

DIE ARABISCHE NACHT



LIN
DEN
21

DIE ARABISCHE NACHT

KAMMEROPER (2007)

MUSIK UND TEXT VON Christian Jost

nach dem gleichnamigen Schauspiel von Roland Schimmelpfennig

In deutscher Sprache

Dauer: ca. 1:30 h – keine Pause

Verlag: © Schott Music, Mainz

Die Premiere wird von Deutschlandfunk Kultur aufgezeichnet
und zu einem späteren Zeitpunkt gesendet.

PREMIERE 14. April 2022

17. 19. 21. April 2022

PROBEBÜHNE I

LIN
DEN
21

MUSIKALISCHE LEITUNG Philipp Armbruster
INSZENIERUNG Marcin Łakomicki
BÜHNENBILD, KOSTÜME Leonie Wolf
LICHT Simone Oestreicher
DRAMATURGIE Benjamin Wängig

HANS LOMEIER Carles Pachon*
FATIMA MANSUR Ema Nikolovska*
FRANZISKA DEHKE Marie Sofie Jacob
KALIL Spencer Britten*
PETER KARPATI Magnus Dietrich*
KATJA HARTINGER Clara Nadeshdin*
NARBENFRAU, HELGA, FRAU HINRICHS Anna Kissjudit*
MARION RICHTER Laura Albert
KOMPARS:INNEN Erik Meßollen, Liane Oßwald, Jana Timptner

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

LIZ MOHN
KULTUR- UND MUSIKSTIFTUNG

MITGLIEDER DER STAATSKAPELLE BERLIN UND GÄSTE

VIOLINE Indira Koch***/Katarzyna Szydłowska***, Krzysztof Specjal
BRATSCHEN Björn Sperling***/Friedemann Slenczka***, Boris Bardenhagen
VIOLONCELLO Alexander Kovalev, Minji Kang
KONTRABASS Martin Ulrich, Stefania Secci***
FLÖTE, ALTFLÖTE Leonid Grudin***
OBOE Fabian Schäfer/Stefan Zeininger**
KLARINETTE Alexander Glücksmann***/Seraphin Lutz***
BASSKLARINETTE Sylvia Schmückle-Wagner/Hartmut Schuldt
HORN Merav Goldman***/Bar Zemach***
FLÜGELHORN Rainer Auerbach
VIBRAPHON Dominic Oelze
MARIMBA Martin Barth
CELESTA Andrej Hovrin***
KLAVIER Jenny Kim***

** Mitglied der Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin *** Gast

PRODUKTION

KÜNSTLERISCHE PRODUKTIONSLEITUNG Xenia Hofmann
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG, LEITUNG DES
INTERNATIONALEN OPERNSTUDIOS Boris Anifantakis
MUSIKALISCHE ASSISTENZ Jenny Kim
REGIEASSISTENZ, ABENDSPIELLEITUNG Paul Janicke
LEITUNG KOMPARSERIE Natalie Gehrman

TECHNISCHER DIREKTOR Hans Hoffmann
LEITUNG BÜHNENTECHNIK Sebastian Schwericke
TECHNISCHE PRODUKTIONSLEITUNG Simone Oestreicher
VERANSTALTUNGSTECHNIK Marcel Matschke
AUSZUBILDENDE VERANSTALTUNGSTECHNIK Sujin Choi,
Ernst Richard Dobbert, Oscar Joschko
LEITUNG BELEUCHTUNG Irene Selka
LEITUNG TONTECHNIK Christoph Koch
TONTECHNIK Malek Schulz
LEITUNG REQUISITE Jonathan Dürr

KOSTÜMDIREKTORIN Birgit Wentsch
KOSTÜMASSISTENZ Tobias Maier, Isabel Theißen
LEITUNG GARDEROBE Kirsten Roof
CHEFMASKENBILDNER Jean-Paul Bernau
MASKENGESTALTUNG Stephanie Maria Jobst, Anne Stetzer

Anfertigung der Dekoration durch die Mitarbeiter:innen der Technik
der Staatsoper Unter den Linden, Anfertigung der Kostüme in der
Repertoirewerkstatt der Staatsoper Unter den Linden

Aus urheberrechtlichen Gründen sind das Fotografieren sowie Ton- und
Videoaufnahmen während der Vorstellung nicht gestattet.





Der Wasseranschluss geht nicht, obwohl es überall rauscht. Und der Fahrstuhl klemmt mal wieder. Scheinbar alltägliche Probleme in einem Mietshochhaus – doch in dieser Nacht ist alles anders: In der Hitze der Sommerschwüle tauchen die Bewohner:innen des Hauses ab in eine Welt zwischen Traum und Realität, in der sich ihre Geheimnisse des Alltags, verborgene Leidenschaften und Sehnsüchte enthüllen. Eine besondere Nacht, die Personen zusammenführt, die zwar im selben Haus leben, aber einander quasi unbekannt sind.

Aus verschiedensten Gründen sind alle angezogen von einer Wohnung im siebten Stock, wo es zu erotischen Abenteuern, Eifersucht und Rachelust kommt. Roland Schimelpfennigs Stück aus dem Jahr 2001, eine Fantasie über die Flucht aus dem anonymen Großstadtdschungel, erzählt in sich überkreuzenden Monologen von der Parallelität der Begegnungen und Träume, die die Hausbewohner:innen in das Reich von Tausendundeiner Nacht entführen. Dieses Stück mit seiner lose gewebten, aber doch ineinandergreifenden sonnambulen Erzählstruktur machte Christian Jost zur Grundlage seiner 2008 in Essen uraufgeführten Kammeroper, einem echten Ensemblestück für 8 Sänger:innen und 18 Musiker:innen mit einer Fülle von irisierenden Klangfarben.

Mieterinnen besagter Wohnung im siebten Stock sind Franziska Dehke und Fatima Mansur. Während die Laborantin Franziska abends nach Feierabend immer so ermüdet ist, dass sie kaum noch weiß, was sie tagsüber gemacht hat und früh einschläft, nutzt Fatima regelmäßig die Schlafphasen ihrer Mitbewohnerin aus, um sich mit ihrem Freund Kalil in der Wohnung zu treffen, wovon Franziska nichts weiß. In dieser Nacht läuft es anders: Zwar wird Franziska wie auch sonst vom Schlaf übermannt und imaginiert sich in ihren Träumen in den Orient (genauer gesagt in den Harem eines Scheichs, wo sie von dessen geköpfter Lieblingsfrau verflucht wird). Ohne ihr Zutun wird die Schlafende zum Anziehungspunkt für männliche Fantasien: erstens für Peter Karpati, einen

Spanner, der sie seit einer ganzen Weile vom Nachbarhaus beobachtet hat und all seinen Mut zusammennimmt, um ihr endlich seine Liebe zu gestehen, woraufhin er geschrumpft im Inneren einer Cognacflasche endet. Zweitens für den Hausmeister Hans Lomeier, der auf der Suche nach einer defekten Wasserleitung mit den Erinnerungen an seine verstorbene Frau Helga kämpft, sie am Ende eines Wüstentraums in Gedanken umbringt und Franziska nach einem Kuss quasi als Helgas Wiedergängerin erweckt. Und drittens auch für Kalil, der auf dem Weg zu Fatima im Fahrstuhl stecken bleibt und, während sie ihn sucht, sich der schlafenden Franziska nähert und von ihr geküsst wird. Fatima sieht die beiden, glaubt sich betrogen und verfolgt Kalil mit einem Messer durch den Wohnblock. Seine Flucht nimmt immer skurrilere Züge an, weil nacheinander drei liebestolle Nachbarinnen – Katja Hartinger, Frau Hinrichs und Marion Richter – versuchen, ihn in ihre Wohnungen zu ziehen und zu verführen, ehe die rasende Fatima Kalil mit ihrem Messer in den Rücken trifft. Gleichzeitig stürzt Karpati in der Flasche vom Balkon der Wohnung im siebten Stock in die Tiefe, während Franziska ihren Erweckungskuss von Lomeier erhält. Ein ständiges Auf und Ab im Treppenhaus oder im Fahrstuhl, das mit dem Verschwimmen von Realität und (Alb-)Traum einhergeht.

Der Komponist und Dirigent CHRISTIAN JOST hat in den letzten 20 Jahren die zeitgenössische Musik entscheidend mitgeprägt. 2003 mit dem Siemens-Förderpreis ausgezeichnet, wurden seine bisher zehn abendfüllenden Opern und eine Vielzahl großer symphonischer Werke von bedeutenden Opernhäusern und Orchestern wie der Oper Zürich, den Berliner Philharmonikern, dem Grafenegg Festival, dem Theater an der Wien, dem Konzerthaus Orchester Berlin, der Flämischen Oper Antwerpen/Gent, der Komischen Oper Berlin und dem Grand Théâtre de Genève, dem Taiwan Philharmonic und dem Shanghai Symphony Orchestra zur Uraufführung gebracht.

Seine Musik folgt dabei klingend der Idee einer strukturellen Improvisation, die sich prozesshaft aus musikalischen Keimzellen entwickelt – eine organische Struktur, die im Jazz als der dritte Weg – Modern Creative – bezeichnet wird. In den Werken von Christian Jost geht es immer um das organische Fließen und ein lebendiges Atmen – die Transformation der Freiheit und des Grooves des Jazz und der strengen Struktur der Klassik bzw. Neuen Musik zu einer eigenständigen Form. Immer auf der Suche nach modernen und spannenden Erzählebenen hat Jost für das Musiktheater neue innovative Werke entwickelt, die er in einer Zeit und Raum auflösenden Dramaturgie gestaltet, darunter die Opern »Egmont«, »Rote Laterne«, »Die arabische Nacht«, »Hamlet« und »Reise der Hoffnung – Voyage vers l'espoir« sowie »Dichterliebe« neukomponiert nach Schumann und das »Nocturnal Project« mit dem deutschen Jazzpianisten Michael Wollny.

Seit der Spielzeit 2015/16 ist Christian Jost als kuratierender Moderator für die Konzertreihe »2 x hören« im Konzerthaus Berlin verantwortlich. Seine Werke werden exklusiv bei Schott Music verlegt; CD-Einspielungen erschienen bei der Deutschen Grammophon, BerlinClassics und Capriccio.



EINE STADT IN EINEM HAUS

SCHÖNHEIT IM BANALEN

MARCIN ŁAKOMICKI, LEONIE WOLF UND
PHILIPP ARMBRUSTER IM GESPRÄCH
MIT BENJAMIN WÄNTIG

BENJAMIN WÄNTIG Zu den Besonderheiten von Roland Schimmelpfennigs Schauspiel »Die arabische Nacht« wie auch der Vertonung von Christian Jost gehört, dass von Anfang an die Grenzen von Traum und Realität verschwimmen, sodass man beides kaum auseinanderhalten kann. Wie habt ihr euch diesem Text genähert?

MARCIN ŁAKOMICKI Es war ein bisschen so wie bei Beziehungen im richtigen Leben: Wenn man eine Person kennenlernt, versteht man sie auch nicht sofort. Ich habe diesen Text erst nach und nach auf dem Weg zu unserer Produktion entdeckt. Am Anfang war mir nicht klar, wovon er im Wesentlichen handelt: von der Liebe, von der Beziehung der beiden Mitbewohnerinnen Franziska und Fatima, von Traum und Albtraum? Erst nach und nach habe ich verstanden, wie in diesem Stück der übliche Antagonismus in Geschichten von Realität und Traum nicht greift. Die Stockwerke des Mietshauses versinnbildlichen die verschiedenen Ebenen, auf denen die Geschichte spielt: Realität, Erinnerung, Traum. Per Fahrstuhl bewegen wir uns permanent zwischen diesen Ebenen. Es geht in diesem Stück nicht darum, Dinge genau zu verstehen, sie genau einer dieser Ebenen zuzuweisen.

LEONIE WOLF Die Frage ist ja auch, ob es überhaupt eine allgemein gültige Realität gibt oder ob sich nicht jeder selbst seine individuelle Realität erschafft, in die ganz persönliche Erfahrungen, Erlebnisse und Träume hineinspielen. Es existiert also nicht die eine Realität, die wir erzählen wollen, sondern eine Vielzahl von Perspektiven in Parallelhandlungen. Der Reiz des Stücks besteht darin, nachzuvollziehen, dass jede Figur in ihrer eigenen Realität lebt; weniger darin, bestimmen zu können, zu wie viel Prozent sich diese aus Träumen und Surrealem speist.

ML Von Sartre stammt der Ausspruch »Die Hölle, das sind die anderen«. Das ist auch hier so: Du bist mein Traum, ich bin dein Albtraum. Oder eine Erinnerung. Aber in dem Moment, in dem sich eine Figur befindet, wird all das zur Realität.

LW Die Individualität des Blickwinkels wird ja immer dann deutlich, wenn sich zwei Menschen an ein scheinbar gleiches Ereignis erinnern. Diese Erinnerungen sind nie deckungsgleich.

BW Der Librettotext zeigt diesen Mechanismus strukturell auf, indem er gleichzeitig als Textfläche wie auch als Figurenrede funktioniert. Man könnte ihn wie folgt beschreiben: Es ist ein großer zusammenhängender Monolog, der auf verschiedene Figuren aufgeteilt ist, die voneinander unabhängig über dasselbe nachdenken und sich dabei die thematischen Staffeln überreichen, aber ganz assoziativ, ohne dass dem eine kausale Handlungslogik zugrunde liegt.

LW Genau diese Offenheit wollten wir beibehalten, statt sie durch die Festlegung in Reales und Erdachtes zu erklären – was ohnehin kaum gelingen kann.

PHILIPP ARMBRUSTER Schimmelpfennigs Stück wie Christian Josts Oper funktionieren beide strukturell auf einer spielerischen Ebene. Josts Spielfeld ist beispielsweise geprägt von wiederkehrenden Themen wie dem, das mit Wasser verknüpft ist, das Hausmeister Lomeier aus den Wänden hört. Wasser ist ja eine wichtige Chiffre für den ganzen Text: Man kann hineintauchen in einen anderen Aggregatzustand und findet unter der Oberfläche unter Umständen etwas ganz anderes.

BW Was sind denn neben diesen strukturellen Themen die »inhaltlichen« Hauptthemen, um die das Stück kreist?

ML Für mich vor allem das Thema Einsamkeit. Ich habe lange in einem Plattenbau gewohnt: fünf Treppenhäuser, fünf Stockwerke und drei Wohnungen pro Etage. Ich weiß noch genau, dass es 81 Stufen bis zum vierten Stock gab. Ich habe auch noch durchaus Erinnerungen an die Nachbar:innen, aber ihre Namen oder Berufe kannte ich nie. Was auch immer in den einzelnen Wohnungen passiert, die Familien drum herum bekommen es nicht mit. Eine Stadt in einem Haus, doch man ist sich fremd.

LW Handelt es tatsächlich von Einsamkeit, einem individuellen Gefühl, oder eher von Isolation, also dem Phänomen von außen betrachtet? Der Grundgedanke des Plattenbaus ist ja zunächst die Idee der Gleichheit zwischen allen Bewohner:innen gewesen.

BW Trotz aller Kommunikationsprobleme zwischen den Figuren dekliniert das Stück verschiedene Möglichkeiten der sozialen Interaktion in einem solchen Wohnblock durch: die Mitbewohnerinnen, die Nachbarinnen, die man kennt, der Hausmeister, der als verbindendes Element mit allen spricht, oder in einem ähnlichen, aber einseitigen Sinn auch der Spanner von gegenüber, der alles mitanschaut.

ME Interaktion, der Wunsch nach Austausch liegt in der menschlichen Natur. Ohnehin kommen alle grundlegenden emotionalen Zustände des menschlichen Miteinanders – Leidenschaft, Eifersucht, Hass – in dem Stück vor. Allerdings nicht gerade mit einem optimistischen Ausgang.

BW Die Musik stützt meiner Auffassung nach eher die beschriebene Monologstruktur des Textes, als sie den einzelnen Rollen z. B. durch Klangfarben eigene Profile verleiht. Oder unterscheiden sich die Figuren durch die Handhabung der Gesangsstimmen?

PA Die weiblichen Hauptrollen Franziska und Fatima unterscheiden sich doch deutlich. Fatima hat zwei längere solistische Repliken, eine in der Mitte, die zweite gegen Ende, letztere in fast unverblühten b-Moll nur von Klarinette, Vibraphon und Bassklarinette begleitet. In ihrer monodischen Schlichtheit haben diese Stellen geradezu Weill'sche Qualitäten. Franziskas Musik dagegen, etwa in ihren beiden langen Traumsequenzen, ist häufig sehr bildlich mit ihren Trillern, Arabesken und Koloraturen zur Schilderung orientalischen Kolorits, wobei ihre Musik damit eher an der Oberfläche bleibt. Die übrigen Figuren »schwimmen« in einem einheitlicheren Klangstrom.

BW Wie würdest du Christian Josts Musik im Grundsätzlichen charakterisieren?

PA Seine Musik zeichnet eine hohe Dichte aus. Sie besteht häufig aus vielen miteinander verwobenen Schichten, vielen solistischen, auch hochvirtuosen Passagen der Instrumentalist:innen, bewusst am Limit der Spielbarkeit komponiert. Es ist an einigen Stellen gar nicht einfach, ihre vielen Noten mit den Gesangsstimmen in meist längeren Notenwerten zusammenzubekommen und dabei sowohl



Spielbarkeit als auch natürlichem Sprachduktus Rechnung zu tragen. Zu den besonderen Herausforderungen der Partitur zählt ihre Struktur als Raumkomposition durch die Teilung in zwei Orchester, die zwar direkt nebeneinandersitzen, aber dennoch ergeben sich Stereoeffekte aus dem Wechsel zwischen links und rechts. Dabei geht es häufig um rhythmisch sehr komplexe Muster, nicht selten in schnellen Tempi, woraus sich auch trotz schwerer Ausführbarkeit der ungeheure Drive vieler Passagen erklärt.

BW Zu den szenischen Herausforderungen gehört eine sprachliche Eigenheit von Schimmelpfennig: Er hat Regieanweisungen gleichsam als Teil der Figurenrede integriert. Wie geht man damit um?

LW Von Anfang an war uns als allgemeines Spielprinzip klar, diese Regieanweisungen nicht zu doppeln, also wörtlich auszuspielen und zu bedienen.

ML Die Konsequenz dieser gesprochenen Regieanweisungen – oder sagen wir: verbalen Beschreibungen eigener oder fremder Handlungen – ist, dass sich kein realistischer Dialog zwischen Figuren entfalten kann, was den bereits erwähnten Aspekt der Isolation unterstreicht. Adressat ist immer das Publikum. Szenisch haben wir versucht, verbal formulierte Vorgänge immer durch die gezeigten zu kontrastieren – eine Diskrepanz, die das Spiel mit Realitätsebenen auf die Spitze treibt.

BW Welche Auswirkungen hatte die Anlage des Stücks als Ausgangspunkt für die Ausstattung?

LW Fundamental war mir hier die Gleichwertigkeit der Figuren, die sich auch in der Wiederholung der Struktur des Bühnenbildes widerspiegelt. Auch die Kostüme geben

keine Priorisierung vor. Daraus, dass alle fast durchgehend auf der Bühne präsent sind, ergibt sich analog zur Vielstimmigkeit von Text und Musik die Notwendigkeit, parallele Handlungen auf der Spielfläche zu ermöglichen. Außerdem haben wir uns entschieden, das Stück vor allem durch die Kostüme in der Zeit der 1980er Jahre anzusiedeln, also auch deutlich vor der Entstehungszeit des Schauspiels 2001, um die zeitliche Distanz dazu etwas zu vergrößern. Gerade in Bezug auf Orientklischees haben sich unsere Maßstäbe in den letzten 20 Jahren verschoben, sodass dem Text eine gewisse Historizität innewohnt, was diese Verortung unterstreicht. Ganz grundsätzlich standen wir vor der Herausforderung, für die nicht ganz kleine Orchesterbesetzung in einem einfachen Saal eine Raumlösung zu finden: hinter der Spielfläche, durch einen Schleier getrennt, aber durch die Fenster optisch trotzdem zugehörig.

BW Was ist denn die Bedeutung des titelgebenden »arabischen« Elements, das sich vor allem in Franziskas und Lomeiers Orientträumen äußert? Sie träumt von ihrer Entführung als Heranwachsende in den Harem eines Scheichs, der sie entjungfert und eine eifersüchtige Nebenbuhlerin hinrichten lässt, die als letztes einen Fluch über sie ausspricht; er träumt von der Hochzeitsreise mit seiner inzwischen verstorbenen Frau nach Istanbul und hat eine Vision in der Wüste. Diese Träume reproduzieren einerseits eurozentristische Klischeebilder, stellen sie aber auch teilweise ironisch auf den Kopf. Handelt es sich »nur« um Produkte ihrer Fantasie?

ML Vordergründig geht es um eine märchenhafte Sphäre, wie wir sie aus »Tausendundeine Nacht« kennen und die den Gegenentwurf zur Alltagsroutines bildet. Über das Alltagsleben lässt sich so poetisch nicht sprechen. Gleichzeitig lässt sich mit so einer Flucht aus der Realität auch der graue Alltag gut vergessen.

PA Franziska gibt darüber hinaus in ihrem Traum ja mögliche Erklärungen für ihre psychischen Auffälligkeiten, oder sie baut sich, überspitzt gesagt, eine Story für ihre Psychose, die vielleicht wirklich auf einem Übergriff oder einem traumatischen Erlebnis fußt. Und sie überhöht sich selbst in dieser Geschichte. Das ähnelt dem, was wir bei Avataren in Computerspielen sehen.

BW Das Setting des Stücks wäre eigentlich eine Einladung zu einer Sozialstudie, es schlägt dann aber durch diese Flucht der Hausbewohner:innen in ihre eigenen Gedankenwelten eine ganz andere Richtung ein. Seht ihr in dem Stück ein Plädoyer für Fantasie?

LW Auf der einen Seite ja, andererseits zeichnet es schon Vertreter:innen einzelner gesellschaftlicher Gruppen, natürlich keines kompletten Panoramas. Aber es geht vielleicht eher um gesellschaftliches Miteinander als um soziale Herkunft.

ME Im Verlauf der Arbeit ist für mich die Beziehung der beiden Mitbewohnerinnen, die auf einer eher unbewussten Ebene in einem ständigen Wettbewerb miteinander sind, auch immer wichtiger für das ganze Stück geworden. Ich habe den Eindruck, dass sie dabei wie Kinder agieren, ganz haltlos. Dazu kommt, dass die Figuren, eigentlich alle, kaum eine Entwicklung im Stück durchmachen.

LW Am ehesten Fatima, die mit ihrer Rache an Kalil aus ihrer anfänglich genügsamen Rolle ausbricht.

ME Die beiden Ariosi, die Philipp erwähnte, Fatimas Beschreibung von Franziska und dem Tag ihres Einzugs, zeigen allerdings auch musikalisch kaum eine Entwicklung.

PA Das stimmt, denn gerade die zweite Stelle ist merkwürdig meditativ inmitten einer eigentlich sehr aufgepeitschten Passage. Macht nicht Lomeier eine Entwicklung durch, indem er sich im Traum an seinen eigenen Dämonen, nämlich den Erinnerungen an seine Frau Helga, abarbeitet? Die musikalische Erlösung hin zum Dur-Tonalen am Schluss scheint das ja zu unterstützen.

BW Aber können wir wirklich davon ausgehen, dass die Geschichte für Franziska und Lomeier ein Happy End nimmt? Dass sie ein Paar werden, ganz zu schweigen ein dauerhaftes, ist doch eher unwahrscheinlich, zumal wir am Ende überhaupt nicht mehr wissen, auf welcher (Ir)Realitäts- oder Traumebene sich ihre finale Annäherung ereignet. Trotz der Seligkeit parallel gesungener Terzen sehe ich in den letzten Takten der Musik eher ein offenes Ende.

PA Es gibt ja tatsächlich keine Hauptrolle, mit der man sich emotional identifizieren könnte. Was bleibt also nach dem im Nichts verschwindenden Schluss übrig außer Leere? Ich bleibe immer mit einem etwas schalen Gefühl zurück.

ME Ich finde, dass das Ende auch etwas Versöhnliches hat. Denn eigentlich ist die Geschichte doch ganz einfach: Wir haben acht Nachbar:innen in einem Wohnhaus, die sich treffen, reden, nicht-reden. Es ist eine Alltagsgeschichte; Handlungen müssen nicht immer in dramatischem Auf und Ab bestehen. Viele Passagen berühren mich sehr, etwa dieses Fatima-Arioso mit der prosaischen Beschreibung von Briefkasten und Fahrstuhltür. Man kann Schönheit auch an banalen Orten finden.



Dichten, schreiben heißt: ver-dichten. Die Wirklichkeit komprimieren, zu Sprache verdichten.

Verdichtet man ein Stück Kohle, entsteht ein Diamant.
Verdichtet man die Wirklichkeit, entsteht Kunst.
Bläst man die Wirklichkeit auf, entstehen ein paar Illusionen.
Kunst legt den Finger in die Wunde.
Illusionen tun es nicht, sie betäuben den Schmerz.

Mein Verständnis von Theater ändert sich ständig, mit jedem Stück, das ich lese, mit jedem Stück, das ich sehe, mit jedem Stück, das ich schreibe.

Seit etwa zwanzig Jahren schreibe ich Stücke, kaum eines davon ähnelt dem anderen, jedes ist anders. Es sind um die dreißig Stücke und Hörspiele entstanden, kurze Prosatexte, Minidramen, ein paar Opernlibretti. Es gibt keine Masche, kein »System Schimmelpfennig« – auch wenn ich, wie vermutlich jeder Autor, um die gleichen, niemals besiegbaren Obsessionen kreise. Der (Theater-) Stoff sucht sich seine Form. Manche der Texte wie »Der goldene Drache«, »Die arabische Nacht«, »Push Up 1-3«, »Vorher/Nachher« und »Die Frau von früher« wandern um die Welt, andere der Texte werden nie gespielt.

Ich komme von der Praxis, ich bin lange Jahre Regieassistent gewesen, später selbst Regisseur. Ich habe als Beleuchter gearbeitet. Meine visuelle Vorstellung von Theater war (als Theatermacher) lange Zeit sehr, sehr einfach, minimalistisch: Kaum »Psychologie«. Keine »vierte Wand«. Nur Rhythmus, Tempo. Phantastik.

Roland Schimmelpfennig

Der Theaterkritiker Georg Hensel hat in seinem vielgelesenen, schon mehrere Jahrzehnte alten Schauspielersführer »Spielplan« die Theaterautoren in verschiedene Gruppen unterteilt. Eine davon heißt »Dramatiker, die man Dichter im engeren Sinn nennt«. Ohne Zweifel kann man sich schnell darauf einigen, Schimmelpfennig dieser Kategorie zuzuordnen.

Kennzeichen der Poeten sind das Übergewicht der Metaphorik über das Spiel, der Aufbau der Stücke erinnert oft eher an eine musikalische Komposition, als dass sich an Gesetzen der Narration orientierte. Das Auftreten von Engeln oder Teufeln bereitet den Poeten nur geringe Schwierigkeiten. Und sie schreiben in Versen. Schaut man sich an, wie problemlos Schimmelpfennig seit »Die arabische Nacht« seine Poesie in eine geschlossene, funktionierende Handlung integrieren kann, wie eingebunden in die größte aller Illusionen, die gemeinhin Realität genannt wird, seine Phantasie mittlerweile ist, wie sorgfältig das Symbolische und das Reale austariert sind, dann begreift man, welchen außerordentlichen Rang dieser Autor hat. Ein Poet, der kein Problem damit hat, hinabzusteigen. Dem das sogar Spaß zu machen scheint.

Es gelingt Schimmelpfennig seit einiger Zeit mehr Wirklichkeit einzufangen, als mancher Naturalist oder Aufklärer sich träumen lässt. Was in »Die arabische Nacht« zwischen Wohnblocktristesse und Tausendundeiner Schwärmerie an jenen Schattenfiguren, die bis vor kurzem zwischen Orient und Okzident hin- und herwanderten, dingfest gemacht wurde, übersteigt jede Sozialkritik.

Schimmelpfennigs Dramen sind im Kern romantische Erzählungen, an denen sich Partikel der Gegenwart abgelagert haben.

Das wichtigste Gesetz von Schimmelpfennigs Welt aber ist seit »Die arabische Nacht« die in Figurenrede hineingenommene Szenenanweisung. Man kann darin schlicht Doppelt-Gemoppeltes sehen, man kann sagen, Schimmelpfennig werde zum Erzähler, man kann sagen, der Stoff werde

dadurch sekundär, man kann sagen, dass den Schauspielern die Möglichkeit des Spiels genommen wird, womit etliche der vielen Inszenierungen des Stückes tatsächlich Probleme hatten, man kann, wie es Schimmelpfennig in einem Interview getan hat, darin einen Transportmechanismus für die Handlungsmechanismen des Boulevardstücks sehen, das auch in »Die arabische Nacht« steckt, man kann darin das szenische Pendant zum Thema von »Die arabische Nacht« sehen: der Unmöglichkeit von Erinnerung und ihren Folgen.

In der Logik der Poesie geschieht allerdings vor allem eines. Da löst sich das Innen und das Außen des Dramas auf, das Bewusstsein und die Handlung werden eins. Das hat weitreichende Konsequenzen, von denen die Auflösung des objektiven Standpunkts von Zuschauer (und Autor) wahrscheinlich nur die vordergründigste ist. Die Stücke bekommen dadurch eine Totalität, die Regisseure vor größere Aufgaben stellt, als eine Tonlage für die Szenenanweisungen zu finden, und sie bekommen jene Gegenwärtigkeit, die sie spannend werden lässt. Die Verbindung von Figurenrede und Szenenanweisung ist vollkommene Sichtbarkeit. »Es ist, was es ist«, sagte Schimmelpfennig früher, die Dramen sind nicht mehr als das, was sie zeigen. Mittlerweile definieren sich durch Schimmelpfennigs Stücke die poetischen Gesetze so: Je offener alles zutage liegt, desto geheimnisvoller wird das Ganze. Es darf keinen doppelten Boden geben, alles muss durchsichtig sein, dann ist die Zauberwelt perfekt. Das Geheimnis ist das Banale.

Peter Michalzik

»Die arabische Nacht« ist »narratives Theater«. Entscheidend beim Schreiben des Stücks waren zwei Dinge.

Erstens: die inhaltliche Verschärfung: »Die arabische Nacht« handelt von Leuten, die in ihrer Existenz gefangen sind.

Zweitens: der erzählerische Ansatz.

Im Sinne eines »narrativen Theaters« war es mit einem Mal möglich, dass ich nicht mehr darüber nachdenken musste, wie all die Szenen in der Wüste (in dem Stück tritt ein Hausmeister über die Schwelle einer Wohnungstür und steht plötzlich in der Sahara), in der Flasche (in dem Stück küsst ein Mann eine ihm unbekannte schlafende Frau und findet sich plötzlich, sehr klein, in der leeren Cognac-Flasche neben dem Sofa wieder) und so weiter möglich sein könnten. Ich verabschiedete mich von einem Theater der »Illusion« und fand eine Lösung, eine uralte Spielweise, die den Zuschauer mitnimmt, an der Hand nimmt. Das bedeutet: Erzählung.

Theater ist eine direkte Kunstform. Theater ist eine Kunst, die sich bei ihrer Herstellung durch Schauspieler zusehen lässt. Spielen und Geschichten gehören untrennbar zusammen. Etwas Schöneres gibt es für mich nicht – solange das Theater nicht anfängt, mir etwas vorzumachen.

Der Zuschauer kennt jeden Trick, jede Schraube, jede Pirouette, jede Technik. Jeden Manierismus der Sprache. Und weil das so ist, weil es nichts mehr gibt, was wir nicht dürfen, was wir unbedingt ausprobieren müssen, um uns von der Last der Klassik und der Moderne zu befreien, können wir Abkürzungen nehmen. Können, nicht müssen. Wir dürfen es uns erlauben, auf der Bühne sieben Seiten Dialog zu einer halben Seite Prosa schrumpfen zu lassen.

Die Erzählung auf dem Theater, oder noch radikaler: die gesprochene Prosa auf dem Theater erlaubt auf der anderen Seite einen ganz anderen Luxus der Ausführlichkeit im Detail. In »Die arabische Nacht« erzählten die Figuren noch ihre Geschichte. In »Vorher/Nachher« von 2001 weicht die Narration teilweise der Beschreibung. Die Figuren lösen sich auf, werden zu Beschreibungen ihrer Selbst. Es kommt zu einer »Narration ohne Erzähler«, doch der Erzähler ist natürlich immer existent. Es kann ihn nicht nicht geben.

Roland Schimmelpfennig



IM WOHN- HOCHHAUS

FRAU P. »Mit anderen Bewohnern sagt man ›Guten Tag‹ im Fahrstuhl, aber sonst ... Gut, hier nebenan wohnen welche, die sind schon länger im Haus, da spricht man mal ein paar Worte. Aber die hinten in die andere Wohnung eingezogen sind, da hört man nur mal Krach auf dem Flur, also mit denen ist kein Kontakt zu halten oder so. Man könnte ja auch mal, wenn Not am Mann ist, sich um ein halbwüchsiges Kind kümmern oder irgendwas. Aber das würde ich erst gar nicht machen. Wenn ich höre, wie die sich beharken, dass man das auf dem Flur hört. Das ist traurig, aber na ja, wenn sie es so haben wollen, kann man nichts machen.«

FRAU K. »Heute gibt es eine große Fluktuation hier im Haus, und das finde ich eher schlecht. Es wird langsam sehr gemischt, was hier so drin ist, ist von ganz unten. Ich finde, wenig Mittelklasse. Aber ich halt mich eben da raus.«

FRAU S. »Im Grunde genommen ist das hier ja eine Kleinstadt in einem Haus. Man hat mir damals gesagt gehabt, es sind ca. 450 Menschen, die in so einem Haus wohnen. Das mag heute ein bisschen anders sein, denn wir zum Beispiel haben eine Vierraumwohnung, wohnen aber zu zweit da drinnen. Früher waren die Kinder zu Hause. Umziehen bedeutet ja immer Geld, und dadurch bleibt man da drinnen sitzen. Ich werde praktisch gezwungen irgendwo, finanziell, einfach da wohnen zu bleiben, und man nimmt einer Familie mit Kindern die Wohnung irgendwo weg. Das tut mir auch leid, aber ich muss ja auch in erster Linie an mein Portemonnaie denken. So ist es leider. Der Staat macht es leider so.«

FRAU S. »Ich war immer schon so ein Typ gewesen: ›Tag!‹, ›Einen schönen Weg!‹, mal auch nett sich unterhalten, aber nicht Freundschaften bilden. Das mochte ich noch nie. Nette Leute kennengelernt, nette Gespräche geführt, aber irgendwo ist bei mir dann auch die Grenze. Und ich muss sagen, ich kenne noch nicht mal die ganzen Namen von unserem eigenen Podest, obwohl das ja acht Mieter sind – hatte mich nicht interessiert.«

FRAU D. »Jetzt haben wir es hier so schön, und ich hab es auch noch nie bereut. Ich will hier bleiben, wir werden hier rausgetragen. Mit den Füßen zuerst.«

HERR UND FRAU B. Er: »Wir kommen mit den Leuten aus, mit allen, und damit hat es sich eigentlich erledigt.« Sie: »Wir sind mit keinem verkracht, dass wir den nicht grüßen oder was, nein, das gibt's bei uns nicht. Wir achten jeden, und wir werden auch so geachtet, denken wir einfach mal. Aber wir wollen nicht irgendwie, dass einer beim anderen reinkriecht.« Er: »Wie sagt man: Gute Freunde sind immer willkommen, aber sind besser, wenn sie gehen.«

Interviews mit Bewohner:innen eines Wohnhochhauses in der Zingster Straße in Berlin Neu-Hohenschönhausen, aufgezeichnet von Sonya Schönberger



Little boxes on the hillside,
Little boxes made of ticky-tacky,
Little boxes on the hillside,
Little boxes all the same.
There's a green one and a pink one
And a blue one and a yellow one,
And they're all made out of ticky-tacky
And they all look just the same.

And the people in the houses
All went to the university,
Where they were put in boxes
And they came out all the same,
And there's doctors and lawyers,
And business executives,
And they're all made out of ticky-tacky
And they all look just the same.

And they all play on the golf course
And drink their martinis dry,
And they all have pretty children
And the children go to school,
And the children go to summer camp
And then to the university,
Where they are put in boxes
And they come out all the same.

And the boys go into business
And marry and raise a family
In boxes made of ticky-tacky
And they all look just the same.
There's a pink one and a green one
And a blue one and a yellow one
And they're all made out of ticky-tacky
And they all look just the same.

Malvina Reynolds

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDE RIN DREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Benjamin Wäntig / Dramaturgie

der Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Das Interview und der Einführungstext sind Originalbeiträge für dieses Programmheft von Benjamin Wäntig.

Die übrigen Texte sind entnommen aus: Roland Schimmelpfennig: Ja und Nein. Vorlesungen über Dramatik. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik, hrsg. v. Johannes Birgfeld, Berlin 2014. Roland Schimmelpfennig: Die Frau von früher. Stücke 1994–2004, darin: Nachwort von Peter Michalzik, Frankfurt am Main 2004. Sonya Schönberger: Wohnen mit Vollkomfort 2017, in: Das andere Bauhaus-Erbe. Leben in den Plattenbausiedlungen heute, hrsg. v. Peer Pasternack, Berlin 2019. Malvina Reynolds in: American culture: an anthology of civilization texts, hrsg. v. Anders Breidlid, London 1996.

BILDNACHWEISE pexels.com: U1 (Szabó Viktor), S. 6, 27 (Marcus Lenk). pixabay.com: S. 30 (zephylwer0). Produktionsfotos von Gianmarco Bresadola von der Klavierhauptprobe am 6. April 2022

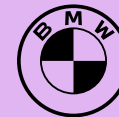
Alle Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Redaktionsschluss: 7. April 2022

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas

HERSTELLUNG Druckhaus Sportflieger, Berlin



MILITÄR The
Found
ation.

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**