustande kommen. Ausschlaggebend sind hier die untereinander entstehenden Relationen und das Prinzip der Resonanz: Netzwerke, in denen sich durch Verknüpfungen und Beiträge verschiedener Wesen und Dinge etwas Größeres entfalten kann. Die einzelne Leistung spielt darin nur eine untergeordnete Rolle – eine Erkenntnis, die unsere Vorstellung von individualisiertem Streben nach Bedeutung und Größe infrage stellt.

Statt angesichts einer rasanten Technologieentwicklung für eine verschärfte Trennung von Natur und Kultur zu plädieren, spricht er sich im Gegenteil für die Verwischung von Grenzziehungen zwischen Mensch, Technologie und Umwelt aus. Er verweist auf „eine ökologische Lehre, die wir aus der Technologie ziehen können: Wir existieren nicht alleine an der Spitze des Baumes, sondern als eine von vielen Blüten in einem sich unablässig ausbreitenden, verflochtenen und sich gegenseitig befruchtenden Dickicht.“

Die Bildende Kunst sucht seit den 1960er-Jahren nach gestalterischen Strategien und Narrativen eines verflochtenen Weltverständnisses. Ein anschauliches Beispiel unserer Zeit sind die Arbeiten des argentinischen Künstlers Tomas Saraceno, der in seiner Kunst die Verhaltensweisen und Praktiken von Spinnen untersucht. Die Spinnen und ihre beeindruckenden Netzformationen sind zum einen selbst Ausstellungsgegenstand; zugleich übersetzt Saraceno sie in großformatige Rauminstallation, mit denen die Besucher*innen interagieren können und die erfahrbar machen, dass alles auf der Welt kausal miteinander verbunden ist.

Eine solche Weltanschauung legt auch Brewster seinem Text zugrunde, in dem er den Gefangenen im Dialog mit seiner Seele und den Stimmen aus dem Jenseits nach einer Auflösung aller Kategorien suchen lässt. Den Höhepunkt des Stückes markiert die frohlockende, fast rondoartig anmutende Sequenz: „I disband myself“ (Ich löse mich auf). Was Brewster als spirituelle Lösungsformel begreift und Smyth Kraft ihrer Musik und der Tiefsinnigkeit ihrer Orchestrierung mit Emphase unterstreicht, weitet Franziska Angerer in einem Hybrid aus Rauminstallation und Theatererlebnis auf einen universellen Kontext. Bedeutet Oper in ihrer Grunddefinition schon ein

Zusammenwirken von verschiedenen Künsten, Gewerken und sehr vielen Beteiligten, wird dies in der Produktion besonders deutlich: Der Raum, ein großes Geflecht aus Fäden, kann nur durch das Zusammenspiel aller Beteiligten auf der Bühne entstehen, bis der einzelne Mensch schließlich darin aufgeht und verschwindet.

Gewobene Universen

Das Weben gehört zu den ältesten Handwerken der Menschheit. Um ein textiles Flächengebilde herzustellen, werden zwei Fadensysteme – die Kette und der Schussfaden – rechtwinklig miteinander verkreuzt. Diese Kulturpraxis, die seit über 32.000 Jahren als nachgewiesen gilt, ist in metaphorischer Hinsicht tief in unseren Sprachgebrauch eingesunken: Menschen spinnen Geschichten, sie nehmen einen Faden im Gespräch wieder auf, sie surfen im Web. Man kann sich mit jeder Faser des Körpers nach etwas sehnen oder das Leben hängt am seidenen Faden. Schon in der Grundbedeutung des lateinischen Wortes *textus* (lateinisch Gefüge, Geflecht, Zusammenhang der Rede) wird die intermediale Verbindung zwischen geschriebenen Texten und gewobenem Textil deutlich.

An der Schnittstelle zwischen Schrift und Raumkunst arbeitet die 1948 in Santiago de Chile geborene Bildhauerin, Malerin, Installations- und Performancekünstlerin Cecilia Vicuña. In ihren ortsspezifischen Arbeiten komponiert sie räumliche Gedichte und „dreidimensionale Lyrik“: Gebilde aus überdimensionalen roten Fäden aus Schurwolle, Filz und Leinen, wie sie beispielsweise auf der Documenta 14 in Athen gezeigt wurden, nennt sie „quipos“ – eine Verschmelzung von „poem“ und „Quipu“. Bei „Quipu“ handelt es sich um eine präkolumbische Art des Schreibens, indem an einer Schnur weitere Fäden in verschiedenen Farben befestigt werden. Diese Knotensprache diente im alten Peru zum Aufzeichnen von Ereignissen und zur Buchführung. Vicuña bezieht in ihren feministischen Arbeiten auf die Wurzeln der indigenen Tradition als Fundament für die latein-

amerikanische Kultur des 20. Jahrhunderts, aber sie erzählt darin auch Geschichten über Migration, Sprache und den Ursprung des Lebens.

Die Praxis des Spinnens und Webens findet sich in zahlreichen Gründungs-erzählungen und ist mythologisches Sinnbild für die untrennbaren Zusammenhänge zwischen Leben und Tod. So webte in der ägyptischen Mythologie die Göttin Neith das Universum auf ihrem Webstuhl; die griechische Göttin Ananke flocht, so Platon, Schicksalsnetze zum Gesang der Sirenen. Unablässig bewegten sich die Seelen auf ihren Fäden zwischen Tod und Wiedergeburt.

Das Knüpfen des Lebensfadens, Symbol für das menschliche Leben, kam in der griechischen und römischen Mythologie den drei Moiren oder Parzen zu. Die Göttinnen, bei Homer auch „Zuspinnerinnen“ genannt, legten nicht nur die Länge des Lebens fest, sondern auch dessen Beschaffenheit und das Schicksal seiner Trägerin bzw. seines Trägers. In der nordischen Mythologie sind es die Nornen, die auch Richard Wagner im letzten Teil sein Opern-Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ prominent auftreten lässt. Sie künden in ihren Weissagungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – der Faden, der einst um die Weltesche gesponnen wurde, verbindet somit auch die Zeiten.

Dass das Weben eine weibliche Kulturpraxis ist, zeigt sich nicht nur in der Mythologie, in der mächtige Göttinnen Lebenswege bestimmen und Universen entwerfen. Über die Jahrtausende wurde es in patriarchalen Gesellschaften zur häuslichen Aufgabe degradiert, die Frauen hinter verschlossenen Türen auszuführen hatten. Dass dies bis ins letzte Jahrhundert in europäischen Gesellschaften der Fall war, zeigt folgendes Beispiel: Am Staatlichen Bauhaus wurde die 1919 gegründete Frauenklasse in eine Werkstatt für Weberei überführt, um die zahlreichen weiblichen Anwärterinnen unterzubringen, die sich am Bauhaus eingeschrieben hatten. Es war nicht vorgesehen, die freien Plätze paritätisch zwischen den Geschlechtern aufzuteilen, vielmehr blieben die meisten anderen Klassen für Frauen verschlossen. Künstlerische Selbstverwirklichung war für sie nicht gedacht: „Wo Wolle ist, ist auch ein Weib, das webt, und sei es nur zum Zeitvertreib.“, spottete Oskar Schlemmer. Bezeichnenderweise war es eine Frau, die das Potenzial des Webens für digitale

Prozesse miterkannt und diese Entwicklung maßgeblich vorangetrieben hat: Ada Lovelace, die als erste Computerprogrammiererin gilt, wurde von einem Webstuhl zur ersten Rechenmaschine inspiriert. So wie die 1805 erfundene Jacquard-Webmaschine, die mittels einer Kette von Lochkarten automatisch Stoffmuster erzeugen konnte, so „webte“ ihre Rechenmaschine algebraische Muster.

Auflösung

Alleine sitzt der Gefangene in einem Haufen aus Fäden und knüpft kleine Abschnitte aneinander – Tage, Wochen, Jahre und Jahrzehnte, ein viertel oder halbes Jahrhundert hat er vielleicht schon hinter sich, bevor der Tod auf der Schwelle steht.

Es scheint radikal und modern aus Sicht der Entstehungszeit, dass das Streben nach Auflösung im Zentrum von „The Prison“ steht – eine Zeit, in der die Vorstellung von Autonomie, menschlicher Größe und Selbstbestimmung ebenso zentral war wie heute. Was tun angesichts des Todes, der letztlich die vollkommene Aufgabe jeglicher Kontrolle bedeutet? Brewsters und Smyths Werk gibt darauf keine endgültige Antwort, doch es spendet Trost im Unergründlichen und eine Ermutigung zum Vertrauen angesichts des Unfassbaren.

Laut dem Philosophen Martin Heidegger bedeutet der Tod mehr als das bloße Ende des Lebens. Er ist vielmehr ein „Schrein des Nichts“, ein unergründliches Geheimnis, das es im Sein zu integrieren gilt. Ins eigene Grab zu schauen und damit den Tod im wahrsten Sinne des Wortes anzuerkennen, bedeutet, „den Tod in das Dasein hereinzuziehen, um das Dasein in seiner abgründigen Weise zu bewältigen.“ Die Gewalt des Todes steht im radikalen Widerspruch zur produktiven Eigenverantwortlichkeit des Subjekts. Der Tod durchbricht die narzisstische Depression, er widerfährt uns, kommt über uns und verwandelt uns.

Carolyn Müller-Dohle

**„Der genaue Wert meiner Musik wird wohl nicht
eher bekannt werden als bis davon nichts mehr
übrig ist als geschlechtslose Punkte und Linien
auf Notenpapier.“**

Ethel Smyth



Vom Erzählen artenübergreifender Geschichten und über Praktiken für Gefährten

Im Spiel mit Fäden geht es um das Weitergeben und In-Empfang-Nehmen von Mustern, um das Fallenlassen von Fäden und um das Scheitern, aber manchmal auch darum, etwas zu finden, das funktioniert, etwas Konsequentes und vielleicht sogar Schönes; etwas, das noch nicht da war, ein Weitergeben von Verbindungen, die zählen; ein Geschichtenerzählen, das von Hand zu Hand geht, von Finger zu Finger, von Anschlussstelle zu Anschlussstelle – um Bedingungen zu schaffen, die auf der Erde, auf Terra, ein endliches Gedeihen ermöglichen. Fadenspiele erfordern, dass man stillhält, um zu empfangen und weiterzugeben. Fadenspiele können von vielen gespielt werden, mit allen möglichen Arten von Gliedmaßen, solange der Rhythmus von Geben und Nehmen aufrechterhalten wird. Sie prozessieren in Verwindungen und Strängen, die Hingabe und Aktion verlangen, Reglosigkeit und Bewegung, Ankerwerfen und Hinausfahren.

Weitergabe, Fadenspiele, Muster vor- und zurückreichend, gebend und nehmend, Muster bildend, ein Muster in der Hand haltend, um das man nicht gebeten hat – Responsabilität. Das ist der Kern dessen, was ich meine, wenn ich in ernsthaft artenübergreifenden Welten unruhig bleibe. Die Devise lautet: Mit-Werden statt Werden. Ontologisch heterogene Partner*innen werden wer und was sie sind in relationalen, materiell-semiotischen Verweltlichungen. Naturen, Kulturen, Subjekte und Objekte existieren nicht vor ihrer verflochtenen Verweltlichung.

Donna Haraway

Hybrides Ausnahmewerk

Dirigent Johannes Zahn im Gespräch mit der Dramaturgin
Carolin Müller-Dohle

Carolin Müller-Dohle: „The Prison“ ist Ethel Smyths letzte große Komposition und in vielerlei Hinsicht ein Werk der privaten und symbolischen Erinnerung der Komponistin. Wie würdest du es stilistisch und tonsprachlich einordnen?

Johannes Zahn: Je besser ich das Stück kennenlerne, desto mehr merke ich, wie gut der Kerngedanke der Inszenierung – der Vorgang des Verknüpfens und das Aufgehen des Gefangenen in einem größeren Ganzen – mit der Kompositionsweise von Ethel Smyth korrespondiert. In „The Prison“ verstecken sich viele Genres: Es gibt klare Bezüge zur geistlichen Musik wie zum Beispiel das Orchesterzweischenspiel in der Gefängniskapelle, das wie ein Bach-Choral klingt. Man hört Spätromantik wie Wagner oder Mahler aber auch viele englische, und was das Orchestrieren betrifft, französische Komponisten. Sie muss all diese Musik extrem gut gekannt und studiert haben und der Idee, das alles miteinander zu verknüpfen, ist sie musikalisch gefolgt.

Carolin Müller-Dohle: Diese Genreverknüpfung und -verschmelzung, die du beschreibst, wird ihr zu unrecht auch zum Vorwurf gemacht – zuweilen mit dem misogynen Unterton, dass sie als Komponistin nicht zu einem genuinen Stil gefunden hat.

Johannes Zahn: Es ist keine Schwäche, sondern eine absolute Stärke in dieser Hybridität zu komponieren. Und eine ganz bewusste Entscheidung: Smyth lässt sich nicht auf ein Label reduzieren, obwohl es in der musikalischen Praxis der 1930er-Jahre stilistisch und tonal schon ganz klare Scheidewege gibt. Damit stellt „The Prison“ für diese Zeit ein Ausnahmewerk dar. Mich steckt ihre Begeisterungsfähigkeit für all diese Einflüsse an, die sie in sich aufgenommen, verarbeitet und durch diesen Prozess zu ihrem ganz eigenen Personalstil gefunden hat. Das ist eine sehr kluge und verständnis-

volle Art zu Komponieren, die sich auch ganz klar von einem egozentrisch anmutenden Geniegedanken absetzt.

Carolyn Müller-Dohle: Wie gehst du als Dirigent in deiner Arbeit mit dieser Hybridität um?

Johannes Zahn: Für mich ist das Stück wie ein großer Spielzeugladen. Weil es stilistisch so vielfältig ist, gibt es sehr viele Details, über die man stundenlang brüten kann. Im Gegensatz zu ihren Opern, die viel stringenter einem Stil zuzuordnen sind, ist „The Prison“ eine sehr schillernde, vielschichtige Komposition. In so vielen Schattierungen zu schreiben und sich nicht auf eine Richtung zu beschränken, ist eine komplexe Aufgabe und erfordert ein enormes musikalisches Handwerk, das sie zweifelsohne hatte. All diese Nuancen herauszuarbeiten, ist für mich als Dirigent die Aufgabe.

Carolyn Müller-Dohle: Lange war es um Ethel Smyth still, erst seit den letzten Jahren findet langsam eine Wiederentdeckung ihrer Werke statt. Während ihre Opern sich in den letzten Jahren immer häufiger auf Spielplänen finden, wurde „The Prison“ noch nie in einem szenischen Kontext gezeigt. Was bedeutet das für dich und deine musikalische Interpretation des Werks?

Johannes Zahn: Ethel Smyth hat mit ihrer Kunst bis heute keine faire Chance gehabt und wir sind überzeugt davon, dass sie sie verdient hat. Insofern unterscheidet sich meine Beschäftigung mit „The Prison“ von der Arbeit an häufig gespielten Werken des Kanons, bei denen man um jeden Preis die eigene Interpretation herausarbeiten will. Sicher beinhaltet das Dirigat immer eine gewisse Deutung, aber hier braucht es besonders viel Fingerspitzengefühl: Ich will dem Publikum nicht meine, sondern ihre Version präsentieren und es für ihre Musik begeistern. Hinzu kommt, dass das Werk eigentlich für einen konzertanten Rahmen geschrieben wurde. Es ist eine spannende Herausforderung, es jetzt szenisch umzusetzen und alles inhaltlich, räumlich und musikalisch sinnhaft miteinander zu verknüpfen.

Carolyn Müller-Dohle: „The Prison“ lässt sich stilistisch keiner engen Definition zuordnen, nähert sich mit seinen großen Anteilen rein instrumentaler Musik aber am ehesten dem Genre einer Chorsinfonie an. Wie erlebst du die Sinfonikerin Ethel Smyth?

Johannes Zahn: Smyth wusste genau, wie sie die Orchesterstimmen kombinieren muss, um einen bestimmten Effekt zu erzielen. Das spricht für ihre große klangliche Vorstellungskraft. Beim Studieren der Partitur spüre ich auch die Akribie, mit der sie gearbeitet haben muss: Wie in einer Mahler-Sinfonie haben die einzelnen Orchesterstimmen minutiös festgelegte Dynamikangaben. Die Hauptarbeit hat sie schon gemacht – ich muss erst einmal nur der Anleitung folgen.

Carolyn Müller-Dohle: Wie verhalten sich die Gesangsstimmen zum Rest der Partitur und inwiefern unterscheidet sich deine Arbeit mit diesem Werk von deiner Beschäftigung mit Opern?

Johannes Zahn: Was die Stimmen betrifft, ist „The Prison“ viel weniger dramatisch komponiert als Opern aus der Zeit. Wir haben uns ganz bewusst dazu entschieden, das zu erhalten und einen liedhaften und intimen Gestus mit den beiden Sänger*innen zu finden. Trotzdem muss die Stimme über den großen Orchesterapparat hinweg tragen. Am Anfang sitzt Georg Festl nur wenige Meter von der ersten Zuschauerreihe entfernt – eine Situation, die wir üblicherweise in einem Opernhaus nicht haben, in dem der Orchestergraben das Publikum von der Bühne trennt. Diese Direktheit eröffnet einen großen Gestaltungsspielraum und ist zugleich eine sehr intime Erfahrung.

Carolyn Müller-Dohle: „The Prison“ ist ein Trostwerk und eine sehr berührende Reflexion über den Umgang mit der eigenen Sterblichkeit. Zeitweise hat man das Gefühl, man säße in einem Oratorium oder Requiem.

Johannes Zahn: Smyth hat ganz klar eine Hommage an die Tradition geistlicher Musik geschaffen: Man hört einen Bach-Choral, gregorianische Gesänge und es gibt Melodien, die wie liturgische Gemeindegesänge klingen. Der direkte Bezug zum Christentum bleibt jedoch aus: Im Text wird zwar vom Himmel gesprochen, doch es fällt nie das Wort „Gott“. Vielmehr geht es um Spiritualität, die ja eng mit Religion verwandt ist. Die Antwort auf die im Stück aufgeworfenen Fragen zum Umgang mit der eigenen Sterblichkeit hat jahrhundertlang nur die Kirche beantwortet. Smyth zeigt uns das ganz deutlich und findet trotzdem ihren eigenen Weg.

Carolyn Müller-Dohle: Aus heutiger Sicht erscheint der Lösungssatz des Stückes „Ich löse mich auf“ sehr zeitgemäß – das ist fast ein buddhistisches Streben nach der Befreiung vom Ego und der Identifizierung mit unseren Gefühlen, Bedürfnissen, Sehnsüchten. Das trifft einen Nerv in unserer neoliberalistischen Leistungsgesellschaft, in der in einer Art Gegenbewegung das Interesse an Spiritualität und Achtsamkeit stetig wächst.

Johannes Zahn: Und man muss sich vorstellen, wie revolutionär diese Haltung in der Entstehungszeit des Werkes war. Denn das viktorianisch geprägte Umfeld, in dem Smyth aufwuchs, folgte völlig anderen Idealen als sie in „The Prison“ erzählt werden. Modern zu sein hieß damals, für die Stärkung des eigenen Individuums und seiner Rechte einzutreten – gerade als Frau in einer solch patriarchal geprägten Gesellschaft. Nicht zuletzt hat sie sich ja auch als Suffragette für das Frauenwahlrecht eingesetzt. Wirklich modern an ihr war, dass sie in künstlerischer Hinsicht nicht in Hierarchien dachte. Obwohl oder gerade weil sie damit zu kämpfen hatte, dass ihre Musik nicht den Wert erfuhr, der ihr zugestanden hätte, blieb sie stets offen für Einflüsse von außen. Ihre Kunst schuf und dachte sie eher in Koexistenzen und Relationen als in Abgrenzungen.

Georg Festl, Statisterie des Staatstheaters Darmstadt





Biographische Notiz zu Dame Ethel Smyth

Ethel Smyth war eine bedeutende Komponistin des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Sie engagierte sich in der englischen Frauenrechtsbewegung, verfasste als Schriftstellerin einige Bücher, darunter ihre Autobiographie „Impressions that Remained“ (1919), und widersetzte sich in ihrer Kleidung und in ihren Aktivitäten dem viktorianischen „Idealbild“ einer Frau aus gutbürgerlichem Haus. Smyths Werke prägten die musikalische Landschaft über fünf Jahrzehnte, sie hinterließ ein erstaunlich reiches Œuvre, das sich von der deutschen Romantik bis zur Moderne erstreckt, von Kammermusik, über Lieder, sechs Opern zu sinfonischen Werken – und sie sorgte mit großer Vehemenz dafür, dass ihre Kompositionen auch zur Aufführung gebracht wurden.

1858 wurde Ethel Smyth in Kent (England) im Schoße einer gut situierten Familie als eine von acht Kindern geboren. Der Vater war Generalmajor und die Mutter eine Dame der Gesellschaft. Schon früh beschloss Ethel Smyth, Komponistin zu werden und erhielt bei Alexander Ewing Unterricht in Komposition, Harmonie und Kontrapunkt. Gegen den Willen des Vaters entschied sich die 18-Jährige dazu, sich an dem von Felix Mendelssohn Bartholdy gegründeten Leipziger Konservatorium einzuschreiben – erst ein Rede- und Hungerstreik konnte den Vater von ihrem Vorhaben überzeugen. So kam sie 1877 nach Leipzig, war jedoch von dem Unterrichtsniveau enttäuscht, weshalb sie Privatunterricht bei Heinrich von Herzogenberg dem Studium am Konservatorium vorzog. Mit dessen Frau Elisabeth von Herzogenberg verband sie bald eine innige (möglicherweise auch intime) Beziehung. Durch sie kam sie mit Johannes Brahms, Clara Schumann, Edvard Grieg und schließlich mit Elisabeths Schwager, Henry B. Brewster, in Kontakt. Mit ihm, dessen Text „The Prison“ dem gleichnamigen sinfonischen Werk zugrunde liegt, verband Ethel Smyth eine enge Beziehung als künstlerischer Partner und Freund. 1882 bis 1885 verschlug es Ethel Smyth nach Florenz, in dieser Zeit veröffentlichte sie mehrere Lieder und kammer-

musikalische Werke. Es war Pjotr Iljitsch Tschaikowski, der ihr dazu riet, sich auch der Orchestrierung großer Werke zu widmen, woraufhin 1890 die Orchester-Serenade in D und 1891 die für sie selbst bedeutende Messe in D entstanden.

Noch vor Vollendung ihres 40. Geburtstages, ermuntert von Dirigent Hermann Levi, wandte sie sich kurz darauf der Gattung Oper zu. Sechs Opern sollte sie bis 1924 geschrieben haben: darunter „Fantasio“ (1898), ihr Einakter „Der Wald“ (1902) und „The Wreckers“ (1906).

Nachdem sie eine Rede der Suffragetten-Führerin Emmeline Pankhurst gehört hatte, schloss sich Ethel Smyth der Bewegung „Women’s Social and Political Union“ an, die militant für das Frauenwahlrecht kämpfte. „The March of Women“, eine ihrer Kompositionen aus jener Zeit, avancierte zur Hymne der Frauenbewegung.

Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges ließ sie sich als Röntgenassistentin ausbilden und arbeitete als Freiwillige im französischen Militärhospital in Vichy. Ihre fortschreitende Taubheit (1939 bis zur völligen Ertaubung) ließ sie sich stärker der Schriftstellerei zuwenden. In jener Zeit verband sie eine Freundschaft und intensive Korrespondenz mit Virginia Woolf. Neben kleineren Kompositionen, trotz Schwerhörigkeit, zählt die Vokalsinfonie „The Prison“ zu den letzten großen Werken der damals 72-jährigen Komponistin (1930).

Ethel Smyth blieb Zeit ihres Lebens unverheiratet und finanziell unabhängig, sie kämpfte stets um die Anerkennung als Komponistin und für die Aufführung ihrer Werke. Anlässlich ihres 75. Geburtstages wurde sie im großen Stil gefeiert; Ehrendoktorwürden erhielt sie 1910 an der University of Durham und 1926 an der Oxford University. 1922 wurde sie zur Dame Commander of the Order of the British Empire ernannt. Ethel Smyth starb im Alter von 86 Jahren an einer Lungenentzündung.

Isabelle Becker

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters

Darmstadt TECHNISCHER DIREKTOR Bernd Klein BÜHNENINSPEKTOR Uwe Czettl LEITUNG DER WERKSTÄTTEN Gunnar Pröhl ASSISTENT DES TECHNISCHEN DIREKTORS & KOORDINATOR AUSSENSPIELSTÄTTEN Yawo Gomado TECHNISCHE ASSISTENZ Louise Maier, Vanessa Wujanz (Schauspiel), Anna Kirschstein (Musiktheater/Tanz) KONSTRUKTION Christin Schütze, Rumie Susann Seidler LEITUNG DER BELEUCHTUNGS- UND VIDEOABTEILUNG Nico Göckel LEITUNG DER TONABTEILUNG Sebastian Franke LEITUNG KOSTÜMABTEILUNG Gabriele Vargas Vallejo CHEFMASKENBILDERIN Tilla Weiss LEITUNG DER REQUISITENABTEILUNG Ruth Spemann LEITUNG DES MALSAALS Ramona Greifenstein KASCHIERWERKSTATT Lin Hillmer, Jenny Junkes LEITUNG DER SCHREINEREI Daniel Kositz LEITUNG DER SCHLOSSEREI Jürgen Neumann LEITUNG DER POLSTER- UND TAPEZIERWERKSTATT Andreas Schneider GEWANDMEISTEREI Lucia Stadelmann, Roma Zöller, Katja Koehler-Cremer (Damen), Brigitte Helmes, Simone Louis, Malin Ferran (Herren) SCHUHMACHEREI Tanja Heilmann, Daniela Klaiber, Anna Meirer

Textnachweise

Die Handlung, der Text „Verflochtensein“ und das Gespräch mit Dirigent Johannes Zahn sind Eigenbeiträge für dieses Heft von Carolin Müller-Dohle. Die biographische Notiz zu Ethel Smyth ist ein Eigenbeitrag für dieses Heft von Isabelle Becker / Donna Haraway, „Unruhig bleiben. Vom Erzählen artenübergreifender Geschichten und über Praktiken für Gefährten“, Campus Verlag 2018 / Die Zitate stammen aus: Ethel Smyth, „The Memoirs of Ethel Smyth“, Faber 2008. / Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber*innen aller Urheberrechte ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber*innen, sich bei uns zu melden.

Fotos, Trailer und mehr zur Produktion:



Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.

Impressum HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand
GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTORIN Andrea Jung OPERNDIREKTORIN Kirsten Uttendorf
LEITUNG KOMMUNIKATION Mariela Milkowa, Kai Rosenstein REDAKTION Carolin Müller-
Dohle SCHLUSSREDAKTION Judith Kissel CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIK-DESIGN
SPIELZEIT 2022 / 2023 Bureau Sandra Doeller AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher FOTOS © Eike
Walkenhorst HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR. 34
REDAKTIONSSCHLUSS 23.05.2023 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

*RMV-KombiTicket: Mit Bus und Bahn ohne Zusatzkosten
ins Staatstheater Darmstadt.*





STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

