Dichterliebe

MUSIKTHEATER

Christian Jost nach Robert Schumann

KOMM INS OFFENE

staatstheater darmstadt

Dichterliebe

Christian Jost nach Robert Schumanns „Dichterliebe“ op. 48 auf Texte von Heinrich Heine

Filmisches Musiktheaterprojekt

Online-Premiere am Samstag, 20. Juni 2020, 19:30 Uhr
www.staatstheater-darmstadt.de
Premiere Live-Konzert mit Film am Freitag, 26. Juni 2020, 19:30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

SOPRAN KS Katrin Gerstenberger, Cathrin Lange, Karola Sophia Schmid
ALT Lena Sutor-Wernich TENOR David Lee, Michael Pegher
BARITON David Pichlmaier BASS Johannes Seokhoon Moon

MITGLIEDER DES STAATSORCHESTERS DARMSTADT
1. VIOLINE Wilken Rank 2. VIOLINE Megan Chapelas VIOLA Klaus Opitz
CELLO Michael Veit FLÖTE Iris Rath KLARINETTE David Wolf
HARFE Marianne Bouillot SCHLAGZEUG Matthäus Pircher TASTEN Neil Valenta

EIN FILM VON Franziska Angerer, Fabio Stoll und Carolin Müller-Dohle
MUSIKALISCHE LEITUNG Jan Croonenbroeck REGIE Franziska Angerer
BILDGESTALTUNG Fabio Stoll DRAMATURGIE Carolin Müller-Dohle
LICHT Heiko Steuernagel KLANG Sebastian Franke

MUSIKALISCHE ASSISTENZ David Todd MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Irina Skhirtladze, David Todd SPRACHCOACHING Julia Abe REGIEASSISTENZ FILM Mauricio Veloso REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG LIVE-KONZERT MIT FILM Stephan Krautwald PRODUKTIONSASSISTENZ Anna Kirschstein KOSTÜMMITARBEIT Miriam Bisang SCHNITTASSISTENZ Jonas Eichhorn, Martin Kadel INSPIZIENZ Marc Pierre Liebermann REQUISITE Großes Haus BÜHNE Bühnenmeister Großes Haus KOMMUNIKATION Judith Kissel

DAUER *Eine Stunde und fünf Minuten*

Carolin Müller-Dohle

Gedanken zum filmischen Musiktheaterprojekt *Dichterliebe*

Zur Komposition

Kaum jemals wurde die Ambivalenz der Liebe in ihrer Schönheit, ihrer Flüchtigkeit und Abgründigkeit so umfassend künstlerisch dargestellt wie in Robert Schumanns *Dichterliebe*. Der Liedzyklus entstand im so genannten Liederjahr 1840. Die lang ersehnte, in diesem Jahr endlich vollzogene Hochzeit mit Clara Wieck erweist sich als große Inspirationsquelle für Schumanns Schaffen: In einem Brief an seine Braut beschreibt er die Komposition von Liedern als eine eine „lang entbehrte Seligkeit". Voller Liebesglück, aber auch voller Melancholie und Verzweiflung sind die Vertonungen der sechzehn Gedichte, die Schumann Heinrich Heines Textsammlung *Lyrisches Intermezzo* entnimmt. In dem nur etwa dreißigminütigen Werk durchlebt das lyrische Ich alle Höhen und Tiefen einer unglücklichen Liebe.

Der 1963 geborene Komponist Christian Jost hat diesen Zyklus rekomponiert und fortgeschrieben. Die Arbeit an *Dichterliebe* ist eng verknüpft mit einem tiefen persönlichen Anliegen: Christian Jost widmete das Werk seiner 2015 früh verstorbenen Frau, der Sängerin Stella Doufexis. Die sechzehn Lieder von Schumann und Heine bilden die „Keimzellen" seiner Komposition; Jost bettet sie in einen Klangstrom, der durch repetitive Patterns und eine durchlaufende Rhythmik nie vollständig abbricht. Die ursprüngliche Klavierbegleitung erweitert er zu einer Ensemblebesetzung von neun Musiker*innen. Ihre Stimmen bilden ein assoziatives klangliches Geflecht, sie sind „das harmonische Meer, auf dem sich die Lieder wie Inseln ausbreiten können" (Christian Jost). Durch instrumentale Übergänge, Vor- und Nachspiele wächst das Werk zu einer Stunde an.

Jost greift das zyklische Prinzip der Natur und das Aufkeimen und Vergehen der Liebe in seiner Komposition auf. Übereinander gelagerte Klangschichten und rhythmische Spuren lassen den instrumentalen Klang sukzessiv an- und wieder ins Nichts abschwellen; aus diesen Wellen tauchen die Stimmen der Sänger* innen empor. Der Rhythmusgruppe des Ensembles kommt eine tragende Rolle zu: Tasten (Klavier und Celesta), Harfe und Schlagzeug (Marimba- und Vibraphon) bilden meist die Grundlage der Patterns, auf welchen sich die Stimmen von Flöte und Klarinette sowie des Streichquartetts erheben. Wenn Jost diesen Modus bewusst umkehrt, wenn die Streichergruppe und Bläser den Rhythmus initiieren und die Rhythmusinstrumente die Melodiefunktion übernehmen oder solistisch spielen, wird das Wellenprinzip der Komposition hörbar. Die Amplitude aller Instrumente wird vom obersten Ton der ersten Geige bis zum tiefsten Klangregister des Klaviers – von oben nach unten und wieder zurück – durchwandert. Dem Rhythmus der Gesamtkomposition und der einzelnen Abschnitte kommt eine erzählerische Funktion zu: Es sind die Tempi, die Wiederholungen, die Beschleunigungen und Verlangsamungen, die die Bewusstseinszustände des lyrischen Ichs sowie dessen Agitation und Depression transparent werden lassen.

Christian Jost malt mit Klängen. Seine Arbeitsweise, „direkt am Klang, ohne Particell oder Skizze“ (Joscha Schaback) zu arbeiten, artikuliert sich in der reichen Farbpalette seiner Instrumentation. In dieser vielschichtigen Klangdramaturgie lässt Christian Jost die Komplexität der menschlichen Seele aufscheinen, er fügt der gefühlsbetonten Musik von Schumann eine heutige Komponente hinzu: „Aus dem harmonischen Material Schumanns gewinne ich so Neues, denke es weiter (...) und betrete die Räume, deren Türen Schumann aufgestoßen hat.“ (Christian Jost). Die Komposition fordert uns Hörende geradezu auf, diese Räume des Zaubers und der Verzweiflung mit der eigenen Phantasie weiter auszugestalten. Da das klangliche Geflecht stets Freiräume für die eigene Imagination lässt, können wir uns den verhandelten Themen immer wieder neu nähern.

Ein Kollektives Sinnen über Liebe

Josts *Dichterliebe* erzählt keine kausale Geschichte; schon bei Schumann und Heine bleibt undurchsichtig, ob die Geliebte Traum oder Wirklichkeit ist und wann die Zurückweisung stattgefunden hat. Bei Jost ist die Aufhebung alles Zeitlichen bereits im ersten, düsteren Klavierakkord des Stückes deutlich: Noch bevor in „Im wunderschönen Monat Mai" der Aufschwung der Liebe besungen wird, ist das Ende bereits musikalisch antizipiert.

Die filmische Umsetzung von *Dichterliebe* greift die Rätselhaftigkeit des Werkinhalts und die Komposition von Christian Jost formal auf. Der Film operiert mit einem Splitscreen, in dem theatrale und genuin filmische Ausdrucksmittel verschmelzen. Verschiedenen Vorgänge, die gleichzeitig in einem Raum stattfinden, verweisen auf den theatralen Raum, während die Aufeinanderfolge von Bildern, die Raum und Ort in der Zeit verknüpfen, genuin filmisch ist. So entstehen Zwischenräume, die sich einer linearen Erzählweise entziehen. Die zwei Bildhälften des Splitscreens etablieren sowohl zeitliche und örtliche Differenzen und spielen ihre Unstimmigkeiten produktiv gegeneinander aus: Wiederholungen, Vor- und Rückgriffe führen zu einer subtilen Verdichtung und Verneinung des Zeitverlaufs selbst. Die Verortung der Abläufe bleibt in der Schwebe – es könnte auch anders sein als es scheint.

Diese formale Setzung führt auch zu semantischen und rhythmischen Überschneidungen zwischen Szene und Musik. So überlagern sich die vehementen Marimbaphonschläge des Schlagzeugers Matthäus Pircher in „Ich hab im Traum geweinet" akustisch und visuell mit den Spatenstichen der Sängerin Katrin Gerstenberger. Der szenische Vorgang des Grabens wiederum fügt sowohl auf der Bildebene als auch als Geräusch einen Rhythmus hinzu. Im Hör- und Sehprozess offenbart die polyphone Partitur der Inszenierung, die in einem gesamtmusikalischen Vorgehen erarbeitet wurde, – eine Arbeitspraxis, die im wörtlichen Sinne mit dem Begriff Komposition (lateinisch: *com-ponere*) bezeichnet werden kann: Der Gesamtrhythmus des Films setzt sich aus den musikalischen Metren, den visuellen und akustischen Rhythmen der Vorgänge, des Wechselverhältnisses der beiden Bildhälften und des Gesamtschnitts zusammen.

Michael Veit, KS Katrin Gerstenberger

Die Besetzung der Darmstädter Produktion mit acht Sänger*innen, anstatt mit einer einzelnen Gesangsstimme, führt zu einer Zersplitterung des lyrischen Ichs. Somit steht nicht mehr der Seelenzustand eines Protagonisten im Mittelpunkt. Es ist vielmehr eine kollektive Erzählpraxis, die aus einzelnen Strängen ein dichtes Netzwerk von musikalischen und performativen Vorgängen knüpft. Die Vorgänge und Bilder gelangen erst im Wechselspiel beider Bildhälften zu Bedeutung. Beziehungen zwischen Figuren und Musiker*innen werden in Beziehung beider Bildhälften angedeutet; die Erzählfäden aufzunehmen und zu verknüpfen ist Teil des Rezeptionsprozesses, der die Rezipient*innen zu Mitschöpfer*innen werden lässt.

Ausgangspunkt der filmischen Erzählung ist die musikalische Aufnahmesituation im Großen Haus des Staatstheaters Darmstadt: Plexiglaswände, Mundschutzmasken und große Abstände zwischen den Musiker*innen erzählen von den Produktionsbedingungen während der Corona-Zeit. Der Film verortet die Rahmenhandlung klar in einem musiktheatralen Kontext. Demgemäß sind die Musiker*innen Teil des erzählerischen Geflechts und agieren im gleichen Wirkungsspektrum wie die Darsteller*innen. Zwischen Musik, Gesang und

filmischen Bildern entsteht eine produktive Kollision; die Einzelkünste behaupten sich in einer sich ablösenden, kontinuierlich im Schwebezustand gehaltenen Gegenwärtigkeit. Das Heraustreten aus dem Orchesterkollektiv und die Nahaufnahmen des musikalischen Spiels rückt die Präsenz der Musiker*innen in den Fokus. Gleichzeitig offenbart der musikalische Spielvorgang performative Qualitäten und geht in Resonanz mit den Vorgängen der Darsteller*innen, die abgekoppelt vom Gesang sind. Durch die Setzung klar definierter Vorgänge repräsentiert das Spiel der Darsteller*innen keine figürliche Haltung per se: Die Entstehung der Figuren ist vielmehr ein aktiver Prozess, dem wir im Ausgleich der produktiven Spannung zwischen vermeintlicher Privatheit in den Vorgängen einerseits und dem Gesang andererseits beiwohnen.

Karola Sophia Schmid

Auf der Suche nach dem „Du“

Der Motor des Zyklus' ist die eminente Schmerzerfahrung in der Sehnsucht nach Lieben und Geliebtwerden, nach Verständnis und Nähe. Das rätselhafte Du, das nie in Erscheinung tritt, lässt das Ich allein zurück. Bezug nehmend auf diese Thematik wurden die Sänger*innen und Musiker*innen einzeln gefilmt; im „realen“ Raum finden keine Begegnungen statt. Die Einsamkeit ist im romantischen Liedgut zentrales Topos: Es ist der in seine eigene Innerlichkeit zurückgezogene Mensch, der sich den Zumutungen der als oberflächlich empfundenen Gesellschaft zu entziehen versucht und jegliche soziale Interaktion außerhalb des „Du“ ablehnt – ein outlaw, ein einsam Wandernder, ohne Ansprechpartner, ohne soziales Gefüge. Gerade durch diesen der Aufklärung und Klassik konträr gegenüberstehenden Rückzug des Individuums eröffnet sich die Möglichkeit einer aufmerksamen Innenschau und Selbstreflexion. In Franz Schuberts *Winterreise* ist es der bewusst vollzogene Abschied und der dadurch gewonnene Abstand zu bürgerlichen Moralvorstellungen und Konventionen, in dem sich die Autonomisierung des Selbst vollziehen soll. Die „Reise zum Selbst“ bleibt jedoch überschattet von der Erkenntnis, sich mit niemandem identifizieren zu können und stets auf der Suche nach einem bzw. einer Seelenpartner*in zu sein.

In Platons Dialog *Symposion* gibt der Komödiendichter Aristophanes einen alten Mythos wieder, der das Wesen des Eros erklären soll. Er erzählt, dass die Menschen früher eine rundliche Gestalt gehabt hätten: ein Wesen mit vier Beinen, jeweils zwei Schamteilen und zwei Gesichtern, die in entgegengesetzte Richtungen blicken. Zeus hätte diese sehr mächtigen und starken „Kugelmenschen“ später gewaltsam voneinander getrennt. Seitdem seien die Menschen dazu verdammt, sich in unstillbarer Sehnsucht nach ihrer anderen Hälfte zu verzehren. Dieser Mythos verbildlicht die Verzweiflung, die mit jeglicher Form von Liebe trotz größtmöglicher Nähe oft einhergeht. Die Annahme, durch einen anderen Menschen ganz werden zu können, bleibt ein Paradoxon – zumal sie heute, fast 2500 Jahre nach Platons Gleichnis, unserer Vorstellung von Autonomie und Eigenständigkeit diametral entgegengesetzt scheint.

Das Thema Liebe hat in unserer Gesellschaft einen enormen Stellenwert, der beispiellos in der Menschheitsgeschichte ist. Unzählige Filme, Serien, Popsongs und Bücher thematisieren die schicksalhafte Begegnung mit einem „Du“, in der sich das Happy End in ewiger Verbundenheit einlöst. Im Gegensatz zur Epoche der Romantik stellen Unterschiede im sozialen Milieu kaum noch Hindernisse für die Partnerwahl dar; vielmehr gilt es heute, einzig und allein dem „Diktat unseres Herzens“ zu folgen. In einer Gesellschaft der totalen Individualisierung wächst das Gefühl der Eigenverantwortung für das Gelingen der Partnersuche und einer glücklichen Beziehung, wie Eva Illouz in ihrem Buch *Warum Liebe weh tut* beschreibt: „Die Qualen der Liebe verweisen jetzt nur noch auf das Selbst, auf seine private Geschichte und seine Fähigkeit, sich selbst zu gestalten.“ Wie in Ovids Mythos des Narziss, der im spiegelnden Wasser nur sich selbst erkennt und seinem eigenen Abbild verfällt, erkennt das Ich im Gegenüber nur das Selbst. Der Andere, das „Du“, wird in dieser Erfahrung nahezu ausgelöscht.

Der Film greift die Investition in die eigene Libido und die narzisstische Bespiegelung des Selbst in den Spiegelszenen des Anfangs auf. Die einsamen Figuren im weißen Kubus bereiten sich auf ein imaginäres „Du“ vor und erblicken im Spiegel doch nur ihr eigenes Abbild; Blicke aus dem Fenster verweisen auf ein Außen, das nicht entschlüsselt wird. Der Künstler Edward Hopper hat die Einsamkeit des modernen Menschen wie kaum ein anderer in seinen Gemälden dargestellt: Melancholisch, zurückgezogen und rätselhaft wirken seine Figuren in den sterilen und kühlen Innenräumen mit den großen Fenstern. Der Blick der Frau im weißen Erker von *Cape Cod Morning* (1950) richtet sich auf etwas, das sich außerhalb des Bildraums befindet und lenkt somit den Fokus der Betrachter*innen auf etwas nicht Sichtbares. In dieser Blickachse zeigt sich die schwerwiegende Absenz von Präsenz. Wenn das Draußen leer ist, muss das Innen zum Alles werden.

Während die ersten sechs Lieder vom Aufkeimen der Liebe erzählen, wird in „Ich grolle nicht“ die Unmöglichkeit der Vereinigung mit dem „Du“ erstmals klar artikuliert. Repetitive Akkorde im Streichquartett und Klavier erzeugen einen vorwärtstreibenden Groove. „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht“ – Es ist ein bedingungsloses Zustimmen zum Leben, eine Bereitschaft zum Risiko, sich der Liebe und dem Schmerz ohne Rückversicherung hinzugeben. Jost zieht die letzte Zeile des darauf folgenden Liedes vor und schließt sie direkt an die impulsive Komposition an: „Zerrissen mir das Herz“. Unvermittelt kippt die entschlossene Stimmung in Verzweiflung. Das Rennen der Figur von Michael Pegher ist ziellos und führt stets zum Ausgangspunkt, zum Drinnen, zurück. Ein Entkommen aus der Einsamkeit scheint unmöglich – er begegnet nur noch den Abschattungen von sich selbst.

Durchgewirbelte Hierarchien

„Wir sind Erdverbundene inmitten von Erdverbundenen ist nicht dieselbe politische Aussage wie ‚Wir sind Menschen in der Natur' "
(Bruno Latour)

Die Hinwendung zur Natur ist zentrales Thema der Romantik und zieht sich dementsprechend durch den gesamten Zyklus der *Dichterliebe*. Als Gegenpol zu den als lebensfeindlich wahrgenommenen, durch die Industrialisierung immer dichter besiedelten Städten, war sie ein idealisierter Ort, an dem die Sehnsucht nach einer verloren gegangenen Geborgenheit gefunden werden sollte. In Caspar David Friedrichs „Wanderer im Nebelmeer" wird eine Erkenntnis besonders deutlich: Der Mensch ist winzig angesichts der Macht der Natur. Und doch haben sich unter dem Regime des so genannten Anthropozäns die Machtverhältnisse gedreht. Die Komposition von Schumanns *Dichterliebe* steht ausgerechnet am Anfang der (erdgeschichtlich gesehen verschwindend kurzen) Zeitspanne, in der Industrialisierung und Technologie zu dramatischen Veränderungen im globalen Klima und in Ökosystemen geführt haben. Der Menschheit scheint es sprichwörtlich den Boden unter den Füßen wegzuziehen, die Erde beginnt mit uns zu interagieren. Es wird eng: Werden die weltweiten

CO_2-Emissionen innerhalb der nächsten fünf bis zehn Jahre nicht reduziert, droht die Durchschnittstemperatur bis zum Jahr 2100 um bis zu vier Grad über den vorindustriellen Durchschnitt zu steigen. Der Weg in die Zukunft eines grenzenlosen Wachstums scheint ebenso versperrt wie ein romantischer Rückzug in die Natur, Wertungen im Bezug auf Mensch (schlecht) und Natur (gut) helfen nicht mehr weiter.

„Was soll man tun, wenn das Territorium selbst an der Geschichte teilzunehmen beginnt, Schlag auf Schlag zurückgibt, kurzum: sich mit uns beschäftigt?" Der französische Philosoph Bruno Latour fordert in seinem Essay *Das Terrestrische Manifest* ein neues Verhältnis des Menschen zur Erde, in welchem die Erde selbst als politischer Akteur begriffen und als solcher ernst genommen wird. Alle Fragen der Zukunft – auch die sozialen Fragen der Umverteilung und Gerechtigkeit – werden aus seiner Sicht geopolitische sein. Die Bildende Kunst sucht bereits seit den 1960er Jahren nach gestalterischen Strategien, um alternative Narrative zu formulieren, die den dominanten Erzählungen über den Menschen im Wirkungsspektrum widersprechen und die zunächst unsichtbaren und schleichenden Prozesse des Klimawandels sichtbar machen. Der Gegenwartskünstler Olafur Eliasson fotografiert seit über zwanzig Jahren isländische Gletscher und macht in den Gegenüberstellungen der Motive, so zum Beispiel in *Tungnakvíslarjökull glacier 1999/2019, work in progress*, ihr Verschwinden sichtbar. Die umweltpolitische Aussage transportiert sich nicht durch Betroffenheit und Lamento. In der Schönheit und Erhabenheit seines Bildmotivs erinnern die Fotographien an Naturgemälde der Romantik, in den ästhetischen Formen und Strukturen des Bergmassivs wird die Natur selbst zur Kunst.

Die globale Ecosex-Bewegung trachtet in praktischer Weise nach einem Bewusstsein, in dem Mensch und Natur auf Augenhöhe interagieren. Das Manifest der Bewegung, das einen friedvollen Umgang mit der Natur gelobt, gleicht einem Heiratsversprechen: „We promise to love, honor and cherish you Earth, until death brings us closer forever together." Im ersten Kapitel des Films taucht der bzw. die ersehnte Liebende nicht in menschlicher Form, sondern als Pflanze auf: Der lust- und liebevolle Umgang von David Lees Figur mit der

Zierananas, der sich vom Pflegen, Gießen und dem gemeinsamen Verweilen am Fenster bis hin zu explizit sinnlichen Handlungen erstreckt, wirbelt die Hierarchien zwischen Mensch und Natur durcheinander. Der Künstler Zheng Bo pocht in seiner Videoinstallation *Pteridophilia 2* (ausgestellt im Berliner Gropius Bau 2018), in der sich junge Männer in einem Wald lustvollen Begegnungen mit Farnen hingeben, auf eine Gleichberechtigung der Spezies. Doch die übergriffige Komponente seiner Bilder legt offen, wie sehr wir, trotz des Wunsches, der Natur nahe zu sein, in menschlichen Denkmustern verhaftet sind.

Lösungsprozesse

Christian Jost bezeichnet den Übergang zwischen den Liedern Nr. 9 und Nr. 10 als Wendepunkt der Komposition. „Das ist ein Flöten und Geigen“ ist ein schwarzromantischer Walzer: Flirrende Glissandi der Bläser, schrille Flageoletts im Streichquartett und das knöcherne Hämmern des Marimbaphons erzeugen eine aufgekratzte und düstere Stimmung; mit bittererer Resignation besingt das lyrische Ich die Hochzeit der Liebsten mit einem Anderen. In den letzten Takten der Nummer trudelt der rastlose Rhythmus aus, und die Instrumentation wird auf Celesta, Vibraphon und Harfe reduziert. Bei „Hör ich das Liedchen klingen“ hat sich der Charakter der Komposition komplett verändert: Plötzlich scheint alles gläsern, bedächtig, unwirklich. Lena Sutor-Wernichs Figur versucht sich mittels einer grotesken Überschminkung vom eigenen Ich und all seinen (weiblichen) Zuschreibungen zu lösen, eine Bewegung, die im anschließenden Waschvorgang fortgeführt wird. „Könnte ich mich doch von meinem Körper lösen!“, schreit der verzweifelte Narziss, der erkannt hat, dass seinem eigenen Spiegelbild in der Quelle verfallen ist. Der Wunsch nach Verbindung und Nähe zum Anderen erfordert (auch) ein Zurücklassen des Selbst. Zum ersten Mal bricht im Film mit den Händen im Bachlauf das Außen in die Welt der Figuren ein.

„Es treibt mich ein dunkles Sehnen hinauf zur Waldeshöh, dort löst sich auf in Tränen mein übergroßes Weh“: Das Lyrische Ich nimmt bereits in diesem Lied Abschied von der Geliebten, Heilung suchend in der Verbindung mit der Natur. Auch im Film vollzieht sich ein Abschiednehmen, in dem die Definition von Liebe, die einen menschlichen Partner betrifft, zurückgelassen wird. Im anschließenden, rein instrumentalen *Andante Espressivo*, das von Jost bewusst als Zäsur in den musikalischen Fluss gesetzt wurde, beginnt im Film die Suchbewegung nach einem Liebesbegriff, der ein unbedingtes Anerkennen der Abhängigkeit von der gesamten Umwelt bedeutet. Im demütigen Akt des Sich-Klein-Machens der Figur von David Pichlmaier verschieben sich erstmals die Größenverhältnisse zwischen Mensch und Pflanze. Die Künstlerin Ana Mendieta, die fast ausschließlich in der Natur und nicht im Atelier arbeitete, verschmilzt in ihrem Werk *Tree of life* (1976) mit der Rinde des Baumes, nachdem sie ihren Körper vollkommen Schlamm und Erde bedeckt hat. Sie schreibt:

„It is not an act of camouflage. More a visualization of kinship or belonging. Through my earth-body sculptures I became one with the earth.“ Ihre Kunst war für Mendieta das Mittel, der gefühlten Entwurzelung von der Welt entgegenzuwirken und sich von menschlichen Zuschreibungen zu lösen.

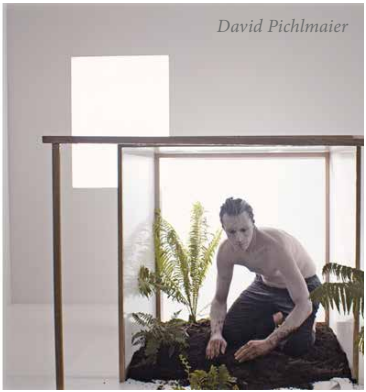
Viele Mythologien der Kulturgeschichte enthalten einen Lebensbaum als zentrales Symbol für Einheit von Mensch, Natur und Glaube. In der norwegischen Mythologie verbindet Yggdrasil, die Weltenesche, die neun Welten. Ceiba pentantra, der heilige Wollbaum der Maya, dessen Zweige bis in den Himmel ragen, steht im Zentrum der Erde. In der christlichen Genesis führt der Genuss der Frucht vom Baum der Erkenntnis zur Vertreibung der Menschheit aus dem Paradies – die Auflösung des Urzustandes, in dem Mensch und Natur in Einklang lebten: ein Zustand, nach dem sich die Menschheit in unzähligen Kulturen und Geschichten zurücksehnt.

Die Philosophin und Biologin Donna Haraway entwirft in ihrer Schrift *Unruhig bleiben* eine neue Etymologie von Mensch: Human komme nicht von homo (anthropos) sondern von Humus: „Wir sind Kompost, nicht posthuman; wir bewohnen den Humunismus, nicht den Humanismus.“ In dieser materialistischen These formuliert sie ein radikales Denken der Verwandtschaft, das im Verwesungsprozess sichtbar wird: Der Mensch ist nicht *in* der Natur. Er *ist* Natur. Der verwesende Apfel im letzten Kapitel des Films verwandelt sich langsam selbst zur Erde, während Würmer und Mikroorganismen zu Protagonisten werden. In der Substanz des Erdbodens verschmelzen Abermillionen biotischer und abiotischer Dinge, um Neues daraus entstehen zu lassen. Alle lebenden Organismen sind Teil dieses Prozesses.

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, er durchbricht die narzisstische Depression: Der Tod widerfährt uns, er kommt über uns, er verwandelt uns, er ist

radikal anders. Somit liegt in der Anerkennung des unergründlichen Todes vielleicht auch eine Liebeserfahrung, wie sie in Richard Wagners *Tristan und Isolde* beschworen wird: Lustvoll gibt sich die sterbende Isolde in ihrem Liebestod dem „des Welt-Atems wehenden All" hin. Magisch bekundet Wagners Musik „die Nachbarschaft von Eros und Tod, von Apokalypse und Erlösung" (Byung-Chul Han).

Im vorletzten Lied des Zyklus', „Aus alten Märchen winkt es", flüchtet sich das lyrische Ich sehnsuchtsvoll in ein verzaubertes Märchenland, in dem ein paradiesischer Zustand von Einklang zwischen Mensch und Natur herrscht. Die dort erfahrene Erlösung von menschlichem Leid und Schmerz gleicht einem transzendenten Liebesgefühl, das alles Seiende umfasst. Heine bricht in der letzten Strophe auf radikale Weise mit dieser Vision und stellt damit den Sehnsuchtsgedanken der ganzen Epoche der Romantik in Frage: Wenn die Morgensonne den Traum auflöst, zerfließen die Bilder des ersehnten Ortes „wie eitel Schaum". Es ist die spätromantische Einsicht, dass die Sehnsucht nach einem verloren gegangen Ort des Friedens und des Zaubers letztlich im Leben unerfüllbar bleibt. Im letzten Lied „Die alten bösen Lieder", begräbt das lyrische Ich die Liebe und den Schmerz. „Und aller Qual entnommen, und frei und selig sein" – Jost entnimmt dem vorangegangenen Stück diese Zeile und stellt sie bewusst an das Ende der Komposition.



Alle Versuche, mit der Natur verbunden zu sein, bleiben menschliche Projektionen, die anthropozentrische Perspektive zu verlassen, bleibt eine Utopie. Das Verschwinden der Figuren und die Verortung des weißen Kubus im Theaterraum greift diese Erkenntnis auf. Eine faktische Verschmelzung, die jedoch gänzlich unromantisch ist, findet erst in der Verwesung des menschlichen Körpers – im Tod – statt, der sich jeglichen Interpretationsversuchen entzieht und in dem menschliche Vorstellungen nicht mehr greifen.

Dichterliebe

Christian Jost nach Robert Schumann
Text: Heinrich Heine

„Im wunderschönen Monat Mai“

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.

„Aus meinen Tränen sprießen“

Aus meinen Tränen sprießen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,
Schenk ich dir die Blumen all,
Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.

„Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne“

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
Die liebt’ ich einst alle in Liebeswonne.
Ich lieb’ sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;
Sie selber, aller Liebe Wonne,
Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.

„Wenn ich in deine Augen seh“

Wenn ich in deine Augen seh,
So schwindet all mein Leid und Weh;
Doch wenn ich küße deinen Mund,
So werd ich ganz und gar gesund.

Wenn ich mich lehn an deine Brust,
Kommt’s über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich!
So muss ich weinen bitterlich.

„Ich will meine Seele tauchen“

Ich will meine Seele tauchen
In den Kelch der Lilie hinein;
Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein.

Das Lied soll schauern und beben
Wie der Kuss von ihrem Mund,
Den sie mir einst gegeben
In wunderbar süßer Stund.

„Im Rhein, im heiligen Strome“

Im Rhein, im heiligen Strome,
Da spiegelt sich in den Wellen
Mit seinem großen Dome
Das große, heilige Köln.

Im Dom da steht ein Bildnis,
Auf goldnem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hat’s freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein
Um unsre liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.

„Ich grolle nicht“

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlornes Lieb! ich grolle nicht.
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

Das weiß ich längst. Ich sah dich ja im Traum,
Und sah die Nacht in deines Herzens Raum,
Und sah die Schlang, die dir am Herzen frißt, –
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.

„Und wüssten’s die Blumen, die kleinen“

Und wüssten’s die Blumen, die kleinen,
Wie tief verwundet mein Herz,
Sie würden mit mir weinen,
Zu heilen meinen Schmerz.

Und wüssten’s die Nachtigallen,
Wie ich so traurig und krank,
Sie ließen fröhlich erschallen
Erquickenden Gesang.

Und wüssten sie mein Wehe,
Die goldenen Sternelein,
Sie kämen aus ihrer Höhe,
Und sprächen Trost mir ein.

Sie alle können’s nicht wissen,
Nur eine kennt meinen Schmerz;
Sie hat ja selbst zerrissen,
Zerrissen mir das Herz.

Lena Sutor-Wernich, Klaus Opitz

„Das ist ein Flöten und Geigen“
Das ist ein Flöten und Geigen,
Trompeten schmettern darein;
Da tanzt wohl den Hochzeitreigen
Die Herzallerliebste mein.

Das ist ein Klingen und Dröhnen,
Ein Pauken und ein Schalmein;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
Die lieblichen Engelein.

„Hör ich das Liedchen klingen“
Hör ich das Liedchen klingen,
Das einst die Liebste sang,
So will mir die Brust zerspringen
Von wildem Schmerzendrang.

Es treibt mich ein dunkles Sehnen
Hinauf zur Waldeshöh,

Dort löst sich auf in Tränen
Mein übergroßes Weh.

„Ein Jüngling liebt ein Mädchen“

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen andern erwählt;
Der andre liebt eine andre,
Und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen nimmt aus Ärger
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen;
Der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passieret,
Dem bricht das Herz entzwei.

„Am leuchtenden Sommermorgen“

Am leuchtenden Sommermorgen
Geh ich im Garten herum.
Es flüstern und sprechen die Blumen,
Ich aber wandle stumm.

Es flüstern und sprechen die Blumen,
Und schaun mitleidig mich an:
Sei unsrer Schwester nicht böse,
Du trauriger blasser Mann.

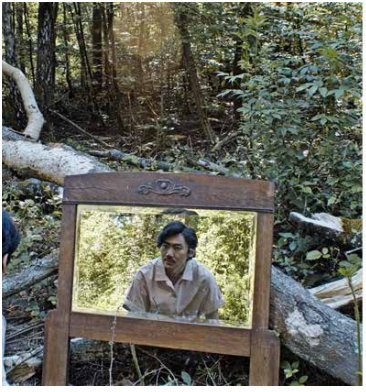
„Ich hab im Traum geweinet“

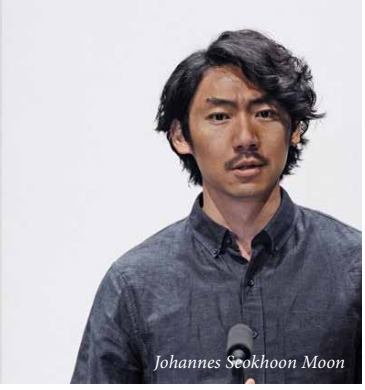
Ich hab im Traum geweinet,
Mir träumte, du lägest im Grab.
Ich wachte auf, und die Träne
Floss noch von der Wange herab.

Ich hab im Traum geweinet,
Mir träumt’, du verließest mich.
Ich wachte auf, und ich weinte
Noch lange bitterlich.

Ich hab im Traum geweinet,
Mir träumte, du wärst mir noch gut.
Ich wachte auf, und noch immer
Strömt meine Tränenflut.

Mitglieder des Staatsorchesters Darmstadt, David Wolf





„Allnächtlich im Traume seh ich dich“
Allnächtlich im Traume seh ich dich
Und sehe dich freundlich grüßen,
Und laut aufweinend stürz ich mich
Zu deinen süßen Füßen.

Du siehest mich an wehmütiglich
Und schüttelst das blonde Köpfchen;
Aus deinen Augen schleichen sich
Die Perlentränentröpfchen.

Du sagst mir heimlich ein leises Wort
Und gibst mir den Strauß von Zypressen.
Ich wache auf, und der Strauß ist fort,
Und’s Wort hab ich vergessen.

„Aus alten Märchen winkt es“

Aus alten Märchen winkt es
Hervor mit weißer Hand,
Da singt es und da klingt es
Von einem Zauberland:

Wo bunte Blumen blühen
Im goldnen Abendlicht,
Und lieblich duftend glühen,
Mit bräutlichem Gesicht;

Und grüne Bäume singen
Uralte Melodein,
Die Lüfte heimlich klingen,
Und Vögel schmettern drein;

Und Nebelbilder steigen
Wohl aus der Erd hervor,
Und tanzen luftgen Reigen
Im wunderlichen Chor;

Und blaue Funken brennen
An jedem Blatt und Reis,
Und rote Lichter rennen
Im irren, wirren Kreis;

Und laute Quellen brechen
Aus wildem Marmorstein.
Und seltsam in den Bächen
Strahlt fort der Widerschein.

Ach, könnt ich dorthin kommen,
Und dort mein Herz erfreun,
[Und aller Qual entnommen,
Und frei und selig sein!]

Ach! jenes Land der Wonne,
Das seh ich oft im Traum,
Doch kommt die Morgensonne,
Zerfließt’s wie eitel Schaum.

„Die alten, bösen Lieder“

Die alten, bösen Lieder,
Die Träume bös und arg,
Die lasst uns jetzt begraben,
Holt einen großen Sarg.

Hinein leg ich gar manches,
Doch sag ich noch nicht, was;
Der Sarg muss sein noch größer,
Wie’s Heidelberger Faß.

Und holt eine Totenbahre,
Und Bretter fest und dick;
Auch muss sie sein noch länger,
Als wie zu Mainz die Brück.

Und holt mir auch zwölf Riesen,
Die müssen noch stärker sein
Als wie der starke Christoph
Im Dom zu Köln am Rhein.

Die sollen den Sarg forttragen,
Und senken ins Meer hinab;
Denn solchem großen Sarge
Gebührt ein großes Grab.

Wisst ihr, warum der Sarg wohl
So groß und schwer mag sein?
Ich senkt’ auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein.

Und aller Qual entnommen,
Und frei und selig sein!

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters Darmstadt

TECHNISCHER DIREKTOR Bernd Klein BÜHNENINSPEKTOR Uwe Czettl LEITUNG DER WERKSTÄTTEN Gunnar Pröhl ASSISTENZ TECHNISCHER DIREKTOR Almut Reitz TECHNISCHE ASSISTENZ Marie Ruth van Aarsen (Konstruktion) / Lisa Bader (Werkstätten) / Friederike Streu (Schauspiel) / Anna Kirschstein (Musiktheater/Tanz) KONSTRUKTION Oliver Krakow LEITUNG DER BELEUCHTUNGS- UND VIDEOABTEILUNG Nico Göckel LEITUNG DER TONABTEILUNG Sebastian Franke LEITUNG KOSTÜMABTEILUNG Gabriele Vargas Vallejo CHEFMASKENBILDNERIN Tilla Weiss LEITUNG DER REQUISITENABEILUNG 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 (Damen) / Brigitte Helmes / Simone Louis (Herren) SCHUHMACHEREI Tanja Heilmann / Daniela Klaiber / Anna Meirer

HESSEN
Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst

Freunde des Staatstheaters Darmstadt e.V.

blumen-studio petra kalbfuss

DANKSAGUNGEN
Wir danken Maximilian Hirning, Andreas Etter, dem Hofgut Oberfeld für die Drehgenehmigung im Saisongarten West und Christoph Keßler sowie David Pichlmaier für die freundliche Unterstützung bei der Drehortsuche.

AUFFÜHRUNGSRECHTE Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

TEXTNACHWEISE
Byung-Chul Han, *Agonie des Eros*. Thalia, Berlin 2015./ Donna Haraway, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Campus, Frankfurt a.M. 2018. / Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*, Gesamtausgabe, Bd. 65. Klostermann, Frankfurt a.M. 1989. / Eva Illouz, *Warum Liebe weh tut*. Suhrkamp Wissenschaft, Berlin 2011. / Bruno Latour, *Das terrestrische Manifest*. Suhrkamp, Berlin 2018. / Ovid, *Narcissus und Echo*, in: ders, *Metamorphosen*. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht. Reclam, Stuttgart 2017. / Matthias Rebstock und David Roesner (Hg.), *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Intellect Ltd., Bristol 2013. / Joscha Schaback, *Was heißt recomposed? Zu Christian Josts Antwort auf Schumanns „Dichterliebe“*. Schott-Verlag. // Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Impressum

SPIELZEIT 2020/21 PROGRAMMHEFT NR. 1 HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Jürgen Pelz REDAKTION Carolin Müller-Dohle FOTOS Die Fotos für dieses Programmheft sind Standfotos aus dem Film © Fabio Stoll GESTALTERISCHES KONZEPT sweetwater, holst / Bureau Sandra Doeller AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG: