

S
C H A
U
S

CLAVIGO ·
DIE KOMÖDIE DER IRRUNGEN ·
JEDERMANN ·
MACKIE MESSER – EINE SALZBURGER
DREIGROSCHENOPER ·
BERTOLT BRECHT / KURT WEILL ·
JOHANN WOLFGANG VON GOETHE ·
HUGO VON HOFMANNSTHAL ·
WILLIAM SHAKESPEARE ·
JULIAN CROUCH ·
STEPHAN KIMMIG ·
MARTIN LOWE · HENRY MASON ·
BRIAN MERTEŠ

P
I
E
L

nach JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

CLAVIGO

Neuinszenierung
Koproduktion mit dem Deutschen Theater Berlin

Mo 27. Juli (PREMIERE)

Mi 29. Juli

Fr 31. Juli

So 2. August

Di 4. August

Do 6. August

Fr 7. August

So 9. August

LANDESTHEATER

Regie STEPHAN KIMMIG Bühne EVA-MARIA BAUER Kostüme JOHANNA PFAU
Musik POLLYESTER Video JULIAN KRUBASIK
Dramaturgie SONJA ANDERS

Mit KATHLEEN MORGENEYER SUSANNE WOLFF ALEXANDER KHUON
und ENSEMBLEMITGLIEDERN DES DEUTSCHEN THEATERS BERLIN

Der junge Goethe, von seinen Lesern für *Werther* frenetisch gefeiert, nahezu vergöttert, ist des Geniedaseins mit 24 Jahren bereits überdrüssig. Zu leicht ist es, die Literaturwelt zu beeindrucken, das wirkliche Leben reizt ihn, es zieht ihn nach Weimar, wo er politische Karriere machen wird. Vorher aber verfasst er in nur acht Tagen seinen *Clavigo*, das erste Werk, das unter seinem Namen veröffentlicht wird. Er schreibt es spielerisch, auf Bitten einer seiner zahlreichen weiblichen Bekanntschaften, ein kleiner Beweis seines Könnens, eine Wette mit sich selbst: In kürzester Zeit wollte er ein Stück in herkömmlicher „geregelter Manier“ verfassen, nicht so wild und gewagt wie sein *Götz*, der ein Jahr zuvor erschien. Das entstandene, von den Zeitgenossen wenig geliebte, von Goethes Freund Johann Heinrich Merck gar als „Quark“ beschimpfte Trauerspiel beruht auf einer wahren Begebenheit. Die Schwester des Schriftstellers Beaumarchais wurde in Madrid nach wiederholten Heiratsversprechungen von dem Höfling Clavijo verlassen. Goethe baut diese Affäre aus; auf der einen Seite die erfolgshungrigen Jungautoren Clavigo und Carlos, auf der anderen Marie und ihre Schwester Sophie sowie deren Bruder Beaumarchais, der die Schwester rächen will. Es endet mit Mariés Tod, sie stirbt am Kummer über den Verrat, und auch Clavigo muss sterben, durch die Hand des wütenden Bruders.

Clavigo spiegelt zweifellos Goethes eigene Lage. Mit Hilfe vor allem der männlichen Figuren führt der Dichter einen Diskurs mit sich selbst und streift Motive, die sich durch sein gesamtes Werk ziehen werden: Unschuld und Schuld, Karriere und Ehe, Versprechen und Betrug, vor allem aber die Frage nach Genie und Mittelmaß. „Möge deine Seele sich erweitern, und die

Gewissheit des großen Gefühls über dich kommen, dass außerordentliche Menschen eben auch darin außerordentliche Menschen sind, weil ihre Pflichten von den Pflichten des gemeinen Menschen abgehen; dass der, dessen Werk es ist, ein großes Ganzes zu übersehen, zu regieren, zu erhalten, sich keinen Vorwurf zu machen braucht, geringe Verhältnisse vernachlässigt, Kleinigkeiten zum Wohl des Ganzen aufgeopfert zu haben.“ Wenn Carlos seinen hochbegabten Freund Clavigo darin bestärkt, Marie endgültig zu verlassen, scheint Goethe sich selbst Vergebung zu erschreiben, bestärkt er sich in seiner Egozentrik, pocht auf seine Anrechte als genialer Künstler.

Stellt man sich den jungen Clavigo heute vor, erfüllt sein Lebensstil in vieler Hinsicht das gegenwärtige Postulat von Authentizität. Er lässt sich von seinen Leidenschaften treiben, gibt Impulsen nach, innovativ und verschwenderisch, ganz Künstler. Doch der radikal Freiheitsliebende übertreibt es mit seinem

Individualismus. In einer Gesellschaft, die immer noch – oder gerade wieder – Anstand und Moralität predigt, ist der Spagat zwischen Selbstverwirklichung und Konformität keine leichte Übung und „Genie“ an sich schon lange kein Wert mehr. Clavigo in seiner Hybris, seinem Hang zum Destruktiven, Egomane, eckt dort an, wo Vernunft und moralische Integrität unangefochtene Werte sind. Das Unkonventionelle oder Querdenkende ist in der Kunst gern gesehen, im Lebensalltag dagegen nicht. In der Liebe aber gleicht es einem Sprengsatz, trifft es doch ins Herz des letzten unangetasteten Domizils bürgerlicher Übereinkünfte. Und so entpuppen sich die zahlreichen Berater des Paares, Freunde und Verwandte, Neider und Konkurrenten, als falsche Freunde, treiben die Liebenden auseinander und schließlich in den Tod: „Es war die Stunde der Spießer, die Spieler hatten endlich ausgespielt.“ (Rainald Goetz)

Sonja Anders

*„So unerwartet aus einem Zustand in den andern.
Man taumelt, man träumt!“*

Clavigo, 2. Akt

So unexpectedly from one state to another. ¶ I'm reeling, I'm dreaming!

By the age of 24, the young Goethe, wildly acclaimed, almost idolized by his readers for *Werther*, is heartily sick of being a genius. Impressing the literary world is too easy, what attracts him is real life. It draws him to Weimar where he will build a political career. First, however, in a mere eight days, he composes *Clavigo*, the first work to be published under his own name. He writes it playfully, at the behest of one of his numerous female acquaintances, a little demonstration of his abilities, a wager with himself. He wanted to create a play in the traditional 'established manner' in the shortest possible time, something less frenzied or daring than his *Götz*, which appeared the year before. The tragedy he created, unloved by his contemporaries and dismissed by Goethe's friend Johann Heinrich Merck as rubbish, was based on a true story. After repeated promises of marriage, the writer Beaumarchais's sister was abandoned in Madrid by the courtier Clavijo. Goethe develops this affair: on one side there are the two young writers Clavigo and Carlos, hungry for success, on the other Marie and her sister Sophie, together with their brother Beaumarchais, who wishes to avenge his sister. It ends with Marie's death, she dies of grief at her betrayal, and Clavigo too must die at the hand of her furious brother.

Clavigo undoubtedly reflects Goethe's own circumstances. Aided chiefly by his male characters, the writer engages in a debate with himself, touching upon motifs which will recur throughout his entire oeuvre: innocence and guilt, career and marriage, promises and betrayal, and above all the question of genius and mediocrity. 'May your soul extend itself and the certainty of that great feeling come over you that extraordinary

people are indeed extraordinary people because their obligations are not the obligations of a common person; that he whose work it is to oversee a great whole, to rule, to maintain, need offer himself no rebuke for neglecting lowly circumstances, for sacrificing trivial things for the good of the whole.' When Carlos encourages his highly-talented friend Clavigo to leave Marie once and for all, Goethe appears to be ascribing himself forgiveness, reinforcing his own egocentricity and asserting his rights as an artist of genius.

If one imagines the young Clavigo today, his lifestyle satisfies the contemporary postulate of authenticity in many respects. He lets himself be driven by his passions, gives in to impulses, he is innovative and wasteful, he is all artist. Yet this radical lover of freedom overdoes it with his individualism. In a society which still preaches – or has recently begun again to preach – respectability and morality, combining self-realization with conformity is no easy feat and 'genius' per se has long ceased to be of value. Clavigo in his hubris, in his destructive and egomaniac inclinations, interferes where rationality and moral integrity are unchallenged values. Innovative or lateral thinking is welcomed in the arts but not in everyday life. In love, it is similar to an explosive, aimed at the heart of the final inviolate sanctum of bourgeois convention. As a result, those many people offering the couple advice, friends and relatives, envious competitors, turn out to be false friends, they drive the lovers apart and ultimately to their deaths: 'It was the time of the petit bourgeois, the players were finally played out.' (Rainald Goetz)

Translation: David Tushingham

WILLIAM SHAKESPEARE

DIE KOMÖDIE DER IRRUNGEN

Neuinszenierung

Sa 1. August (PREMIERE)

Mo 3. August

Mi 5. August

Do 6. August

Sa 8. August

So 9. August

Di 11. August

Mi 12. August

Sa 15. August

Mo 17. August

Mi 19. August

Sa 22. August

PERNER-INSEL



Regie HENRY MASON Musikalische Leitung PATRICK LAMMER
 Bühne MICHAELA MANDEL Kostüme JAN MEIER
 Licht MARIO ILSANKER Choreografie SIMON EICHENBERGER

Antipholus von Ephesus / Syracus THOMAS WODIANKA
 Dromio von Ephesus / Syracus FLORIAN TEICHTMEISTER
 Adriana MEIKE DROSTE Luciana ELISA PLÜSS

sowie KAROLA NIEDERHUBER CHRISTIAN GRAF
 ALEXANDER JAGSCH PATRICK LAMMER REINHOLD G. MORITZ RAFAEL SCHUCHTER
 CLAUDIUS VON STOLZMANN u. a.

William Shakespeares kürzestes Stück ist auch das einzige, das das Wort „Komödie“ im Titel trägt. Das virtuose Verwechslungsspiel um zwei Zwillingspaare einzig als Farce zu betrachten wäre allerdings verkehrt. Es sind echte Menschen mit echten Abgründen, Konflikten und Seelennöten, die hier ins Komödiengetriebe geraten. Das Aufeinanderprallen von inneren und äußeren Welten ist es, das den Reiz dieses Frühwerkes ausmacht.

Es sind sehr unterschiedliche Handlungsfäden, die Shakespeare hier zu einem kompakten Ganzen webt. Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Ben Jonson schrieb Shakespeare nur eine einzige wirklich urbane Komödie, eben die der *Comedy of Errors*. Das Figurenpersonal von Ärzten, Kaufleuten und Huren entlieh er aus Plautus' *Menaechmi*, wie auch die Grundhandlung und seine Protagonisten, ein schwer verwirrtes Zwillingsspaar. Auf ein zweites Paar Zwillinge, das der beiden Diener, stieß er in Plautus' *Amphitruo*, wo Gott Merkur zum Doppelgänger des Knechtes Sosias wird. Mit nunmehr vier Zwillingen potenziert Shakespeare die Verwechslungen und Fehlannahmen des Grundplots. Schlau fädelt er die Ereignisse so ein, dass dem ortsansässigen Antipholus nach und nach alles entzogen wird, was sein Ich ausmacht – seine Frau, sein Haus, sein Name –, während seinem ortsfremden Bruder eben dies alles in den Schoß fällt, auf so unheimliche Art und Weise, dass er an seinem Verstand zu zweifeln beginnt. Die in Shakespeares Œuvre so

häufige Verdoppelung von Identitäten (er war selbst Vater von Zwillingen) bringt stets den Traum oder den Wahnsinn ins Spiel. So auch im Ephesus der *Irrungen*, das, wie Shakespeare aus der Bibel wusste, ein Ort der bösen Geister, der Teufelsbeschwörer war, wo Antiphonius von Ephesus schließlich für verrückt erklärt und einem demütigenden Exorzismus unterzogen wird. Ephesus, wo Verbote, Gesetze und Verträge den Alltag reglementieren, wird also vom Unmöglichen heimgesucht. Im resultierenden Chaos erweist sich das Netz der (finanziellen) Verbindlichkeiten zwischen den Ephesern als äußerst fragil. In diesem Aufeinanderprallen von Schiffbrüchigen und Ehebrüchigen, Dämonen und Huren, Einzelkämpfern und Doppelgängern wird offenbar, auf welchem dünnem Eis man sich bewegt, wenn man nur das für bare Münze nimmt, was der Verstand erfassen kann.

Das traumhafte, irrationale Moment wird mit einer Rahmenhandlung vertieft, die sich auf Motive der mittelalterlichen Romanze *Apollonius, König von Tyros* bezieht, die wüste Mär einer vom Schicksal ausein-

andergerissenen Familie (die Shakespeare später auch als Vorlage für *Perikles* dienen sollte). Hier ist es die Familie von Egeon, Emilia und ihren Zwillingssöhnen, deren poetische Wiedervereinigung das Stück beschließt. Ihre Sehnsüchte und Nöte verleihen der handfesten Komödie einen schwingenden Klangboden, eine schwirrende Doppelbödigkeit. *Die Komödie der Irrungen* vereint beides in sich, die Farce und das Märchen; wie immer hat es Shakespeare nicht nur aufs Zwerchfell abgesehen, sondern auch auf die Seele.

Henry Mason

*„Madam, der Herr und der Knecht
ist einer so besessen als wie der andre;
ich seh es an ihrem blassen und
tödlichen Aussehen; man muß sie binden,
und in ein dunkles Gemach einsperren.“*

Vater Zwack, 4. Aufzug

*Mistress, both man and master is possessed. ¶ I know it by their pale and deadly looks. ¶
They must be bound and laid in some dark room.*

William Shakespeare's shortest play is also the only one to contain the word 'comedy' in its title. It would be an error in and of itself, however, to regard this brilliant play of mistaken identity as a pure farce. Real people with true depths, conflicts and needs are caught up in this comic business. And what makes this early work so attractive is the collision of their internal and external worlds.

The threads of plot that Shakespeare weaves together here into a single, compact whole are quite dissimilar. Unlike his contemporary Ben Jonson, he wrote only one genuinely urban comedy – and *The Comedy of Errors* is it. He imported the cast of characters of doctors, tradesmen and whores, together with the basis of the plot and his protagonists, a very confused set of twins, from Plautus' *Menaechmi*. The second pair of twins, the two servants, he came across in Plautus' *Amphitruo*, where the god Mercury transforms to become the double of Sosias, the slave.

Working with four twins, Shakespeare is able to square the number of confusions and misunderstandings of Plautus' original plot. He cleverly arranges events so that the local Antipholus is gradually robbed of everything which gives him his identity – his wife, his house, his name – while his brother from out of town finds all of this falling into his lap in such an uncanny manner that he begins to question his own sanity. The doubling of identities which is such a recurrent trope in Shakespeare's work (he was himself the father of twins) always brings dreams and madness into play. This remains true of the Ephesus of the 'Errors', which, as Shakespeare knew from the Bible, was a place of evil spirits and devil-worshippers, where, in the play, Antipholus of Ephesus is ultimately pronounced insane and subjected to a humiliating exorcism.

Suddenly, then, Ephesus, where everyday life is structured by laws, prohibitions and contracts, is plagued by the impossible. In the resulting chaos, the extreme fragility of the network of (financial) relationships between the Ephesians is exposed. In this collision of

shipwrecked mariners with shipwrecked marriages, of devils with whores, of lone wolves with doppelgängers, it becomes clear what thin ice we are skating on when we place our trust only in that which the rational mind can grasp.

The dream-like, irrational elements of the play are given greater depth by a framing story derived from the medieval romance *Apollonius, King of Tyre*, a fantastic tale of a family torn apart by fate (Shakespeare would later use it as the main source for *Pericles*). Here it is the family of Egeon, Emilia and their twin sons whose moving reunion concludes the play. Their trials and sufferings lend the boisterous comedy a plangent note, a fizzing ambiguity. *The Comedy of Errors*, then, combines farce and fairy tale: Shakespeare means not only to tickle our funny bones, but also touch our hearts.

Translation: David Tushingham

BERTOLT BRECHT / KURT WEILL

MACKIE
MESSER
EINE SALZBURGER
DREIGROSCHENOPER

Ein Stück von Bertolt Brecht nach Elisabeth Hauptmanns
deutscher Fassung von John Gays *The Beggar's Opera*
Musik von Kurt Weill

Einmalige Experimentalfassung in der musikalischen Adaption von Martin Lowe

Neuinszenierung

Regie / Bühne JULIAN CROUCH Musikalische Gesamtleitung / Orchestrierung MARTIN LOWE
 Musikalische Leitung / Dirigent HOLGER KOLODZIEJ
 Kostüme KEVIN POLLARD Licht FRIEDRICH ROM
 Sound BOBBY AITKEN Video JOSHUA HIGGASON Choreografie ANN YEE

Jonathan Jeremiah Peachum GRAHAM F. VALENTINE
 Frau Peachum PASCAL VON WROBLEWSKY Polly Peachum SONJA BEISSWENGER
 Macheath MICHAEL ROTSCHOPF Tiger Brown N. N.
 Lucy Brown MIRIAM FUSSENEGGER
 Spelunkenjenny SONA MacDONALD Filch MARTIN VISCHER u. v. a.

Puppenspieler SASKIA LANE / ROB THIRTLE

ENSEMBLE 013

Di 11. August (PREMIERE)

Do 13. August

Fr 14. August

So 16. August

Do 20. August

So 23. August

Di 25. August

Do 27. August

FELSENREITSCHULE

Im Jahre 1728 erlebte *The Beggar's Opera* – die Bettleroper von John Gay und Johann Christoph Pepusch – in London ihre umjubelte Uraufführung und bestritt eine beispiellos erfolgreiche Aufführungsserie. Der damalige Direktor des Lincoln's Inn Field Theatre, der Theaterdirektor John Rich, verdiente daran sagenhafte 4000 Pfund, John Gay immerhin 800 Pfund – weswegen man in London sagte, dass „Rich an dem Stück gay und Gay rich geworden sei“.

In den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde die Bettleroper wieder in London gespielt, wieder mit überragendem Erfolg; einem Erfolg, der so groß war, dass Elisabeth Hauptmann 1926 davon erfuhr, eine Übersetzung anfertigte und sie Bertolt Brecht zur Überarbeitung überließ. Brecht nahm erhebliche Änderungen daran vor und bat den jungen Komponisten Kurt Weill, die Musik zu dieser neuen Bettleroper zu schreiben. Zweihundert Jahre nach der Premiere ihres großen Vorbildes, am 31. August 1928, feierte *Die Dreigroschenoper* am Theater am Schiffbauerdamm

in Berlin Premiere – und schrieb Theatergeschichte. Was zweifellos den Erfolg beider Aufführungen ausmachte, war das entlarvende Auf-den-Kopf-Stellen der Verhältnisse: Die Bettler, Huren, Mörder und Diebe verhielten sich wie die kapitalistische Bourgeoisie und drängten dem geneigten Publikum den Umkehrschluss auf, dass sich nämlich die Bürger wie Bettler, Huren, Mörder und Diebe verhielten. Die Zuschauer nehmen bis heute diesen Vorwurf gerne in Kauf – beide Stücke sind zu unterhaltsam, um zu beleidigen.

Ein weiterer Grund für diesen Erfolg war die Musik: 1728 hatte Pepusch populäre Klänge, Volkslieder und sogar Opernarien neu arrangiert, 1928 war es die Originalkomposition von Kurt Weill mit Anklängen von Jazz, Liedern und Arien. Weill traf den Nerv seiner Zeit mit einer Musik, die nicht nur seinen persönlichen Stempel trägt, sondern zugleich die Kultur einer ganzen Epoche widerspiegelt. Die Rechteinhaber und der Verlag der *Dreigroschenoper* haben der Anfrage der Salzburger Festspiele stattgegeben, fast neunzig Jahre nach der Uraufführung ein einmaliges Experiment wagen zu dürfen: Indem wir die unsterblichen Melodien dieses großartigen Komponisten neu adaptieren, wollen wir versuchen, die Herkunft seiner Musiksprache, die sich den Tanzbands der zwanziger Jahre verdankt, in die Klangwelt der zehner Jahre unseres Jahrhunderts zu transportieren.

Wir haben mit dieser Aufgabe Martin Lowe betraut. Lowe ist vielfacher Preisträger, er gewann den Tony, den Grammy und den Olivier-Award und ist verantwortlich für die akklamierte Musik der Neuinszenierung des *Jedermann*.

Natürlich könnte sich durch diesen Eingriff der Eindruck des Stücks verändern und, um diese Tatsache nicht zu verschleiern, haben wir, obwohl wir selbstverständlich den Text von Bertolt Brecht spielen, einen anderen Titel gewählt: *Mackie Messer – Eine Salzburger Dreigroschenoper*.

Die Regie wird Julian Crouch führen. Julian Crouch war Bühnenbildner und Co-Regisseur der Neuinszenierung des *Jedermann* 2013, und er wird auch hier für das Bühnenbild verantwortlich zeichnen.

Um Ihnen in Vollständigkeit die Bedeutung der epochemachenden Leistung von Kurt Weill zu vermitteln, werden wir auch eine konzertante Aufführung der Originalversion der Partitur mit dem Ensemble Modern unter der Leitung des führenden Weill-Dirigenten, Komponisten und Chansonniers HK Gruber zu Gehör bringen (siehe Seite 100).

Sven-Eric Bechtolf

In 1728 *The Beggar's Opera* by John Gay and Johann Christoph Pepusch had a triumphant world premiere in London followed by an unprecedentedly successful run of performances. The Director of Lincoln's Inn Fields Theatre at the time, the theatre director John Rich, earned the considerable sum of £4,000, and Gay himself £800 – which led critics to say that the piece had managed 'to make Rich gay and to make Gay rich.' In the Twenties of the last century *The Beggar's Opera* was performed in London once more – again with remarkable success, a success so great that Elisabeth Hauptmann heard about it in 1926, prepared a translation and handed this over to Bertolt Brecht for adaptation. Brecht made considerable changes and asked the young composer Kurt Weill to write the music to this new Beggar's opera. Two hundred years after the premiere of its great prototype, on 31st August 1928, *The Threepenny Opera* premiered at the Theater am Schiffbauerdamm in Berlin – and made theatrical history. What undoubtedly contributed to the success of both productions was the revealing reversal of social relationships: the beggars, whores, murderers and thieves behaved like bourgeois capitalists and urged the well-disposed audience to the opposite conclusion, namely that respectable citizens behave like beggars, whores, murderers and thieves. Audiences accept this critique happily to this day – both plays are too entertaining to cause offence.

*„Was ist ein Einbruch in eine Bank
 gegen die Gründung einer Bank?
 Was ist die Ermordung eines Mannes
 gegen die Anstellung eines Mannes?
 Mitbürger, hiermit verabschiede ich mich von euch.
 Ich danke Ihnen, daß Sie gekommen sind.
 Einige von Ihnen sind mir sehr nahegestanden.
 Daß Jenny mich angegeben haben soll, erstaunt mich sehr.
 Es ist ein deutlicher Beweis dafür,
 daß die Welt sich gleich bleibt.
 Das Zusammentreffen einiger unglücklicher Umstände
 hat mich zu Fall gebracht. Gut – ich falle.“*

Macheath, 3. Akt

*What's breaking into a bank ¶ compared with founding a bank? ¶ What's murdering
 a man ¶ compared with employing a man? ¶ Fellow citizens, I hereby take my leave
 of you. ¶ I thank you for coming. ¶ Some of you were very close to me. ¶ That Jenny
 should have turned me in amazes me greatly. ¶ It is proof positive that the world
 never changes. ¶ A concatenation of several unfortunate circumstances ¶ has brought
 about my fall. ¶ So be it – I fall. ¶*

Another significant reason for this success was the music – in 1728 popular tunes, folk songs, and even opera arias arranged by Pepusch and in 1928 an original score by Kurt Weill, with echoes of jazz, popular songs, ballads, and arias. Weill hit the nerve of his time in music that conveys not only his own signature but that of the culture of an entire era. Almost ninety years after the original production, the copyright owners and publisher of *The Threepenny Opera* have granted the Salzburg Festival's request to attempt a one-off experiment: by adapting the immortal melodies of this wonderful composer afresh, we will attempt to transport the sonic environment of his remarkable score from the dance band idioms of the Twenties of the last century to the sonorities of the second decade of our own. We have entrusted this task to Martin Lowe. Lowe is a Tony, Grammy and Olivier Award-

winner and was responsible for the acclaimed music for the new production of *Jedermann*.

As the character of the piece may change as a result of this intervention and in order not to conceal this fact – though we shall of course be performing the familiar text by Bertolt Brecht – we have adopted a new title: *Mack the Knife – A Salzburg Threepenny Opera*. The production will be directed by Julian Crouch. Julian Crouch was the stage designer and co-director of the new production of *Jedermann* in 2013 and he will also provide the stage design here. In order to convey the full range of Weill's epoch-making achievement, we will also bring you a concert performance of the original version of the score by the Ensemble Modern, led by the foremost Weill conductor, composer and chansonnier HK Gruber (see page 100).

Translation: David Tushingham

HUGO VON HOFMANNSTHAL

JEDERMANN

Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes

Wiederaufnahme

So 19. Juli (PREMIERE)

Do 23. Juli

Sa 25. Juli

So 26. Juli

Mi 29. Juli

Sa 1. August

Mi 5. August

So 9. August

Mi 12. August

Sa 15. August

Di 18. August

Fr 21. August

Sa 22. August

Sa 29. August

DOMPLATZ

Bei Schlechtwetter im Großen Festspielhaus

Regie JULIAN CROUCH / BRIAN MERTES

Bühne, Masken und Puppen JULIAN CROUCH Kostüme OLIVERA GAJIC Dramaturgie DAVID TUSHINGHAM

Musikalische Leitung / Orchestrierung MARTIN LOWE Lichtdesign DAN SCULLY

Sounddesign MATT MCKENZIE Choreografie JESSE J. PEREZ

Jedermann CORNELIUS OBONYA Buhlschaft BRIGITTE HOBMEIER

Tod PETER LOHMEYER Teufel SIMON SCHWARZ Mammon JÜRGEN TARRACH

Werke SARAH VIKTORIA FRICK Glaube HANS PETER HALLWACHS

Jedermanns Mutter JULIA GSCHNITZER Jedermanns guter Gesell PATRICK GÜLDENBERG

Dicker Vetter HANNES FLASCHBERGER Dünner Vetter STEPHAN KREISS

Ein Schuldknecht FRITZ EGGER Des Schuldknechts Weib KATHARINA STEMBERGER

Ein armer Nachbar JOHANNES SILBERSCHNEIDER Der Koch SIGRID MARIA SCHNÜCKEL

Gott FLORENTINA RUCKER

und mit TAMZIN GRIFFIN DORIS KIRSCHHOFER SASKIA LANE CHAD LYNCH

ORLANDO PABOTOY JESSE J. PEREZ PENELOPE SCHEIDLER ROBERT THIRTLE

ENSEMBLE 013

Hugo von Hofmannsthal, der mit seinem *Brief des Lord Chandos* ein Manifest der Moderne geschrieben hat, wusste, warum er sich das Gewand eines mittelalterlichen Mysterienspiels borgte: In seiner und unserer Sprache, der Sprache der Skepsis, der Ironie, des Misstrauens in das Sprechen überhaupt, hätte er sein Thema nicht behandeln können: das der Endlichkeit unseres Lebens und das der Nichtigkeit unseres irdischen Besitzes. Und die daraus zwingend sich ergebende Frage nach Gott. Die christlich-katholische Ausrichtung des Werkes, die einen Gutteil des Unbehagens mit ihm ausmacht, muss dabei heute nicht mehr als theatralische Manifestation eines übermächtigen Kirchenstaates begriffen werden. Sehr wohl aber können wir uns, gerade durch die historische Distanz, die Hofmannsthal seinem *Jedermann* verordnet hat, abgleichend befragen, in welchem Zusammenhang wir Heutigen unsere „Werke“ betrachten. Aus welchen Überlegungen heraus wir unsere Ethik, unsere Moral ableiten. Durch welche Vorstellungen wir Tröstung und Hoffnung erfahren.

Vielleicht will der *Jedermann* weniger den Glauben anmahnen als seinen Verlust verdeutlichen. Weniger die vermeintlichen Sicherheiten der Kirche feiern als unsere moderne Unsicherheit beleuchten. Weniger christliche Demut fordern als mangelndes Misstrauen in unsere Selbstermächtigung beklagen. Weniger ein Jenseits in Aussicht stellen als einen leeren Himmel betrauern.

Die mittelalterlichen Mysterienspiele wurden von fahrenden Schauspielern auf Jahrmärkten dargeboten. Ihr frommer Inhalt war zugleich Vorwand für deftiges Theater. Die emblematischen Figuren boten reichlich Gelegenheit für pralle Darstellung des Lebens, und die subversiven und anarchischen Kräfte des Theaters obsiegtent vermutlich über die Anliegen der Obrigkeit. Arthur Kahane, der Dramaturg Max Reinhardts, bemerkte einmal, Theater zu machen sei so, als ob man das Allerheiligste einer Hure anvertraue. Allerdings betonte er, dass diese Mesalliance enorme Vorteile für beide Partner biete. Der Dramatiker Hofmannsthal hat sich mit diesem Thema mehr als einmal beschäftigt, ebenso Reinhardt. Die Sinnlichkeit des Spiels mit dem geistigen Auftrag der Literatur zu verbinden war ihr Anspruch. Nicht um der einen oder dem anderen zum Sieg zu verhelfen, sondern um die Gleichberechtigung beider Antagonisten im Verbund nachzuweisen. Der *Jedermann* ist eine Spielvorlage, die dieses Anliegen exemplarisch abbildet. Nicht umsonst fesselt er in Salzburg seit über neunzig Jahren sein Publikum.

Sven-Eric Bechtolf

*„Nimm die Belehrung von mir an
Das war ein weiser und hoher Mann
Der uns das Geld ersonnen hat
An niederen Tauschens und Kramens statt.
Dadurch ist unsere ganze Welt
In ein höher Ansehen gestellt
Und jeder Mensch in seinem Bereich
Schier einer kleinen Gottheit gleich.
Daß er in seinem Machtbezirk
Gar viel hervorbring und bewirk.
Gar vieles zieht er sich herbei
Und ohn viel Aufsehen und Geschrei
Beherrscht er aber tausend Händ*

*Ist allerwegen ein Regent.
Da ist kein Ding zu hoch noch fest
Das sich um Geld nicht kaufen läßt
Darüber weiß ich keine Gewalt
Vor der muß jeglicher sich neigen
Und muß die Referenz bezeigen
Dem, was ich da in Händen halt!“*

Jedermann

Take this lesson from me: ¶ It was a wise and noble man ¶ Who gave us money ¶ Instead of petty exchange and barter. ¶ It has made our whole world ¶ A highly respected place ¶ And turned each man in his sphere ¶ Almost into a little god. ¶ Within the range of his powers ¶ He can achieve a great deal. ¶ He can obtain many things ¶ Without much care or fuss, ¶ He has thousands of hands at his command ¶ And is a ruler everywhere. ¶ There is nothing too high or fixed ¶ Which cannot be bought for money. ¶ I know no greater power ¶ Everyone must bow down ¶ And show reverence ¶ To what I've got in my hand.

Hugo von Hofmannsthal, who wrote a modernist manifesto in *Lord Chandos' Letter*, knew very well why he borrowed the clothing of a medieval mystery play: in his language and our own – the language of scepticism, of irony, of mistrusting speech at all times – he would never have been able to deal with his subject: the finite nature of our life and the nothingness of our earthly possessions. And the question of God which urgently and inevitably presents itself as a result.

The Christian and specifically Catholic flavour of the work, which is responsible for a good deal of the unease it provokes need no longer be regarded today as the theatrical embodiment of an all-powerful church. We may well, however – precisely as a result of the historical distance which Hofmannsthal gave his *Jedermann* (*Everyman*) – ask ourselves just how we view our own contemporary ‘Good Works’. What is the thinking on which we base our own ethics, our own morality? What are the beliefs which allow us to experience consolation and hope?

Perhaps *Everyman* is less of an attempt to remind us of belief than to emphasise its loss. Less a celebration of the supposed certainties of the church than an expression of our modern uncertainty. Less a demand for Christian humility than an expression of no con-

fidence in our self-empowerment. Less about helping us to see the beyond and more about mourning for a heaven which is empty.

The mystery plays of the Middle Ages were performed at fairgrounds by travelling players. Their pious content served simultaneously as a pretext for robust theatre. The emblematic characters offered plenty of opportunities for colourful representations of life and the theatre's subversive and anarchistic powers can be assumed to have prevailed over the wishes of authority. Arthur Kahane, Max Reinhardt's dramaturg, once observed that making theatre was like entrusting the holiest of holies to a whore. He was, however, at pains to emphasise that this misalliance offered enormous advantages to both parties. The playwright Hofmannsthal tackled this theme more than once, Reinhardt too. Their ambition was to combine the sensuality of performance with the spiritual task of literature. Not in order to facilitate the triumph of one or the other but to demonstrate the equal status of both operating together. *Everyman* is a text which illustrates this ambition perfectly. It is not for nothing that it has been able to hold audiences in Salzburg in its spell for over ninety years.

Translation: David Tushingham