



DIE KONZERTKASSE



Konzerte – Theater – Veranstaltungen

Königstr. 67a · 23552 Lübeck
(im Hause Weiland)

Tel. 0451 702320

Fax: 0451 70090

"Eine Gemeinschaft ist nicht die Summe von Interessen, sondern die Summe von Hingabe."
Antoine de Saint-Exupéry

LANDWEGE

Erzeuger-Verbraucher-Gemeinschaft

Laden im Werkhof:

Tel. 707 19 36

NEU Mo-Fr 9 – 18.30 h • Sa 9-14 h

Supermarkt am Brink:

Tel. 384 66 88

Mo-Fr 8 – 18.30 h • Sa 8 – 14 h

www.landwege.de

Naturkost aus der Region

Das Ende des Alles

Dorian Keilhack, Sandra Leupold, Barbara Rückert und Katharina Kost im Gespräch

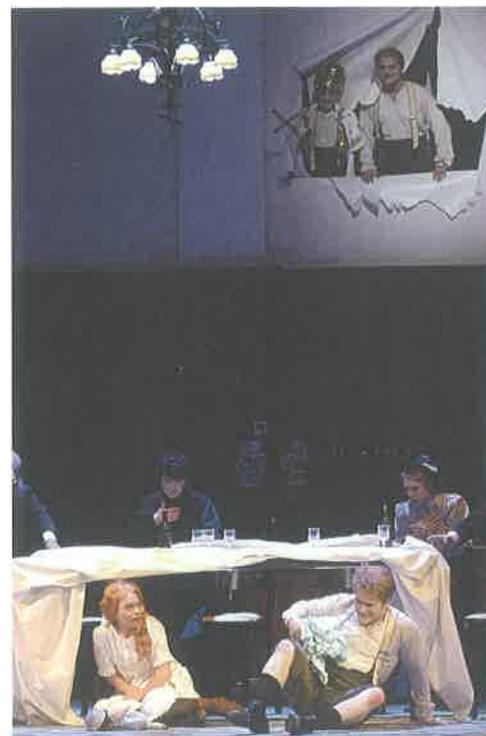
Katharina Kost: Wie sah eure erste Begegnung mit dieser Oper aus?

Dorian Keilhack: Chaos! Idyll und Chaos. Es gibt unglaublich viel schöne Momente. Sie enden aber immer wieder in einem Chaos, ganz entsprechend Wölfis „Psychosen“, die unter diesem Namen auch als musikalische Formen in der Oper vorkommen.

Sandra Leupold: Ich habe zuerst die berühmte Veröffentlichung seines Psychiaters Morgenthaler gelesen – ein revolutionäres Buch! In einer Zeit, in der Geisteskrankheit allgemein als ausschließlich destruktives Geschehen betrachtet wurde, das die schöpferischen Fähigkeiten des Menschen nur zersetzen konnte, befand ein junger Arzt einen Patienten für würdig, ein ganzes Buch über ihn zu schreiben. Es ist ein Buch über einen Künstler, nicht über einen psychiatrischen „Fall“. Eingeschlagen hat es damals wie eine Bombe und wurde von vielen Künstlern wie eine Offenbarung erlebt.

Barbara Rückert: Ich habe zuerst Reproduktionen aus dem Frühwerk gesehen, diese depressiven, schwarzen, fast beängstigenden Bleistiftzeichnungen, und dachte, das kann ich nicht. Als ich dann auch die farbigen Zeichnungen von ihm sah, dachte ich, ja, sofort!

*Andrea Stadel (Bianka),
Daniel Szeili (Doufi),
Maximilian Hering,
Bernd Gebhardt (Skt. Adolf),
Statisterie*



Katharina Kost: Welche Rolle hat weiter die Kenntnis der historischen Person Adolf Wölfli bei der Konzeption gespielt?

Sandra Leupold: Zu wissen, dass er sein Leben lang nie so etwas wie Liebe erfahren hat, hat mich sehr bewegt – und offenbar auch Nørgård. Sein „Streichel“-Chor im 1. Akt beispielsweise, in dem der verletzte „Douffi“, also Wölfli als Kind, plötzlich von liebevoller Zuwendung geradezu ertränkt wird, ist in dieser grotesk aufgeblasenen Größe nur denkbar vor Wölfli's biographischem Hintergrund und seinem ewig ungestillten Hunger nach ein bisschen Wärme. Aber je mehr ich Wölfli lese, desto mehr interessiert mich sein Werk und desto weniger seine Biographie. Natürlich ist das eine ohne das andere nicht denkbar. Trotzdem halte ich nichts davon, in seinen Werken überall nur seine Lebensgeschichte zu sehen. Wir haben diese historische Person auf der Opernbühne, die unser Urgroßvater hätte sein können, auch als eine Belastung empfunden. Die Angst, voyeuristisch einem psychisch Kranken zu nahe zu kommen, stand uns immer im Wege.

Katharina Kost: Allein die technische Seite seiner Kunst ist beeindruckend. Die Akkuratesse und Feinheit in den Zeichnungen ist in den Reproduktionen gar nicht zu beurteilen.

Barbara Rückert: Nein, das kann man nicht ahnen. Die Rückseiten sind beschrieben, es ist nie durchgedrückt und es gibt kein Loch im Papier. Die Linien sind frei Hand gezogen. Es ist unbegreiflich, dass dieser Mensch mit drei Jahren Schulbildung das konnte.

Sandra Leupold: Und es gibt nirgendwo Korrekturen. Frappant ist auch, dass die Bilder von ihren Rändern her gezeichnet sind und ohne Unterschied zwischen „Hauptmotiv“ und „Ornament“ alles miteinander in einem einzigen atemberaubenden Tempo zu Papier gebracht wurde. Erst als ich die Originale gesehen habe, habe ich verstanden, dass für Wölfli nicht die nachträgliche Beschäftigung mit seinen Werken, sondern das Schaffen selbst das „Eigentliche“ war. Für Kontemplation hatte er keine Zeit – war ein Text geschrieben, ein Zeichenblatt bis auf den letzten Quadratzentimeter voll, begann er augenblicklich und mit derselben manischen Sorgfalt das nächste. Wie ein Kettenraucher. Oder wie auf einem Laufband: ein Leben lang rennen müssen, um wenigstens am Platz zu bleiben.

Katharina Kost: Wölfli hat sein Leben lang unter der Unmöglichkeit gelitten, ein erfüllendes Liebes- und Sexualleben zu entwickeln. Die düstersten Punkte seiner Geschichte sind die der Missbrauchsversuche an kleinen Mädchen. Ist das nicht ein Tabuthema? Kann man auf einer Opernbühne um Verständnis für jemanden werben, der versucht hat, sich an Kindern zu vergehen?

Barbara Rückert: Es geht nicht darum, um Verständnis zu werben, sondern es ist eine Tatsache, dass er das getan hat, und genauso ist es eine Tatsache, dass er tolle Bilder gezeichnet hat. Das ist gerade in einer heutigen Gesellschaft spannend, die ja sehr sensibilisiert ist. Wölfli's Drang, diese Sehnsucht oder diese Sucht nach Zuwendung ist genauso groß in der Sucht sich zu veräußern, sich zeichnerisch seine eigene Welt zu bauen. Er hat seine ganze Biographie damit umgearbeitet. Er hat sich ein ganzes Universum geschaffen, um seine eigene Biographie zu beschönigen, zu regulieren, zu ersetzen.

Sandra Leupold: Er musste sich eine neue Welt erschaffen, um den Verlust einer früheren zu kompensieren, an deren Wirklichkeit er zerbrochen ist. Wenn man so will, ist seine Kunst „Schöpfung“ aus erfundenen Episoden und verwandelter Wirklichkeit ein Protest gegen das würdelose Leben, das er führen musste. Auf 25.000 großen Blättern wollte er ein Riesen-Buch schreiben, in dem alles drin ist, die ganze Welt, das ganze Leben, alles und noch mehr und so viel wie Gott weiß – nur ein Kind kann sich so etwas vornehmen. Er hat bestimmt gewusst, dass er nie ein Ende des „Alles“ erreichen würde. Aber seine fast endgültige Beschreibung der Welt in zwei turmhohen Papierstapeln ist doch sehr faszinierend. Übrigens auch sein „wissenschaftliches“ Auftreten – Wölfli tritt ja nicht als Phantast auf; er beschreibt seine Welt nicht weniger ernsthaft als zwei andere berühmte „Kopfreisende“ seiner Zeit, Karl May und Jules Verne. Auch wenn er vielleicht gerade als Gottes Sohn mit seiner Riesen-Familie von Groß-Groß-Göttinnen und Heiligen durchs Weltall fliegt. Wölfli hat ja gesagt, er müsste seine Bilder gar nicht selbst erfinden, sondern nur aus der Erinnerung abzeichnen, was er bei seinen unzähligen Reisen als noch nicht achtjähriger Junge alles gesehen hat. Er, dem man seine Kindheit vorenthalten hatte, hat in seinem Werk sein wichtigstes Alter Ego „Douffi“ nicht älter als acht Jahre alt werden lassen.



- Eigene Kollektion
- Maßarbeit
- Designerstoffe
- Cashmerepullis
- Aussergewöhnlicher Schmuck
- Skulpturen

MARGRIT EDELHOFF
MODEMACHERIN BILDHAUERIN

HÜXSTRASSE 89 23552 LÜBECK TELEFON 0451/794 794

**HOLSTEIN
 THERME
 BAD SCHWARTAU**

QUELLE DER ERHOLUNG



Wir sind täglich für Sie da !

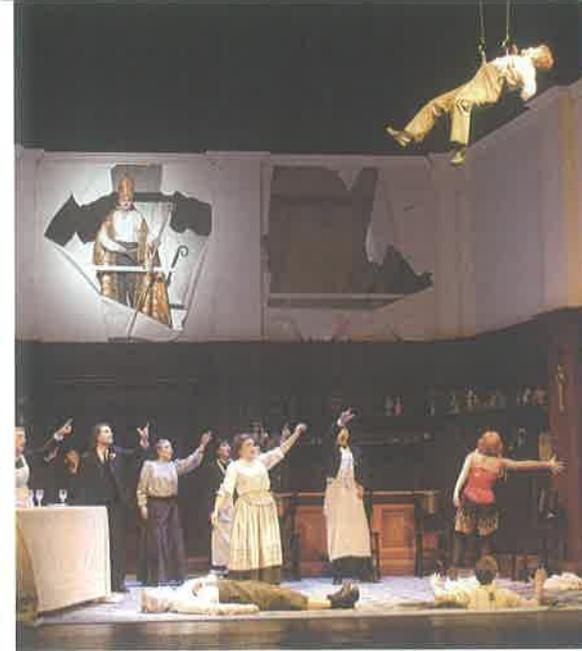
Am Kurpark 3
 Tel. (0451) 2004 148
 www.Holstein-Therme.de

23611 Bad Schwartau
 Tel. (0451) 2004 125
 www.Asklepios-Medical-Fitness.de

ASKLEPIOS
Medical Fitness
 BAD SCHWARTAU

GESUNDHEIT FÜR IHRE ZUKUNFT

*Simone Tschöke
 (Vögeli), Steffen
 Kubach (Skt. Adolf II.),
 Daniel Szeili (Doufi),
 Şen Akzeybeck (Vögeli),
 Fabienne Jost
 (Mutti), Hubert Wild
 (Adolf Wölflli),
 Andrea Stadel
 (Lidia Wildermuth),
 Statisterie*



Dorian Keilhack: Er wurde ja sehr früh von den Eltern getrennt. Der Vater ist weggelaufen, und die Mutter war in ärmlichsten Verhältnissen, konnte sich nicht über Wasser halten. Dann musste er bei fremden Leuten arbeiten und wurde schlecht behandelt. Ich glaube, dass er immer im Zustand eines Kindes geblieben ist. Das ist auch das, was sein Werk ausmacht. Man sagt, dass Kinder, bevor sie in die Pubertät kommen oder anfangen so richtig zu denken, etwas unglaublich Geniales haben. Das hat er sicherlich gehabt. Allein diese Gedichte sind unglaublich. Viele Kunst-richtungen danach haben sich ein Beispiel gerade an ihm genommen. Der ganze Dadaismus, Max Ernst, Breton, Dubuffet. Es gab Ausstellungen, wo Werke bekannter Künstler, dann Werke von psychisch Kranken und Werke von Kindern gezeigt wurden.

Barbara Rückert: Und trotzdem wurde ich im Theater angesprochen und gefragt: Ich bin selbst missbraucht worden. Wie kannst du denn für so jemanden Partei ergreifen? Ich habe geantwortet: Das tue ich gar nicht. Aber das ist natürlich ein heikles Thema, und Menschen, die missbraucht worden sind, tragen ihre Verletzungen ein Leben lang mit sich herum.

Katharina Kost: Es wurden ja gerade Wölflis Missbrauchsversuche an Kindern zum Auslöser dafür, dass sich der Staat einschaltete und er nach

mehreren Verhaftungen durch die Einsicht eines Richters in die Irrenanstalt Waldau kam, also an den Ort, wo er schließlich zu dem Künstler werden konnte, von dem wir heute reden. Der Boden, auf dem dort seine Werke wuchsen, war nicht die Pädophilie, sondern seine Schizophrenie. Die Oper zeigt in ihren zwei Teilen Szenen aus Wölfli's Leben vor und nach der Internierung in der Waldau. Wie spiegelt sich diese Struktur in der Raumgestaltung wider?

Barbara Rückert: Es ist nicht wirklich vorher und nachher, sondern es ist ein „Vorher“, was er im „Nachher“ selbst beschrieben hat. Der erste Akt ist eigentlich eine Rückblende seines Lebens, aber aus seiner Sicht. Insofern ist er nicht biographisch im eigentlich Sinne.

Dorian Keilhack: Die Struktur der Musik entspricht dieser Zweiteiligkeit. Einem chaotischeren ersten Teil folgt ein ruhigerer zweiter: Als Wölfli in die Irrenanstalt kam, hat er dort Auswege gefunden. Viele Momente der Stille oder Momente der Harmonie tauchen gegen Ende der Oper auf.

Sandra Leupold: Man muss sich das mal vorstellen: mehr als 35 Jahre lang immer laut „Stimmen“ zu hören. Die Sehnsucht nach Ruhe ist ein zentrales Thema. Wölfli ist es durch sein Schaffen ja gelungen, die Dämonen in seinem Kopf einigermaßen zu bezwingen. Und genau das feiert auch Nørgård in seiner Oper: die Kunst als erlösende, befreiende Kraft. Besonders bedeutungsvoll war ihm dabei, dass Wölfli seine Kunst ohne jede Anleitung nur aus sich selbst geschöpft hat – so gerät ihm die Oper nebenbei auch noch zur Apotheose des Künstlers an sich.

Barbara Rückert: Wenn man sich den Anfang seines Werkes 1904 bis zum Schluss anschaut, sieht man, dass er sehr viel ruhiger geworden ist, sehr viel konzentrierter, sehr viel ornamentaler, sehr viel klarer, farbiger, freudiger, leichter. Es ist ein richtiger Weg zu sehen in seiner Arbeit der Besserung des Gemütszustandes.

Katharina Kost: Es ist ja die Faszination, aber auch die Schwierigkeit der Oper, dass sich immer Momente des inneren und des äußeren Geschehens mischen. Reales Geschehen und irreales Geschehen passieren oft gleichzeitig.

Barbara Rückert: Wir haben uns für den ersten Akt ganz bewusst für einen realen Raum, ein Schweizer Gasthaus, entschieden und nicht für

eine Wölfli-Kunst-Welt, die wir versuchen zu imitieren. Ich glaube, es ist uns dadurch gelungen, ihn ernst zu nehmen. Wir wollten keine lustig bunte, vom Thema ablenkende Welt zeigen, sondern seine Taten, seinen Wahnsinn ernst nehmen. Der zweite Teil spielt sowohl in seinem Kopf als auch in der Anstalt – die Leere als Reibungsfläche für die Überfülle, auch das weiße Blatt Papier, vor dem er sitzt.

Sandra Leupold: Was das reale und irrealer Geschehen angeht, durchdringt sich beides in der Oper ähnlich dicht, wie sich Realität und Wunschexistenz in Wölfli's Werk im Wege stehen. Im ersten Akt befinden wir uns in einem „Erinnerungsraum“, eben der Gaststube. Sie ist bestenfalls so real wie Wölfli's Erinnerung reicht. Aber selbst in diesem verhältnismäßig „realen“ setting vermischen sich die Realitätsebenen. Figuren verwandeln sich, Erinnerungen verblassen, ganz konkrete Personen mischen sich ein... Inmitten von „echten“ Kellnern stürzt Wölfli von einem Tellerbrett herunter und durch den Boden hindurch – ungesehen von allen. Diesem Fall werden viele weitere folgen, sie sind ein zentrales Motiv aus Wölfli's Kunstwelt: Hunderte Male stürzt er sich in der gewaltigen Kluft zwischen dem echten und dem erfundenen Leben zu Tode, um immer wieder wie Jesus Christus aufzuerstehen.

Katharina Kost: Opernkomponisten haben sich schon früh für den Wahnsinn interessiert, weil er erlaubt, Normen zu durchbrechen. Wie ist es im Falle des „Göttlichen Tivoli“?

Dorian Keilhack: Die beiden Elemente Chaos und Idyll sind immer nahe beieinander. Nørgård geht es hier wie in anderen Stücken um eine Unabhängigkeit von Strukturen. Die verschiedenen Personen singen häufig völlig selbstständig, und doch gibt es nachvollziehbare Gedanken, musikalische Motive, z.B. bei der Trambahnfahrt oder in den „Psychosen“, wie Nørgård Teile in der Oper nennt, in denen die verschiedenen Personen jeweils ihnen zugeschriebene Themen frei improvisierend „durcheinander“ singen: z.B. Bianka, Skt. Adolf oder Skt. Adolf II. Im Hinblick auf den musikalisch ausgedrückten Wahnsinn ist auch die Aufspaltung der Figur des Wölfli auf verschiedene Sänger interessant. Das beginnt schon im dritten Prolog: Es ist ein auskomponiertes Stottern, bis der Moment kommt, wo alle drei zusammen singen. Die einzelnen Sänger ergänzen sich mit einzelnen Silben. „An der Brü-, Brü-“ – ein Stammeln, bis dann die ganzen Wörter herauskommen.



„Ich hatte mich seit meinem ersten Bali-besuch (1975) sehr mit Schlagzeuginstrumenten – und dem Komponieren dafür – beschäftigt. Auch Instrumente habe ich direkt bestellt – in einer Gamelan-Fabrik nahe KlungKung – mit europäischer Skala (chromatisch), aber mit dem besonderen Schimmer oder Summen (produziert durch Simultananschläge auf zwei ein wenig unterschiedlich gestimmten Stangen). Dieses ‚Summen‘ lässt sich mit dem westlichen mechanischen Schweb-effekt des Vibraphons schwerlich vergleichen – ewig neugeschaffene Laute vs. Maschinengeräusch!“ Per Nørgård

Hubert Wild (Adolf Wölfli)

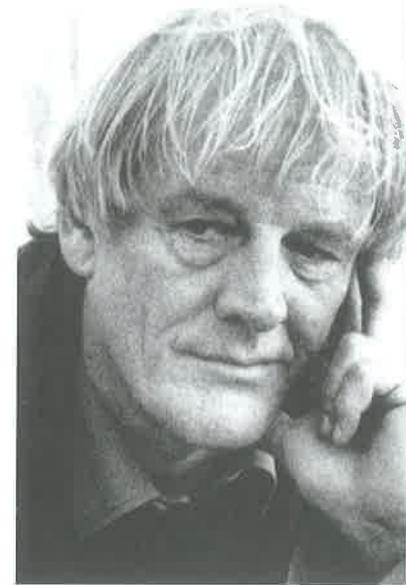
Katharina Kost: „Verrückt“ erscheint auch die Besetzung: 6 Schlagzeuger, Synthesizer, elektronisch verstärktes Cello zusammen mit sechs Sängern und sechs singenden Tänzern oder sechs singenden Tänzern. Welche Klangmischung ergibt sich?

Dorian Keilhack: Das einzige kantable Instrument ist das Cello. Die Schlagzeuginstrumente sind aufgeteilt in melodiöse und rein rhythmische, mit denen sich wirklich Chaos erzeugen lässt. Das Gegenüber von Polyrythmik und gleichmäßigen rhythmischen Pattern ist ein wichtiges kompositorisches Stilmittel. Die Ebene der Ruhe wird durch glockenähnliches Schlagwerk wie u.a. die balinesischen Instrumente Chalungs und Gengs dargestellt. Den Verlauf der Beruhigung durch die Kunst bildet Nørgård durch einen musikalischen Prozess der Beruhigung ab. Insgesamt herrscht am Anfang mehr Chaos als am Ende. Aber auch im ersten Teil gibt es wunderschöne poetische Momente.

Notizen zum Komponisten

Die lange Liste der Auszeichnungen, die Per Nørgård für seine Kompositionen erhielt, ist nur ein Beleg für die große Bedeutung, die ihm für die zeitgenössische dänische und nicht nur dänische Musik zugemessen wird. Sein reichhaltiges symphonisches und kammermusikalisches Werk sowie seine bislang fünf Opern strahlen weit über den Norden Europas hinaus in die Welt.

Per Nørgård wurde am 13. Juli 1932 in Gentofte bei Storkøbenhavn geboren. Sein Kompositionslehrer, der dänische Symphoniker Vagn Holmboe gab ihm früh Prinzipien der musikalischen Metamorphosenbildung mit auf den Weg, die er unter anderem im Studium der Werke von Sibelius weiter entwickeln konnte. Ab 1956 studierte er für ein Jahr bei Nadia Boulanger in Paris. Ab 1958 unterrichtete er selbst, zunächst am Kollegium des Konservatoriums in Odense auf der Insel Fünen, dann am Königlichen Konservatorium in Kopenhagen und schließlich an Det jyske Musikkonservatorium in Århus. Hier etablierte er ein wichtiges Zentrum für Neue Musik und war ein prägender Begleiter für zahlreiche junge dänische Komponisten. Zwischen 1975 und 1980



Per Nørgård

unternahm er Reisen nach Indonesien, wo er sich vor allem mit balinesischer Gamelanmusik auseinandersetzte. Insbesondere interessierte er sich dort für Schlaginstrumente, wie sie in den Gengs und Chalungs – in Bali hergestellte Spezialanfertigungen für Per Nørgård – auch in „Der göttliche Tivoli“ vorkommen.

Angefangen von der Studienzeit lässt sich Nørgårds kompositorischer Werdegang bis in die Jahre um 1980 als eine kontinuierliche Entwicklung nachzeichnen, die auf ein geschlossenes, harmonisches Ganzes hinzielt.