

DIE FRAUEN DER TOTEN

Alois Bröder

Spielzeit 2012/2013



THEATER **E**RFURT
DAS THEATER DER LANDESHAUPTSTADT – GENERALINTENDANT GUY MONTAVON



In den Tiefen eines jeden Herzens
ist ein Grabgewölbe und ein Verlies,
obgleich die Lichter, die Musik
und das lustbare Treiben darüber
sie vergessen machen könnten.





DIE GESCHICHTE

Die beiden frisch verheirateten Frauen Mary und Margaret haben vor kurzem vom Tod ihrer Männer, die Brüder waren, erfahren. Nachdem die Trauergesellschaft sie endlich verlassen hat, sitzen sie beieinander und vertiefen sich sowohl in den eigenen Schmerz als auch in den der Schwägerin. Beim nun folgenden Abendessen werden ihre unterschiedlichen Haltungen und Temperamente erkennbar: Mary wird als mild, ruhig und fromm, Margaret hingegen als lebhaft, reizbar und leidenschaftlich beschrieben.

Nach dem Mahl ziehen sich beide zur Nachtruhe in ihre Schlafzimmer zurück. Während Mary bald einschläft, findet Margaret keine Ruhe und bleibt lange wach liegen, bis sie ein Pochen an der Haustür vernimmt. Dort steht der Nachbar Parker, der ihr zu später Stunde die Nachricht bringt, dass ihr

Mann doch am Leben sei. Voll überströmender Freude will sie Mary aufwecken, um ihr die frohe Kunde mitzuteilen, doch da sie deren Trauer durch ihr Glück nicht noch vertiefen will, verschiebt sie es auf den nächsten Morgen und legt sich wieder zu Bett.

Einige Zeit später wird auch Mary durch ein Klopfen aus dem Schlaf gerissen. Ein anderer Bote, ihr ehemaliger Verehrer Stephen, sagt ihr, dass ihr Mann noch lebe. Auch Mary will im ersten Impuls ihre Schwägerin wecken, um dann aber aus Rücksichtnahme ebenfalls davon abzusehen.

Als sie an Margarets Bett die Decke richtet, wird mit einem Mal unklar, ob Margaret oder Mary erwacht, und inwiefern eine der Frauen oder gar beide ihre Begegnungen „nur“ geträumt haben.



Lebensbilder

Nathaniel Hawthorne: Biografie im Werk

„Nicht weit von Merry Mount befand sich eine Niederlassung der Puritaner, armer Teufel, die noch vor Tagesanbruch ihre Gebete sagten und dann in Feld oder Wald schufteten, bis mit dem Abend wieder die Zeit zum Beten kann. Jederzeit lagen ihre Waffen schußbereit, um den umherschweifenden Wilden abzuschießen. Wenn sie sich versammelten, dann niemals, um der alten englischen Fröhlichkeit zu huldigen, sondern um drei Stunden lange Predigten anzuhören oder um Prämien für den Kopf eines Wolfes und den Skalp eines Indianers auszusetzen. Ihre Feste waren Fasttage, ihr liebster Zeitvertrieb das Absingen von Psalmen. Wehe dem Jüngling oder Mädchen, die vom Tanzen auch nur träumten! Der Magistratsbeamte nickte dem Konstabler zu, und schon saß der leichtfüßige Taugenichts im Block; vielleicht tanzte er auch, aber nur rund um den Schandpfahl, den man den Maibaum der Puritaner nennen könnte ...“

(Nathaniel Hawthorne, *Der Maibaum von Merry Mount*)

„In Adam's Fall / We sinned All“ – „Bei Adams Fall, sündigten wir alle“: Dieser gereimte Zweizeiler – eine poetische Auszierung des Buchstabens „A“ als Merkhilfe beim Lernen des Alphabets – eröffnet zahlreiche Ausgaben des so genannten *New England Primers*, einer zuerst am Ende des 17. Jahrhunderts erschienenen und bis ins 20. Jahrhundert millionenfach in den britischen Kolonien Neuenglands aufgelegten Fibel. Vergleichbar dem christlichen Katechismus, war der *New England Primer* Handbuch und Leitfaden für ein gottesfürchtiges Leben im Sinne der puritanischen Weltanschauung. Der Sündenfall Adams verweist in diesem Kontext auf „eine Angelegenheit“, so Paul Leicester Ford in seinem Kommentar zur *Geschichte und Entwicklung des New England Primer* (1897), „die für die Puritaner das bedeutendste Ereignis der Geschichte war“, „the greatest event in history“.

Sünde, Schuld und Sühne – diese Motive durchziehen Hawthornes Œuvre von den frühesten literarischen Arbeiten bis hin zu den späten Romanen. Dabei spiegeln die im Wesentlichen zwischen 1830 und 1850 entstandenen

Erzählungen keineswegs ein einheitliches Bild des Puritanismus neuenglischer Prägung. Stolz und Bewunderung für die Leistungen der Vorfahren, die sich vom Einfluss der britischen Krone loszureißen suchten, klingen eben so an wie die Desavouierung puritanischer Moralvorstellungen. Eine eindrucksvolle Schilderung über die „Gepflogenheit unserer Vorfahren, auch die heimlichsten Sünden aufzuspüren und sie unbestechlich und unerschrocken im hellen Licht des Mittags der Schande auszusetzen“ (*Endicott und das rote Kreuz*) findet sich in seinem bedeutendsten Roman, *Der scharlachrote Buchstabe* (*The Scarlet Letter*) von 1850. Die junge Hester Prynne ist des Ehebruchs angeklagt. Sie glaubte ihren Mann auf See verschollen, nachdem sie lange Jahre vergeblich auf ihn in der Neuen Welt gewartet hat. Dann gebar sie eine – uneheliche – Tochter: „Die Strafe dafür ist der Tod. Aber in ihrer großen Barmherzigkeit und Herzensmilde haben sie Mistress Prynne nur verurteilt, drei Stunden lang am Pranger zu stehen und dann für den Rest ihres irdischen Daseins das Zeichen der Schande auf der Brust zu tragen.“ Jedes Jahr aufs Neue wird sie mit ihrer Tochter zum Schandplatz geführt, wo sie den Ältesten der Stadt den Namen des Kindsvaters öffentlich nennen soll. „Aber aus der ganzen Menschheit hätte man kaum dieselbe Zahl von weisen und tugendhaften Männern auswählen können, die weniger fähig waren, über ein irrendes Frauenherz zu Gericht zu sitzen und Gutes und Böses darin zu entwirren, als die Weisen mit den starren Gesichtern, denen Hester Prynne jetzt ihr Antlitz zuwandte. Sie schien zu wissen, dass alles Mitgefühl, das sie erwarten konnte, in den großen, wärmeren Herzen der Menge lag; denn als das unglückliche Weib die Augen auf den Söller richtete, wurde sie bleich und zitterte.“

John Endicott (um 1588–1665), der längst regierende Gouverneur der Massachusetts Bay Colony, ist eine der immer wieder beschriebenen historischen Persönlichkeiten, die Hawthorne gleichermaßen faszinieren wie irritieren. Als „grauem Kämpfer“ setzt er ihm ein Denkmal in strahlender Rüstung, „daß die ganze Umgebung sich in dem schimmernden Stahl



spiegelte“, auch wenn dieser bei Verstoß gegen „unsere weltliche Ordnung“ seinen Leuten kalt befiehlt: „Jag ihm eine Kugel durch den Kopf!“ Und wenn der Panorama-Vorführer und Geschichtenerzähler der *Main-Street* Endicott die imaginäre Bühne betreten lässt, „vereinigen zwei altherwürdige Bäume ihre Zweige hoch über seinem Haupt und bilden so einen Triumphbogen aus lebendem Grün.“

„Aber unsere größte und entscheidende Auseinandersetzung ergab sich aus der Beharrlichkeit, mit der er mich bewegen wollte, einen bestimmten Beruf zu ergreifen, während ich als Erbe eines bescheidenen Vermögens meine Absicht bekräftigte, mich aus dem geschäftigen Treiben der Welt herauszuhalten. Dies wäre überall auf der Erde ein gewagter Entschluß gewesen; in Neu-England war er lebensgefährlich ...“

(Nathaniel Hawthorne, *Der Geschichtenerzähler*)

Mit der biblischen Erbsünde und dem Puritanismus neuenglischer Prägung sind die zentralen Eckpfeiler der Lebenswirklichkeit Nathaniel Hawthornes benannt – Nachfahre eines altingesessenen Puritanergeschlechts, dessen Vorfäter bereits seit 1630 in Massachusetts ansässig waren. Der Ururgroßvater John Hathorne (1641–1717) – noch ohne das „w“ im Familiennamen –, war einer der Richter bei den berühmten, im 20. Jahrhundert von Arthur Miller in dessen *Hexenjagd* (1953) literarisch aufgearbeiteten „Hexenprozessen von Salem“ des Jahres 1692 und mitverantwortlich für die Hinrichtung von neunzehn als Hexen verurteilten Frauen. Diese „Blutschuld“ lastet zeitlebens wie die Erbsünde auf Nathaniel Hawthorne, wird aber auch zum geistigen Ausgangspunkt und Zentrum seines schriftstellerischen Wirkens: „So verquicken sich bei Hawthorne eng eigenes Erleben und Empfinden und das übersteigerte Sündenbewußtsein des Puritanismus, und Sünde, Schuld und Sühne bleiben ein Leben lang Urmotive seines Schaffens.“ (Heinz Förster)

„In dem scheinbaren Durcheinander unserer mysteriösen Welt sind die Individuen jeweils so gut einem bestimmten System angepaßt und die Systeme wieder aneinander und in ein ge-

meinsames Ganzes, daß ein Mann, der auch nur für einen Augenblick daraus hervortritt, sich der fürchterlichen Gefahr aussetzt, seinen Platz für immer zu verlieren. Gleich Wakefield kann es ihm geschehen, daß er, sozusagen, zum Ausgestoßenen des Universums wird ...“

(Nathaniel Hawthorne, *Wakefield*)

Nathaniel Hawthorne kommt am 4. Juli 1804 im nördlich von Boston gelegenen Salem in der Union Street Nr. 27 zur Welt. Als er vier Jahre alt ist, stirbt sein Vater, ein Kapitän, während einer Seereise. Fortan wächst Nathaniel zusammen mit den Schwestern Elizabeth und Louisa unter der Obhut seines Onkels Robert Manning auf, der sich aufopferungsvoll um die drei Kinder und ebenso um seine Mutter kümmert: Gleichwohl „trennte sie ihre Witwenschaft von der Außenwelt und jeglicher Gesellschaft“, so Frank Preston Stearns in seiner erstmals 1906 erschienen Biographie *The Life and Genius of Nathaniel Hawthorne*, ihr Leben wurde „zusehends zurückgezogener und zurückhaltender“. Im Schicksal der Mutter spiegelt sich das Schicksal vieler Protagonistinnen der späteren Erzählungen und Romane, aber auch Hawthornes eigener Lebensweg. Dem späteren Studienfreund und Dichter Henry Wadsworth Longfellow (1807–1882) bekennt er in einem Brief vom Juni 1837: „Ich habe mich aus der menschlichen Gesellschaft ausgeschlossen, und doch habe ich nie so etwas im Sinn gehabt, oder von einem solchen Leben, wie ich es jetzt führe, geträumt. Ich habe mich in einem Kerker eingesperrt; nun kann ich den Schlüssel nicht finden, der mit den Ausgang öffnet, und selbst, wenn die Tür sich auf tun würde, so hätte ich Angst hinauszutreten ... In den letzten zehn Jahren habe ich nicht gelebt, sondern nur vom Leben geträumt.“

Literarisch früh begabt, besucht Hawthorne zunächst eine Privatschule, anschließend von 1821 bis 1825 das Bowdoin College in Main, wo er neben Longfellow unter anderem den späteren US-Präsidenten Franklin Pierce (1804–1869) und den Marineoffizier Horatio Bridge (1806–1893), dem er 1852 die Sammlung *The Snow Image, and Other Twice-Told Tales* zueignet – darin auch die Erzählung *The Wives of the Dead* (*Die Frauen der Toten*) –, als Freunde fürs Leben. 1825

nimmt er eine Tätigkeit als Journalist auf, seine Erzählungen erscheinen zunächst – meist anonym – in Zeitschriften. Seit Mitte der 1830er Jahren ist es ihm zusehends möglich, seinen Lebensunterhalt allein durch die Schriftstellerei zu bestreiten, angeregt durch seine Freunde tritt er nun auch mit größeren Sammlungen wie den *Twice-Told Tales* (1837 und 1842) oder *Mosses from an Old Manse* (1846) in die Öffentlichkeit, gleich seinem Protagonisten in dem großen, gleichwohl unvollendeten „Story-Teller“-Projekt (*Der Geschichtenerzähler*): „Ich verfertigte eine große Fülle von Erzählhandlungen und gerippen und hielt sie ständig zum Gebrauch bereit, wobei ich die Ausfüllung jeweils der Eingebung des Augenblicks überließ; allerdings kann ich mich nicht entsinnen, jemals eine Geschichte erzählt zu haben, die nicht erheblich von meinem vorgefaßten Konzept abgewichen wäre und bei jeder Wiedergabe einen neuen Aspekt hinzugewonnen hätte“ – ganz so, wie sich auch bei Hawthorne selbst „ein Stoff vom ersten Keim bis zum fertigen Werk bis ins Gegenteil [verkehrt].“ (Hans-Joachim Lang)

„Jede umfassende Darstellung Hawthornes, sei es in Worten oder Musik, muß zum Grundthema haben, was auf den Einfluß der Sünde auf das Gewissen hinweist – wobei unter ‚Gewissen‘ etwas zu verstehen ist, was über das puritanische Gewissen hinausgeht, was jedoch von diesem durchdrungen ist ... Hawthorne möchte versuchen, das schuldige Gewissen zu spiritualisieren. Er möchte von der Unerbittlichkeit der Schuld, der Vererbung der Schuld und dem Schatten der Schuld, der die unschuldige Nachwelt verdunkelt, künden ...“

(Charles Ives, *Before a Sonata*)

Bedeutend, doch keineswegs prägend für das weitere Schaffen, wird in den 1840er Jahren die Bekanntschaft mit den Transzendentalisten um Henry David Thoreau (1817–1862), dessen Roman *Walden* (1854) bis heute weite Verbreitung findet, und Ralph Waldo Emerson (1803–1882) in Concord. Der Transzendentalismus ist die bedeutendste literarisch-philosophische Strömung im Zuge der nach Francis Otto Matthiessen so benannten „American Renaissance“ des 19.

Jahrhunderts, als deren führende Repräsentanten neben Emerson, Thoreau und Hawthorne insbesondere Walt Whitman (1819–1892) und Herman Melville (1819–1891) zu nennen sind; sein Welterfolg *Moby-Dick* (1851) wird Hawthorne in „admiration for his genius“ zugeeignet. Die Transzendentalisten – „im genaueren, philosophischen Sinn war der Name der Bewegung von Kants Begriff ‚transzendental‘ abgeleitet“ (Hubert Zapf) – waren keine einheitliche Gruppe, standen mit ihren Ideen jedoch quer zu den vorherrschenden religiösen, philosophischen oder politischen Auffassungen der Zeit.

Hawthorne geht dabei bewusst auf Distanz zu den religiösen oder politischen Zielen und Programmen der Transzendentalisten. Es ist vor allem „das ‚Neue an sich‘ als entscheidender Wert“ (Zapf), das sich nicht zuletzt in seinen Beiträgen zur noch jungen Gattung „Short Story“ spiegelt und in diesem Kontext von Bedeutung ist, ebenso wie die Neigung zum literarischen Experiment. „Edgar Allan Poe wurde auf ihn aufmerksam [...] In seiner bekannten Besprechung der zweiten, erweiterten Ausgabe der *Zweimal erzählten Geschichten* im Jahre 1842 rühmte Poe schöpferischen Geist, Phantasie und Originalität der Hawthorneschen Erzählkunst. [...] Poes Forderungen nach jener Kürze, die die Einheit der ästhetischen Wirkung einer Kurzgeschichte voraussetzt, nach Konzentration auf ein dominierendes Ereignis und auf wenige Personen, nach Einfachheit und Prägnanz der Sprache wurden bereits weitgehend von den Kurzprosawerken Hawthornes erfüllt.“ (Förster) Dieser Charakter von Hawthornes Eigenart und Erzählkunst ist es auch, den Charles Ives in dem berühmten Essay *Before a Sonata* (1920) – als Kommentar zu seiner 2. Klaviersonate, der *Concord-Sonata*, eines der Schlüsselwerke der amerikanischen Musik im 20. Jahrhundert – anspricht. Der 2. Satz („Hawthorne“) der Sonate ist ein Scherzo, das „vom Tiefsinnig-Mythischen bis hin zum Illusorisch-Phantastischen“ (Ives) ein lebendiges Bild von dem, was er „Hawthornes Substanz“ nennt, zeichnet: „Hawthorne ist empfänglich für übernatürliche Schallwellen. Er erspürt die Geheimnisse und versucht, sie eher aufzuzeichnen als zu erklären – und hier mögen einige Leute sagen, er sei in einem praktischen Sinn weiser und demzufolge künstlerischer als Emerson.“



„Der Regen trommelte aufs Dach und der Himmel schien trüb durch die staubigen Bodenfenster, während ich mich in diese ehrwürdigen Bücher vergrub, auf der Suche nach irgendeinem lebendigen Gedanken, der wie eine glühende Kohle oder wie ein unverlöschlicher Edelstein leuchten sollte unter dem toten Ramsch, der ihn so lange verborgen gehalten hatte. Ich fand keinen solchen Schatz; alles war gleichmäßig tot, und ich konnte nur tief und verwundert über die demütigende Tatsache sinnieren, daß die Werke des menschlichen Intellekts genau so verfallen wie die seiner Hände. Gedanken werden schimmelig.“

(Nathaniel Hawthorne, *Das alte Pfarrhaus*)

1841 nimmt Hawthorne, beeinflusst durch den Kreis von Concord, an dem Projekt „Brook Farm“ teil, eine Art sozial-utopischer Vorläufermodelle kommunaler Lebensformen des 20. Jahrhunderts – man denke an die „Kommune I“ der 68er-Bewegung. Erlebnisse dieser Zeit fließen später in den Roman *The Blithedale Romance* (1852) ein. 1842 heiratet Hawthorne die ebenfalls den Transzendentalisten nahestehende Malerin Sophia Peabody (1809–1871); aus der als glücklich geschilderten Ehe gehen drei Kinder hervor. Sie ziehen in das alte Pfarrhaus von Concord; diesem Ort wird Hawthorne in seinen Erzählungen wiederholt ein Denkmal setzen.

Als Zollinspektor in Salem tritt Hawthorne 1846 in den öffentlichen Dienst. Literarisch verarbeitet er diese Zeit unter anderem in der als *Das Zollhaus* überschriebenen Einleitung seines Romans *Der scharlachrote Buchstabe*, der ihm endgültig zu Weltruhm verhelfen sollte; denn diese Vorgeschichte erkläre, so heißt es im *Zollhaus*, „wie ein großer Teil der folgenden Seiten in meinen Besitz gelangte, und bringt Beweise für die Glaubwürdigkeit der darin enthaltenen Erzählung.“

Erst seine späten Lebensjahre führen Hawthorne in die weite Welt, von der er bislang, wie er in demselben Schreiben von 1837 an Longfellow bekennt, zu wenig gesehen habe. 1853 ernennt ihn der einstige Studienfreund und frisch gewählte US-Präsident Pierce zum Konsul der Vereinigten Staaten in Liverpool. Er bleibt dort bis 1857, reist anschließend durch Frankreich und Italien und kehrt im Sommer 1860 in

die USA zurück. *Der Marmorfaun* ist das erste Buch, das er seit sieben Jahren veröffentlicht, und sein letzter vollendeter Roman. Nathaniel Hawthorne stirbt in den frühen Morgenstunden des 19. Mai 1864 in Plymouth (New Hampshire), wohin er gemeinsam mit Pierce zur Erholung gefahren war.

„Manchmal gratulieren wir uns selbst in dem Augenblick des Erwachens aus einem schlechten Traum: so möge es in dem Augenblick nach dem Tod sein.“

(Nathaniel Hawthorne, *Notiz*, 1836)

Berthold Warnecke



Die Frauen der Toten – Anmerkungen des Komponisten

Vorbemerkung

Seit langem schon treibt mich die Suche nach einem Opern-Gegenstand um: ein mir schwierig erscheinendes Unterfangen, ist doch bei „großen“ Stoffen eine massive Reduktion und Vereinfachung des Gefüges notwendig, um auf der Opernbühne funktionieren zu können. Als ich Nathaniel Hawthornes kurze Erzählung *The Wives of the Dead* (*Die Frauen der Toten*) kennenlernte, bemerkte ich schnell, dass sie alle Voraussetzungen erfüllt, die für mich bei einem solchen Projekt wesentlich sind: sie ist weitgehend unbekannt und damit nicht von vorgefertigten Bildern besetzt, ist wenig ausgedehnt und bedarf nahezu keiner Kürzung, ist vieldeutig schillernd, narrativ aufgebrochen und kommt fast ohne interne Erzählungen aus, enthält eine überschaubare Anzahl von Figuren, deren Charaktere kaum individuell ausgeprägt sind, ist frei von historischer Festgelegt-heit und somit legendenhaft zeitlos, handelt, ohne ins Dramatische umzuschlagen, von menschlichen Ur-Situationen im Spannungsfeld zwischen Realität und Traum und hat schließlich eine streng-formale, von Symmetrien geprägte Anlage. Eine derart artifizielle Grundkonstellation legitimiert nach meinem Empfinden in besonderer Weise das (sonst fraglose?) **singende** Artikulieren auf der Bühne, nicht zuletzt im Sinne des berühmten Verses von Welemir Chlebnikov:

*Wenn Pferde sterben, schnaufen sie
Wenn Gräser sterben, vertrocknen sie
Wenn Sonnen sterben, verlöschen sie
Wenn Menschen sterben, singen sie Lieder*

Zur Erzählung *The Wives of the Dead*

Wahrscheinlich hat Nathaniel Hawthorne *The Wives of the Dead* zwischen 1829 und Anfang 1830 im Kontext seiner *Provincial Tales* geschrieben, womit diese Story zu seinen frühesten Arbeiten gehört. Angesichts der Ambivalenz der Handlung und der Aufgeladenheit der Wortbedeutungen wirkt diese Geschichte noch heute überraschend modern, nicht zuletzt weil Hawthorne die Aktivität des Rezipienten voraussetzt – ein Umstand, dem sich offenbar nicht nur die zeitgenössischen Leser verweigert haben, sondern auch ein

Großteil der späteren wissenschaftlichen Kritik. *The Wives of the Dead* entspricht prototypisch Edgar Allan Poes Eindruck von Hawthornes Schreiben: „Jedes Wort erzählt, und es gibt kein Wort, das nicht erzählt.“

Fast gleichzeitig entstanden mit z. B. Robert Schumanns frühem Klavierzyklus *Papillons* oder Stendhals Roman *Le Rouge et le Noir*, ist diese Wiederauferstehungsgeschichte ein atemberaubender, hoch-konzentrierter, motivisch durchgearbeiteter, ein suggestiver und von Symbolen durchzogener, luzid-kontrollierter Text, der obendrein mannigfaltige und zum Teil explizite Bezüge zu anderer Literatur (Altes und Neues Testament, Voltaires *Zadig*, Platons *Höhlengleichnis*) aufweist. Die Figuren der Mary und der Margaret leiten sich womöglich von Maria und Martha ab, deren Bruder Lazarus von Jesus wiedererweckt wurde (vgl. *Johannes 11* oder *Lukas 10*), so dass es sich hierbei unter Umständen um die Vorlage zu Hawthornes Geschichte handeln könnte. Und vielleicht rühren „Mary“ obendrein von „mare“ (= „Meer“: ihr Mann ist auf See gestorben) und „Margaret“ von „margin“ (= „Rand“: ihr Mann hat im Grenzgebiet zu Kanada den Tod gefunden) her.

Das Verständnis der gesamten Erzählung scheint von der Interpretation der letzten Zeilen abzuhängen, den vielleicht unerklärlichsten und rätselhaftesten in Hawthornes Werk: „But her hand trembled against Margaret's neck, a tear also fell upon **her** cheek, and **she** suddenly awoke.“ (Hervorhebungen A.B.) Sie stellen plötzlich die exakte Unterscheidbarkeit zwischen Traum und Realität in Frage: Ist mit „her“ bzw. „she“ Mary oder Margaret gemeint? Hat Mary oder Margaret ihre Begegnung geträumt? Träumen beide ihr Glück? Oder handelt es sich vielleicht doch um die Darstellung zweier Realitäten? Man verliert den Glauben an die Wirklichkeit des Ganzen, und jedes nochmalige Lesen der Erzählung verändert die Wahrnehmung des Textes. Nur retrospektiv kann daher auffallen, dass viele anfängliche Annahmen falsch oder unklar waren. An entscheidender Stelle abreißend, endet die Story unmittelbar vor ihrer dann nötigen Dramatisierung.

Veranlasst durch zahlreiche versteckte Hinweise und Andeutungen im Text, tun sich eine Vielzahl nicht eindeutig zu klärender Fragen auf: Welche Rolle spielt die Kinderlosigkeit

der Witwen, die ja ermöglicht, dass sie sich nun nur um ihre Trauer zu kümmern haben? Im gemeinsamen Schmerz sind sie einander nun mehr verbunden als durch ihre verwandtschaftliche Beziehung: Welcher Art ist ihr Verhältnis wirklich? Ist die Aussicht, dass nur ein Bruder wiederkehrt, bedrohlicher, als wenn beide tot blieben? Hat Margaret insgeheim ein Schuldgefühl, dass Marys Mann tot ist? Fürchtet Mary vielleicht die Rückkehr ihres Schwagers mehr als den Tod ihres eigenen Mannes? Fürchtet sie auch die Rückkehr **ihres** Mannes? Handelt es sich um die Darstellung versteckter Dynamiken eines geteilten Haushalts, ausgelöst durch Trauer und unverhoffte Ereignisse? Warum fällt Marys (oder Margarets?) Träne am Ende? Ahnt sie das biblische Gesetz: „Wenn zwei Brüder zusammen wohnen und der eine von ihnen stirbt und keinen Sohn hat, soll die Frau des Verstorbenen nicht die Frau eines fremden Mannes außerhalb der Familie werden. Ihr Schwager soll sich ihrer annehmen, sie heiraten und die Ehe mit ihr vollziehen.“ (*Deuteronomium 25:5*) Mit dem Tod der Brüder und dem Einander-Näherkommen der Schwägerinnen wird die Aufteilung der Räumlichkeiten in einen gemeinsamen und in einen privaten Bereich aufgelöst: Ist das Grundthema der Erzählung die zerbrechliche Balance eines auf Zweieit gegründeten Haushaltes (2 Stockwerke, 2 Frauen, 2 Brüder, 2 Tage, **Zwei**licht, 2 Boten, 2 Schlafräume; aber: 1 Nacht, 1 Haus, 1 Fenster!)? Und angesichts der Tatsache, dass ja eine ca. 100 Jahre alte, längst vergangene Geschichte erzählt wird: **sind** die Männer denn nun zurückgekehrt?

Indem Hawthorne den Erzähler ferner nicht nur erzählen, sondern immer wieder auch das Geschehen kommentieren lässt, schafft er eine Szenerie, in der Traum und Wirklichkeit, gerade in dieser Zeit der Krise, ineinander verschmelzen. Wenn der Leser vom abrupten Ende verwirrt wird und die Notwendigkeit empfindet, das Ganze in Traum oder Realität aufzulösen, hat er den tieferen Gehalt der Geschichte verfehlt. Denn es gibt keine Lösung für dieses Ende: Die Spannung zwischen Irrealität und Wirklichkeit ist fundamental.

Handwritten musical score sketch. The score is written on five systems of staves. The first system consists of three staves with treble clefs and a 3/4 time signature. The second system consists of three staves with treble clefs and a 3/4 time signature. The third system consists of three staves with treble clefs and a 3/4 time signature. The fourth system consists of two staves with bass clefs and a 3/4 time signature. The fifth system consists of two staves with bass clefs and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Solo?". There are also handwritten annotations like "8↑" and "22.".

Kompositionsskizze

Form / Sprachen / Weitere Texte / Regie

Je nachdem, ob die Begegnungen der beiden Frauen als (träumerische) Wirklichkeit oder (realistischer) Traum aufgefasst sind, wird in der Oper die Geschichte Nathaniel Hawthornes zwei Mal erzählt, als zwei Möglichkeiten eines Handlungsverlaufes.

Die Oper repräsentiert gewissermaßen zwei Lesarten der Erzählung, wobei Version 1 der ersten, Version 2 der zweiten Lektüre entspricht – eine Lösung, die auch mit der oben genannten Symmetrie und Zweifelt der Story korrespondiert.

Da Träume durchaus als real erlebt werden und ihre Inhalte in hohem Maße der Wirklichkeit entnommen sind, verwendet Version 2 im Wesentlichen die gleichen musikalischen Materialien wie Version 1, sie jedoch nun vielfältig abwandelt und verändernd.

Die beiden namenlosen Brüder erscheinen in der Oper leibhaftig.

Mit Ausnahme der ersten beiden Szenen der zweiten Opernhälfte, in denen die deutsche Übersetzung sowohl der Artikula-

tion von Irrealität (ist man im entrückten Zustand nicht prinzipiell aller Sprachen mächtig?) als auch (wie zahlreiche weitere Maßnahmen) der Unterscheidbarkeit beider Versionen dient, wird der Text in der englischen Originalsprache verwendet. Der große poetische Sprachreiz Hawthornes kann so ebenso wie die zahlreichen nicht übersetzbaren Doppeldeutigkeiten und Andeutungen erhalten bleiben.

Aus Altem und Neuem Testament, aus *Zadig* und weiteren Hawthorne-Texten ist, interpretierend und die beiden Versionen individualisierend, zusätzliches Sprachmaterial eingefügt worden.

Für die Regie entsteht ein reiches Feld visueller Möglichkeiten, die verschiedenen Wahrnehmungsebenen voneinander abzuheben, die sich doppelnden Geschehnisse zu variieren und somit in einem Spiel der Phantasie die Relativität der Realität spürbar werden zu lassen.

Alois Bröder

Kompositionsskizze

Der Komponist Alois Bröder

Alois Bröder wurde 1961 in Darmstadt geboren. Einem Gitarrenstudium (1982–86) bei Olaf Van Gonnissen an der Akademie für Tonkunst Darmstadt schlossen sich private Kompositionsstudien bei Cord Meijering und Dietrich Boekle an. Von 1985–89 absolvierte er ein Kompositionsstudium bei Toni Völker, bevor ihn weitere Studien (1993–95) zu Manfred Trojahn an die Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf führten. 1995–99 schließlich folgte ein Studium der elektronischen Komposition bei Hans Ulrich Humpert an der Hochschule für Musik Köln. Inzwischen sind mehrere CD-Produktionen mit seinen Werken erschienen, u. a. im Jahr 2000 ein Komponisten-Portrait (Melisma Wiesbaden) sowie 2008 eine CD mit Kammermusik mit Gitarre (Dreyer.Gaido Münster). Für seine Arbeiten wurde Alois Bröder wiederholt ausgezeichnet, u. a. 1993 beim „Contest for orchestra works to commemorate the semicentennial of the Tokyo Metropolitan Government“ (für *Îsôt als blanche mains*), 1998 erhielt er ein Stipendium für die Cité Internationale des Arts in Paris und 2012 für das Deutsche Studienzentrum in Venedig. Seine Orchesterwerke erlebten bislang Aufführungen u. a. durch das Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, RTV Slovenija Symphony Orchestra Ljubljana, die Radiophilharmonie Hannover des NDR, die Jenaer Philharmonie oder die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz. Sein Werkverzeichnis umfasst bislang etwa 90 Kompositionen für verschiedenste instrumentale und vokale Besetzungen.

Mit den *Frauen der Toten* (*The Wives of the Dead*), nach Nathaniel Hawthorne, legt Alois Bröder nun seine erste Oper als Auftrag des THEATERS ERFURT vor.





Handwritten musical score on blue staff paper. The score includes various instruments and vocal parts, with tempo markings and dynamic instructions.

Tempo markings: $\downarrow = 50$ $\frac{4}{4}$ (at the beginning), 54 rit. \rightarrow a tempo. (at the top right), and rit. \rightarrow $\frac{4}{4}$ a tempo. (at the bottom right).

Instrument parts visible include: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Sax. (Saxophone), Trp. (Trumpet), Perc. (Percussion), and strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses). There are also parts for a vocal soloist and a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass).

The score contains complex musical notation, including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as mf , f , and $rit.$. Some parts are marked with Roman numerals (I, II, III) and other performance instructions.

Traumvisionen

Hawthorne, Brüder und *Die Frauen der Toten*

„Ich erfand für viele Erzählungen zwei oder mehr Anhänge und Katastrophen – ein raffinierter Trick, angeregt durch die doppelten Ärmel und Aufschläge, mit denen die Anzüge in Sir Piery Shaftons Garderobe versehen waren. Meine besten Arbeiten besaßen jedoch eine Einheitlichkeit, eine Geschlossenheit und eine unverwechselbare Eigenart, die eine solche Manipulation nicht zugelassen hätten ...“

(Nathaniel Hawthorne, *Der Geschichtenerzähler*)

Erstmals anonym im Jahr 1831 in dem von Samuel Griswold Goodrich (1793–1860) herausgegebenen Almanach *The Token* publiziert und 1851 in der späten Sammlung *The Snow-Image* neu aufgelegt, gilt Hawthornes *The Wives of the Dead* (*Die Frauen der Toten*) als einer der bemerkenswertesten Kurzgeschichten der amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Hans-Joachim Lang, wichtigster deutschsprachiger Hawthorne-Exeget, bezeichnet sie in einer Gruppe von vier frühen Erzählungen – die anderen drei sind *The Battle-Omen*, *The Hollow of the Three Hills* und *An Old Woman's Tale* – „als experimentell [...] in dem Sinne, daß sie Mitarbeit verlangen, wobei sie dem Leser nicht ohne weiteres verständliche Kunstgriffe zumuten.“ Diese notwendige Mitarbeit des Lesers mag einer der Gründe sein, weshalb die *Frauen der Toten* lange Zeit kaum Beachtung fanden, schon gar nicht in ihrer erzählerischen und psychologischen Brisanz erkannt wurden. „Alle vier [Erzählungen] lassen sich unter dem Motto ‚the open grave of domestic love‘ [das offene Grab häuslicher Liebe] zusammenfassen: Tod junger Männer im Krieg, noch vor der Chance der Nachkommenschaft; Nicht-Heiraten-Können aus Armut, Angst vor dem Kind, vielleicht Abtreibung; Witwen durch Krieg und Seefahrt; eine Frau, die Eltern, Mann und Kind verläßt.“ (Lang)

Der entscheidende Kunstgriff für das Verständnis der *Frauen der Toten* liegt in der Interpretation des abschließenden Satzes der Erzählung:

„Doch ihre Hand zitterte gegen Margarets Hals, auch eine Träne fiel auf ihre Wange, und plötzlich erwachte sie.“

Wer ist mit „sie“ gemeint? In seinen Betrachtungen zur *Working Reality*, zur „Realität des Wachens“ bei Hawthorne nennt Benjamin Friedlander diese Zeilen „die unerklärlichsten in Hawthornes gesamten Werken“, „berühmt“ für ihre „zielgerichtete Ambiguität“. Und in der Tat: Wer die „Pointe“ nicht erfasst, „daß Mary erwacht, nicht Margaret“ (Lang) – die scheinbar nahe liegende Lösung –, dem muss der Moment des Erwachens zugleich als eine unbefriedigende Ernüchterung erscheinen. Wäre Margaret gemeint, dann hätten die beiden nächtlichen Begegnungen der Frauen mit den Boten tatsächlich stattgefunden, und das hieße, die Männer sind nicht gestorben! Der Kunstgriff für den Leser bestünde dann allerdings darin, den Titel der Geschichte zu ändern – *Die Frauen der Lebenden!* „Die symbolischen Lesungen sind pessimistisch“, so Lang, „die naiven Lesungen sind optimistisch – und das erklärt, warum die naiven so viel beliebter sind.“

Für Komponist Alois Brüder steckt in dieser Rätselanlage die eigentliche Motivation für eine Oper über *Die Frauen der Toten*: „An entscheidender Stelle abreißend, endet die Story unmittelbar vor ihrer dann nötigen Dramatisierung.“ Brüder geht mit seiner Oper in zwei Versionen einen entscheidenden Schritt über die werkimmanente Lesart der Erzählung hinaus, ergänzt das starre Begriffspaar symbolisch-naiv bzw. symbolisch-naturalistisch um ein vermittelndes „Sowohl-als-auch“ und eröffnet dem Zuschauer so die ganze Abgründigkeit und Ambiguität zwischen „träumerischer Realität“ und „realistischem Traum“ (Brüder).

Denn das eigentliche Spannungsmoment der Erzählung scheint in der Tat nicht in der Frage nach der vermeintlich richtigen Auflösung der Geschichte begründet. Es ist vielmehr gewissermaßen eine „Lektüre nach innen“, das viel bemühte Lesen zwischen den Zeilen, das zum Kern der Fabel vorzudringen vermag. Als „Detektivroman“ gelesen, so Christine N. Brinckmann und Ulrich Keller über Henry James' die Realitätsebenen ebenso verunklarende Erzählung *The Turn of the Screw*, (1898), die deutlich in der Nachfolge von Hawthornes Kurzgeschichten steht, „erlischt die Attraktion [...] schlagartig mit seiner Lösung; eine zweite Lektüre ist reizlos.“

Diese „zweite Lektüre“, oder, um mit Alois Bröder zu sprechen: diese „zweite Version“ aber ist es, die hineinführt in die Seelenabgründe der Protagonistinnen Mary und Margaret, hier erst erfahren wir von ihren Zwängen und Nöten, Ängsten und Sehnsüchten, ihren unterdrückten Hoffnungen und heimlichen Begierden. Das Wieder-Lesen selbst, das Noch-einmal-Erzählen der immer gleichen Themen, Situationen und Geschichten ist eng mit Hawthornes schriftstellerischem Selbstverständnis verknüpft. So ist bereits die Szene der des Ehebruchs angeklagten und am Schandpfahl der öffentlichen Demütigung ausgesetzten Hester Prynne (*Der scharlachrote Buchstabe*) präzise in der 1837 publizierten Erzählung *Endicott und das rote Kreuz* vorgezeichnet – dreizehn Jahre vor Erscheinen des Romans! In Texten wie *Der Geschichtenerzähler*, *Die sieben Vagabunden* oder *Main-Street*, um nur einige der bekanntesten zu nennen, wird das wiederholte Erzählen der immer gleichen Geschichten selbst thematisiert. Auch die *Frauen der Toten* reihen sich in ein in den so zu nennenden Prozess eines „Life in Progress“: die Variation derselben Motive durch Perspektivenwechsel. Margarets Gefühlsausbrüche etwa wären zu deuten nicht nur vor dem Hintergrund der aktuellen Trauer, sondern auch dem der Erinnerung an ein in der Jugend erhofftes Glück in der Liebe: Doch „diese Hochzeit war ernster als das meiste, was auf Merry Mount vorging, wo Täuschung und Witz, Einbildungskraft und Gaukelei einen endlosen Karneval hielten.“ (*Der Maibaum von Merry Mount*) Margaret mag vielleicht schon damals wie Edith „wie mit einem Traum gerungen“ haben, „daß die Gestalten unserer lustigen Freunde hier nur Einbildung sind, ihre Ausgelassenheit nicht echt.“ Und „Goodman Parker“, den guten „Nachbar Parker“, der Margaret die Botschaft vom Überleben ihres Mannes überbringt: Schwebt nicht auch über ihm, der nachts in das Haus zweier Witwen schleicht, etwas vom dem bösen Geist, der den *Jungen Nachbarn Brown* befallen hat („hatte [er] einen wilden Traum vom Hexensabbat geträumt? Sei's so, wenn ihr wollt!“)? Schließlich finden sich dieselben Erzählungen in unterschiedlichen Sammlungen wie den *Twice-Told Tales* (*Zweifach erzählte Geschichten*) von 1837 und 1840 oder *The Snow-Image, and Other Twice-Told Tales* (*Das Schneebild und andere zweifach erzählte Geschichten*): „Einige dieser Skizzen waren unter den frühesten, die ich schrieb; nachdem sie jahrelang im

Manuskript gelegen hatten, schlichen sie sich endlich in die Almanache oder Zeitschriften ein, wo sie sich seitdem verborgen gehalten haben ... Ich bin geneigt, mit den früheren Skizzen sowohl deshalb zu hadern, weil ein reiferes Urteil so viele Fehler entdeckt, aber noch viel mehr deswegen, weil sie dem Standard des Besten, was ich heute zu leisten vermag, so sehr nahe kommen“, so Hawthorne selbst im Vorwort dieser dem Studienfreund Horatio Bridge zugeeigneten Sammlung von 1852. Es scheint in der Tat, als sei mit einer abgeschlossenen und veröffentlichten Erzählung keineswegs der Gegenstand für den Autor bewältigt oder gar in Gänze erfasst – im Gegenteil: Die eigentliche Arbeit beginnt gewissermaßen mit dem ersten Schritt danach, auch für den Leser!

„Die folgende Geschichte, deren einfache häusliche Begebenheiten vielleicht kaum des Erzählens wert befunden werden, besonders nach so langer Zeit, erweckte immerhin vor etwa hundert Jahren im wichtigsten Seehafen der Bay Province einige Aufmerksamkeit. Das regnerische Zwielficht eines Herbsttages; die Wohnstube im zweiten Stockwerk eines kleinen Hauses, einfach eingerichtet, wie es den bescheidenen Lebensumständen seiner Bewohner entsprach, geschmückt durch kleine Kuriositäten von jenseits des Meeres und ein paar kunstreiche Gegenstände indianischer Arbeit ... dies sind die einzigen Details, die wir in bezug auf Kulisse und Jahreszeit vorausschicken wollen ...“
(Nathaniel Hawthorne, *Die Frauen der Toten*)

Hawthornes Schilderungen führen in die unsicheren Untiefen des Unterbewussten, an jenen „Wegrand des Lebens“, wie er noch einmal im Vorwort zu *The Snow-Image* bekennt – darin auch *Die Frauen der Toten* –, „bis kein Ausweg aus den verflochtenen Tiefen meiner Verborgenheit mehr möglich [erscheint].“ Das Geisterhafte und Unerhörte seiner Kurzgeschichten gründet dabei nicht zuletzt in der „Weigerung“ des Autors, ihre Rätselstruktur offenzulegen. In diesem Sinne begreift etwa Charles Ives (*Before a Sonata*) Hawthorne als einen „zu großen Künstler, als daß er sich dabei, wie er das Publikum für sich einnimmt, ertappen ließe – wie es bei Poe und Tschaikowsky machmal der Fall ist.“ Ives verweist damit indirekt auch auf den gelegentlich „umständlichen, am 18. Jahrhundert geschulten

Erzählstil“ Hawthornes, seinen „Hang zur allegorischen Abstraktion“ und zum „pittoresken Romanzenstil“ (Zapf).

Die Erzählungen erinnern bisweilen durchaus an eine Art *Experiment am offenen Herzen* – um auf Micaela von Marcards Buch über „galante Ideale und Lebenskrisen“ des Rokoko-Menschen anzuschließen –, wie wir es etwa aus den Schauspielen eines Pierre Carlet de Marivaux kennen, oder aus Mozarts *Così fan tutte* („Die Schule der Liebenden“), wo es dem Philosophen Don Alfonso zukommt, zwei Frauen mit einer vorgeblich harmlosen Männerwette in ein gefährliches Verwirrspiel um Täuschung, Betrug und Verrat zu verwickeln und den traumatisierten Liebenden am Ende triumphierend zuzurufen: „Ich täuschte euch, aber diese Täuschung war eine Enttäuschung für eure Liebsten, die jetzt klüger sind, die jetzt tun, was ich will.“

Hawthorne führt den Leser der *Frauen der Toten* auf versteckte Pfade, die gezielt auf ältere Erzähltraditionen der europäischen Literatur verweisen. In ihrer nächtlichen Begegnung etwa mit dem einstigen Verehrer Stephen reagiert Mary, „in Tränen ausbrechend“, zunächst schroff abweisend. Sie ist möglicherweise die ältere der beiden Frauen, darin geübt, „sich jener Anleitungen zu Geduld und Ergebung zu erinnern, die die Frömmigkeit sie gelehrt hatte, als sie nicht daran dachte, daß sie sie je brauchen würde.“ Denn sie war, wie es heißt, „nicht im geringsten geneigt, dem Beispiel der ersten Frau von Zadig zu folgen“: eine ebenso subtile wie im Kontext der düster-bedrückenden puritanischen Gesellschaft Neuenglands verstörende Anspielung auf Voltaires satirische Erzählung *Zadig oder Das Verhängnis* aus dem Jahr 1747. Dort ist es der Titelheld Zadig selbst, der die Treue seiner jungen Gemahlin Azora, die ihren Mann tot glaubt, auf die Probe stellen will. Zadigs Freund Kador schmeichelt der jungen Witwe: Er soll sie im Namen des „Verstorbenen“ verführen und täuscht daher beim Abendessen ein „heftiges Milzstechen“ vor, gegen das es nur ein einziges Heilmittel gebe: „Ich muß die Nase eines Menschen, der den Tag zuvor verstorben ist, auf den schmerzenden Teil legen.“ Tatsächlich macht sich Azora auf dem Weg, ihrem im Sarg liegenden Gatten die Nase abzuschneiden. Im entscheidenden Augenblick richtet sich Zadig jedoch im Grab auf und überführt so seine Frau der Untreue und des Verrats – und die Moral: „Kein glücklicheres Geschöpf“, so Zadig, „als ein Philosoph, der in die-

sem großen Buch liest, das uns Gott vor Augen gelegt hat. Ihm gehören die Wahrheiten, die er entdeckt; er nährt und hebt dadurch seine Seele, lebt ruhig, befürchtet nichts von den Menschen, und seine zärtliche Gattin kommt nicht, um ihm die Nase abzuschneiden.“ Ein durchaus ironischer Seitenhieb Hawthornes, so möchte es scheinen, wenn ausgerechnet mit Blick auf Mary die Frage nach ehelicher Treue, gar über den Tod hinaus, gestellt wird – *Così fan tutte* „the day after“!

In den *Frauen der Toten* sind die Protagonistinnen einer Versuchsanordnung gleich in Szene gesetzt: Der Einsatz von Licht, Namen, Zeit und Ort, die symmetrische Anlage mit je zwei Frauen, Boten und den verstorbenen Ehemännern – klarer ließe sich eine Laborsituation kaum herstellen! Gemeinsames Merkmal dieses und anderer „Experimente am offenen Herzen“ ist die Wendung ins Katastrophische, Alpträumhafte, Untergang, Zerstörung und Tod. Am Anfang steht oft eine scheinbar einfache Beschreibung des Experiments, wobei es der Autor sorgsam vermeidet, mehr als die unbedingt notwendigen Details preiszugeben.

Man denke etwa an „die angeblich wahre Geschichte eines Mannes – wir wollen ihn Wakefield nennen“ (*Wakefield*), der „unter dem Vorwand, eine Reise zu machen“, sich unweit seines Londoner Hauses eine Wohnung mietet, um aus heimlicher Distanz zu beobachten, „wie die Dinge zu Hause weitergehen – wie sein musterhaftes Weib mit ihrer einwöchigen Witwenschaft fertig wird“. Ein andermal (*Das Muttermal*) finden wir uns direkt im Labor des „großen Gelehrten“ Aylmer wieder, der davon besessen ist, seiner Frau Georgina „das sichtbare Zeichen irdischer Unvollkommenheit“ auf ihrer Wange zu entfernen, ein Mal in Form einer Hand. Doch „als der letzte Purpurschimmer des Mals [...] von ihrer Wange wich, da stieg auch der letzte Atemzug der nun vollkommenen Frau in die Atmosphäre, und die Seele zögerte noch einen Augenblick neben ihrem Gatten und flog dann himmelwärts.“ Erwähnt sei Owen Warland, den *Schöpfer des Schönen*, der sich danach sehnt, „mechanische Apparate zu vergeistigen und den auf diese Weise geschaffenen neuen Formen des Lebens und der Bewegung eine Schönheit zu verleihen, die jenes Ideal verkörpern könne, das der Natur bei all ihren Geschöpfen vorgeschwebt habe, das zu verwirklichen sie sich aber nie die Mühe mache.“ Für den „berühmten Arzt“ Giacomo Rappaccini (*Rappaccinis Tochter*) sind die Menschen an sich nur

Die Frauen der Toten – Ausschnitt aus der autografen Partitur

„Objekte für irgendein neues Experiment“, am Ende opfert er seine eigene Tochter Beatrice seiner „durchgeistigten Liebe zur Wissenschaft“: „Da für Beatrice“, so der tragische Ausgang des Experiments, „Gift Leben bedeutet hatte, bedeutete das mächtige Gegengift ihren Tod.“ In der „Versuchsanordnung“ *Die Frauen der Toten* wird die Erzählung selbst zum Gegenstand des Experiments – eines Experimentes im Grenzbereich von Wachen und Träumen, Realität und Irrealität.

„Wenn Städte aus dem Klang der Musik gebaut wären, dann würden manche Gebäude erscheinen, als seien sie aus ernsten, feierlichen Tönen gebaut – andere als hätten sie weiter getanzt zu leichten und fantastischen Melodien.“
(Nathaniel Hawthorne, *Notiz*, 1839)

Auch Alois Bröder mischt seiner Partitur, um in der Labor-Analogie zu bleiben, gleich zu Beginn die zentralen musikalischen Ingredienzien bei: Scharfe, knappe, harmonisch offene Akzente [Schlagwerk und Klavier; tiefe Streicher [Bartók-Pizzicato]; Hörner, Trompeten und Posaune; zwei Flöten]; kaum

wahrnehmbar schleicht sich der Zentralton „e“ im dreifachen Pianissimo und dreigestrichener Oktave in den 1. Violinen ein. „Suchend“ hat Alois Bröder dann als Spielanweisung über jene Skala der Harfe gesetzt, die im dritten Takt auftaucht und der Sphäre Marys zugeordnet ist (siehe Manuskript S. 16). Es ist eine siebenstufige Leiter mit dem Umfang einer Oktave (e–e′), bestehend aus der Folge von vier Ganzton-, zwei Halbtonschritten und abschließendem Ganzton; zwei Tetrachorde bzw. Viertongruppen also, zusammengesetzt aus einer übermäßigen Quarte (Tritonus, bekannt als der „Teufel in der Musik“) und einer verminderten Quarte (vielleicht als eine Art Infragestellung oder Zurücknahme?); eine musikalische Formel ihrer „Gefühle“, die „von ihrem milden, ruhigen, wenn auch nicht schwachen Charakter geformt wurden“. In Version 1 scheint Marys Motiv noch mit dem Prinzip Hoffnung verknüpft, ein positiver Ausgang liegt zumindest im Bereich des Möglichen. In Version 2 dagegen führt die Skala in abgewandelter und abwärts gerichteter Umkehrung (a-g-fis-e-d-c-H-A) – den übermäßigen Intervallen aus Version 1 stehen also zwei Viertongruppen aus reinen Quartan (a-e bzw. d-A) gegenüber –

zielstrebig, so könnte man folgern, in die Katastrophe: das tastend Suchende, die luzide Klarheit muss düster tragischer Gewissheit weichen. „Herzzerreißend ist erst das Auf und Ab von Trauer, Freude und Trauer; nicht deshalb, weil die Trauer grundsätzlich rührender wäre als die Freude. Aber wenn die Trauer das letzte Wort nach der Freude behält, – erst dann wissen wir als Leser, wie es um die Witwen bestellt ist.“ (Lang)

So kommt es am Ende der Oper nach dem sukzessiven Verklingen des Orchestertutti („come un grido“, „wie ein Schrei“ überschrieben) dem Klavier zu – eingebettet in lange Abwärts-Glissandi von Harfe, Celli und Kontrabässen –, in einem chromatischen Quartgang (D-Des-C-H1-B1-A1) das Ende zu besiegeln: Eine solche Abwärtsbewegung wird seit der Renaissance als „Passus duriusculus“, als „harter Gang“ bezeichnet: musikalischer Topos für Schmerz, Untergang – und Tod.

Das musikalische „Gegengift“ zur eröffnenden Sphäre Marys ist Margarets – „ein lebhaftes und reizbares Temperament“ – gleichfalls im Prolog (ab Takt 7, siehe Partiturausschnitt S. 20) erstmals anklingendes „Hoffnungsmotiv“. Später, nach der Begegnung mit „Nachbar Parker“, wird es in hoher Lage in den Flöten die ebenso kurzlebige wie gleichsam überirdische Freude überstrahlen, die in Margarets Herz strömt: „Ihr Geist füllte sich mit einer wirren Menge köstlicher Vorstellungen, bis der Schlaf sie übermannte und in Visionen hüllte, herrlicher und wilder als der Hauch des Winters ... der phantastisches Flechtwerk auf ein Fenster malt.“ (Hawthorne)

Margarets Motiv bleibt am Ende ohnmächtig und wirkungslos, in Version 2 ist es nicht mehr in seiner Urform präsent. Aus der lichten Sphäre der Flöten steigt es im Epilog von Version 1 hinab in tiefe Regionen und erstirbt nun unmerklich im dumpfen Klang („con sordino“) von Horn und Posaune, noch ehe die leuchtenden Strahlen „ewiger Schönheit“ das Dunkel in den „Tiefen der menschlichen Natur“ für einen Augenblick vertrieben haben.

„Das Gemüt ist in einem traurigen Zustand, wenn der Schlaf, der alles umfangende, seine Schemen nicht mehr in dem düsteren Bezirk seiner Herrschaft halten kann, sondern ihnen erlaubt, hervorzubrechen, so daß sie das Leben des Tages mit Geheimnissen belasten, die einem tieferen Dasein angehören.“ (Nathaniel Hawthorne, *Das Muttermal*)

In einer „zweiten Version“ offenbart Hawthornes Erzählung noch auf einer weiteren, tiefer gelegenen Ebene ihren ebenso außergewöhnlichen wie experimentellen Charakter. Denn der Blick des Lesers und des Zuschauers wird mit fortschreitender Handlung unmerklich in die Regionen des Traums gelenkt. Schlagwörter wie „Zwielicht“, „das kalte Licht der Lampe“, „mit halbem Bewußtsein“, um nur einige zu nennen: sie verorten die Erzählung bei einer erneuten Lektüre im Grenzbereich zwischen Wachen und Schlaf, zwischen Traum und Realität. In seiner erstmals 1835 erschienenen Studie *Der heimgesuchte Geist* hat Hawthorne ein eindrucksvolles literarisches Zeugnis über jenen „einzigartigen Augenblick“, jenen kaum zufassenden Grenzbe- reich vorgelegt, „wenn du dich nach dem Auffahren aus mit- ternächtlichem Schlaf noch kaum besonnen hast!“ Auch dieser Text, wie *Die Frauen der Toten*, wird über den Gegenstand der Betrachtung selbst zu einem Experiment: Affirmativ im Präsenz gehalten, den Leser als direkten Gegenüber wahrnehmend, schlägt *Der heimgesuchte Geist* wie vielleicht kein anderer Text Hawthornes die Brücke zum Ende des 19. Jahrhunderts, hin zur *Traumdeutung* (1900) eines Sigmund Freud, ja, er erscheint wie das Protokoll einer Traumanalyse selbst! Mit dem tiefen- psychologischen Blick in das Grabgewölbe des menschlichen Herzens – eine der zentralen Passage aus dem *Heimgesuchten Geist* – beschließt Alois Bröder den Epilog seiner Version 2 und dokumentiert so die Nähe dieses außergewöhnlichen Textes zur Gedankenwelt der *Frauen der Toten*.

Freuds Interpretation des Traums als „Wunscherfüllung des Unbewußten“ findet eine Vorwegnahme in Hawthornes Ge- schichte *Das Muttermal* (1846). Dort fragt die von Angst- visionen gequälte Georgina ihren Mann, ob er sich nicht an den Traum „von dieser gräßlichen Hand“ erinnere. Zunächst wiegelt Aylmer ab, dann aber gesteht er „trocken und kalt“: „Wenn ich davon geträumt hätte, wäre es kein Wunder; denn bevor ich einschlief, hatte ich an nichts an- deres gedacht.“ Eine traumanalytische Deutung der Szene findet sich 55 Jahre später unausgesprochen bei Freud: „Der Traum ist ein vollwichtiger psychischer Akt; seine Triebkraft ist alle Male ein zu erfüllender Wunsch; seine Unkenntlichkeit als Wunsch und seine vielen Sonderbarkeiten und Absurditäten rühren von dem Einfluß der psychischen Zensur her, den er bei der Bildung erfahren hat; außer der Nötigung, sich die-

ser Zensur zu entziehen, haben bei seiner Bildung mitgewirkt eine Nötigung zur Verdichtung des psychischen Materials, eine Rücksicht auf Darstellbarkeit in Sinnesbildern und – wenn auch nicht regelmäßig – eine Rücksicht auf ein rationelles und intelligibles Äußere des Traumgebildes.“

Bröders Partitur reflektiert auch das von Freud thematisierte Zeitphänomen des Traumes. Durch die Umstellung der Szenen in Version 2 weist die Gefühlskurve nun steil nach unten: Vom Bekanntwerden des Todes der Männer bis zur abschließenden Trauerzeremonie spiegelt sich eine immer stärkere Gewissheit, dass die Hoffnung auf ein Überleben der Ehemänner trügerisch war:

„Ich glaube aber nicht, daß es notwendig ist, anzunehmen, die Traumvorgänge hielten bis zum Bewußtwerden wirklich die zeitliche Folge ein [...]; es sei zuerst der übertragene Traumwunsch vorhanden, dann gehe die Entstellung durch die Zensur vor sich, darauf folge die Richtungsänderung der Regression usw. [...] in Wirklichkeit handelt es sich wohl vielmehr um gleichzeitiges Erproben dieser und jener Wege, um ein Hin- und Herwogen der Erregung, bis endlich durch deren zweckmäßigste Anhäufung gerade die eine Gruppierung die bleibende wird. Ich möchte selbst nach gewissen persönlichen Erfahrungen glauben, daß die Traumarbeit oft mehr als einen Tag und eine Nacht braucht, um ihr Ergebnis zu liefern, wobei dann die außerordentliche Kunst im Aufbau des Traums alles Wunderbare verliert.“

(Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*)

Beide Versionen durchdringen sich wechselseitig und geben der vielschichtigen Zwischenwelt Gestalt und Raum. Die teilweise Überlagerung („gleichzeitiges Erproben dieser und jener Wege“) des Geschehens in Version 2 durch Zuspieldänder mit verfremdeten Alltagsgeräuschen, atmosphärischen Nachklängen und Orchestermaterial aus Version 1 macht diese wechselseitige Durchdringung auch akustisch erfahrbar und führt so am Ende beide Versionen wieder zu „einer“ Oper („die eine Gruppierung“) zusammen. Die *Frauen der Toten*, das ist keine der Geschichten mit „doppelten Ärmeln und Aufschlägen“, wie sie Hawthornes *Geschichtenerzähler* beschreibt: sie gehört zu den „besten Arbeiten“, die „eine Einheitlichkeit, Geschlossenheit und unverwechselbare Eigenart“ besitzen.

Wunscherfüllung – Richtungsänderungen – psychische Zensur: Ihre ganze Abgründigkeit offenbart die Erzählung *Die Frauen der Toten* vor dem Hintergrund des Seelenlebens von Mary und Margaret. Sie sind aufgewachsen mit den Versen des *New England Primer*, unter der strengen Obhut der Puritaner, die „nur deshalb bleierne Füße [haben], weil ihnen das Herz weit schwerer ist als Blei. Das ist ein trauriger Gedanke, der mir da gekommen ist.“ (*Der Ausflug der kleinen Annie*) Ihre Männer zogen in die Welt hinaus, der eine aufs Meer, der andere in den Krieg – ohne Wiederkehr. Die regelmäßigen, bohrenden Viertelschläge in Bröders Partitur zur Untermalung des Gesangs der „Trauergäste“ (Version 1, Szene 1) – „streng“ lautet die Vortragsanweisung für das Gleichnis von der Auferweckung des Lazarus – hämmern den Frauen nicht nur Standhaftigkeit und ein Festhalten an Glaubenswahrheiten ein. Die Stelle verweist bereits auf das nächtliche „Pochen“ an der Tür vor dem Erscheinen Parkers, die Benjamin Friedlander als Ausdruck des sexuellen Begehrens Margarets deutet. Dass sich dieses Begehren also, wie Friedlander weiter herausarbeitet, nicht gegen den eigenen, sondern den Mann Marys richtet, diesen interpretatorischen Kunstgriff hat auch Alois Bröder für seine Oper übernommen: So werden die Frauen in Version 2 (Szene 1 und 2) jeweils vom Mann der Schwägerin aus dem Schlaf gerufen! Dieses Überkreuzen der Paare erscheint auf den ersten Blick verwirrend, führt aber – bei genauer Lektüre – hin zum entscheidenden Schlusssatz der Geschichte, und zwar genau vor dem fraglichen Moment des Erwachens: Marys Hand, heißt es bei Hawthorne, „zitterte gegen Margarets Hals“: „Traumwunsch“ und „Todeswunschtraum“, um in der Terminologie Freuds zu bleiben, sie scheinen in diesem Augenblick nahe beieinander zu liegen!

Mag Mary sich zunächst scheinbar in ihr zukünftiges Schicksal fügen – „stille Wasser sind tief“, möchte man unwillkürlich anmerken –, aus Margarets schroffer Abwehr und Verweigerung des Trostes geht eindeutig hervor, was der Tod der Männer tatsächlich bedeutet: ein Leben in gesellschaftlicher Isolation, ohne Liebe und ohne Kinder! Oder gar – Alois Bröder hat diese Frage in seinen Anmerkungen zur Oper aufgeworfen – ein Leben in einer Dreierbeziehung, sollte sich eine der nächtlichen Botschaften als wahr herausstellen und einer der Männer noch am Leben sein? Ein idealer Nährboden für Gefühle von Neid, Hass, Eifersucht – und Hysterie:

„Hier kann ich die Auflösung einer Vision anreihen, die mir eine vierzigjährige Hysterika aus ihren gesunden Tagen erzählt hat. Eines Morgens schlägt sie die Augen auf und sieht ihren Bruder im Zimmer, der sich doch, wie sie weiß, in der Irrenanstalt befindet. Ihr kleiner Sohn schläft im Bette neben ihr. Damit das Kind nicht erschrickt und in Krämpfe verfällt, wenn es den Onkel sieht, zieht sie die Bettdecke über dasselbe, und dann verschwindet die Erscheinung.“
(Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*)

Der Widerspruch, die Unmöglichkeit einer endgültigen Auflösung der Erzählung steht naturgemäß auch am Ende von Bröders Partitur. In Version 2 schließt die Oper folgerichtig

mit dem spannungsreichen Tritonus-Klang, mit dem Version 1 begann. Traum oder Wirklichkeit? Traum und Wirklichkeit? „Kein Traum ist völlig Traum“, so Arthur Schnitzler 1926 – 90 Jahre nach Hawthornes frühen literarischen Experimenten – im Schlusskapitel seiner *Traumnovelle*:

„Und er nahm sich vor, ihr bald, vielleicht morgen schon, die Geschichte der vergangenen Nacht zu erzählen, doch so, als wäre alles, was er erlebt, ein Traum gewesen – und dann, erst wenn sie die ganze Nichtigkeit seiner Abenteuer gefühlt und erkannt hatte, wollte er ihr gestehen, daß sie Wirklichkeit gewesen waren. Wirklichkeit? fragte er sich...“

Berthold Warnecke



DIE FRAUEN DER TOTEN (THE WIVES OF THE DEAD)

Alois Bröder

Oper in zwei Versionen nach der gleichnamigen Erzählung von Nathaniel Hawthorne

Libretto eingerichtet von Alois Bröder

Uraufführung – Auftragswerk des THEATERS ERFURT

In englischer und deutscher Sprache mit Übertiteln

Mary **Marisca Mulder**

Margaret **Mireille Lebel**

Margarets Mann/Stephen **Marwan Shamiyeh**

Marys Mann/Parker **Florian Götz**

Pfarrer **Manuel Meyer**

Trauegäste **Reinhard Becker**

Ralph Heiligtag

Tobias Schäfer

Jan Rouwen Hendriks

Opernchor des THEATERS ERFURT

Philharmonisches Orchester Erfurt

in Kooperation mit der Thüringen Philharmonie Gotha

Produktion Zuspieldband 1: Alois Bröder

Produktion Zuspieldband 2: Philharmonisches Orchester Erfurt

Musikalische Leitung **Johannes Pell**
Inszenierung **Gabriele Rech**
Bühne **Norman Heinrich**
Kostüme **Gabriele Heimann**
Chor **Andreas Ketelhut**
Dramaturgie **Berthold Warnecke**

Musikalische Einstudierung **Ralph Neubert (Studienleiter),
Francesco Bottigliero, Won Choi,
Yuki Nishio, Johannes Pell**

Regiemitarbeit und Abendspielleitung **Markus Weckesser**
Inspizienz **Annette Rittmeister**
Ausstattungsassistenz **Mila van Daag**
Soufflage **Sieglinde Görn-Littauer**
Übertitelinspizienz **Anna-Katharina Beckmann**
Regiehospitantz **Hannah Franke**

Technischer Direktor: Christian Stark – Technische Bühneneinrichtung: Ronald Genau – Licht: Stefan Winkler
– Ton: Andreas Schmidberger / David Beck – Ausstattungsleiter: Norman Heinrich – Werkstattleitung: Stefan
Rittmeister – Konstruktionsbüro: Heiko Lemke – Tischlerei: Jörg Anders – Schlosserei: Detlef Klemt – Dekorateur-
abteilung: Dirk Schmolinski – Malsaal: Frauke Wietek – Kostümabteilung: Susanne Ahrens, Constanze Klusch
– Maske: Sasha Heider-Friebel – Requisite: Ingo Pascek

Aufführungsrechte: Alois Bröder

Uraufführung: 2. Februar 2013

Aufführungsdauer: 2 Stunden, Pause nach Version 1

Fotografieren, Ton- und Videoaufnahmen während der Vorstellung sind untersagt!



LIBRETTO

DIE FRAUEN DER TOTEN (THE WIVES OF THE DEAD)

Oper in zwei Versionen
nach einer Erzählung von Nathaniel Hawthorne

TEXTBUCH

Einrichtung: Alois Bröder

Version 1

Prolog: Vorgeschichte (englisch)
1. Szene: Trauergäste (englisch)
2. Szene: Klage und Abendmahl (englisch)
3. Szene: Margarets Begegnung (englisch)
4. Szene: Marys Begegnung (englisch)
Epilog: Das Herz (englisch)

Version 2

Prolog: Vorgeschichte (englisch)
1. Szene: Margarets Begegnung (deutsch)
2. Szene: Marys Begegnung (deutsch)
3. Szene: Trauergäste (englisch)
4. Szene: Klage (englisch)
Epilog: Der heimgesuchte Geist (englisch)

Die vier Szenen, Prolog und Epilog gehen jeweils pausenlos ineinander über.
Zwischen den beiden Versionen hingegen ist eine Pause.

Personen

Mary, Sopran
Margaret, Mezzosopran
Margarets Mann / Stephen, Tenor
Marys Mann / Parker, Bariton
Männerchor (solistisch: Pfarrer, vier Trauergäste)
Frauenchor

Ort und Zeit

Ein Wohnraum und zwei Schlafzimmer im oberen Stockwerk eines zweistöckigen Hauses.
Ein Tag und eine Nacht im Herbst.



VERSION 1

PROLOG: VORGESCHICHTE

Männerchor

(die Bühne liegt im Dunkeln und erhellt sich während des Prologs kontinuierlich in ein herbstliches Zwielflicht; ein kleines, zweistöckiges Haus mit einem einfach eingerichteten Wohnzimmer und zwei Schlafräumen; zwei leere Sessel befinden sich in der Nähe des Herdes.)

The following story awakened some degree of interest, a hundred years ago. – Mary and Margaret were the recent brides of two brothers, a sailor and a landsman, and two successive days had brought tidings of the death of each.

A person is less unhappy when he sees himself not singular in misfortune.

The brothers and their brides had confederated themselves in one household, with equal rights to the parlor, and claiming exclusive privileges in two sleeping rooms.

The moments of meeting, and those of parting, are the two most remarkable epochs of a lover's life.

1. SZENE: TRAUERGÄSTE

Mary, Margaret, Pfarrer, Trauergäste

(zahlreiche Trauergäste drücken den Schwägerinnen mitfühlend ihr Beileid aus und versuchen sie mit Hilfe von Bibelpassagen zu trösten.)

1. Trauergast (zu Margaret)

This sickness is not unto death, but for the glory of God, that the Son of God might be glorified thereby.

Pfarrer (zu Mary)

Our friend Lazarus sleepeth; but I go, that I may awake him out of sleep.

2. Trauergast (zu Margaret)

I am the resurrection, and the life: he that believeth in me, though he were dead, yet shall he live: And whosoever liveth and believeth in me shall never die.

3. Trauergast (zu Mary)

Said I not unto thee, that, if thou wouldest believe, thou shouldst see the glory of God?

Pfarrer (zu Margaret)

And he that was dead came forth, bound hand and foot with graveclothes: and his face was bound about with a napkin.

4. Trauergast (zu Mary)

Jesus saith unto them: „Loose him, and let him go.“

(nach und nach nehmen die Trauergäste nun Abschied von Margaret und Mary.)

2. SZENE: KLAGE UND ABENDMAHL

Mary, Margaret

(sind wieder allein, sitzen nah beieinander und vertiefen sich in den eigenen Schmerz und in den der Schwester.)

Mary

Margaret!

Margaret

Mary!

Mary/Margaret

Finally, we are alone again!

Mary

Margaret!

Margaret

Mary!

Mary/Margaret (erschöpft)

Consolation in my grief I can find only in your bosom.

Mary

Margaret!

Margaret

Mary!

(gemeinsam weinen sie still und geben sich ihrer Trauer hin.)

Mary

(beginnt sich nun der Gebote zu Verzicht und Ausdauer zu erinnern, die die Pietät sie gelehrt hatte, als sie noch nicht dachte, daß sie jene jemals benötigen könnte. Ihr Unheil, welches als erstes bekannt geworden war, soll daher auch als erstes aufhören, die alltäglichen Pflichten zu behindern; sie nimmt Margarets Hand.)

Come, dearest sister; you have eaten not a morsel today, arise, I pray you, and let us ask a blessing on that which is provided for us.

Margaret

(prallt von Marys Worten zurück, als ob diese eine Wunde aufs neue bloßlegen, und bricht wieder in Tränen aus.)

There is no blessing left for me, neither will I ask it. Would it were His will that I might never taste food more.

(doch kaum sind ihr diese rebellischen Worte entfahren, will sie sie auch schon wieder zurücknehmen.)

Mary

(schafft es, das Gemüt ihrer Schwester allmählich zu beruhigen; sie nimmt eine Bibel.)

Come, dearest sister. – Listen carefully: „If any man walk in the day, he stumbleth not, because he seeth the light of this world. But if a man walk in the night, he stumbleth, because there is no light in him.“

(die Zeit geht vorüber, die gewohnte Stunde des Zubettgehens kommt näher. Die beiden Frauen ziehen sich in ihren jeweiligen Schlafräum zurück, nachdem sie das Licht gelöscht und eine brennende Lampe auf den Herd gestellt haben. Die Türen beider Zimmer bleiben geöffnet, so daß Margaret und Mary einander sehen können.)

3. SZENE: MARGARETS BEGEGNUNG

Margaret, Margarets Mann/Parker, Mary *(schlafend)*

Männerchor *(unsichtbar)*

It is difficult to be convinced of the death of one whom we have deemed another self.

(die ruhig ertragene Trauer bewirkt, daß Mary bald in tiefen Schlaf fällt.)

Margarets Mann *(sitzt in dem einen Sessel)*

Margaret!

Margaret

(wird immer angespannter und fiebriger, je mehr die Nacht voranschreitet; sie liegt da und lauscht; immer wieder hebt sie den Kopf und blickt in Marys Zimmer; als Margaret aufstöhnt in ihrem Leid, hört sie ein Pochen an der Haustür.)

Margaret

How would my heart have leapt at that sound but yesterday! I care not for it now; let them begone, for I will not arise.

(sie atmet nun hastig und strengt sich an zu hören, ob das Klopfen zurückkehrt; es fängt nun wieder an, in langsamen, regelmäßigen Schlägen.)

Männerchor

...Blessing...degree...

Margaret

(schaut in Marys Zimmer und sieht diese immer noch in tiefem Schlaf liegen; sie erhebt sich nun, zieht sich notdürftig an und zittert dabei in einem Gefühl von Furcht und Begierde.)

Heaven help me! I have nothing left to fear, and methinks I am ten times more a coward than ever.

(sie nimmt die Lampe vom Herd, eilt zum Fenster, öffnet es und streckt den Kopf ein wenig hinaus; in einer fremdartigen Beleuchtung bemerkt sie, daß der freundliche Wirt aus der Stadt draußen steht.)

Margaret

What would you have, Goodman Parker?

Parker

Is it you, Mistress Margaret? I was afraid it might be your sister Mary; for I hate to see a young woman in trouble, when I haven't a word of comfort to whisper her.

Margaret

For Heaven's sake, what news do you bring?

Parker

Why, there has been an express through the town within this half hour. He tarried at my house to refresh himself, and I asked him what tidings on the frontiers. He tells me we had the better in the skirmish, and that thirteen men reported slain are well and sound, and your husband among them.

I judged you wouldn't mind being broke of your rest, and so I stept over to tell you. Good night.

(Parker bricht wieder auf, einen Raum voll fremdartiger Lichterscheinungen zurücklassend.)

Margaret *(verläßt das Fenster)*

What joy flashes into my heart, and lights it up at once!
(beflügelten Schrittes beeilt sie sich, an das Bett ihrer Schwester zu gelangen; blitzartig durchfahren von einem schmerzlichen Gedanken, bleibt sie aber an der Zimmertür stehen:)

Margaret

Poor Mary! Shall I waken her, to feel her sorrow sharpened by my happiness? No; I will keep it within my own bosom till the morrow.

(sie nähert sich dem Bett; Marys Gesicht ist teilweise ins Kissen gedrückt, damit sie verborgen darin weinen kann; es ist ein Ausdruck regungsloser Zufriedenheit sichtbar.)

Männerchor

Happy is it, and strange, that the lighter sorrows are those from which dreams are chiefly fabricated.

Margaret

My poor sister! You will waken too soon from that peaceful dream.

(mit einem plötzlichen Schritt wendet sie sich ab und geht wieder in ihr Bett; aber ihre Freude kann sie nicht lange zurückhalten.)

What joy flashes into my heart, and lights it up at once!

(in ihrem Geist drängt sich eine Fülle köstlicher Gedanken, bis der Schlaf sie dann überwältigt.)

4. SZENE: MARYS BEGEGNUNG

Mary, Marys Mann/Stephen, Margaret

Männerchor

It is difficult to be convinced of the death of one whom we have deemed another self.

Marys Mann *(sitzt in dem anderen Sessel)*

Mary!

Mary

(die Zeit geht vorüber, bis Mary plötzlich aus dem Schlaf hochschreckt. Eine Weile noch hängt der Schlummer um ihren Kopf und hindert sie, die Umrisse ihrer Situation wahrzunehmen; man hört zwei oder drei Salven eines schnellen und verlangenden Klopfens.)

What is this noise to me? – It is a summons necessary to be obeyed!

Männerchor

...Blessing...degree...

Mary

(im gleichen Moment stürzt ihr der Schmerz der Erinnerung ins Bewußtsein.)

Ah!

(besorgt, daß ihre Schwägerin vielleicht aufwachen könnte, zieht sie sich einen Mantel über, nimmt die Lampe vom Herd und eilt zum Fenster, das unverschlossen ist und dem Druck ihrer Hand sofort nachgibt. Sie zittert, als sie hinunter blickt. Der Mond ist inzwischen aufgegangen und ruft eine seltsame Illumination hervor.)

Who's there?

Stephen

(ein junger Mann, naß, als käme er aus den Tiefen des Meeres, steht allein unter dem Fenster.)

Mary

What do you seek here, Stephen?

Stephen

Cheer up, Mary, for I seek to comfort you. You must know I got home not ten minutes ago, and the first thing my mother told me was the news about your husband. So, without saying a word to her, I clapt on my hat, and ran out of the house. I couldn't have slept a wink before speaking to you, Mary, for the sake of old times.

Mary

Stephen, I thought better of you!

(will das Fenster wieder schließen.)

Stephen

But stop, and hear my story out. I tell you we spoke a brig yesterday afternoon, bound in from Old England. And who do you think I saw standing on deck, well and hearty?

Mary

(lehnt sich aus dem Fenster, aber kann nicht sprechen.)

Stephen

Why, it was your husband himself. He and three others saved themselves on a spar when the Blessing turned bottom upwards. The brig will beat into the bay by daylight, and you'll see him here tomorrow. There's the comfort I bring you, Mary, and so good night.



(er eilt fort, eigenartige Lichtreflexe hinterlassend, während sie ihm mit einem Zweifel an der Realität nachschaut.)

Mary

Oh blessed flood of conviction!

(ihr erster Impuls ist es, die Schwägerin aufzuwecken, um die neugeborene Freude mit ihr zu teilen. Sie öffnet die Zimmertür, die im Laufe der Nacht geschlossen worden war, geht zum Bett, und als sie gerade ihre Hand auf die Schulter der Schlafenden legen will:)

Mary

Poor Margaret! Shall I waken her to thoughts of death and woe?

(sie leuchtet mit der Lampe auf die bewußtlose Gestalt der Trauernden; Margaret liegt in unruhigem Schlaf, die Bettücher sind verschoben, die Lippen halb geöffnet in einem lebhaften Lächeln; ein Ausdruck von Freude steigt drängend aus dem ganzen Angesicht zu ihr hoch.)

Männerchor

Happy is it, and strange, that the lighter sorrows are those from which dreams are chiefly fabricated.

Mary

My poor sister! You will waken too soon from that happy dream.

(bevor sie sich zurückzieht, stellt sie die Lampe nieder und ist bestrebt, die Bettücher zu ordnen. Doch ihre Hand zittert gegen Margarets Hals, auch eine Träne fällt auf ihre Wange, und plötzlich wacht Margaret auf.)

EPILOG: DAS HERZ

Männerchor

(im Laufe des Epiloges wird die Bühne allmählich in ein gleißend helles Licht getaucht.)

The human Heart to be allegorized as a cavern; at the entrance there is sunshine, and flowers growing about it. You step within and begin to find yourself surrounded with a terrible gloom, and monsters of diverse kinds. At last a light strikes upon you. You find yourself in a region that seems to reproduce the flowers and sunny beauty of the entrance. These are the depths of the heart, or of human nature, bright and peaceful; the gloom and terror may lie deep; but deeper still is this eternal beauty.





VERSION 2

PROLOG: VORGESCHICHTE

Frauenchor *(unsichtbar)*

(die Bühne liegt im Dunkeln und erhellt sich während des Prologs kontinuierlich in ein herbstliches Zwielicht; ein kleines, zweistöckiges Haus mit einem einfach eingerichteten Wohnzimmer und zwei Schlafräumen; zwei leere Sessel befinden sich in der Nähe des Herdes; Mary und Margaret liegen in ihren Betten.)

The following story awakened some degree of interest, a hundred years ago. – Mary and Margaret were the recent brides of two brothers, a sailor and a landsman, and two successive days had brought tidings of the death of each.

If brethren dwell together, and one of them die, and have no child, the wife of the dead shall not marry without unto a stranger.

The brothers and their brides had confederated themselves in one household, with equal rights to the parlor, and claiming exclusive privileges in two sleeping rooms.

Her husband' brother shall go in unto her, and take her to him to wife, and perform the duty of an husband' brother unto her.

1. SZENE: MARGARETS BEGEGNUNG

(Margaret ist noch wach, Mary schläft bereits. Die Türen beider Zimmer sind geöffnet, so daß Margaret und Mary einander sehen können.)

Margaret, Marys Mann/Parker, Mary

Frauenchor *(unsichtbar)*

Es ist schwierig vom Tod eines anderen, den wir für unser zweites Ich hielten, überzeugt zu sein.

Marys Mann *(sitzt in dem einen Sessel)*

Margaret!

Margaret

(wird immer angespannter und fiebriger, je mehr die Nacht voranschreitet; sie liegt da und lauscht; immer wieder hebt sie den Kopf und blickt in Marys Zimmer; als Margaret aufstöhnt in ihrem Leid, hört sie ein Pochen an der Haustür.)

Margaret

Wie hätte mein Herz bei diesem Klang gestern noch geklopft! Doch jetzt kümmert es mich nicht mehr; geht fort, denn ich werde mich nicht erheben!

(sie atmet nun hastig und strengt sich an zu hören, ob das Klopfen zurückkehrt; es fängt nun wieder an, in langsamen, regelmäßigen Schlägen.)

Frauenchor

...Blessing...degree...

Margaret

(schaut in Marys Zimmer und sieht diese immer noch in tiefem Schlaf liegen; sie erhebt sich nun, zieht sich notdürftig an und zittert dabei in einem Gefühl von Furcht und Begierde.)

Der Himmel steh mir bei! Ich habe nichts mehr zu befürchten, und doch kommt es mir vor, als sei ich noch zehnmal mehr ein Feigling als sonst.

(sie nimmt die Lampe vom Herd, eilt zum Fenster, öffnet es und streckt den Kopf ein wenig hinaus; in einer fremdartigen Beleuchtung bemerkt sie, daß der freundliche Wirt aus der Stadt draußen steht.)

Margaret

Nachbar Parker! Was gibt es?

Parker

Sind Sie es, Frau Margaret? Ich befürchtete schon, es wär' Ihre Schwester Mary; denn ich habe es überhaupt nicht gern, eine junge Frau in Schwierigkeiten zu sehn, wenn ich ihr nicht ein tröstliches Wort zuflüstern kann.

Margaret

Um Gottes willen, welche Nachricht bringen Sie mir?

Parker

Vor einer halben Stunde ist ein Bote in die Stadt gekommen. Er kam in mein Haus sich zu erfrischen, und ich fragte ihn nach Nachricht' von der Grenze. Er erzählte mir, daß wir das Scharmützel für uns entschieden haben und daß dreizehn Mann, die man für erschlagen hielt, wohlauf seien, und Ihr Mann unter ihnen. Ich dacht', Sie würden nichts dagegen haben, aus dem Schlaf gerissen zu werden, und so kam ich, Sie zu benachrichtigen. Gute Nacht.

(Parker bricht wieder auf, einen Raum voll fremdartiger Lichterscheinungen zurücklassend.)

Margaret *(verläßt das Fenster)*

Welche Freude strömt in mein Herz und erhellt es zugleich!
(beflügelten Schrittes beeilt sie sich, an das Bett ihrer Schwester zu gelangen; blitzartig durchfahren von einem schmerzlichen Gedanken, bleibt sie aber an der Zimmertür stehen.)

Margaret

Arme Mary! Soll ich sie aufwecken, so daß ihre Trauer noch vertieft wird durch mein Glück?

(sie nähert sich dem Bett; Marys Gesicht ist teilweise ins Kissen gedrückt, damit sie verborgen darin weinen kann; es ist ein Ausdruck regungsloser Zufriedenheit sichtbar.)

Nein; ich werde es für mich behalten bis zum Morgen. - Meine arme Schwester! Aus diesem friedlichen Traum wirst du noch zu bald erwachen.

(mit einem plötzlichen Schritt wendet sie sich ab und geht wieder in ihr Bett; aber ihre Freude kann sie nicht lange zurückhalten.)

Welche Freude strömt in mein Herz und erhellt es zugleich!
(in ihrem Geist drängt sich eine Fülle köstlicher Gedanken, bis der Schlaf sie dann überwältigt.)

2. SZENE: MARYS BEGEGNUNG

Mary, Margarets Mann/Stephen, Margaret *(schlafend)*

Frauenchor *(unsichtbar)*

Es ist schwierig vom Tod eines anderen, den wir für unser zweites Ich hielten, überzeugt zu sein.

Margarets Mann *(sitzt in dem anderen Sessel)*

Mary!

Mary

(die Zeit geht vorüber, bis Mary plötzlich aus dem Schlaf hochschreckt. Eine Weile noch hängt der Schummer um ihren Kopf und hindert sie, die Umriss ihrer Situation wahrzunehmen; man hört zwei oder drei Salven eines schnellen und verlangenden Klopfens.)

Geht mich dieser Lärm etwas an? – Es ist eine Aufforderung, die ich befolgen muß!

Frauenchor

...Blessing...degree...

Mary *(im gleichen Moment stürzt ihr der Schmerz der Erinnerung ins Bewußtsein.)*

Ah!

(besorgt, daß ihre Schwägerin vielleicht aufwachen könnte, zieht sie sich einen Mantel über, nimmt die Lampe vom Herd und eilt zum Fenster, das unverschlossen ist und dem Druck ihrer Hand sofort nachgibt. Sie zittert, als sie hinunter blickt. Der Mond ist inzwischen aufgegangen und ruft eine seltsame Illumination hervor.)

Wer ist dort?

Stephen

(ein junger Mann, naß, als käme er aus den Tiefen des Meeres, steht allein unter dem Fenster.)

Mary

Was suchst du hier, Stephen?

Stephen

Sei froh, Mary, denn ich will dich trösten. Du mußt wissen, daß ich vor zehn Minuten nach Haus' kam, und das erste, was meine Mutter mir erzählte, war die Nachricht von deinem Mann. Ohne ihr ein Wort zu sagen, setzte ich meinen Hut auf und rannte aus dem Haus. Ich hätte kein Auge zutun können, ohne mit dir zu sprechen, Mary, um alter Zeiten willen.

Mary

Stephen, ich hätte Besseres von dir gedacht!

(will das Fenster wieder schließen.)

Stephen

Halt ein, und hör' meine Geschichte zu Ende. Wir redeten gestern nachmittag mit einer Brigg, die aus England einfuhr. Und wen, glaubst du, sah ich an Deck stehn, wohlauf und gesund?

Mary

(lehnt sich aus dem Fenster, aber kann nicht sprechen.)

Stephen

Jawohl, es war dein Mann selber. Er und drei andere retteten sich auf einen Holm, als die Blessing kenterte. Die Brigg wird schon bei Anbruch des Tags in die Bucht einlaufen, und du wirst ihn morgen hier sehen. Das ist der Trost, den ich bringe, Mary, und nun gut' Nacht.

(er eilt fort, eigenartige Lichtreflexe hinterlassend, während sie ihm mit einem Zweifel an der Realität nachschaut.)

Mary

O glückselige Flut der Gewißheit!

(ihr erster Impuls ist es, die Schwägerin aufzuwecken, um die neugeborene Freude mit ihr zu teilen. Sie öffnet die Zimmertür, die im Laufe der Nacht geschlossen worden war, geht zum Bett, und als sie gerade ihre Hand auf die Schulter der Schlafenden legen will:)

Mary

Arme Margaret! Soll ich sie wecken zu Gedanken an Tod und Leid?

(sie leuchtet mit der Lampe auf die bewußtlose Gestalt der Trauernden; Margaret liegt in unruhigem Schlaf, die Bettücher sind verschoben, die Lippen halb geöffnet in einem lebhaften Lächeln; ein Ausdruck von Freude steigt drängend aus dem ganzen Angesicht zu ihr hoch.)

Meine arme Schwester! Aus diesem glücklichen Traum wirst du noch zu bald erwachen.

(bevor sie sich zurückzieht, stellt sie die Lampe nieder und ist bestrebt, die Bettücher zu ordnen. Doch ihre Hand zittert gegen Margarets Hals, auch eine Träne fällt auf ihre Wange, und plötzlich, verursacht durch den Einbruch der 3. Szene, erwachen beide aus ihren Träumen.)

3. SZENE: TRAUERGÄSTE

Mary, Margaret, Pfarrer, Trauergäste

(zahlreiche Trauergäste drücken den Schwägerinnen mitfühlend ihr Beileid aus und versuchen sie mit Hilfe von Bibelpassagen zu trösten.)

Männerchor *(zu Margaret)*

Then shall the kingdom of heaven be likened unto ten virgins, which took their lamps, and went forth to meet the bridegroom.

Männerchor *(zu Mary)*

They that were foolish took their lamps, and took no oil with them: But the wise took oil in their vessels with their lamps.

Männerchor *(zu Margaret)*

While the bridegroom tarried, they all slumbered and slept. And at midnight there was a cry made, Behold, the bridegroom cometh; "go ye out to meet him."

Männerchor *(zu Mary)*

And while they went to buy, the bridegroom came; and they that were ready went in with him to the marriage: and the door was shut.

Männerchor *(zu Margaret)*

Afterward came also the other virgins, saying, "Lord, Lord, open to us."

Männerchor *(zu Mary)*

But he answered and said, "Verily I say unto you, I know you not. Watch therefore, for ye know neither the day nor the hour wherein the Son of man cometh."

(nach und nach nehmen die Trauergäste nun Abschied von Margaret und Mary.)

4. SZENE: KLAGE

Mary, Margaret, Marys Mann, Margarets Mann

(sind wieder allein, sitzen nah beieinander und vertiefen sich in den eigenen Schmerz und in den der Schwester.)

Mary

Margaret?

Margaret

Mary?

Margarets Mann *(sitzt in dem einen Sessel)*

Margaret!

Marys Mann *(sitzt in dem anderen Sessel)*

Mary!

Mary/Margaret

Finally, we are alone again?

Marys Mann

Margaret!

Margarets Mann

Mary!

Mary/Margaret

Consolation in my grief I can find only in your bosom?



Margarets Mann

Margaret!

Marys Mann

Mary!

(gemeinsam weinen sie still und geben sich ihrer Trauer hin. – Die Zeit geht vorüber, die gewohnte Stunde des Zubettgehens kommt näher. Die beiden Frauen ziehen sich in ihren jeweiligen Schlafraum zurück, nachdem sie das Licht gelöscht und eine brennende Lampe auf den Herd gestellt haben. Die Türen beider Zimmer bleiben geöffnet, so daß Margaret und Mary einander sehen können. Die Bühne verdunkelt sich.)

EPILOG: DER HEIMGESUCHTE GEIST

Männerchor

(im Laufe des Epiloges verdunkelt sich die Bühne nach und nach nun vollständig.)

In the depths of every heart, there is a tomb and a dungeon, though the lights, the music, and revelry above may cause us to forget their existence.

Frauenchor

But sometimes, and oftenest at midnight, those dark receptacles are flung wide open.

Frauen- und Männerchor

In an hour like this, when the mind has a passive sensibility, but no active strength; when the imagination is a mirror, imparting vividness to all ideas, without the power of selecting or controlling them; then pray that your griefs may slumber, and the brotherhood of remorse not break their chain.



VERSION 1: ÜBERSETZUNGEN DER EXTERNEN TEXTE

PROLOG: VORGESCHICHTE

Der Mensch ist weniger unglücklich, wenn er es nicht allein ist. Der Augenblick, da man sich wiederfindet, und der Augenblick, da man sich trennt, sind die beiden größten Ereignisse des Lebens.

(Voltaire, *Zadig*)

1. SZENE: TRAUERGÄSTE

Diese Krankheit ist nicht zum Tode, sondern um der Herrlichkeit Gottes willen, auf daß der Sohn Gottes durch sie verherrlicht werde.

Lazarus, unser Freund, ist eingeschlafen; aber ich gehe hin, auf daß ich ihn aufwecke.

Ich bin die Auferstehung und das Leben; wer an mich glaubt, wird leben, auch wenn er gestorben ist; und jeder, der da lebt und an mich glaubt, wird nicht sterben in Ewigkeit.

Habe ich dir nicht gesagt, wenn du glauben würdest, so würdest du die Herrlichkeit Gottes sehen?

Und der Verstorbene kam heraus, an Füßen und Händen mit Grabtüchern gebunden, und sein Gesicht war mit einem Schweißstuch umbunden.

Jesus spricht zu ihnen: „Löset ihn auf und laßt ihn gehen.“

(*Johannes 11*)

Wenn jemand am Tage wandelt, stößt er nicht an, weil er das Licht dieser Welt sieht; wenn aber jemand in der Nacht wandelt, stößt er an, weil das Licht nicht in ihm ist.

(*Johannes 11*)

EPILOG: DAS HERZ

Das Herz könnte als Höhle allegorisiert werden, mit Blumen und Sonnenschein am Eingang, schrecklicher Düsternis und Monstren im Inneren, dann jedoch einem Licht in der Tiefe und einer Region, die die Blumen und den Sonnenschein der ersten Stufe zu reproduzieren scheint. In den Tiefen der menschlichen Natur herrscht wieder Helligkeit und Frieden; tiefer als Trübsal und Schrecken ist die ewige Schönheit.

(Nathaniel Hawthorne, *Notiz*, 1842)



VERSION 2: ÜBERSETZUNGEN DER EXTERNEN TEXTE

PROLOG: VORGESCHICHTE

Wenn zwei Brüder zusammen wohnen und der eine von ihnen stirbt und keinen Sohn hat, soll die Frau des Verstorbenen nicht die Frau eines fremden Mannes außerhalb der Familie werden.

Ihr Schwager soll sich ihrer annehmen, sie heiraten und die Ehe mit ihr vollziehen.

(Deuteronomium 25)



3. SZENE: TRAUERGÄSTE

Alsdann wird das Reich der Himmel gleich geworden sein zehn Jungfrauen, welche ihre Lampen nahmen und ausgingen, dem Bräutigam entgegen.

Die, welche töricht waren, nahmen ihre Lampen und nahmen kein Öl mit sich; die Klugen aber nahmen Öl in ihren Gefäßen mit ihren Lampen.

Als aber der Bräutigam verzog, wurden sie alle schläfrig und schliefen ein. Um Mitternacht aber entstand ein Geschrei: Siehe, der Bräutigam! Gehet aus, ihm entgegen!

Als sie aber hingingen zu kaufen, kam der Bräutigam, und die bereit waren, gingen mit ihm ein zur Hochzeit; und die Tür ward verschlossen.

Später aber kommen auch die übrigen Jungfrauen und sagen: „Herr, Herr, tue uns auf!“

Er aber antwortete und sprach: „Wahrlich, ich sage euch, ich kenne euch nicht. So wachet nun, denn ihr wisset weder den Tag noch die Stunde.“

(Matthäus 25)

EPILOG: DER HEIMGESUCHTE GEIST

In den Tiefen eines jeden Herzens ist ein Grabgewölbe und ein Verlies, obgleich die Lichter, die Musik und das lustbare Treiben darüber sie vergessen machen könnten. Aber zuweilen, und am häufigsten um Mitternacht, werden jene dunklen Behältnisse weit aufgetan. In einer Stunde wie dieser, da der Geist eine passive Empfindsamkeit, aber keine aktive Kraft hat; da die Einbildungskraft ein Spiegel ist, der allen Ideen Lebhaftigkeit verleiht, aber keine Macht hat, unter ihnen zu wählen oder ihnen zu steuern, dann bete darum, daß deine Sorgen schlafen mögen und daß die Brüderschaft der Reue nicht aus ihren Ketten bricht.

(Nathaniel Hawthorne, The Haunted Mind)





Johannes Pell – Musikalische Leitung in Linz geboren * Klavierstudium am Bruckner-Konservatorium Linz und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien * Studium des Chordirigierens am Mozarteum Salzburg und des Orchesterdirigierens an der Konservatorium Wien Privatuniversität (Diplom 2009) * Korrepetitor u. a. am Theater an der Wien * seit 2009 am THEATER ERFURT zunächst als Korrepetitor mit Dirigierverpflichtung * leitete Aufführungen u. a. von *Die Csárdásfürstin*, *Im weißen Rößl*, *Die Bremer Stadtmusikanten* und *My Fair Lady* * seit 2010/11 Kapellmeister am THEATER ERFURT * Dirigate u. a. von *La Bohème*, *Die Fledermaus*, *Robin Hood*, *Nabucco*, *Orpheus in der Unterwelt*, *Der Freischütz*, *Hänsel und Gretel*, *Robert le diable*, *Gräfin Mariza* und zuletzt Tschaikowskys *Die Zauberin* * Gast beim Leipziger Symphonieorchester und am Theater Bern (*Orpheus in der Unterwelt*) * 2011 Nominierung zum „Nachwuchskünstler des Jahres“ in der Zeitschrift *Opernwelt*

Gabriele Rech – Inszenierung in Duisburg geboren * Studium der Germanistik und Anglistik in Bochum * nach freien Schauspielassistenzen für mehrere Jahre Regieassistentin am Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen und Zusammenarbeit u. a. mit Dietrich Hilsdorf und Christof Loy * dort auch Regiedebüt mit Puccinis *Madama Butterfly* (Gelsenkirchener Theaterpreis) * seither mit über 60 Produktionen freischaffend als Regisseurin in Deutschland, Österreich, Italien und der Schweiz tätig * zahlreiche Auszeichnungen und Nominierungen ihrer Arbeiten (Nominierung für den Künstlerinnenpreis NRW, Publikumspreis für die beste Inszenierung des Jahres 2008 für Gounods *La nonne sanglante* in Osnabrück, Nennungen in den Kritiker-Jahresumfragen der Fachpresse zur Inszenierung des Jahres) * seit April 2010 Professur für szenischen Unterricht und Projektkoordination an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Standort Aachen * Inszenierungen zuletzt u. a. in Köln (*Elektra*), Catania (*Cassandra*), Bern (*Die tote Stadt*), Nürnberg (*Der ferne Klang*) und Gelsenkirchen (*La grande magia*) * künftige Projekte u. a. in Köln (*Gianni Schicchi*), Nürnberg und Bordeaux



Norman Heinrich – Bühne in Freiberg/Sa. geboren * mehrjährige Berufstätigkeit als Diplomingenieur * Mitglied verschiedener Theatergruppen in Weimar und Dresden * von 1999 bis 2002 Komparse und Artist an der Semperoper Dresden * Masterstudium Bühnen- und Kostümbild bei Prof. Peter Sykora und Prof. Andrea Kleber in Berlin * zwei Spielzeiten als Bühnenbildassistent bei Claus Peymann am Berliner Ensemble * seit 2007 freischaffend tätig * Mitarbeit als Assistent an Theatern und Opernhäusern in Berlin, Zürich, Dresden, Kiel, Schwetzingen und Erfurt bei Peter Sykora, Achim Freyer, Karl-Ernst Herrmann, Frank Hänig, Jürgen Bäckmann, Etienne Pluss, Herbert Schäfer u. a. * am THEATER ERFURT Mitarbeit an den Operninszenierungen *Fedra*, *Mefistofele*, *Der leuchtende Fluss* und *Die Zauberflöte* (DOMSTUFEN-FESTSPIELE 2011) * Bühnen- und Kostümbildentwürfe für *die Bühne* in Dresden (*Draußen vor der Tür*, *Warten auf Godot*), für das *bat* in Berlin (*Gestochen scharfe Polaroids*), für Rolf Hochhuth in Berlin (*Heil Hitler*), für das *Carrousel-Theater* in Berlin und Schlosstheater in Dresden (*Kinderoper Dr. Ox*) * 2012/13 Ausstattungsleiter am THEATER ERFURT

Gabriele Heimann – Kostüme seit 1987 Arbeit als Kostüm- und Bühnenbildnerin an zahlreichen großen Theatern Deutschlands und des europäischen Auslands in den Sparten Oper, Schauspiel und Ballett * Engagements u. a. an die Alte Oper Frankfurt, bei den Wiener Festwochen, an das Staatstheater Saarbrücken, das Nationaltheater Mannheim, ans Aalto-Theater Essen, ans Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen, zu den Städtischen Bühnen Münster sowie an das Stadttheater St. Gallen, an die Opéra national du Rhin Strasbourg und das Stadttheater Klagenfurt * Gestaltung der Kostüme zu zahlreichen Uraufführungen, darunter Detlev Glanerts *Der Spiegel des großen Kaisers* und *Das Holzschiff* sowie Ingomar Grünauers *Die Rache einer russischen Waise* und die deutschsprachige Erstaufführung von Sir Michael Tippetts *The Knot Garden* * langjährige Zusammenarbeit mit den Regisseuren Andreas Baesler (u. a. Rossinis *L'italiana in Algeri* am Aalto-Theater Essen) und Gabriele Rech * am Staatstheater Nürnberg Kostüme u. a. für Donizettis *Emilia di Liverpool*, Korngolds *Die tote Stadt*, Schrekers *Der ferne Klang* und Wagners *Tristan und Isolde* * künftige Projekte u. a. Kostüme zu *Otello* (Nürnberg, Bordeaux) und *Hänsel und Gretel* (Toulouse)



Marisca Mulder – Mary niederländische Sopranistin * Gesangstudium in Maastricht, Abschluss mit Auszeichnung * Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper * Preisträgerin beim Königin Elisabeth-Wettbewerb in Brüssel und beim Christina Deutekom Wettbewerb * Wechsel an das Staatstheater Kassel, dort u. a. „Pamina“, „Norina“, „Marzelline“ und „Gilda“ * regelmäßig Gast an der Niederländischen Oper (Amsterdam) * Auftritte als Lied- und Oratoriensängerin u. a. in Venedig, Brüssel und München * Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Riccardo Chailly, Yannick Nézet-Séguin, Wolfgang Sawallisch und Adam Fischer * seit 2005 Ensemblemitglied des THEATERS ERFURT * hier u. a. „Gretel“, „Ghita“ (*Der Zwerg*), „Rusalka“, „Violetta“, „Jenny“ (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony*), Titelpartie in *Das Käthchen von Heilbronn*, „Contessa“ (*Le nozze di Figaro*), „Sylva Varescu“ (*Die Csárdásfürstin*), „Arfisa“ (UA *Das Waisenkind*), Titelpartie in *Agrippina*, „Musetta/Mimi“ (*La Bohème*), „May“ (UA *Der leuchtende Fluss*), „Vitellia“ (*La clemenza di Tito*), „Micaëla“ (*Carmen*) und Titelpartie in *Gräfin Mariza*

Mireille Lebel – Margaret in Calgary (Kanada) geboren und in Vancouver aufgewachsen * Studium an den Universitäten von Toronto und Montreal * 2006–09 im Opernstudio der Montreal Opera * Solistin außerdem mit den Orchestern in Houston, Edmonton und San Antonio, den Violons du Roy, an der Edmonton Opera und der Pacific Opera Victoria * im Repertoire Rollen wie „Dorabella“ (*Così fan tutte*), „Concepcion“ (*L'Heure espagnole* von Ravel) und „Hänsel“ (*Hänsel und Gretel*) * Gast bei internationalen Festivals wie Boston Early Music Festival, Buxton Opera Festival, Festival of the Sound und Blumental International Music Festival * Mitwirkung in den für einen Grammy nominierten CD-Aufnahmen der Lully-Opern *Thésée* und *Psyché* vom Boston Early Music Festival * ab 2009/10 im Ensemble des THEATERS ERFURT * hier Debüt als „Cherubino“ (*Le nozze di Figaro*), seitdem u. a. „Ottone“ (*Agrippina*), Titelrolle in *Das Kind und die Zauberdinge*, „Prinz Orłowski“ (*Die Fledermaus*), „Idamante“ (*Idomeneo*), „2. Dame“ / „2. Knabe“ (*Die Zauberflöte*, DOMSTUFEN-FESTSPIELE 2011), „Hänsel“ (*Hänsel und Gretel*), „Sesto“ (*La clemenza di Tito*), „Mercédès/Carmen“ (*Carmen*) und „Manja“ (*Gräfin Mariza*)



Marwan Shamiyeh – Margarets Mann/Stephen Gesangsausbildung am Trinity College of Music * anschließend Gesangsunterricht u. a. bei Brigitte Fassbaender * 1999–2005 im Ensemble des Landestheaters Innsbruck * dort u. a. Titelpartie in Bernsteins *Candide*, „Narciso“ (*Il turco in Italia*), „Belmonte“ (*Die Entführung aus dem Serail*) und „David“ (*Die Meistersinger von Nürnberg*) * als Gast u. a. „Tamino“ im Edinburgh Festival Theatre, „Rossillon“ (*Die lustige Witwe*) bei den Festspielen in Mörbisch und am Aalto-Theater Essen sowie „Caprice“ in Offenbachs *Reise zum Mond* an der Staatsoper Stuttgart * 2007 Debüt am THEATER ERFURT mit den Tenorpartien in Monteverdis *L'Orfeo* * ab 2008/09 Ensemblemitglied * hier u. a. „Freddy“ (*My Fair Lady*), „Graf Boni“ (*Die Csárdásfürstin*), „Alsingo“ (UA *Das Waisenkind*), „Narciso“ (*Agrippina*), „Fenton“ (*Die lustigen Weiber von Windsor*), Solist in *Der Messias* bei den DOMSTUFEN-FESTSPIELEN 2010, „Verwundeter“ (UA *Der leuchtende Fluss*), „Alfred“ (*Die Fledermaus*), „Cecco“ (*Triumph der Liebe*), Titelpartie in *Orpheus in der Unterwelt*, „Adolphus“ (UA *Lady Magnesia*), „Acciano“ (*I Lombardi*, DOMSTUFEN-FESTSPIELE 2012), „Remendado“ (*Carmen*) und Titelfigur in *Il Corregidor*

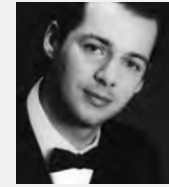
Florian Götz – Marys Mann/Parker Schulmusik- und Trompetenstudium in Stuttgart * Gesangstudium an der Guildhall School of Music and Drama in London und an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT in Weimar * Gast u. a. am Staatstheater Meiningen, beim Glyndebourne Festival/GSMD, bei den Opernfestspielen Heidenheim und der Kammeroper Schloss Rheinsberg * Meisterkurse u. a. bei Kurt Widmer, Malcom Martinu, Graham Johnson * Zusammenarbeit u. a. mit Antony Bramall, Marco-Maria Canonica, Steven Langridge * 2010 „Gildo“ in Scarlattis *Penelope la casta* beim Rheingau Musik Festival * 2009/10 im Thüringer Opernstudio, seit 2010/11 am THEATER ERFURT * hier u. a. „Schaunard“ (*La Bohème*), „Dr. Falcke“ (*Die Fledermaus*), „Taylor“ (UA *Der leuchtende Fluss*), „Papageno“ (*Die Zauberflöte*, DOMSTUFEN-FESTSPIELE 2011), „Jupiter“ (*Orpheus in der Unterwelt*), „Morales/Dancairo“ (*Carmen*) und „Tio Lukas“ (*Il Corregidor*) * Gast bei den Händel-Festspielen Halle, zuletzt 2011 als „Argante“ (*Rinaldo*) * zuletzt „Artabano“ in Pagliardis *Caligula delirante* in Paris sowie „Nardo“ in Anfosis *La finta giardiniera* mit dem Ensemble „L'arte del mondo“



Manuel Meyer – Pfarrer 1972 in Berlin geboren * 1991–99 Gesangsstudium an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar bei Helga Bante * Mitwirkung in verschiedenen Hochschulinszenierungen, u. a. in *Gianni Schicchi*, *Albert Herring* und *Pimpinone* * Gastspiele in Ludwigshafen, Mannheim und Weimar und als Oratorien-Sänger * seit 1996 Mitglied im Opernchor des THEATERS ERFURT * Solorollen u. a. als „2. Geharnischter“ (*Die Zauberflöte*), „5. Jude“ (*Salome*), „Farfarello“ (*Die Liebe zu den drei Orangen*) und „Musketier“ (*Friedenstag*, DOMSTUFEN-FESTSPIELE 2003) „Guard“ in der UA *Waiting for the Barbarians* (Philip Glass), „Bauer“ in Orffs *Der Mond* bei den DOMSTUFEN-FESTSPIELEN 2006, „Un ufficiale“ in Rossinis *Il barbiere di Siviglia*, „Pfarrer/Geistlicher“ in der UA *Der Richter und sein Henker* (Franz Hummel) und „Harry“ in *My Fair Lady* * außerdem Mitglied des Vokalquartetts „Fracksausen“

Reinhard Becker – 1. Trauergast 1954 in Nordhausen geboren * Lehre als Zerspanungsfacharbeiter * 1969–84 Schlagzeuger und Bassist in einer Rock-Band * ab 1975 im Opernchor des Theaters Nordhausen, danach am Theater Plauen * 1986–90 Gesangsstudium an der Musikhochschule „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig * seitdem Mitglied des Opernchors des THEATERS ERFURT * Solorollen u. a. als „Nathanael“ (*Hoffmanns Erzählungen*), „Remendado“ (*Carmen*), „Don Curzio“ (*Le nozze di Figaro*), „2. Jude“ (*Salome*), „1. Priester“ (*Die Zauberflöte*), „Diener“ (UA *Der Richter und sein Henker*), „Teekanne/Altes Männchen/Laubfrosch“ in *Das Kind und die Zauberdinge*, „1. Journalist/1. Herr“ (*Nana*), „Colonel“ (UA *Der leuchtende Fluss*), „Dr. Blind“ (*Die Fledermaus*) * seit 2000 Mitglied des Vokalquartetts „Fracksausen“

Ralph Heiligtag – 2. Trauergast in Bamberg geboren * Studium von Opern- und Konzertgesang an der Musikhochschule Nürnberg und anschließend Liedgesang an der Hochschule für Musik und Theater Hannover * bereits während des Studiums Arbeit als Opern-, Oratorium- und Liedsänger * bisherige Stationen: Teatro Massimo Vincenzo Bellini Catania, Stadttheater Fürth, Tiroler Festspiele Erl, Theatersommer Fränkische Schweiz, Studiobühne Bayreuth und Opernstudio Bayreuth * daneben sechs Jahre lang Sprecher, Moderator und Autor beim Bayerischen Rundfunk, vor allem in Bayern 4 Klassik * seit Spielzeit 2007/08 Mitglied des Opernchores am THEATER ERFURT * hier solistisch u. a. als „Herr Kieritz“ (UA *Martin L.*, DOMSTUFEN-FESTSPIELE 2008), „2. Industrieller“ (UA *Der Richter und sein Henker*), „Autor/Kohlenhändler“ (*Nana*), „Wächter/Offizier“ (UA *Der leuchtende Fluss*)



Tobias Schäfer – 3. Trauergast in Dresden geboren * Gesangsstudium an der Berliner Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ und an der Kölner Hochschule für Musik, Diplom 2004 * Debüt als „Tom Jones“ (François-André Philidor) an der Neuköllner Oper Berlin * erstes Festengagement am Theater Hagen * 2004–07 im Ensemble des Mittelsächsischen Theaters Freiberg, dort u. a. „Gustl“ (*Land des Lächelns*), „Remendado“ (*Carmen*), „Knusperhexe“ (*Hänsel und Gretel*), „Adam“ (*Der Vogelhändler*), „Dr. Cajus“ (*Falstaff*), „Caramello“ (*Eine Nacht in Venedig*), „Don Ottavio“ (*Don Giovanni*) und „Jason“ in *Médée* (Charpentier, DEA) * Gastspiele u. a. an Opernhäusern in Essen, Weimar, Berlin (Staatsoper), Innsbruck und am Grand Théâtre de Provence * seit 2009 Mitglied im Opernchor des THEATERS ERFURT * hier solistisch als „Sigismund Sülzheimer“ (*Im weißen Rössl*), „Antonio/Guillot“ (*Richard Löwenherz*) * außerdem Mitglied im Vokalquartett „Fracksausen“

Jan Rouwen Hendriks – 4. Trauergast 1974 in Moers geboren * 1997–2001 Gesangsstudium an der Musikhochschule Köln * Mitwirkung in Hochschulproduktion als „Mercurio“ in Cavallis *La Calisto* * 1998–2005 Ensemblemitglied der „Jungen Kammeroper Köln“ * dort u. a. „Sprecher“ und „Papageno“ (*Die Zauberflöte*), „Frank“ (*Die Fledermaus*) sowie Titelpartie in *Die Hochzeit des Figaro* * Mitwirkung an der Deutschen Oper Berlin als „König“ in der UA *Mio, mein Mio* * Gastengagement an den Städtischen Bühnen Köln für Verdis *Don Carlo*, Henzes *The Bassarids* sowie Strawinskys *Nachtigall* in der Kinderoper * 2008/09 am Prinz Regent Theater Bochum als „Uberto“ in Pergolesis *La Serva Padrona* sowie als „Schlendrian“ in einer szenischen Aufführung von Bachs *Kaffeekantate* * seit Mai 2009 Mitglied im Opernchor des THEATERS ERFURT, hier solistisch u. a. „Polizeioffizier“ (*Nana*), „Fotograf“ (UA *Der leuchtende Fluss*)

DOMSTUFEN-FESTSPIELE IN ERFURT



2013



Giacomo Puccini
TURANDOT
4. bis 21. Juli 2013



THEATER ERFURT

DAS THEATER DER LANDESHAUPTSTADT – GENERALINTENDANT GUY MONTAVON

IMPRESSUM

THEATER ERFURT, Generalintendant Guy Montavon
www.theater-erfurt.de

Programmheft DIE FRAUEN DER TOTEN
Uraufführung 2. Februar 2013

Redaktion: Berthold Warnecke
Grafik: Bernadette Israel
Druck: Druckhaus Gera
Probenfotos: Lutz Edelhoff (Hauptprobe 23.01.2013)

Textnachweise:

Der Beitrag *Die Frauen der Toten – Anmerkungen des Komponisten* stammt von Alois Bröder und wurden für dieses Programmheft überarbeitet.

Die Beiträge *Lebensbilder* und *Traumvisionen* von Berthold Warnecke entstanden für dieses Programmheft.

Die Zitate aus den Erzählungen und Romanen Hawthornes sowie den Biografien wurden den folgenden Ausgaben entnommen: Nathaniel Hawthorne: *Die himmlische Eisenbahn. Erzählungen, Vorworte, Rezensionen*, München 1977; Nathaniel Hawthorne: *Mr. Higginbothams Verhängnis. Ausgewählte Erzählungen*, Leipzig 1979; Nathaniel Hawthorne: *Unheimliche Erzählungen. Aus dem Amerikanischen übertragen von Hannelore Neves und Siegfried Schmitz*, Düsseldorf 2007; Nathaniel Hawthorne: *Der scharlachrote Buchstabe*. Deutsch von Adele Elkan, Köln o.J.; *Complete Works of Nathaniel Hawthorne* (Kindle Edition), 2. Auflage 2011.

Die wichtigsten zitierten Texte der Fach- und Sekundärliteratur: Arthur Schnitzler: *Traumnovelle*, Stuttgart 2006; Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main 1991; François-Marie Voltaire: *Romane und Erzählungen*, München o.J.; Charles Ives: *Ausgewählte Texte. Essay before a Sonata. Nachwort zu den 114 Liedern. Memos*, Zürich 1985; Hans-Joachim Lang: *Poeten und Pointen. Zur amerikanischen Erzählung des 19. Jahrhunderts*, Erlangen 1985; *Amerikanische Literaturgeschichte*, hg. von Hubert Zapf, Stuttgart 1997; Benjamin Friedlander: *Hawthorne's „Waking Reality“*, in: *American Transcendental Quarterly* 13 (1999), S. 52–68; *The New-England Primer. A History of its Origin and Development*, hg. von Paul Leicester Ford, 1897.

Die Rechtschreibung folgt den Vorlagen.

Verkaufspreis: 4 Euro

Ausschnitte der Uraufführung am 23.02.2013 ab 20.05 Uhr
in *Figaro in der Oper* auf MDR Figaro



Deutschlandradio Kultur



Die Welle mit Kultur

FIGARO ist Radiogenuss der schönsten Art.
Ein werbefreies Programm mit handverlesender
Musik für Hörer mit Geschmack und Köpfchen.
Abwechslungsreich und wohltemperiert,
anregend und besinnlich. Kurz: Kultur und gut.

Frequenzen
und Livestream:
figaro.de



mdr

FIGARO

Kultur und gut.