

SLEEPLESS

PETER EÖTVÖS

SLEEPLESS

OPERA BALLAD

MUSIK VON Peter Eötvös

TEXT VON Mari Mezei nach »Trilogie« von Jon Fosse
in der Übersetzung von Judith Sollosy

AUFTRAGSWERK DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
UND DES GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE

Mit freundlicher Unterstützung der

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

URAUFFÜHRUNG 28. November 2021
BERLIN, STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

INHALT

HANDLUNG	6
MUSIK ERZÄHLT, KLÄNGE WERDEN VISUELL	
Peter Eötvös und Jana Beckmann im Gespräch	10
DAS ANHALTENDE STAUNEN ÜBER DIE WELT	
von Max Nyfeller	22
MENSCHEN AM RAND DER GESELLSCHAFT	
Kornél Mundruczó, Kata Wéber, Soma Boronkay	
und Jana Beckmann im Gespräch	32
AUSZUG AUS TRILOGIE	
von Jon Fosse	42
LEUCHTENDES DUNKEL, KLINGENDE STILLE	
von Hinrich Schmidt-Henkel	46
SOZIALE ERSCHÖPFUNG	
von Ronald Lutz	56
FREMDE IM EIGENEN LAND	
Einzeltexte	62
PRODUKTIONSFOTOS	66
SYNOPSIS	85
MUSIC TELLS A STORY, SOUNDS BECOME VISUAL	
Peter Eötvös and Jana Beckmann in Conversation	88

Produktionsteam und Premierenbesetzung 96

Impressum 98

HANDLUNG

ERSTER AKT

6

Es ist Spätherbst, dunkel und kalt. Die junge, hochschwangere Alida wartet in einem Bootshaus auf ihren Freund Asle. Im Bootshaus können sie nicht bleiben, denn es gibt einen neuen Besitzer. Die Geige seines Vaters ist alles, was Asle bleibt, seitdem dieser verschwand. Vielleicht können sie zunächst bei Alidas Mutter bleiben? Alida bittet ihre Mutter um Unterkunft. Doch diese weist sie zurück. Als Alida sie anfleht, es sei nur für eine Nacht, stimmt sie widerwillig zu. Asle berichtet Alida von Bjørgvin. Er sei einmal dort gewesen und erinnerte sich gut an die Küstenstadt. Als Alida einlenkt, dass sie kein Geld haben, um dorthin zu gelangen, erzählt Asle ihr von einem Boot in der Nähe des Bootshauses, um das er sich kümmern werde. Später kommt Asle zurück. Alida bemerkt, dass er nass und kalt ist. Er will ihr aber nicht sagen, wo er war, und gibt Alida zu verstehen, dass sie sofort aufbrechen müssen. Das Boot wartet. Als die Mutter bemerkt, dass Alida Essensvorräte und Geld von ihr eingesteckt hat, beschimpft sie ihre Tochter und wird handgreiflich. Asle kommt ihr zu Hilfe. Alida bringt sich in Sicherheit und wartet draußen auf ihn. Dann begeben sie sich auf das Boot und brechen auf nach Bjørgvin.

In Bjørgvin angekommen, preisen die Fischer lauthals ihren Fisch an. Asle und Alida sind auf der Suche nach einer Unterkunft. Doch niemand will ihnen ein Zimmer vermieten – nur das blonde Mädchen, das sich als Prostituierte erweist, bietet Asle ein Zimmer, allerdings nur ihm. Sie fragen unzählige Male nach einem Zimmer, aber ohne Erfolg. Asle fordert Alida auf, weiter zu gehen. Vielleicht gebe es in der Kneipe ein Zimmer für sie.

Der Wirt bietet ihnen ein Zimmer an, aber Alida bittet Asle, den Ort zu verlassen. Asle und Alida gehen am Haus der Alten Frau vorbei, wo sie schon einmal geklopft haben. Erneut fragt Asle die Frau, ob sie dortbleiben können. Nur für eine Nacht. Die Frau beleidigt die beiden. Asle insistiert. Sie können in dieser Kälte nicht weitergehen. Nicht in diesem Regen. Er verschafft sich gewaltvoll Zugang und dringt zusammen mit Alida ins Haus ein.

7

Asle kann nicht schlafen, da fangen Alidas Wehen an. Sie bittet Asle eine Hebamme zu holen. Er fragt einen Mann, den Man in Black, der ihm draußen begegnet, nach Hilfe. Dieser rät ihm, die Hebamme am Ende der Straße aufzusuchen. Er führt sie zu dem Haus der Alten Frau, wo Alida und er untergekommen sind, und wundert sich, dass die Frau nicht zu Hause ist. Dann bleibt nur noch die Hebamme vom anderen Ende der Stadt. Auch sie wundert sich, dass die Alte Frau nicht zu Hause ist, geht aber zu Alida ins Haus. Der Man in Black ist immer noch vor der Tür und fragt Asle, was er hier wolle. Schließlich verkündet die Hebamme, dass Asle Vater eines Jungen geworden sei.

Asle ist beunruhigt. Jemand beobachtet sie. Sie müssen hier weg. Hier können sie nicht bleiben. Er hat die Geige seines Vaters verkauft, um ein neues Leben zu beginnen und dorthin zu gehen, wo der Fjord glitzert und der Lachs aus dem Wasser springt.

ZWEITER AKT

Asle trifft erneut auf den Man in Black, der ihm vor dem Haus der Alten Frau begegnet ist. Er weiß etwas, das Asle hören soll. Asle möchte ihn nur loswerden und flüchtet in die Kneipe. Der Mann folgt ihm und droht, dass Asle es bereuen werde, wenn er ihm kein Bier kaufen und zuhören würde.

In der Kneipe begegnet Asle einem Bootsmann. Dieser erzählt von seiner lukrativen Fischerei und zeigt ein teures und seltenes Armband, das er kürzlich am Kai gekauft hat. Asle will einen Ring kaufen, der so schön ist wie das Armband, damit man glaubt, er und Alida seien verheiratet, um akzeptiert zu werden. Als der Bootsmann Asle fragt, woher er kommt, gibt er an, aus Vika zu sein. Der Man in Black, der immer noch auf das Bier von Asle wartet, flüstert Asle zu, dass er lüge. Er komme nicht aus Vika, sondern aus Dylgja. Asle könne ihn nicht täuschen. Daraufhin verkündet er lauthals, dass in Dylgja ein junger Fischer mit einem Bootshaus und kurz danach eine Frau getötet wurde. Und seltsamerweise verschwand auch eine Frau in Bjørgvin ... Asle bittet den Bootsmann, ihm zu zeigen, wo er das Armband gekauft hat, um der Situation zu entfliehen. Beim Juwelier ist Asle bereit, sein gesamtes Geld auszugeben. Er lässt sich bereden und kauft letztendlich ein Armband und nicht den Ring.

Auf der Straße begegnet Asle dem blonden Mädchen, das ihm ein Zimmer angeboten hatte. Sie wird aufdringlich. Als er sich befreien will, sieht er, wie der Man in Black erscheint und ihn der sexuellen Belästigung an seiner Tochter beschuldigt. Er prophezeit, dass derjenige, der tötet, selbst getötet werde und lässt ihn von den Dorfbewohnern gefangen nehmen. Alida ist allein mit dem Baby. Sie spricht zum abwesenden Asle. Er hätte nicht in die Stadt gehen, sie allein mit dem Kind lassen und auch die Geige nicht verkaufen sollen. Eine schreckliche Vorahnung plagt sie, dass ein Unglück geschehen wird. Der Man in Black und die Fischer wollen Asle hängen. Als Asles Kopf in der Schlinge steckt, feiern sie ihre Macht und seine Ohnmacht. Erwartungsvoll sehen sie zu, wie Asle langsam stirbt.

Alida sitzt draußen in der Kälte mit ihrem Baby, als ein älterer Mann namens Asleik auf sie zukommt. Er erinnert sich an Alida, als sie noch ein kleines Mädchen war. Sie gehen zur Kneipe und Asleik kauft für beide Essen. Er

bietet Alida an, mit ihr nach Dylgja zu kommen. Durch Asleik erfährt Alida, dass Asle gehängt wurde. Alida findet ein Armband, das sie als Geschenk von Asle wahrnimmt. Asles Stimme dringt zu ihr. Er ermutigt sie, mit Asleik zu gehen. Er wird immer bei ihr sein.

Jahre später sitzt Alida als alte Frau vor ihrem Haus und schaut aufs Meer. Sie spricht zärtlich zu Asle, erzählt ihm, was sich in den Jahren seit seinem Tod ereignet hat. Sie ist alt geworden in Vika, hat Asleik geheiratet für ihren kleinen Sohn Sigvald, wie Asle ein Geiger, der eines Tages ging und nie wiederkam. Bald werden sie und Asle sich wiedersehen. Dann geht sie ins Meer und die Wellen schlagen über ihr zusammen.

MUSIK ERZÄHLT, KLÄNGE WERDEN VISUELL

Peter Eötvös
& Jana Beckmann
im Gespräch

JANA BECKMANN Du kommst gerade von der szenischen Probe, letzte Woche waren die ersten Sitzproben mit dem Orchester – wie ist das für dich, direkt mitzuerleben, wenn die Inszenierung deiner Musik und die musikalische Umsetzung greifbar wird?

PETER EÖTVÖS Eine neue Oper zu schreiben, dauert bei mir durchschnittlich vier bis fünf Jahre. Wenn die ersten Regieproben beginnen, bin ich immer sehr gern dabei. Ich sitze wortlos mit großer Erwartung da und schaue zu, was aus meiner Vorstellung bleibt oder noch besser wird. Aber auch meine kompositorische Arbeit betrachte ich als eine allererste Regiearbeit. Das fängt mit der Auswahl des Themas und der Passagen an, die für die Musikdramaturgie einer Oper brauchbar sind. Dies sind die ersten Entscheidungen, die dazu dienen, dass die Inszenierung der Musik funktionieren kann und offen genug für unterschiedliche Interpretationen in der Zukunft ist. Ich bestimme die Reihenfolge der Situationen und stelle eine ausbalancierte Palette von Rollen zusammen. Diese erste Phase kann etwa zwei Jahre dauern. Dann beginnt die konkrete, physische Umsetzung von meinen Ideen auf der Bühne. Von unseren ersten Regieproben bin ich ganz begeistert. Kornél Mundruczó, den ich als Autor und Theaterregisseur seit Jahren aus Budapest kenne, hat einen unglaublich feinen Sinn für das Detail. Als Filmregisseur hat er ganz andere Erfahrungen gesammelt und kann als ausgebildeter Schauspieler den Sängerinnen und Sängern sehr plastisch transportieren, worum es ihm persönlich in jedem Moment geht.

J B Wie würdest du diese Entstehungsphase beschreiben? Wie hat dein Prozess begonnen?

P E Ich habe den Auftrag von Matthias Schulz bekommen, vor fünf oder sechs Jahren. Ihn hat »Trilogie«

von Jon Fosse sehr angesprochen. Für mich war das zunächst eine von mehren Optionen, aber ab diesem Moment war das die einzige. Ab da begann ich konkret zu recherchieren, wie ich eine norwegische Klangwelt und den balladenartigen Erzählungsstil erzeugen kann. Zufällig habe ich eine Schwiegertochter aus Norwegen und so hatte ich einen Eindruck, was das Wesen des norwegischen Geistes und Lebensstils ausmacht. Dann kam die Phase der Fertigstellung des Librettos. Das ist eigentlich die längste. Das Libretto muss bis ins letzte Detail stehen, bevor ich den ersten Ton schreibe. Die ganze Libretto-Entwicklung entstand in diesem sehr glücklichen Fall zu zweit, meine Frau Mari Mezei bot Möglichkeiten an und ich konnte entscheiden, ob das für mich stimmig war. Den ersten Ton zu schreiben, liegt für mich immer etwa zwei Jahre vor der Premiere. Ab diesem Moment kann ich dem Opernhaus sehr genaue Information über die Besetzung, die Stimmfächer und Charaktere geben. Dann folgt eine relativ kurze Zeit der eigentlichen Komposition, weil ich dabei sofort die Partitur schreibe. Ich mag es, dass ich bei jeder Opernproduktion als erstes die Instrumentation und Anzahl der Instrumente des Orchesters bestimmen kann – vergleichbar mit einem Maler, der das Bild schon vor sich sieht, die Farben auf die Palette aufträgt und weiß, dass das Bild nur aus diesen Farben entstehen wird. Sehr ähnlich mache ich das auch.

J B In deinen Opern hast du oftmals zeitgenössische Autoren als literarische Referenzen. Wie wichtig ist für dich der Austausch mit ihnen?

P E Grundsätzlich ist mir das sehr wichtig, dass die Schriftsteller:innen möglichst aus meiner Zeit, meiner Epoche stammen. Ich empfinde mich als Komponist als ein Kettenglied innerhalb der seit 400 Jahren entstandenen Opernliteratur, mit großem Respekt für die Komponist:innen,

die diese Gattung auf ein so hohes Niveau gebracht haben. Wenn es einige von meinen Opern schaffen, auch in der Zukunft aufgeführt zu werden, dann möchte ich, dass diese Opern meine Zeit darstellen. Deswegen suche ich literarische Quellen und meistens auch persönlichen Kontakt mit meinen Zeitgenossen. Tony Kushner habe ich in Paris getroffen, als er seinen Film »Angels in America« vorbereitet und meine Frau, Mari Mezei gerade das Libretto für meine Oper eingerichtet hat. Für »Love and Other Demons« habe ich Gabriel García Márquez brieflich kontaktiert, er hat auch geantwortet. Das war für mich sehr wichtig. Alessandro Baricco habe ich in Rom persönlich kennengelernt und verschiedene Werke auf seine Texte komponiert, u. a. meinen Einakter »Senza sangue«. Mit Albert Ostermaier haben wir zwei Opern vorbereitet, mit Roland Schimmelpfennig seinen wunderschönen Text »Der goldene Drache«. Und jetzt Jon Fosse, den ich in Wien besucht habe. Ich habe ihn gefragt, ob er unser Libretto von »Sleepless« lesen möchte. Er hat sehr nett geantwortet, dass er das Libretto nicht unbedingt lesen muss, weil das nicht sein Bereich ist und wir mit dem Text so umgehen können, wie wir wollen. Ich frage natürlich immer, inwieweit sie an dieser Arbeit teilhaben möchten oder nicht. Ich finde, es ist sehr schön, zu wissen, dass man mit jemandem im Dialog steht, der unsere Zeit in Worte fasst.

J B Du nennst »Sleepless« eine Opern-Ballade ...

P E Ich habe mich sehr früh dazu entschlossen, diese Erzählung als Ballade zu betrachten. Auch aus dem Grund, dass Fosse nicht festlegt, in welchem Jahrhundert sich die Geschichte ereignet. Sie könnte in der Vergangenheit, der Gegenwart oder der Zukunft spielen. Die Ballade als Gattung bedeutet für mich auch diese unabhängige Zeitbetrachtung und das erzeugt einen anderen Klang. Eine Ballade wird grundsätzlich erzählt. Im musikalischen Material

des Orchesters hört man die ganze Zeit, dass ich etwas erzähle.

J B Jedes der zwölf Bilder hat für dich eine bestimmte Farbe und das spiegelt sich auch in der Zuordnung der Tonarten wieder ...

14

P E Ich habe eine sehr schöne Abbildung mit dem Quintenzirkel. Wir haben in »Sleepless« dreizehn Szenen, von denen zwölf Szenen aktiv und konfliktreich sind, und die letzte, die dreizehnte, ein Monolog ist. Daher habe ich mich entschieden, die zwölf Szenen auf den zwölf chromatischen Grundtönen aufzubauen. Ich spreche jetzt nicht von Tonalität, sondern vom Grundton, wie eine Grundfarbe. Das hat den Vorteil, dass jede Szene ihre eigene Klangfarbe erkunden kann. Die erste Szene findet am Meer statt. Der Ton h passt sehr genau zu dieser ruhigen Atmosphäre. Die zweite Szene baut auf dem Gegenpol, auf f auf, dem Tritonus über h. Der Tritonus ist ein Spannungsintervall und die zweite Szene beinhaltet bereits zwei Mordfälle. Darauf folgt die dritte Szene, ein Halbton höher, auf fis. Diese steht ganz nah an dem vorherigen Ton, führt aber die Geschichte weiter. Die dritte Szene hat die größte Komplexität im ersten Akt. Der Marktplatz, die Alte Frau, das blonde Mädchen, die Traumszene, die Kneipenszene, der Man in Black – es ist der erste dramaturgische Höhepunkt mit unterschiedlichen Intervall-Beziehungen zum Grundton fis. Auf diese Weise führen die zwölf Töne h – f – fis – c – cis – g – gis – d – dis – a – b – e zu dem Abschluss h, wieder am Meer.

J B Was hat dich an der »Trilogie« von Jon Fosse als Vorlage besonders inspiriert?

P E Mich hat vor allem das Verhältnis vom Individuum zur Gesellschaft interessiert. In »Sleepless« ist das

eigentlich das Hauptthema. Es handelt hauptsächlich davon, wie zwei junge Personen von der Gesellschaft verstoßen werden. Sie erwarten ein Kind, das bald geboren wird. Sie brauchen Unterstützung, aber werden überall abgewiesen, sogar von der eigenen Mutter, von der alten Hebamme, niemand im Dorf ist hilfsbereit, alle sind voll von Vorurteilen.

So sind sie gezwungen, die regnerische Nacht auf der Straße zu verbringen. Um seine geliebte Alida und das Kind zu beschützen, tötet der junge Mann Asle in letzter Konsequenz die ihn abweisenden Personen. Er ist sich bewusst, dass er durch die Tat einen Fehler begeht, sieht aber keine andere Lösung. Die Morde ziehen ihn in einen Strudel der Verfolgung. Um Alida vor den Konsequenzen seines Handelns zu schützen, schickt er sie schlafen – in eine Traumwelt – , bevor er die Taten begeht. Die Frage, ob Alida von den Morden weiß oder nicht, bleibt von Fosse undefiniert. Vielleicht ahnt sie es, aber sie verdrängt den Gedanken. Sie liebt ihn ewig. Eine Ballade über Zugehörigkeit. Eine einfache, traurige, fast biblische Geschichte voller Melancholie und Surrealismus. Da die Geschichte in einfacher, ländlicher Umgebung spielt, fand ich es wichtig, eine einfache musikalische Tonsprache zu verwenden.

Dabei haben mir zwei Zitate aus der norwegischen Musik geholfen: ein Wiegenlied und ein altes Lied (Fanitullen), auf der norwegische Hardangerfiedel gespielt. Die Hardangerfiedel ist ein ganz besonderes Instrument: wie eine Geige, aber mit acht Saiten, vier davon sind Resonanzsaiten, die den farbigen Nachklang bilden, das hat mich besonders gefreut. Die norwegische Volksmusik erfährt also eine Hauptrolle in meiner Oper, weil die Hauptperson Asle ein Geiger ist, der diese Volksmusik spielt.

J B Du begibst dich auf die Suche nach dem Theatralen in der Musik. Deine Musik erzählt, Klänge werden visuell ...

15

P E Für mich ist die Oper auch Theater. Meine Jugenderfahrung kommt aus dem Sprechtheater, wo jedes Wort sehr wichtig ist und man den Text verstehen muss. Ich schreibe eigentlich für Theater mit Musik. Aber auch die Musik hat ihre eigene Sprache. Die Musik erzählt auch. Für die Worte haben wir den verbalen Verstand, für die Musik haben wir mehr Antennen: Die Vibrationen nehmen wir mit dem ganzen Körper auf, die Rhythmen beeinflussen unsere Atmung, die Bühne zieht unsere Aufmerksamkeit neugierig in den Bann. Das alles zusammen ist: die Oper. Die Musik erzählt, Klänge werden visuell.

Für mich ist das Publikum das wichtigste. Dass wir im Dialog bleiben. Ich komponiere sehr bewusst so, dass ich beim Komponieren die Bühne vor mir sehe und höre. Wenn ich komponiere, stelle ich mir vor, dass ich im Saal sitze, in der Mitte des Publikums. Ich bin nicht selbst Darsteller, also ich singe nicht, sondern ich höre zu, wie jemand auf der Bühne singt und schreibt, was ich höre. Dabei ist die Dauer besonders wichtig. Ich muss etwas so lange führen und halten, bis ich spüre, dass ich als Publikum mitgenommen werde, dass das Publikum mitfährt. Ich möchte, dass die Menschen im Publikum die ganze Zeit dabei sind. Ich möchte sie nicht unterhalten, sondern möchte sie in diese Geschichte mitnehmen, wir fahren zusammen.

J B Du schreibst immer für konkrete Sänger:innen. Der Gesang bewegt sich zwischen dem Gesungenen und dem Gesprochenen, wie frei oder wie präzise ist ein bestimmter Tonfall?

P E In »Sleepless« gibt es nur einige wenige Sätze, die gesprochen werden. Selbst beim Gesprochenen benutze ich eine quasi melodische Führung und es hat sich bewährt, weil man nicht plötzlich in einer anderen Lage als die musikalische Umgebung des Gesangs sprechen kann.

Wichtig ist das Kontinuum zwischen Gesang und Sprache. Hier möchte ich dir einen wunderbaren Brief von Mozart an seinen Vater von 1778 zitieren, es ist ein bisschen auch mein Credo: »... was ich gesehen war Medea von Benda ... in der that – mich hat noch niemals etwas so surprenirt! – sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern declamirt wird – und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirckung thut; nun stellen sie sich meine Freude vor, daß ich das, was ich mir gewünscht zu machen habe! – Wissen sie was meine Meynung wäre? – man solle die meisten Recitativ auf solche Art in der opera tractiren – und nur bisweilen, wenn die Worte gut in der Musique auszudrücken sind, das Recitativ singen.« Das finde ich sehr schön.

J B Es ist dein Bedürfnis, dass jede Oper eine eigene Klangwelt hat. Was charakterisiert die Klangwelt von »Sleepless«?

P E Verschiedene Kulturen haben unterschiedliche Klangwelten. Ich habe versucht eine »norwegische« Klangmischung aus Dreiklängen zusammenzustellen. Diese sind die bekannten in Dur und Moll und auch die verminderten und übermäßigen Dreiklänge, um eine allgemein verständliche Klangwelt zu schaffen. Aber ich gebrauche diese Dreiklänge nicht nur allein, sondern sehr oft übereinandergeschichtet, sodass man von einer Polyphonie von Dreiklängen sprechen kann. Die Zahl Drei bei den Dreiklängen zeigt sich zum Beispiel darin, dass ich drei Hörner, drei Klarinetten und ein doppeltes Vokaltrio habe, alles, was ich für den Dreiklang und für eine spezielle Farbe benötige. Für die ständige Anwesenheit des Todes habe ich den trockenen Klang der Marimba hinzugemischt.

J B Für die ganze Oper ist ein wachtraumartiger Bewusstseinszustand charakteristisch. Wie findest du eine musikalische Chiffre dafür?

P E Was ich besonders schön finde und sehr gerne verwendet habe, auch bei dem Vokaltrio, das sind die übermäßigen Dreiklänge. Sie stellen den Traumzustand dar. Der Traumzustand, der die ganze Oper »Sleepless« oder »Schlaflos« beschreibt. Ungefähr beim goldenen Schnitt der Oper angelangt, ist die ganze Stelle mit den beiden Vokaltrios nur auf übermäßigen Dreiklängen aufgebaut. Und das klingt wirklich, als ob der Klang schwebt, er hat keinen Boden. Die verminderten Dreiklänge kommen auch aus der klassischen Tradition, die haben immer Gefahr und Tragödie bedeutet.

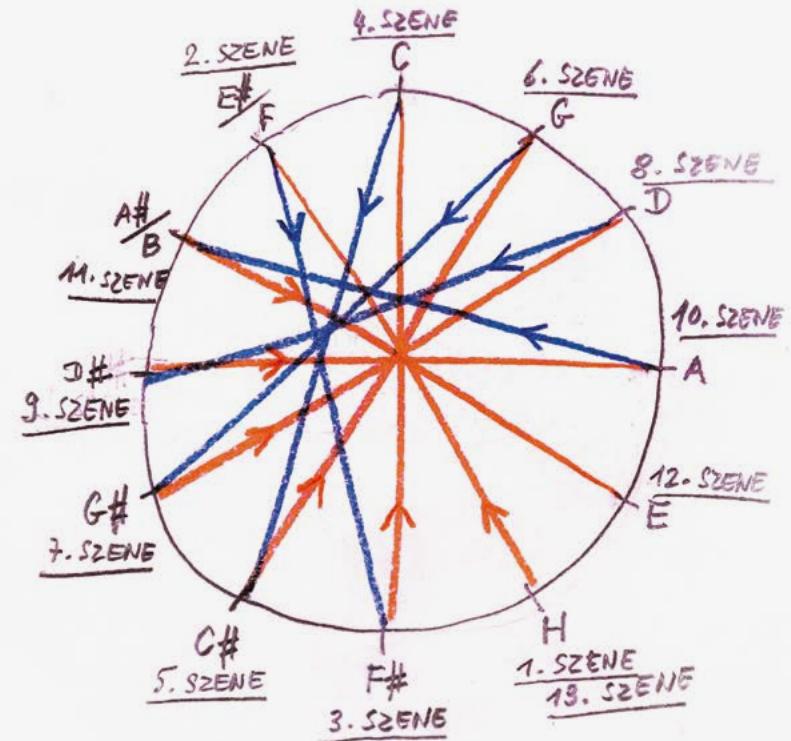
J B Welche dramaturgische Funktion siehst du in den Vokaltrios, die Alida zugeordnet sind? Sirenenartig begleiten sie ihre Suche nach einem besserem, gerechterem Lebensentwurf, als die Wirklichkeit ihn ihr bietet – eine Suche, die zum Scheitern verurteilt ist ...

P E Die sechs Damen sind außerhalb von der Bühne über dem Orchester auf den zwei Seitenbalkonen platziert und bilden die Gedankenwelt oder die Seele von Alida. Wie die Nornen, könnte man sagen, die nordische Variante der mythischen Sirenen: Sie kommentieren, geben ihr Rat. Gleichzeitig haben sie, und das hat wiederum mit dem Balladen-Stil zu tun, eine erzählerische Haltung. Auf diese Weise vertreten sie mich als Erzähler, besonders ganz am Schluss: Da haben sie das letzte Wort. Und das allerletzte Solo gehört der Violine. Der Schluss ist eine verlangsamte Version des Teufelstanzen, dem Tanzmotiv von Asle. Dieser Violinenklang ist der Augenblick, wo Alida mit Asle eins wird. Um Asle zu treffen, geht sie ins Wasser und stirbt. Dieser Klang repräsentiert Asle. Das Meer ist Asle.

J B Was hat »Sleepless« mit uns heute zu tun?

P E Es geht um Verantwortung, und zwar nicht nur seitens von Asle, dass er tötet, sondern auch auf der anderen Seite: Wie wird das von uns, von der Gesellschaft geduldet, zwei solchen jungen Menschen die Tür zu zuknallen, warum lassen wir das zu? Asle ist sicher schuldig, er wird auch bestraft. Und die Menschen aus dem Dorf nicht? Das Publikum hat sich zu entscheiden, wie es dazu steht. Die Frage bleibt offen. Deswegen ist das auch eine Ballade. Die Balladen sind sehr oft tragische Geschichten, dramatisch und tragisch. Sie geben uns Stoff zum Nachdenken. Ich habe dieses Stück sehr gern.

**PARTITUR »SLEEPLESS«
VON PETER EÖTVÖS**



STRUKTUR DER GRUNDTÖNE IN »SLEEPLESS« ZEICHNUNG VON PETER EÖTVÖS, NOVEMBER 2021

DAS ANHALTENDE STAUNEN

Text von
Max Nyffeler

DER KOMPONIST, DIRIGENT
UND MUSIKERZIEHER PETER EÖTVÖS

23

Im Frühjahr 1966 tritt ein junger Ungar an der Kölner Musikhochschule sein Dirigierstudium an, und gleich am ersten Tag liest er auf einem kleinen Zettel an der Mitteilungswand: »Stockhausen sucht einen Kopisten für Telemusik.« Das ist Schicksal, sagt er sich, meldet sich beim bewunderten Meister und wird engagiert. Der Zweihundzwanzigjährige taucht ein halbes Jahr lang in die Musik von Stockhausen ein, die er in Budapest schon durch heimlich in Umlauf gebrachte Partituren und Aufnahmen kennengelernt hatte. Parallel dazu nimmt er an der Hochschule Kompositionunterricht bei Bernd Alois Zimmermann. Dieser vermittelt ihn an die Kölner Oper, wo er bei der Wiederaufnahme des Bühnenwerks »Die Soldaten«, das 1965 hier seine aufsehenerregende Uraufführung erlebt hatte, vor und hinter der Bühne assistieren kann. So beginnt der künstlerische Lebensweg von Peter Eötvös. Hier die kompositorische Werkstatt, die Mitarbeit bei der Fertigstellung eines bedeutenden Werks mit Elektronik von Stockhausen. Dort der Theaterbetrieb von innen, der Einblick in die Produktionsbedingungen eines der anspruchsvollsten Musiktheaterwerke der Gegenwart.

DER NEUGIERIGE BLICK

Es sind zwei praxisbezogene Arbeitsfelder von extremer Gegensätzlichkeit, doch sie bilden die beiden Pole, zwischen denen seine künstlerische Entwicklung künftig verlaufen sollte. Den kompositorischen Anfang machen kleine, experimentelle Werke: »Meses« (»Märchen«) für Tonband und Stimme, »Drei Madrigalkomödien«, die einen verwunderten Blick zurück in die Spätrenaissance werfen, die Ton-

bandstücke »Elektrochronik« und »Cricket Music«, letzteres mit Naturgeräuschen, sowie »Harakiri« für japanische Schauspielerin, Erzähler und – Holzhacker. Noch weiter in die Vergangenheit zurück, nämlich bis 1961, reichen die Wurzeln von »Kosmos« für zwei Klaviere. Der damals entstandene Ur-»Kosmos« für einen Pianisten ist die Weltall-Vision eines siebzehnjährigen Schülers, eine spontane künstlerische Reaktion auf die kurz zuvor erfolgte erste Erdumkreisung eines russischen Kosmonauten.

In diesen frühen Werken aus den späten Sechziger- und frühen Siebzigerjahren zeigen sich bereits die unverwechselbaren Merkmale der späteren Kompositionen: eine originelle Thematik, in der sich ein frischer, neugieriger Blick auf die Welt offenbart, der Mut, scheinbar unvereinbare Materialien und Klänge miteinander zu kombinieren, und ein Hang zum Gestisch-Theatralischen, gewürzt mit einer Prise augenzwinkerndem Humor. Es sind imaginäre Szenen voller Poesie, die im Rückblick wie Vorstudien zu den späteren großen Bühnenwerken erscheinen.

UNTERWEGS MIT STOCKHAUSEN

1968 spielt Peter Eötvös in einem Hochschulkonzert die Sonate in As-Dur op. 110 von Beethoven. Und wer taucht da in Köln plötzlich im Saal auf? Sein Mentor Stockhausen. Nach dem Konzert engagiert er ihn als Pianist und Keyboarder für sein Ensemble. Nun ist Schluss mit Hochschule. Mit dem Stockhausen-Ensemble geht Eötvös international auf Tournee, und 1970 reist die ganze Truppe zur Weltausstellung nach Osaka, wo innerhalb eines halben Jahres praktisch das ganze elektronisch-instrumentale Werk Stockhausens aufgeführt wird. Gespielt wird täglich, die Auftritte finden im deutschen Pavillon statt, der extra nach den akustischen Vorstellungen Stockhausens einge-

richtet wurde. Die musikalischen Erfahrungen in diesem kugelförmigen Auditorium haben bei Eötvös ebenso tiefe Spuren hinterlassen wie die Begegnung mit der japanischen Kultur. Nach der ersten Annäherung in den Frühwerken, die nach der Rückkehr aus Japan entstanden sind, finden sich die japanischen Einflüsse viel später wieder in den Bühnenwerken »As I crossed a Bridge of Dreams«, einem Klangtheater nach Szenen aus dem Japan des elften Jahrhunderts, und in der Oper »Drei Schwestern« (»Tri Sestri«) nach Tschechow, beide aus den späten Neunzigerjahren; für die Uraufführungsinszenierung der »Drei Schwestern« wurde konsequenterweise der japanische Regisseur Ushio Amagatsu verpflichtet. Über die Anziehungskraft, die der Zenbuddhismus auf ihn ausübt, sagt Eötvös: »Es ist damit vergleichbar, in ein japanisches Zimmer einzutreten, es gibt einen fest umrissenen, ganz klar strukturierten Raum, in dem ich meine chaotischen Gedanken allmählich auf meine Weise ordnen kann.«

DER INTERPRET UND DIRIGENT

Nach der Japan-Exkursion tritt der Komponist Peter Eötvös für rund zwei Jahrzehnte in den Hintergrund und macht dem Interpreten Eötvös Platz. Er spielt nun die Rolle des »getreuen Korrepetitors«, wie Adorno einst den sachkundigen Interpreten neuer Musik nannte: Zunächst im Ensemble Karlheinz Stockhausens – auf »ein paar tausend gemeinsame Proben, hunderte gemeinsame Konzerte in nahezu allen Ländern der Erde« bezifferte Stockhausen ihre Zusammenarbeit. Dann, auf Einladung von Pierre Boulez, ab 1978 dreizehn Jahre lang als musikalischer Leiter des Pariser Ensemble intercontemporain. In diesen Lehrjahren wird er zu dem, was er heute ist: ein Dirigent, der die Partituren penibel genau kennt und hartnäckig am Detail ar-

beitet, ohne den musikalischen Sinn und den großen Fluss aus den Augen zu verlieren. Grundlage des kongenialen Einfühlungsvermögens ist seine eigene kompositorische Begabung. Unzählige Komponisten und zunehmend auch Komponistinnen haben davon profitiert, allein die von ihm dirigierten Uraufführungen gehen in die Hunderte.

1991 beendet er die Arbeit mit dem Pariser Ensemble. Seine Dirigententätigkeit setzt er nun als Gast bei internationalen Orchestern fort, und als mehrjähriger Leiter des Radio-Kammerorchesters Hilversum kann er auch weiterhin die für ihn wichtige kontinuierliche Orchesterarbeit leisten. Hier, aber auch in der Rolle des Reisedirigenten, der in wenigen Tagen mit einem ihm kaum vertrauten Orchester ein ganzes Programm einstudieren muss, kommt eine weitere Eigenschaft von ihm zum Tragen: Seine unerschütterliche Menschenfreundlichkeit. Auf Orchestermusiker kann sie schlicht unwiderstehlich wirken.

ZURÜCK ZUM KOMPONIEREN

Doch vor allem beginnt Eötvös jetzt wieder zu komponieren, und in den Neunzigerjahren folgen nun Werke in dichter Folge: Das große Ensemblestück »Steine«, in dem er – eine für ihn typische Konsequenz seiner Orchestererfahrungen – den Dirigenten vom hohen Podest herunterholt und zum Mitspieler im Ensemble macht; das Streichquartett »Korrespondenz«, dessen lebhafte musikalische Gestik durch die nicht hörbaren Worte eines Briefwechsels zwischen Vater und Sohn Mozart gesteuert wird; »Triangel«, eine musikalische Aktion für einen kreativen Schlagzeuger und 27 Musiker, uraufgeführt 1994 in Stuttgart. Aus »Triangel« destilliert Eötvös das Schlagzeugsolo »Thunder« für tiefe Pedalpauke heraus, das noch im selben Jahr vom Solisten Isao Nakamura in Kyoto uraufgeführt wird. »Manche Inst-

rumente – die seit Jahrhunderten im Orchester brav dienen – haben wenig Chance, solistisch aufzutreten. Dazu gehört auch die Pauke«, kommentiert Eötvös das Stück. »Wegen des magischen Klangs der Kesselresonanzen war dieses Instrument immer Ausdruck für Betonung, Stabilität, Gefahr, aber auch für Raum und Entfernung.« Eötvös nutzt die Möglichkeiten der Pedalpauke, deren Tonhöhe schnell und stufenlos verändert werden kann, für eine grotesk donnern-de Bass-Arie.

Aus derselben Zeit stammt auch das Trio »Psy« für Flöte, Viola und Harfe; seine Entstehungsgeschichte gleicht derjenigen von »Thunder«. Das Mutterstück heißt »Psychokosmos« und bildet eine nostalgisch eingefärbte Erinnerung an die eigene Jugend. »Wie schön war die Zeit damals!«, erinnert sich Eötvös im Zusammenhang mit diesem Werk. »Die Welt war unbegrenzt nach außen. Von der Big-bang-Theorie begeistert schrieb ich 1961 ein Klavierstück, das den Titel ›Kosmos‹ trug. Es war ein Blick in die Unendlichkeit um uns herum. 32 Jahre später ein Rückblick: ein Blick in das Innere, in den eigenen Psycho-Kosmos von damals.« Zu diesem Blick ins Innere kommt aber auch noch ein Blick in die kulturelle Vergangenheit, denn das in »Psychokosmos« solistisch eingesetzte Cimbalom weist mit seiner Volksmusik-Intonation zurück ins ehemals ungarische Transsylvanien, wo Peter Eötvös 1944 geboren wurde. Das aus »Psychokosmos« herausgezogene Trio »Psy« hatte in der Erstfassung die Besetzung Flöte, Viola und Cimbalom, doch für die Aufführung durch das Ensemble intercontemporain ersetzte Eötvös später das Volksinstrument Cimbalom durch eine Harfe.

Und noch ein weiteres kammermusikalisches Werk hat seinen Ursprung in einem größer besetzten Stück, das den Blick nach innen richtet. »Cadenza« für Solo-Flöte bildet ein Konzentrat der dreisätzigen Ensemblekomposition »Shadows« für Flöte, Klarinette und Streicher, einer zwi-

schen irrlichternden Figurationen und Düsternis schwankenden Beschwörung des Schattenreichs. Im dritten Satz von »Shadows« wird in den tiefen Registern zunächst ein Trauertanz intoniert, wie er in Eötvös' einstiger Heimat Transsylvanien existierte. Dann hört man in einem zarten Dialog der beiden Soloinstrumente dieselben subtil sich vorantastenden, aufsteigenden Linien, die auch im Solostück »Cadenza« wieder auftauchen. Doch während sie sich in »Shadows« im Nichts auflösen, so entfalten sie sich hier zu blühenden melodischen Gestalten.

PETER EÖTVÖS, DER THEATERMENSCH

Die kompositorisch ertragreichen Neunzigerjahre münden schließlich in die Komposition der ersten Oper »Drei Schwestern« nach Tschechow. Nach der Uraufführung 1998 in Lyon wird es schnell zum Erfolgsstück auf den internationalen Bühnen. In Konzeption und Ausführung ist das Werk von einer erfrischenden Originalität. Experiment und Hörerfreundlichkeit bilden eine glückliche Einheit. Die Geschichte wird dreimal aus unterschiedlicher Perspektive erzählt, die weiblichen Hauptfiguren werden bei der Uraufführung von Countertenören gesungen, was der ungemein suggestiv wirkenden Musik eine zusätzliche artifizielle Note verleiht, zudem wird das Orchester in zwei Gruppen aufgeteilt, die eine Hälfte im Orchestergraben, die andere am hinteren Bühnenrand. So entsteht ein raffinierter Raumklang, den der bühnenerfahrene Komponist passgenau einzurichten versteht.

Der Dialog, das Geschichtenerzählen, die Dramaturgie der Klänge, die Raumkonzeption – all das, was sich in den Werken von Peter Eötvös bisher nur im Inneren der Musik, als imaginäres Theater artikuliert hat, drängt jetzt nach außen und wird zum Musiktheater. Auf den durch-

schlagenden Erfolg der »Drei Schwestern« folgen alsbald weitere Bühnenwerke. Dazu gehören das bereits erwähnte Klangtheater »As I Crossed a Bridge of Dreams« über einen japanischen Stoff, die Oper »Le Balcon« nach dem Theaterstück von Jean Genet, »Angels in America«, basierend auf dem Erfolgsstück des amerikanischen Autors Tony Kushner, »Love and Other Demons« nach einer Erzählung von Gabriel García Márquez, »Die Tragödie des Teufels« und das Nachfolgewerk »Paradise Reloaded (Lilith)« mit Libretti von Albert Ostermaier, »Der goldene Drache« mit einem Text von Roland Schimmelpfennig, und zuletzt »Senza Sangue«, basierend auf einer Novelle von Alessandro Baricco. An vielen dieser Bühnenwerke ist Mari Mezei, die Frau von Peter Eötvös, als Librettistin oder Textbearbeiterin beteiligt. Eötvös' Schaffensenergie ist in all diesen Jahren kaum zu bremsen. Neben den Arbeiten für das Musiktheater entstehen weiterhin konzertante Werke vom Solistenkonzert bis zur mystisch angehauchten Textvertonung, geboren aus einer reichen Fantasie und mit unterschiedlichster Gestalt.

DER MUSIKERZIEHER

Ein Porträt des Allround-Künstlers Peter Eötvös wäre ohne Erwähnung seiner vielseitigen Tätigkeiten als Musikerzieher und Organisator nicht vollständig. 1991, nach seinem Abschied vom Ensemble intercontemporain, ist er ein Komponist und Dirigent mit einem reichen Erfahrungsschatz. Er wird zum gesuchten Lehrer, entwickelt neue Konzepte für gemeinsame Workshops von Komponisten, Interpreten und Dirigenten und plädiert für eine radikale Reform des Hochschulunterrichts. Am musikalischen Routinebetrieb übt er Kritik. Im Jahr 2000 sagt er im Interview, an den Hochschulen werde fast ausschließlich Repertoire unterrichtet, doch die kreative Fantasie des Dirigierschülers

werde vor allem von Partituren angeregt, die noch nicht erklungen seien, also von Uraufführungen. Auch die Praxis des Reisedirigenten wird von ihm hinterfragt. Mit drei bis maximal vier Tagen Proben und dem anschließenden Konzert sei ein gemeinsamer Lernprozess, der zu einer neuen Sicht auf ein Werk führe, nicht möglich. Das System der Abonnementskonzerte möchte er deshalb ergänzt wissen durch eine Projektarbeit, die sich über längere Zeit erstreckt und mit einer anschließenden Konzertserie, um die Früchte der Arbeit einzufahren.

Er hat es nicht bei der Kritik am herrschenden Musikbetrieb belassen und schon 1991 das Internationale Eötvös-Institut gegründet, eine in ihrer Struktur bewegliche, mit wechselnden Partnern kooperierende Akademie. Hier werden seine Reformvorstellungen in die Praxis umgesetzt und der Musikerziehung und der orchesterbezogenen Arbeitsorganisation neue Wege erschlossen. Das Tätigkeitsfeld weitet sich schnell aus. 2004 gründet er die Peter Eötvös Contemporary Music Foundation, die seither Trägerin der Aktivitäten ist. Die Institutionspolitik zielt aufs Ganze des Musiklebens. In den Workshops treffen sich Komponist:innen, Dirigent:innen, Musiker:innen, Musikwissenschaftler:innen und Dramaturg:innen zum gemeinsamen Arbeiten. Für Eötvös ist es ein wichtiges Anliegen, dass den Teilnehmenden anschließend auch Wege zu einer Karriere im Musikbetrieb eröffnet werden. Darüber hinaus will die Stiftung die zeitgenössische Musik fördern, indem sie den Informationsfluss im Bereich der zeitgenössischen Musik verbessern, die Ost-West-Kontakte vertiefen und das Publikum näher an die Musik heranführen will.

Aber wie schafft ein einzelner Mensch überhaupt ein so riesiges Arbeitspensum? Das Geheimnis lässt sich erklären. Der Grund des Gelingens liegt einerseits in Eötvös' außergewöhnlichem Organisationstalent, seiner Arbeitsdisziplin und der Unterstützung durch einen kleinen, zu-

verlässigen Personenkreis. Vor allem aber liegt es an seiner persönlichen Einstellung, an der Lust am Experiment, die ihn die Dinge immer wieder neu sehen lässt und eine Erstarrung der Verhältnisse nicht zulässt. Es ist die Mentalität eines wachen Zeitgenossen, wie er nach 1989 ins Blickfeld gerückt ist: aufgewachsen im politisch abgeschotteten Mitteleuropa, erlebnishungrig, weltoffen und angetrieben vom Wunsch nach Freiheit und Unabhängigkeit von Systemen aller Art.

»Macht Musik und hört auf zu zählen«, soll Peter Eötvös einem Teilnehmer zufolge einmal bei einem Dirigierkurs zu den Studierenden gesagt haben. Nichts charakterisiert seine Auffassung von Musik und Musizieren besser als diese kleine Anekdote. Natürlich weiß er, dass in der Musik auf das Zählen und Messen nicht verzichtet werden kann. Aber das rationale Gerüst soll im Hintergrund bleiben und die freie Entfaltung des Klangs nicht behindern. Die Musik soll leben.

MENSCHEN AM RAND DER GESELLSCHAFT

Regisseur
Kornél Mundruczó,
Dramaturginnen
Kata Wéber,
Jana Beckmann
& Regieassistent
Soma Boronkay
im Gespräch

JANA BECKMANN Bei einer Uraufführung ist der Entwicklungsprozess offener und mit Leerstellen versehen. Wie war die Annäherung an »Sleepless«, ohne zu wissen, wie die Musik klingt?

KORNÉL MUNDRUCZÓ Ehrlich gesagt, ist es extrem seltsam, sich einem Stück zu nähern, wenn man die Musik nicht kennt. Das fühlt sich sehr konstruiert und alles andere als angenehm an, denn es gibt eine große Ungewissheit, ob das, woran man bereits arbeitet, mit dem Bühnenbild, mit szenischen Ideen, mit der Besetzung – ob das am Ende zur Musik passt oder nicht. Aber Peter Eötvös war in den Prozess eingebunden und hat einen Eindruck seiner Musik gegeben, wie z. B. die etablierte musikalische Struktur des Kreises, diese Art der Beschleunigung als einen dramaturgischen Ausgangspunkt der Inszenierung zu denken. Jetzt, nachdem wir die Orchesterprobe gehört haben, sind wir sehr glücklich.

JB Du bist bekannt für filmrealistische Arbeiten, in denen du oftmals gegenwärtige soziale Themen aufgreifst. Inwiefern reiht sich »Sleepless« ein?

KM Dieses Stück handelt von Liebe und von Verantwortung. Also wenn ich zwei Schlagwörter nennen sollte, von denen aus wir das Konzept entwickelt haben, wären das diese. Es geht darum, den Menschen eine Stimme zu geben, die nicht wirklich eine Stimme haben.

KATA WÉBER Was besonders zu Kornél's Arbeiten passt, ist, dass viele seiner Stücke und Filme sich mit Menschen am Rand der Gesellschaft beschäftigen. Diejenigen, die außerhalb der Gesellschaft stehen, sagen natürlich etwas über uns. Was diesen Menschen passiert, handelt von unserer Gesellschaft und wie wir mit den Hilflosen, den Armen, und denen, die einfach ihren Weg nicht finden kön-

nen, umgehen. Das hängt mit Fragen zusammen wie: Wer ist wirklich schuldig? Verurteilen wir Menschen, die schuldig sind, oder sollten wir auch über unsere Verantwortung nachdenken?

JB Du arbeitest als Film-, Theater- und Opernregisseur. Inwiefern hat der Film Einfluss auf deine Inszenierung von »Sleepless«?

KM Wenn ich für die Opernbühne arbeite, neige ich dazu, genauso zu arbeiten, wie ich das im Film oder im Theater machen würde. Mir geht es darum, eine Landschaft zu gestalten, die sehr kraftvoll ist, was auch davon kommt, dass ich viele Filme gemacht habe, in denen ich mich mit der Produktion und Gestaltung von Bildern auseinandergesetzt habe. Und dann geht es darum, wie man diese Effekte in diesen anderen lebenden Raum übersetzen kann. Bei »Sleepless« werden Wasser und Wellen, diese beweglichen Kulissen mit diesem transzendenten, fluiden Aspekt, eine Atmosphäre erzeugen, die sich sehr stark von dem hyperrealen Schauspiel und den Dingen, die auf der Bühne geschehen, unterscheidet. So haben wir zugleich zwei Arten von Perspektiven: einerseits eine Art Filmperspektive, wo man sehr ins Detail einer Geschichte zoomen kann, und andererseits eine, die das Gesamtbild zeigt, das sehr weit davon entfernt ist, was zwischen den Menschen vorgeht.

JB Armut bringt die Moral zum Erliegen. Inwiefern ist Asle als ein Produkt unserer Gesellschaft zu verstehen?

KM Asle ist eine sehr kontroverse Figur. In ihm lebt ein kleiner Junge, aber gleichzeitig verhält er sich sehr gewalttätig und provoziert unsere Empathie. Und Asle ist für mich eine Art Produkt der Gesellschaft und auch der Erziehung. Wenn wir die Beziehungen ein bisschen tiefer betrach-

ten, finden wir sicher dysfunktionale Familien hinter unseren beiden Hauptfiguren. Es ist die Familie und die Gesellschaft, die Kombination aus diesen beiden. Das ist ein extrem schwieriges Thema und ich bin nicht derjenige, der das beantworten kann, aber hinter gewalttätigem Verhalten steckt häufig ein Kindheitstrauma. Meistens findet man gebrochene Seelen, gebrochene Menschen und diese auf der Bühne als Held:innen zu sehen – das ist unsere Verantwortung, sie nicht zu verdecken, sie nicht unsichtbar, sondern sichtbar zu machen. Heißt das, sie sind unschuldig? Nein. Asle ist schuldig, er tötet Menschen, aber gleichzeitig verstehe ich ihn und auf diese Weise auch die Balladenform, die als Kunstwerk immer metaphorisch ist.

JB Wenn du auf prekäre Familiensituationen zu sprechen kommst: Inwiefern spiegelt Alida die Vergangenheit ihrer Mutter wider?

KM In unserer Deutung tut sie das ziemlich stark. Ich stelle mir Alidas Mutter als jemanden vor, der das gleiche Risiko auf sich nehmen musste wie Asle mit Alida. Wie wir in ihrer Szene erfahren, ist die Mutter alles andere als herzlich im Umgang mit ihrer eigenen Tochter. Denn auch sie wurde zu einer Ausgestoßenen durch eine Beziehung, mit der sie sich gegen die Gesellschaft gestellt hat. Deswegen bringe ich dieser Figur auch sehr viel Empathie entgegen. Ich möchte in ihrer Szene das Gefühl vermitteln, dass Alida verankerter oder normaler ist als ihre Mutter, aber nicht, weil sie geboren ist, um schlecht oder böse zu sein, sondern im Gegenteil: Sie steckt in wirklich großen Schwierigkeiten. Ich möchte das Gefühl bekommen, dass es die Dummheit ist, welche die schlechten Entscheidungen trifft. Darüber hinaus gibt es eigentlich niemanden, der richtig wohlhabend ist. Vielleicht der Bootsmann und auch Asleik haben etwas Geld. Aber der Rest der Menschen, der Man in Black, das Mädchen, die Fischer? Niemand hat es wirklich gut.

JB Dort leben, »wo der Fjord glitzert und der Lachs aus dem Wasser springt« – eine Realitätsflucht in die Illusion?

SOMA BORONKAY Oftmals ist dieser Satz Asle zugeordnet. Es ist ein Motiv, das sich wiederholt und immer wieder aufgegriffen wird. Asle befindet sich in einer Wirklichkeit, in der er zunehmend irrational denkt und handelt. vermittelt für mich auch ein Klischeebild von Norwegen, das es so nicht gibt.

KM Sie leben in einer großen Illusion. Im Grunde wollen sie sehr angepasst und einfach leben, aber es ist nicht möglich. Also will Asle das möglich machen. Und daraus wird dann eine Kettenreaktion. Das Stück ist extrem provokant, weil man nicht klar entscheiden kann, wer gut und wer böse ist. Das ist etwas, das ich sehr mag. Im Inneren der Figuren gibt es viele Widersprüche. Deswegen finde ich es ziemlich aktuell, obwohl es zeitlos ist. Es verhält sich wie bei uns, wir leben in so vielen Widersprüchen, die ganze Zeit, jeden Tag. Vielleicht ist der Widerspruch der Sinn unserer Zeit.

JB Die Aussage Dort leben, »wo der Fjord glitzert und der Lachs aus dem Wasser springt« ist für mich auch stellvertretend für einen Ort der Sehnsucht und der Illusion, der nur dadurch existiert, indem er immer wieder behauptet wird. Auch wenn man eigentlich weiß, dass er real unerreichbar ist, weil er eben so nicht existiert oder die Realität eine andere ist.

KM Das ist ein guter Punkt. Es handelt sich nicht um einen objektiven Blick auf ein Land, sondern um etwas, was die Situation gerade nicht bietet, in unserem Fall steht Norwegen für jedes Land, für jeden Ort, der diese Illusion bereithält.

JB Ein riesiger surrealer Fisch, der sich an Land und nicht im Wasser befindet, stellt das Bühnenbild dar, das die visuelle Dramaturgie des Stücks bestimmt.

KM Unser Ziel war es, neben der Musik und dem Schauspiel noch ein weiteres gleichwertiges Kunstwerk auf die Bühne zu bringen, das etwas Eigenständiges hinzufügt. Es war eine lange Reise, eine Antwort darauf zu finden, wie wir das inszenieren wollen. Denn zunächst hatten wir noch keine Musik, wir hatten nur das Buch und das Libretto und das ist kompliziert, weil es einerseits unglaublich konkret ist und eine Geschichte erzählt, und andererseits sehr balladenhaft ist; und eine Melange aus dieser Genre-Mischung und dem, was das Stück zu bieten hat, zu schaffen, ist schwierig. Und wenn man das Stück realistisch spielen würde, wäre das fast unmöglich, weil es zu viele Szenenwechsel gibt, und wenn man das komplett abstrakt inszenieren würde, wäre das auch sehr weit weg von dem Stück. Wir sind dann auf diesen großen Fisch gekommen, der als Objekt und als Bühnenbild gleich wichtig ist. Als Objekt, das man beobachten kann, von enormer Größe wie ein gigantischer Salon, gibt es eine weitere Interpretationsebene: Warum ist der Fisch an Land und nicht unter Wasser, also an dem für Fische üblichen Ort? Auch wenn der Fisch dann auf der Drehscheibe liegt, erscheint er wie geschnitten, gekocht oder irgendwie benutzt oder verkauft worden zu sein – wie die Beziehung der Menschen zur Erde, dass wir sie immer nur ausnutzen und dabei wenig zurückgeben. Und gleichzeitig erzählen wir darin auch eine Geschichte. Wir befinden uns immer im Inneren des Fisches. Auf eine Art ist das nicht die Realität, es ist der Magen, der steht über der Realität oder dem Tagesgeschehen, aber nicht als Karikatur oder Groteske.

JB »Hättest du mir ein Bier gekauft, hätten wir wohl zu einer Einigung kommen können«, lautet die

zynisch-fatalistische Feststellung des Man in Black, welche Asles Schicksal besiegt. Es geht um Selbstjustiz, Ungleichheit und um Fremdenfeindlichkeit ...

KM Bei »Sleepless« erwähnt niemand auch nur in einem Satz, dass ein Gerichtsverfahren über die Strafe von Asle entscheiden soll – die Menschen im Dorf entscheiden allein. Ich denke, solche Phänomene gibt es auch in unserer Gesellschaft heute. Viele Menschen vertrauen dem institutionellen System nicht mehr, es gibt Aufstände und Gewalt, selbstjustiziable und provokant blutige Taten. Sie geschehen aus guten und schlechten Gründen. Das ist eine Frage des Vektors, aber die Tatsache, dass kleinere Gemeinschaften wieder ein System der Selbstjustiz einführen, ist unter uns.

SB Der Man in Black sagt diesen Satz mit dem Bier. Es ist eine implizite Drohung. Asle kann nicht wissen, mit welchen Regeln er konfrontiert wird. Das Wort des Man in Black hat Macht und Konsequenzen. Das unterschätzt Asle. Im weiteren Verlauf der Erzählung ist er es, der, als er von Asle zurückgewiesen wird, an dessen Bestrafung appelliert, wenn er sagt, dass der, der tötet, selbst getötet werden müsse.

KW Für mich geht es bei »buy me a beer« auch darum, was es heißt, fremd zu sein. In unserer Gesellschaft gibt es diese Perspektive: Wenn du in unser Land kommst, dann musst du natürlich unsere Regeln kennen, aber wir wollen noch ein bisschen mehr von dir, denn es geht darum, dass du mehr machen musst, weil du ein Fremder bist und das ist schwer zu akzeptieren. In unserer Gesellschaft geben wir vor, eine multikulturelle Gesellschaft zu sein, aber natürlich kennen wir alle das versteckte Denken in Schubladen, das immer noch sehr stark ist. Es gibt also andere Regeln für die Fremden als für die Zugehörigen. Ich glaube, die Geschichte sagt sehr viel darüber aus.

JB Am Ende der Oper sehen wir Alida als alte Frau. Sie blickt auf ihr Leben zurück und geht ins Meer. Wir sehen sie nicht als gebrochene, sondern als starke Frau ... Ein Schrei nach Gerechtigkeit, der die Gesellschaft als Schuldige zurücklässt?

KM Am Ende begeht Alida Selbstmord und es ist sehr traurig, um ehrlich zu sein. Aber sie ist trotzdem stark. Was ich am Ende wirklich mag ist, dass sie nicht vorgibt, Teil der Gesellschaft zu sein. Sie geht das Risiko ein, eine Außenseiterin zu bleiben. Auf eine seltsame Art ist das ziemlich nachvollziehbar, aber praktisch gesehen ist das vollkommen unverständlich, und das ist das Schöne daran. Und sie geht ins Meer, das heißt, sie entscheidet sich, Teil eines übergeordneten Ganzen zu werden. Vielleicht ist es zu viel gesagt, dass sie sich selbst aufopfert, denn sie opfert sich nicht für etwas. Ein Fassbinder-Film ist ein gutes Beispiel, wo die Gesellschaft einen am Ende verzehrt und man sich dem System unterordnen muss, darum geht es in fast jedem Fassbinder-Film. Hier trifft Alida eine andere Entscheidung: Praktisch gesehen ist es eine Flucht, ein Selbstmord, aber spirituell gesehen eine Art transzendenten Sehnsucht nach einer größeren Wahrheit. Sie will eins sein mit dem Meer, den Wolken und dem Universum. Das ist der Glaube an Ebenbürtigkeit.



AUSZUG AUS »TRILOGIE«

TEXT VON Jon Fosse

42

Und dann sieht Alida Asle auf dem Dachboden in der Kammer stehen und er hat nasses Haar und in seinem Gesicht ist etwas wie Schmerz und er sieht müde und verloren aus
Wo bist du gewesen, sagt Alida
Nein nirgends, sagt Asle
Aber du bist so nass und kalt, sagt Alida
und sie sagt, er soll ins Bett kommen, und Asle steht nur da
Steh nicht so da, sagt sie
und er steht nur so da, bewegt sich gar nicht
Was hast du, sagt sie
und er sagt, sie müssen jetzt fahren, das Boot ist bereit {...}
Aber wohin, sagt sie
Nach Bjørgvin, sagt er
Aber wie, sagt sie
Mit dem Boot, sagt er
Wir haben kein Boot, sagt sie
Ich hab ein Boot beschafft, sagt Asle
Nur erst noch bisschen ausruhen, sagt sie
Gut, bisschen, sagt er
Dann können meine Sachen auch bisschen trocknen, sagt er und Asle zieht sich aus und breitet seine Sachen über den Boden und Alida schlägt das Bettzeug beiseite und Asle kommt ins Bett zu ihr und legt sich neben sie und sie spürt, wie kalt und nass er ist, und sie fragt, ob es gutgegangen ist, und er sagt, doch doch das ist es schon, und er fragt, ob sie geschlafen hat, und sie sagt, sie glaubt wohl,

43

und er sagt, jetzt dürfen sie eine Weile ausruhen und dann müssen sie zu essen mitnehmen, so viel sie nur können, und vielleicht auch ein paar Geldscheine, falls sie irgendwo welche finden, und dann müssen sie zum Boot gehen und lossegeln, bevor der Morgen kommt, und sie sagt ja sie tun alles so, wie er es am besten findet, sagt sie und dann liegen sie da und sie sieht Alse mit der Fiedel da sitzen und sie steht und lauscht und sie hört das Lied aus ihrer eigenen Vergangenheit, und sie hört das Lied aus ihrer eigenen Zukunft, und sie hört Aslak, den Vater singen, und sie weiß, alles ist vorbestimmt, und sie legt die Hand auf ihren Bauch und das Kind strampelt noch einmal und dann hört sie Asle sagen, nein sie müssen jetzt fahren, wo es noch dunkel ist, das ist sicher besser, sagt er, und er ist so müde, sagt er, wenn er jetzt einschläft, dann ganz tief und lange, aber das darf er nicht, sie müssen raus und ins Boot kommen, sagt Asle und er setzt sich im Bett auf
Können wir nicht noch bisschen liegen, sagt Alida
Lieg du noch ein bisschen, sagt Asle
und er steht auf und Alida fragt, ob sie die Kerze anmachen soll, und er sagt, dass muss nicht sein, und er zieht sich an und Alida fragt, ob seine Sachen trocken sind, nein sagt er, trocken sind sie nicht, aber auch nicht mehr so nass, sagt er und er zieht sie an und Alida setzt sich im Bett auf
Jetzt fahren wir nach Bjørgvin, sagt er
Wir werden in Bjørgvin wohnen, sagt Alida
Ja, das werden wir, sagt Asle
und Alida steht auf und macht die Kerze an und jetzt erst sieht sie, wie wüst und verstört Asle aussieht, und sie zieht sich an
Aber wo sollen wir wohnen, sagt sie
Wir müssen uns irgendetwas suchen, sagt er {...}
Und dann liegt sie dort und hört das Wasser ans Boot platschen uns sie sinkt in dieses leichte Schwanken hinein und warm und gemütlich hat sie es da in ihrem Nest,

an diesem kalten Abend, und sie sieht hoch zu den klaren Sternen und zum schimmernden Mond
Jetzt fängt das Leben an, sagt sie
Jetzt segeln wir ins Leben, sagt er

So ist das einfach, den einen gehört was,
und den anderen gehört nichts, sagt sie
Und die, denen was gehört, bestimmen über die,
uns, denen nichts gehört, sagt sie
Ist wohl so, sagt Asle

Asle und Alida gingen dort durch die Straßen Bjørgvins.
Sie hatten nicht gedacht, dass es so schwer sein würde,
dass niemand sie beherbergen wollte, das musste sich
doch bald finden, bald musste sich doch jemand finden,
der ein kleines Zimmer zu vermieten hatte, wo sie eine
Weile wohnen könnten, das musste sich doch finden

Ich hab schon zu viele wie dich gesehen im Leben, sagt sie
So welche wie dich, sagt sie
So welche wie du verdienen es nicht anders,
als auf der Straße zu sitzen und zu frieren,
denn sie können nichts anderes, sagt sie

Und sie schleppen sich weiter und dann fängt es an zu
regnen und sie gehen einfach weiter, also nein jetzt im Regen
gehen und nass werden, kalt bis in die Knochen werden, und
es ist jetzt dunkel, es ist kalt, es ist ja Spätherbst und sie haben
keine Bleibe, wo sie Obdach hätten vor dem Regen und der
Kälte, wenn es wenigstens einen Ort geben würde wo sie sich
hinsetzen könnten, im Warmen, ja das wäre so gut.

Es ist zu kalt zum Draußenschlafen,
und wir sind so nass, sagt sie
Und Alida stellt ihre Netze ab und sie hockt sich hin und

das Kinn sackt ihr auf die Brust und ihre Lider senken sich
schwer über die Augen und jetzt sitzt Alida da und schläft
und Asle ist auch so müde, so müde, es ist so lange her,
dass sie da im Haus von der Herdis am Hang gelegen und
geschlafen haben und dann aufgestanden und zum Boot
hinuntergegangen und aufgebrochen sind südwärts nach
Bjørgvin, die lange Fahrt nach Bjørgvin, aber es ist ja gut-
gegangen, ein guter Wind, meistens die ganze Nacht, nur
am Vormittag hatte er sich etwas gelegt und sie mussten
sich treiben lassen und Asle ist so müde, dass er im Stehen
schlafen könnte, aber das geht nicht, nein er darf jetzt nicht
schlafen ...

LEUCHTENDES DUNKEL, KLINGENDE STILLE

Text von
Hinrich
Schmidt-Henkel

Bei der Begegnung mit Texten von Jon Fosse – sei es Prosa oder Lyrik, seien es seine Stücke – kommt unmittelbar etwas ins Klingen. »Klingen« – nicht von ungefähr stellt sich gleich eine musikalische Metapher ein. In jedem Genre hat sein Stil etwas ungemein Rhythmisches, Durchkomponiertes an sich, ob in der Aufeinanderfolge der Repliken in einem Theaterstück, ob in den lang ausschwingenden, an Wiederholungen reichen, dafür an Punkten ausgesprochen armen Prosaarbeiten. In seiner im Original 2007 erschienenen Erzählung »Schlaflos«, die Peter Eötvös' Oper »Sleepless« zugrunde liegt, erprobt Fosse erstmals den weitgehenden Verzicht auf Punkte, zumal in den Dialogpassagen. In den Erzählpassagen werden Punkte zur Rhythmisierung des Duktus verwendet, teilweise auch für einen fast atemlosen Effekt, dann wieder gibt es lange Strecken ohne jeden Punkt. Sein derzeit international erscheinendes siebenbändiges Werk »Heptalogie« (im Original »Septologien«; es erscheint auf Deutsch im Rowohlt Verlag), immerhin um die 1500 Manuskriptseiten, enthält genau 0 Punkte, in Worten null. Auf diese Weise entsteht, wenn man so will, ein einziger langer, nur durch Kommastrukturierter Gesang, ein ununterbrochenes Ein- und Ausatmen. Das bewirkt eine enorme Intensität und zugleich ein meditatives Texterlebnis. Das könnte jetzt esoterisch klingen, aber keine Sorge – Fosse schreibt ganz einfach. Keine großen Worte, nichts raunt.

Jon Fosse hat gesagt, er schreibe über einfache Leute in schwierigen Lebenssituationen, für die sie keine Worte haben. Seine Kunst bestand von Anfang an darin, diesen Figuren keine psychologisierende, allwissende Erzählersprache überzustülpen oder ihre Probleme stellvertretend in präzisere oder poetische Worte zu fassen – nein, er bleibt in seiner Sprachverwendung ebenso einfach wie sie. Das verlangt dem Autor – und dem Übersetzer – Beherrschung und Selbstbeschneidung ab, den Verzicht auf

farbige oder gar schillernde Wörter. Das Komplizierte wird mit unkomplizierten Begriffen sprachlich umkreist und tritt sozusagen als Leerstelle hervor. Wir kennen das alle aus zwischenmenschlichen Konfliktsituationen: Es wird geredet und geredet, aber bloß nicht über das, was gerade eigentlich als Konflikt ansteht. Der typische innerfamiliäre Small Talk, der den »Elefanten im Raum« umso spürbarer, sichtbarer macht, indem sorgsam vermieden wird, das Eigentliche zur Sprache zu bringen. Das erste auf Deutsch inszenierte Theaterstück von Fosse, »Der Name«, zeigte das 2002 auf so hinreißende wie beklemmende Weise: Die junge Frau, noch keine Zwanzig, kommt hochschwanger mit ihrem Freund zu ihren Eltern nach Hause, die natürlich entsetzt sind, zumal dieser Freund relativ lebensuntauglich zu sein scheint. Schriftsteller will er werden! Die Abneigung, die ihm entgegenschlägt, ist restlos unverblümt, wird aber mit keinem Wort geäußert, sondern umso dringlicher formuliert, indem sie ungesagt bleibt.

Ein weiteres Wunder des Schreibens von Jon Fosse besteht darin, dass er mit diesen schlichten Wörtern – ich nenne sie gern »graue Wörter« – höchst differenziertere Bilder des Seelenlebens seiner Figuren zustande bringt, ein Grau, das alle Farben enthält. Es lässt sich kaum präzise sagen, wie er das macht – ohne je ein genaues Wort für die Ängste und Sehnsüchte, für die Liebe und die Gewalt seiner Figuren zu verwenden, wird deren Inneres für uns doch ausgesprochen plastisch.

Die Erzählung »Schlaflos« ist dafür ein großartiges Beispiel. Vordergründig scheinen wir es mit einer Art Adventserzählung zu tun zu haben: das junge Paar Asle und Alida, sie hochschwanger, auf der Suche nach einer Herberge, geflohen aus der häuslichen Enge ihrer Herkunftsfamilien. Große Liebe herrscht zwischen ihnen, Behutsamkeit und Zärtlichkeit, aber auch große Angst angesichts der Ausgesetztheit, in die sie sich begeben haben.

Wie werden sie dieses Leben bestehen? Und was muss Asle alles tun, was ist er zu tun bereit, um diese Flucht und dieses Leben zu bewältigen? Eine höchst ambivalente Situation, eine höchst ambivalente Figur zwischen zärtlicher Liebe und tödlicher Gewalt.

Und »Schlaflos« ist eine Künstlererzählung, ein herrlicher Text über den Künstler als solchen und seine existenzielle Verwobenheit mit der von ihm ausgeübten Kunst, hier der Musik. Asle ist »Spielmann« wie vor ihm sein Vater, beide Virtuosen auf der ländlichen Hardanger-Fiedel, der »Hardingfele«, die in der Volksmusik Westnorwegens eine große Rolle spielt. Die fast ekstatische Passage – immer ohne ein einziges ekstatisches Wort –, in der die Entrücktheit Asles in der gelingenden Improvisation auf seinem Instrument bei einem Dorffest geschildert wird, sind von berauschender Schönheit. Implizit sind sie auch ein Kommentar von Jon Fosse zum künstlerischen Schöpfungsprozess: Er sagt, er würde absichtslos schreiben und im Schreiben merken, ob das, was er da zu Papier bringt, »stimmt«. Wenn ja, dann bleibt es so, wenn nein, wirft er es weg. Wir pflegen seit vielen Jahren einen unernsten, freundschaftlich neckenden Streit zu dem Thema, denn seine Texte sind so meisterlich komponiert und strukturiert, dass ich behaupte, er müsse sie eingehend bearbeitet haben, und er behauptet, nein, wenn es tauge, dann tauge es. Ich neige zu der Meinung, dass wir beide nicht ganz Recht haben ...

Kunst als Thema, ob bildende Kunst, Musik oder Literatur, der Künstler als Figur kommt bei Fosse von Anfang an durchgehend vor. Nie in einer anderen Kulisse als dem westnorwegischen Fjordland, das ihm selber als Schreibort unentbehrlich ist. In »Schlaflos« ist Asle angesichts widriger Umstände und eigener Hilflosigkeit vom Musiker zum Mörder geworden. Die Musik ist fast nur noch

eine idyllische Erinnerung an die Zeit vor dem Ausbruch gemeinsam mit Alida und dem drastischen Bruch mit der Menschlichkeit durch den einen oder anderen Totschlag. In Fosses frühem Roman »Stengd gitar« (»Verschlossene Gitarre«) von 1985 kämpft ein junger Mann mit der Unmöglichkeit, sein Instrument so virtuos zu beherrschen, wie er es gerne würde, und das Schreiben taucht in einer passiv-depressiven Phase als Ausweg auf.

Das ist am Rande autobiografisch. Jon Fosse hat als Jugendlicher Gitarre gespielt und ist mit einer Rock-Band aufgetreten; in der Rückschau beschreibt er sein Spiel als ganz schaurig. Die Gitarre hängte er an den Nagel und konzentrierte sich auf das Schreiben, mit dem er schon am Anfang der Pubertät begonnen hatte. Und dabei ist es geblieben. Von Anfang an zeichnete ihn ein markanter Personalstil aus, einerseits die Kunst, mit grauen Wörtern farbig zu schildern, andererseits spiralförmige Wiederholungsmuster, die eine faszinierende paradoxe Wirkung von Stillstand und Bewegung entfalten. Diese Wiederholungen gehören bis heute zu den wichtigsten Elementen seines Stils. Dank kleiner Variationen, Hinzufügungen und Weglassungen schreibt sich der Text in den Wiederholungen voran, lauter kleine Drehungen des Kaleidoskops, mit denen er den großen Themen auf der Spur bleibt: »Liebe und Tod, immer nur Liebe und Tod«, so sagt es die junge Frau in seinem Theaterstück »Die Nacht singt ihre Lieder«. Hinzu kommt als Thema die künstlerische Suche danach, das nicht Sagbare zu sagen, das nicht Zeigbare zu zeigen. Und so überrascht nicht, dass in seinen jüngsten Prosawerken, eben der eingangs genannten »Hep-talogie« (deren zweiter Band, »Ich ist ein anderer«, demnächst bei Rowohlt auf Deutsch erscheint, der erste, »Der andere Name«, erschien 2019, als Norwegen Gastland der Frankfurter Buchmesse war), dass in diesem breit angelegten Fluss von Roman ein bildender Künstler als Hauptfigur nicht nur nach dem »Licht im Dunkeln« sucht, sondern auch

nach dem rechten Verständnis des Göttlichen, abseits der kirchlichen Deutungsangebote und Dogmen – dabei geht dieser Maler begeistert zur katholischen Messe, es ist ihm ein Bedürfnis. Bei beiden Themen, der leuchtenden Dunkelheit wie der allmächtigen Ohnmacht Gottes, begibt sich Fosse in Betrachtungen, wie sie seit der Mystik eines Meister Eckart bekannt sind, auf den er sich explizit beruft. Und wieder gelingt es ihm frappierend, diese enormen thematischen Horizonte ohne jedes aufgeblähte Wort auszuleuchten. Versinnbildlicht wird diese Suche des Malers Asle dadurch, dass er seine Gemälde auf die Staffelei stellt, das Licht löscht und sie im Dunkeln betrachtet: Verfügen sie über ein inneres Licht? Wenn ja, ist es nur im Dunkeln zu sehen. Wenn nein, taugen sie auch bei Licht nichts.

Ein effektives und nur scheinbar paradoxes Mittel dafür, das nicht Sagbare zur Sprache zu bringen, ist für Jon Fosse die Pause (von der es ja auch in der Musik heißt, sie sei eines der wichtigsten Elemente). Keine Szenenweisung wird bei Fosse so häufig verwendet wie »Pause« in zahlreichen Abwandlungen, »kurze Pause«, »ziemlich kurze Pause«, »lange Pause« (alle drei mal mit kleinem, mal mit großem Anfangsbuchstaben des Adjektivs), »Pause«. Es kommt sogar vor: »Lange Pause / Pause« ... Diese Lücke im Redefluss zeigt nicht nur gewolltes oder zwangsläufiges Schweigen an, sondern auch und besonders, dass es da etwas zu sagen gäbe, dass jemand gern etwas sagen würde – es wird aber nicht gesagt. Die Pausen berecht zu machen, darin besteht bei der szenischen Realisierung der Fosse-Stücke die größte Herausforderung für die Regie, für Schauspielerinnen und Schauspieler, und wenn es gelingt, ist es beglückend.

Nun war Fosse bereits fünfzehn Jahre schriftstellerisch tätig gewesen, bevor er das erste Mal ein Theaterstück schrieb, von einem Regisseur dazu aufgefordert,

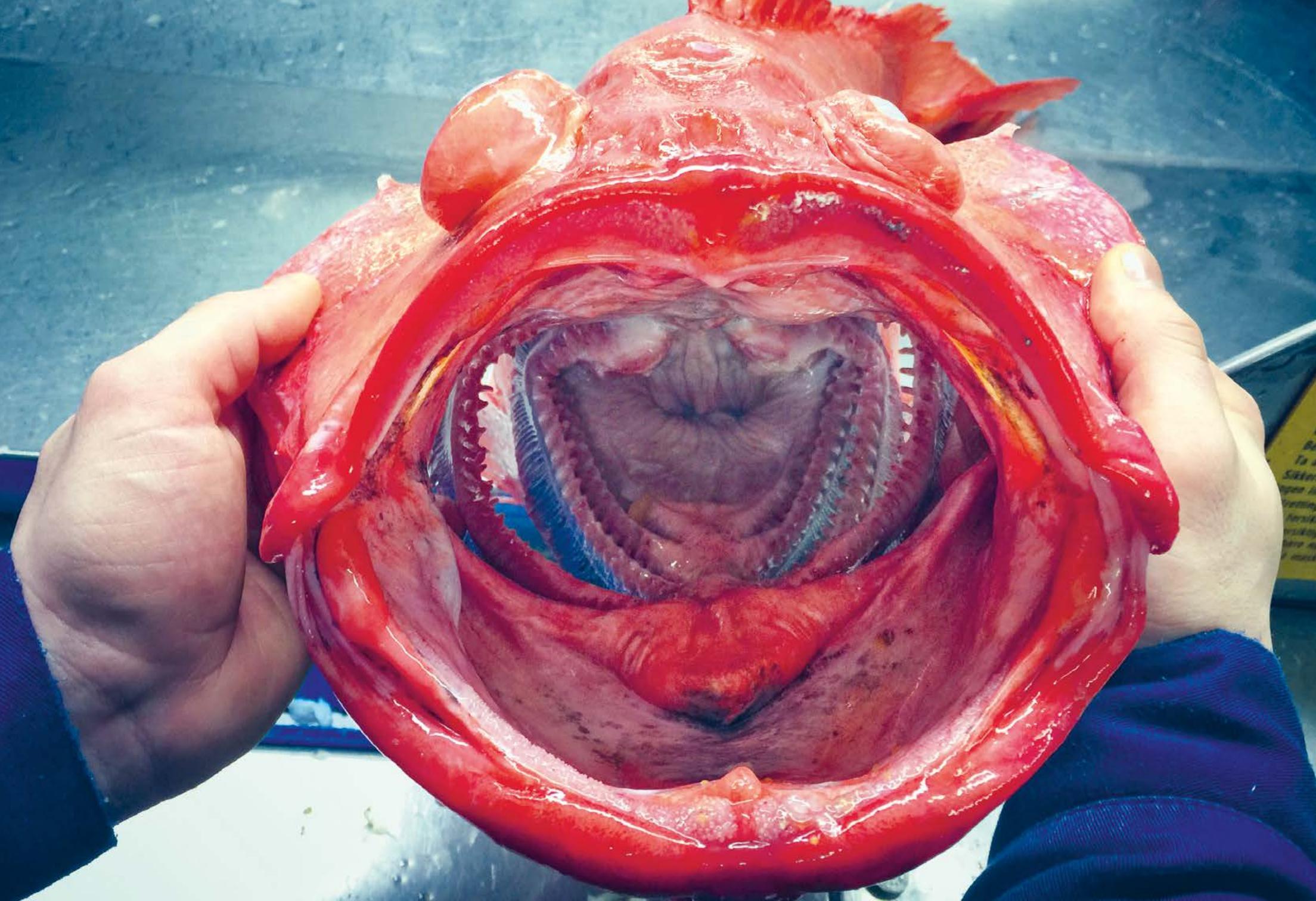
an sich widerstrebend, da das Stadttheater als gesellschaftliches Ritual ihm suspekt war oder wenigstens wesensfremd. Als er sich dann doch als Stückeschreiber versucht, öffnet sich ihm eine ganz neue Welt – nicht zuletzt, würde ich behaupten, da die Pause auf der Bühne ganz anders realisierbar ist als auf dem Papier. Stunde in einem Roman das Wort »Pause«, möglicherweise in Klammern, möglicherweise in einer eigenen Zeile wie eine Regieanweisung, das lesende Auge würde sofort darüber hinwegspringen. Eine Pause mit realisierter zeitlicher Ausdehnung ist auf dem Papier nicht möglich, selbst wenn man radikale Maßnahmen ergriffe, wie mehrere Seiten blank zu lassen – sie wären ja schneller überblättert, als eine »Lange Pause« von Fosse auf der Bühne dauert. Hier bot sich ihm durch das Theater eine ganz neue Möglichkeit für den Umgang mit der zeitlichen Dimension.

Recht betrachtet, hatte Fosse die beredte Wirkung der Pause bereits in seiner Prosa verwirklicht, freilich mit anderen Mitteln, da es dem Autor ja unmöglich ist, das lesende Auge zum Verweilen zu zwingen. Aber es gibt eine andere Möglichkeit, das Weiterlesen aufzuhalten (abgesehen davon, dass zu den Grundrechten der Lesenden gehört, alles Mögliche zu überblättern): und zwar die Wiederholungen, deren Kreisen und Schweißen von Anfang an ein Merkmal von Jon Fosses typischem Personalstil waren. Schreibe ich immer wieder dasselbe, so hält sich das lesende Auge beim Weiterlesen zwar nicht regelrecht auf wie bei einer Pause auf dem Theater, aber es bekommt doch keine neuen Informationen, und so wirkt dies letztlich so wie eine Sprechpause (freilich unter der Voraussetzung, dass dieses Auge nicht einfach die Wiederholungen überspringt). Schreibe ich immer wieder dasselbe, so hält sich das lesende Auge beim Weiterlesen zwar nicht regelrecht auf wie bei einer Pause auf dem Theater, aber es bekommt doch ... Man sieht, was ich meine. Dank seiner Arbeit mit

Wiederholungen und Pausen greift Fosse tief in die Zeitwahrnehmung der Zuschauerin, des Lesers ein, ja sogar in die Selbstwahrnehmung, das Körpergefühl.

Wiederholung, Variation, Pause: Wir sind wieder, wie anfangs, bei der Nähe von Jon Fosses Schreiben zur Musik. Schon mehrmals sind Libretti oder Prosawerke aus seiner Feder zu Opern geworden, zwei Mal komponiert von Georg Friedrich Haas, aber auch vom Norweger Knut Vaage oder der Chinesin Du Wei. Mit großer Vorfreude darf jetzt Peter Eötvös' »Sleepless« erwartet werden.

Hinrich Schmidt-Henkel, Berlin, übersetzt seit fünfunddreißig Jahren Prosa, Lyrik und Theater vor allem aus dem Französischen und Norwegischen. Seit 1995 Übersetzer der Stücke und Romane, Gedichte und Essays von Jon Fosse, mit dem zusammen er 2007 den Deutschen Jugendliteraturpreis (für das Kinderbuch »Schwester«) und 2017 den Preis der Stadt Münster für Internationale Poesie erhielt.



SOZIALE ERSCHÖPFUNG

Text von
Ronald Lutz

57

Offenkundig ist Erschöpfung kein Modewort, sondern eine Metapher, die zunehmend benutzt wird, um bedenkliche Tendenzen der Gegenwart zu analysieren. Der eher weit gefasste Begriff einer Sozialen Erschöpfung spiegelt einen bitteren und traurigen Alltag vieler Menschen, der nicht nur von individueller Verzweiflung geprägt ist, sondern Blicke auf unsere Gegenwart provoziert, die in einem gewissen Sinne Trauer über eine Moderne hervorrufen, die sich als Epoche immer weiter von ihren postulierten Möglichkeiten entfernt. Ergebnis könnte tatsächlich der Wandel zu einer Gesellschaft werden, die sich an ihren eigenen Voraussetzungen und Versprechungen erschöpft, ohne sich dessen bewusst zu sein.

Beobachtbare Erschöpfung wird damit zur Mahnung über Hintergründe und Folgen nachzudenken. Dies bedeutet zugleich sie in ihren Facetten zu verstehen und sie vor allem auch im Kontext einer vielfach diagnostizierten und verfestigten sozialen Ungleichheit zu sehen, die für unterschiedliche Bevölkerungsgruppen unterschiedliche Bedrohungen mit unterschiedlichen Folgen aufbaut. Soziale Erschöpfung ist in ihren Formen und Folgen ungleich verteilt; sie ist das Symptom einer Gesellschaft, die vielen Menschen immer weniger Zugangs- und Teilhabe-möglichkeiten zu ihren Chancen eröffnet. Darin spiegeln sich auf radikale Art moderne Formen sozialer Ungleichheit: Armut wird zu einem Komplex aus ökonomischer Ungleichverteilung von Gütern, einem direkten Zugriff der Arbeitswelt auf Subjekte, einer sich vertiefenden Spaltung der Sozialstruktur in ressourcenstarke und ressourcenschwache Gruppen, einer dadurch hervorgerufenen höheren sozialen Verwundbarkeit und einer Verdichtung der Folgen in einer sozialen Erschöpfung, die bereits mit der Metapher »erschöpfte Familien« diskutiert werden und in einer Kultur der Armut kulminieren kann. Sie können durch ihre Erschöpfung tief fallen, nämlich bis auf jenes

Armutsniveau, das eine moderne Gesellschaft in ihren Sozialgesetzen definiert hat. Auch können sie weniger mit der Solidarität und dem Verständnis der Gesellschaft rechnen. Sie beginnen sich in ihrer Lage einzurichten, sie sind immer weniger aktiv, Autonomie und Verantwortung schwächen sich ab und die Kinder ahnen, dass auch sie davon betroffen sein werden. Hier kann sich eine Form der Erschöpfung manifestieren, die sich als Rückzug zeigt, und die auf den gesamten Kontext der Familie durchzuschlagen droht. Soziale Erschöpfung verdichtet sich in diesen sozialen Lagen und jenseits der Modeerkrankung des »Burnout« zu einer völlig anderen Dimension. In ihren Folgen beeinflusst sie nicht nur das Subjekt, sondern dessen soziale Einbindung und die Lebensführung in ihrer Totalität. Empirisch zeigt sie sich in einer Überforderung wachsende Anforderungen des Alltags zu bewältigen. In ihrer radikalsten Konsequenz kann sie zu einem Sich-Einrichten in eher prekären Lagen führen, zu einem Rückzug auf die gerade noch notwendigen Tätigkeiten zur Gestaltung des Alltags. Dieser Rückzug ist kaum noch auf Zukunft gestellt, Perspektiven und Optionen gibt es immer weniger bzw. die Menschen verfügen nicht mehr über die Ressourcen und die Kraft diese zu erkennen, sie sich anzueignen und zu entwickeln. Wir können gerade in Familien am unteren Rand der Gesellschaft vermehrt Symptome dieser sozialen Erschöpfung beobachten, die als Vernachlässigung, aber auch als Verantwortungslosigkeit den Kindern gegenüber, diskutiert und angeprangert werden. Doch diese Diagnosen gehen völlig an der Realität vorbei, sie sind Ausfluss einer zunehmenden Moralisierung sozialer Ungleichheit und missachten, dass Erschöpfung sich aus sozialer Überforderung ergibt, resultierend aus der Ungleichverteilung von Gütern und Ressourcen, und das Sich-Einrichten möglicherweise die einzige Alternative darstellt, einigermaßen eine Form des Lebens zu finden. Mit dem Begriff der sozialen Erschöp-

fung wird ein neuer Blick auf Armut möglich, der diesen aus seiner Umklammerung des politischen Skandals und des Vergleichs mit der entsetzlichen absoluten Armut im globalen Süden befreit. In diesen Diskussionen wird Armut als Begriff nicht neu entworfen aber als Prozess skizziert, der mit sozialer Verwundbarkeit beginnt, die individuelle Folgen haben kann. Dies geschieht jenseits der Debatten, die zum einen stark moralisch durchsetzt oder von Versuchen durchdrungen sind mit der Diagnostizierung »wachsender Armut« zugleich den »unermesslichen Reichtum« zu diskreditieren, um so eine Generalkritik am kapitalistischen System, und somit an der Moderne, zu führen. Darauf geht es nicht. Es sollen lediglich veränderte Blicke auf eine ambivalente und auch traurige Moderne möglich werden, die zum einen über die Zumutungen und die Chancen subjektiver Autonomie einen großen Möglichkeitsreichtum schuf, aber zugleich ökonomisch und sozialstrukturell Prozesse der Ausgrenzung beförderte, ein »Drinnen« und ein »Draußen« konstruierte. Soziale Erschöpfung ist in ihren Konsequenzen das sichtbare Zeichen eingeschränkter Handlungsmöglichkeiten. Das Autonomieversprechen der Moderne verflüssigt sich für viele in einer Autonomieerwartung, die sie auf Grund eines verweigerten Zugangs zu Ressourcen und einer höheren Verwundbarkeit nicht wirklich einlösen können. Damit wird die Frage nach der Verwundbarkeit zu stellen sein: wen also »trifft« es und warum? Antworten auf diese Frage orientieren sich zwingend an den verfügbaren Ressourcen und Möglichkeiten der Menschen, aber auch an ihrer Stellung und Position in der Sozialstruktur sowie an ihren Teilhabemöglichkeiten im Kontext von Verwirklichungskulturen. In dieser Auseinandersetzung werden Blicke auf handelnde und kulturell aktive Menschen erforderlich, um das Sich-Einrichten bzw. den Rückzug als »Kultur der Armut« zu sehen. Das macht es erforderlich vorab jene Überlegungen in die Schranken

zu weisen, die dies als eine »Kulturalisierung der Ungleichheit« abwerten.

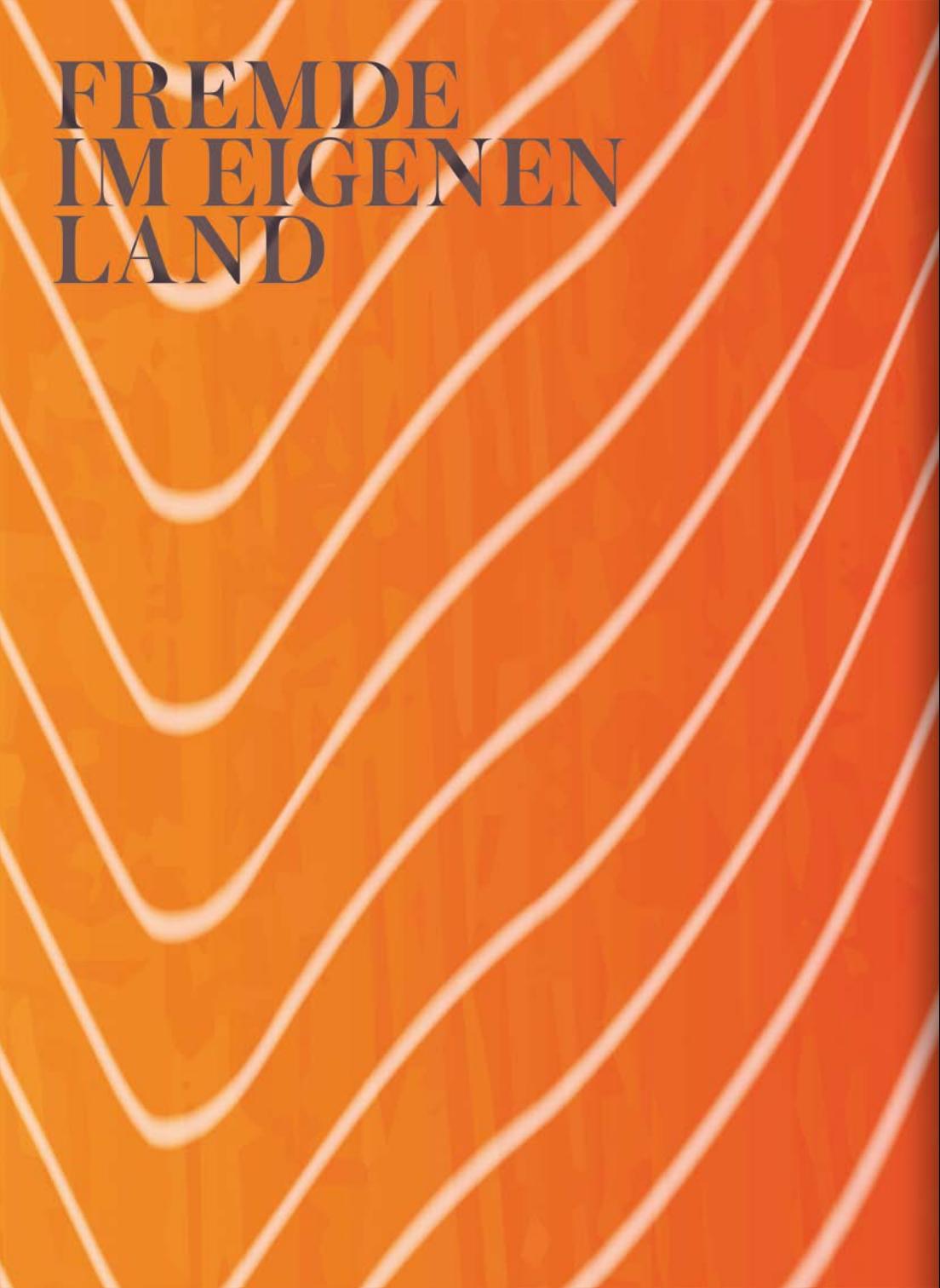
Soziale Erschöpfung verstehe ich somit als eine soziale Situation, in der Menschen zwar initiativ sind, aber nicht im Sinne von Teilhabe, Reflektion und Gestaltung, sondern lediglich hinsichtlich eines alltäglichen Kampfes die Zumutungen des Alltags einigermaßen zu bewältigen. Der Blick auf die Zukunft fehlt, da die Gegenwart übermächtig wird. Wenn gesellschaftlich belastende Verhältnisse die »Energien verbrauchen«, dann ist Erschöpfung das Versiegen der Lebens- und Handlungsfähigkeit. Der oder die sozial Erschöpfte verharrt in einer Form der Verlangsamung, in einer Zeit ohne Morgen.

Soziale Erschöpfung zeigt sich in ihrer extremen Form vor allem in »erschöpften Familien« und verdichtet sowie tradiert sich dort. Der Blick richtet sich auf Menschen in familiären Situationen, die dem Tempo und den Zumutungen der Gesellschaft nicht mehr folgen können. Es sind Menschen, die durch vielfältige Formen der Entmutigung, hervor gerufen durch eine höhere Verwundbarkeit, Verunsicherung, Statusverluste, Armut und dauerhafte Belastungen, immer weniger in der Lage sind, ihre alltäglichen Verrichtungen eigenständig, sinnvoll und nachhaltig zu organisieren – und dies immer mehr auch zum Schaden der Menschen in den familiären Lagen. Mit der Betrachtung entsteht eine Innensicht der Folgen von Prekarisierung, Verunsicherung, sozialer Verwundungen, Bedrohung und Erschöpfung, die das alltagskulturelle Verhalten in den Blick nehmen kann – ohne es moralisch zu verurteilen.

Erschöpfung zeigt sich in ihrer extremen Form vor allem in »erschöpften Familien« und verdichtet sowie tradiert sich dort. Der Blick richtet sich auf Menschen in familiären Situationen, die dem Tempo und den Zumutungen der Gesellschaft nicht mehr folgen können. Es sind

Menschen, die durch vielfältige Formen der Entmutigung, hervorgerufen durch eine höhere Verwundbarkeit, Verunsicherung, Statusverluste, Armut und dauerhafte Belastungen, immer weniger in der Lage sind, ihre alltäglichen Verrichtungen eigenständig, sinnvoll und nachhaltig zu organisieren - und dies immer mehr auch zum Schaden der Menschen in den familiären Lagen. Mit der Betrachtung entsteht eine Innensicht der Folgen von Prekarisierung, Verunsicherung, sozialer Verwundungen, Bedrohung und Erschöpfung, die das alltagskulturelle Verhalten in den Blick nehmen kann – ohne es moralisch zu verurteilen.

FREMDE IM EIGENEN LAND



Die Frage lautet: Bin ich ein Unmensch oder selbst ein Opfer?

Fjodor Dostojewskij

Was ist gerecht? Menschen beantworten diese Frage zu unterschiedlichen Zeiten, in unterschiedlichen Kontexten, in unterschiedlichen Gefühlslagen, vor dem Hintergrund unterschiedlicher Sachverhalte, höchst unterschiedlich. Wir gehen davon aus, dass Affekte und Emotionen für die Gerechtigkeitsbewertungen von Menschen eine wichtige Rolle spielen. Gerechtigkeitsbewertungen sehen wir in der Nähe des Problems der Legitimität, also der Frage, wann und unter welchen Umständen Menschen rechtliche oder quasi-rechtliche Ordnungen als legitim, d. h. als gerechtfertigt und unterstützenswert wahrnehmen.

Jonas Bens

Dass Heimat mit der Anerkennung und der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft beginnt, wird sichtbar, wo die Anerkennung fehlt.

Bernhard Schlink

Dies ist das Gesetz von Jante

1. Du sollst nicht glauben, dass du etwas Besonderes bist.
2. Du sollst nicht glauben, dass du uns ebenbürtig bist.
3. Du sollst nicht glauben, dass du klüger bist als wir.
4. Du sollst dir nicht einbilden, dass du besser bist als wir.
5. Du sollst nicht glauben, dass du mehr weißt als wir.
6. Du sollst nicht glauben, dass du mehr wert bist als wir.
7. Du sollst nicht glauben, dass du zu etwas taugst.
8. Du sollst nicht über uns lachen.
9. Du sollst nicht glauben, dass sich irgendjemand um dich kümmert.
10. Du sollst nicht glauben, dass du uns etwas beibringen kannst. Aksel Sandemose

Das Herz ist in dem Maße menschlich, wie es aufgelehrt was bedeutet: Mensch sein heißt, »sich dem Gesetz nicht beugen«. Georges Bataille

Möglicherweise war es nur die Intensität seiner Wünsche, die ihn dazu verleitet hatte, sich damals für einen Menschen zu halten, dem mehr erlaubt war als anderen. Fjodor Dostojewskij

So sehr Heimat auf Orte bezogen ist, Geburts- und Kindheitsorte, Orte des Glücks, Orte an denen man lebt, wohnt, arbeitet, Familie und Freunde hat – letztlich hat sie weder einen Ort noch ist einer. Heimat ist Nichtort. Heimat ist Utopie. Am intensivsten wird sie erlebt, wenn man weg ist, und sie einem fehlt; das eigentliche Heimatgefühl ist das Heimweh. Aber auch wenn man nicht weg ist, nährt sich das Heimatgefühl aus Fehlendem, aus dem, was nicht mehr oder auch noch nicht ist. Denn die Erinnerungen und Sehnsüchte machen die Orte zur Heimat. Bernhard Schlink

Wir hören nur uns, denn wir werden allmählich blind für das Draußen. Ernst Bloch

Im Augenblick der Tat [setzen] in einer gewissen Weise Wille und Verstand aus und werden überdies von einem kindischen, phänomenalen Leichtsinn abgelöst, ausgerechnet in einem Augenblick, in dem Verstand und Umsicht vor allem anderen nötig sind. Fjodor Dostojewskij

»Arme sind – wenn man so will – Fremde im eigenen Land« Christoph Butterwegge





















SYNOPSIS

ACT ONE

It is the late autumn, dark and cold. The young, very pregnant Alida is waiting in a boathouse for her boyfriend Asle. But they cannot stay in the boathouse because there is a new owner. When his father absconded, all he left Asle was his violin. Maybe they could initially stay with Alida's mother? Alida asks her mother for shelter. But she rejects them. When Alida begs her to let them stay just one night, she reluctantly agrees. Asle tells Alida of Bjørgvin, saying that he had been there once and remembers the coastal town well. When Alida objects that they have no money to get there, Asle tells her about a boat near the boathouse that he would procure for them. Later, Asle returns. Alida notices that he is wet and cold. But he won't tell her where he has been and says that they have to leave immediately. The boat is waiting. When her mother notices that Alida has taken food and money from her, she scolds her daughter and becomes violent. Asle comes to her aid. Alida flees to safety and waits outside for him. They then take to the boat and start off for Bjørgvin.

Upon their arrival in Bjørgvin, the fishermen are praising the quality of their fish. Asle and Alida are in search of a place to stay. But nobody will give them a room, just the blonde Girl who turns out to be a prostitute offers lodging for Asle, but only for him. They ask countless times if someone had a room for them to stay, but without success. Asle encourages Alida to continue on. Perhaps there will be a room at the inn for them. The innkeeper offers them a room, but Alida asks Asle if they could leave. Asle and Alida go past the house of the Old Woman, where they had already knocked. Once

again, Asle asks the woman whether they could stay there, just for the night. The woman insults the two. Asle insists, saying they couldn't continue on in the cold and rain. He violently gains access to the house and enters with Alida. Asle can't sleep, and now Alida starts having contractions. She asks Asle to find a midwife. He asks a man he meets outside, the Man in Black, for help. He suggests turning to the woman at the end of the road. He takes them to the house of the Old Woman where Alida has found shelter and is surprised that the woman is not home. Then there is only the midwife at the other end of the town. She is also surprised to hear the Old Woman is not home, but goes to see Alida at the house. The man is still at the door and asks Asle what he wants. Finally, the midwife announces that Asle is the new father of a baby boy. Asle is nervous; somebody is watching them. They need to get away, they can't stay here. He has sold his father's violin to go where the fjord glitters and the salmon leaps out of the water.

ACT TWO

Asle once again meets the Man in Black, whom he meets in of the house of the Old Woman. He knows something that Asle needs to hear. Asle just wants to get rid of him and flees into the inn. The man follows him in, and threatens that Asle will regret it if he doesn't buy him a beer and hear him out. At the inn, Asle meets a boatsman. He tells him of this lucrative fishing and shows an expensive, rare bracelet that he recently purchased on the quay. In order to be accepted, Asle wants to buy a ring that is as beautiful as the bracelet so people think they are married. When the boatsman asks Asle where he comes from, he says he comes from Vika. The Man in Black who was still waiting for Asle to buy him a beer whispers to Asle that he is lying. He's not from Vika, but Dylgja. Asle can't

fool him, he says. He then announces loudly that a young fisherman with a boathouse and briefly thereafter a woman had been killed in Dylgja. And strangely enough, a woman also disappeared in Bjørgvin. Just to get away, Asle asks the boatsman to show him where he bought the bracelet. At the jeweler, Asle is ready to spend all his money. The jeweler is able to convince him to buy the bracelet instead of the ring.

On the street, Asle meets the blonde Girl who offered him a room. She gets pushy. When he tries to get away from her, he sees the Man in Black appear, accusing him of sexually abusing his daughter. He prophesizes that he who kills will be killed, and has him arrested by the villagers. Alida is alone with the baby. She speaks to the absent Asle, saying that he should not have gone to town, leaving her alone with baby, and that shouldn't have sold the violin. She is plagued by a horrific premonition that he will meet with disaster. The Man in Black and the fisher want to hang Asle. When Asle's head is already in the noose, they celebrate their power and his powerlessness. They eagerly watch how Asle slowly dies.

Alida is sitting outside in the cold with her baby when an older man named Asleik comes to them. He remembers Alida as a young girl. Both go to the inn and Asleik buys food for them both. He offers Alida to escort her to Dylgja. Asleik tells Alida learns that Asle has been hanged. Alida finds a bracelet that she perceives as a gift from Asle. Asle's voice comes to her, encouraging her to go to Asleik. He will always be with her.

Years later, Alida sits as an old woman in front of her house and looks out at the sea. She speaks tenderly to Asle, telling him all that has happened in the years since his death. She has become old in Vika, married Asleik for her young son Sigvald, who like Asle became a violinist who left one day and never came back. Soon they would see one another again. Then she goes into the water and the waves close over her.

MUSIC TELLS A STORY, SOUNDS BECOME VISUAL

PETER EÖTVÖS AND JANA BECKMANN
IN CONVERSATION

JANA BECKMANN You just got back from a stage rehearsal, last week the first rehearsals took place with the orchestra: what's it like for you to see the staging of your opera and its musical performance become a reality?

PETER EÖTVÖS For me, composing a new opera takes an average of four to five years. I love to be there for the first directed rehearsals. I sit there silently and with great expectations and watch what remains of the idea I had or what even turns out better. But I also consider my compositional work as the first steps in directing.

It starts with choosing the subject and the passages that are suitable for the musical dramaturgy of an opera. These are the first decisions that are made to ensure that the staging of the music can work and be open enough for various interpretations in future. I determine the sequence of situations and present a balanced range of roles. The first phase can take around two years. Then the concrete, physical implementation of my ideas on stage begins. I was thrilled by the first directed rehearsals. Kornél Mundruczó, an author and theater director from Budapest whom I have known for years, has an incredibly delicate sense of detail. As a film director, he has very

different background and as a trained actor can very vividly show the singers what he is looking for at each moment.

J B How would you describe the phase of emergence? How did your process begin?

P E I was commissioned to compose the opera by Matthias Schulz five or six years ago. Jon Fosse's "Trilogy" interested him a great deal. For me, it had been on my mind as an option, but from that moment on it was the only option. So I started to do concrete research about how I could generate a Norwegian world of sound and a ballad-like narrative style. By coincidence, I have a Norwegian daughter-in-law and so I had an impression of what makes up the essence of the Norwegian spirit and lifestyle. Then came the phase of completing the libretto. That's what takes the longest. The libretto has to be finished down to the very last detail before I start composing the first note. The development of the libretto luckily takes place between the two of us, my wife Mari offers ideas and I can decide whether or not they are right for me. I write the first note around two years before the premiere. As of that moment, I can provide the opera house with precise information about the cast, the vocal ranges, and the characters. Then things go rather quickly, because when I compose I always do the scoring immediately. For each opera production, I like to start by defining the instrumentation and the number of instruments in the orchestra, like a painter who already has the picture before him and sees it, applying the colors to the palette and knowing that the picture will emerge using only these colors. And I proceed very similarly.

J B In your operas, you often use the work of contemporary writers. How important is it for you to work directly with the authors themselves?

P E Basically, it's very important to me that the writer comes from my time, my era. As a composer, I feel myself to be a link in the chain within the opera literature that has emerged over the past four hundred years, with great respect for the composers that brought the genre to such a high level. If some of my operas are performed in future, then I want these operas to depict my own period. That's why I look for literary sources and usually personal contact with my contemporaries. I met Tony Kushner in Paris when he was preparing his film "Angels in America" and my wife Mari Mezei was just working on the libretto for the opera. For "Love and Other Demons," I wrote a letter to Gabriel García Márquez and he responded. That was very important to me. I met Alessandro Baricco in Rome personally and composed several works using texts by him, including the one-act opera "Senza sangue". We prepared two operas together with Albert Ostermaier, and with Roland Schimmelpfennig his wonderful text "Der goldene Drache". And now Jon Fosse, whom I visited in Vienna. I asked him if he wanted to read our libretto of "Sleepless". He answered very nicely that he didn't need to read the libretto, because it wasn't his area of expertise, and that we could use the text as we wished. I always ask to what extent they want to be involved in this work. I think it's nice knowing that we are in dialogue with someone who captures our time in words.

J B You call "Sleepless" an opera-ballad ...

P E I decided early on to see this story as a ballad. Also because of the fact that Fosse didn't fix the century the events take place. They could be in the past, the present, or the future. For me, the ballad as a genre means this independent view of time and generates a different sound. Basically, a ballad is narrated. In the orchestra material, you can hear the whole time that I am telling a tale.

J B Each of the twelve scenes for you has a certain color and this is reflected in the arrangement of keys.

P E I have a lovely diagram with the circle of fifths. We have thirteen scenes in "Sleepless", of which twelve scenes are active and full of conflict, and the last, the thirteenth, is a monologue. I thus decided to build up the twelve scenes using the twelve pitches in the chromatic scale in each as a root. I am not referring to a root in the tonal sense, but to a basic pitch, like a basic color. This has the advantage that each scene can explore its own timbre. The first scene takes place at the sea. B natural is very well-suited to this restful atmosphere. The second scene is built on the opposite pole, on F, a tritone away from B natural. The tritone is an interval of tension and the second scene includes already two murders. This is followed by the third scene, a semitone higher, F sharp. This is quite close to the previous pitch, but takes the story further. The third scene is the most complex one in the first act. The market place, the Old Woman, the blonde Girl, the dream sequence, the bar scene, the Man in Black: it is the first dramaturgical climax with various interval relations to the root of F sharp. In this way, the twelve pitches B natural – F – F sharp – C – C sharp – G – G# – D – D sharp – A – B flat – E move to the concluding B natural, once again at the sea.

J B What did you find especially inspiring about Jon Fosse's "trilogy" ?

P E I was especially interested in the relationship between the individual and society. In "Sleepless", it's actually the main subject. At issue is basically how two young people are excluded from society. They are expecting a child, who is soon born. They need support, but are rejected wherever they go, even by the woman's own mother, by the Old Woman, nobody in the village is ready to help, they are only full of prejudice.

So they are forced to spend the rainy night on the street. To protect his beloved Alida and the child, the young man Asle kills the people rejecting them, doing the utmost deed. He is aware that he is making a mistake with his act, but sees no other solution. The murders draw him into a maelstrom of persecution. To protect Alida from the consequences of his action, he sends her to go sleep, in a dreamworld, before he commits the deeds. The question of whether Alida knows about the murders or not is left unanswered by Fosse. Perhaps she suspects it, but rejects the very idea. She loves him forever. A ballad of belonging. A simple, sad, almost biblical story full of melancholy and surrealism. Since the story takes place in a simple rural environment, I thought it was important to use a simple musical language. Two citations from Norwegian music helped me here: a lullaby and an old song ("Fanitullen") played on the Norwegian Hardanger fiddle. The Hardanger fiddle is a very special instrument: like a violin but with eight strings, four of which are sympathetic strings that provide a colorful resonance that I really like. Norwegian folk music plays a main role in my opera because the main character, Asle, is a violinist who plays this folk music.

J B You go in search for the theatrical aspect in music. Your music tells a story, sounds become visual.

P E For me, opera is also theater. The experience I had from my youth comes from the spoken theater, where each word is very important and the text needs to be understood. I really write for the theater with music. But music, too, has its own language. Music also tells stories. For words, we have verbal understanding, for music we have several antennas: we receive the vibrations with our entire body, the rhythms affect our breathing, the stage directs our attention. Opera is all of that combined. The music tells a story, sounds become visual.

For me, the audience is the most important part. That we remain in dialogue. I compose very consciously so that I see and hear the stage while composing. When I compose, I imagine sitting in the opera hall in the middle of the audience. I am not a performer myself, so I don't sing, but rather I hear how somebody sings from the stage and I compose what I hear. In the process, duration is especially important. I have to pursue something and hold it until I can sense that I am being taken along as a member of the audience, that the audience moves with it. I want the people in the audience to be with me all the time. I don't want to entertain them, but I want to take them into this story, we travel together.

J B You always write for particular singers. Song moves between singing and the spoken word. How free or precise is the musical color?

P E In "Sleepless", there are only a few spoken lines. But even for the spoken text I use a kind of melodic leading and that has proven useful, because one can't suddenly speak in a different register than the musical surrounding of what is sung. Important here is the continuum between singing and speaking. I'd like to quote a wonderful letter written by Mozart to his father in 1778, it's a bit my credo:

"... was ich gesehen war Medea von Benda ... in der that – mich hat noch niemals etwas so suprenirt! – sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern declamirt wird – und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirckung thut; nun stellen sie sich meine Freude vor, daß ich das, was ich mir gewünscht zu machen habe! – Wissen sie was meine Meynung wäre? – man solle die meisten Recitativ auf solche Art in der opera tractiren – und nur bisweilen, wenn die Worte gut in der Musique auszudrücken sind, das Recitativ singen." ["What I saw was Benda's Medea

... indeed, I have never been so impressed. You know that it's not sung, but declaimed, and the music is like an accompanied recitative, sometimes there is speaking beneath the music which then has the most wonderful effect; just imagine my joy, that's just what I wanted to! Do you know what I think? That most recitatives should be treated in this way in opera, and the recitative should only be sung when the words can be well enunciated in the music."] I like that very much.

94

J B For you, it's important that every opera has its own sonic world. What characterizes the sonic world of "Sleepless"?

P E Different cultures have differing sound worlds. I tried to create a "Norwegian" mix of triads: the familiar major and minor along with the diminished and augmented triads, to create a generally comprehensible world of sound. But I don't use these triads just alone, but often layered on top of one another so that there's a polyphony of triads. The number three, for example, in the triads is shown in that I have three horns, three clarinets and a double vocal trio, all that I need for the triad and a special sound. For the constant presence of death, I added the dry sound of the marimba.

J B A daydream-like state is characteristic for the entire opera. How did you find a musical symbol for that?

P E I particularly like and enjoyed using augmented triads, for the vocal trio as well. They represent the dream state. The dream state that the entire opera "Sleepless" describes. Having arrived at something like the golden mean of opera, the part with the two vocal trios consists only of augmented triads. And that really sounds as if the sound were floating, has no ground. The diminished triads also come

from the classical tradition; they have always referred to danger and tragedy.

J B What dramaturgical function do you see in the vocal trios that are assigned to Alida? Siren-like, they accompany her search for a better, more just life than the one reality offers her, a search that is doomed to fail.

95

P E The six women are placed off stage over the orchestra on the two side balconies and represent Alida's soul or her thoughts. Like the Norns, one might say, the Nordic variant of the mythical sirens: they comment, give advice. At the same time—and this is also related to the ballad style—they have a narrative disposition. In this way, they stand in for me as storyteller, especially at the very end when they have the last word. And the very last solo is given to the violin. The conclusion is a slow version of a devil's dance, Asle's dance motif. This violin sound is the moment when Alida becomes one with Asle. To meet Asle, she enters the water and dies. This sound represents Asle. Asle is the sea.

J B What does "Sleepless" have to do with us today?

P E It's about responsibility, and not just Asle's responsibility for killing, but on the other side as well: how do we, does society tolerate that, shutting doors on two such young people, why do we allow that? Asle is naturally guilty, he is punished as well. But aren't the villagers too? The audience has to take a stand on this. The question remains open. That's another reason why it's a ballad. Ballads are often tragic stories, dramatic and tragic. They give us something to think about. I like this piece a great deal.

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Peter Eötvös
INSZENIERUNG Kornél Mundruczó
BÜHNENBILD, KOSTÜME Monika Pormale
LICHT Felice Ross
DRAMATURGIE Jana Beckmann, Kata Wéber

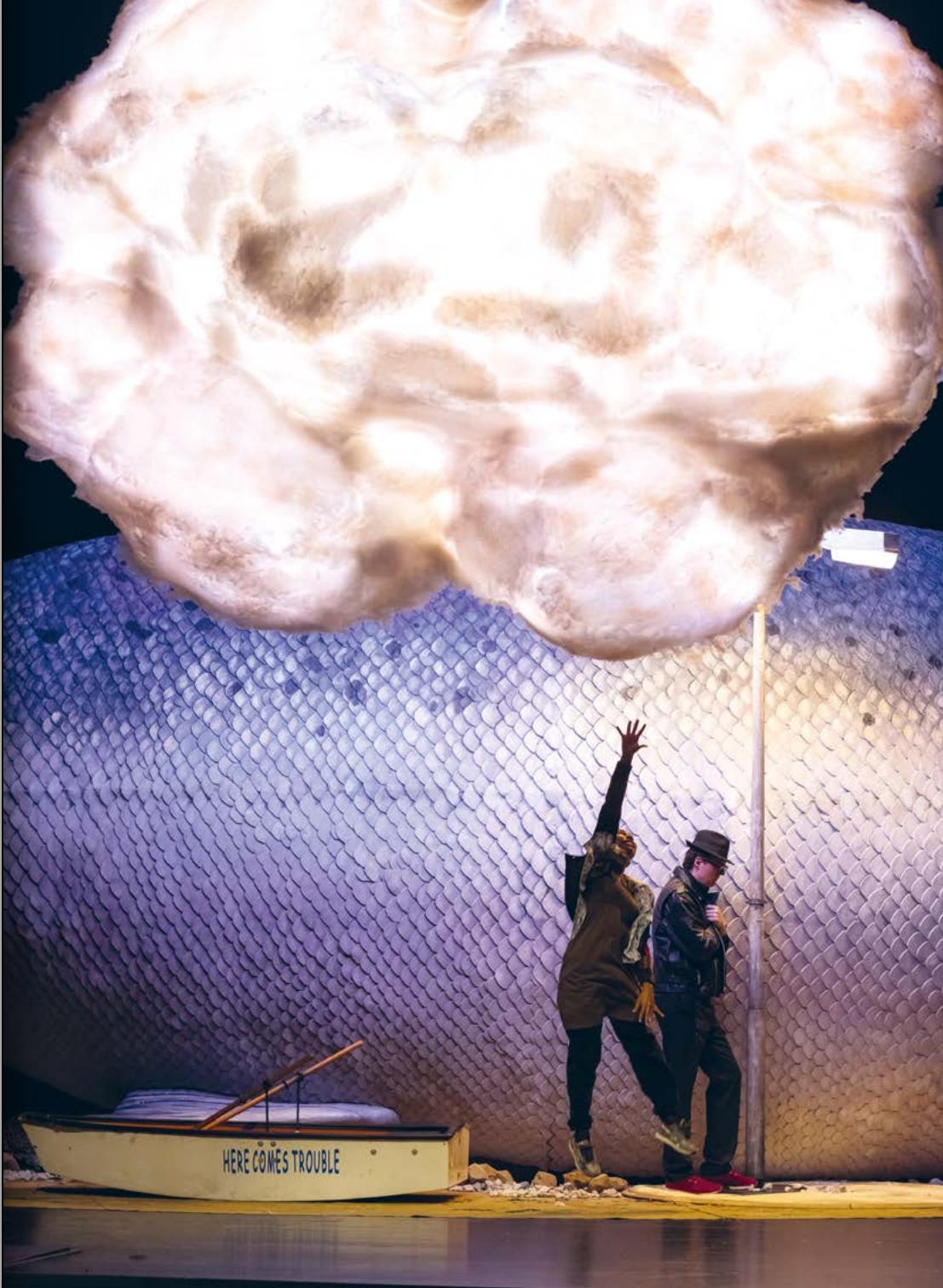
96

PREMIERENBESETZUNG

ALIDA Victoria Randem
ASLE Linard Vrielink
MOTHER, MIDWIFE Katharina Kammerloher
OLD WOMAN Hanna Schwarz
GIRL Sarah Defrise
INNKEEPER Jan Martiník
MAN IN BLACK Tómas Tómasson
BOATMAN Roman Trekel
JEWELER Siyabonga Maqungo
ASLEIK Arttu Kataja

SEXTETTE {
Samantha Britt, Alexandra Ionis, Rowan Hellier,
Kristín Anna Guðmundsdóttir,
Kirsten-Josefine Grützmacher, Alexandra Yangel,
Matthew Peña, Andrés Moreno García, Fermin Basterra,
Jaka Mihelač, Rory Green, Jonas Böhm

STAATSKAPELLE BERLIN



IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Ungan

98

REDAKTION Jana Beckmann / Dramaturgie Staatsoper Unter den Linde

MITARBEIT Maria Kordasch

TEXTNACHWEISE Die Gespräche mit Peter Eötvös

und Kornél Mundruczó, sowie der Text von Hinrich Schmidt-Henkel sind
Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Die Übersetzung des Librettos
ins Deutsche stammt von Anne Schmidt-Bundschuh. Die Übersetzung
des Gesprächs mit Peter Eötvös und der Handlung übernahm Brian Currid.

Die Texte von Ronald Lutz und Max Nyfeller wurden gekürzt.

Georges Bataille: Das Unmögliche, Frankfurt am Main 1994; Jonas Bens/
Olaf Zenker (Hg.): Gerechtigkeitsgefühle. Zur affektiven und emotionalen

Legitimität von Normen, Bielefeld 2017; Christoph Butterwegge:

Armut, Köln 2017; Ernst Bloch: Geist der Utopie, Frankfurt am

Main 1980; Fjodor Dostojewskij: Verbrechen und Strafe, Berlin 1996;

Friedrich Dürrenmatt: Der Verdacht, Zürich 1995; Jon Fosse: Schlaflos,
Reinbek bei Hamburg 2009; Julia Kristeva: Fremde sind wir uns selbst,

Frankfurt am Main 1990; Ronald Lutz: Soziale Erschöpfung, Weinheim
und Basel 2014; Aksel Sandemose: Ein Flüchtling kreuzt seine Spur,

Berlin 1973; Bernhard Schlink: Heimat als Utopie, Frankfurt am Main 2000.

BILDNACHWEISE S.42/43, Claudio Guglieri, Victoria Placios/unsplash,

S. 56/57, Роман Федорцов (Roman Fedortsov), @rfedortsov,

Die Produktionsfotos von Gianmarco Bresadola entstanden

bei der Klavierhauptprobe am 17. November 2021.

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

GESTALTUNG Herburg Weiland, München



**The
Found
ation.**

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN**

SLEEPLESS

OPERA BALLAD

MUSIK VON Peter Eötvös

TEXT VON Mari Mezei

nach »Trilogie« von Jon Fosse

in der Übersetzung von Judith Sollosy

Libretto

in englischer und deutscher Sprache,

wörtliche Übersetzung

von Anne Schmidt-Bundschuh

If you must, you must, he says,
Perhaps that's how it is, she says.

Aus der Notwendigkeit heraus
darf man alles tun, sagt er.
Vielleicht hast du Recht, sagt sie.

CHARACTERS

ALIDA, a young girl (soprano)
ASLE, a young boy (tenor)
MOTHER / MIDWIFE, two characters, middle-aged (mezzo soprano)
OLD WOMAN, strong, deep voice (contralto)
GIRL, young woman with long blond hair (coloratura soprano)
INNKEEPER, middle-aged man (bass)
MAN IN BLACK, middle-aged man (baritone)
BOATMAN, young man (lyric baritone)

JEWELER, middle-aged man (high tenor)
ASLEIK, man from Vika, middle-aged man (baritone)

DOUBLE VOCAL TRIO (soprano – mezzosoprano – alto)
The two vocal trios are placed conductor- left and -right, in balconies over the orchestra pit. Both trios sing mostly the same material together.

SIX FISHERMEN (3 tenors – 2 baritones – 1 bass – acting on stage)

PERSONEN

ALIDA, ein junges Mädchen (Sopran)
ASLE, ein junger Mann (Tenor)
MUTTER / HEBAMME, zwei Personen mittleren Alters (Mezzosopran)
ALTE FRAU, mit kräftiger, tiefer Stimme (Alt)
MÄDCHEN, eine junge Frau mit langen blonden Haaren (Koloratursopran)
WIRT, ein Mann mittleren Alters (Bass)
MAN IN BLACK, ein Mann mittleren Alters (Bariton)
BOOTSMANN, ein junger Mann (lyrischer Bariton)
JUWELIER, ein Mann mittleren Alters (hoher Tenor)
ASLEIK, ein Mann aus Vika, mittleren Alters (Bariton)

DOPPEL-VOKALTRIO (Sopran – Mezzosopran – Alt)
Die zwei Vokaltrios befinden sich links und rechts vom Dirigenten in Logen über dem Orchestergraben. Beide Trios singen meist das gleiche Material zusammen.

SECHS FISCHER (drei Tenöre – zwei Baritone – ein Bass) – auf der Bühne spielend

FIRST ACT

SCENE 1 IN B (*In the boathouse*)
Alida, Asle

1/A

(Soon to give birth, the young girl Alida is sitting in a boathouse, waiting for her love, the young boy Asle.)

ALIDA Nå skal barnet sove
Stiltje blir i stova
Mor skal bake kake
og barnet skal få smake.

(Asle enters, standing in the door.)

ALIDA Oh, you are here Asle, my beloved ... you are here.
I am going to give birth soon. Soon.
I am happy. I am happy, but afraid.

ASLE You have nothing to fear.
I love you Alida and promise you shall be safe.
You ... and the child, too. I promise.

1/B Interlude

(Asle and Alida look at each other in silence.)

ALIDA Our child will be a girl... maybe a girl ... They are less trouble.

(Asle picks up the fiddle case, then takes a "Hardanger" fiddle from it. To the tune of the "Fanitullen", the tune of the Devil, he breaks into a wild, frenzied dance with the fiddle in one hand, the fiddle case in the other. He is not playing, just dancing; he does not have a bow.)

ERSTER AKT

SZENE 1 IN H (*Im Bootshaus*)
Alida, Asle

1/A

(Die junge hochschwangere Alida sitzt in einem Bootshaus und wartet auf ihren Freund, den jungen Mann Asle.)

ALIDA Nun soll das Kind schlafen, das Haus wird still.
Mutter soll einen Kuchen backen, und das Kind soll kosten.

(Asle kommt und bleibt in der Tür stehen.)

ALIDA Oh, du bist da, Asle, mein Liebster ... du bist da. Ich werde bald entbinden. Bald. Ich bin glücklich. Ich bin glücklich, aber ich habe Angst.

ASLE Du hast nichts zu befürchten. Ich liebe dich, Alida, und verspreche dir, dass du in Sicherheit bist. Du ... und auch das Kind. Ich verspreche es.

1/B Zwischenspiel
(Asle und Alida sehen sich schweigend an.)

ALIDA Unser Kind wird ein Mädchen sein ... vielleicht ein Mädchen ... Die machen weniger Ärger.

(Asle nimmt den Fiedelkoffer und holt eine "Hardanger"-Fiedel heraus. Zu »Fanitullen«, der Melodie des Teufels, bricht er in einen wilden, rasenden Tanz aus, mit der Fiedel in der einen und dem Fiedelkasten in der anderen Hand. Er spielt nicht, er tanzt nur. Er hat keinen Bogen.)

ASLE Maybe.
But it is easier with a boy.
I will teach him to play the fiddle.
Here it is.

(He stops dancing.)
It is from Pa Sigvald.
It is all I have.
The fiddle and the fiddle case.
(laughs)

1/C

ALIDA It was many years ago when
Pa Sigvald disappeared out on the sea.
You have no one left ...
You have nothing left ...

ASLE Just you, Alida ...
and the child.
You and the child. You are my family.
But we cannot marry.
When we reach the age of consent,
then we will get married, as is right and
proper, with a priest, wedding guests,
music, everything. I will play on Pa
Sigvald's fiddle ...

ALIDA Oh, a happy wedding day,
my wedding day ...

1/D

ALIDA Oh, my beloved ...
But for now, things will have to stay as
they are. Except we have nowhere to go,
and we cannot stay.
The new owner said it is his boathouse,
we cannot stay. It is his boathouse, and
not ours.

ASLE (to himself)
It is his boathouse?
He said we must leave?
We must leave here, but where?

ASLE Vielleicht ...
Aber mit einem Jungen ist es einfacher.
Ich werde ihm beibringen, die Fiedel zu
spielen. Hier.
(Er hört auf zu tanzen.)

Die Fiedel ist von Papa Sigvald.
Sie ist alles, was ich habe.
Die Fiedel und den Fiedelkoffer.
(lacht)

1/C

ALIDA Es ist viele Jahre her,
dass Pa Sigvald auf dem Meer verschwand.
Du hast niemanden mehr ...
Du hast nichts mehr ...

ASLE Ich habe nur noch dich, Alida, ...
und das Kind.
Dich und das Kind. Ihr seid meine Familie.
Aber wir können nicht heiraten.
Sobald wir volljährig sind,
werden wir heiraten, wie es sich gehört,
mit einem Pfarrer, Hochzeitsgästen, Musik,
allem. Ich werde auf Pa Sigvalds Fiedel
spielen ...

ALIDA Ein glücklicher Hochzeitstag,
mein Hochzeitstag ...

1/D

ALIDA Mein Liebster ...
Aber erst einmal muss alles so bleiben, wie
es ist. Außer dass wir nirgendwo hingehen
können, und wir können nicht bleiben.
Der neue Besitzer sagte, es sei sein Bootshaus,
wir können nicht bleiben. Es ist sein
Bootshaus, nicht unseres.

ASLE (für sich)
Es ist sein Bootshaus?
Er sagte, wir müssen weg?
Wir müssen hier weg, aber wohin?

(panics, laughs awkwardly)
He said we must leave?
We must leave here, but where?

1/E Recitative
(Asle laughs as if it were a mere figure of speech.)

ASLE I should have killed him.

ALIDA No, no. Don't say that. It can't
be helped. It is late autumn, it is dark
and cold, and we need a place to stay.

ASLE We have nowhere to go.
I should have murdered him ...

ALIDA Do not say things like that.
Let us go. We must go.

1/F

ASLE I will pack. You go home,
go home to your mother up on the hill.
Maybe we can sleep there tonight.

(Asle starts packing.)

ALIDA Maybe.
Except, my mother never liked me.
Her own daughter.
Oh, my father ...

When you play your fiddle,
I can hear my father sing.
I remember only his voice.
But, he has disappeared, gone.
My mother never sang for me ...

ASLE Do not despair, I love you Alida,
I love you enough for two.
(Asle looks out the window.)
The owner is approaching. Go!

(gerät in Panik, lacht unbeholfen)
Er sagte, wir müssen weg?
Wir müssen hier weg, aber wohin?

1/E Rezitativ
(Asle lacht, als wäre es nur eine Redewendung.)

ASLE Ich hätte ihn umbringen sollen.

ALIDA Nein, nein. Sag das nicht. Es lässt
sich nicht ändern. Es ist Spätherbst, es ist
dunkel und kalt, und wir brauchen einen
Ort, wo wir bleiben können.

ASLE Wir können nirgendwo hin.
Ich hätte ihn umbringen sollen ...

ALIDA Sag nicht so etwas. Lass uns
gehen. Wir müssen gehen.

1/F

ASLE Ich packe. Du gehst nach Hause.
Geh auf den Hügel, nach Hause zu deiner
Mutter. Vielleicht können wir heute Nacht
dort schlafen.

(Asle beginnt zu packen.)

ALIDA Vielleicht.
Allerdings, meine Mutter hat mich nie
gemocht. Ihre eigene Tochter.
Oh, mein Vater ...

Wenn du deine Fiedel spielst,
höre ich meinen Vater singen.
Ich erinnere mich nur noch an seine
Stimme. Aber er ist verschwunden, fort.
Meine Mutter sang nie für mich ...

ASLE Nicht verzweifeln, ich liebe dich
Alida, ich liebe dich genug für zwei.
(Asle schaut aus dem Fenster.)
Der Besitzer nähert sich. Geh!

(Alida starts off carrying two bundles hanging over her shoulders.)

SCENE 2 IN F (Mother's house)
Alida, Mother, Asle, Vocal Trio

2/A

(Alida with two bundles hanging over her shoulders in her mother's house.)

ALIDA Mother ...

(Mother enters the room.)

ALIDA Mother, please, we are in need.

MOTHER (sarcastic) So you are here again?

ALIDA We are in need.
The new owner said it is his boathouse.
It is his boathouse, and we cannot stay, he wants it back.

MOTHER What do you want?

ALIDA We cannot stay, we have nowhere to go.

MOTHER Girl, speak out! What do you want?

ALIDA It will be dark soon, we have nowhere else to go.

MOTHER Well, daughter, you can't stay here.

(Asle comes, takes the two bundles from Alida, lowers them to the floor and puts an arm around her shoulder.)

ALIDA Oh, mother, please ...

(Alida macht sich auf den Weg, sie trägt zwei Bündel, die über ihren Schultern hängen.)

SZENE 2 IN F (Haus der Mutter)
Alida, Mutter, Asle, Vokaltrio

2/A

(Alida mit zwei Bündeln auf den Schultern, im Haus ihrer Mutter.)

ALIDA Mutter ...

(Die Mutter kommt herein.)

ALIDA Mutter, bitte, wir sind in Not ...

MUTTER (sarkastisch) Du bist also wieder da?

ALIDA Wir sind in Not.
Der neue Besitzer sagte, es sei sein Bootshaus. Es ist sein Bootshaus, wir können nicht bleiben, er will es zurück.

MUTTER Was willst du?

ALIDA Wir können nicht bleiben, wir können nirgendwo hin.

MUTTER Mädchen, raus mit der Sprache! Was willst du?

ALIDA Es wird bald dunkel, wir können nirgendwo anders hingehen.

MUTTER Nun, Tochter, hier kannst du nicht bleiben.

(Asle kommt, nimmt Alida die beiden Bündel ab, setzt sie auf dem Boden ab und legt ihr einen Arm um die Schulter.)

ALIDA O Mutter, bitte ...

MOTHER (in response to Asle's presence)
Oh well, but only for a while ...

ALIDA Just for tonight ...

ASLE ... just for one night.
We will leave for Bjørgvin tomorrow.

MOTHER Well ...

(She nods and leaves.)

2/B

ASLE I was there with Pa Sigvald once, I remember it all, the streets, the houses, the shops. You will be happy there. I promise.

ALIDA But we have no money, we have nothing. How will we get there?

ASLE There is a boat moored by the boathouse.

ALIDA But that boat ...

ASLE That boat will do us fine.
Leave the boat to me.
Now rest, you are very tired, you look tired, so very tired.
(Alida lies down on the bed. Asle leaves.)

INTERLUDE 1

(Mother enters the room.)

2/C

MOTHER What are you doing, just lying there. Do something, shirking your duties, no better than your father.

MUTTER (als Antwort auf Asles Anwesenheit)
Na gut, aber nur kurz.

ALIDA Nur heute Nacht ...

ASLE ... nur eine Nacht.
Morgen brechen wir nach Bjørgvin auf.

MUTTER Nun ...

(Sie nickt und geht.)

2/B

ASLE Ich war einmal mit Pa Sigvald dort, ich erinnere mich an alles, an die Straßen, die Häuser, die Geschäfte.
Du wirst dort glücklich sein.
Das verspreche ich.

ALIDA Aber wir haben kein Geld, wir haben nichts.

Wie sollen wir dorthin kommen?

ASLE Es gibt ein Boot, das am Bootshaus festgemacht ist.

ALIDA Aber dieses Boot ...

ASLE Dieses Boot wird uns nutzen.
Lass das Boot meine Sache sein.
Jetzt ruh dich aus, du bist sehr müde, du siehst müde aus, sehr müde.
(Alida legt sich aufs Bett. Asle geht.)

ZWISCHENSPIEL 1

(Die Mutter betritt das Zimmer.)

2/C

MUTTER Was fällt dir ein, liegst einfach nur da! Tu etwas! Du drückst dich vor deinen Pflichten, genau wie dein Vater!

(Asle enters, standing in the door, his hair wet, his eyes full of pain. He looks worn and tired.)

MOTHER Move! Move!
Did you think I would do all the work?
Everything? I said move!

(She leaves.)

2/D

ALIDA You see, she does not like me.
Where have you been?

ASLE Do not ask.

ALIDA You look wet, you look cold.
Come to bed, come, lie down.
Get some sleep.

(Asle does not move.)

ASLE This is not the time to sleep.
We must go. The boat is waiting.
Let us go.

ALIDA You must sleep, Asle, just a little. Come, lie down here, just a little.

ASLE I must not sleep,
the time is not yet right for sleep.
We must leave for Bjørgvin.
The boat is waiting, the boat, the boat ...
We must go. The boat is waiting.

ALIDA The boat? What boat?

ASLE It stands ready, let us go!

(Asle picks up the two bundles, hoists them over his shoulders and takes the fiddle case, too.
Alida takes two empty bags from a cupboard and packs them full of sausage and bread.)

(Asle kommt und bleibt in der Tür stehen,
seine Haare sind nass, seine Augen voller Schmerz.
Er sieht erschöpft und müde aus.)

MUTTER Beweg dich! Beweg dich!
Dachtest du, ich würde die ganze Arbeit machen? Alles? Ich sagte, beweg dich!

(Sie geht hinaus.)

2/D

ALIDA Siehst du, sie mag mich nicht.
Wo warst du?

ASLE Frag nicht.

ALIDA Du siehst nass aus, du siehst verfroren aus. Komm ins Bett, komm, leg dich hin. Leg dich hin und schlaf etwas.

(Asle regt sich nicht.)

ASLE Jetzt ist keine Zeit zum Schlafen.
Wir müssen gehen. Das Boot wartet.
Lass uns gehen.

ALIDA Du musst schlafen, Asle, nur kurz. Komm, leg dich hier hin, nur kurz.

ASLE Ich darf nicht schlafen,
es ist keine Zeit für Schlaf.
Wir müssen nach Bjørgvin aufbrechen.
Das Boot wartet, das Boot ...
Wir müssen gehen. Das Boot wartet.

ALIDA Das Boot? Welches Boot?

ASLE Es liegt bereit, lass uns gehen!

(Asle nimmt die beiden Bündel, hebt sie auf seine Schultern und nimmt auch den Fiedelkoffer.
Alida holt zwei leere Beutel aus einem Schrank und packt sie voll mit Wurst und Brot.)

ALIDA Wait, I will get some food, we need something for tomorrow. You go, I will get some food.

ASLE Good. I will wait out in the yard ... better not to meet your mother.
(Asle leaves. Mother appears in the door.)

2/E

MOTHER What are you doing?
What is that in your hand? What are you up to? It boggles the mind!
How wicked, how base, stealing from your own mother. No better than your father, scum like your father!
Just look at you, you slut!

ALIDA Mother, please, we need something to eat.
Mother, please ... for the child ...

MOTHER Let go!
(She grabs Alida's hand.)

ALIDA I will not! No!
(Mother grabs Alida's hair and pulls.)

MOTHER Stealing from your own mother, you little whore.
(Alida with one hand on her belly to protect it against her mother's blows, with the other she lashes out at her.)

MOTHER Biting your own mother, scum, like your father, you dirty whore!
(She grabs again Alida's hair. Alida screams. Asle comes running in, grabs Mother's hand and holds it in a tight grip. Mother frees herself and runs to the other room.)

ASLE (to Alida) Go outside!
Wait for me out in the yard.
I said go!

ALIDA Warte, ich hole etwas zu essen, wir brauchen etwas für morgen. Geh, ich hole etwas zu essen.

ASLE Gut. Ich warte draußen im Hof ... besser, ich begegne deiner Mutter nicht.
(Asle geht. Die Mutter erscheint in der Tür.)

2/E

MUTTER Was machst du da? Was ist das in deiner Hand? Was hast du vor? Unfassbar!
Wie hinterhältig, die eigene Mutter zu bestehlen. Nicht besser als dein Vater, Abschaum wie dein Vater!
Sieh dich nur an, du Schlampe!

ALIDA Mutter, bitte, wir brauchen etwas zu essen.
Mutter, bitte ... für das Kind ...

MUTTER Gib her!
(Sie packt Alidas Hand.)

ALIDA Das werde ich nicht! Nein!
(Die Mutter zieht Alida an den Haaren.)

MUTTER Die eigene Mutter bestehlen, du kleine Hure.
(Alida versucht ihren Bauch vor den Angriffen der Mutter zu schützen und wird selbst handgreiflich.)

MUTTER Die eigene Mutter beißen, Abschaum wie dein Vater, du dreckige Hure!
(Sie zieht Alida erneut an den Haaren. Alida schreit. Asle kommt angerannt, packt die Mutter an der Hand und hält sie fest. Die Mutter befreit sich und rennt ins andere Zimmer.)

ASLE (zu Alida) Geh raus!
Warte draußen im Hof auf mich.
Ich sagte, geh!

INTERLUDE 2

(Asle goes after Mother. Alida goes out to the yard and stands waiting. We don't see what is happening in the house.)

(Asle appears. He is upset, but pleased with what he had accomplished inside.
He hoists the bundles over his shoulders, takes the fiddle case in his hand and starts off)

2/F

RECITATIVE

ASLE Let us go!

We'll take the boat, it is all right.
You can sleep on the boat all you want,
as we sail for Bjørgvin, as we sail into
life. You can sleep on the boat.

INTERLUDE 3 (Journey in the night)

VOCAL TRIO Sleep Alida, sleep.
Asle loves you, he loves you,
he did only what he had to do,
he did it for the two of you.

SCENE 3 IN F# (In Bjørgvin)

Alida, Asle, Old Woman, The Girl,
Man in Black, Innkeeper, Vocal Trio,
Six Fishermen

3/A

(The market place in Bjørgvin by the sea. The six Fishermen call attention to themselves with small hand bells. The six together sound like a carillon. Having just arrived, Asle and Alida are walking along a street with their bundles hanging from their shoulders.)

ZWISCHENSPIEL 2

(Asle folgt der Mutter. Alida geht hinaus in den Hof und wartet dort. Es ist nicht zu sehen, was im Haus passiert.)

(Asle kommt zurück. Er ist aufgebracht, aber zufrieden mit dem, was er drinnen getan hat.
Er hievt sich die Bündel auf die Schultern, nimmt den Fiedelkasten in die Hand und geht los.)

2/F

REZITATIV

ASLE Los!

Wir nehmen das Boot, das ist in Ordnung.
Du kannst auf dem Boot schlafen, so viel du willst, jetzt segeln wir nach Bjørgvin.
Jetzt segeln wir ins Leben. Du kannst auf dem Boot schlafen.

ZWISCHENSPIEL 3 (Reise in die Nacht)

VOKALTRIO Schlaf, Alida, schlaf.
Asle liebt dich, er liebt dich,
er tat nur, was er tun musste,
er tat es für euch beide.

SZENE 3 IN FIS (In Bjørgvin)

Alida, Asle, Alte Frau, Mädchen,
Man in Black, Wirt, Vokaltrio,
Sechs Fischer

3/A

(Der Marktplatz in Bjørgvin am Meer. Die sechs Fischer machen mit kleinen Handglocken auf sich aufmerksam. Zusammen klingen sie wie ein Glockenspiel. Asle und Alida sind gerade angekommen und gehen mit ihren Bündeln auf den Schultern die Straße entlang.)

SIX FISHERMEN

1. Come and buy our fish!
2. Fresh fish,
3. good fish,
4. fresh fish
5. from the sea.

ALL Come and buy!

1. Mackerel,
2. cod,
3. dogfish,
4. shark,
5. flounder,
6. halibut.

ALL Come and buy!

1. Taste my haddock,
2. taste my haddock,
3. spiny dogfish,
- 4./5. basking shark
6. buy my halibut.

(Together, the Six Fishermen play a carillon melody.)

ALIDA How beautiful this sound,
how very beautiful.

ASLE The sound of the fishermen of Bjørgvin, their carillon, how pure.
I am so pleased you like it, Alida, so pleased. And yonder is the market place, where people from the countryside offer their goods for sale.

ALIDA But no one from our village goes there?

ASLE They might, yes. They might ...

ALIDA Let us not go there, let us cross to the other side.

SECHS FISCHER

1. Kommt und kauft unseren Fisch!
2. Frischer Fisch,
3. Guter Fisch,
4. frischer Fisch
5. aus dem Meer.

ALLE Kommt und kauft!

1. Makrele,
2. Kabeljau,
3. Dornhai,
4. Hai,
5. Flunder,
6. Heilbutt.

ALLE Kommt und kauft!

1. Probiert meinen Schellfisch,
2. probiert meinen Schellfisch,
3. Dornhai,
- 4./5. Riesenhai,
6. kauft meinen Heilbutt!

(Die sechs Fischer spielen gemeinsam eine Glockenspielmelodie.)

ALIDA Wie schön dieser Klang ist,
wie wunderschön.

ASLE Der Klang der Fischer von Bjørgvin, ihr Glockenspiel, wie rein.
Ich bin so froh, dass es dir gefällt, Alida, so froh. Und dort ist der Marktplatz, wo Leute vom Land ihre Waren zum Verkauf anbieten.

ALIDA Aber aus unserem Dorf kommt niemand dorthin?

ASLE Doch, vielleicht schon. Die könnten ...

ALIDA Lass uns nicht dorthin gehen,
lass uns auf die andere Seite gehen.

ASLE Do not be afraid, Alida, I love you. We will rent a house, and I will go find some work.

ALIDA Where?

ASLE I will go down to the market place or to the wharf and ask around. Perhaps there's a tavern. I can play my music ... whatever. I will play on Pa Sigvald's fiddle ...

3/B (The Old Woman)
(Asle knocks on the door of a house.
The Old Woman steps outside the house.)

OLD WOMAN Yes? What do you want?

ASLE Have you got a room to let?

OLD WOMAN What do you want?

ASLE Have you got a room to let?

OLD WOMAN A room to let ...
a room to let ...
(She looks at Alida.)
No! There are no rooms to let for the likes of you. Go look for a room where you come from,
but not here in Bjørgvin.
Get on ... Get on ...

(The Old Woman closes the door halfway and peers after them.)

3/C (The Girl)
(Asle and Alida continue on to the neighboring houses. They knock, the doors are opened, but the minute they look at the two of them, the doors are shut. They are nearing the door of the Girl's

ASLE Keine Angst, Alida, ich liebe dich. Wir mieten ein Haus, und ich suche mir eine Arbeit.

ALIDA Wo?

ASLE Ich gehe runter zum Marktplatz oder zum Kai und frage herum. Vielleicht gibt es hier eine Kneipe. Ich kann meine Musik spielen ... was auch immer. Ich werde auf Pa Sigvalds Fiedel spielen ...

3/B (Die Alte Frau)
(Asle klopft an die Tür eines Hauses.
Die Alte Frau tritt heraus.)

ALTE FRAU Ja? Was wollt ihr?

ASLE Haben Sie ein Zimmer zu vermieten?

ALTE FRAU Was wollt ihr?

ASLE Haben Sie ein Zimmer zu vermieten?

ALTE FRAU Ein Zimmer zu vermieten ... ein Zimmer zu vermieten ...
(Sie sieht Alida an.)
Nein! Es gibt keine Zimmer zu vermieten für Leute wie euch. Geht und sucht euch dort ein Zimmer, wo ihr herkommt, aber nicht hier in Bjørgvin.
Geht weiter ... geht weiter ...

(Die Alte Frau schließt halb die Tür und sieht ihnen nach.)

3/C (Das Mädchen)
(Asle und Alida gehen weiter zu den benachbarten Häusern. Sie klopfen, die Türen werden geöffnet, aber sobald die beiden wahrgenommen werden, werden die Türen geschlossen. Sie nähern sich der

house, but before they can knock, the Girl with blond hair opens the door.)

Haustür des Mädchens, aber bevor sie anklopfen können, öffnet das Mädchen mit den blonden Haaren die Tür.)

GIRL What do you want?

ASLE Have you got a room to let?

GIRL A room?

(points at Alida)

There might be a room for you, but not for her, not in the state she's in. Had you come before this, there might have been a room for her as well. But now, in the state she is in, that will not do at all.

(She waits a bit.)

(to Asle) Well, are you coming in or not?
Make up your mind, I can't believe it ... Will it be in or out?

(Alida looks at Asle and takes him by the arm.)

ALIDA Come, let us go.

(She gently pulls on Asle's sleeve.)

I said, let us go ...

(The Girl laughs and goes back inside, closing the door, but we can hear what she is saying.)

GIRL I can't believe it ... I simply can't believe it ... This boy and that little slut, always the same old story, always, always ...

3/D (The dream)

ALIDA Can we stop for a while?
I am so tired,
I shiver with cold,

MÄDCHEN Was wollt ihr?

ASLE Hast du ein Zimmer zu vermieten?

MÄDCHEN Ein Zimmer?

(zeigt auf Alida)

Vielleicht habe ich ein Zimmer für dich, aber nicht für sie, nicht in ihrem Zustand. Wärt ihr früher gekommen, hätte es vielleicht auch ein Zimmer für sie gegeben. Aber jetzt, in ihrem Zustand, auf keinen Fall.

(Sie wartet kurz.)

(zu Asle) Also, kommst du nun rein oder nicht?
Entscheide dich, ich kann es nicht fassen ... Rein oder raus?

(Alida sieht Asle an und fasst ihn am Arm.)

ALIDA Komm, lass uns gehen.

(Sie zupft an Asles Ärmel.)

Ich sagte, lass uns gehen ...

(Das Mädchen lacht und geht wieder hinein, sie schließt die Tür, aber man kann hören, was sie sagt.)

MÄDCHEN Unglaublich ... unglaublich ... Dieser Junge und die kleine Schlampe, es ist immer die gleiche alte Geschichte, immer, immer ...

3/D (Der Traum)

ALIDA Können wir kurz stehenbleiben?
Ich bin so müde,
ich zittere vor Kälte,

knocking on twenty doors, we're just looking for shelter, but no one will take us in.

ASLE We cannot stop in this rain.

ALIDA I am so tired.

(They stand against a wall, under the eaves. Alida lowers her bags, squats, her chin falls on her chest, her eyelids close over her eyes, and she sleeps squatting like that.)

ASLE Sleep, Alida, sleep ... I cannot sleep myself. Sleep, Alida. Think of something beautiful, think of the music. Pa Sigvald's fiddle, what luck, tomorrow I shall find a tavern to play in ... Sleep, Alida, sleep ... think of the music ...

VOCAL TRIO/ALIDA (while Alida sings the Lullaby) ... think of the music where music comes from, it comes from grief, it comes from grief.

ALIDA/VOCAL TRIO When Asle plays, the grief is gone, making way for dreams, making way for dreams.

ALIDA Mamma loves you, papa loves you ...

ASLE What did you say?

(Alida wakes up with a start.)

RECITATIVE

ALIDA I don't know, I must have been dreaming.
I heard you play a tune, that lovely tune,

wir haben an nahezu zwanzig Türen geklopft und suchen nur eine Unterkunft, aber niemand nimmt uns auf.

ASLE Wir können bei diesem Regen nicht stehenbleiben.

ALIDA Ich bin so müde.

(Sie stellen sich an eine Wand, unter den Dachvorsprung. Alida legt ihre Beutel auf den Boden, und hockt sich hin, ihr Kinn sackt ihr auf die Brust, ihre Lider senken sich über die Augen, und so hockend schlafet sie ein.)

ASLE Schlaf, Alida, schlaf ... ich selbst kann nicht schlafen. Schlaf, Alida. Denk an etwas Schönes, denk an die Musik. Pa Sigvalds Fiedel, was für ein Glück, morgen finde ich eine Kneipe, in der ich spielen kann ... Schlaf, Alida, schlaf ... denk an die Musik ...

VOKALTRIO/ALIDA (während Alida das Wiegenlied singt) ... denk an die Musik, woher sie kommt, sie kommt von den Sorgen.

ALIDA/VOKALTRIO Wenn Asle spielt, sind die Sorgen weg, und machen Platz für Träume.

ALIDA Mama hat dich lieb, Papa hat dich lieb ...

ASLE Was hast du gesagt?

(Alida schreckt aus dem Schlaf.)

REZITATIV

ALIDA Ich weiß nicht, ich muss geträumt haben.
Ich habe dich eine Melodie spielen hören,

as lovely as the sound of the carillon at the market place.

ASLE We must go.

There is an inn at the end of the street where we are sure to find a room.

3/E (In the inn)

(Sudden change of scene. Alida and Asle disappear, and immediately we see the inn. The six Fishermen are standing by the counter in a line, their backs to the audience. They are nodding their heads [“JA”: Norwegian “yes” with glissando] and stamping their feet to the rhythm of the music. Before they drink, they raise their beer bottles high up in the air.)

SIX FISHERMEN

ALL Ja, ja-ja-ja ...

1. Hard rain tonight ...
 2. ... tough wind tomorrow ...
 3. ... dark skies tonight ...
 4. ... black seas tomorrow ...
 - 5./6. ... but tomorrow is another day.
- ALL Ja, ja-ja-ja ...

(Alida and Asle enter and head for the counter. The Man in Black is standing at the counter.)

ASLE Have you got a room for us?

(The Innkeeper looks them over.)

INNKEEPER Ja ..., I have a room to let. Is it for the two of you?

Is it for a night? Or two? Or more?

(The Innkeeper looks Alida up and down, his eyes rest on her belly. He can't take his eyes from her.)

MAN IN BLACK You look wet, you look cold ...

jene schöne Melodie, so schön wie der Klang des Glockenspiels auf dem Marktplatz.

ASLE Wir müssen gehen.

Es gibt ein Gasthaus am Ende der Straße, wo wir bestimmt ein Zimmer finden.

3/E (Im Wirtshaus)

(Plötzlicher Szenenwechsel. Alida und Asle verschwinden, und unmittelbar erscheint das Wirtshaus. Die sechs Fischer stehen in einer Reihe an der Theke, mit dem Rücken zum Publikum. Sie nicken [„JA“: norwegisches „Ja“ mit Glissando] und stampfen mit den Füßen im Rhythmus der Musik. Bevor sie trinken, heben sie ihre Bierflaschen hoch in die Luft.)

SECHS FISCHER

ALLE Ja, ja-ja-ja ...

1. Starkregen heute Nacht ...
 2. ... heftiger Wind morgen ...
 3. ... dunkler Himmel heute Nacht ...
 4. ... schwarze See morgen ...
 - 5./6. ... aber morgen ist ein anderer Tag.
- ALLE Ja, ja-ja-ja ...

(Alida und Asle kommen herein und gehen zum Tresen. Der Man in Black steht am Tresen.)

ASLE Haben Sie ein Zimmer für uns?

(Der Wirt mustert sie.)

WIRT Ja, ... ich habe ein freies Zimmer. Für euch beide?

Für eine Nacht? Oder zwei? Oder mehr?

(Der Wirt schaut Alida von oben bis unten an, sein Blick bleibt auf ihrem Bauch stehen. Er kann den Blick nicht von ihr abwenden.)

MAN IN BLACK Ihr seht nass und verfroren aus ...

SIX MEN ... hard rain tonight, ja ...

SECHS FISCHER ... Starkregen heute
Nacht, ja ...

MAN IN BLACK You must not walk
around like this.

(The Innkeeper leans over the guest book resting
on the counter in front of him, but meanwhile
he can't take his eyes off of Alida.)

INNKEEPER (overfamiliar) Ja ... I have
a room to let.

Come child, let me show you.

(Alida looks at Asle, takes his arm and casts a
pleading look at him as she pulls him along
with her toward the door.)

ALIDA (to Asle) No, please no ...

STRETTA

INNKEEPER So you will not be
staying after all? Well, should you
change your mind, you are always
welcome here.

(Alida opens the door and she and Asle
walk out.)

ALIDA (agitated) We cannot stay here.
Did you see? Did you see the eyes of
that man? What those eyes said?
Oh, Asle, how blind you are!

SCENE 4 IN C (Old Woman's house –
Dream)

Alida, Asle, Old Woman, Man in Black,
Vocal Trio

4/A

(Out on the street once again, Asle and Alida
see the Old Woman on whose door they had
knocked first walking just ahead of them.)

SECHS FISCHER ... Starkregen heute

MAN IN BLACK So könnt ihr nicht
herumlaufen.

(Der Wirt beugt sich über das Gästebuch, das vor
ihm auf dem Tresen liegt, aber währenddessen
kann er seinen Blick nicht von Alida abwenden.)

WIRT (aufdringlich) Ja ... ich habe ein
Zimmer zu vermieten.

Komm, Kindchen, ich zeige es dir.
(Alida schaut Asle an, fasst seinen Arm und wirft
ihm einen flehenden Blick zu, während sie ihn
Richtung Tür zieht.)

ALIDA (zu Asle) Nein, bitte nicht ...

STRETTA

WIRT Ihr wollt also doch nicht bleiben?
Solltet ihr eure Meinung ändern,
seid ihr hier stets willkommen.

(Alida öffnet die Tür, und beide gehen hinaus.)

ALIDA (aufgebracht) Wir können hier
nicht bleiben. Hast du gesehen? Hast du
die Augen des Mannes gesehen? Was sagten
diese Augen? O Asle, wie blind bist du!

SZENE 4 IN C (Haus der Alten Frau –
Traum)

Alida, Asle, Alte Frau, Man in Black,
Vokaltrio

4/A

(Zurück auf der Straße, sehen Asle und Alida vor
sich die Alte Frau gehen, an deren Tür sie zuerst
geklopft hatten. Die Alte Frau holt einen großen

The Old Woman takes out a large key and
unlocks the door to her house. Asle hurries after
her and holds the door open.)

ASLE Have you got a room to let?

OLD WOMAN You? You already
asked me earlier today.
Don't you remember what I said?

ASLE We need a room for this night.
Just for one night.
In this rain we cannot walk.

RECITATIVE

OLD WOMAN (She glares at Alida, then
superciliously tells Asle off) I have seen too
many in my life like you, coming, always,
to this house.
I have had too many like you in my
house before this. There is no room
for the likes of you.
How often must I say?

(Asle blocks the doorway, then waves to Alida to
join him there.)

ASLE Please. We have nowhere to go.

ASLE Bitte. Wir können sonst
nirgendwo hin.

OLD WOMAN You want me to give
you and your bastard a room? What do
you take me for? Go! Be on your way!

(She gesticulates wildly, chasing them away.)

ASLE (shouting) No. Not in this cold,
not in this rain. No!

(Asle shoves the Old Woman inside, puts a hand
on Alida's shoulder, pushes her inside as well,
then closes the door.)

Schlüssel heraus und schließt die Tür zu ihrem
Haus auf. Asle eilt hinterher und hält die Tür auf)

ASLE Haben Sie ein Zimmer zu
vermieten?

ALTE FRAU Du? Du hast mich heute
schon einmal gefragt.
Weißt du nicht mehr, was ich gesagt habe?

ASLE Wir brauchen ein Zimmer für
heute Nacht. Nur für eine Nacht.
In diesem Regen können wir nicht weiter.

REZITATIV

ALTE FRAU (blickt Alida an, dann Asle in
herablassendem Ton zurechtweisend) Ich habe
in meinem Leben zu viele wie euch gesehen,
immer kommen sie zu diesem Haus.
Ich habe schon zu viele wie euch in meinem
Haus gehabt. Hier gibt es kein Platz für
euresgleichen.
Wie oft muss ich das noch sagen?

(Asle blockiert die Tür und winkt Alida zu sich.)

ASLE Bitte. Wir können sonst
nirgendwo hin.

ALTE FRAU Du willst, dass ich euch
und eurem Bastard ein Zimmer gebe?
Wofür hältst du mich? Geht! Verschwindet!

(Sie verjagt die beiden wild gestikulierend.)

ASLE (brüllend) Nein. Nicht bei dieser
Kälte, nicht bei diesem Regen. Nein!

(Asle stößt die Alte Frau ins Haus, legt Alida eine
Hand auf die Schulter, schiebt sie ebenfalls hinein
und schließt dann die Tür.)

OLD WOMAN (*shouting*) What do you think you are doing? You will pay for this!

ASLE (*to Alida*) Go to the kitchen! Do it, go to the kitchen.

4/B

(*Alida goes to the kitchen, stops by the stove, puts some kindling in the stove and holds out her hands above it. She sees a bench, takes off her shirt, and wraps herself in the blanket she found on the bench, then she lies down and falls fast asleep.*)

VOCAL TRIO Sleep Alida, sleep. Asle is your beloved, he did only what he had to do. He did it for the two of you.

4/C (*The dream*)

(*Alida cries out repeatedly in her sleep.*)

VOCAL TRIO Asle is plucking at the strings, he draws the bow across them, playing on and on,

ALIDA "... There is no room for the likes of you ..."

VOCAL TRIO ... hoping to lighten the grief, ... hoping to stop the grief ...

ALIDA "... I have seen too many in my life like you ..."

VOCAL TRIO ... to make it go away.

ALIDA "... Go! Be on your way ... Go! ... Go!"

(*Asle walks into the kitchen. Alida is startled awake from her dream.*)

ALTE FRAU (*schreiend*) Was fällt dir ein! Das wirst du büßen!

ASLE (*zu Alida*) Geh in die Küche! Mach schon, geh in die Küche.

4/B

(*Alida geht in die Küche, bleibt am Herd stehen, legt ein paar Holzscheite in den Ofen und hält ihre Hände darüber. Sie sieht eine Bank, zieht ihr Hemd aus undwickelt sich in die Decke, die sie auf der Bank gefunden hat, dann legt sie sich hin und schläft schnell ein.*)

VOKALTRIO Schlaf, Alida, schlaf. Asle ist dein Liebster, er tat nur, was er tun musste. Er tat es für euch beide.

4/C (*Der Traum*)

(*Alida schreit wiederholt im Schlaf auf.*)

VOKALTRIO Asle zupft die Saiten, er streicht den Bogen darüber, spielt immer weiter,

ALIDA »... Hier gibt es kein Zimmer für euresgleichen ...«

VOKALTRIO ... in der Hoffnung, die Sorgen zu lindern, ... in der Hoffnung, die Sorgen zu beenden ...

ALIDA »... Ich habe in meinem Leben zu viele wie euch gesehen ...«

VOKALTRIO ... sie zu vertreiben.

ALIDA »... Geht! ... Verschwindet! ... Geht! ... Geht!«

(*Asle kommt in die Küche. Alida schreckt aus ihrem Traum.*)

4/D

ASLE You fell asleep.

(*Alida sits up on the bench, the blanket slips down, revealing her big breasts and round belly. Asle sits down on the bench next to her and puts his arm around her shoulder.*)

ALIDA We should rest a bit. You need to sleep. Sleep.

ASLE I cannot.

(*He stands up.*)

RECITATIVE

ASLE I will get us something to eat. (Asle puts food on the table.)

ALIDA This is a fine little house.

ASLE (smiling) Yes, a nice little house.

(*Alida feels that she is about to give birth.*)

ALIDA (with an expectant, happy smile) I think ...

I think I am about to give birth.

(*with a subdued, disciplined cry*)

Oh, the pain! I am about to give birth.

Go find someone who can come and help.

Find someone to help.

A woman to help me ...

(*Asle helps her lie back down and covers her with the blanket.*)

ASLE Yes, yes, a woman to help you ... Yes, right away.

4/D

ASLE Du warst eingeschlafen.

(*Alida setzt sich auf, dabei verrutscht die Decke und gibt den Blick frei auf ihre großen Brüste und ihren runden Bauch. Asle setzt sich neben sie auf die Bank und legt seinen Arm um ihre Schulter.*)

ALIDA Wir sollten uns ein wenig ausruhen. Du musst schlafen. Schlaf.

ASLE Ich kann nicht.

(*Er steht auf.*)

REZITATIV

ASLE Ich hole uns etwas zu essen. (Asle stellt Essen auf den Tisch.)

ALIDA Das ist ein schönes kleines Haus.

ASLE (lächelnd) Ja, ein schönes kleines Haus.

(*Alida spürt, dass die Wehen einsetzen.*)

ALIDA (mit einem erwartungsvollen, glücklichen Lächeln) Ich glaube ...

Ich glaube, das Kind kommt.

(*mit einem gedämpften, unterdrückten Schrei*)

Oh, dieser Schmerz! Das Kind kommt.

Geh und finde jemanden, der uns helfen kann. Finde jemanden, der hilft.

Eine Frau, die mir hilft ...

(*Asle hilft ihr, sich wieder hinzulegen und deckt sie zu.*)

ASLE Ja, eine Frau, die dir hilft ... Ja, sofort.

4/E

(Asle goes out to the street, where he looks around helplessly. He sees a man down at the end of the street and rushes over to him.)

ASLE Please, sir.

Can you help me.

My wife is about to give birth ...

MAN IN BLACK I am no midwife. But there is an old woman up the street who knows all about such things. Let us go and fetch her.

(The Man in Black waves an arm in the direction of the small house where Alida and Asle have found shelter, walks toward it, and stops, then he knocks on the door and waits. He knocks again. Meanwhile, surprised, Asle retreats.)

MAN IN BLACK She does not seem to be at home. How odd. She is always at home this time of day. There is another midwife, though. Go down to the wharf.

(Asle hurries off in the direction of the wharf.)

SCENE 5 IN C# (Midwife - Man in Black)
Midwife, Asle, Man in Black

(Asle and the Midwife are coming down the street. When they reach the house, they stop.)

MIDWIFE Here? Your wife is in the old woman's house?
If the old woman cannot help you, then neither can I.

ASLE She is not at home.

(Asle opens the door to the house and anxiously pushes the Midwife inside.)

4/E

(Asle geht auf die Straße, wo er sich hilflos umschaut. Er sieht einen Mann am Ende der Straße und eilt auf ihn zu.)

ASLE Bitte, mein Herr:

Können Sie mir helfen?

Meine Frau bekommt gerade ein Kind ...

MAN IN BLACK Ich bin keine Hebammme. Aber die Straße hinauf lebt eine alte Frau, die sich mit solchen Dingen auskennt. Gehen wir und holten sie.

(Der Man in Black deutet mit einem Arm in Richtung des kleinen Hauses, in dem Alida und Asle Unterschlupf gefunden haben, bleibt davor stehen, dann klopft er an die Tür und wartet. Er klopft erneut. Währenddessen weicht Asle überrascht zurück.)

MAN IN BLACK Sie scheint nicht zu Hause zu sein. Wie seltsam. Um diese Tageszeit ist sie immer zu Hause. Aber es gibt noch eine andere Hebammme. Geh runter zum Kai.

(Asle eilt in Richtung Kai davon.)

SZENE 5 IN CIS (Hebamme - Man in Black)
Hebamme, Asle, Man in Black

(Asle und die Hebamme kommen die Straße entlang. Vor dem Haus bleiben sie stehen.)

HEBAMME Hier? Deine Frau ist im Haus der Alten Frau?
Wenn die Alte Frau euch nicht helfen kann, dann kann ich es auch nicht.

ASLE Sie ist nicht zu Hause.

(Asle öffnet die Haustür und schiebt die Hebamme ängstlich hinein.)

5/E

MIDWIFE She is always at home this time of the day. How odd. Your wife is in the chamber?

ASLE In the kitchen.

MIDWIFE You stay here.

(The Midwife walks into the kitchen and closes the door. Asle hears someone knocking at the front door and goes to open it.)

MAN IN BLACK You? What are you doing here?

ASLE My wife is giving birth.

MAN IN BLACK And the Old Woman is helping? But she is not at home.

ASLE It is not the Old Woman, it is the midwife.

MAN IN BLACK That is strange. I do not understand.

(A great cry of pain is heard, followed by more cries. Asle goes back inside. He paces up and down until the Midwife comes out from the kitchen.)

MIDWIFE (with subtle irony) You are a father now, the father of a fine little boy. You do not need me here anymore.

(The Midwife makes for the door, but then turns around, and looks at the Man in Black.)

MIDWIFE Do you know where the Old Woman is?

(The Midwife and the Man in Black leave. Asle walks into the kitchen to Alida.)

HEBAMME Um diese Tageszeit ist sie immer zu Hause. Wie seltsam. Deine Frau ist im Zimmer?

ASLE In der Küche.

HEBAMME Du bleibst hier.

(Die Hebamme geht in die Küche und schließt die Tür. Asle hört jemanden an der Haustür klopfen und geht, um sie zu öffnen.)

MAN IN BLACK Du? Was machst du hier?

ASLE Meine Frau bekommt gerade ihr Kind.

MAN IN BLACK Und die Alte Frau hilft? Aber sie ist doch nicht zu Hause.

ASLE Nicht die Alte Frau, sondern die Hebamme.

MAN IN BLACK Seltsam. Das verstehe ich nicht.

(Ein lauter Schmerzensschrei ist zu hören, gefolgt von weiteren Schreien. Asle geht wieder ins Haus. Er geht auf und ab, bis die Hebamme aus der Küche kommt.)

HEBAMME (mit feiner Ironie) Du bist jetzt Vater, der Vater eines kleinen Jungen. Ihr braucht mich hier nicht mehr.

(Die Hebamme geht zur Tür, dreht sich dann aber um und sieht den Man in Black an.)

HEBAMME Wissen Sie, wo die Alte Frau ist?

(Die Hebamme und der Man in Black verlassen das Haus. Asle geht in die Küche zu Alida.)

SCENE 6 IN G (Duet)

Alida, Asle

6/A

(A couple of days later Alida is sitting at the kitchen table. Asle enters from the street and begins pacing nervously up and down.)

ASLE We must leave this place.
We must leave. Someone is watching us.
They are after us.
Someone is after us, I think. We must leave.

ALIDA How do you know?

ASLE I just do.
We must leave.
I sold the fiddle,
we have money to help us out.

ALIDA Oh, the fiddle.
Your music reminded me of my father's voice, I heard my father's voice when you played the fiddle. Your fiddle ...

You should not have sold it, it was so nice to listen to.

(With her right hand, Alida imitates the movement of the bow. NB.: This action is part of the musical expression, it must not be left out. The melody gains expression only in harmony with this movement.)

ASLE But the money.
We need the money. The fiddle is gone, what's done is done.

6/B

ASLE We must leave this place.
We must leave.

SZENE 6 IN G (Duett)

Alida, Asle

6/A

(Einige Tage später sitzt Alida am Küchentisch. Asle kommt von der Straße herein und geht nervös auf und ab.)

ASLE Wir müssen diesen Ort verlassen.
Wir müssen fort. Jemand beobachtet uns.
Man verfolgt uns.
Jemand ist hinter uns her, glaube ich.
Wir müssen fort.

ALIDA Woher weißt du das?

ASLE Ich weiß es einfach.
Wir müssen fort.
Ich habe die Fiedel verkauft,
wir haben Geld.

ALIDA Oh, die Fiedel.
Deine Musik erinnerte mich an die Stimme meines Vaters, ich habe die Stimme meines Vaters gehört, als du die Fiedel gespielt hast. Deine Fiedel ...
Du hättest sie nicht verkaufen sollen,
es war so schön, ihr zuzuhören.

(Alida ahmt mit ihrer rechten Hand die Bewegung des Bogens nach. Notabene: Diese Bewegung ist Teil des musikalischen Ausdrucks, sie darf nicht weggelassen werden. Die Melodie erhält ihren Ausdruck nur im Einklang mit dieser Bewegung.)

ASLE Aber das Geld.
Wir brauchen das Geld. Die Fiedel ist weg,
was geschehen ist, ist geschehen.

6/B

ASLE Wir müssen diesen Ort verlassen.
Wir müssen fort.

ALIDA But it was good for us here.
It has never been as good for me anywhere as here. Can we not stay?

ASLE It is not our house.
I think we must leave.
We must leave here, we cannot stay.
She will come back, the woman who lived here.

ALIDA She will not. I hope she will not.

ASLE If not her, then surely someone else, what does it matter, and then this place is not for us.
We cannot stay.

ALIDA Where shall we go?

6/C

ASLE We will go wherever the road leads us. Far from Bjørgvin, where the fjord glitters, and the salmon leap from the waters ...

ALIDA (dreamily) We were happy here ...

ASLE I'll go and get some food.
Lie down and rest. Don't wait for me.
Sleep.
(He leaves.)

End of the First Act

ALIDA Aber hier war es gut für uns.
Nirgendwo war es für mich so gut wie hier.
Können wir nicht bleiben?

ASLE Es ist nicht unser Haus.
Ich denke, wir müssen gehen.
Wir müssen fort, wir können nicht bleiben.
Sie wird zurückkommen, die Frau, die hier gewohnt hat.

ALIDA Das wird sie nicht. Das wird sie hoffentlich nicht.

ASLE Wenn nicht sie, dann bestimmt jemand anderes, wie auch immer,
und dann ist dieser Ort nicht unser.
Wir können nicht bleiben.

ALIDA Wohin sollen wir gehen?

6/C

ASLE Wir gehen dorthin, wohin der Weg uns führt. Weit weg von Bjørgvin, wo der Fjord glitzert, und der Lachs aus dem Wasser springt ...

ALIDA (träumerisch) Wir waren glücklich hier ...

ASLE Ich hole etwas zu essen.
Leg dich hin und ruh dich aus. Warte nicht auf mich. Schlaf.
(Er geht.)

Ende des ersten Aktes

SECOND ACT

SCENE 7 IN G# (Inn)

Asle, Man in black, Boatman, Innkeeper,
Six Fishermen

7/A

(Out on the street, Asle is heading for the wharf, gesticulating with his hand as he talks to himself.)

RECITATIVO ACCOMPAGNATO

ASLE We must leave.

Someone is after us. We must get away. But we must buy some rings first. Then we can pretend to be married. With the rings we can hide ...

(The Man in Black suddenly appears, cutting short Asle's monolog. Not wanting to meet him, Asle slows his pace, then quickens it, trying to pass him as quickly as possible.)

MAN IN BLACK Well, look who is here. So we meet again.

(Asle hurries on.)

Will you stop. I want to talk to you.

Do you hear me, lad?

We must talk. Do you hear me?

I know a thing or two.

I know who you are.

You are nothing but a scoundrel, boy.

(Asle is already at a distance, when the Man in Black calls after him.)

Stop! I have something you should hear.

7/B (Inn)

(Asle wants to be rid of the Man in Black, so he hurries into the inn. There are several men in the inn, the Innkeeper, and the Boatman. The six Fishermen are standing at the counter.)

ZWEITER AKT

SZENE 7 IN GIS (Wirtshaus)

Asle, Man in Black, Bootsmann, Wirt,
Sechs Fischer

7/A

(Draußen auf der Straße geht Asle in Richtung Kai, dabei gestikuliert er mit der Hand und spricht mit sich selbst.)

RECITATIVO ACCOMPAGNATO

ASLE Wir müssen fort.

Jemand ist hinter uns her. Wir müssen fort. Aber zuerst müssen wir Ringe kaufen. Dann können wir so tun, als seien wir verheiratet. Mit den Ringen können wir untertauchen ...

(Plötzlich taucht der Man in Black auf, und stoppt damit Asles Monolog. Um dem Man in Black nicht zu begegnen, geht er langsamer, dann beschleunigt er und versucht, den Man in Black so schnell wie möglich zu überholen.)

MAN IN BLACK Na, sieh mal an, wer da kommt. So sehen wir uns wieder.

(Asle eilt weiter.)

Bleib doch mal stehen. Ich will mit dir reden. Hörst du mich, Junge?

Wir müssen reden. Hörst du?

Ich weiß ein oder zwei Dinge.

Ich weiß, wer du bist.

Du bist nichts als ein Verbrecher, Junge.

(Asle ist bereits in einiger Entfernung, als der Man in Black ihm nachruft.)

Halt! Es gibt etwas, das du hören solltest.

7/B (Wirtshaus)

(Um den Man in Black loszuwerden, eilt Asle in das Wirtshaus. Es sind mehrere Männer im Wirtshaus, außerdem der Wirt und der Bootsmann. Die sechs Fischer stehen am Tresen.)

INNKEEPER ... A beer for you?

1.FISHERMAN Ja.

INNKEEPER ... You too?

2./3.FISHERMEN Ja.

INNKEEPER ... A beer ...

4./5./6.FISHERMEN Ja.

(Asle enters and goes up to the others.)

INNKEEPER (to Asle)

And you, young man? ... A beer?

(At this moment the Man in Black enters, sees Asle and goes over to him.)

MAN IN BLACK Ooooh ... so there you are ... Asle.

Quick on your feet, I see ... Asle.

Why don't you buy me a tankard of beer, Asle.

(leans close to Asle)

We need to talk.

But first, buy me that tankard of beer.

ASLE No. Stop asking.

MAN IN BLACK You will be sorry,

Asle. Buy me that tankard of beer.

(The Boatman standing at the counter in front of Asle turns around.)

7/C (The Boatman)

BOATMAN (to Asle and the Man in Black)

So who are you?

SIX FISHERMEN

4.5.6. Who is that?

1.2.3. Who is that?

WIRT ... Ein Bier für dich?

1. FISCHER Ja.

WIRT ... Für dich auch?

2./3. FISCHER Ja.

WIRT ... Ein Bier ...

4./5./6. FISCHER Ja.

(Asle kommt herein und geht zu den anderen.)

WIRT (zu Asle)

Und du, junger Mann? ... Ein Bier?

(In diesem Moment kommt der Man in Black herein, sieht Asle und geht zu ihm.)

MAN IN BLACK Oh! ... da bist du ja ... Asle.

Flott unterwegs, wie ich sehe ... Asle.

Warum spendierst du mir nicht ein Bier, Asle?

(beugt sich dicht zu Asle)

Wir müssen reden.

Aber zuerst gibst du mir ein Bier aus.

ASLE Nein. Hör auf zu fragen.

MAN IN BLACK Das wird dir

noch leidtun, Asle. Gib mir ein Bier aus.

(Der Bootsmann, der am Tresen vor Asle steht, dreht sich um.)

7/C (Der Bootsmann)

BOOTSMANN (zu Asle und dem Man in Black)

Und, wer bist du?

SECHS FISCHER

4./5./6. Wer ist das?

1./2./3. Wer ist das?

BOATMAN (*to Asle*) You are new here? **BOOTSMANN** (*zu Asle*) Du bist neu hier?

ASLE Just passing through....
(Wanting to be rid of the Man in Black, Asle strikes up a conversation with the Boatman.)

SIX FISHERMEN Ooh ... and who is that? And who is that?

ASLE (*to the Boatman*) And you?

BOATMAN (*to Asle*) I am new here myself.

1./2./3. FISHERMEN (*interrupting*) ... now let's have another beer.

BOATMAN (*continues undisturbed*) I come from the north, "where the fjord glitters, and the salmon leap from the waters" ...

4.5.6. FISHERMEN (*interrupting in a throaty voice*) Now let's have another beer.

BOATMAN ... my boat weighed down with fish.

(turns to the six Fishermen)
A lucrative business, a profitable business. We are staying a few days, then heading home again.

SIX FISHERMEN (*stamping their feet to the rhythm of the music.*) The dawn was chilly, we were out at sea, but now let's have another beer, another beer.
(They laugh.)

(The Boatman reaches inside his pocket and draws out a bracelet.)

BOATMAN It is for the woman I'm engaged to.

ASLE Nur auf der Durchreise ...
(Um den Man in Black loszuwerden, beginnt Asle ein Gespräch mit dem Bootsmann.)

SECHS FISCHER Oh ... und wer ist das? Und wer ist das?

ASLE (*zum Bootsmann*) Und du?

BOOTSMANN (*zu Asle*) Ich bin auch neu hier.

1./2./3. FISCHER (*ihn unterbrechend*) ... lasst uns noch ein Bier trinken.

BOOTSMANN (*unbeeindruckt fortfahren*) Ich komme aus dem Norden, »wo der Fjord glitzert und der Lachs aus dem Wasser springt« ...

4./5./6. FISCHER (*mit kehliger Stimme unterbrechend*) Lasst uns noch ein Bier trinken.

BOOTSMANN ... mein Boot ist mit Fischen voll beladen.

(wendet sich den sechs Fischern zu)
Ein lukratives Geschäft, ein profitables Geschäft. Wir bleiben ein paar Tage, dann geht's wieder nach Hause.

SECHS FISCHER (*mit den Füßen im Rhythmus der Musik stampfend.*) Die Morgendämmerung war frisch, wir waren draußen auf dem Meer, aber jetzt lasst uns noch ein Bier trinken! (Sie lachen.)
(Der Bootsmann greift in seine Tasche und holt ein Armband heraus.)

BOOTSMANN Das ist für die Frau, mit der ich verlobt bin.

ASLE A fine bracelet, a handsome bracelet. Where did you get it?
I need a ring as fine as that.

MAN IN BLACK Such things come with a price, you know.

BOATMAN I spent my last krona to buy it.

There is a man down by the wharf, his stall, what you can get there, it boggles the mind. There was another one just like it, I think.

(The Boatman puts the bracelet back in his pocket and offers a hand.)

BOATMAN You are not from here, judging by your speech. Where do you come from?

ASLE I come from Vika.

(The Boatman takes his beer, moves away and drinks.)

MAN IN BLACK (*whispers in Asle's ear*) From Vika, you say? You are lying!
I'll tell you where you come from, Asle. You come from Dylgja. You cannot fool me.

ASLE (*quietly to the Man in Black*) I am not from Dylgja, and I don't know you.

MAN IN BLACK (*threatening*) Buy me a beer and we shall see.

ASLE Let me be! I said no!

7/D (*Announcement*)

MAN IN BLACK Well, boy, I know what I know!
(loud enough for others to hear)
Listen everybody! Have you heard?

ASLE Ein schönes Armband, ein hübsches Armband. Wo hast du es her?
Ich brauche einen genau so schönen Ring.

MAN IN BLACK Weißt du, solche Dinge haben ihren Preis.

BOOTSMANN Ich habe meine letzte Krone ausgegeben, um es zu kaufen. Unten am Kai gibt es einen Mann, was man da alles bekommt, ist unglaublich. Es gab noch ein anderes, das genauso aussah, glaube ich.

(Der Bootsmann steckt das Armband zurück in seine Tasche und gibt ihm die Hand.)

BOOTSMANN Du bist nicht von hier, deiner Sprache nach zu urteilen.
Woher kommst du?

ASLE Ich komme aus Vika.

(Der Bootsmann nimmt sein Bier, entfernt sich und trinkt.)

MAN IN BLACK (*flüstert Asle ins Ohr*) Aus Vika, sagst du? Du lügst doch!
Ich sage dir, woher du kommst, Asle. Du kommst aus Dylgja. Du kannst mir nichts vormachen.

ASLE (*leise zum Man in Black*) Ich bin nicht aus Dylgja, und ich kenne dich nicht.

MAN IN BLACK (*drohend*) Gib mir ein Bier aus, dann werden wir sehen.

ASLE Lass mich in Ruhe! Ich sage nein!

7/D (*Ankündigung*)

MAN IN BLACK Nun, Junge, ich weiß, was ich weiß!
(laut genug, damit die anderen es hören können)
Alle mal herhören! Habt ihr gehört?

SIX FISHERMEN What? What?

MAN IN BLACK (*energetic, though the noise in the inn nearly drowns out his voice*) They killed a man in Dylgja.

SIX FISHERMEN

- 3./6. Did you say killed?
- 2./5. Really?
- 1./4. They killed a man?

INNKEEPER In Dylgja?

BOATMAN What did you say?

MAN IN BLACK They say he was a young fisherman with a boathouse in Dylgja.

And then a woman too was found dead, and her daughter gone, and no one has seen her since.

INNKEEPER Both? The young fisherman and the woman, and the daughter gone without a trace?

SIX FISHERMEN Both of them? Killed in Dylgja? Awful business.

1./2. FISHERMAN The culprit, has he been caught?

BOATMAN The culprit, has he been apprehended?
(to Asle) Have you heard?

ASLE No, I have not heard, no.

(While the men ply the Man in Black with questions, Asle quietly heads for the door, hoping to get away.)

2. FISHERMAN (to the Man in Black) Tell us, sir. How did it happen?

SECHS FISCHER Was? Was?

MAN IN BLACK (laut, obwohl der Lärm im Wirtshaus seine Stimme fast übertönt) In Dylgja wurde ein Mann getötet.

SECHS FISCHER

- 3./6. Sagten Sie, getötet?
- 2./5. Wirklich?
- 1./4. Ein Mann wurde getötet?

WIRT In Dylgja?

BOOTSMANN Was haben Sie gesagt?

MAN IN BLACK Man sagt, es war ein junger Fischer mit einem Bootshaus in Dylgja.

Und dann wurde auch eine Frau tot aufgefunden, und ihre Tochter war verschwunden, und niemand hat sie seitdem gesehen.

WIRT Beide? Der junge Fischer und die Frau, und die Tochter spurlos verschwunden?

SECHS FISCHER Alle beide? Ermordet in Dylgja? Schlimme Sache.

1./2. FISCHER Der Täter, ist er gefasst worden?

BOOTSMANN Der Täter, ist er gefasst worden?
(zu Asle) Hast du davon gehört?

ASLE Nein, ich habe nichts davon gehört, nein.

(Während die Männer den Man in Black mit Fragen bestürmen, geht Asle unauffällig zur Tür, in der Hoffnung, zu entkommen.)

2. FISCHER (zum Man in Black) Erzählen Sie! Wie ist es passiert?

SIX FISHERMEN Awful business.

(the Man in Black goes up to the Six Fishermen, turning his back to Asle.)

ASLE (to the Boatman, on his way out)
Where is the Jeweler? I want to buy some rings. Let's find his stall.
(Asle and the Boatman leave the inn together as the others continue to discuss the murders.)

2. FISHERMAN Tell us, sir.

MAN IN BLACK (Majestic, dignified. It now becomes clear that the Man in Black is not a realistic character, but represents the Law and Morality.) When that poor fisherman came to the boathouse in Dylgja, a man called Asle was living there. And strangely enough, soon after a woman disappeared right here in Bjørgvin and was never seen again. She was the midwife, I knew her well. Maybe you have heard something of the affair?

RECITATIVE

SIX FISHERMEN

- 2. We have heard nothing.
- 1. Nothing at all.
- 4. Here in Bjørgvin?
- 5. In our quiet little town?
- 6. Have they killed her too?
- 3. The midwife? Killed?

ALL Awful business.

INNKEEPER In our quiet little town!

(The Man in Black looks around for Asle, but Asle is gone.)

SECHS FISCHER Schlimme Sache.

(Der Man in Black geht zu den sechs Fischern und wendet Asle den Rücken zu.)

ASLE (auf dem Weg nach draußen, zum Bootsmann) Wo ist der Juwelier? Ich möchte Ringe kaufen. Lass uns seinen Stand finden. (Asle und der Bootsmann verlassen gemeinsam das Gasthaus, während die anderen weiter über die Morde diskutieren.)

2. FISCHER Erzählen Sie.

MAN IN BLACK (Majestatisch, würdevoll. Jetzt wird deutlich, dass der Man in Black keine realistische Figur ist, sondern Gesetz und Moral repräsentiert.) Als der arme Fischer zum Bootshaus in Dylgja kam, hauste dort ein Mann namens Asle.

Und seltsamerweise verschwand kurz darauf eine Frau, hier in Bjørgvin, und wurde nie wieder gesehen.

Sie war Hebamme, ich kannte sie gut. Vielleicht habt ihr davon gehört?

REZITATIV

SECHS FISCHER

- 2. Wir haben nichts gehört.
- 1. Überhaupt nichts.
- 4. Hier in Bjørgvin?
- 5. In unserem beschaulichen Städtchen?
- 6. Wurde sie auch ermordet?
- 3. Die Hebamme? Ermordet?

ALLE Schlimme Sache.

WIRT In unserem beschaulichen Städtchen!

(Der Man in Black sieht sich nach Asle um, aber Asle ist fort.)

SCENE 8 IN D (*Jeweler's shop*)

Asle, Boatman, Jeweler

8/A

(*Asle and the Boatman are approaching the Jeweler's shop. Asle is nervous.*
From a distance we hear the Man in Black's music from the previous scene, which accompanied the Man in Black's recounting of Asle's story in the inn.)

ASLE I wanted to buy a ring ...

BOATMAN You cannot imagine the handsome things he sells in his shop.

(*The Boatman and Asle are now standing in front of the Jeweler's shop window.*)

Oh, look! There is the bracelet.
 It was not in the window when I looked earlier today. The jeweler must have put it out just now.
 Let's go inside before someone may grab it before our eyes.

(*Asle and the Boatman enter the Jeweler's shop.*)

8/B

(*Taken by surprise, the Jeweler quickly searches in his memory.*)

JEWELER Oh ... oh ... oh ...

(*to the Boatman)*
 so it is you again, sir! Welcome back.
 Welcome back, sir!
 How nice to see you again, how very nice, very nice! Honoring my humble shop with your presence, sir!

(*The Jeweler suddenly turns to Asle and says as if sharing a great secret with him*)

(*to Asle) The Gentleman has graced my shop earlier today.*

(*to the Boatman) Sir, is there something else you fancy?*

SZENE 8 IN D (*Juwelergeschäft*)

Asle, Bootsmann, Juwelier

8/A

(*Asle und der Bootsmann nähern sich dem Juwelergeschäft. Asle ist nervös.*
Aus der Ferne hört man die Musik des Man in Black aus der vorangegangenen Szene, die ihn im Wirtshaus bei der Erzählung von Asles Geschichte begleitet hatte.)

ASLE Ich wollte einen Ring kaufen ...

BOOTSMANN Du kannst dir nicht vorstellen, was für schöne Dinge er in seinem Laden verkauft.

(*Der Bootsmann und Asle stehen nun vor dem Schaufenster des Juweliers.*)
 Oh, schau! Da ist das Armband.
 Es war nicht im Schaufenster, als ich heute früh reinschaute. Der Juwelier muss es gerade erst hineingelegt haben.
 Lass uns reingehen, bevor jemand es uns vor der Nase weg schnappt.
 (Asle und der Bootsmann betreten das Juwelergeschäft.)

8/B

(*Überrascht versucht sich der Juwelier zu erinnern*)

JUWELIER Oh ... oh ... oh...

(*zum Bootsmann*)

Sie sind es wieder, mein Herr! Willkommen zurück. Willkommen zurück, mein Herr!
 Wie schön, Sie wiederzusehen, wie wunder-wunderschön! Sie beeindrucken meinen bescheidenen Laden mit Ihrer Anwesenheit, mein Herr!

(*Der Juwelier wendet sich plötzlich vertraulich an Asle.*)

(*zu Asle) Der Herr hat meinen Laden heute schon einmal beeindruckt.
 (zum Bootsmann) Mein Herr, gibt es noch etwas, das Sie wünschen?*

BOATMAN No. Not me.

But my friend here, yes.

ASLE (*looking around in amazement*) So much silver and gold, such wonders, magnificent, all beyond compare!

JEWELER How can I help you, sir?

ASLE I would like to buy some rings ... But no. That bracelet in the window there ...

BOATMAN (*to the Jeweler*) The same I bought from you earlier today.

JEWELER (*to Asle*) Then you are just in time, just in time, sir.
 It is not easy getting hold of a bracelet as fine as this. It is almost impossible these days. Congratulations!
 You are in luck, yes, you are in luck!
 It is still for sale in the window, an exquisite piece of craftsmanship, not even craftsmanship, but Art.

8/C

(*As he speaks, the Jeweler takes the bracelet from the window, strokes his forefinger lovingly over it, then looks solicitously at Asle.*)

ASLE Yes, well, if the money is enough ...

(*Asle retrieves three bills from his pocket.*)

JEWELER Yes, it always comes down to that, does it not?

ASLE (*timid, disappointed*) Is it not enough?

JEWELER Indeed not, you are short

BOOTSMANN Nein. Nicht ich.

Aber mein Freund hier.

ASLE (*sieht sich staunend um*) So viel Silber und Gold, solche Wunder, prächtig, alles unvergleichlich!

JUWELIER Was kann ich für Sie tun, mein Herr?

ASLE Ich wollte gern Ringe kaufen ... Doch nein. Das Armband im Schaufenster dort ...

BOOTSMANN (*zum Juwelier*) Das gleiche, das ich heute schon bei Ihnen gekauft habe.

JUWELIER (*zu Asle*) Da kommen Sie gerade zur richtigen Zeit, mein Herr.
 Es ist nicht einfach, ein so schönes Armband zu bekommen. Heutzutage ist es fast unmöglich. Ich gratuliere!
 Sie haben so ein Glück, es liegt noch zum Verkauf im Schaufenster.
 Ein exquisites Stück Handwerk,
 nein, nicht Handwerk, sondern Kunst.

8/C

(*Während er spricht, nimmt der Juwelier das Armband aus dem Schaufenster, streicht mit dem Zeigefinger liebevoll darüber und sieht dann Asle besorgt an.*)

ASLE Wenn nur das Geld reicht ...

(*Asle holt drei Scheine aus seiner Tasche.*)

JUWELIER Ja, darauf läuft es immer hinaus, nicht wahr?

ASLE (*zaghaft, enttäuscht*) Reicht es nicht?

JUWELIER Allerdings, es fehlen Ihnen

of two or three bills, and even so you would be short.

I would be giving it away at less than what it cost.

(The Jeweler looks at the money and shakes his head.)

Is that all?

(He looks at the Boatman.) And you, sir, can't you help him out?

BOATMAN But just this morning I gave you all I had.

JEWELER It is a great pity, sir, a great pity.

My best piece, it is worth more than that.

BOATMAN (to Asle) I suppose we should leave then, yes?

ASLE Yes, let's go.

(Asle and the Boatman head for the door, Asle still clutching the three bills in his hand.)

JEWELER (shouting after Asle) Wait! Take it then, and be done with it!

(The Jeweler holds the bracelet up in the air, hands it to Asle, then quickly pulls the three bills from Asle's hand. Putting on a show of dismay, he then heads back to the counter.)

JEWELER A pity, a shame, a terrible shame, selling such a fine bracelet for such a small sum. Losing money because of you.

BOATMAN (to Asle) Come. Let us go before he changes his mind.

Put the bracelet in your pocket so no one sees and steals it. I am heading for the wharf. We set sail tomorrow.

(Out on the street, Asle and the Boatman start off in opposite directions.)

zwei oder drei Scheine, und selbst dann hätten Sie noch zu wenig.

Ich würde es für weniger als den Einkaufspreis weggeben.

(Der Juwelier sieht sich das Geld an und schüttelt den Kopf.)

Das ist alles?

(Er blickt zum Bootsmann.) Und Sie, mein Herr, können Sie ihm nicht aushelfen?

BOOTSMANN Erst heute Morgen habe ich Ihnen alles gegeben, was ich hatte.

JUWELIER Sehr schade, mein Herr, sehr schade.

Mein schönstes Schmuckstück, es ist mehr wert als das.

BOOTSMANN (zu Asle) Wir sollten dann besser gehen, oder?

ASLE Ja, gehen wir.

(Asle und der Bootsmann gehen zur Tür, Asle umklammert immer noch die drei Scheine.)

JUWELIER (Asle hinterherrufend) Warten Sie! Nehmen Sie es, und dann Schluss!

(Der Juwelier hält das Armband hoch, gibt es Asle und reißt ihm dann die drei Scheine aus der Hand. Mit bestürzter Miene geht er zurück zum Verkaufstresen.)

JUWELIER Welche Schande, schreckliche Schande, ein so schönes Armband für eine so geringe Summe zu verkaufen. Ihretwegen mache ich Verlust.

BOOTSMANN (zu Asle) Komm. Lass uns gehen, bevor er es sich anders überlegt.

Steck das Armband in die Tasche, damit es niemand sieht und stiehlt. Ich gehe zum Kai. Wir stechen morgen in See.

(Draußen auf der Straße gehen Asle und der Bootsmann in entgegengesetzte Richtungen.)

SCENE 9 IN D# (In the street)

Girl, Asle, Man in Black

9/A

(Hands sunk in his pocket, Asle is heading down the street, when the Girl comes toward him.)

GIRL Oh, is that you-hooo ...? Wait, wait, wait!

You were looking for me, yes? I'm so glad we meet again.

ASLE Do we know each other?

GIRL Don't you remember?

Passacaglia [The term passacaglia derives from the spanish pasar (to walk) and calle (street).]

(like a pretend virgin)

GIRL You came to my door, remember? desperate for a room.

Surely you remember, you must remember, wanting that room, but alas, we could not talk then, a shame, a terrible shame, because you were not alone, at liberty to talk, dragging that little hussy with you. You can tell the likes of her a mile off.

(The Girl wraps her arm around Asle's and leans her head on his shoulder.)

But you came to your senses, I see, and now are free to do as you please.

ASLE I don't know you.

GIRL You can get to know me if you like. You have money? I know a place ...

SZENE 9 IN DIS (Auf der Straße)

Mädchen, Asle, Man in Black

9/A

(Mit den Händen in den Taschen geht Asle die Straße entlang, als das Mädchen auf ihn zukommt.)

MÄDCHEN Oh, bist du das? Warte! Warte! Warte!

Du hast nach mir gesucht, oder? Ich bin so froh, dass wir uns wiedersehen.

ASLE Kennen wir uns?

MÄDCHEN Erinnerst du dich nicht?

Passacaglia [Der Begriff Passacaglia leitet sich aus dem Spanischen pasar (gehen) und calle (Straße) ab.]

(kokettierend unschuldig)

MÄDCHEN Du warst an meiner Tür, weißt du noch?

Du wolltest unbedingt ein Zimmer. Bestimmt erinnerst du dich, du musst dich erinnern, dass du dieses Zimmer wolltest, aber leider konnten wir damals nicht reden, was für eine Schande, eine schreckliche Schande, denn du warst nicht allein, duhattest dieses kleine Flittchen im Schlepptau. Solche erkennt man schon von weitem.

(Das Mädchen umarmt Asle und lehnt den Kopf an seine Schulter.)

Aber du bist zur Vernunft gekommen, wie ich sehe, und du kannst jetzt tun, was du willst.

ASLE Ich kenne dich nicht.

MÄDCHEN Du kannst mich kennenlernen, wenn du willst. Hast du Geld? Ich kenne einen Ort ...

(The Girl tugs at Asle's arm, pulling it out from his pocket, then stands in front of him, wraps her arms around his waist and kisses him.)

ASLE Stop that! I have no money.
I have to go, I have things to do ...

GIRL Oh, so you have things to do!
So that's how things stand, things to do?
Things to do, things to do?
Why didn't you say so, why so shy?

What a perfect fool you are, the Fool of Bjørgvin, from top to toe! Go, go on your way, then, go-go-go, don't let me keep you!

RECITATIVE

(The Girl attempts to pull Asle through the door of a house.)

GIRL Still, surely you have a coin or two ... A coin or two in your pocket ...

ASLE In my pocket?

(Asle pulls away from the Girl, but she presses tight against him, licks his face, and grabs his buttocks with both hands. Asle grabs the Girl's arms and frees himself, but the Girl throws her arms around him again, running her hand down his back.)

GIRL What's your problem,
mamma's boy? Afraid you can't deliver?

9/B

(The Man in Black appears in the door.)

MAN IN BLACK (to the Girl) What are you doing? Have you lost your mind? Offering yourself like this, you whore!

(Das Mädchen zerrt an Asles Arm und zieht ihn aus der Hosentasche, dann stellt sie sich vor Asle, schlingt die Arme um seine Taille und küsst ihn.)

ASLE Hör auf damit! Ich habe kein Geld.
Ich muss gehen, ich habe noch zu tun ...

MÄDCHEN Oh, du hast also zu tun!
Das ist es also?
Zu tun?

Warum hast du nichts gesagt, warum so schüchtern?
Was für ein vollkommener Trottel du bist, der Trottel von Bjørgvin, vom Scheitel bis zur Sohle! Geh, verschwinde, geh-geh-geh, lass dich von mir nicht aufhalten!

REZITATIV

(Das Mädchen versucht, Asle durch die Tür zu ziehen.)

MÄDCHEN Aber du hast doch bestimmt eine Münze oder zwei ... Eine Münze oder zwei in deiner Tasche ...

ASLE In meiner Tasche?

(Asle weicht vom Mädchen zurück, aber sie drückt sich fest an ihn, leckt über sein Gesicht und fasst ihm mit beiden Händen an den Po. Asle packt die Arme des Mädchens und befreit sich, aber das Mädchen umarmt ihn erneut und streichelt mit der Hand über seinen Rücken.)

MÄDCHEN Was ist dein Problem, du Muttersöhnchen? Hast du Angst, dass du nicht liefern kannst?

9/B

(Der Man in Black erscheint in der Tür.)

MAN IN BLACK (zum Mädchen)
Was machst du da? Hast du den Verstand verloren? Dich so anzubieten, du Hure!

(to Asle) What are you doing here? Asle, Asle! If you had bought me that tankard of beer down at the inn, we might have come to an agreement. But you refused. And now, here you are, in my house ...

(to the Girl) Go, get some help!

GIRL Help?

MAN IN BLACK Don't ask, just go!

(The Girl leaves.)

MAN IN BLACK You wanted my daughter?
You will hang.
You will hang on the gallows with a rope around your neck.
That's what the likes of you deserve!

ASLE I don't know you, and you don't know me.

MAN IN BLACK I know that you have killed a man, and he who kills shall himself be killed.

RECITATIVE

MAN IN BLACK They are on their way, you know what that means.

ASLE You cannot stop me.

(Asle heads for the door, but the Man in Black blocks his way. Two men appear, accompanied by the Girl.)

GIRL Over here.

MAN IN BLACK (neutral) Here he is. The midwife was killed. He did it.

(zu Asle) Was machst du denn hier? Asle, Asle! Wenn du mir im Gasthaus ein Bier ausgegeben hättest, hätten wir uns vielleicht geeinigt. Aber du weigertest dich. Und jetzt bist du hier, in meinem Haus ...

(zum Mädchen) Los, hol Hilfe!

MÄDCHEN Hilfe?

MAN IN BLACK Stell keine Fragen, geh einfach!

(Das Mädchen geht.)

MAN IN BLACK Du wolltest meine Tochter?
Du wirst hängen.
Du wirst am Galgen hängen, mit einem Strick um deinen Hals.
Das ist es, was deinesgleichen verdient!

ASLE Ich kenne dich nicht, und du kennst mich nicht.

MAN IN BLACK Ich weiß, dass du einen Menschen getötet hast, und wer tötet, soll selbst getötet werden.

REZITATIV

MAN IN BLACK Sie sind unterwegs, du weißt, was das bedeutet.

ASLE Du kannst mich nicht aufhalten.
(Asle geht auf die Tür zu, aber der Man in Black versperrt ihm den Weg. Zwei Männer erscheinen, begleitet vom Mädchen.)

MÄDCHEN Hier.

MAN IN BLACK (emotionslos) Hier ist er. Die Hebamme wurde ermordet. Er hat es getan.

(The two men go up to Asle, twist his arms behind his back, tie them together, and lead him to the door.)

(*Dies irae*)

MAN IN BLACK (*to Asle*) You will hang. You will hang.
This is your fate, Asle from Dylgja, it could not be otherwise because he who kills shall himself be killed, for so it is written in the Book.

(*The Girl looks after Asle, raises her arm for his benefit, and the bracelet gleams on her wrist.*)

GIRL I am happy to have seen you again, Asle. So happy.

SCENE 10 IN A (*Alida alone, Asle in jail*)
Alida, Vocal Trio
(*Alida sits in the kitchen with the baby on her lap.*)

ALIDA Do you hear me, Asle?
I do not like to be alone.
You should not have gone into town, leaving me alone with our child.
Do you hear me, Asle?
That girl ...

RECITATIVE

ALIDA She is beautiful, with long blond hair, but wicked. A beautiful wicked girl, a blond, blue eyed wicked girl.
Do you hear me, Asle?
You should not have sold the fiddle, Asle. Something terrible will happen, I know, something that will ruin everything.

(Die beiden Männer gehen zu Asle, verschränken seine Arme hinter dem Rücken, fesseln ihn und führen ihn zur Tür.)

(*Dies irae*)

MAN IN BLACK (*zu Asle*) Du wirst hängen. Du wirst gehängt.
Das ist dein Schicksal, Asle von Dylgja, es kann nicht anders sein, denn wer tötet, soll selbst getötet werden, so steht es geschrieben in der Bibel.

(*Das Mädchen blickt Asle nach und hebt den Arm, so dass er sehen kann, dass das Armband an ihrem Handgelenk schimmert.*)

MÄDCHEN Ich bin glücklich, dich wiedergesehen zu haben, Asle. So glücklich.

SZENE 10 IN A (*Alida allein, Asle gefangen*)
Alida, Vokaltrio
(*Alida sitzt in der Küche mit dem Baby auf dem Schoß.*)

ALIDA Hörst du mich, Asle?
Ich bin nicht gern allein.
Du hättest nicht in die Stadt gehen sollen, und mich mit unserem Kind allein lassen.
Hörst du mich, Asle?
Dieses Mädchen ...

REZITATIV

ALIDA Sie ist schön, mit langen blonden Haaren, aber falsch. Ein schönes falsches Mädchen, ein blondes, blauäugiges falsches Mädchen.
Hörst du mich, Asle?
Du hättest die Fiedel nicht verkaufen dürfen, Asle. Etwas Schreckliches wird passieren, das weiß ich, etwas, das alles zerstören wird.

Do you hear me, Asle?
I do not like being alone.

VOCAL TRIO The wind is still, the weather is fine, the fjord is calm, glittering and blue.

ALIDA Hush little baby, don't you cry, mamma's gonna sing you a lullaby, papa's gonna come home by and by.

VOCAL TRIO Down in the dungeon Asle touches cold, wet stone, his head empty of thought, as empty as the darkness is profound. He cannot sleep ... he cannot sleep.

ALIDA Till then my darling,
don't you cry,
mamma's gonna sing you a lullaby,
mamma loves you, papa loves you,
mamma loves you, papa ...

SCENE 11 IN A# (*The scaffold*)
Girl, Man in Black, Six Fishermen, Innkeeper, Asleik (*watching events from a distance*)

(*The scaffold stands in the wings, in the first right corner. We do not see it.*
The Girl comes rushing in, showing off the bracelet to Asle – whom we do not see either – standing under the scaffold.)

II/A

GIRL (*to Asle*) Sooooo niiiiice to seeeee you again, how are you Asle?

(*The Man in Black arrives, continuing the Girl's say.*)

Hörst du mich, Asle?
Ich bin nicht gern allein.

VOKALTRIO Es ist windstill, das Wetter ist schön, der Fjord ist ruhig, glitzernd und blau.

ALIDA Still, kleines Baby, weine nicht, Mama singt dir ein Schlaflied, Papa kommt bald nach Hause, bald.

VOKALTRIO Unten im Kerker berührt Asle kalten, nassen Stein, sein Kopf ist gedankenleer, so leer wie die Dunkelheit tief ist. Er kann nicht schlafen ... er kann nicht schlafen.

ALIDA Bis dahin, mein Schatz,
weine nicht,
Mama singt dir ein Schlaflied.
Mama hat dich lieb, Papa hat dich lieb,
Mama hat dich lieb, Papa ...

SZENE 11 IN AIS (*Das Schafott*)
Mädchen, Man in Black, Sechs Fischer, Wirt, Asleik (*beobachtet das Geschehen aus der Ferne*)

(*Das Schafott steht in der ersten Seitengasse rechts. Es ist nicht zu sehen.*
Das Mädchen kommt hereingestürmt und prahlt vor Asle, der unterm Galgen stehend ebenfalls nicht zu sehen ist, mit dem Armband.)

II/A

MÄDCHEN (*zu Asle*) Sooooo schöööön, dich wiederzusehen, wie geht es dir, Asle?

(*Der Man in Black erscheint und setzt ihre Worte fort.*)

RECITATIVE

MAN IN BLACK (to Asle) This is your fate, Asle, it could not be otherwise, you will hang, you will hang, for so it is written in the Book.

(The Innkeeper and the six Fishermen also come rushing in.)

INNKEEPER Come, come, come everyone, gather round, the time is here ...

GIRL Let him hang!

SIX FISHERMEN Let him hang!

1./2./3. FISHERMAN The hour has struck!

RECITATIVE

MAN IN BLACK Let him hang, because he who kills shall himself be killed ...

SIX FISHERMEN ... killers like him shall be killed!

MAN IN BLACK The scaffold stands ready, justice shall be done ...

INNKEEPER The hangman is at his post ...

SIX FISHERMEN (stamping with their feet) Justice shall be done, justice shall be done ...

(The Six Fishermen and the Girl leap up and down and dance.)

REZITATIV

MAN IN BLACK (zu Asle) Das ist dein Schicksal, Asle, anders kann es nicht sein, du wirst hängen, du wirst hängen, denn so steht es geschrieben in der Bibel.

(Der Wirt und die sechs Fischer eilen ebenfalls hinzu.)

WIRT Kommt, kommt alle, versammelt euch, es ist Zeit ...

MÄDCHEN Lasst ihn hängen!

SECHS FISCHER Lasst ihn hängen!

1./2./3. FISCHER Die Stunde hat geschlagen!

REZITATIV

MAN IN BLACK Lasst ihn hängen, denn wer tötet, soll selbst getötet werden ...

SECHS FISCHER ... Mörder wie er sollen getötet werden!

MAN IN BLACK Das Schafott steht bereit, der Gerechtigkeit soll Genüge getan werden ...

WIRT Der Henker ist auf seinem Posten ...

SECHS FISCHER (mit den Füßen stampfend) Der Gerechtigkeit soll Genüge getan werden ...

(Die sechs Fischer und das Mädchen springen tanzend auf und ab.)

MAN IN BLACK The midwife was killed, (short pause) murdered ...

INNKEEPER Let him hang with a rope around his neck!

GIRL Let him hang!

SIX FISHERMEN Let him hang!

II/B tutti

MAN IN BLACK He who killed once, killed yet again ...

SIX FISHERMEN ... killing repaid with killing ...

MAN IN BLACK Justice shall be done.

SIX FISHERMEN Justice shall be done! Justice shall be done!

MAN IN BLACK Let him hang!

(At "hang", a sudden silence as the rope tightens around Asle's neck. Everyone looks his way as they remain standing. In the silence we hear the "Fanitulla" melody played on the xylophone. After eight bars (14 seconds) everyone leaves. Only the Girl remains, her eyes fixed on Asle's body. The music fades away.)

GIRL What a perfect fool you are, Asle, the Fool of Bjørgvin!

(The Girl throws the bracelet away in the sand, the lights slowly dim, leaving only the two vocal trios visible.)

MAN IN BLACK Die Hebamme wurde getötet, (kurze Pause) ermordet ...

WIRT Lasst ihn mit einem Strick um den Hals hängen!

MÄDCHEN Lasst ihn hängen!

SECHS FISCHER Lasst ihn hängen!

II/B Tutti

MAN IN BLACK Er, der einmal tötete, tötete wieder ...

SECHS FISCHER ... Töten wird mit Töten vergolten ...

MAN IN BLACK Der Gerechtigkeit soll Genüge getan werden.

SECHS FISCHER Der Gerechtigkeit soll Genüge getan werden!

MAN IN BLACK Lasst ihn hängen!

(Während des »Hängens« plötzliche Stille, als sich das Seil um Asles Hals zusammenzieht. Alle schauen in seine Richtung und bleiben stehen. In der Stille hört man die »Fanitulla«-Melodie, gespielt auf dem Xylophon. Nach acht Takten (14 Sekunden) gehen alle ab. Nur das Mädchen bleibt zurück, den Blick auf Asles Leiche gerichtet. Die Musik verklingt.)

MÄDCHEN Was für ein vollkommener Trottel du bist, Asle, der Trottel von Bjørgvin!

(Das Mädchen schleudert das Armband in den Sand, das Licht verlischt langsam, nur die beiden Vokaltrios sind zu sehen.)

II/C

VOCAL TRIO Sleep, Alida, sleep.
How the fjord glitters!
The salmon leap from the waters ...
Asle a light breeze, heading for the blue,
glittering fjord, and the breeze, it is
music, heading for the clear blue sky.

II/C

VOKALTRIO Schlaf, Alida, schlaf.
Wie der Fjord glitzert!
Der Lachs springt aus dem Wasser ...
Wie eine leichte Brise, die auf den blauen,
glitzernden Fjord zusteuer, und die Brise,
sie ist Musik, die auf den klaren blauen
Himmel zusteuer.

SCENE 12 IN E

Alida, Asleik, Asle, Vocal Trio

12/A

(*Alida is sitting on the street, leaning against a wall, feeding little Sigvald, her baby. Her bundles are lying on the ground, by her side. An older man, Asleik, comes up to Alida.*)

ASLEIK Is it you, Alida?
Don't you remember me?
I am Asleik, Asleik from Vika.

ALIDA From the shore of the bay
in Dylgja?

ASLEIK From Dylgja, yes!
I am much older than you.
I remember you from when you were a
child. What are you doing sitting on
the floor?

ALIDA I have to sit somewhere.
The street is all I have.
The street, and nothing to eat today.

ASLEIK Well then, stand up.

12/B

(*Asleik helps Alida to her feet, takes the bundles from her, and they start off*)

SZENE 12 IN E

Alida, Asleik, Asle, Vokaltrio

12/A

(*Alida sits auf der Straße, an eine Mauer gelehnt, und füttert den kleinen Sigvald, ihr Baby. Ihre Bündel liegen neben ihr auf dem Boden. Ein älterer Mann, Asleik, kommt auf Alida zu.*)

ASLEIK Bist du es, Alida?
Erinnerst du dich nicht an mich?
Ich bin Asleik, Asleik aus Vika.

ALIDA Vom Ufer der Bucht von
Dylgja?

ASLEIK Aus Dylgja, ja!
Ich bin viel älter als du.
Ich kenne dich noch aus der Zeit, als du
ein Kind warst. Warum sitzt du hier auf
dem Boden?

ALIDA Irgendwo muss ich ja sitzen.
Die Straße ist alles, was ich habe.
Die Straße, und nichts zu essen heute.

ASLEIK Wenn das so ist, steh auf.

12/B

(*Asleik hilft Alida aufzustehen, nimmt ihr die Bündel ab, und sie gehen los.*)

ASLEIK (on the way) Let us go to the
inn and have something to eat.

(*Asleik and Alida stop in front of the inn. Asleik reads the menu.*)

ASLEIK (good-humored) Ohoooh!
smoked meat, potatoes, what I like best.
(*Asleik walks away and soon returns with food for the two of them.*)

ALIDA (smiling, happy) Smoked meat,
potatoes ...

(*stuffing herself with the meat*)
The best food I ever had ...
(*She devours her food ...*)
the best I ever tasted.
(... but then suddenly stops.)

ASLEIK What's the matter?

RECITATIVE

ALIDA I have no money to pay for it,
not a single krone.

ASLEIK (smiling) But I do.
My boat is moored at the wharf,
we're sailing to Dylgja tomorrow.
Come with me.
(*Alida hesitates, looks at the child on her lap. Silence.*)

ASLEIK I heard about your mother.
Yes. It is sad, her passing so suddenly.
I attended her funeral.
Come with me to Dylgja.

12/C

(*Alida glances at the child again and nods. Asleik picks up Alida's bundles and starts off. Alida follows. They are walking along a street, Asleik up front, Alida trailing some distance behind. Something glitters at Alida's feet.*)

ASLEIK (im Gehen) Lass uns ins
Wirtshaus gehen und etwas essen.

(*Asleik und Alida bleiben vor dem Wirtshaus stehen. Asleik studiert die Speisekarte.*)

ASLEIK (gut gelaunt) Oh! Rauchfleisch
und Kartoffeln, das mag ich am liebsten.
(*Asleik geht hinein und kommt bald darauf mit Essen für die beiden zurück.*)

ALIDA (lächelnd, glücklich) Rauchfleisch,
Kartoffeln ...

(*Sie stopft sich mit Fleisch voll.)*
Das beste Essen, das ich je hatte ...
(*Sie schlingt das Essen hinunter ...*)
das Beste, das ich je probiert habe.
(... aber plötzlich innehaltend)

ASLEIK Was ist los?

REZITATIV

ALIDA Ich habe kein Geld zum
Bezahlen, nicht eine einzige Krone.

ASLEIK (lächelnd) Aber ich.
Mein Boot liegt am Kai,
wir segeln morgen nach Dylgja.
Komm mit mir.
(*Alida zögert, sieht das Kind auf ihrem Schoß an. Schweigen.*)

ASLEIK Ich habe das von deiner Mutter
gehört. Ja. Traurig, dass sie so plötzlich
gestorben ist.
Ich war bei ihrer Beerdigung.
Komm mit mir nach Dylgja.

12/C

(*Alida blickt wieder auf das Kind und nickt. Asleik hebt Alidas Bündel auf und geht los. Alida folgt ihm. Sie gehen eine Straße entlang, Asleik voran, Alida mit einigem Abstand dahinter. Etwas glitzert zu Alidas Füßen.*)

ALIDA (to herself) What a handsome bracelet, made of gold, with the brightest of blue pearls.
(She snaps the bracelet onto her wrist.)

VOCAL TRIO Look, Alida, look ...
Gold and blue.

RECITATIVE

ASLE (from outside, invisible) It is a present from me to you, I shall never leave you.

VOCAL TRIO The blue of the pearls as blue as the sky, when Asle and you turn into the sky, as blue as the sea, when Asle and you turn into the sea.

12/D

(Asleik stops and calls to Alida.)

ASLEIK Don't lag behind, we are nearly at the wharf.

(He points to the gallows.) You see that gallows?

A couple of days ago, a man from Dylgja was hanged there. Asle was hanged there, I saw him, the father of your child. At least, that's what people say. (Alida leans against the wall, standing there motionless, looking into the distance with vacant eyes as she strokes the bracelet with the tips of her fingers.)

ASLEIK It was terrible seeing a fellow villager hanged. They say he killed a man, at least one. And your mother, what happened to her?

(Asleik moves closer and closer to Alida.) And the man who owned the boathouse, found in the sea, drowned.

ALIDA (für sich) Was für ein hübsches Armband, aus Gold, mit den hellsten blauen Perlen.
(Sie befestigt das Armband am Handgelenk.)

VOKALTRIO Schau, Alida, schau ...
Gold und Blau.

REZITATIV

ASLE (aus dem Hintergrund, nicht sichtbar) Ein Geschenk von mir für dich, ich werde dich nie verlassen.

VOKALTRIO Das Blau der Perlen ist so blau wie der Himmel, wenn Asle und du euch in den Himmel verwandelt, so blau wie das Meer, wenn Asle und du euch in das Meer verwandelt.

12/D

(Asleik bleibt stehen und ruft Alida zu.)

ASLEIK Nicht trödeln, wir sind fast am Kai.

(er deutet auf den Galgen) Siehst du den Galgen? Vor einigen Tagen wurde dort ein Mann aus Dylgja gehängt. Asle wurde dort gehängt, ich habe ihn gesehen, der Vater deines Kindes. Jedenfalls sagen das die Leute.

(Alida lehnt sich an die Wand, steht regungslos da und blickt mit leeren Augen in die Ferne, während sie mit den Fingerspitzen über das Armband streicht.)

ASLEIK Es war schrecklich, jemanden aus unserem Dorf gehängt zu sehen. Es heißt, er habe einen Mann getötet, mindestens einen. Und deine Mutter, was geschah mit ihr?

(Asleik rückt immer näher an Alida heran.) Und der Mann, dem das Bootshaus gehörte, wurde im Meer gefunden, ertrunken.

How was it?

Of course, no one can say for sure. But the midwife killed, murdered, an open and shut case. Let us head for the boat before they find you, too. Come with me to Dylgja.

RECITATIVE

ASLEIK You and the child shall wand for nothing there.

(They head for the boat. Alida is stroking the bracelet with the tips of her fingers.)

ASLE (from outside, invisible) Follow him, my beloved, for I shall be with you always, like the blue sky above the glittering sea.

SCENE 13 IN B (Many years later)

Alida, Vocal Trio

13/A

(Many years later. Alida, an old woman wrapped in a big warm shawl is sitting in front of the house, looking out to sea.)

ALIDA I have grown old, Asle, here in Vika, a lovely place by the sea ... If only I could touch you, Asle ... Is it true what they say, the owner of the boathouse drowned ... my mother buried ... the midwife is murdered ... and you, hanged, hanged ...

13/B

REZITATIV

ALIDA Then I married a man from Vika for the sake of little Sigvald, our sweet little boy, who one day left and never returned, a fine fiddler, Asle, as

Wie passierte es?

Natürlich kann das niemand mit Sicherheit sagen. Aber die tote Hebamme, ermordet, ein klarer Fall. Lass uns zum Boot gehen, bevor sie dich auch noch finden.

Komm mit mir nach Dylgja.

REZITATIV

ASLEIK Dir und dem Kind wird es dort an nichts fehlen.

(Sie gehen zum Boot. Alida streicht mit den Fingerspitzen über das Armband.)

ASLE (aus dem Hintergrund, nicht sichtbar) Folge ihm, Liebste, denn ich werde immer bei dir sein, wie der blaue Himmel über dem glitzernden Meer.

SZENE 13 IN H (Viele Jahre später)

Alida, Vokaltrio

13/A

(Viele Jahre später. Alida, eine alte Frau, in einen großen, warmen Schal gehüllt, sitzt vor dem Haus und schaut aufs Meer hinaus.)

ALIDA Ich bin alt geworden, Asle, hier in Vika, einem schönen Ort am Meer ... Wenn ich dich nur berühren könnte, Asle ... Ist es wahr, was man sagt, der Besitzer des Bootshauses ertrunken ... meine Mutter begraben ... die Hebamme ermordet ... und du, erhängt ...

13/B

REZITATIV

ALIDA Dann heiratete ich einen Mann aus Vika um des kleinen Sigvalds willen, unseres süßen kleinen Jungen, der eines Tages fortging und nie mehr zurückkehrte,

fine as you.
And now I hear the strains of your fiddle as you play it over the sea, until we meet again.
(Alida takes the bracelet off her arm, and turning it round and round between her fingers, she slowly heads for the sea.)

**ein guter Fiedler, Asle, so wie du.
Und jetzt höre ich die Töne deiner Fiedel,
wie du sie über dem Meer spielst,
bis wir uns wiedersehen.**
*(Alida nimmt das Armband ab, und während sie es zwischen ihren Fingern dreht,
geht sie langsam auf das Meer zu).*

13/C FINALE

VOCAL TRIO Alida looks out to sea, then up at the sky, the gentle breeze brings Asle to her, and Asle is the blue of the sky, and the breeze the strains of his fiddle, and Asle is the sea, Asle is the blue of the sky, and Alida wades into the sea, as the welcoming waves roll over her.

13/C FINALE

VOKALTRIO Alida blickt aufs Meer hinaus, dann hinauf in den Himmel, die sanfte Brise bringt Asle zu ihr, und Asle ist das Blau des Himmels, und die Brise ist die Töne seiner Fiedel, und Asle ist das Meer, Asle ist das Blau des Himmels, und Alida watet ins Meer, während die Wellen sie willkommen heißen und über sie hinwegrollen.

The End

Ende

HERAUSGEBERIN © Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz
REDAKTION Jana Beckmann /Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
Dieses Libretto erscheint als Beilageheft zum Programmheft der Uraufführung
»Sleepless«.

M D C C X L I I I



STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN