

S
C H U
A

DER IGNORANT UND DER WAHNSINNIGE ·
DER STURM · ENDSPIEL · JEDERMANN ·
REQUIEM FÜR ERNST JANDL ·
THOMAS BERNHARD LESUNGEN ·
SAMUEL BECKETT · THOMAS BERNHARD ·
HUGO VON HOFMANNSTHAL ·
FRIEDERIKE MAYRÖCKER ·
WILLIAM SHAKESPEARE · JULIAN CROUCH ·
DIETER DORN · GERD HEINZ ·
BRIAN MERTES ·
DEBORAH WARNER

S
P
I
E
L

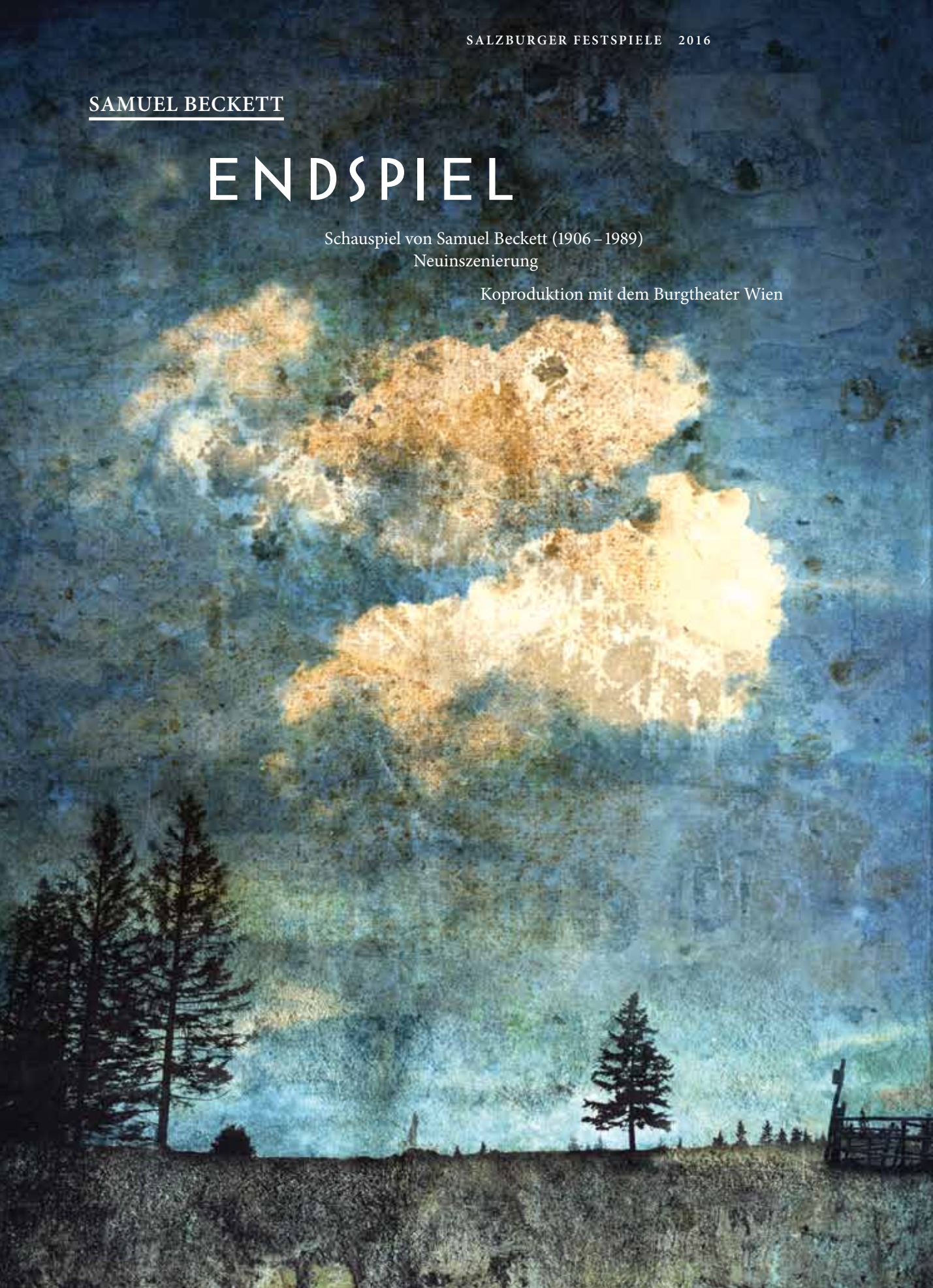
SAMUEL BECKETT

ENDSPIEL

Schauspiel von Samuel Beckett (1906 – 1989)

Neuinszenierung

Koproduktion mit dem Burgtheater Wien



Regie DIETER DORN Bühne und Kostüme JÜRGEN ROSE
 Dramaturgie HANS-JOACHIM RUCKHÄBERLE

Hamm NICHOLAS OFCZAREK Clov MICHAEL MAERTENS u. a.

Sa 30. Juli (PREMIERE)

Mo 1. August

Mi 3. August

Do 4. August

Sa 6. August

So 7. August

Mo 8. August

LANDESTHEATER

„... Ende, es ist zu Ende, es geht zu Ende, es geht vielleicht zu Ende.“ So beginnt das Spiel. „Vielleicht“, sagt Beckett, sei das Schlüsselwort seiner Texte. Vielleicht ist das das Ende, vielleicht ist ja alles aber auch nur ein Spiel, Poesie, nicht Weltanschauung, sondern deren Parodie. „Bis zum Äußersten gehen, dann wird Lachen entstehen“, ist das poetische Programm der Arbeit am ästhetischen Gelingen des Misslingens. Was er gerade schreibe, nennt Beckett im Mai 1956 einen „Gruselschocker“, sein Stück *Warten auf Godot* sei dagegen „der reine Frohsinn“. Im *Endspiel* wird nicht mehr erwartet, weder auf Godot noch auf Gott: „Der Lump! Er existiert nicht!“, sagt Hamm; „Noch nicht“, antwortet Clov. Die Katastrophe hat stattgefunden, Noah und seine Söhne haben überlebt, einer heißt Ham. „Hätte doch der Allmächtige nie eine Schwäche für Noah entwickelt“, ist der Kommentar Becketts. Was bleibt, ist das Spiel mit dem Ende, clownesk, komisch, mit Vorliebe für Slapstick, doch entschieden „auf die zupackende Kraft des Textes angewiesen“, so der Autor. Die Handlung passiert in den Wörtern. Die Akteure des Stückes suchen Wirkung und kontrollieren sie. Sie sind sich bewusst, dass sie spielen, dass es sich um Theater handelt.

Vier Personen: Nell, die Mutter, Nagg, der Vater, Hamm, ihr Sohn – und Clov. Vielleicht der klassische Knecht, vielleicht der Sohn Hamms, jedenfalls der, der nichts anderes erlebt hat als das Jetzt und der sich sagen muss, „dass die Erde erloschen ist, obgleich ich sie nie glühen sah“. Er ist um Vergangenheit und Zukunft gebracht. Seine Gegenwart ist seine Geschichte mit Hamm. Selbst die Wörter, die er gebraucht, sind nicht seine. Clov träumt von etwas Eigenem, das ist der Traum vom Weggehen.

Die Personen sind defekt: Nell und Nagg ohne Beine, Hamm blind und gelähmt, Clov unfähig zu sitzen. Das Stück selbst ist auf Perfektion angelegt: „Nein, es gibt keine Zufälle im *Endspiel*, alles ist auf Analogien und Wiederholungen aufgebaut“, so der Regisseur Beckett. Das Ganze ein Kampf: um Liebe, um Berührung, Macht, um die eigene Biografie, auch die Sprache. Keine einzige Unvorsichtigkeit wird verziehen, immer ist jeder auf der Lauer, in Spannung, immer bemüht, die Lücke zu finden, um einen Treffer zu landen. Das Spiel zielt auf Abschiede. Nell und Nagg verschwinden, sie mit einem tiefen Blick ins Leere, er mit einem Fluch auf den Sohn. Hamm und Clov entlassen einander, ohne sich wirklich zu trennen.

Ein Ende und ein Spiel. Das Ende von allem, von Natur, Handeln, Wollen und zuletzt Sprechen, und das Spiel mit den Möglichkeiten sich etwas vorzumachen, nicht nur sich, sondern auch den anderen. Wer und was ist von Bedeutung? Und wann? Das Theater ist allgegenwärtig, Hamm: „*Erzählerton*: Es breitete sich eine große Stille aus. *Normaler Ton*: Schöne Stelle“.

Das Ende hat keine Gewissheit, vielleicht sieht und malt ja nur ein Verrückter, von dem Hamm im Stück spricht, Bilder vom Ende der Welt, wie er sie sieht.

Beckett lacht über die Endlichkeit des Lebens, über den Kreislauf von Anfang und Ende, und über die Unendlichkeit der Fiktion. „Dann ging ich in das Haus zurück und schrieb: ‚Es ist Mitternacht. Der Regen peitscht gegen die Scheiben.‘ Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht.“ So endet der Roman *Molloy*; das *Endspiel* endet so, wie es angefangen hat, mit dem Schauspieler, der sein Gesicht mit dem Taschentuch bedeckt. „Es geht voran.“ – Vielleicht.

Hans-Joachim Ruckhäberle

... *Jetzt spiele ich.*

Hamm

Me to play.

‘Finished, it’s finished, nearly finished, it must be nearly finished.’ This is how the game begins. Nearly, Beckett says, is one of the key words in his texts. It is nearly finished, it is nearly all a game, poetry, not a view of the world but a parody of one. ‘Go to the extremes, then laughter will come’ is the poetic approach his work employs to make an aesthetic success out of failure. Beckett called what he was writing in May 1956 ‘shockingly cruel’, compared to which his play *Waiting for Godot* was ‘pure joy’. In *Endgame* there is no more waiting, neither for Godot nor for God: ‘The bastard!! He doesn’t exist’, says Hamm; ‘Not yet’, Clov replies. The disaster has already happened, Noah and his sons have survived, one of them is called Ham. ‘If only the Almighty hadn’t been so fond of Noah’, is Beckett’s comment. What remains is a game about endings, clown-like, comic, with a taste for slapstick, yet decisively ‘driven by the forceful power of the text’, according to its author. The plot takes place in the language. The figures of the play are searching for effects and monitoring them. They are very aware that they are acting, that they are part of a piece of theatre. Four characters: Nell, the mother, Nagg, the father, Hamm, their son – and Clov. Possibly the classic servant, possibly Hamm’s son, in any event someone who has experienced nothing other than now and who has to tell himself, ‘the earth is extinguished, though I never saw it lit’. He is robbed of both past and future. His present is his history with Hamm. Even the words he uses are not his. Clov dreams of something of his own, it is a dream of leaving.

The characters are defective: Nell and Nagg without legs, Hamm blind and lamed, Clov unable to sit down. The play itself is designed to be perfect: ‘No, there are no coincidences in *Endgame*, everything is built on analogies and repetitions’, according to Beckett the director. The whole thing is a battle; for love, for contact, power, for one’s own biography, the language too. Not a single moment of weakness is forgiven, everyone is always on the lookout, wary, always trying to find a hole in the defences, to land a punch. The aim of the game is to depart. Nell and Nagg disappear, she staring deeply into the void, he cursing his son. Hamm and Clov release each other without really separating. An end and a game. The end of everything, of nature, action, desire and ultimately speech, and the game playing with the possibilities of deluding oneself, not only oneself but the others too. Who and what is meaningful? And when? In the end, nothing is certain, perhaps there is just a madman – like Hamm speaks of in the play – looking and painting, images of the end of the world as he sees it.

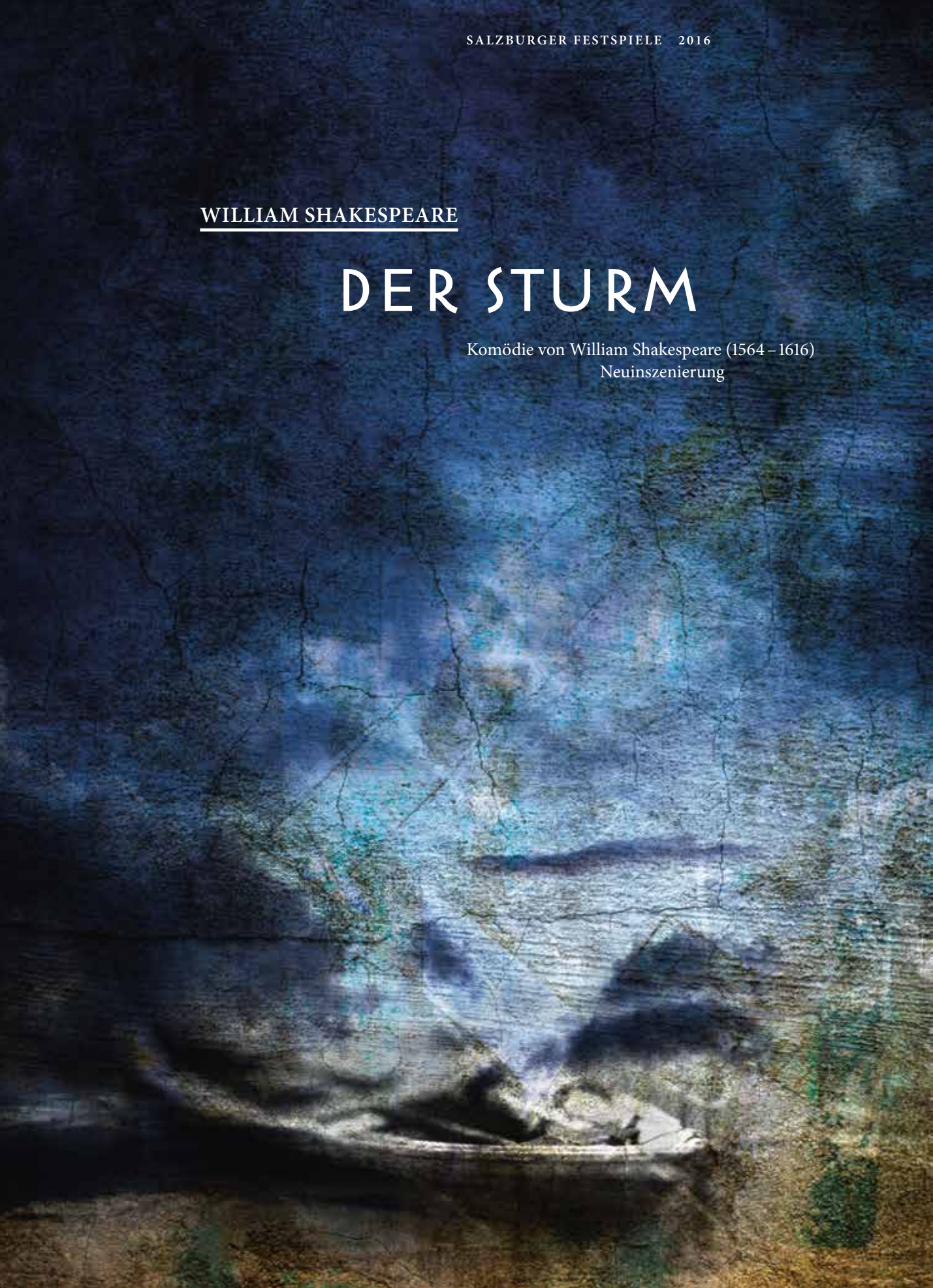
Beckett laughs at the finite nature of life, at the cycle of beginning and end and at the never-ending quality of fiction: ‘Then I went back into the house and wrote, It is midnight. The rain is beating on the windows. It was not midnight. It was not raining.’ This is how the novel *Molloy* ends; *Endgame* ends the way it began with the actor covering his face with a handkerchief. ‘We’re getting on.’ – Nearly.

Translation: David Tushingham

WILLIAM SHAKESPEARE

DER STURM

Komödie von William Shakespeare (1564 – 1616)
Neuinszenierung



Regie DEBORAH WARNER Bühne CHRISTOF HETZER Licht JEAN KALMAN

Prospero HANS-MICHAEL REHBERG

u. v. a.

Di 2. August (PREMIERE)

Do 4. August

Fr 5. August

So 7. August

Di 9. August

Mi 10. August

Fr 12. August

Sa 13. August

Mo 15. August

Di 16. August

Do 18. August

Fr 19. August

So 21. August

PERNER-INSEL

Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei *Der Sturm* um Shakespeares letztes Stück – zumindest das letzte, für das er alleinige Verantwortung als Autor trägt. Wir wissen sehr wenig über Shakespeares Leben, aber Faktum ist, dass *Der Sturm* in den Jahren 1610/11 entstand und zu Allerheiligen, am 1. November 1611, am Hof uraufgeführt wurde. Wir wissen auch, dass Shakespeare, nachdem er den Großteil seines Lebens in London verbracht hatte, für die letzten drei Lebensjahre zu seiner Familie nach Stratford-upon-Avon zurückkehrte. Dort starb er 1616, kurz vor seinem 52. Geburtstag; sein Grab befindet sich in der Pfarrkirche am Ufer des Flusses Avon. Immer wieder wurden Spekulationen darüber angestellt, dass es sich bei Prospero, dem Zauberer, der im Zentrum des Stückes steht, um eine Art Selbstporträt Shakespeares handelt, der sich in Gedanken seinem eigenen Tod zuwendet und dem unabwendbaren Schwinden seiner kreativen Macht. Die Geschichte spielt auf einer entlegenen Insel, auf der Prospero, Herzog von Mailand, im Exil lebt und Pläne schmiedet, seiner Tochter Miranda ihren rechtmäßigen Platz zurückzugewinnen. Mithilfe seiner magischen Kräfte beschwört er jenen Sturm herauf, der dem

Stück den Namen gibt, um seinen Bruder Antonio, den Usurpator, und König Alonso von Neapel, der mit ihm unter einer Decke steckt, auf der Insel festzuhalten. Hier gelingt es ihm, mit Hilfe seiner Macht über natürliche und übernatürliche Kräfte, Antonios dämonisches Wesen zu enthüllen, die Erlösung des Königs zu bewirken und seine Tochter Miranda mit Alonsos Sohn Ferdinand zu vermählen. Dazu kommt eine wundervolle Nebenhandlung, an der Prosperos „missgestalteter“ Sklave Caliban – rechtmäßiger Erbe der Insel – und zwei Mitglieder der Schiffsmannschaft beteiligt sind: der Hofnarr Trinculo und der Koch und Leibdiener Stephano.

Der Sturm, Werk einer zutiefst phantasievollen Schöpferkraft, unterhält uns mit Geistern in wechselnder Gestalt, mit magischen Verwandlungen, Maskenspielen und Liebhabern, mit Komödiantik und Musik. Hier befindet Shakespeare sich auf dem höchsten Gipfel seiner kreativen Kraft. Hier finden wir seine berühmten Worte über das Theater; hier wird der menschliche Geist seziert, um das ihm innewohnende Gold zu offenbaren: Mitleid und Vergebung. Veränderungen, Verwandlungen, Verwechslungen – hier vermischen

sich extreme Gegensätze, kollidieren miteinander, zugleich komisch, schrecklich und voll Schönheit, und verdichten sich zum Schauspiel. Seine Darstellung der fließenden Grenzen zwischen Leben und Kunst, Traum und Drama, Präsenz und Abwesenheit diene unzähligen Künstlern aller Zeiten als Inspiration ... „Wir sind aus solchem Stoff wie Träume sind, Und unser kleines Leben Liegt im Schlaf ...“

(Prospero, *Der Sturm*, 4. Akt, 1. Szene)

In den Versen des *Sturm* erleben wir eine Art Liebesbrief Shakespeares an seine Kunst; das Stück selbst ist eine Hommage an die Liebe seines Lebens – das Theater. Die Bilderwelt der damaligen Zeit lebt in dem Stück, Seite an Seite mit der Bilderwelt von heute; und in seinem Zentrum steht die zeitlose Konfrontation mit Sterblichkeit, tragischem Verlust, Erlösung und der Rückkehr ins Leben. Sich mit diesem Stück am Ende eines Jahres zu befassen, das von den Bildern der schrecklichen, gefahrvollen und lebensverändernden Seereisen all jener dominiert wurde, die ohne Hab und Gut schiffbrüchig an unbekanntem Inseln strandeten, ist eine außergewöhnliche Erfahrung. Wieder einmal werden wir daran erinnert, was Ben Jonson über seinen Freund und Rivalen William Shakespeare einst sagte: „Er gehörte nicht einem Zeitalter allein, sondern allen Zeiten!“

Als Sven-Eric Bechtolf mich einlud, nach Salzburg zurückzukehren und ein Shakespeare-Stück zu inszenieren, war ich begeistert zu sehen, dass *Der Sturm* ganz oben auf seiner Liste stand. Uns war beiden klar, dass man sich auf diese ganz besondere Seefahrt nicht ohne einen wunderbaren Schauspieler einlassen kann. Schon einmal, 1993, hatte ich das Privileg, mit Hans-Michael Rehberg in der Felsenreitschule zu arbeiten. Ich habe immer gesagt, dass ich für eine erneute Zusammenarbeit bloßfüßig die Alpen überqueren würde. Er wird unser Prospero sein.

Nach Salzburg zu kommen, um Shakespeares größtes Werk neu zu inszenieren – was gäbe es wohl für eine bessere Möglichkeit, seinen 400. Todestag zu begehen?

Deborah Warner

Übersetzung: Vera Neuroth

The Tempest is almost certainly Shakespeare's last play – at least of solo authorship. We know so little of the biography of Shakespeare's life, but we do know that *The Tempest* was written around 1610/11 and that it was performed at court on All Hallows' day on 1 November 1611. We also know that for the last three years of his life, Shakespeare returned from a lifetime in London to his family and his home town of Stratford-upon-Avon. He died there in 1616, shortly before his 52nd birthday, and is buried in the Parish Church on the banks of the River Avon. Much has been made of the biographical possibility that Prospero – the man of magic at the centre of this drama – is some kind of self-portrait of Shakespeare, turning his thoughts towards his own death and the inevitable relinquishing of his creative powers.

The story is set on a remote island where the exiled Duke of Milan – Prospero – masterminds a plan to restore his daughter Miranda to her rightful place.

Through the power of magic he conjures up a storm – the tempest of the title – to trap his usurping brother Antonio and the complicit King Alonso of Naples on the island. There, through his manipulation of the natural and the supernatural he brings about the revelation of Antonio's demonic nature, the redemption of the King and the marriage of Miranda to Alonso's son, Ferdinand. There is also a glorious sub-plot involving Prospero's 'deformed' slave Caliban (the rightful heir to the island) and two members of the ship's crew, the court entertainer Trinculo and the cook / butler Stephano.

A work of pure imaginative genius, *The Tempest* entertains us with shape-changing spirits, magical transformations, theatrical masques, lovers, comedy and music. But this is also Shakespeare at the top of the highest peak of the final range of all his powers. Here we find his most famous poetry about the theatre, and here the human spirit dissected to show its gold – the

*So brech' ich meinen Stab,
Begrab' ihn manche Klafter in die Erde,
Und tiefer, als ein Senkblei je geforscht,
Will ich mein Buch ertränken.*

Prospero, 5. Akt

*I'll break my staff, ¶ Bury it certain
fathoms in the earth, ¶ And deeper than
did ever plummet sound ¶ I'll drown
my book.*

qualities of mercy and forgiveness. Transformations, transmutations, transpositions – the brush and clash of hugely opposing things, comic, terrible and beautiful, make up this drama. It has inspired countless artists through the ages, dealing, as it does, with the shifting border between life and art itself, dream and drama, here and not here...

‘We are such stuff as dreams are made on
And our little life
Is rounded with a sleep...’

(Prospero, *The Tempest*, Act IV, Scene 1)

In the verse of *The Tempest* we experience a kind of love letter from Shakespeare to his own art, the play itself an homage to his greatest love of all – the theatre. The imagery of then lives in the play, alongside the imagery of now, and at the play's core lies the ageless confrontation with mortality, tragic loss, redemption and the return to life. It is extraordinary to be contemplating this play at the end of a year dominated

by pictures of terrifying, dangerous and life-changing sea journeys of those displaced with next to nothing, cast away on unknown islands. Once again we are reminded of what Ben Jonson said of his friend and rival William Shakespeare: ‘He was not of an age but for all time!’

When Sven-Eric Bechtolf invited me to return to Salzburg to direct a Shakespeare, I was thrilled to find *The Tempest* high up on his list. What both of us knew, is that you cannot embark on this particular sea journey... without a wonderful actor. In 1993 I had the privilege of working with Hans-Michael Rehberg in the Felsenreitschule. I have always said I would walk barefoot across the Alps to work with him again. He will be our Prospero. To come to Salzburg to make a new production of the greatest of Shakespeare's plays – well, surely no better way to mark the 400th anniversary of his death.

Deborah Warner

SALZBURGER FESTSPIELE 2016

THOMAS BERNHARD

DER IGNORANT UND DER WAHNSINNIGE

Schauspiel von Thomas Bernhard (1931 – 1989)
Neuinszenierung

Regie GERD HEINZ Bühne MARTIN ZEHETGRUBER

Kostüme JAN MEIER Licht FRIEDRICH ROM

Königin der Nacht JOHANNA WOKALEK Vater CHRISTIAN GRASHOF

Doktor SVEN-ERIC BECHTOLF Frau Vargo BARBARA DE KOY

Kellner Winter MICHAEL ROTSCHOPF

So 14. August (PREMIERE)

Mo 15. August

Mi 17. August

Do 18. August

Sa 20. August

Mo 22. August

Mi 24. August

Fr 26. August

Sa 27. August

LANDESTHEATER

1972 wurde Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* als Auftragsarbeit der Salzburger Festspiele uraufgeführt. Der Salzburgbezug ist offensichtlich: das Stück spielt zum Teil in der Garderobe einer Sängerin, die in Mozarts *Zauberflöte* die Königin der Nacht singt; ebenso sind die Schimpfkanonaden gegen eine marode Kulturindustrie unschwer als sarkastische Invektiven gegen den Festspielbetrieb zu erkennen. Allerdings kam es damals nur zu einer einzigen Aufführung. Aufgrund der österreichischen Gesetzeslage war es unmöglich, die am Ende des Stückes vorgeschriebene absolute Dunkelheit eintreten zu lassen. Daraufhin zogen Autor und Regisseur die Aufführung zurück. Das Ganze wurde als Salzburger „Notlichtskandal“ weithin publik, und es fehlte nicht an hämischen Bemerkungen von Kritikern Bernhards oder des Stückes, die darin eine geschickte Marktstrategie und den Beginn einer Legendenbildung sahen. Beides können wir getrost vergessen. Die Häme sowie den Skandal. Und auch der Salzburgbezug ist heute nur noch eine, wenn auch originelle, Nebensächlichkeit. Das Stück hat andere Meriten und ist aufgrund seiner literarischen Qualitäten so frisch und unverbraucht wie am ersten Tag seines Erscheinens.

Es ist in meinem Verständnis die gültige Tragödie der Professionalität, dargeboten als philosophische Komödie. In der Garderobe der gefeierten Sängerin, die heute zum 222. Mal die Partie der Königin der Nacht singt, warten ihr blinder und trunksüchtiger Vater und ihr Freund, ein leidenschaftlicher Pathologe, auf sie. Da die Sängerin seit einiger Zeit in der Krise ist und immer später ins Theater kommt, versucht der Arzt den nervösen Vater zu beruhigen, indem er ihm eine Sektion, eine Leichenöffnung, vorträgt, unterbrochen von Wiederholungen des Vaters, Auslas-

sungen des Doktors über die Alkoholsucht des Vaters, die Rücksichtslosigkeit der Tochter, ihr schwieriges Künstlertum andererseits und allgemeine Suaden über den Kulturbetrieb.

Die Sängerin erscheint, viel zu spät, muss von ihrer Privatgarderobiere, Frau Vargo, in aller Hast angekleidet und geschminkt werden und erreicht so gerade noch rechtzeitig die Bühne zu ihrem ersten Auftritt. Im zweiten Teil soupieren die drei nach der Vorstellung im Restaurant „Die drei Husaren“ und werden vom Kellner Winter bedient. Der Doktor setzt seinen Sezierungsvortrag fort, der Vater trinkt hemmungslos weiter, die Sängerin beklagt sich über den unerträglichen Leistungsdruck, wird immer stärker von einem Husten geplagt, überlegt, ob sie mit Singen aufhören soll, und sagt mit Hilfe Winters telegrafisch (wir sind im Jahr 1972) alle weiteren Auftritte ab. Schließlich bricht sie in der intensiver werdenden Dunkelheit zusammen. Wir erleben nicht nur die vordergründige Geschichte von Leistungsdruck und Spezialistentum, von Entmenschlichung und Kommunikationsverlust, wir erleben vor allem ein hochintellektuelles und vergnügliches Spiel über das entfremdete Verhältnis von Außenwelt und Innenwelt, ein Spiel über ein soziales Modell – Vater, Tochter, Freund – das in allen ibsenschen und strindbergschen Schattierungen bis zum Inzestverdacht durchgespielt wird, wir erleben den Totentanz dreier isolierter Existenzen – alle verbunden durch den mörderischen Zwang der Wiederholung; Wiederholung nicht als ermüdendes Routine-ritual, sondern als Verpflichtung zur Perfektion, die in letzter Konsequenz alle in den Wahnsinn treiben muss: Ausdruck der Schizophrenie einer Kultur, die sich von aller Natur losgesagt hat. Und wir erleben ein artifizielles Sprachspiel, eine Oper für Schauspieler, die nicht nur lustvoll die *Zauberflöte* dekonstruiert

und parodiert, sondern die es schafft, den trockenen Inhalt eines Pathologiebuches in Arien zu verwandeln und das gesamte Sprachmaterial des Stückes mit Mitteln der musikalischen Rhetorik strukturiert und so der Molltonart der Dunkelheit die Durtonart der gelungenen Dichtung, des heiteren Musizierens an die Seite stellt.

Ambiguität ist stets das Zeichen einer philosophischen Grundhaltung, und so wie Bernhard es in vielen seiner Stücke, besonders aber in diesem, schafft, die Perspektiven des Ganzen und des Einzelnen, also des Tragischen und des Komischen, einander bis zur Vertauschbarkeit anzunähern, so ist diese Tragödie der *déformation* professionelle gleichzeitig eine Komödie.

„Das Märchen ist ganz musikalisch.“ Dieser Satz von Novalis ist dem Stück als Motto vorangestellt und er verweist nicht nur auf die Verbindung Bernhards zur Romantik, zur Trauer über den Riss durch Natur und Mensch, sondern er lässt – bei aller Rabulistik Bernhards, ob als Lachphilosoph oder als Hassprediger – einen dünnen Spalt der Utopie offen, den der Musik. Auch wenn die verdinglichte Sprache nicht mehr zur Musik finden kann, in der Beziehung des Doktors zur Sängerin, einer zum Scheitern verurteilten, verzerrten Tamino / Pamina-Beziehung, bleibt die verzweifelte Sehnsucht spürbar, die Sehnsucht Tristans und Isoldes, dass die Krankheit ihre musikalische Auflösung finden möge.

Die Panik vor der Eiseskälte der Vereinsamung, vor der Unmöglichkeit, mit Worten eine Brücke zum Anderen zu bauen, erzeugt diese Schutzwälle logorrhöischer Wortakrobatik, aber manchmal fügen sich die Wörter, wie Bernhard es einmal nannte, zu einer „Notenschrift der Angst“.

Gerd Heinz

Das Genie ist eine Krankheit.

Der ausübende Künstler ein Krankheitsprozess.

Doktor, 1. Teil

Genius is a disease. ¶ A practising artist is a progressive illness.

The first ever performance of Thomas Bernhard's *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (*The Fool and the Madman*) was as a commissioned work for the 1972 Salzburg Festival. The Salzburg references are clear: part of the play is set in the dressing room of a soprano singing the Queen of the Night in Mozart's *Magic Flute* and its cannonades of invective against a decrepit culture industry can easily be recognized as a sarcastic commentary on how the festival is run. There was, however, only one performance. To comply with Austrian law, it was not possible to achieve the complete blackout scripted at the end of the play. The writer and director responded by withdrawing the production. The whole matter became notorious as the Salzburg 'emergency light scandal' and there was no shortage of derisive observations from critics of Bernhard or the play who saw the protest as a skilful marketing ploy and effort at legend-building. Both the derision and the scandal can now be happily forgotten. And the references to Salzburg are no more than a marginal – if appealing – curiosity. The play's merits lie elsewhere and its literary qualities are such that it appears as fresh and unspoilt today as it was on the first day it was performed.

The play as I understand it is a genuine tragedy of professionalism, expressed in the form of a philosophical comedy. Two men wait in the dressing room for the famous singer, about to sing the role of the Queen of the Night for the 222nd time: her blind alcoholic father and her boyfriend, a passionate pathologist. As the singer is going through a personal crisis, arriving at the theatre later and later, the doctor tries to calm her nervous father by describing an autopsy, the dissection of a human corpse. He is interrupted by the father repeating himself and the doctor's own remarks about the father's alcoholism, the daughter's lack of consideration, but also the difficulty of her art and general broadsides about the culture business. The singer arrives, far too late, has to be got hastily into costume and make-up by Ms Vargo, her personal dresser, and just about manages to reach the stage in time for her first entrance.

In Part Two, the three are eating after the performance at 'The Three Hussars' restaurant, served by the waiter Winter. The doctor continues his lecture on dissection, the father carries on his relentless drinking, and the singer complains of the intolerable pressure she is under to perform, suffers increasingly from a cough, considers whether she should give up singing and, with Winter's help, cancels all further appearances

by telegram (the year is 1972). Ultimately, as the stage becomes progressively darker, she collapses.

We experience not only the ostensible story of pressure to perform and specialization, of dehumanization and lack of communication: what we experience above all is a highly intellectual and enjoyable game based on the alienated relationship between outer and inner worlds, a game which revolves around a social model – father, daughter, boyfriend – played out in all its Ibsenite and Strindbergian tonalities to the point of suspected incest. We experience the dance of death of three isolated creatures who share a remorseless compulsion towards repetition: repetition not as a tiresome ritual habit, but a search for perfection, which ultimately drives them all mad: the image of a schizophrenic culture entirely divorced from nature.

And we also experience a game of artificial language, an opera for actors, which not only delights in deconstructing and parodying *The Magic Flute*, but also succeeds in transforming the dry contents of a pathology manual into arias and structuring the language of the play by means of musical rhetoric, contrasting the sound-absorbing effect of darkness with the extended sound of accomplished writing, of joyous music-making.

Ambiguity is always a sign of a philosophical attitude, and just as Bernhard manages to bring the perspectives of the whole and of the individual, of the tragic and the comic, so close together that they are practically interchangeable, this tragedy of *déformation professionnelle* is simultaneously a comedy.

'The tale is entirely musical.' This line from Novalis is placed at the beginning of the play as an epigram and is evidence not only of Bernhard's link to romanticism, to grief at nature and mankind being torn apart, but, for all Bernhard's sophistry as a philosopher of laughter or preacher of hate, it also leaves open a tiny glimpse of utopia: that of music.

Even if pressured language is no longer capable of turning into music, in the doctor's relationship with the singer, a Tamino / Pamina relationship which is distorted and doomed to failure, one can still sense a desperate desire, the desire of Tristan and Isolde, that their sickness might be resolved through music. Their panic when faced by the icy cold of loneliness, by the impossibility of building bridges to another person out of words, gives rise to these protective walls of verbal gymnastics – however, sometimes the words combine to form, as Bernhard once said, a 'musical notation of fear'.

Translation: David Tushingham

HUGO VON HOFMANNSTHAL

JEDERMANN

Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes

von Hugo von Hofmannsthal (1874 – 1929)

Wiederaufnahme

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 N. N.

Tod PETER LOHMEYER Teufel CHRISTOPH FRANKEN Mammon JÜRGEN TARRACH

Gute Werke JOHANNA BANTZER Glaube HANS PETER HALLWACHS

Jedermanns Mutter JULIA GSCHNITZER Jedermanns guter Gesell SVEN DOLINSKI

Dicker Vetter HANNES FLASCHBERGER Dünner Vetter STEPHAN KREISS

Ein Schuldknecht FRITZ EGGER Des Schuldknechts Weib EVA HERZIG

Ein armer Nachbar JOHANNES SILBERSCHNEIDER Der Koch SIGRID MARIA SCHNÜCKEL

Gott NIKOLAUS RUCKER

und mit SIMON AHLBORN JORDAN DESCHAMPS TAMZIN GRIFFIN LEAH HOFMANN

DORIS KIRSCHHOFER SASKIA LANE PENELOPE SCHEIDLER ROBERT THIRTLE

ENSEMBLE 013

Sa 23. Juli (PREMIERE)

Di 26. Juli

Fr 29. Juli

Mi 3. August

Sa 6. August

Di 9. August

Sa 13. August

Di 16. August

Fr 19. August

So 21. August

Mi 24. August

Sa 27. August

So 28. August

DOMPLATZ

Bei Schlechtwetter im Großen Festspielhaus

Als der *Jedermann* von Hugo von Hofmannsthal vor 105 Jahren erstmalig gespielt wurde, noch dazu in Berlin im Circus Schumann, in der Regie des Shootingstars Max Reinhardt, jubelte das Publikum und die Kritik schüttelte ungläubig den Kopf.

Man prophezeite dem Werk eine kurze Lebensdauer und bescheinigte ihm literarische und weltanschauliche Nichtswürdigkeit. Das Publikum jubelte weiter und stürmte die bald im gesamten deutschsprachigen Raum stattfindenden Vorstellungen. Dabei ist es geblieben.

Selten hat ein Theaterstück derartig vernichtende Besprechungen ausgehalten und sich gleichzeitig derartiger Beliebtheit erfreut. Ein Wunder gewissermaßen. Oder auch nur eine tiefere Wahrheit des Theaters.

In Salzburg wird der *Jedermann* seit über neunzig Jahren gespielt, man kann nicht an die Festspiele denken, ohne nicht zugleich den *Jedermann* zu assoziieren – auch wenn man das Stück nie gesehen hat. Der *Jedermann* gehört zu Salzburg wie Mozart, böse Zungen würden sagen, wie die Mozartkugeln. Der wirklich große Fritz Kortner ließ sich zu der nicht unkomischen Bemerkung hinreißen, dass im *Jedermann* die aus aller Welt herbeigeeilten Millionäre erführen, dass eher ein Reicher in den Himmel ginge als ein Kamel durch ein Nadelöhr. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit wird jedenfalls jede neue Inszenierung zu medialem Unmut führen, aber mit der gleichen Wahrscheinlichkeit ausverkauft sein. Gestern, heute

und morgen mutmaßen die Gegner des *Jedermann* offensichtlich, dass das Publikum entweder zu dumm, zu katholisch, zu anspruchslos, zu konservativ oder alles dies zusammen sei.

Auf die Gefahr hin, als minderbemittelt, frömmlicherisch, restaurativ und kenntnislos bezeichnet zu werden, möchte ich bekennen: Ich liebe den *Jedermann*.

Ja, ich lache manchmal über die Knittelverse und den seltsam gedrehten Duktus. Ja, ich wundere mich über die Instant-Bekehrung des reichen Mannes, aber in Wahrheit bin ich gerührt. Und so ergeht es, glaube ich, auch dem übrigens völlig heterogenen Publikum. Der Tod und die Sehnsucht nach einem Sinn und einem Danach sind auf der Hand liegende, aber deshalb nicht zu vernachlässigende Beunruhigungen unseres Lebens. Vielleicht die wesentlichen.

In der vorsätzlichen Naivität des Stückes liegt sein Raffinement. In den vielen, vielen Vorstellungen, die ich gesehen, gespielt und verantwortet habe, hat das Publikum jedenfalls geweint, gelacht und gejubelt. Er ist doch ein Wunder, der *Jedermann*. Ein Theaterwunder nur, aber immerhin ...

Sven-Eric Bechtolf

*So wollt ich ganz zernichtet sein,
Wie an dem ganzen Wesen mein
Nit eine Fiber jetzt nit schreit
Vor tiefer Reu und wildem Leid!
Zurück! und kann nit! Noch einmal!
Und kommt nit wieder! Graus und Qual!
Ach! Ob der Sturm vor Angst verbebt:
Hie wird kein zweites Mal gelebt!*

*Nun weiß die aufgerissne Brust,
Als sie es nie zuvor gewußt,
Was dieses Wort bedeuten mag:
Lieg hin und stirb, hie ist dein Tag!*

Jedermann

I wish I were utterly destroyed. ¶ There's not a fibre of my entire being ¶ Not crying now ¶ With deep remorse and desperate suffering! ¶ Go back! I can't! Just once more! ¶ And never return! Horror and torment! ¶ Oh! Even if the storm of fear abates: ¶ I shall not live a second time! ¶ My chest is now torn open ¶ And knows as never before ¶ What these words mean: ¶ Lay down and die, your day has come!

When Hugo von Hofmannsthal's *Jedermann* was first performed 105 years ago – in Berlin at the Schumann Circus, directed by the rising star Max Reinhardt – the audience cheered and the critics shook their heads in disbelief.

They forecast that the work would have a short life and condemned it to literary and worldly insignificance. The audience kept on cheering and flocked to the performances which extended throughout the German-speaking territories. The situation remains the same today.

Seldom has a play withstood such destructive criticism while at the same time attaining such popularity. A miracle, one could say. Or perhaps just one of the deeper truths about the theatre.

In Salzburg *Jedermann* has been performed for over ninety years and it's impossible to imagine the Festival without associating it with *Jedermann* – even if you've never actually seen the play. *Jedermann* belongs to Salzburg just like Mozart, or, cruel tongues might say, Mozartkugeln. The truly great Fritz Kortner made the not unhumorous remark that millionaires from all over the world hurry to *Jedermann* to see that it is easier for a rich man to enter heaven than for a camel to be

threaded through the eye of a needle. With a probability bordering on certainty each new production will lead to dissatisfaction in the media but will also, with equal probability, be sold out. Past, present and future opponents of *Jedermann* apparently regard the audience as too stupid, too Catholic, too middlebrow, too conservative or all of these at the same time.

At the risk of appearing intellectually challenged, saintly, retro and lacking in knowledge, I am willing to admit: I love *Jedermann*. Yes, sometimes I laugh at the Knittelvers and the strange flow of the lines. And yes, I do laugh at the speed of the rich man's conversion, but the truth is: I am moved. And our thoroughly heterogeneous audience appears to feel the same way. Death, the desire to make sense of things and a yearning for a hereafter are basic questions in our lives and they should not be ignored. Perhaps they are the most fundamental questions.

The play's accomplishment lies in its deliberate naiveté. And in the many, many performances which I have watched, performed in or produced, the audience has cried, laughed and cheered. It's a miracle, this *Jedermann*. Only a theatrical miracle, but still...

Translation: David Tushingham

FRIEDERIKE MAYRÖCKER

REQUIEM FÜR ERNST JANDL

Ein Szenisches Melodram von Lesch Schmidt (*1957) zu dem gleichnamigen Text von Friederike Mayröcker (*1924)

Musik LESCH SCHMIDT Szenische Einrichtung HERMANN BEIL

Mit DAGMAR MANZEL

Klavier LESCH SCHMIDT Violine NIKOLAI TUNKOWITSCH

Kontrabass, Tuba ALEXANDER RINDBERGER

Querflöte, Altsaxophon, Baritonsaxophon DIRKO JUCHEM

Schlagzeug MANNI VON BOHR

Ton CHRISTOPH KEINTZEL

Mo 1. August
REPUBLIC

Die Stimme der Dichterin, der Gesang der Schauspielerin, das Musizieren von Klavier, Geige, Kontrabass, Tuba, Saxophon, Schlagzeug und die schönen, klaren Gesichter von Friederike Mayröcker und Ernst Jandl verbinden sich zu einer Szenischen Komposition, zu einem wahren Melodram, in dem Trauer und Glück, Schmerz und Freude, Musik und Poesie sich die Waage halten. Lesch Schmidt verbindet seine von Jazzelementen inspirierte Musik mit Friederike Mayröckers wundersamer Stimme, auf die Dagmar Manzel mit schwebenden Melismen und kräftigem Gesang antwortet und so eine „durchdringende Aufmerksamkeit“ schafft.

Fast fünf Jahrzehnte ihres Lebens waren Friederike Mayröcker und Ernst Jandl verbunden: „Ernst Jandl war ein so offener Mensch ... Er hat mich nie angezogen. Er hat alles gesagt, was in ihm vorgegangen ist. Und trotzdem war er für mich ein großes Geheimnis“. Friederike Mayröckers Trauertext für ihren „Herz- und Handgefährten“, *Requiem für Ernst Jandl*, ein Jahr nach Jandls Tod 2001 veröffentlicht, ist im wahrsten Sinne des Wortes ein musikalischer Monolog, der von „Lebens-Wirklichkeit“ erzählt und „Liebes-Wirklichkeit“ beschwört.

Hermann Beil

The poet's voice, the actress singing, music from the piano, violin, double bass, tuba, saxophone and percussion and the beautiful, clear faces of Friederike Mayröcker and Ernst Jandl come together in a scenic composition which is a true melodrama, where mourning is tempered with happiness, pain with joy and music with poetry. Lesch Schmidt combines his jazz-inspired music with the wonderful voice of Friederike Mayröcker, to which Dagmar Manzel's response of hovering melismas and powerful singing creates a 'piercing focus'.

Friederike Mayröcker and Ernst Jandl lived their lives together for almost five decades: 'Ernst Jandl was such an open person... He never lied to me. He told me everything which was happening inside him. Yet to me he remained an enormous secret.' Friederike Mayröcker's text mourning her 'companion with hand and heart', *Requiem für Ernst Jandl*, published in 2001 one year after Jandl's death, is a musical monologue in the truest sense of the word, which tells us of the reality of life and evokes the reality of love.

Translation: David Tushingham

LESUNGEN IM RAHMEN VON SALZBURG 20.16THOMAS BERNHARD

ICH WILL IN DIE ENTGEGENGESETZTE RICHTUNG

DER ATEM / DER KELLER / DIE URSACHE

Es liest HERMANN BEIL

Fr 5. August
LANDESTHEATER

THOMAS BERNHARD

ENTWEDER ODER

DER WETTERFLECK / GOETHE SCHRIBT

Es liest TOBIAS MORETTI

Do 11. August
LANDESTHEATER

Thomas Bernhard wurde in Holland geboren, aber sowohl die Familie väterlicher- als auch mütterlicherseits stammen aus dem Salzburger Land. Sein Großvater, einer der prägenden Menschen in Bernhards Leben, war der bekannte Salzburger Heimatdichter Johannes Freumbichler. Im Rahmen von Salzburg 20.16 präsentieren wir nicht nur *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, sondern auch diese beiden Bernhard-Lesungen.

Thomas Bernhard was born in Holland but both sides of his family came from the countryside around Salzburg. His grandfather, one of the most influential people in Bernhard's life, was the well-known local poet Johannes Freumbichler. As part of Salzburg 20.16 we will not only present *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (*The Fool and the Madman*) but also these two Bernhard readings.