

Johannes
Kalitzke
INFERNO
(UA)

Mit Libretto

2004/2005



Ein schöner Tag in Posthausen!

Willkommen im größten Einkaufszentrum Norddeutschlands!
Mode, Einrichtung, Spiel, Technik, Sport – und alles, was
einen Einkaufstag zum Erlebnis macht.

Restaurants, Kinderbetreuung, tolles Ambiente und
ständig Aktionen!

Und vor allem: die großen Marken, garantierte Tiefpreise
und Profi-Service mit fast 100-jähriger Tradition!

www.dodenhof.de

28866 Posthausen | Telefon: 042 97-30 | Mo. – Fr. 9 – 19.30 Uhr
(Supermarkt bis 20 Uhr) | Sa. 9 – 18 Uhr

dodenhof

Johannes Kalitzke

02231


INFERNO

Oper nach dem gleichnamigen Stück von Peter Weiss

Einrichtung als Libretto: Johannes Kalitzke

Uraufführung eines Auftragswerkes des Bremer Theaters

| | |
|----------------------|------------------------|
| Musikalische Leitung | Stefan Klingele |
| Inszenierung | David Mouchtar-Samorai |
| Bühnenbild | Heinz Hauser |
| Kostüme | Urte Eicker |
| Chöre | Thomas Eitler |
| Choreographie | Jacqueline Davenport |
| Dramaturgie | Ralf Waldschmidt |

Mit großzügiger Unterstützung von Kraft Foods  Kraft Foods

Zusätzlich gefördert vom Kulturhauptstadtfonds



Peter Weiss, um 1960

... Inferno

beherbergt alle die, die nach des früheren Dante Ansicht zur unendlichen Strafe verurteilt wurden, die heute aber hier weilen, zwischen uns, den Lebendigen, und unbestraft ihre Taten weiterführen, und zufrieden mit ihren Taten leben, unbescholten, von vielen bewundert. Alles ist fest hier, geölt, gesichert, nichts wird bezweifelt, und jegliches Leiden ist weit abgeschoben. Nur uns, die wir uns anmaßen, nicht zu ihnen zu gehören, doch die wir an sie gebunden sind, mit unsrer Mutlosigkeit, unserm Mangel an Kraft, sie zu stürzen, graut vor ihnen. Wir sehen ihr Vorhaben, wir sehen, woher sie kommen und wir sehen das Ziel das sie vor Augen haben, und wir müssen hier bleiben, verbündet mit ihnen, so lange wir sie walten lassen. ...

aus: Peter Weiss, Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia

Extraportio Passion

Kraft Foods ergreift die Initiative für Menschen, die das erklärte Ziel haben, im Leben mehr zu erreichen. Die mit Leidenschaft bei der Sache und deshalb zu außergewöhnlichen Leistungen fähig sind. Die beherzt an der Umsetzung ihrer kreativen Ideen arbeiten und mutig neue Herausforderungen angehen. Denn nur so lässt sich unsere gemeinsame Zukunft erfolgreich gestalten.



Kraft Foods



SZENENFOLGE

Erster Kreis

1. Uhrwerk

Eine Gesellschaft amüsiert sich. Da entdeckt sie unter sich einen Fremden. Der Chef und drei Figuren – der Luchs, der Löwe und die Wölfin – erscheinen. Sie verhöhnen den Unbekannten. Vergil glaubt, ihn zu erkennen: Ist es der Dichter Dante Alighieri, zurückgekehrt aus dem Exil?

2. Spirale

Der Dichter Dante entwarf einst ein Bild des Infernos als Ort der Strafe für die Sünder. Doch die Hölle, die er nun betreten hat, ist die Wirklichkeit selbst. Kein Jenseits schafft Gerechtigkeit. Die Figuren verspotten den Dichter und wollen Dante doch ihrer Welt einverleiben. Der Chef erklärt das Spiel für eröffnet. Vergil weiß von Dantes Exil. Dort schrieb er ein Gedicht, in dem er die zurückgelassene Geliebte preist.

3. Aria alla scala

Mit achtzehn Jahren sah Dante Beatrice, seine Liebe, zum letzten Mal. Aus der Erinnerung schöpfte er die Kraft für seine Dichtung.

4. Boogie

Die Wölfin ahnt, dass Dante an die Verbrechen der Vergangenheit erinnern will. Die Figuren verhöhnen Dantes Erinnerung an Beatrice.

5. Aria del ponte

Dante versucht die Spur der verlorenen Geliebten zu finden, sich zu erinnern.

6. Marcia funebre

Die Bewohner weisen den Weg in ihre Stadt, in der es keine Schmerzen gibt.

7. Valse

Ihr, die ihr kommt, lasst alle Zweifel fahren ... so lautet der Wahlspruch der Stadt. Der Chef erscheint als Charon.

8. Ragtime

Charon enthüllt den Namen des Ortes: *Inferno*. Er weist allen den Weg hinein, die sich um das Leiden nicht scheren, die Schritt halten können.

9. Aria del ponte (II)

Dante versucht, die Stadt, die er kannte, in der die Scheiterhaufen brannten, wieder zu erkennen. Doch die Bewohner wollen sich nicht an das Grauen der Vergangenheit erinnern. Sie berauben Dante seiner Kleider.

10. Menuett

Vergil preist die Freiheit der Geschichtsvergessenheit: Nackt und hilflos soll auch Dante die Vergangenheit auf sich beruhen lassen.

Dante versucht sich zu erinnern, wie er hierher geriet. Ist er gestorben, hat er nur vergessen?

Zweiter Kreis

Intermezzo

Ist Dantes Gegenüber wirklich Vergil, der Dichter? Musste er, wie Dante, jemals ohne die eigene Sprache leben?

1. Toccata

Ohne Vergangenheit gibt es keine Selbstgewissheit, ohne Sprache keine Vergangenheit.

2. *Der Song vom Glück*

Die Figuren singen vom Glück derer, die nur in der Gegenwart leben und im Überfluss ihre Kunst betreiben.

3. Minos-Mechanik

Der Chef erscheint als Minos – er prüft den Neuankömmling und entscheidet über seine Aufnahme in die Stadt. War Dante wirklich ein mittelloser Flüchtling, der alles zurücklassen musste?

4. Pietà

Die Figuren werfen Dante vor, dass er im Exil ein angenehmes Leben führte. Anklagend erscheint die Gestalt Beatrices, die von Dante nicht gerettet wurde. Minos erklärt Dante für aufgenommen, weil er sich im Exil ebenso schuldig gemacht habe wie die im Lande Gebliebenen. Dante wird eingekleidet.

5. Rezitativ – Kerker

Tschacko, Dantes Jugendfreund und Herr des Höllenhundes Cerberus, erscheint. Dante fragt ihn nach den Briefen, die er ihm für Beatrice geschickt hatte. Tschacko will sich daran nicht erinnern – verfolgt und gefoltert hätte Beatrice die Briefe sowieso nicht lesen können.

6. Hoquetus

Der Chef erscheint als Pluto. Er begrüßt den aus dem Exil zurückgekehrten Dichter und will ihn mit Orden und Ämtern ehren. Dantes Kunst soll helfen, den neuen Wohlstand zu mehren und zu legitimieren. Doch Dante weist die Auszeichnungen zurück, er will sich nicht mit den Tätern gemein machen. Vergil erinnert ihn an die eigene Schuld: Dante hat Beatrice zurückgelassen, und er hat sich an einem Pogrom beteiligt. Der Exilant war nicht nur Opfer, er war auch Täter.

7. Litanei

Der Chef erscheint als Phlegias. Dante wehrt sich gegen die Erinnerung, schuldig geworden zu sein. Die Wölfin erscheint in der Gestalt Medusas. Sie straft Dante.

Dritter Kreis

1. Intermezzo

Vergil macht Dante klar, dass er keinen Einfluss auf die Gegenwart habe.

2. Schatten

Die neue Gesellschaft ist jedem nützlich, der sein Geschäftsinteresse zu wahren weiß. Dante erkennt sein Dilemma – er hat sich schuldig gemacht, und doch ist sein Platz nicht in der Gegenwart, die die Vergangenheit verdrängt, die sich ganz aus Erfolg und Wohlstand legitimiert. Aber sein Widerstand ist gebrochen: Er schreibt seinen Namen ein ins Buch der Stadt.

3. Labyrinth

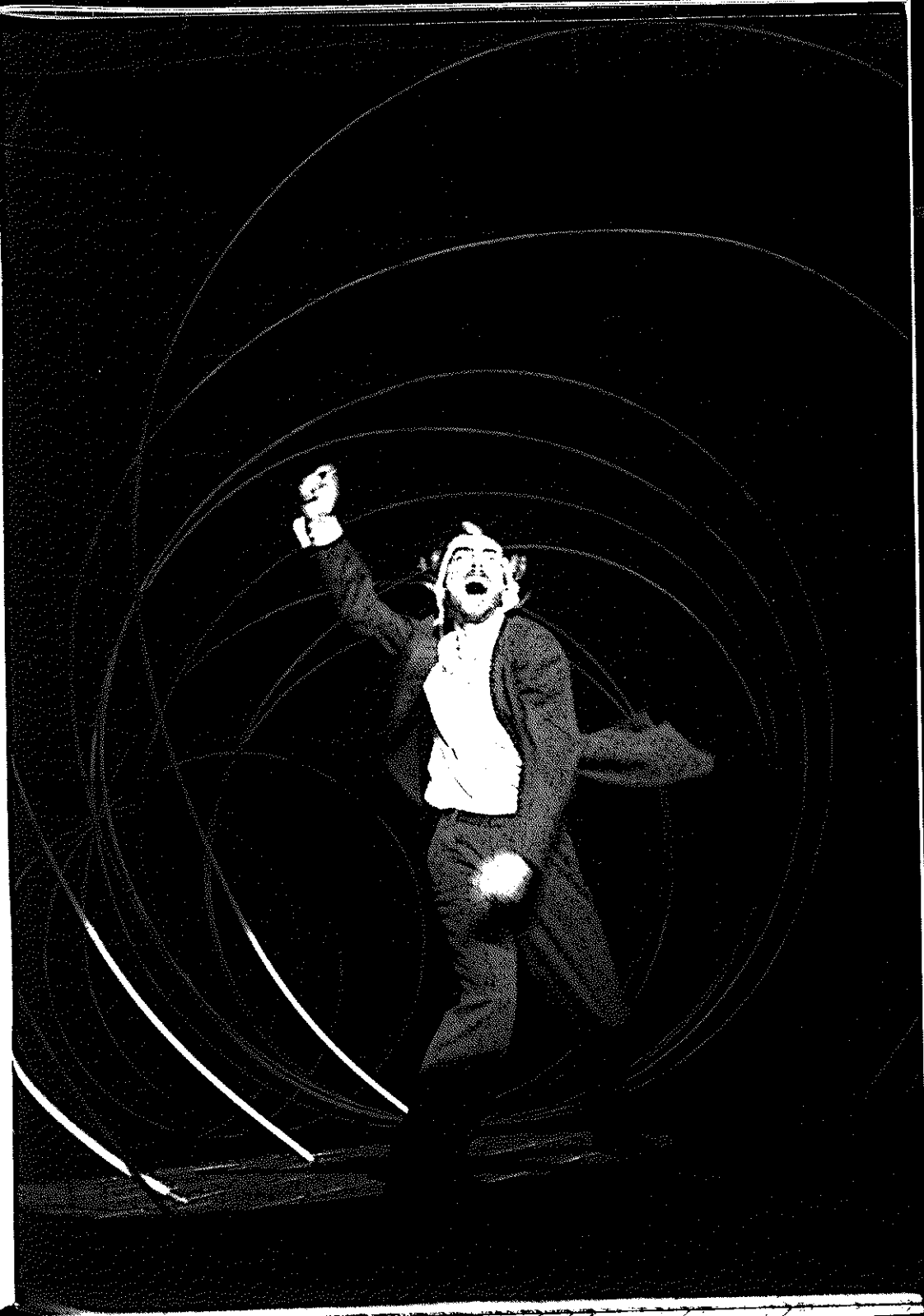
Der Chef erscheint als Minotaurus. Dante ist nun Teil der Inferno-Gesellschaft, Täter und Opfer zugleich. Doch noch hört er das Weinen und Klagen, das aus der Vergangenheit in die Gegenwart dringt. Vergil leugnet, es wahrzunehmen.

4. Spirale

Die Vergangenheit beginnt Dante zu entgleiten. Er wehrt sich dagegen, doch Vergil versichert ihm, dass alle nur sein Bestes wollen. Dante träumt von einem Ort des Friedens. Capaneus erscheint. Er münzt Dantes Klage zur Propaganda um. Doch hinter dem scheinbaren Idyll der Gegenwart scheinen die Gräueltaten der Vergangenheit auf. Wieder wehrt sich Dante dagegen, von der Stadt und ihren heutigen Bewohnern vereinnahmt zu werden. Seine Orden werden ihm wieder entrissen, die Ermordung Beatrices wird ihm nun brutal enthüllt.

5. Epilog

Dante ist hilflos und gebrochen wie zu Beginn. Die Bewohner der Stadt haben Dante besiegt, aber sie konnten ihn nicht zu einem der ihren machen. Beatrice sagt sich von allen los.



Hartmut Lück

LASST ALLE HOFFNUNG FAHREN!

Dante – Weiss – Kalitzke: Das *Inferno* als Abbild der Realität

Als Peter Weiss sich Anfang der 1960er Jahre die *Divina Commedia* von Dante Alighieri (1265-1321) als Vorbild für eine (dann allerdings unvollendete) Theatertrilogie nahm, war dies keineswegs eine oberflächliche oder gewaltsame Politisierung eines Gipfelwerkes der europäischen Literatur. Denn auch wenn Dantes *Göttliche Komödie* mit ihren drei Teilen *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* in der Tradition von Jenseitsschilderungen christlicher Erbauungsliteratur steht, so ist doch seine Adaption und Ausgestaltung dieses Stoffes nicht nur von einsamem literarischem Rang, sondern ganz entscheidend gekennzeichnet durch vielfältige Bezüge zur gesellschaftlichen Realität seiner Zeit: Die Hölle des *Inferno* ist, bei aller Anknüpfung an Figuren der griechischen und römischen Mythologie wie auch an Vorstellungen christlicher Glaubensapologetik, bis in Details der Namen und geschilderten Ereignisse recht eigentlich die Hölle auf Erden; neu aber gegenüber ähnlichen Schilderungen ist Dantes Einstellung zum Thema der ewigen Verdammnis, nämlich Mitleid mit den Gepeinigten zu zeigen – in Zeiten des schlimmsten und blutigsten christlichen Fundamentalismus ein Zeichen von Humanität. Der christlich-mythologische Kosmos zwischen Oben und Unten erscheint als Abbild realer Erfahrungen. Hier konnte Peter Weiss mit seiner Aktualisierung anknüpfen, zudem auch autobiografisch sich auf Dante beziehen: Dieser war 1302 aus seiner Vaterstadt Florenz verbannt worden; die *Göttliche Komödie* entstand im Exil – Peter Weiss wiederum kam aus der Emigration nach Deutschland zurück, seine eigene Rolle als Emigrant, verlegt in die Figur des Dante, betrachtete er durchaus kritisch und selbstkritisch und thematisierte dies auch im Stück.

Dantes *Divina Commedia* entstand zwischen 1307 und 1321 und kursierte schon bald nach seinem Tod in Kopien in ganz Italien, wurde allerdings erst anderthalb Jahrhunderte später erstmals komplett veröffentlicht; eine erste deutsche Übersetzung erschien erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dante legte damit nicht nur den Grundstein der modernen italienischen Literatursprache, sondern übte auch auf die gesamteuropäische

Kultur nachhaltige, bis heute andauernde Wirkungen aus. So ist -- um dies auf den hier interessierenden Bereich der Musikgeschichte zu beschränken -- Johannes Kalitzke nur einer unter vieler schöpferischen Musikern, die sich, wie vermittelt auch immer, von Dante haben anregen lassen.

Dante selbst erwähnt einen Zeitgenossen mit Namen Casella, der seine Verse vertont habe; Luca Marenzio (1553/54-1599), einer der Großmeister des italienischen Madrigals, beginnt sein neuntes und letztes Madrigalbuch (1599) geradezu demonstrativ mit einer Dante-Vertonung (*Così nel mio parlar* aus den *Rime*), um im Angesicht eines stilistischen Umbruchs zur *Seconda Pratica* und des veränderten literarischen Geschmacks der Zeit auf die wahren Werte, so wie sie ihm erschienen, zu verweisen. Wenig später zitiert Claudio Monteverdi (1567-1643) in seiner Oper *Orfeo* (1607) zu Beginn des III. Aktes, als Orpheus die Unterwelt betritt, den Dante'schen Höllenspruch *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* (*Lasst alle Hoffnung zurück, die ihr hier eintrittet*).

Im 19. Jahrhundert gehört die intensive Beschäftigung mit Dante zu Franz Liszts (1811-1886) tiefgreifendem Italien-Erlebnis, was sich in einer *Dante-Sinfonie* (1855-56) und als einem seiner bekanntesten Klavierwerke in *Après une Lecture de Dante -- Fantasia quasi Sonata*, dem krönenden Schlussstück des 2. Bandes der *Années de Pèlerinage* (1837/49), niedergeschlagen hat; unter häufiger Verwendung des Tritonus-Intervalls, des *diabolus in musica*, entwirft Liszt den riesigen Raum der Höllenkreise, die ruhelosen gequälten Seelen und als lyrische Episode das Schicksal des Liebespaares Francesca und Paolo aus Rimini, eine Szene, die später auch Pjotr Tschaikowsky (1840-1893) zu seiner Sinfonischen Dichtung *Francesca da Rimini* (1876) und Riccardo Zandonai (1883-1944) zu einer Oper gleichen Titels inspirierte. *Die Laudi alla Vergine Maria* (1890) aus den *Quattro Pezzi Sacri* von Giuseppe Verdi (1813-1901) sind ebenso eine Dante-Vertonung wie das Chorwerk ... *a riveder le stelle* (1973) von Ingvar Lidholm (geb. 1921), der den Moment der erlösenden Rückkehr des Wanderers an die Oberfläche beschreibt: *E quando uscimmo a riveder le stelle* (*Dann traten wir hinaus und sahn die Sterne*). Ein Dante-Gedicht von Michelangelo Buonarroti schließlich wurde von Dmitrij Schostakowitsch (1906-1975) in seiner *Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarroti* (1974) vertont: *Di Dante dico, che mal conosciute / Fur l'opre suo du*

quel popolo ingrato, / Che solo a' iusti manca di salute... (Ich spreche hier von Dante, dessen Stern / das Volk in seiner Dummheit so verkannte / und dessen Größe schändlich wies zurück ...). Die Anspielung sowohl bei Michelangelo wie auch bei Schostakowitsch auf politische Missliebigkeit ist unüberhörbar.

Was das *Inferno* von Peter Weiss mit Dante verbindet, ist die Vielzahl offener oder versteckter Anspielungen. Wo Dante sich auf Mythologie und Religion bezieht, lässt Weiss neben dem literarischen Vorbild der *Göttlichen Komödie* selbst und neben zeitgeschichtlichen Anspielungen auf Aussprüche (Hermann Göring) und Verhaltensweisen (Auschwitz-Kommandant Rudolf Höß) immer wieder auch die deutsche Literatur Revue passieren, seien es die *Stadt-Bilder* Bertolt Brechts (von *Mahagony* bis zu *An die Nachgeborenen*), sei es Johann Wolfgang Goethes *Harzreise im Winter*, Friedrich Schillers *Kraniche des Ibykus*, Franz Kafkas *Strafkolonie* oder die Dichtung Paul Celans *Ein Dröhnen*.

Geblieden ist, auch wegen des überzeitlichen Charakters, die mythologische Personage, die sich recht umstandslos auf Weiss' Vorstellung übertragen ließ, mit der mythischen Höllenstadt *Dis* bzw. dem Florenz Dantes eine verallgemeinerte bundesdeutsche Nachkriegsstadt darzustellen, in welcher zwar nicht mehr der unmittelbare Terror herrscht – auch die Herrschenden 'lernen' aus der Geschichte und machen es beim nächsten Mal raffinierter –, die 'Macher' von einst, die Globke, Oberländer, Flick und Co., aber nach wie vor das Sagen haben. So trifft man also bei Weiss wie auch in Kalitzkes Oper solche Figuren wie Phlegias, den Fährmann auf der Styx, Tschacko (Ciacco), zu Dantes Florentiner Zeit ein stadtbekannter Schnorrer, Pluto (nach Plutos, dem griechischen Gott des Reichtums, daher das Wort *Plutokratie*; nicht zu verwechseln mit Pluton, dem Gott der Unterwelt) und viele andere, nicht zuletzt auch Vergil, den Dichterkollegen, bei Dante noch ein treu sorgender Führer durch die Hölle, bei Weiss der an die *Brave New World* Angepasste, ein zwielichtiger Staatspoet, der Dante überredet, sich ebenfalls dem scheinbar Unvermeidlichen anzupassen.

Die literarischen Verweise sind für Johannes Kalitzke und sein Opernkonzept – selbst da, wo er sie ins Libretto übernommen hat – allerdings weniger relevant. Er überträgt dieses Verfahren, traditionelle kulturelle Zeugnisse im doppelten, dialektischen Sinne *aufzuheben*, auf sein eigenes schöpferisches

Terrain, eben die Musik. Die Gliederung seines *Inferno* in drei *Kreise* (anstelle der in der Oper traditionellen Begrifflichkeit der Akte) geht aber natürlich über Peter Weiss' Vorlage auf Dante zurück und wirkte als konzeptionelles, dramaturgisches Bild auch auf die musikalische Strukturierung des Sujets. Kreisbewegungen und mechanisierte Klang-Abläufe erwiesen sich nicht nur als nützlich für einzelne Szenengestaltungen, sondern gingen auch in deren Titel ein, was nur so viel bedeutet, dass sie dann auch wieder zur musikalischen Gliederung und Abrundung von Szenen verwendet wurden. Aber mehr noch: Die gleichsam bildhafte musikalische Strukturierung versteht sich komplementär zur dramaturgischen Entfaltung einer gesellschaftlichen Situation, in der alles wie geschmiert 'funktioniert'. So schon das einleitende *Uhrwerk* (1. Kreis, 1. Szene) mit seiner mechanisch an- und abschwellenden Dynamik und den wiederholten Instrumentalfiguren bzw. den gleichbleibenden Raumwirkungen bei den Einsätzen der vier Posaunen der Hinterbühnenmusik. Sprechend auch der Titel der 2. Szene *Spirale*, den spiralförmigen Abstieg in die unteren Höllenkreise assoziierend durch das gleichbleibende Tonmaterial der Sprechstimme Vergils und die spiralförmig-repetitive Verdichtung der Musik am Ende dieser Szene, in der ein als *Chef* bezeichneter Conferencier auftritt.

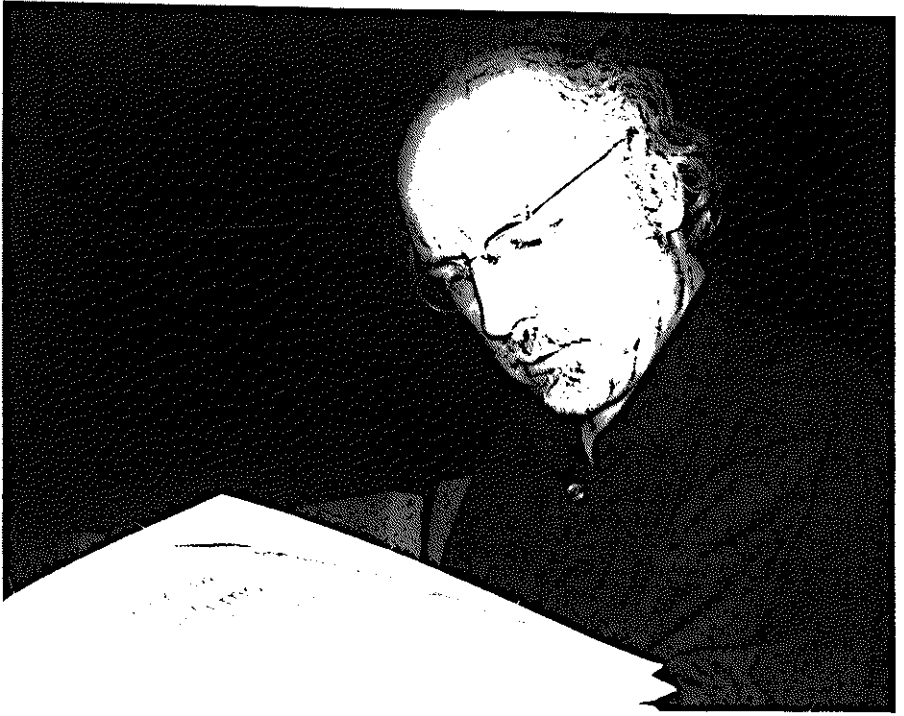
Damit ist ein weiterer Aspekt dieses Bühnenwerkes evident: Auch wenn Kalitzkes *Inferno* durchkomponiert ist, besteht es aus einer Folge von Szenen, die gleichsam als solche vorgeführt werden, ein Moment von *Stück im Stück*, von Kabarett und Farce; hier eröffnet sich trotz des ernststen gesellschaftskritischen Ansatzes, der bei Weiss wie bei Kalitzke vorhanden ist, eine durchaus unterhaltsame Bedeutungsebene von schwarzem Humor; der sich allerdings im Verlauf des Werkes eher in intellektuelle Melancholie wandelt – der Kampf gegen das postfaschistische Vergnügungs-Eldorado verebbt in belächelter Duldung, die allerdings im Notfall sich ihrer Peitsche zu vergewissern jederzeit bereit ist. Die Agenten der einst und jetzt Herrschenden nähren Dantes Selbstzweifel: Er habe ja vor seiner Emigration selbst *mitgemacht* und ihm sei es im Exil blendend gegangen, er sei also um keinen Deut besser als die Dagebliebenen, Angepassten. So kann Kalitzke auch verschiedene Szenen wie Tanzeinlagen grundieren durch solche Formen wie *Boogie* (1, 4), *Ragtime* (1, 8), *Menuett* (1, 10) oder *Valse* (1, 7), ein durch häufige Taktwechsel scheinbar

anarchisch verzerrter Rubato-Walzer, in dem dann auch noch die Dante'sche Drohung *Lasciate ogni speranza* zum konsumistischen *Lasst alle Zweifel fahren* umgedeutet wird.

Überlieferte musikalische Formen wie *Toccata* (2, 1), *Hoquetus* (2, 6) mit der Verdoppelung der Figur des Pluto und der Silbenwanderung von einer Stimme zur anderen, *Rezitativ* (2, 5) oder mehrfach *Aria* (1, 3; 1, 5; 1, 9) als inhaltende Reflexion einer Person dienen nicht nur der Klangstrukturierung, sondern transportieren inhaltliche Momente. Darüber hinaus hat Kalitzke sich der Musikgeschichte und der Bedeutungsebenen einzelner Werke oder Komponisten durchaus versichert, indem er sie – ohne sie billig zu zitieren oder als *O-Töne* einzumontieren – strukturanalog oder spektralanalytisch quasi herbeiruft. Das ist nicht immer sofort zu hören, nichtsdestoweniger aber bedeutungsvoll. So ist das Traumbild der idealen Stadt der Renaissance mit einer Strukturkopie der Polyphonie von Giovanni Pierluigi da Palestrina verbunden; die spiralförmigen bzw. kreisförmigen Repetitionen musikalischer Figuren in der 2. Szene, Ausdruck selbstzufriedener Langeweile der Konsumenten, verdanken sich einer Anregung des 'unendlichen' Klavierstückes *Vexations* von Eric Satie – auch der hier mehrfach zu beobachtende Stimm-Ambitus des Tritonus ist ein Hinweis auf *Vexation*; und im 3. Kreis, also zum Ende des Werkes hin, wo die Figur Dantes sich immer mehr in sich selbst zurückzieht – unwillig sich offen anzupassen, aber auch unfähig zum revolutionären Kampf, der da, wo alles erlaubt ist, verpufft –, bezieht sich Kalitzke auf ein musikalisches Moment unerfüllter, vielleicht unerfüllbarer Sehnsucht, wofür ihm die *Ernsten Gesänge* von Johannes Brahms als musikalische Chiffre signifikant schienen. Dieser Irrealität entspricht es, dass Brahms nicht etwa zitiert wird, sondern nur in dem aus einer Spektralanalyse gewonnenen Material sozusagen indirekt erscheint.

In einer Gesellschaft, die sich selbst als nicht transzendierbar versteht – und hierin hat Peter Weiss' Entwurf einer ihre Vergangenheit nicht aufarbeitenden, statisch-konsumistischen Wohlstandsgesellschaft in einem global de-regulierten *Anything goes* durchaus prophetische Züge hinsichtlich des beginnenden 21. Jahrhunderts –, ist auch der Ausbruch, der theatralisch instrumentalisierte Umsturz lediglich modische Facette. Hier geht das Konzept von Johannes Kalitzke und David Mouchtar-Samorai sogar noch über Peter Weiss

hinaus, der sein Stück mit Dantes Satz *ich sage mich für immer von euch los* enden lässt. Diesen Satz legten sie der Figur der Beatrice in den Mund, der fernen Geliebten Dantes, die er in Florenz zurückließ; sie ist in diesem Stück die personifizierte Utopie. Das *Lossagen* selbst aber erscheint utopisch, wird vom Chor mit höhnischem Lachen kommentiert. Und hier kehrt nach der oft (aber keineswegs immer!) humoristisch gemeinten Revue der Szenenfolge der grausige Ernst der Eingangssituation zurück: ein *lieto fine* als Sieg der Utopie ist in diesem Gemeinwesen nicht mehr möglich. Wohlstand, Spaß und gegenseitiges Einverständnis der Komplizenschaft – ein solches *Inferno* ist so ewig wie unerträglich.



Johannes Kalitzke, Bremen 2005

KRAFTWERK DER WACHHEIT

Johannes Kalitzke zu seiner Existenz als Komponist und Dirigent

Herr Kalitzke, Sie haben schon öfters zum Thema gemacht, wie der Künstler in der Gesellschaft steht - ergänzend zu Ihrer Position: zu allen Zeiten kann und soll Kunst auf die Zeit reagieren. Das thematisiert auch Peter Weiss in seinem Lebenswerk, ganz besonders in dem Roman Die Ästhetik des Widerstands. Wie sind Sie auf Inferno gestoßen?

Klaus Pierwoß machte mir den Vorschlag, mich mit dem Stück zu befassen; ich hatte gar nicht die Absicht, das Thema *Kunst über Künstler* weiterzuführen, habe diese Offerte aber als Wink des Schicksals verstanden, den roten *Facien* weiterspinnen zu sollen.

Jack Tiergarten nannten Sie Szenische Moritat, Molière oder Die Henker der Komödianten, 1998 ebenfalls in Bremen uraufgeführt, ein Dramatisches Nachtstück. Wie nennen Sie Inferno und wie fanden Sie den musikalischen Stil - angesichts der 'Gesänge' von Weiss, die wiederum bei Dante angelehnt sind. Gibt es ein Libretto? Wie ist die Form?

Bei *Jack Tiergarten* ging es um den Ausverkauf künstlerischer Phantasie, bei *Molière* um das Phänomen Denunziation, bei *Inferno* um den Spiegel kollektiven Selbstbetruges im äußerlich als korrumpierbarkeit verstandenen Verhalten des Künstlers, wobei das Verhältnis von Kommerz und Totalitarismus für mich eine zentrale Rolle spielt. Die menschliche Schwachheit des Dante, die untrennbar gekoppelt ist mit seiner künstlerischen Integrität, der Distanz, der idealisierten Liebe, wird zugunsten einer gewaltträchtigen und eitlen Gemeinschaft ausgeschlachtet und im Sinne der Erpressung instrumentalisiert. Der Begriff *Schwarze Show* charakterisiert die Musik von *Inferno* wohl am besten, es ist ein Werk, das sehr viele tänzerische Elemente enthält und dessen drei Kreise 10, 7 und 5 Teile (fast sollte man sagen Nummern) beinhalten, deren Eigenschaften wie in einem Strudel gegen Ende immer mehr

zusammengedrängt werden, obwohl das Stück sich beruhigt und an Komplexität abnimmt. Elemente der Revue (Ragtime, Boogie), wenn auch in verzerrter Form, kommen genauso vor wie Parodien auf alte Musikformen: Hoquetus, Menuett etc. Die Form als Ganzes ist dabei auf dem Prinzip der Rotation, der Kreise, Spiralen und Strudel, Symbole des In-Sich-Wiederkehrens, aufgebaut und bezieht sich damit eher auf Dantes Höllenkreise als auf das Prinzip der Gesänge und ihrer Zahlenproportionen, weil letztere aufgrund der Länge der Vorlage nicht übernommen werden konnten.

Wie ist das Libretto entstanden? Ist es neu, oder der Originaltext von Weiss?

Das Libretto ist eine gekürzte Fassung des Originals, welches als Text für mich nicht antastbar ist, als Ganzes für eine Oper aber schlichtweg zu lang wäre und daher eine Reduktion im Sinne auch inhaltlicher Konzentration erforderlich macht.

In dem Stück gibt es sehr viele musikalische Elemente, wie Gröhlendes Gelächter, dann Dröhnen, Prasseln, Surren in der Luft, Geschrei von Abscheu und Geschrei vor Begeisterung Zusammenprallen harter Flächen. Setzen Sie diese Anweisungen um? Oder spielen sie keine Rolle?

Illustrative oder atmosphärische Elemente haben im Sprechtheater eine gänzlich andere Wirkung als in einem musikalischen Zusammenhang. Theaterdonner ist ein Element, das nicht jedem musikalischen Kontext zuträglich ist, da deren Form ein Eigenleben führt, in dem konkrete Geräusche banal wirken können, sofern sie nicht als musikalisch-semantische Elemente verselbstständig auftreten. Darum habe ich auf eine Übernahme eins zu eins in diesem Falle verzichtet.

Ist mit der gesellschaftlichen Struktur in Inferno der neue kapitalistische Staat gemeint oder die Diktatur? Oder spielt das keine Rolle?

Das spielt für mich sogar eine zentrale Rolle, zumal es mir unangemessen erscheint, diese Begriffe zu polarisieren: Vielmehr dürften wir mit Ausformungen

kapitalistischer Netzwerkstrukturen zu rechnen haben, die in der Wirkungsweise denjenigen einer Diktatur verwandt sind, aber darüber hinaus noch eine spezielle Problematik beinhalten, nämlich, dass es für keinen Unterdrückungsmechanismus mehr einen Namen, einen Schuldigen, gibt, da es sich hier um ungreifbare Kollektive handelt, die als Konzerne ein perfektes und systematisches Zusammenspiel gegenseitiger Deckung entwickeln. Die Hölle bei Weiss enthält daher auch eine anonym-kollektive, sich ewig selbst feiernde Vergnügens- und Ausgrenzungsrhetorik, die mit Geld und äußerlichem Überfluss legitimiert wird. Ähnlichkeiten mit real existierenden Großmächten wären da wohl rein zufällig?

Weiss' Inferno berichtet von zweierlei: von dem anonymen Staat, von dem Sie eben gesprochen haben und von dem Künstler, der dann und deswegen zerbricht. Wie ist bei Ihnen die Akzentuierung? Gab es während der Arbeit Probleme, wie der rote Faden weitergeht?

Eigentlich nicht. Künstler zu sein ist immer Ausnahmezustand. Hier ist er Objekt für eine repräsentative Studie über das Verhältnis von Ethik und Erkenntnis, etwas, das das Selbstverständnis einer Gesellschaft grundsätzlich prägt. Hätte ich nicht dieses Fenster ins Allgemeine, wäre mir das Ganze zu abgehoben. Am wichtigsten ist der Kontext, in dem dieser Mensch steht.

Wie in Molière nutzen Sie hier mit Vergil und Dante historische Figuren, um eine aktuelle Situation zu zeigen, also auch eine Verschachtelung unterschiedlicher Zeiten. Welche Rolle übernimmt dabei Vergil?

Vergil ist bei Dante der Moderator, der Dante durch die Hölle führt. Er ist wesenlos, er kommentiert.

Die Musikformen – Kreise, Strudel, Abnahme der Komplexität – sind ja eher auf der psychologischen Ebene anzusiedeln. Es gibt in dem Stück verschiedene historische Schichten, die sich ineinander verzahnen, wie zum Beispiel der gemeinsame Auftritt von Vergil und Dante, dann die Spielzeit, und drittens die autobiografische Reflexion von Peter Weiss, der auch aus dem Exil zurückkam und sich nicht mehr zurechtfindet. Schlägt sich das in der Musik nieder?

Vergangene Zeiten werden uns mit Bildern vorgeführt, die Gleichnischarakter haben, mit aktuellen Themen der Zeit ist ein dafür notwendiger Abstand nicht gegeben. Der Gleichnischarakter der historischen Figur bringt uns die Geschichte nahe, wie auch unsere Geschichte dadurch eine Verbrüderung mit Leidensgeschichten und Hoffnungen unserer Vorfahren erfährt. Das ist hier auch musikalisch umgesetzt worden: Es gibt drei *Referenzkomponisten* aus unterschiedlichen Zeiten, die im Verlauf der drei Kreise der Oper immer wieder im Sinne stilistischer Anverwandlungen auftauchen, wie ein Spiegel des Unbewussten: Palestrina (Renaissance - das Bild der idealen Stadt), Satie (wenn auch sehr versteckt Materialien aus den *Vexations*: ein bewusst redundantes Stück, eine Manifestation des Überdrusses, der Langeweile), Brahms (für den Schlussteil; im Sinne des romantischen Gefühls unerfüllter Sehnsucht und Todesnähe). Gegen Ende des Stück spielen auch elektronische Einspielungen eine Rolle: Sie liefern eine Spektralanalyse der Renaissance- und Brahmsselemente und transformieren das Material der Musik gewissermaßen in eine Traumwelt, spiegeln einen Zufluchtsort ab.

Musik von Palestrina, Satie, Brahms ... welche?

Keine originale, ich schreibe die Musik selbst *im Stile von ...*

Luigi Nono ist mit der Musik zur Ermittlung ja einen ganz anderen Weg gegangen, er hat die Frankfurter Auschwitzprozesse dokumentiert und dazu elektronische Klänge kreiert. War es für Sie erforderlich, sich mit Nono auseinanderzusetzen, um Ihren Weg zu finden? Und wenn, wie?

Nono kann man nicht musikalisch kommentieren, dafür steht er zu groß allein da; man muss einen eigenen Zugang, wenn auch in aller Bescheidenheit, mit allen Risiken, suchen. Es war auch eine andere Zeit, ein anderes Umfeld, in dem Nono im Sinne des *ästhetischen Widerstands* komponiert hat; man soll sich nichts vormachen: Als treibender Motor für gesellschaftliche Veränderungen ist die Musik wie die Kunst im Allgemeinen derzeit wohl zu schwach, für sich genommen zu sehr in der Defensive. Dagegen kann sie erfolgreich versuchen, zu einer differenzierten Wahrnehmung beizutragen.

Wie ist die Orchesterbesetzung, und wo liegen die interpretatorischen Schwierigkeiten?

Große Orchesterbesetzung: Streicher und Bläser und ein sehr großer Schlagzeugapparat. Hinter der Bühne gibt es vier Posaunen, es gibt ein Zuspieldband, Live-Elektronik für verschiedene Sänger. Schwierig sind gewiss einige Koordinationen und Intonationsanforderungen zu meistern, da es sich oft um mikrotonale Spektren handelt: Das ganze Stück beruht harmonisch auf einem Zwischending zwischen dem Dur- und dem Molldreiklang, gewissermaßen als Kernelement des Zweideutigen. Daher enthalten viele Ableitungen gleichermaßen Vierteltöne, die im Orchesterspiel gewöhnungsbedürftig sind.

Die symbolische Ebene der Musik - wie die Tonartensymbolik, die Formsymbolik, die Instrumentalsymbolik - was sind das eigentlich für Phänomene? Man kann ja zum Beispiel bei Bach davon ausgehen, dass vieles nicht hörbar war - Augenmusik sozusagen -, vieles aber doch, weil die damaligen Menschen mit der ästhetischen Sprache vertraut waren. Wenn Sie nun sagen, ein *Zwischending zwischen Dur und Moll als Kernelement des Zweideutigen*: Glauben Sie wirklich, dass das heute, wo es die Norm einer verstehbaren Sprache nicht mehr gibt, so überhaupt gehört werden kann? Oder handelt es sich um die Entscheidung eines Komponisten, der sich schließlich - wie auch immer - seine Gesetze schaffen muss?

Um Letzteres. Es geht tatsächlich erst einmal um eine Materialfrage, um Material für eine determinierte Kompositionstechnik - im Gegensatz zur Improvisation. Ich muss mich in der Konzeption auf solche Kernelemente beschränken (wie es das Bühnenbild auch tut), um meine Freiheiten im Sinne der Profilierung der Musik einzuschränken.

Die Stringenz politischer Aussagen in Ihrem Werk - ich denke in Ihrem Gesamtwerk - ist klar. Deswegen noch einmal mit Ihren Worten: was kann die immer wieder totgesagte 'anachronistische' Oper - was kann Oper heute? Vielleicht mehr als Schauspiel? Und wenn, warum? Kraftwerk der Gefühle, wie Alexander Kluge sagte?

Kraftwerk der Gefühle: Ein treffender Ausdruck. Kunst ist aber für mich generell auch ein Kraftwerk der Wachheit, der mündigen Wahrnehmung, eine Schule des Differenzierens, gegen den Verblödungsmarkt der Medien, der sich bekanntermaßen oft in dem, was er vermittelt, selbst nicht mehr ernst nimmt, wobei wir fast schon wieder bei der sedierenden und damit totalitären Kraft des Geschäfts landen. Oper ist ein Teil der Kunst, ein Teil von dem ältesten Gut, das Kunst und Religion schon seit jeher zu fördern suchen: Selbsterkenntnis. Und damit, konkret auf heute bezogen, eine Kraft gegen das Dahindämmern. Schauspiel leistet dies ebenso wie Musik, wenn auch mit den bekannten Unterschied des Wortes gegenüber dem Klangraum, der verstärkende und anspielungsreiche Nuancen hinzufügt.

Welchen Stellenwert hat für Sie der Wechsel von Dirigieren und Komponieren?

Das Dirigieren kann für den Komponisten hilfreich sein, wenn er Erfahrungen der Instrumentalpraxis bei seiner kompositorischen Arbeit berücksichtigt. Das Komponieren dagegen für das Dirigieren, wenn er bei der Einstudierung sich in den Komponisten hineinversetzt und danach probt. Zeitlich behindern sich beide unentwegt. Auch dies ist ebenso angenehm wie zweischneidig.

Wir haben ja nicht nur in der alten, sondern auch in der neuen Musik das Problem einer besseren oder schlechteren Interpretation. Haben Sie schon einmal erlebt, dass ein Kollege ein Werk von Ihnen besser gespielt hat als Sie selbst es könnten? Gibt es dergleichen?

Jeder Dirigent liest ein Stück anders, und das ist gut so. Auch neuere Musik soll interpretierbar sein; ein Kollege hat sich beispielsweise viel mehr Ruhe genommen, alles war viel breiter; trotzdem sehr aufregend.

Welchen Traum haben Sie als Dirigent?

Uraufführungen als Geburtshelfer zu übernehmen, den Fortgang der Musik mitzugestalten, erfüllt mich durchaus mit Befriedigung. Ich habe keine Lust auf reine Denkmalspflege. Wenn ich ältere Musik mache (was ich sehr gerne

tue), dann sollten die Programme nichtsdestoweniger durchdacht, komponiert sein, sie müssen die Qualität einer Heranführung haben.

Und welchen Traum haben Sie als Komponist?

Auf Herausforderungen zu stoßen, die man sich selbst von allein nicht stellen kann, die richtigen Impulse zu bekommen, die mich einen Schritt weiterbringen. Geht man ihnen nach, dann versetzt man sich in einen anderen Raum, in eine fremde Welt, zurückgekommen sieht man dann die eigene wieder anders. Komponieren ist immer wieder eine Entführung.

Die Fragen stellte Ute Schalz-Laurenze

VERONA®

83. Opernfestspiele Arena di Verona 2005

Hotel Colomba d'Oro an der Arena (180 m)
Lufthansa Bremen-München-Verona
Parkettplätze in Reihen 1 und 10

| | | | | | |
|--------------------|------------------|------------------------|----------------------|-------------|------|
| 17-19 Juni 2005 | Freitag-Montag | La gioconda (Premiere) | Nabucco | N°1 | |
| 23-25 Juni 2005 | Donn.-Samstag | Aida | Nabucco | N°2 | |
| 25-27 Juni 2005 | Samstag-Montag | La gioconda | Aida | N°3 | |
| 1-4 Juli 2005 | Freitag-Montag | Nabucco | La gioconda | Aida | N°4 |
| 8-11 Juli 2005 | Freitag-Montag | Nabucco | La bohème (Premiere) | Aida | N°5 |
| 12-15 Juli 2005 | Dienstag-Freitag | La gioconda | La bohème | Aida | N°6 |
| 15-18 Juli 2005 | Freitag-Montag | Nabucco | La gioconda | Aida | N°7 |
| 19-22 Juli 2005 | Dienstag-Freitag | Nabucco | Aida | La gioconda | N°8 |
| 22-25 Juli 2005 | Freitag-Montag | Nabucco | La bohème | Aida | N°9 |
| 27-29 Juli 2005 | Mittwoch-Freitag | Aida | La bohème | | N°10 |
| 29 Juli - 1 Aug 05 | Freitag-Montag | Nabucco | La gioconda | Aida | N°11 |
| 4-6 August 2005 | Donn.-Samstag | Aida | Nabucco | | N°12 |
| 6-8 August 2005 | Samstag-Montag | La bohème | Aida | | N°13 |
| 12-15 August 2005 | Freitag-Montag | La bohème | Turandot | Aida | N°14 |
| 16-19 August 2005 | Dienstag-Freitag | Nabucco | Turandot | Aida | N°15 |
| 19-22 August 2005 | Freitag-Montag | Nabucco | La bohème | Aida | N°16 |
| 23-26 August 2005 | Dienstag-Freitag | Nabucco | Turandot | Aida | N°17 |
| 26-29 August 2005 | Freitag-Montag | Nabucco | Turandot | Aida | N°18 |
| 30 Aug -1 Sep 05 | Dienstag-Donn. | Turandot | Aida | | N°19 |

€ 2.200 3 Opern, 3 Nächte

€ 1.900 2 Opern, 2 Nächte

jeweils inklusive Karten, Hotel, Frühstück, Pausen-Champagner, Lufthansa

Arena-Plätze: Parkett vorderste Reihe 2-32, 33-55;

Parkett Reihe 10 hinter dem 1. Quergang 33-43. Platzwahl nach den Sitzplänen.

Anreise nach Verona auch Bahn 1. Klasse, Nachtzug, oder PKW. Näheres, Sitzpläne:

Robert Schweitzer Opernreisen nach Verona

Nieder-Ramstädter Str. 44, 64368 Ober-Ramstadt

Telefon 06154-3021, Fax 06154-52600

Yannick Müllender

ZWISCHEN SELBSTVERSTÄNDIGUNG UND POLITISCHEM ENGAGEMENT!

Anmerkungen zu Peter Weiss' *Divina Commedia-Projekt* (1964-1969) und seinem *Inferno-Stück* (1964).

Mit der Veröffentlichung des experimentellen 'Mikro-Romans' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* gelang dem 44-jährigen Peter Weiss 1960 der späte Durchbruch im deutschen Literaturbetrieb. Vier Jahre darauf begründete die Uraufführung des *Marat/Sade* seinen internationalen Ruhm als Dramatiker. Umso irritierender musste seine scheinbar unvorhersehbare Hinwendung zum Sozialismus 1965 auf das westdeutsche Publikum wirken. Die politische Standortbestimmung des in der BRD gerade entdeckten Schriftstellers gab das Fanal zu heftigen Kontroversen um Werk und Autor. Oftmals wurde dabei übersehen, dass sie keine spontane Konvertierung zum sozialistischen Systemgegner darstellte, sondern einen von Zweifeln geprägten, kritischen Annäherungsprozess. Weiss' weltanschauliche und künstlerische Entwicklung lässt sich sehr genau an dem Großprojekt einer modernen Neugestaltung von Dante Alighieris Versepos *Divina Commedia* (DC) ablesen, das er von 1964 bis 1969 mit unterschiedlicher Intensität verfolgte. Obschon sein eigentliches Anliegen, die Dante'sche Jenseitswanderung komplett in die eigene zeitgenössische Wirklichkeit zu übersetzen, letztlich unvollendet blieb, kam dem ambitionierten Vorhaben in Hinblick auf sein schriftstellerisches Schaffen eine Schlüsselfunktion zu. Auf Grundlage der überlieferten Quellen können fünf wesentliche Phasen dieses Projekts unterschieden werden, die in ihrer intertextuellen Nähe zur Vorlage, Form, Thematik und Wirkungsabsicht zum Teil stark variieren.

1) Über die Entwicklung des DC-Projekts informieren die Aufsätze *Verlauf zum letzten Drama divina comedia* und *Gespräch über Dante*, die *Notzbücher 1960-1971* und zahlreiche Interview-Aussagen. Neben diesen veröffentlichten Quellen geben die im Peter-Weiss-Archiv der Akademie der Künste zu Berlin aufbewahrten Nachlass-Materialien Auskunft über die heterogenen Arbeitsetappen. Das DC-Konvolut enthält Skizzen, Exzerpte, Schemata, dokumentarische Aufzeichnungen zu verschiedenen Sachgebieten, Zeichnungen, Konzeptionen, Entwürfe und zahlreiche Textfassungen des *Inferno*-Teils, die auf drei Mikrofilmen gespeichert und in 39 Mappen archiviert sind. Darüber hinaus vermitteln die Original-Notzbücher und die Korrespondenz des Autors mit dem Suhrkamp-Verlag konkrete Einblicke in diese Arbeit.

Weiss' gezielte Beschäftigung mit Dantes Leben und Werk begann im Januar 1964 mit Vorstudien zu einem Künstlerdrama, in dem die sachliche Malerei Giotto's den religiösen Visionen Dantes gegenübergestellt werden sollte. Diese Idee verwarf er nach wenigen Wochen zu Gunsten einer textbezogenen Rezeption. Unter dem Eindruck eines knapp dreimonatigen Aufenthalts in Deutschland, dem längsten seit seiner Emigration 1934, konturierte sich zwischen Februar und Mai der Plan, die *Commedia* in Form einer Dramen-Trilogie zu aktualisieren. Der religiös-doktrinäre Überbau des Gedichts entfiel in Weiss' säkularisierender Lesart, die die Jenseitsreiche zu Bildern diesseitiger Gegebenheiten umdeutete. Im *Inferno*-Teil sollten keine gottgestraften Sünder auftreten, sondern die unbehelligt fortwirkenden Mitläufer und Entscheidungsträger der NS-Diktatur: *Inferno ist das Deutschland von heute [...] die Verbrecher an der Macht die Mörder von damals an Schaltwerken der modernen Wirtschaft Industrie 'Kultur'*²⁾. Im *Purgatorio*-Teil beabsichtigte er, Missstände im kapitalistischen und sozialistischen System anzuklagen und *den Gedanken an eine Veränderung der Lage* zu formulieren.³⁾ Der *Paradiso*-Abschnitt des Triptychons schließlich sollte in diametraler Opposition zum *Inferno* die Welt der Opfer zeigen und von den Schrecken der Shoah berichten.

Anfang Juni nahm Weiss die Niederschrift des *Inferno*-Teils in Angriff; in den ersten Dezembertagen sandte er ein abgeschlossenes Typoskript an den Verlag. Die Fortschritte der halbjährigen Schreibearbeit dokumentieren zahlreiche Fassungen, die eine Unterscheidung von drei genetischen Stadien des *Inferno*-Dramas nahe legen. Die frühesten Textzeugnisse bieten kurze Ansätze eines Stückanfangs, die nicht über den dritten Gesang hinausgehen. Der Schauplatz des handlungsarmen, alpträumhaften Bühnengeschehens ist die Innenwelt der Dante-Figur, deren Ängste und Regungen als lyrisches Drama präsentiert werden. Im zweiten Textstadium rückten Fragen der Spielbarkeit hinter die inhaltliche Ausarbeitung der Höllenwanderung, die hier bis in den siebten Gesang reicht und in Prosaform gestaltet ist. Die Zeugnisse der dritten genetischen Stufe des Stücks zeigen, wie Weiss auf einen aufführbaren Text hinarbeitete. Dabei verwertete er Stilmittel aus seiner bisherigen Büh-

2) Peter-Weiss-Archiv, Mappe 2251, Bl. 1.

3) Peter Weiss: *Übung zum dreiteiligen Drama divina commedia*. In: ders.: *Papparte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1968. S. 125-141, hier: S. 137.



Theater mit Leidenschaft und Energie

Engagement für Bremen hat bei uns Tradition. In diesem Sinne unterstützen und fördern wir ein kulturell aktives Bremen.

www.swb-gruppe.de

swb

nenpraxis, wie Schaubude, Rollentausch der Figuren, Spiel im Spiel, Songs und Verfremdungseffekte durch Alltagssprache. Bis Dezember 1964 stellte er eine 33 Gesänge starke Fassung des *Inferno*-Dramas fertig, die, vom deutschsprachigen Feuilleton unbeachtet, im Herbst 2003 erschienen ist.⁴⁾

In Weiss' *Inferno*-Stück stellt die Höllenwanderung keine physische Bewegung dar, sondern einen psychischen Bewusstseinsprozess, in dessen Zentrum der stark autobiografisch gezeichnete Dichter Dante steht. Dieser ist nach langjährigem Exil in seine Geburtsstadt zurückgekehrt, in der er einst zur Verbrennung verurteilt worden war. Wie ihn die ehemaligen Häscher belehren, habe die wirtschaftlich aufblühende Stadt es *heute nicht mehr nötig / sich mit Missverständnissen zu befassen / die damals von gewissen Kreisen hervorgerufen wurden*.⁵⁾ Um einer Störung ihrer neuen Ordnung vorzubeugen, sprechen sie dem Rernigranten das Recht auf eine Beurteilung der Vergangenheit ab:

*Wenn dieser meint er könnte jetzt ein Urteil sprechen / über die Zeit in der er selbst nichts abbekam / und sich mit reiner Miene auf die Seite derer stellen / die damals untergingen in gewisser Zahl / so kann er damit nichts als seine Lügenhaftigkeit erhellen*⁶⁾

Darüber hinaus versuchen die *Inferno*-Bewohner, mal freundlich herablassend, mal aggressiv einschüchternd, den Besucher in ihre Gemeinschaft einzugliedern. Dante habe, so ihre Argumentation, vor der Verbannung oft genug sein Gewaltpotenzial unter Beweis gestellt. Er hätte daher genauso gut wie sie auf Seiten der Mörder stehen können, wäre ihm nicht zufällig *die Rolle / des Anderen*⁷⁾ auferlegt worden. Mit seiner Flucht habe er außerdem feigen Verrat an den zurückgebliebenen Verfolgten, personifiziert durch die ermordete Jugendliebe Beatrice, begangen. Die Aberkennung der Opferidentität zwingt den Protagonisten zu einer Selbstbefragung, die im *Inferno*-Stück als Lernprozess vonstatten geht. Im Laufe der Gesänge begreift er allmählich den unzu-

4) Peter Weiss, *Inferno* Stück und Mitreden. Mit einem Nachwort herausgegeben von Christoph Weiß. Frankfurt/Main, Suhrkamp 2003.

5) Ebd., S. 23.

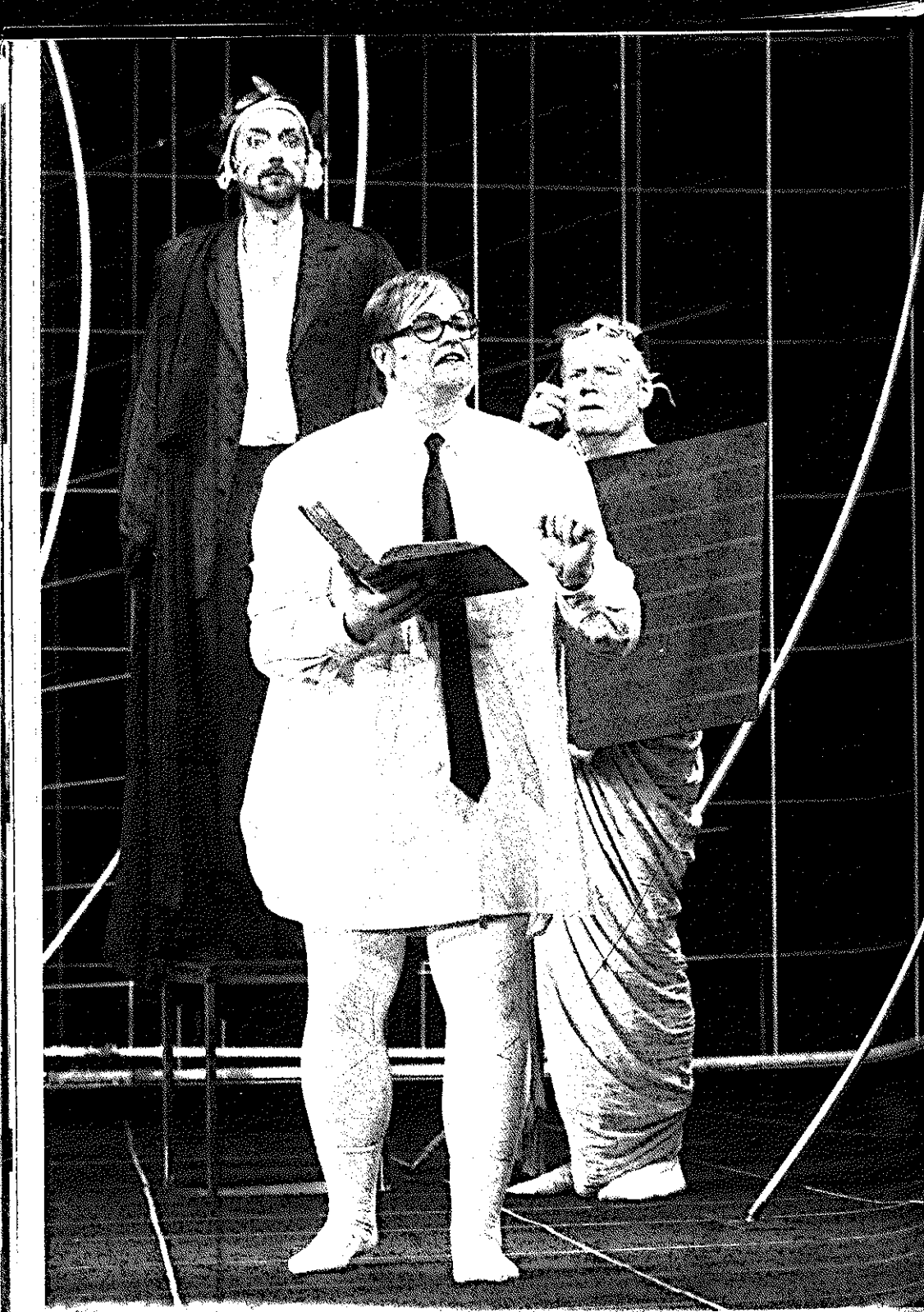
6) Ebd., S. 31.

7) Ebd., S. 86.

länglichen Charakter seiner von außen zugeschriebenen Opferrolle und bemüht sich um eine eigenständige Positionierung. Seine Beschäftigung mit den Brutalitäten der Höllenstadt mündet zum Schluss in Auflehnung. Allerdings erweisen sich die Machtmechanismen der ihn umgebenden Wahnsinnswelt als unangreifbar, sodass Dante einen Standpunkt außerhalb der Gesellschaft wählt. Widerstand vollzieht sich nicht in politischen Aktionen, sondern in einem Akt der privaten Verweigerung. Dennoch veranschaulicht gerade Dantes dezidierte Lossagung die im Stück durchlaufene Entwicklung von einer sprachlosen Marionette zu einem sich selbstständig artikulierenden Individuum, dem persönlicher Entscheidungsspielraum gegeben ist.

Das zynische Auftreten der Täter-Gesellschaft gegenüber dem Heimkehrer bringt das Unbehagen des jüdischen Emigranten Weiss an dem latent faschistischen Klima und den Verdrängungsleistungen in der restaurativen BRD zum Ausdruck. Gleichzeitig arbeitet sich der Autor in dem Stück an dem Schuldgefühl ab, der auch ihm vorbestimmten Vernichtung entgangen zu sein. Die Aufdeckung einer Kontinuität von nationalsozialistischer und bundesrepublikanischer Gesellschaft einerseits und die Auseinandersetzung mit dem Überlebens-Syndrom andererseits bilden die beiden zentralen Themenkomplexe des Dramas. Es veranschaulicht Weiss' kritische Bestandsaufnahme seiner Situation im Jahre 1964, die ihm eine zeitweilige Klärung der eigenen Rolle als Autor und Exilant ermöglichte, sodass psycho-biografische Kategorien hinterher vorübergehend aus seinem Bühnenwerk ausschieden. Stattdessen führte er die Beschäftigung mit den Gräueln des NS-Regimes im *Paradiso*-Teil der DC-Trilogie, der späteren *Ermittlung*, in betont objektivierender Form fort. Von Dezember 1964 bis Februar 1965 erstellte er eine erste Fassung des *Paradiso*-Stücks. Da er sich inzwischen über das Grundkonzept des DC-Projekts nicht mehr im Klaren war, beschloss er, dieses vorerst zurückzustellen, das *Paradiso*-Stück aus dem Dante-Bezug zu lösen und als eigenständigen Text so rasch wie möglich zur Aufführung zu bringen.

Parallel zu den Bearbeitungen der *Ermittlung* nahm Weiss im April 1965 den Plan einer modernen *Commedia* mit einer signifikanten Akzentverlagerung von neuem auf. Die subjektiv-autobiografische und die deutschlandspezifische Problematik, die das Konzept 1964 charakterisiert hatten, verschwanden in der zweiten Phase des DC-Projekts zu Gunsten einer universalistischen





Konzeption. Weiss schwebte nun ein *dramatisches Werk über die Kämpfe auf allen Erdteilen*⁸⁾ vor, ein Dreiakter über aktuelle internationale Konflikte. Für das große Welttheater trug er ab dem Frühjahr 1965 eine umfangreiche Materialienmasse zusammen, insbesondere zu den Kolonialstaaten der so genannten Dritten Welt. Das im Vorjahr erarbeitete *Inferno*-Stück erschien ihm sowohl aus thematischer Sicht als auch auf Grund mangelnder politischer Perspektiven mit den veränderten konzeptionellen Vorstellungen unvereinbar. Im *Inferno*-Teil des 1965 anvisierten Welttheaters sollten zeitgenössische Diktatoren aus aller Welt, im *Paradiso* die von ihnen Unterdrückten und im *Purgatorio* die Überwindung der Unterdrückung im Sinne des sozialistischen Ideales vorgeführt werden. Noch während der Vorarbeiten gab Weiss die Anlehnung an die trinomische Struktur der *Commedia* auf und ging zu einer Gliederung in größere themenspezifische Gesänge über:

Es liess sich einfach nicht mehr machen, das Material in 3 Komplexe Hölle, Fegefeuer und Himmel einzuteilen. Thematisch musste alles doch immer ineinander greifen, und selbst meine Idee der Umwendung der Danteschen Moral: dass in der Hölle die Tyrannen unbestraft am Werk sind, und dass im Paradiso die Leidtragenden ihre Befreiung nur im Hier und Jetzt erlangen können – liess sich nicht mehr ausführen, da die beiden Parteien nicht mehr voneinander getrennt werden konnten, sondern ständig miteinander konfrontiert waren und zueinander Stellung nehmen mussten."

Anfang 1966 legte er mit dem lusitanischen Gesang, dem späteren Gesang vom *Lusitanischen Popanz*, einen ersten Teil des DC-Dramas vor. Im Zuge der Textkorrekturen gab er das DC-Projekt im Februar 1966 abermals auf und entschloss sich dazu, das Welttheater ohne intertextuellen Bezug auf Dante mit einer Reihe von kurzen, freistehenden Lehrstücken fortzusetzen. Diesen Lehrstück-Zyklus erklärte er mit der Fertigstellung einer ersten Fassung des *Viet Nam Diskurs* im April 1967 für beendet.

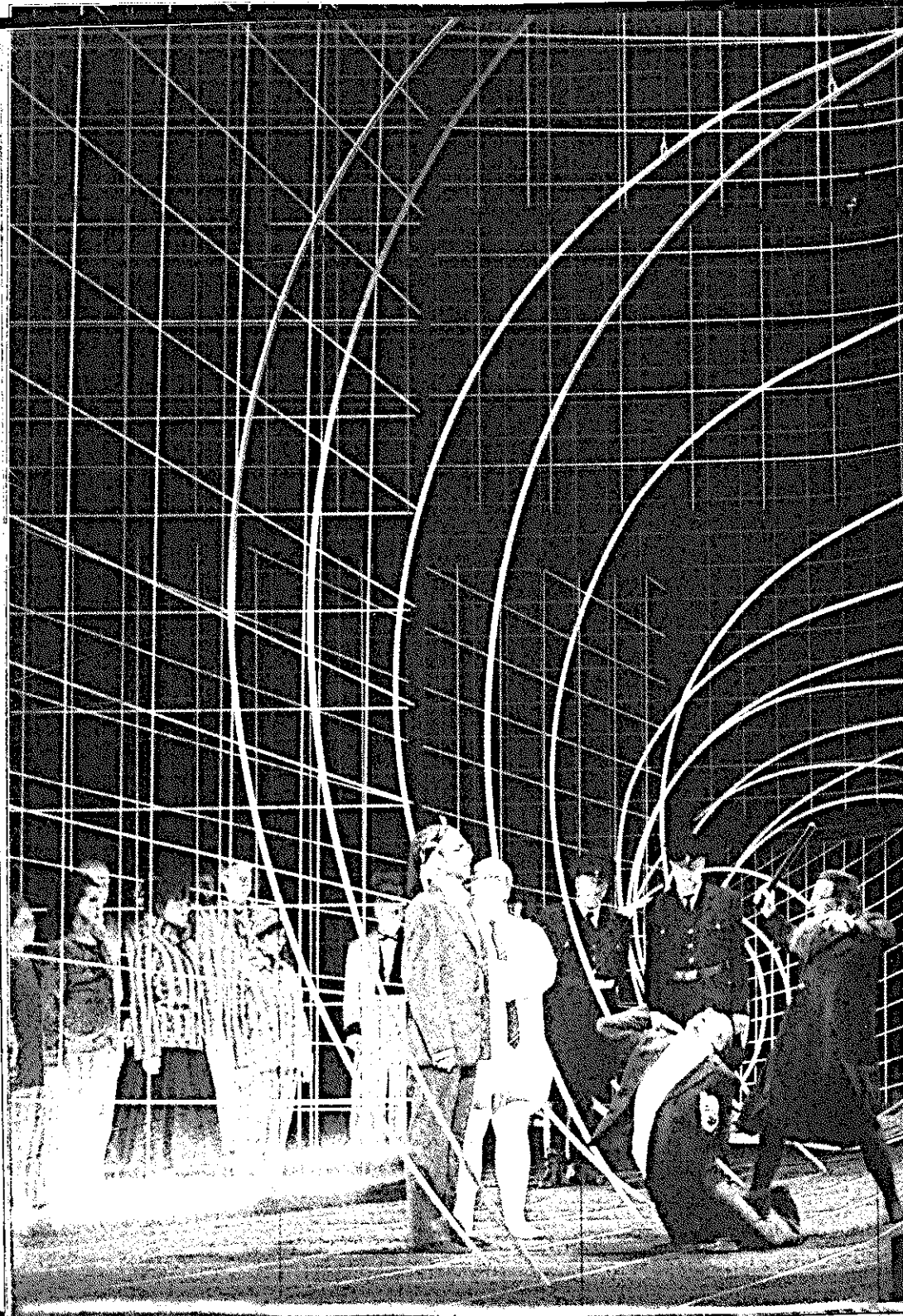
8) Peter Weiss: *Nur zu einer* (1969/1971, 2. Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1982, S. 484

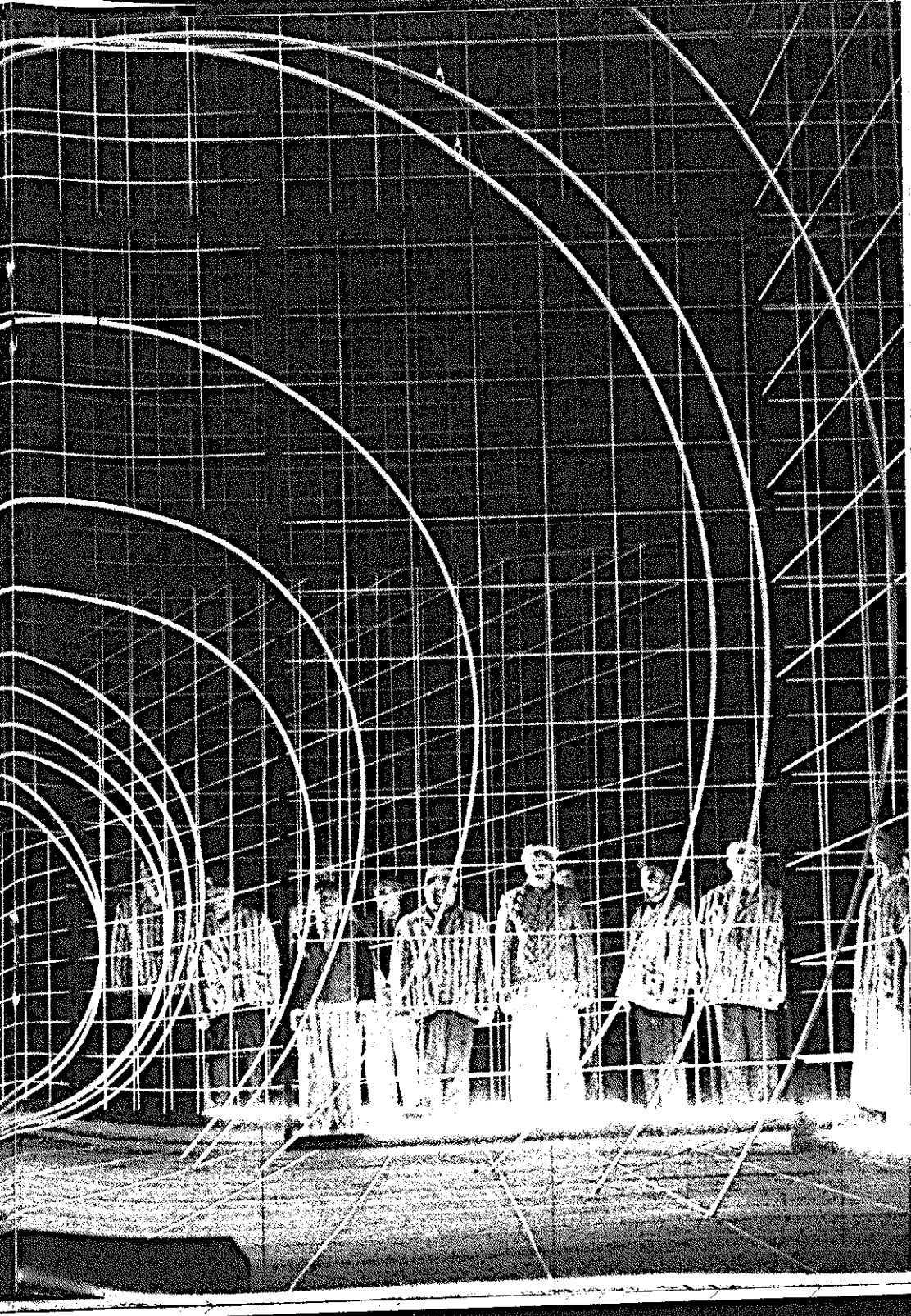
9) Weiss an Uhlirkt, 8.2.1966, Suhrkamp-Archiv.

Wenige Monate nach dem Ende der zweiten Phase des DC-Projekts fand Weiss während einer Unterbrechung der Lehrstück-Reihe von Mai bis Juli 1966 zur *Commedia* zurück. Planungsskizzen offenbaren, dass nun neben Figuren aus Dantes Epos auch Maler, Dichter, Schriftsteller, politische Theoretiker und Wissenschaftler aus verschiedenen Epochen in einem dreiteiligen Künstlerdrama auftreten sollten. Bedingt durch eine persönliche Krisensituation drängte die seit dem *Inferno*-Stück unterdrückte Beschäftigung mit dem eigenen Ich zeitweilig wieder ins Zentrum von Weiss' Dante-Rezeption: *Ein Stück: / mein eigenes Leben / oder ich / nur meine eigenen Erfahrungen*¹⁰. Diese Selbstverständigung weitete er zu einer generellen Reflexion über das gesellschaftsverändernde Potenzial von Kunst und Politik aus, sodass die Vorarbeiten am Künstlerdrama *Divina Commedia*, die nicht über das konzeptionelle Stadium hinausreichen, die zentrale Thematik der späteren Schriftstellerstücke *Trotzki im Exil* und *Hölderlin* vorwegnehmen. Im Herbst 1968 griff Weiss die Idee des dreiteiligen Welttheaters aus der zweiten Arbeitsphase in Zusammenarbeit mit Alexander Koval kurzzeitig noch einmal auf. Ein Jahr später versuchte er ein letztes Mal, Dantes Epos in seine Zeit zu transponieren. Von August bis September 1969 rückte an die Stelle der bis dahin erprobten Dramenversion eine narrative Annäherung, die eine zwölf Gesänge zählende Variante des *Inferno*-Teils bezeugt.¹¹ Mit dieser Prosaversion strengte Weiss abermals eine Verständigung über die eigene Autorschaft und sein politisches Engagement an. Der definitive Abbruch des DC-Projekts im September 1969 war indes nicht gleichbedeutend mit dem Ende seiner Dante-Rezeption. Im Gegenteil, zahlreiche sinn- und strukturgebende Referenzen auf Leitmotive der *Divina Commedia* in der Romantrilogie *Ästhetik des Widerstands* belegen, dass auch nach dem Verzicht auf eine lineare Nachgestaltung das Epos bis in die 1980er Jahre hinein eine feste Bezugsgröße seiner künstlerischen Tätigkeit blieb.

10) Weiss, Notizbücher 1960-1971, S. 514.

11) Die ersten drei Gesänge dieser Fassung wurden 1992 zum Auftakt des Peter Weiss Jahrbuchs veröffentlicht (vgl. Peter Weiss: *Wäre ich schon in der Mitte meines Lebenswegs hier angelangt* ... Aus einem Prosafragment Herausgegeben und kommentiert von Jürgen Schütte. In: *Peter Weiss Jahrbuch*. Herausgegeben von Rainer Koch, Martin Rector [u.a.], Bd. 1, Opladen, Westdeutscher Verlag 1992, S. 9-23).





Frieder Reininghaus
**DER MUSIKDRAMATISCHE ZUGRIFF
DES JOHANNES K.**

Was der Dirigent und Komponist Johannes Kalitzke auf die Bühne befördert, gehört nicht zum pflegeleichten Segment des Angebots. Sperrig sind in der Regel die Kompositionen, für die er sich engagiert – derzeit *Chief Joseph* von Hans Zender (Uraufführung am 23. Juni 2005 an der Staatsoper Berlin). Lang ist die Liste der Werke, die mit Kalitzkes Hilfe das Licht des Musiktheaters erblickten. Einige von ihnen dürften es weiter bringen als bloß zu Fußnoten der Musikgeschichte. *Der Schaum der Tage*, nach einem tollkühnen Roman des anrühigen Chanson-Dichter Boris Vian vom frankophilen Moskauer Komponisten Edison Denissow locker geschlagen und 1986 nach Paris exportiert, wurde unter Kalitzkes Leitung 1991 am Musiktheater im Revier präsentiert: Eine Suite surrealer Szenen, unterfüttert mit polyglotter Musik, die ebenso souverän über streng dodekaphone Diktion verfügte wie sie an der Bar zu plaudern verstand.

Die Beschäftigung mit der von Boris Vian skizzierten Bohème und den Schreibweisen Denissows war für Johannes Kalitzke, der von 1984 bis 1990 als Kapellmeister, dann Chefdirigent in Gelsenkirchen arbeitete, eine wesentliche Voraussetzung für die erste eigene musikdramatische Arbeit. Im Mai 1992 wurde in Wiesbaden der *Bericht vom Tod des Musikers Jack Tiergarten* uraufgeführt, dem wohl nicht zufällig wiederum Boris Vian Pate gestanden hatte. Auf ihn geht der Rapport über das heftige Leben des Jazz-Posaunisten Jack Teagarden und dessen Ende zurück.

Der aus der DDR in die Bundesrepublik gekommene Thomas Brasch adaptierte den Text 1973, der Regisseur Gotthart Kuppel promovierte ihn dann zum Libretto: Eine zugespitzte Künstler-Biographie, ähnlich der des Jazz-Trompeters und Sängers Chet Baker, der wohl eine Überdosis Chet Baker abbekommen hatte und 1988 aus dem Fenster eines Amsterdamer Hotels stürzte, oder der des Gitarristen und Songwriters Jimi Hendrix, der im Überdruß am Leben bereits 1970 in London auf nicht restlos zu klärende Weise den Betrieb einstellte. In Kalitzkes Musiktheater wird aus dem unheilbar

kranken Künstler einer, den seine Phantasie verlässt, und der daraufhin buchstäblich seinen Kopf verliert. In der surrealen Szenenfolge treten Repräsentanten der Realwelt auf, die aus dem Ideen- und Identitätsverlust des Künstlers Profit schlagen wollen: *Bilder und Gefühle werden geplündert, zurück bleibt eine Welt von Gefühlskälte und bornierter Kleinkariertheit.*

In den Tiergarten-Bericht einmontiert wurden Passagen aus einem weiteren Brasch-Text: der Bericht von einem Mann, in dessen Bauch ein Wolf lebt und der ohne dieses Raubtier in sich nicht existieren kann. Dadurch sicherte sich das Unternehmen Vielschichtigkeit, zumal Gotthart Kuppels Inszenierung (in der drastischen Ausstattung von Reinhard Wust) von einem Satz Antonin Artauds ausging: *Lasst endlich die menschliche Anatomie tanzen.* Es kommt tatsächlich dahin: Der Kopf verselbständigt sich, deklamiert aus der Höhe. Unter ihm, im kalt gekachelten Käfig, wird der Rest zerlegt. Überhaupt lag Artaud in der Theater-Luft der 80er und 90er Jahre; seine Ideen zu Chaos und kosmischem Sein, zu menschlichem Zusammenleben und zur Natur der Dinge haben insbesondere auch das musikdramatische Denken von Wolfgang Rihm geprägt (*Tutuguri-Balet* 1981/82; *Die Eroberung von Mexico*, Hamburg 1992, und das *Séraphin-Theater*, Frankfurt 1994).

Dem epischen Charakter der Textvorlage trug Kalitzkes Vertonung Rechnung: Gesungen wird nur, was das *Innenleben der Hauptpersonen* betrifft; die Hinweise auf die äußere Handlung erfolgen durch Sprechstimme. Die Partitur ordnete den vier Handlungsträgern individuelle Instrumentalkombinationen zu (der Wirtin z.B. Akkordeon, Tuba und Kuhglocken). Der Tonsatz, in höchst unterschiedlicher Dichte gehalten, entwickelt eigentümlichen Reiz in der Verbindung mit der bizarren theatralischen Aktion, die auf einen Extrempunkt menschlicher Existenz zielt. Angemessen erschien dieser theatralen Grenzüberschreitung zum Äußersten eine streng gegliederte, phasenweise besonders verdichtete, dann auch wieder drastisch individuierte Instrumental- und Stimmbehandlung, die sich alle erdenkliche Freiheit herausnahm. Zugleich bändigte eine strenge Gliederung der Partitur den *Bericht vom Tod des Musikers Jack Tiergarten*, der 1996 mit einer Produktion des Marstall-Theaters auch die Münchener Biennale erreichte. Quer zum Zeitgeist der meisten neuen Opern, der sich allzusehr in alten Mythen spiegelte, hatte sich Kalitzke als problembewusster Komponist einer ungebärdig-avancierten Kammeroper vorgestellt.





Nun wurden von ihm größere Musiktheater-Taten erwartet. Nicht zufällig waren es die Fragen der Künstler-Biographien, des Leidensdrucks der produktiven Menschen und der politischen oder gesellschaftlichen Hemmnisse und Widerstände gegen die wahrhaftige Produktivität, die sich als roter Faden fortspinnen.

Das größte und folgenreichste Experiment des 20. Jahrhundert war eines am offenen Herzen: Es transformierte und realisierte kommunistische Ideen des mittleren, 19. Jahrhunderts – und brachte innerhalb weniger Jahrzehnte den großen Entwurf für eine *neue Menschheit* durch die weitgehend veränderte Form und revidierte Zielrichtungen zum Scheitern, ruinierte die kühnen Konzepte als Grundlage einer effektiven Gegenbewegung zum weltweit triumphierenden Kapitalismus. Als der Niedergang des realen Sozialismus abschbar wurde und die große Implosion dann stattfand, nutzten einige Protagonisten des Musiktheaters die sich aus der Realität ergebende Überfülle an Stoffen und Problemen. Zu den prononciertesten Arbeiten, die sich am Alltag der stalinistischen Ära und am Archipel Gulag abarbeiteten, gehören Alfred Schnittkes *Life with an Idiot* (*Das Leben mit einem Idioten*, Amsterdam 1992), die aus Michael Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita* transformierten Opern von Rainer Kunad (Karlsruhe 1986) und York Höller (Paris 1989), Dieter Schnebels (absichtsvoll als Torso belassene) Arbeit *Majakowskis Tod – Totentanz* (1998 in Leipzig von Achim Freyer inszeniert, von Johannes Kalitzke dirigiert).

In Frankreich suchte Marcel Landowski mit *Galina*, einer Oper über die Biographie der russischen Sängerin Galina Pawlowa Wischnewskaja, der Gattin des Cellisten Mstislaw Rostropowitsch, die ideologische Auseinandersetzung mit der neueren russischen Geschichte (Lyon 1996) und Gilbert Amy mit *Le Premier Cercle* nach Alexander Solschenizyns autobiographischem Roman *Der erste Kreis der Hölle* (Lyon 1999). Der italienische Komponist Luca Lombardi steuerte mit *Dmitri* einen Versuch zur ambivalenten Schostakowitsch-Biographie bei, der Schweizer Klaus Huber *Schwarzerde* nach Ossip Mandelstam (Basel 2001) und zuletzt der Isländer Haflidi Hallgrímsson *Die Wält der Zwischenfälle*, die an den gleichfalls ermordeten Daniil Charms erinnerte (Lübeck 2004).

Der aus York Höllers Nachbarschaft stammende (und von diesem in mancherlei Hinsicht angeregte) Kalitzke mag durch die Höllersche Bulgakow-

Oper inspiriert worden sein, als er – wiederum gestützt auf eine literarische Vorlage aus den frühen 30er Jahren – *Molière oder Die Henker der Komödianten* komponierte. Gerold Theobald hatte für die 1998 in Bremen uraufgeführte Arbeit die *Kabale der Scheinheiligen* zum Libretto eingerichtet. Auch dieses Werk thematisierte en passant die Leidensgeschichte des Roman-Autors in der Sowjetunion. Das *Dramatische Nachtstück in vier Akten* projizierte wesentliche Momente von Bulgakows Biographie (vor allem auch seine enttäuschten sozialistischen Hoffnungen und seine Zukunftsängste) auf das 17. Jahrhundert -- auf das Leben und Wirken Molières, des theatral göttlichen wie menschlich allzumenschlichen französischen Dramatikers und Theater-Prinzipals: auch er ein Mann mit *verrutschender Würde und Anflügen von sentimentalem Selbstmitleid*. Nach fünf Jahren Tausziehen, Proben, Änderungswünschen und Korrekturen war die *Kabale* 1936 am Künstlertheater in Moskau herausgekommen, nach sieben Vorstellungen jedoch verboten worden.

Kalitzke versah sein Erinnerungsstück mit einer zunächst höchst impulsiven, nervösen Musik, die sich im Verlauf von zwei Stunden zunehmend beruhigt: Ein großes auskomponiertes Decrescendo. Die Theatersituationen wurden feinnervig und mit Sinn fürs Plakative aufgesucht. Die Szenenfolge, die mehrfach zwischen der in Moskau angesiedelten Rahmenhandlung und den im historischen Paris spielenden Binnenszenen springt, etabliert sich über orchestralen Reibeflächen mit gröberer oder feinerer Körnung. Nicht selten glaubt man Peitschenhiebe oder den Nachhall von Genickschüssen aus dem Graben zu vernehmen. Die naheliegende Wattierung der Partitur mit Zitaten (neo-)barocker Musik wurde weitgehend vermieden. Gelegentlich nur sticht eine groteske Prokofjew-Geste hervor oder leuchtet eine Ergebnisadresse an Schostakowitsch aus dem farbigen Tonsatz. Der reichlich mit Dissonanzen aufgeladene Ton zielt darauf, den historisch rasch entrückenden Terror des Sozialismus im Hochsommer seiner Machtentfaltung in Erinnerung zu rufen und die Angstzustände der Protagonisten durch nichts zu beschönigen. Wie Alban Berg im 3. Akt seines *Wozzeck* den Tod der Marie mit großem Orchester-Zwischenspiel bedachte, so spendierte auch Kalitzke seinem Molière eine ausladende Requiem-Musik, die den erfahrenen Kapellmeister verrät.

Das Stück brachte – in einer von der *Commedia dell'arte* an Mozarts *Schauspieldirektor* weitergereichten, über Donizettis *Viva la Mamma*, Lortzings



Günstigste Ersatzkasse
in Bremen und Niedersachsen.
Beitragsatz ab 1.7.2005 nur

12,6%*
* zzgl. kassenrechtlicher
Sonderbeitrag in Höhe von 0,9%

**Dieser
Abend wird
besonders**

**In Sachen Kultur wollen Sie das Beste.
Warum nicht auch für Ihre Gesundheit? Topperservice,
niedrige Verwaltungskosten, Zusatzleistungen satt.**

**Handelskrankenkasse
Tel: (0421) 36 55 0 | www.hkk.de**

hkk.

Mit Sicherheit
gesund!

Opernprobe, weiter zu *Ariadne auf Naxos* und das *Capriccio* von Richard Strauss, zu Luciano Berios *Un re in ascolto* und Giorgio Battistellis *Prova d'orchestra* führenden Traditionslinie – ein Theater-Tollhaus auf die Bühne (allerdings eines mit ehernem Rahmen), das Rosamund Gilmore und Carl Friedrich Oberle als zweigeteilte Welt vor Augen führten: Parterre eine kalt gekachelte Dampfwäscherei, in der die Molière Truppe unter den unsichtbaren Augen der Obrigkeit probierte und von Zeit zu Zeit zurechtgewiesen wurde. Der verschlissene Raum mit seinem Schrecken der *Normalität* mutete an wie eine Installation von Ilja Kabakov. Im Obergeschoss ein Kostüm-Fundus, verbunden mit der unteren Etage durch ein Förderband, mit dem die dekorativen Hüllen wie von Geisterhand bewegt weiterwanderten. Die Bild-Chiffren für gespenstische Bewegungs-Mechanismen in einem frühsozialistischen Betrieb waren evident. Dass am Ende des 20. Jahrhunderts neuerlich das Verhältnis von Kunst und Macht, von absolutem Herrscher und dem in der Ohnmacht mächtigen Künstler thematisiert wurde, erschien zwingend – auch Kalitzkes Nachtstück mit seinem insistierenden Ton gehörte zur fälligen Aufarbeitung und Selbst-Reflexion dieses beschädigten Verhältnisses.

Daran knüpft nun *Inferno* an – und wieder steht ein Künstler und seine ganze zwiespältige Problematik im Zentrum einer Szenenfolge, die keine lineare Handlung vorgibt, sondern episches Theater intendiert. Arbeitete sich Molière am Stalinismus und der ihm unterworfenen Künstler ab, so gilt es nun, schon durch die vielen Bezüge zur Biographie von Peter Weiss, dem zentralen Trauma Mitteleuropas: Dem Nationalsozialismus und gesellschaftlichen Kriechströmen, die sich, von ihm herrührend, in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft fortpflanzten. So fern gerückt die *brechtisierende* Sprache und der Manierismus von Weiss heute auf den ersten Blick erscheinen mögen: Ihre Künstlichkeit und die historisch weit zurückprojizierende Folie des beschädigten Lebens von Dante Alighieri ermöglichen den konzisen Einsatz der von Kalitzke musiktheatral erprobten kompositorischen Mittel: Vielfalt und Strenge, die mit den verschiedensten Aggregatzuständen der gesprochenen und gesungenen Sprache noch einmal eine Künstleroper konstituieren, die aktuelle Brisanz zu entwickeln verspricht.



Raffael, Dante (Ausschnitt aus *La Disputa* 1510)

Zeittafel zu *Inferno*

- 1265 **Dante Alighieri** wird vermutlich zwischen dem 14. Mai und dem 13. Juni in Florenz geboren.
- 1292 Bis 1295 entsteht **Dantes Vita Nuova**, ein durch Prosa verbundener Zyklus von Gedichten, in dessen Zentrum die idealisierte Geliebte Beatrice steht.
- 1302 **Dante** bezieht politisch Stellung gegen den Papst und wird aus seiner Heimatstadt verbannt und in Abwesenheit zum Tode verurteilt. Er wird Florenz nie wieder sehen.
- 1307 **Dante** beginnt mit der Arbeit an seinem Hauptwerk *Die Göttliche Komödie (La Divina Commedia)*, in der er von seiner Wanderung durch die drei Reiche des Jenseits erzählt: die Hölle (*inferno*), das Fegefeuer (*Purgatorio*) und das Paradies (*Paradiso*). Sie ist in Anlehnung an Vergils Aeneis konzipiert und nicht in Latein, sondern in der toskanischen Volkssprache verfasst.
- 1314 **Dante** beendet die Arbeit am *Inferno*.
- 1321 In der Nacht vom 13. auf den 14. September stirbt **Dante** in Ravenna, die *Göttliche Komödie* konnte er kurz zuvor vollenden.
- 1916 **Peter Weiss** wird am 8. November als Sohn des jüdischen Textfabrikanten Eugen Weiss und der Schauspielerin Frieda Franziska Weiss, geb. Hummel, in Nowawes bei Berlin geboren.
- 1917 Die Familie Weiss zieht für ein Jahr nach Przemyśl (Polen).
- 1919 Übersiedlung der Familie Weiss nach Bremen, dort dann weitere vier Umzüge innerhalb der Stadt. Bremen war für **Peter Weiss** die prägende Stadt der Kindheit: *Ich habe hier Gehen gelernt, Denken gelernt, Sprechen gelernt, hab' hier meine ersten Freunde gehabt [...]. Ich habe erlebt, was Beziehungen zwischen Menschen sind, und ich hab' auch damals noch ganz unbewusst erlebt, was in einer Stadt enthalten ist an Kassenkräften.* In Bremen wohnt die Familie Weiss in u. a. in der Neustadt (Grünenstraße) und in der Marcusallee.
- 1923 Geburt des Bruders Alexander, bereits 1920 und 1922 wurden die Schwestern Irene Fanziska und Margit Beatrice geboren.
- 1929 Umzug nach Berlin. *Da fing es an*, erinnerte sich **Peter Weiss** später. Er entwickelt eine Leidenschaft für Kunst jeder Art.
- 1932 **Peter Weiss** nimmt Zeichen- und Malunterricht. Erste Bilder entstehen.
- 1934 Bei einem Autounfall kommt **Weiss'** Schwester Margit ums Leben, was den *ganzen Prozess der [künstlerischen] Produktivität* auslöste. Für **Peter Weiss** ist dieses Unglück prägender als die Emigration selbst. Parallel entstehen zahlreiche Texte, Bilder und Zeichnungen.
- 1935 Nach vergeblichen Anstrengungen des Vaters, sich mit dem Nationalsozialismus zu arrangieren, emigriert die Familie Weiss schließlich nach England. Die Eltern bemühen sich bis 1938 vor ihren Kindern die *Lebenslüge*, sie seien nicht aus politischen Gründen, aufgrund der jüdischen Abstammung des Vaters, sondern nur der Geschäfte wegen von einem Ort zum andern gezogen, aufrecht zu erhalten. Bei den Weiss-Söhnen entsteht dadurch eine *Bestätigung der Unzugehörigkeit und Wurzellosigkeit*.

- 1936 **Peter Weiss** organisiert die erste Ausstellung seiner Bilder in einer Londoner Garage.
- 1936/1937 Umzug der Familie Weiss nach Warnsdorf in Böhmen/Tschechoslowakei.
- 1937 **Peter Weiss** hat brieflichen Kontakt zu Hermann Hesse, dessen Werke für ihn Spiegel waren, in denen eine ständige Identifizierung gebahrt ist. Weiss wird an der Kunstakademie in Prag in die Klasse von Willi Nowak aufgenommen. Er lernt Robert Jungk und Peter Kien kennen. Er malt nach eigener Aussage *ulmeisterlich* und gewinnt im darauf folgenden Jahr bei der Akademieausstellung einen Preis. Der Vater versucht **Peter Weiss** in eine Handelslaufbahn zu drängen.
- 1938 Nach der Besetzung des Sudetenlandes durch die deutsche Wehrmacht emigriert die Familie Weiss nach Schweden. **Peter Weiss** bleibt zunächst in der Schweiz. Schließlich folgt er der Familie nach Schweden und arbeitet zeitweise in der Fabrik des Vaters.
- 1940 **Peter Weiss** geht nach Stockholm. In Schweden war für mich das Emigrationserlebnis am stärksten, weil ich die Sprache nicht beherrsche. Er malt intensiv, gleichzeitig schreibt er.
- 1941 Erste schwedische Ausstellung von **Peter Weiss** in Stockholm.
- 1943 Heirat mit Helga Henschen. Zahlreiche Landschaftsbilder entstehen.
- 1944 Verschiedene Ausstellungen in Stockholm und Göteborg. **Weiss** schreibt ein Buch in schwedischer Sprache. Geburt der Tochter Randi Maria.
- 1946 **Weiss** malt intensiv. Er erhält die schwedische Staatsbürgerschaft.
- 1947 **Weiss** hält sich als Zeitungskorrespondent in Berlin auf.
- 1948 Peter Suhrkamp lehnt den Prosatext *Der Vogelfrei* ab, der ein Jahr später auf Schwedisch erscheint.
- 1949 **Weiss** schreibt das Hörspiel *Der Turm*.
- 1952 *Der Schatten des Körpers des Kutschers* und das Theaterstück *Die Versicherung* entstehen. **Peter Weiss** produziert in den folgenden Jahren mehrere Experimentalfilme.
- 1959 Wenige Monate nach der Mutter stirbt auch der Vater von **Peter Weiss**. Er arbeitet an dem Buch *Abschied von den Eltern*, das 1961 erscheint. Walter Höllerer vermittelt *Der Schatten des Körpers des Kutschers* an den Suhrkamp Verlag. **Johannes Kalitzke** wird in Köln geboren.
- 1963 Gemeinsam mit Italo Calvino erhält **Peter Weiss** den Charles-Weillon-Preis für den autobiographisch geprägten Roman *Fluchtpunkt*.
- 1964 **Peter Weiss** beginnt mit der Arbeit am *Divina Commedia* (DC)-Projekt. Heirat mit Gurilla Palmistierna. In Berlin wird *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* mit sensationellem Erfolg uraufgeführt.
- 1965 **Weiss** erhält den Lessing-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg. Am 19. Oktober wird *Die Ermittlung* an 16 Bühnen in der Bundesrepublik und der DDR gleichzeitig uraufgeführt. Das szenische Oratorium *Die Ermittlung* basiert auf den Protokollen des Frankfurter Auschwitzprozesses und sollte ursprünglich als *Paradiso*-Teil zum DC-Projekt gehören.

- 1966 **Peter Weiss** wendet sich öffentlich gegen den Vietnamkrieg. Er erhält den Heinrich-Mann-Preis der Deutschen Akademie der Künste der DDR.
- 1967 *Gesang vom Lusitanischen Popanz* wird in Stockholm uraufgeführt.
- 1968 In Frankfurt am Main wird *Viet Nam Diskurs* uraufgeführt, in Hannover *Wie dem Herrn Mockirpott das Leiden ausgetrieben wird*.
- 1970 In Düsseldorf wird *Trotzki im Exil* uraufgeführt, das sich mit der Russischen Revolution beschäftigt und Weiss in West und Ost Widerspruch einträgt. Die DDR spricht ein Einreiseverbot aus. **Weiss** erleidet einen Herzinfarkt.
- 1971 In Essen wird *Die Versicherung* uraufgeführt.
- 1974 **Johannes Kalitzke** studiert bis 1976 Kirchenmusik in Köln.
- 1975 Am Bremer Theater wird die Kafka-Dramatisierung *Der Prozeß* uraufgeführt. Bis 1981 erscheinen die drei Bände der *Ästhetik des Widerstands*.
- 1978 **Johannes Kalitzke** studiert bis 1981 an der Musikhochschule Köln bei Aloys Kontarsky (Klavier), Wolfgang von der Nahmer (Dirigieren), York Höller (Komposition) und Hans Ulrich Humpert (elektronische Musik).
- 1982 **Peter Weiss** erhält den Georg-Büchner-Preis und den Bremer Literaturpreis. In Stockholm wird *Der neue Prozeß* uraufgeführt. **Weiss** stirbt am 10. Mai in Stockholm.
- 1984 **Johannes Kalitzke** ist bis 1990 als Kapellmeister und schließlich als Chefdirigent am Gelsenkirchener Musiktheater im Revier tätig.
- 1989 Am 24. Januar wird am Bremer Theater Detlef Heusingers Oper *Der Turm* nach dem Hörspiel von **Peter Weiss** uraufgeführt.
- 1990 **Johannes Kalitzke** erhält den Bernd-Alois-Zimmermann-Preis der Stadt Köln.
- 1991 **Johannes Kalitzke** wird Leiter der *musikFabrik* des Landes Nordrhein-Westfalen.
- 1991 **Kalitzke** vollendet seine erste Oper *Bericht über den Tod des Musikers Jack Tiergarten*, die 1992 in Wiesbaden und 1996 bei der Münchner Biennale aufgeführt wird.
- 1998 **Johannes Kalitzke** arbeitet nun als freischaffender Komponist und Dirigent. Am 15. Oktober wird am Bremer Theater seine Oper *Molière oder Die Henker der Komödianten* nach Michail Bulgakow uraufgeführt.
- 1999 Die Oper *Die Versicherung. Traum in zwei Phasen* von Jan Müller-Wieland nach dem Text von **Peter Weiss** wird am Staatstheater Darmstadt uraufgeführt.
- 2000 **Kalitzke** ist Stipendiat der Villa Massimo in Rom. Auf der EXPO 2000 in Hannover wird *Nachricht von Charon* uraufgeführt, in Witten sein Streichquartett *Six Covered Settings*.
- 2004 *Vier Toteninseln* für Klavier, Bariton und Orchester von **Johannes Kalitzke** wird vom Deutschen Symphonie-Orchester Berlin uraufgeführt.
- 2005 Am 11. Juni wird am Bremer Theater die Oper *Inferno* von **Johannes Kalitzke** nach **Peter Weiss** uraufgeführt.



nordwest radio

Das hört sich doch ganz anders an

Ein gemeinsames Hörfunkprogramm
von Radio Bremen und dem NDR

radio**bremen** 

UKW **88.3 | 95.4**

Satellit ASTRA 1E, ASTRA DVB-S
und im Kabel

www.radiobremen.de/nordwestradio

Johannes Kalitzke
INFERNO

Oper nach dem gleichnamigen
Stück von Peter Weiss

Einrichtung als Libretto: Johannes Kalitzke

Besetzung

| | |
|------------------------------------------------------------------|-------------|
| Dante Alighieri | Bariton |
| Vergil | Tenor |
| Chef (<i>auch: Charon, Minos, Pluto, Phlepias, Minotaurus</i>) | Bassbariton |
| Tschacko | Tenor |
| Beatrice | Sopran |
| Figur 1 (<i>auch Luchs</i>) | Sopran |
| Figur 2 (<i>auch Ankläger, Krauskopf, Caponeus</i>) | Tenor |
| Figur 3 (<i>auch Löwe, Echo von Charon, Cerberus</i>) | Bass |
| Figur 4 (<i>auch Wölfin, Medusa</i>) | Alt |
| Stimme der Medusa (<i>unsichtbar</i>) | Alt |

Großer Gemischter Chor

Die hier abgedruckte Textfassung der Bremer
Uraufführung weicht an wenigen Stellen vom
Wortlaut der gedruckten Partitur ab

Erster Kreis

I. Uhrwerk

STIMME

Auf einem Podium steht einer
kreidebleich
in einem allzuweiten schlotternden Gewand
mit einer Kappe
daran Ohrenklappen
und drüber einen Lorbeerkranz

CHEF

Hat sich eine Spezies hierher verlaufen
die wir in unsrer Sammlung noch nicht haben
Die muss was Feines sein wenn wir den Kranz
in Rechnung ziehen
die Kleider allerdings

STIMME

Figuren machen sich an ihn heran
wie sie auf Jahrmärkten zu sehen sind
maskiert als Luchs als Löwe und
als Wölfin

*Er rupft am Tuch und ohne Anstrengung
reisst er ein Stück heraus*

LUCHS

Vielleicht ein Rennfahrer mit dieser Kappe
Oder hat Ohrenschmerzen

*Die Wölfin hebt den Zipfel auf von seiner Mütze
und hält sich gleich die Nase zu*

WÖLFIN

Er stinkt Herr Chef er stinkt wie Jauche
Er hat die Hosen voll er ist schon halb verwest
Seht doch die Fratze an
wie eine Leiche

CHEF

Ich glaube doch wenn ich mir sein Gesicht
betrachte
er müsste von bedeutender Herkunft sein
einer der fleissig an Kultur gerochen
und sich dabei übernommen hat

WÖLFIN

Schlecht ist ihm davon geworden
vollgekotzt hat er sich
Wenn er Weisheit gefressen hat
dann war sie verdorben

LÖWE

Leute von der Art haben oft hohe Ambitionen
wenn das ein Dichter ist nähms mich nicht
wunder
die wollen gerne ihren edien Sinn betonen
doch was sie drin haben ist Plunder

CHEF

Hören wir ihn doch einmal an
*Der Mann im weiten Rock
das gipserne Gesicht vom Kranz beschattet
legt seine Hände an die Schläfen
schliesst die Augen
und die die ihn bewachen*

*seh'n dass seine Schultern zucken
wie im Anfall eines Schluchzens*

Vergil erscheint

VERGIL

Das ist der Dichter Dante Alighieri
oder zumindest gibt sich für ihn aus
Wenn er es ist wird er sich noch an mich erinnern
ich nenne mich Vergil

STIMME

Doch der als Dante Angesprochne steht
öffnet den Mund
doch findet keine Worte

2. Spirale

VERGIL

Der Dichter Dante malte uns ein Bild
von einem Ort der ihm in Furchtbarkeit erschienen
wo man dem Sünder seine Tat vergilt
Uns aber kann dies Bild nur wenig dienen

CHOR

Ihr fragt warum

VERGIL

Denn können wir nicht seit vielen hundert Jahren
aus dem Gemälde das er uns so unermüdlich malte
mit jeder Einzelheit in Form und Ton erfahren
wie dort der Sünder für die Sünde zahlte

CHOR

Was ist denn falsch

VERGIL

Falsch ist die grosse Kunst mit der er sich
bemühte
schreckliche Strafen in das Jenseits zu verweisen
für alles was an Bosheit auf der Erde blühte
um es dort unten immer tiefer zu umkreisen

CHOR

Singt alle mit

VERGIL

Wer Schlechtes tut erwirbt für sich nur Gutes

CHOR

Es gibt nur einen Platz für alle unsre Taten
und der ist hier hier sind wir unbestraft am Werk
Uns ist an diesem Ort bisher noch nichts
missraten
und unaufhörlich werden wir dafür geehrt

CHEF

Ein schönes Lied
Man könnte dies Prolog nennen
und daraufhin mit einem Spiel beginnen
Da wir als Stehgreifbühne weit bekannt
und auch um Spässe nicht verlegen sind
und Sanger haben sowie Instrumentenspieler
und tanzen können und den Salto schlagen
bin ich dafür
wir fangen an

*Dante schüttelt den Kopf und sieht sich hilflos um
Es rüttelt ihn der Luchs am Arm
der Löwe beugt sich vor und stellt den Denker dar
die Hand am Kinn
die Schultern hochgezogen
Die Wölfin bläst die Luft wie einen Furz
durch ihre Finger*

VERGIL

Zunächst so heisst es
trieb der Verbannte jahrelang von Land zu Land
dann aber fand er ein Exil und kam dort bald zu
Ehren
und zwar mit einem Band voll von Versen
in denen er die verherrlichte
die er bei uns zurückliess

3. Aria alla scala

VERGIL

Sie waren achtzehn Jahre alt
da sahn sie sich zum letzten Mal
Es war am Fluss hier an der Brücke
er hatte sie von fern gesehn und wartete
am steinernen Geländer
auf ihren Gruss
Sie nickte kaum als sie vorbeiging
Weissgekleidet
Dies aber reichte ihm für Poesie

*Die Wölfin tut als war sie voller Liebe
sie schlägt die Hand auf ihren Busen*

*spitzt die Lippen
flötet trillernd
und schmiegt sich an den Dichter an
fährt gleich zurück
den Mund verzerrt*

4. Boogie

WÖLFIN

Unter dem Sack den er auf seinem Leib trug
riecht es stickig
was will er hier
Ist er aus seinem Grab gestiegen
um die Geliebte noch einmal aufzusuchen

*Mit schneller Wendung legen die Figuren
ihre Masken ab
und sind bereit zu neuen Rollen
Der frühere Löwe bläst sich auf
stellt sich in Positur
Die Nummer 1 nimmt Dantes Lorbeerkranz und Stab
zieht eine Miene voller Trauer
und neigt sich tief vor ihr
die eben Wölfin war*

FIGUR 1

So bin ich denn nach langer Zeit
zurückgekehrt in diese Stadt
wo ich die grosse Liebe einst erfahren
die sich um nichts verkleinert hat

FIGUR 2

Ja ich erkenn dich wieder
du hast mich damals sitzen lassen
du schicktest mir noch deine Lieder
doch ausgekniffen warst du

FIGUR 3

Bedenke doch was das für Zeiten waren
damals da gabs nur eins die eigene Haut zu retten

*Da stampfen alle auf den Bretterboden
Dante schreckt auf
und zögernd kommen Worte
aus seinen farblosen herabgezogenen Lippen*

VERGIL und CHOR

Er trat heraus aus unsrer Zeit
und suchte sie in seinem Traum
doch als er aufwachte ...

5. Aria del ponte

DANTE

Ich bin durch eine Stadt gegangen
in der ihr Haus nach dem ich suchte
nicht zu finden war
und auch mein Haus nicht mehr
nur noch der Garten
in den sie einmal kam
Gras wächst wieder auf und auch Gebüsch
die Baume treiben Grün aus ihren Stumpfen
die Erde ist sich gleich wenn auch zerwühlt
Es gibt in dieser Stadt noch Wege
Strassenecken Brücken
da ist ihr Schritt vorbeigekommen
und ich hielt ihn nicht an

*Sein Mund bewegt sich noch
doch er ist stumm
Der Kranz wird Dante wieder auf den Kopf gesetzt
der Stab wird ihm zurückgegeben.*

6. Marcia funebre

CHOR

Hier gehts herein zur Stadt
in der es keine Schmerzen gibt
hier gehts herein zu jeglicher Errungenschaft
hier gehts zu denen die in jedem Augenblick
die Sieger sind

7. Valse

CHOR

Ihr die ihr kommt
Lasst alle Zweifel fahren

*Der Chef dreht sich im Sprung
und trägt jetzt einen weissen Bart*

CHARON

Ich bin Charon und was ihr hörtet
war der Wahrspruch dieses Etablissements

8. Ragtime

CHARON

Es geht jetzt los
Das Spiel ist jetzt eröffnet
Inferno heisst der Ort an dem wir sind

CHOR

Hier gehts herein zur Stadt
in der das Leiden überwunden ist

CHARON

Ich bin Portier hier und weiss
in welchem Bau und welchem Herrn ich diene
wo jegliche Verlorenheit vergessen
Wer eintritt hier der hat nichts mehr zu tun
mit jenen die den Schritt mit uns
nicht halten konnten

*Im Hintergrund blitzschnell beleuchtet
hüpfen und drehen sich Figuren
klappernd schnalzend in die Hände schlagend*

9. Aria del ponte

DANTE

Ich bin durch eine Stadt gegangen
die der Stadt in der ich aufwuchs ähnlich war
Die Strassen trugen Namen die ich kannte
und wer mir hier begegnete
sprach eine Sprache die wie meine Sprache
Ich sah wie die Bewohner lachend
über die gepflegten Plätze gingen
auf denen gestern noch
die Scheiterhaufen brannten
Mit Kindern spielend gingen sie vorbei
doch ich sah ihren Blick auf mich gerichtet
Ich bin durch eine Stadt gegangen

CHARON

Wie hoffnungslos verstaubt doch Dantes
Denken ist

Längst hat die Stadt
ihre Interessen anderen Geschäften zugewandt
verbunden all jenen
die für Veränderung sind

*Sie nehmen Dante in die Mitte
und reissen ihm den Kranz ab
und den Stab
sie reiben ihm den Hals und das Gesicht
den Mantel ziehen sie ihm ab
der fliegt als Fetzen in die Luft
von Charon aufgefangen
wieder hochgeworfen
nach hinten flatternd
über Hände weg*

10. Menuett

VERGIL

Sieh doch wie offen es hier ist
nichts bindet dich
keine Vergangenheit ist dir im Weg
und alles was du willst
das steht dir frei zu tun

*Und ringsum ein Gewirr von Stimmen
es zischt und lässt die Zunge klatschen
greift mit den Händen um sich wirft die Beine
läuft im Handstand flitzt in steilem Sprung empor
von Charon angetrieben
Dante steht nackt
triefend von Wasser
er zittert
doch die Farbe ist zurückgekehrt in sein Gesicht
Nur noch die Kopfbedeckung trägt er
mit den Ohrenklappen
altmodisch vielleicht
doch sportlich
Alles lacht*

CHOR

Seht ihn euch an nicht mehr verdeckt vom Rock
mit nackter Haut wenn auch noch etwas fahl
ohne den Lorbeerkrantz und ohne Wanderstock
dies ist er selbst das allererste Mal

*Dante fällt langsam in die Knie
und dann in sich zusammen*

DANTE

Wie bin ich hierher gekommen
wo habt ihr mich gefunden
Ich weiss nur dass ich aufwachte in einem Zimmer
und durch das offene Fenster hörte ich Geräusche
Ich wusste nicht in welcher Stadt ich war
selbst meinen Namen hatte ich vergessen
So lag ich lange
Später dachte ich
so muss das Sterben sein
der letzte Augenblick
in dem die Welt noch da ist
aber nicht das Erkennen

ZWEITER KREIS

Intermezzo

DANTE

Bist du Vergil?

VERGIL

Der Sack in dem ich krieche
heisst Vergil
Der Sack in dem ich steh

DANTE

Vergisst du nie wie man das Sprechen ausführt
Ich lebte lange ohne Sprache

I. Toccata

VERGIL

So wie du dastehst
wird auch dein Abbild nicht zurück geworfen
und du weisst nicht mehr
wo du bist und wie du heisst

DANTE

und wenn ich mir die Worte dachte
so waren sie durchsichtig
und hinter ihnen stand die Leere

*Figuren nehmen Leben an in einem Kreis
Mit Gesten zeigt man sich einander an
reichhaltig variiert die Ausdruckskraft der Hände
die Winkelung der Arme
die Streckungen und Drehungen der Körper
und jeweils einer spricht
und seine Worte fallen rhythmisch in den Takt ein
der wie im Uhrwerk angeschlagen wird
von kunstvoll ineinandergreifenden Funktionen*

2. Der Song vom Glück

FIGUR 1-4

Bei uns ist jede Ähnlichkeit mit Aussenwelt nur
Zufall
wir haben nichts mit der Logik die aussen gilt zu tun
Wir fragen nicht nach einem Sinn und nehmen
nur entgegen
was immer auch in unserm Geist im Augenblick
entsteht

Befreit von jedem Werturteil und jeder Form von
Bindung
verwirklichen wir unsre Kunst aus reinem Über-
fluss

Der Chef erscheint und stellt jetzt Minos dar

3. Minosmechanik

MINOS

Du bist bei Minos in der Aufnahmeabteilung
du hast hier nicht zu sitzen wenn ich spreche

Dante steht auf

*hat nur ein kleines Tuch um sich damit zu decken
steht krumm und drückt das Tuch an seinen Leib*

MINOS

Wir untersuchen hier wozu du dich eignest
als Liebhaber oder als Wahrheitssucher
Lass uns mal deine Wahrheit prüfen
sag uns mal was Wahres

*Er schwingt ein langes buntes Band
spiralenförmig um sich rum*

DANTE

Wahr ist dass ich bei meiner Flucht aus dieser Stadt
alles zurückliess was ich besass

FIGUR 2 (Ankläger)

Was Dante in mancher Schrift berichtet
dass er bei Nacht und Nebel floh
und elendig lebte in Verstecken
und lange Zeit im Dunklen irrte
ist Lüge und als solche aufzudecken

*Das bunte Band fliesst wellenförmig
neben Dante auf und ab*

DANTE

Kein Tag verging
an dem ich nicht an sie dachte
die in der Stadt zurückgeblieben war
Und ich schrieb Briefe
sandte Gelder
um ihr die Ausfahrt zu ermöglichen

4. Pietà

FIGUR 1, 2, 3

Zwar schrieb er noch Gedichte voller Trauer
über die Stadt die ihn nicht länger haben wollte
da aber war er schon bei reichen Leuten
Schwiegersohn

DANTE

Ich wollte nur in Frieden Leben
doch wurde ich in eine Zeit geworfen
in der es nichts als Zwiespalt und Verfolgung gibt

*Die Luft dröhnt von Vogelschwarmen
Im Hintergrund eine Erscheinung
Ein nackter Frauenleib
beschmutzt verbogen und gefesselt
der Schädel kahlgeschoren
der Mund die Augen aufgerissen
Gleich wieder ausgelöscht*

MINOS

Aus dieser Eintrittsprüfung geht hervor
dass der der Dante heisst
und uns mit Lorbeerkranz
zu täuschen suchte
um nichts besser ist als wir
und jedes Wort das er von Liebe spricht
ist Quatsch
Aus diesem Grund ist er hier aufgenommen

*Die Figuren fallen über Dante her und stecken ihn
in eine Kleidung die der ihren gleicht
Gewandt und schnell und dabei heftig lachend
taktfest
drehn sie ihn hin und her in ihrem Kreis
und schon steht er in schmaler Hose enggeknöpfter
Jacke
und unterscheidet sich von ihnen nur
durch seine Kappe mit den Ohrenklappen*

Anschwellend das Gekreisch der Vögel

5. Rezitativ – Kerker

Die Bühne kahl

DANTE

Wo sind wir

VERGIL

Weisst du das nicht
Wir standen doch schon einmal
auf diesem Platz
*Das Bellen eines Hundes ist zu hören
Die Vögel schwirren
Ein Mann taucht auf
geht winkend auf die beiden zu*

TSCHACKO

Da seid ihr ja
Alighieri
erkennst du mich nicht wieder
Ich bin der Tschacko
Sei still du Hund
haits Maul

*Er droht mit seiner Hand zur Seite
umarmt Dante
und der Hund bellt weiter*

DANTE

Hast du ihr meine Briefe überbracht
Die Mitteilungen der Fluchtwege
die Sendungen von Geldern

TSCHACKO

Ich weiss von keinen Geldern
wie soll ich mich denn daran noch erinnern
Mensch Dante dass du hier bist

DANTE

Du schriebst mir über unsere Leute
dass du sie trafst und ihr die Briefe übergabst
du schriebst es ging ihr gut

TSCHACKO

Gut
Dass ich nicht lache
Schweig still verfluchter Hund
Ach lass doch diese alten Sachen
du wusstest selbst damals
so wie auch wir es wussten
dass dies den Umständen gemäss
nur Zeitvertreib sein konnte

DANTE

Warum hast du ihr meine Briefe nicht gegeben

TSCHACKO

Du und deine Briefe
die hätte sie nicht mal gelesen
Halts Maul
der ist ja ganz verrückt
das ist mein Wachhund
Cerberus

VERGIL

Erzähl unserm Freund
was aus ihr wurde

*Aufklingend das Geschrei der Vögel
das Hundeklaffen*

TSCHACKO

Sei still
du Hund

FIGUR 3 (*Cerberus*)

Die Haut der Liebenden war aufgerissen
zertreten war
was ihrem Freund noch zwischen
seinen Schenkeln hing
aus blutenden Lippen spuckte sie die Zähne

TSCHACKO

Betrachte diese Liebe
Dante
und lass dann deine Hymnen hören

FIGUR 3

Ja
hält dir nur die Ohren zu und leg die Hand
vor deine Augen wie du damals tatest
als wir um unser Leben kämpften

TSCHACKO

Still still
Kann ihm denn keiner einen Klumpen Lehm
ins Maul werfen

*Der Chef als Pluto
überlebensgross
in Frack Zylinder und mit Orden
Vor ihm der Chor*

6. Hoquetus

PLUTO

Wir sind geehrt durch deine Rückkehr
und erbieten dir als Zeichen unsrer Würdigung
den höchsten Orden

*Mit einem schwarzen Kissen in den Händen
darauf ein Orden
tritt Figur 3 auf Dante zu
Sie schiebt sich wiegend näher
schwer das Gesicht bemalt
die rotlackierten Lippen vorgewölbt
den Bauch in Drehung*

FIGUR 4

Bei uns lässt es sich ohne Zweifel sagen
dass alles blüht und alles voller Reichtum ist
Niemand bei uns hat heute noch zu klagen

FIGUR 3

Bei uns lässt es sich mit Befriedigung sagen
dass wir nicht nur auf ökonomischem Gebiet
die Führung über alle andern haben
auch alles Musische bringt bei uns nur Profit

CHOR

Wir leben für die Schönheit
Wer noch ein wenig unterhalb der Schönheit sitzt
lässt es sich nicht verdrissen
Wir leben für den Wettstreit um die Schönheit
Wir freuen uns an unsrer Kraft
die nur ein Ziel kennt
Schönheit zu erlangen

*Dante indessen will den Orden nicht entgegennehmen
er weicht zurück doch Vergil hält ihn fest
Aufmunternd nickt er Dante zu und spannt
das Tuch der Jacke so dass die Überbringerin
den Orden daran heften kann*

FIGUREN 1-4

Denn wer als wir könnte sich heute Dante leisten
wo sonst als hier fänd er die Freiheit und
Verständnis für den Weitgereisten

PLUTO

Vorausgesetzt dass er nicht unsre Ordnung
untergräbt.

CHOR

Er wär erledigt wollte er darauf verzichten
Es ist natürlich dass wirs nicht vertragen können
wenn einer den wir hier bei uns begrüssen
den guten Ruf beschmutzt

*Dante und Vergil allein
Das Wasser strömt*

DANTE

Sag mir wo sind wir
Sind wir Kranke
Sind wir gefangen hier
Wie heisst die Stadt
Wie heisst der Fluss
Sag mir
lieg ich im Sterben
in dieser Herberge in der ich abgestiegen bin

VERGIL

Weisst du denn nicht
Es ist doch unsre Stadt
Kennst du den Fluss nicht wieder
Heisst doch Styx

DANTE

Warum bin ich hierher gekommen

VERGIL

Es gibt für dich jetzt einen andern Weg
der führt zur Kunst des Möglichen

DANTE

Was ist das für ein Platz

VERGIL

Wir kamen an als auf dem Platz schon viele
andre standen
Wir hörten wie sie lachten und stellten uns zu
ihnen
und was wir sahen trieb auch uns zum Lachen
Du kichertest zuerst
dann bogst du dich
in dem gemeinsamen Gelächter

Wir lachten als ihr Mund gedrückt wurde
in den Schleim
den andre gespuckt hatten

DANTE

Es war kein Lachen
Ich zitterte und weinte

*Und unterdessen kommen Figuren heran
stellen sich auf und grinsen
kichern lachen
die Luft füllt sich mit einem Zittern und Gewürge
mit kurzen harten Stössen die ineinandergreifen
rütteln geifern
Erscheint der Kopf des Chefs hoch oben
hat einen Helm auf
vor dem Mund ein Megaphon
Unter ihm ein riesenhafter Popanzkörper*

VERGIL

Hier will ich zeigen
was du tatst
Da war einer genannt Krauskopf

*Ängstlich kommt eine Figur heran
steht da mit hochgezogenen Schultern*

CHOR

Los Krauskopf
An den Ofen

*Vergil greift die Figur am Hals
und drückt sie in die Knie*

FIGUR 2 (Krauskopf)

Was wollt ihr denn von mir
hab euch doch nichts getan

CHOR

Du bist ein Krauskopf und du stinkst
Los an den Ofen
Küss den Ofen

FIGUR 2

Gnade
Ihr verbrennt mich

VERGIL

So riefst du Dante
und drücktest ihm den Mund
aufs heisse Eisen

*Er presst den festgehaltenen Kopf
nach vorn*

FIGUR 2

Oh bitte lasst mich los
Ich bin doch euer Freund

Der Chor bricht in Gelächter aus

CHOR

Wer unser Freund ist
das bestimmen wir

*Der Popanzleib verschwindet
Phlegias tritt auf Dante zu
Noch im Geschrei setzt er die Rede fort
doch ändert er den Ton und hebt
die Arme freundschaftlich*

7. Litanei

PHLEGIAS

Im Zeichen der Verbrüderung
steht der Besuch von Dante
Denn der
der einmal als die Zeit verwirrt war
seinen Namen jenen zur Verfügung stellte
die sich gegen uns wandten
trägt diesen Namen ein

*Figur 3 trägt auf dem schwarzen Kissen
das Buch zu Dante hin und reicht ihm eine Feder
die er nicht annimmt*

PHLEGIAS

Sag ihm doch
Vergil
dass er hier mitzuspielen hat
Er hält die Handlung auf

CHOR

Werft Sand auf ihn
Renkt ihm die Arme aus
Haltet ihn fest

FIGUR 2

Was hab ich denn getan
Ihr irrt ihr meint ja gar nicht mich
Gehöre doch zu euch
Ich geb euch alles was ich hab
Nimm meine Bücher
Meinen geschnitzten Stock
Mein Faltboot

Meine Zinnsoldaten meine Eisenbahn
Die Schildkröte und das Aquarium
Hilfe ich kriege keine Luft mehr

*Vergil zieht Dante mit sich
zeigt ihm die Gruppen an*

VERGIL

Dies war auf einem Hof
Wir schmissen die Gefangenen in den Keller
ein Zelttuch warfst du über sie und Steine
dass sie sich nicht rühren konnten

CHOR

Hierher Krauskopf
Auf das Floss mit dir
Raus auf das Wasser

*Das Opfer klammert sich am Boden fest und schreit
um Hilfe während Vergil unsichtbare Brocken hebt
und nach ihm wirft*

VERGIL

Sie zogen ihn ins lehmige Wasser

DANTE

Nein
ich war nicht dabei

*Breitbeinig und umwogt von langem Haar
Medusa mit dem Gesicht der Wolfen*

MEDUSA

Her zu mir

Vergil schiebt Dante näher

MEDUSA

Weich meinem Blick nicht aus

Vergil versetzt ihm einen Tritt

MEDUSA

In die Knie

Figuren drücken ihn nieder

MEDUSA

Mein eignes Kind
so böse so verworfen

*Dante kriecht vor ihren Füssen
Sie schlägt auf ihn ein*

DANTE

Was hab ich denn getan

*Medusa lacht
schlägt weiter*

CHOR

Was hab ich denn getan

MEDUSA

Beuge dich
dass ich dich strafen kann

*Ein Prasseln Surren in der Luft
Medusa lacht
Schlangen stechen aus ihrem Haar hervor
Und steht alles da und grölt und brüllt
vor Lachen*

*Die Peiniger sind von den Opfern
nicht mehr zu unterscheiden.*

CHOR

Niemand von uns hat hier was zu bekennen
bei uns gibts keinen der nicht sicher stände
wir spöken nur was wir vom Hörensagen kennen
Hier ist kein einziger der sich im Unrecht fände
Nur Dante trägt daran aus Überheblichkeit
Als Busser ist er über alle anderen erhaben

Dante wird an den Füssen weggeschleift

3. KREIS

1. Intermezzo

VERGIL

Fürs grosse Ganze spielt es keine Rolle
Wo du jetzt stehst
Ob drüben bei den andern

*Langsam ritzt Tschacko eine rote Spur in Dantes Arm
Dante steht still
den Mund verzogen
Augen zugekniffen*

2. Schatten

VERGIL

oder hier bei uns
Es kräht kein Hahn danach ob du geopfert wirst
Oder ob du es bist der andre opfert
Zu uns steht heute der dem es am besten so
in die Geschäfte passt

*Tschacko setzt seinen Dolch an Dantes Rippen
und zieht dort einen langen roten Strich
Die Wunden werden Dante abgetupft
Die Jacke wird ihm wieder angezogen*

DANTE

Ich war bereit
die Faust dem Schwachen ins Gesicht zu schlagen
und doch gehörte ich nie
zu euch

*Phlegias tritt vor
Vergil und andere Figuren kommen
Dienerinnen in Schwarz mit blossen Stücken ihrer Haut
hier sichtbar Schenkel Bauch
Hals oder Brust
ein Mund ein riesenhaftes Auge
dort nur Hände oder nur ein Fuss
sie tragen transparente Platten
glitzernd darauf Getränke
Sie reichen Glaser*

DANTE

Woher nehmt ihr eure Kraft

FIGUR 3, 4

Dass wir noch da sind
das gibt uns recht
Dass wir bewundert werden
das hält uns frisch

PHLEGIAS

Grösser als je
ist heute unsre Macht
So ist es
dass die Zeit des Tiefgangs
uns dazu verhalf
ungeahnte Kräfte zu erreichen
Erst durch Zerstörung
sind wir zum Überfluss gekommen

CHOR

Der unvergleichliche Aufschwung hier
In dieser Stadt
beweist
dass wir die Sieger sind

Es wird getrunken

*Die Gläser werden wieder weggetragen
Die Nummer 3 steht da
auf schwarzem Kissen das Buch der Stadt*

PHLEGIAS

So ist es nicht nur Dante der uns ehrt
Schreib deinen Namen ein ins Buch der Stadt

Das Buch wird Dante hingehalten

Vergil drückt ihm die Feder in die Hand

Da Dante zögert

führt ihm Vergil die Hand

Die Feder kratzt

CHOR

So steht für immer Dantes Name
im goldenen Buch der Stadt
in der er einst das Licht erblickt hat

Der Chef springt vor als Minotaurus die Stirn gehört

3. Labyrinth

FIGUR 2

Es geht los

CHOR

In dieser Zeit
kommt es drauf an
Um die Werte
die gekrönt werden
von der Freiheit des Erwerbs
zu schützen
ist eine starke Hand vonnöten

*Im Vordergrund aus einer Tiefe strecken sich Köpfe
Arme Leiber hoch
und von den Seiten schießen Wächter auf sie zu
mit langen Stangen Gabeln Netzen
Sie tragen Uniformen an denen es von Schnallen
Riemen Kordeln blitzt
Mit ihren Werkzeugen und Waffen und mit den Tritten
ihrer Stiefel halten sie das Gewoge unter sich*

in Schach

*Einzelne werden hochgezogen aus der Vertiefung
um auf Befehl der Wächter Übungen zu leisten
Einer hüpfte in der Hocke*

ein anderer wirft sich durch einen Reifen

ein dritter wird zum Tragtier seines Wächters

einer zieht unsichtbare Fuhren

andere schieben heben stemmen Unsichtbares

Alle fahren steil auf zur ehrerbietigen Haltung

verbeugen sich oder lassen sich fallen

nach vorn oder rückwärts

Dante wird rangeholt

ein Reifen wird ihm in die Hand gedrückt

jetzt steht auch Dante als Dompteur

und niedre Wesen eilen unter seiner Leitung

hin und her

Ruckweise und mit scharfen Wendungen beim Gehen

spricht Minotaurus

massiv und vorgebeugt

zuweilen schnaubend

MINOTAURUS

Ihr kennt es gut was wir bei uns

in unsrer Bude treiben

Ihr seid dabei und ihr seht zu

es macht allen Spass

Auf diesem Markt

ist immer etwas los

Wir sind gesund

wir haben recht

FIGUREN 3,4

Grosse dicke krumme Nase

Plattfüsse und schwarzes Haar

Schwarze Haut und dicke Lippen

Haar wie Draht

Stinkt wien Tier und fletscht die Zähne

kann die Triebe nicht beherrschen

MINOTAURUS

So etwas darf bei uns nicht leben

für die Schöpfung eine Schande

Und der eine und der andre wird zurück

ins Loch gestossen

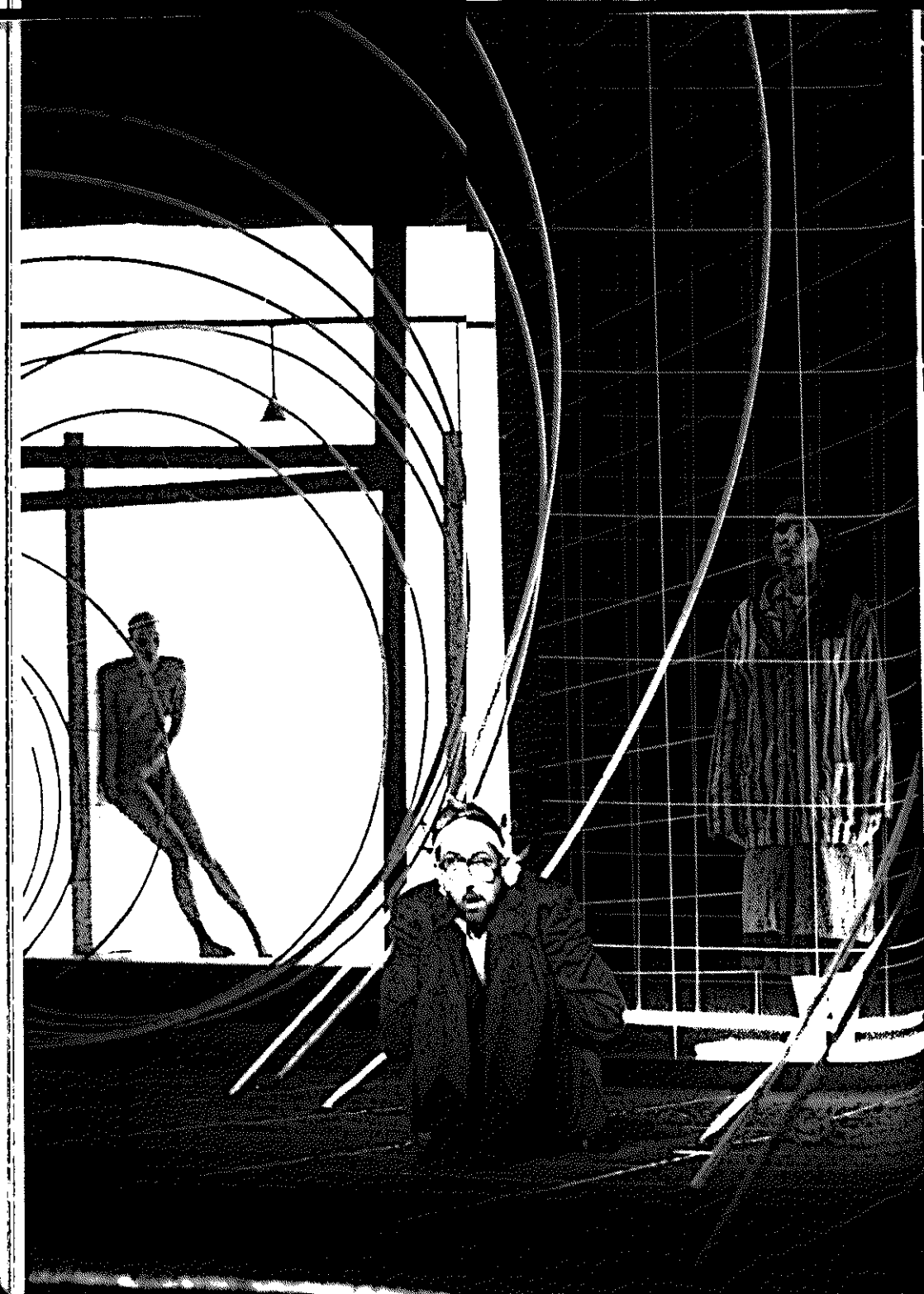
und wer übrig bleibt hüpfte weiter

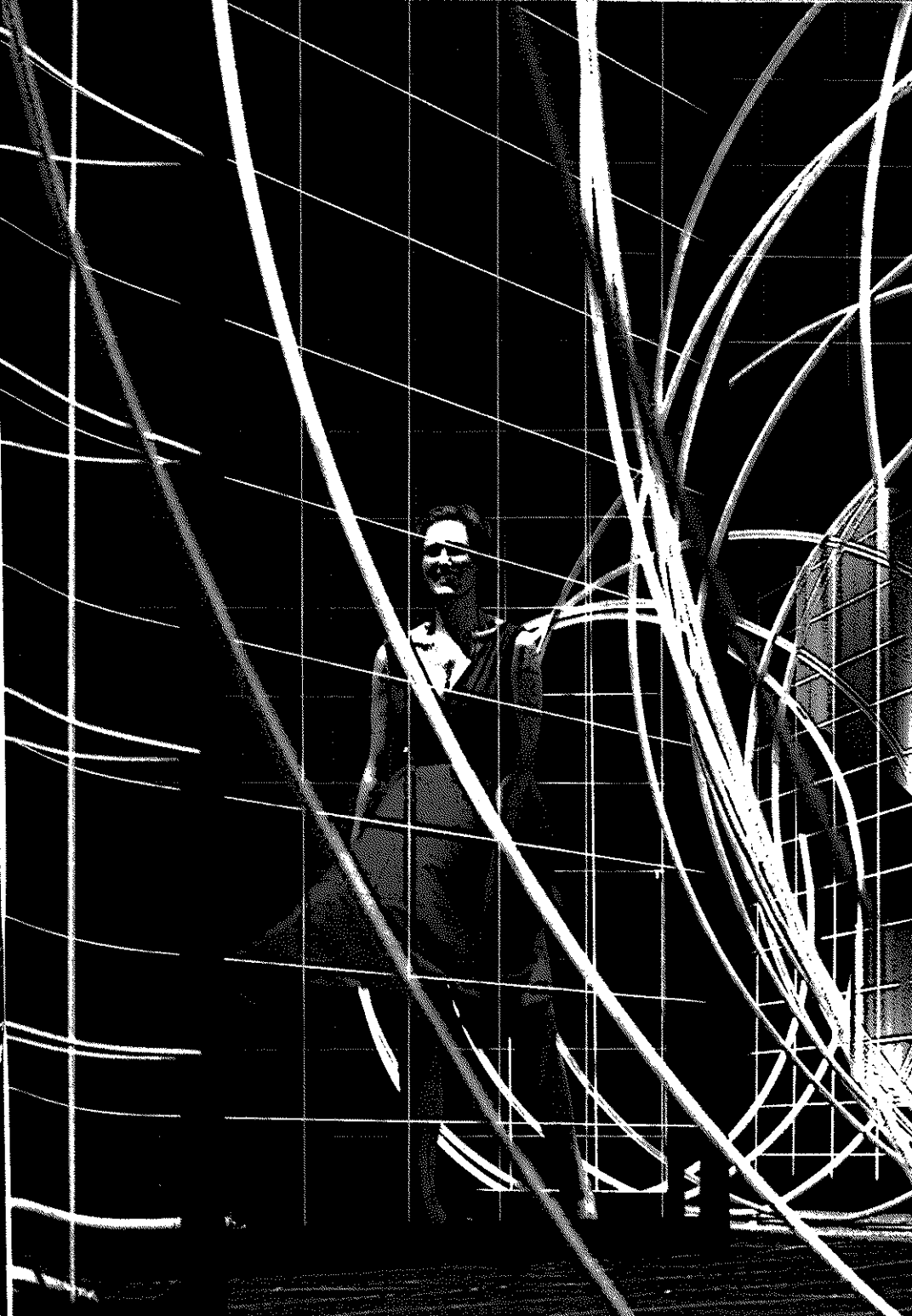
beugt sich krümmt sich

wirft sich in die Luft

Plötzlich wird auch Dante angetrieben

Künste auszuführen auf Kommando





Ist im Haufen hier und da
bei ungeschickter Gymnastik zu sehn

CHOR

Wir sind arm doch sind wir glücklich

MINOTAURUS

Wir müssen hier wie Ärzte sein
ein hohes Ziel vor Augen
dass nur von uns von uns allein
die Besserung kommen kann

FIGUREN 1-4

Und dass wir unsern guten Willen
zeigen dürfen
Ach wir Armen

*Alle springen zu einer Reihe
und halten einander unterm Arm
nur Dante fährt in einer Ecke damit fort
Bücklinge zu beschreiben und sich aufzurichten
wie ers in der Dressur gelernt hat
Der Minotaurus zieht sich immer weiter
seiner geheimen Ordnung folgend
in den Hintergrund zurück*

CHOR

Denn hier in dieser Gegend die Inferno heisst
gehört die letzte Plage noch zum Angenehmen
Wenn es auch scheint als ob einer auf den
andern scheisst

*Vergil greift Dantes Arm
und hält seine Bewegung ein*

*Vergil und Dante jeder auf einem Bettgestell
Vergil die Arme hinterm Kopf verschränkt
Dante sich aufrichtend*

DANTE

Was ist das für ein Klagen

VERGIL

Ich höre nichts
Es ist ganz still

DANTE

Ein Jammern wie von Kranken und Sterbenden
Sag mir
sind wir eingeschlossen

VERGIL

Wir sind hier immer frei

*Dante springt auf und geht herum und horcht
Er legt sein Ohr an unsichtbare Wände
führt mit der Faust die große Geste eines Klopfens aus
Alles bleibt stumm*

DANTE

Hörst du das Weinen nicht

VERGIL

Es ist schön still und leer

DANTE

Sag mir
wo habt ihr mich aufgegriffen
und in welchem Zustand

VERGIL

Im Zustand der Entrücktheit
Jetzt träufeln wir dir
Wirklichkeit in kleinen Dosen ein
dass du dich nicht dran übernimmst

Er läuft zu Vergil hin packt ihn

*Unhörbar tauchen welche auf die lange Röcke tragen
drunter die Füße nicht zu sehn
Der Saum der Röcke gleitet eilig übern Boden
Gesichtslose Köpfe weiss und flach
spitz zulaufend nach vorn und hinten
Vogel vielleicht
vielleicht auch Pflegerinnen
seitwärts verdreht die Hauben
ergreifen Dante
heben ihn aufs Bett
drücken ihn nieder*

DANTE

Jetzt es ist da
Ja es ist da

4. Spirale

DANTE

Ich warte auf diesen Augenblick
auf diese Schwäche

Er will aufspringen

doch die Figuren hinter ihm halten ihn fest

und jetzt gibts nur noch das
was fehlt

Es gibt nur das
was ich nicht tat
was ich nicht sagte

*Er reisst sich los
doch die Figuren werfen sich über ihn
Er schreit
sie halten ihm den Mund zu*

VERGIL

Wenn du nur mal begreifen möchtest
wie gut es dir hier an diesem Platz ergeht
wie alle hier nur darauf bedacht sind
dir dein Leben
zu erhalten

*Sie lassen Dante los
und stehen feierlich in einer Reihe*

CHOR

Wir tragen unaufhörlich die Erinnerung an eine
Strasse
auf der wir standen als es auf uns zukam
O jederzeit warn wir bereit zu fallen

VERGIL

Nie wird der Augenblick vergehn
in dem die Dunkelheit sich niedersenkte

CHOR

Wir tragen unaufhörlich an dem Bild von einem
Zimmer
wo es noch ein Bett gibt und ein Fenster
und uns in diesem Zimmer nicht des Sprechens
fähig

*Wo eben noch Vergil lag liegt Capaneus
Dante steht abgewandt
hat die Veränderung noch nicht bemerkt*

DANTE

Städte will ich mir denken
die nur erbaut sind
dass du drin wohnst und deiner Arbeit nachgehst
Städte
in denen du dich nicht zu fragen brauchst

bei wem du dich verbergen kannst
nur eine Stunde lang
eh du verraten worden bist

CAPANEUS

Das ist genau die Rede die wir brauchen
Bin Capaneus
nenn mich Kapaun
Du sprichst mir aus dem Herzen
Sekretariat
Aufnahme
Sprich

STIMME

Ich lernte
wenn es die Stunde
dass ich mich selbst
opfern musste

DANTE

Ich Dante sehe hier in dieser Stadt
Die Stadt des Friedens
Ich Dante lobe dass es sich hier leben lässt

LAUTSPRECHER

In dieser Stadt lernte ich
mich zu verstellen
Ich lernte
sie die mir am nächsten waren zu betrügen
Ich lernte fliehen

DANTE

O diese Begrenztheit
O dieses enge Denken
dieses niedre Dasein

FIGUR 1

Ich schlafe gut und esse gut
ich übe Beischlaf aus und lese die Zeitung

FIGUR 3

Wohlthuend ist es
sie die dir dazu anbefohlen wurden
in einer Reihe aufzustellen
und dann
nachdem du sie ihr Grab noch graben liessest
in ihren aufgerissnen Mund zu zielen

Dröhnen und Flammensturm

FIGUR I

Gern blicke ich aus großer Höhe herab
und sehe unter mir
eine ganze Stadt in Flammen liegen
ach jeden Abend bete ich mit meinen Kindern

Blendendes Licht

CHOR

Ah dieser Lichtschein
in einem einzigen Hieb
Endlich
Der Einbruch
einer neuen Epoche

*Der Chef im langen schwarzen Mantel
und Zylinder*

DANTE

Ich glaubte einmal dass ich war wie ihr
denn ich wuchs auf mit euch
und alles was für euch bestimmt war
das schien auch für mich bestimmt
Der der mein Vater war war hier zuhause
und meine Mutter war es auch
und jedes Wort das ich hier lernte
das hörte ich auch aus euerm Mund
Der Weg für mich schien klar gezeichnet
und es war ein gemeinsamer Weg mit euch
doch wie die Stadt so weit von mir entfernt war
dass sie in einem andern Leben lag
verlor auch meine Sprache
ihre Wurzeln
Ich sah die Stadt
die ich gepriesen hatte in Gedichten
ich sah sie mit dem Fluss
den Brücken und den Kuppeln
ich sah sie untergehn und neuerstehn
und kann sie heut verlassen
ohne mich nach ihr noch umzuwenden
Ich lernte
dass mir keine Stadt gegeben war
und alles was ich tat
lag unter dem Gedanken
dass ich mir dieses Dasein
nur erstohlen hatte

*Figuren stehen da
in schwarzen Manteln und Zylindern*

CHOR

Wenn einer kommt
und unsere Befugnisse in Frage stellt
dann soll er eines Besseren belehrt werden
Dante fällt in die Knie

DANTE

Vergil
sag ihnen doch
dass hier ein Irrtum begangen wird
dass mir Auszeichnungen und Ämter
in dieser Stadt verliehen wurden

Figuren reißen ihm den Orden ab

*Die schwarzgekleideten Figuren
werfen ein Netz über Dante
Tschacka erscheint
mit einem Tuchfetzen in der Hand*

TSCHACKO

Hier hast du das letzte Andenken an sie
die du uns zur Behandlung
überlassen hast
Wir bewahrten ihr
die ewige Jugend

DANTE

Vergil
hilf mir

VERGIL

Ich kann jetzt nichts mehr für dich tun

FIGUR I-4

Da sitzt du nur und wartest
und auf den Straßen liegen
Berge von Kindern
unter Fliegenschwärmen

TSCHACKO

Wir möchten gerne hören was du sagst
wenn wir jetzt ausmerzen
die damals uns erwischten

*Dante springt auf
behindert vom Netz
Sie jagen ihn umher
er stürzt
richtet sich wieder auf*

CHOR

Zeig uns dass du
Partei ergreifst

*Sie werfen sich über Dante
Unterm Netz kriecht er umher
Vergil steht abseits
verbirgt das Gesicht in den Armen.
Dante liegt kaum kenntlich
auf dem Boden
Im Halbdunkel
drei turmhohe Figuren*

STIMME

Wie anfangs steht das Podium da
und Dante wird heraufgeschleppt
vom Chef und von Vergil
Er ist halbnackt
beschmutzt und blutig
Die Hose hängt an ihm in Fetzen
und wie zuvor erscheinen die Figuren
des Luchs des Löwen und der Wölfin
Der Chef hat bunte Flecken im Gesicht.

5. Epilog

CHOR

Wir machen mit wir machen mit
wir machen alle mit
Wir sind dabei wir sind dabei
wir sind dabei wie immer

DANTE

Ich bin durch eine Stadt gegangen
in der ihr Haus nach dem ich suchte
nicht zu finden war

CHEF

Jetzt habe ich den höchsten Rang erreicht
der hier in dieser Bude zu erreichen ist
Er ist so hoch
dass keiner meinen Namen auszusprechen wagt
Die Frage ist jetzt nur
was soll aus dieser Spezies werden
die sich hierher verlaufen hat

*Er geht um Dante rum
und untersucht ihn
wie auch die anderen ihn betupfen
und beriechen*

CHEF

Er sieht nicht aus
wenn wir uns überhaupt die Mühe machen
ihn zu betrachten
als wollte er uns noch etwas sagen
Richtet ihn her zum Angedenken an
entschwundene Zeiten

*Vergil setzt Dante
den Lorbeerkranz aufs Haupt
die Wölfin hängt sich den zerrissenen Mantel um
der Luchs drückt ihm den Stab in die Hand
der Löwe stellt ihn so hin
wie er am Anfang
auf dem Podium erschienen war*

DANTE

Es gibt in dieser Stadt noch Wege
da ist ihr Schritt vorbeigekommen
und ich hielt ihn nicht an

BEATRICE

*die immer wieder
wie ein Schatten
über die Bühne gegangen war*

Ich sage mich
für immer
von euch los

*Hinter der Bühne
vereinzelt kurzes
hämisches Lachen*

*Dunkelheit
und dann
ein Drohnen*

Uraufführungen im Bremer Musiktheater seit 1995

Detlev Glanert

DREI WASSERSPIELE

Kammeroper nach den *Dreiminutenspielen* von Thornton Wilder,
deutsch von Herbert Herlitschka

Musikalische Leitung: Catherine Rückwardt, Inszenierung: Mark Daniel Hirsch,

Ausstattung: Giovanni Carluccio

Premiere: 5. Mai 1995, Concordia (9 Vorstellungen)

Gefördert durch die Waldemar Koch Stiftung

Stanley Walden

LIEBSTER VATER

Nach Franz Kafkas *Brief an den Vater*

Musikalische Leitung: Günter Neuhold/Catherine Rückwardt,

Inszenierung: Tilman Knabe, Bühnenbild: Alfred Peter; Kostüme: Birgitta Lohrer

Premiere: 12. Oktober 1996, Concordia (15 Vorstellungen)

Giorgio Battistelli

DIE ENTDECKUNG DER LANGSAMKEIT

Musiktheater in fünf Szenen nach dem Roman von Sten Nadolny,

Libretto von Michael Klügl

Musikalische Leitung: Günter Neuhold, Inszenierung: Frank Hoffmann,

Bühnenbild: Ben Willikens, Kostüme: Swetlana Zwetkowa

Premiere: 12. Oktober 1997, Theater am Goetheplatz (14 Vorstellungen)

Gefördert durch die Waldemar Koch Stiftung

Marcello Panni

DAS BANKETT – Gespräch über die Liebe

Oper in einem Akt mit Prolog, Libretto von Kenneth Koch

Musikalische Leitung: Günter Neuhold/Massimo Zanetti, Inszenierung:

David Mouchtar-Samorai, Bühnenbild: Heinz Hauser, Kostüme: Urte Eicker

Premiere: 28. Juni 1998, Concordia (5 Vorstellungen)

Gefördert durch die Waldemar Koch Stiftung

Johannes Kalitzke

MOLIERE oder **DIE HENKER DER KOMÖDIANTEN**

Dramatisches Nachtstück in vier Akten

Libretto von Gerold Theobald nach Michail Bulgakow,
eingrichtet vom Komponisten

Musikalische Leitung: Gabriel Feltz, Inszenierung: Rosamund Gilmore,
Ausstattung: Carl Friedrich Oberle

Premiere: 15. Oktober 1998, Theater am Goetheplatz. (13 Vorstellungen)
Gefördert durch die Waldemar Koch Stiftung

Detlev Glanert

JOSEPH SÜSS

Oper in dreizehn Szenen

Libretto von Werner Fritsch und Uta Ackermann

Musikalische Leitung: Rainer Mühlbach, Inszenierung: Tilman Knabe.

Bühnenbild: Alfred Peter; Kostüme: Birgitta Lohrer

Premiere: 13. Oktober 1999, Theater am Goetheplatz (12 Vorstellungen)

Sidney Corbett

NOACH

Oper in neun Bildern

Libretto von Christoph Hein

Musikalische Leitung: Graham Jackson, Inszenierung: Rosamund Gilmore,

Ausstattung: Carl Friedrich Oberle

Premiere: 19. Oktober 2001, Theater am Goetheplatz (11 Vorstellungen)
Gefördert durch die Waldemar Koch Stiftung

Giorgio Battistelli

EL OTOÑO DEL PATRIARCA

(Der Herbst des Patriarchen)

Oper in sechs Teilen nach dem Roman von Gabriel García Márquez

Libretto von Gotthard Kuppel

Musikalische Leitung: Stefan Klingele, Inszenierung: Rosamund Gilmore.

Bühnenbild: Carl Friedrich Oberle, Kostüme: Nicola Reichert

Premiere: 6. Juni 2004, Musicaltheater am Richtweg (14 Vorstellungen)
Gefördert durch die Waldemar Koch Stiftung

Impressum

BREMER THEATER Generalintendant Prof. Dr. Klaus Pierwoß – Kaufmännischer Geschäftsführer Lutz-Uwe Dünnwald – Spielzeit 2004/2005 -- Johannes Kalitzke INFERNO nach Peter Weiss – Uraufführung am 11. Juni 2005 im Theater am Goetheplatz – Redaktion Dr. Ralf Waldschmidt – Mitarbeit Dominik Stosik – Grundlayout Helmut Brade

NACHWEISE: Peter Weiss, *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia*, in: Akzente, 12. Jahrgang, 1965, Heft 2 · Die Texte von Hartmut Lück, Frieder Reininghaus und Yannick Müllender und das Interview mit Johannes Kalitzke von Ute Schalz-Laurenze sind Originalbeiträge für dieses Heft · Die Zeittafel erstellten Dominik Stosik und Ralf Waldschmidt · Librettoabdruck mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes.

BILDNACHWEISE: Foto Peter Weiss aus: *Peter Weiss, Leben und Werk*, hg. von Gunilla Palmistierna-Weiss und Jürgen Schütte, Frankfurt am Main 1991 · Foto Johannes Kalitzke von Jörg Landberg

Probenfotos: Jörg Landberg

Satz und Druck: Druckerei Willers, Bremen
Werbung: Roland Verlag GmbH, Schlachte 43, 28195 Bremen
Telefon: 0421 – 12663 -- Fax: 0421 – 13317

Keine Kompromisse!

Zurbrüggen bietet Marken-
qualität für höchste Ansprüche.
Immer zu besten Preisen.

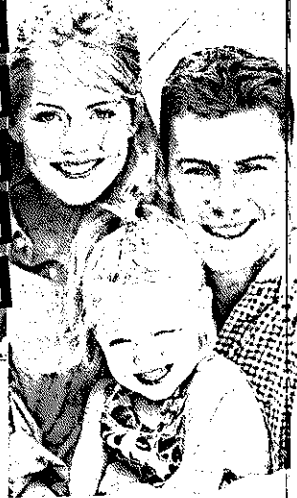
Kompetent

Leistungsstark

Professionell

Kundenorientiert

Sachkundig



zurbrüggen
Die Möbel-Center



Genießen Sie ein besonderes Einkaufserlebnis
in einem der erfolgreichsten Möbelhäuser
Norddeutschlands ...

... ein Besuch lohnt sich immer!

**ROLF
BENZ**

hülsta

ALNO

KOINOR

LAAUSER
Design International

Brinkmann

LEOLUX

Stressless

RUF | **BETTEN**

FROMMHOLZ

Rosen  *thul*

Villeroy & Boch

40.000 qm

Marken-

kompetenz!

zurbrüggen

www.zurbrueggen.de

Delmenhorst, Seestr. 7, An der B 75 (nur 10 Min. von Bremen)

Service-Telefon 0180 / 5 67 86 00 (12 Cent/Min.)

Das Einrichtungshaus der Extraklasse!