



INTO THE FIRE

MUSIKTHEATER VON JAKE HEGGIE

EGGIE

INTO THE FIRE

Musiktheater von Jake Heggie
Künstlerische Gesamtkonzeption von Markus Dietze

I. CAMILLE CLAUDEL: INTO THE FIRE

ca. 35 Minuten

Pause

II. THE RADIO HOUR

ca. 40 Minuten

Pause

III. THE DEEPEST DESIRE: FOUR MEDITATIONS ON LOVE

ca. 18 Minuten

Premiere 15. März 2025, Theaterzelt

Aufführungsrechte: Bent Pen Music, Inc.,
Verleger und Urheberrechtsinhaber.
Alleinvertreter: Bill Holab Music

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar. Bitte stellen Sie Ihr Mobiltelefon vollständig aus.

I. CAMILLE CLAUDEL: INTO THE FIRE

Musik von Jake Heggie

Libretto von Gene Scheer

In englischer Sprache, mit deutschen Übertiteln

Deutsche Erstaufführung

Camille Claudel Danielle Rohr

The Body
Sculpture Andreas Heise
Franziska Feser

Live-Kamera
Live-Bildschnitt David Finn, Thiemo Hehl
Britta Bischof

Staatsorchester Rheinische Philharmonie

Musikalische Leitung Sejoon Park
Inszenierung Markus Dietze
Bühne und Kostüme Dorit Lievenbrück
Dramaturgie Franziska Hansen
Licht Susanne Reinhardt

Musikalische Einstudierung Karsten Huschke,
Michelle Papenfuss, Sejoon Park

Regieassistenz und Abendspielleitung Johannes Dörr
Choreografische Assistenz Irina Golovatskaia
Inspizienz Sandra Folz
Soufflage Laura Bos

ÜBER DAS WERK

Der Liederzyklus „Camille Claudel: Into the Fire“ basiert auf der Biografie der berühmten französischen Bildhauerin Camille Claudel (1864–1943) und spielt am Tag vor ihrer Zwangseinweisung in eine psychiatrische Klinik im Jahr 1913. Jake Heggie vertont im Liederzyklus sechs bekannte Skulpturen von Claudel sowie das letzte von ihr vorhandene Foto mit ihrer ältesten Freundin Jessie Lipscomb, welches 1929 in der Klinik Montdevergues aufgenommen wurde. Neben ihrer Kunst greift Heggie auch Claudels Beziehung zu Auguste Rodin in der Musik auf. Sie war über 15 Jahre Assistentin des Bildhauers Rodin und führte mit ihm zu dieser Zeit eine leidenschaftliche, aber auch konfliktreiche Affäre. Die Kunst und das Leben von Rodin und Claudel waren somit lange Zeit eng miteinander verbunden, was sich auch in der Musik von Heggie widerspiegelt. Sehnsucht und der Schmerz einer unglücklichen Liebe sind daher tief in der Musik verankert. Heggie ließ sich in seinem Zyklus jedoch nicht nur von Claudels Leben und ihren bedeutendsten Skulpturen inspirieren, sondern auch von Claude Debussy, der Claudel sehr bewunderte. Aus diesem Grund ist die Musik auch an Debussys Streichquartett in g-Moll angelehnt.



Franziska Feser, Danielle Rohr

BIOGRAFIE CAMILLE CLAUDEL

Neben Liebe, Sehnsucht und Schmerz stand insbesondere eines im Mittelpunkt von Camille Claudels Leben: ihre Leidenschaft für die Bildhauerei. Ihr Leben und ihr künstlerisches Schaffen wurden jedoch erheblich durch die konservativen Geschlechterrollen und gesellschaftlichen Machtverhältnisse ihrer Zeit beeinträchtigt. Infolgedessen war für sie – trotz ihres Strebens danach – ein selbstbestimmtes und nicht von Männern dominiertes Leben als Künstlerin unmöglich. Zudem führte eine daraus resultierende psychische Krise dazu, dass sie ihre letzten dreißig Jahre unfreiwillig in einer psychiatrischen Klinik verbrachte, in die sie von ihrer Familie zwangseingewiesen wurde.

KÜNSTLERISCHE ANFÄNGE UND AUSBILDUNG

Camille Claudel wurde am 8. Dezember 1864 in Villeneuve-sur-Fère, einem kleinen französischen Dorf in der Champagne, geboren. Bereits als Kind begann sie, mit Ton zu modellieren und sich für die Bildhauerei zu interessieren. Als ihre Familie 1876 nach Nogent-sur-Seine zog, wurde der Bildhauer Alfred Boucher auf sie aufmerksam und erkannte bereits zu diesem Zeitpunkt ihr außergewöhnliches Talent. Während Claudel von ihrer Mutter ihr gesamtes Leben hindurch nur Ablehnung erfuhr, weil sie sich im Gegensatz zu ihrer jüngeren Schwester nicht entsprechend des Rollenbildes einer Frau verhielt, wurde sie von ihrem Vater bei ihrer Leidenschaft unterstützt. Um Claudel zu fördern und ihre Ausbildungs- und Karrieremöglichkeiten zu verbessern, siedelte ihr Vater die Familie daher 1881 in Paris an. Dort besuchte sie die „Académie Colarossi“, die als eine der wenigen Kunsthochschulen auch Frauen zuließ, und mietete gemeinsam mit drei Bildhauerinnen ihr erstes Atelier an. Unter den Künstlerinnen war auch Jessie Lipscomb, die im Laufe der Jahre ihre engste Freundin wurde. Alfred Boucher gab Claudel bei seinen Besuchen im Atelier weiterhin künstlerische Ratschläge. Jedoch verließ er 1883 Paris, woraufhin er Auguste Rodin beauftragte, die Künstlerinnen während seiner Abwesenheit zu unterrichten. Zu diesem Zeitpunkt war Rodin erst kurz zuvor sein nationaler Durchbruch gelungen, wobei er noch nicht der international erfolgreiche Bildhauer war, der er in den darauffolgenden Jahren mit Claudel an seiner Seite werden sollte.

ZUSAMMENARBEIT MIT RODIN

Bereits bei ihren ersten Begegnungen erkannte auch Rodin ihr großes Talent in der Bildhauerei, woraufhin sie – gemeinsam mit Jessie Lipscomb – unbezahlte Assistentin in seinem Atelier wurde. Dort wurde Claudel schon nach kurzer Zeit zu einer der wichtigsten Mitarbeitenden und trug maßgeblich zu seinen Werken bei. Unter anderem war sie an der Gestaltung der „Bürger von Calais“ sowie des „Höllentors“ beteiligt. Sie diente Rodin als Inspiration und Modell und unterstützte ihn maßgeblich in seinem Aufstieg zum bedeutenden

Künstler. Während ihrer gemeinsamen Arbeit an Rodins Werken kamen sich die beiden näher, obwohl sich Rodin in einer langjährigen Beziehung mit Rose Beuret befand. Es entstand eine tiefe Zuneigung zwischen den beiden, die zu einer leidenschaftlichen Affäre führte. Ihre intensive Liebesbeziehung hatte jedoch negative Auswirkungen auf Camille Claudels Kunst. Zum einen arbeitete Claudel so viel in Rodins Atelier, dass sie kaum Zeit hatte, eigene Kunst zu schaffen, zum anderen wurde sie in den Künstler:innenkreisen und in der Öffentlichkeit auf den Status als Geliebte und Schülerin Rodins reduziert. Daher litt ihre Eigenständigkeit als Künstlerin trotz ihres großen Einflusses auf Rodins Kunst stark unter dem Verhältnis. Mindestens ein Schwangerschaftsabbruch Anfang der 1890er Jahre verstärkte zusätzlich ihre Beziehungsprobleme, sodass sich Claudel immer weiter von Rodin zurückzog.

ABGRENZUNG UND SELBSTSTÄNDIGKEIT

1893 beendete Claudel ihre Mitarbeit in Rodins Atelier und zog in die Boulevard d'Italie. Sie wollte sich wieder vermehrt ihrer eigenen Kunst widmen und sich gleichzeitig von Rodin abgrenzen, um verdientermaßen als eigenständige Künstlerin anerkannt zu werden. In den darauffolgenden Jahren entstanden mehrere ausdrucksstarke Werke, mit denen sie ihr künstlerisches Talent unter Beweis stellte. Dennoch erhielten ihre Skulpturen, die mittlerweile als Meisterwerke anerkannt sind, zu ihren Lebzeiten keine große Aufmerksamkeit. Zwar wurden ihre Skulpturen bis 1908 weiterhin ausgestellt und in Kunstkritiken erwähnt, jedoch wurden ihre Fähigkeiten ungerechtfertigt weiterhin Rodin zugeschrieben. Zudem blieben die Käufer:innen aus, weswegen sie 1900 aufgrund finanzieller Notstände ihr Atelier aufgeben und in ein Zweizimmerapartment umziehen musste. Es war für sie als Frau in dieser von Männern dominierten Branche nahezu unmöglich, Aufträge und finanzielle Sicherheit zu erhalten. Ihr künstlerischer Erfolg war daher an die Gunst von Männern gebunden und nicht an ihre künstlerischen Fähigkeiten, die sie immer wieder bewies. Als Folge scheiterte ihr Versuch, sich allein durchzusetzen und selbstbestimmt und unabhängig zu leben.

ZWANGSEINWEISUNG UND ENDE IHRES KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS

Dass Claudel nicht als eigenständige Künstlerin anerkannt wurde, führte Anfang des 20. Jahrhunderts zu einer psychischen Krise. Infolgedessen zog sie sich immer weiter zurück und begann, ihre eigene Kunst systematisch zu zerstören. Kurz nach dem Tod ihres Vaters am 2. März 1913 ließ ihr Bruder Paul Claudel ein ärztliches Attest für eine Zwangseinweisung von Camille Claudel in eine psychiatrische Klinik ausstellen. Bereits acht Tage später wurde sie am 10. März von der Polizei gewaltsam aus ihrer Wohnung in die Klinik Ville-Evrard gebracht. Aufgrund des Kriegs wurde sie 1914 in die Klinik Montdevergues verlegt, in der sie bis zu ihrem Tod knapp 30 Jahre

später eingesperrt blieb. Einer Entlassung aufgrund einer Besserung ihres gesundheitlichen Zustands stimmte ihre Mutter trotz mehrfachen Vorschlags des Klinikleiters nicht zu. Zudem erhielt Claudel nur wenige Besuche von Paul Claudel, der mittlerweile ein bekannter Diplomat und Dichter war, und 1929 einen Besuch von Jessie Lipscomb. Ihr künstlerisches Schaffen endete somit bereits im Jahr 1913. Viele ihrer Skulpturen existieren jedoch aufgrund ihrer systematischen Zerstörung nicht mehr. In Folge eines Schlaganfalls starb sie am 19. Oktober 1943 in der Klinik Montdevergues.

WIEDERENTDECKUNG UND KÜNSTLERISCHE ANERKENNUNG

In den letzten Jahrzehnten wurde die Kunst Camille Claudels, nachdem sie lange Zeit in Vergessenheit geraten war, wiederentdeckt. Ihre Skulpturen wurden vom übermächtigen Einfluss Auguste Rodins entkoppelt und werden nun als eigenständige Meisterwerke gewürdigt. Ihre Werke sind weltweit in unterschiedlichen Ausstellungen zu sehen, darunter in der Alten Nationalgalerie in Berlin und im Metropolitan Museum of Art in New York. Zudem wurde 2017 in Nogent-sur-Seine das Camille-Claudel-Museum eröffnet. Heute wird Claudel für ihr außergewöhnliches Talent und ihre Genialität geschätzt und erhält die künstlerische Anerkennung, nach der sie ihr Leben lang strebte.

Franziska Hansen



Andreas Heise, Danielle Rohr

CAMILLE CLAUDELS KUNST

Obwohl Camille Claudel bereits in ihrer Jugend mit dem Modellieren von Skulpturen begann, hinterließ sie aufgrund ihrer systematischen Zerstörung ihrer eigenen Kunst und der Zwangseinweisung in eine psychiatrische Klinik im Alter von 48 Jahren nur ein geringes Œuvre. Der Höhepunkt ihres künstlerischen Schaffens lag in den 1880er- und 1890er-Jahren, in denen sie auch jährlich im Salon des Artistes Français und im Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts ausstellte. Zu ihren bedeutendsten Werken zählen „Der Walzer“, „Shakuntala“, „Das reife Alter“, „Die Schwätzerinnen“ und „Das kleine Schlossfräulein“. Ihre außergewöhnlichen künstlerischen Fähigkeiten zeigen sich unter anderem in der Verwendung verschiedener Materialien, wie Onyx, Bronze oder Marmor, deren Bearbeitung viel Kraft, Kunstfertigkeit und Sorgfalt verlangen. Dass sie zudem bei manchen Skulpturen mehrere Materialien miteinander kombinierte, prägte ihren Ruf als außergewöhnliche Künstlerin.

I. BÜSTE VON AUGUSTE RODIN

Die Büste von Auguste Rodin hat Camille Claudel im Jahr 1888 als Hommage an Rodin modelliert. Sie wird von Kritiker:innen und auch von Rodin selbst als das beste und schönste Porträt von ihm bezeichnet. Claudel hat in der Büste ihre eigene Sicht auf Rodin eingearbeitet und insbesondere seine physischen Merkmale, wie die Stirn, seine Nase und seinen Bart, genauestens modelliert. Ihre detaillierte Gestaltung der markanten Merkmale, gepaart mit einem durchdringenden Blick, verleiht der Büste etwas Lebendiges und eine starke Ausdruckskraft.

II. DER WALZER

Die Figurengruppe „Der Walzer“ von 1892 gilt als Claudels größter Erfolg. Die Skulptur zeigt ein tanzendes Paar, welches sich im Rhythmus eines Walzers bewegt. Die Frau befindet sich in einer extremen Schräglage, wodurch es scheint, als würde sie fallen, wenn das Tanzpaar die Bewegung nicht fortführt. Künstlerisch hat Claudel die Schräglage durch einen langen Rock, den die Frau trägt, ausgeglichen und dadurch das Gleichgewicht der Skulptur wieder hergestellt. Die Darstellung von Bewegung sowie das Ausrichten der Figuren auf einen dezentralen Schwerpunkt beweisen Claudels sehr individuelle und außergewöhnliche künstlerische Fähigkeiten und sind gleichzeitig ein ihr eigenes Stilmerkmal.

III. SHAKUNTALA

Bei der Skulptur „Shakuntala“ von 1888 handelt es sich um Claudels erstes Werk, das von der Öffentlichkeit wahrgenommen und als Meisterwerk bezeichnet wurde. Die Skulptur beruht auf einem Drama des indischen Dichters Kalidasa aus dem 4./5. Jahrhundert, in welchem Shakuntala durch

einen Fluch von ihrem Mann getrennt wird, da er seine Liebe zu ihr vergisst. Erst viele Jahre später kehrt seine Erinnerung zurück. Den Moment des Wiedersehens greift Claudel in ihrer Skulptur auf. Die Frau lehnt an einem Baumstamm, während sich der Mann vor ihr kniend an sie klammert.

IV. DAS KLEINE SCHLOSSFRÄULEIN

Die Büste „Das kleine Schlossfräulein“ von 1893 fertigte Camille Claudel während ihrer Aufenthalte im Schloss von L'Islette in Azay-le-Rideau an, in dem sie und Rodin einige gemeinsame Urlaube verbrachten. Für die Büste saß ihr die sechsjährige Enkelin des Schlossherren, Madeleine Boyer, Modell. Claudel hat dabei nicht nur ein Mädchen porträtiert, sondern ein interessiert aufschauendes Kindergesicht mit einem fragenden Blick dargestellt. Somit hat sie der Büste eine weitere Interpretationsebene hinzugefügt, wodurch sie sich von anderen Kinderporträts dieser Zeit abhebt. Die Büste wird zudem mit einem autobiografischen Ereignis in Verbindung gebracht: So soll Claudel im Schloss von L'Islette mindestens einen Schwangerschaftsabbruch durchgeführt haben. In Hinblick darauf wäre das Modellieren eines Kindergesichts von einer Frau, die gerade ein eigenes Kind verloren hatte, höchst tragisch.

V. DIE SCHWÄTZERINNEN

Die Figurengruppe „Die Schwätzerinnen“ von 1894 gehört zu den bekanntesten Skulpturen, die nach Claudels Trennung von Rodin entstanden sind und zeigt vier unbedeckte Frauen auf zwei Bänken. Die drei Zuhörenden beugen sich neugierig in Richtung der Sprechenden, die ihre Hand vor ihren Mund hält, als würde sie ihnen ein Geheimnis anvertrauen. Durch die genaue Modellierung der Körperhaltungen scheint es, als könne man das Flüstern hören und die Bewegungen sehen. Claudel modellierte die Skulptur aus dem Gedächtnis, was für ihre Zeit sehr ungewöhnlich war. Aber auch die Kombination unterschiedlicher Materialien und die dadurch entstehende Mehrfarbigkeit machen die Skulptur zu einem wertvollen Kunstobjekt.

VI. DAS REIFE ALTER

Bei der Figurengruppe „Das reife Alter“ von 1898 handelt es sich um einen Staatsauftrag. Die Skulptur zeigt eine junge Frau, einen Mann mittleren Alters und eine alte Frau. Gemeinsam stellen sie die drei Lebensstufen dar: die Jugend, die Reife und das Alter. Die junge Frau kniet vor dem Mann und streckt ihre Hände flehend in seine Richtung aus, als würde sie ihn festhalten wollen. Dieser hat zwar noch seine Hand nach ihr ausgestreckt, kann sie jedoch nicht mehr erreichen, da die alte Frau ihn von hinten umgreift und zu sich zieht. In der Skulptur werden daher die Vergänglichkeit der Zeit, das Altern und somit der Zyklus des Menschen plastisch dargestellt und thematisiert.

Franziska Hansen





DIE LÜCKEN, DIE BLEIBEN

Manchmal ist die Sprache ein schmaler Grat, und wer zu viel Gewicht auf sie legt, stürzt ab. Man spricht, man erklärt, man tastet sich aus dem Dunkel des Unverstandenen heraus. Aber es gibt Dinge, die sich nicht in Worte fassen lassen. Sie entziehen sich der syntaktischen Verortung und dem Umriss, der ihnen Bedeutung verschaffen könnte. Sie bleiben zwischen den Wörtern hängen, im Zögern, im Atemholen, in der Pause zwischen zwei Tönen. Dann kommt die Musik, Fluchtlinie der Sprache. Und was nicht gesagt werden kann, was nicht verstanden wird, was nicht erklärt, begründet oder verteidigt werden kann – es singt. Als Echo des Unausprechlichen umkreist die Musik das, was nicht gesagt werden kann und in diesem Kreisen beginnt sich das Werk selbst zu formen. „J'apprendrais à parler ta langue.“ Aber was, wenn es keine künstlerische Ausdrucksform gibt, die reicht? Wenn sich eine Lücke auftut, zwischen dem, was Gestalt werden müsste und dem, was man gerade so mithilfe der Kunst sagen oder Gestalt werden lassen kann?

Wir haben uns bei der Arbeit an „Into the Fire“ gleichzeitig der Hauptfigur dieses Liederzyklus, Camille Claudel, und ihren Werken aus den so unterschiedlichen Kunstgattungen Musik, Gesang, Tanz, Skulptur und Video genähert, um herauszufinden, was eigentlich unsere eigene Differenzenerfahrung ausmacht, die Lücke, die sich zwischen dem Sagbaren und der Aussage eines Kunstwerks auftut.

Ich bin davon überzeugt, dass Camille Claudel diese Lücke genau und schmerzlich kannte. Ihre Hände sprechen eine Sprache, die durch die Fingerspitzen geht, durch den Druck des Daumens in den Ton, durch die Kraft des Handballens, der einen Abdruck im Gips hinterlässt. Sie versenkt ihre Hände in den Lehm. Sie lässt ihn zurücksprechen. Das Material setzt Widerstand entgegen, antwortet, formt sich unter der Gewalt ihrer Finger. Anders als in der Liebe, die sie nicht halten kann, verewigt sie mit der größtmöglichen Klarheit und der unerschütterlichen Vorstellungskraft einer großen Bildhauerin das eigene Innere in Stein. Nicht, um es zu besitzen, sondern um es freizugeben. Arme, die abbrechen. Gesichter, die aus dem Stein herauszutreten scheinen, aber nie ganz. Zwei Menschen, kurz vor der Berührung, aber ihre Hände erreichen sich nicht. Wer Claudels Skulpturen heute ansieht, erkennt neben einem Lieben ins Resonanzlose den tiefen Widerhall tröstender, mutiger und selbstbestimmter Kunst: Was die Künstlerin in diese Skulpturen hineinlegte, mag es auch Verzweiflung gewesen sein, tritt uns verändert entgegen: Die Weigerung, zu verschwinden.

„Into the Fire“ ist keine Nacherzählung einer Biografie, sondern vielmehr eine musikalisch-szenische Untersuchung: Was bedeutet es, etwas zu erschaffen, das sich im Moment seiner Existenz bereits der Erreichbarkeit entzieht? Ist das eine Niederlage? Oder ist es genau das, was Kunst tun muss – sich in dem Moment, in dem sie Form annimmt, wieder der Schöpferin entziehen? Wo liegt die Grenze zwischen dem Machen und dem Gemachtwerden? Wann schützt die Kunst einen Menschen und wann macht sie ihn unfrei? Kann Kunst uns retten, oder müssen Menschen andere Menschen retten?

Es wäre eine unzulässige Verkürzung, Camille Claudels Geschichte nur als Ergebnis eines künstlerischen oder emotionalen Kampfes zu sehen. Ihre Krise war nicht nur die einer rastlosen Bildhauerin, sondern die eines gesellschaftlichen Systems, das Frauen wie sie nur als Ausnahmeerscheinung duldet – und nur so lange, wie sie sich in die bestehenden Ordnungen einfügten. Und auch hier stellt sich die Frage nach der Lücke. Was, wenn diese weitere Lücke nicht etwas ist, das der Künstlerin widerfahren ist – sondern etwas, das sie selbst erschaffen hat? Ein Raum, der sich jeder endgültigen Deutung, jeder besitzergreifenden Zuschreibung entzieht.

Camille Claudel hat nicht nur Formen, sondern Möglichkeiten hinterlassen. Ihre Skulpturen sind keine Fragmente eines verlorenen Ganzen, sondern bewusste Setzungen. Sie entziehen sich vielleicht, aber sie verschwinden nicht. Diese Lücke nun ist keine Leere, sondern ein Ort, an dem etwas geschieht: eine Annäherung, eine Spannung, eine Bewegung. Das ist genau das, was Kunst zu leisten vermag. Etwas nicht abzuschließen, sondern in eine fortwährende Existenz zu überführen, die immer wieder neu betrachtet, neu interpretiert, neu empfunden werden kann. Eine Stimme setzt an und bricht ab. Eine Hand gräbt sich in den Lehm, formt einen Abdruck und dann – nichts. Die Pause ist genauso laut wie der Ton. Das Unvollständige bleibt. Das Unausgesprochene bleibt. Die Skulpturen bleiben. Die Musik bleibt. Die Lücken bleiben.

Markus Dietze



II. THE RADIO HOUR

Musik von Jake Heggie

Libretto von Gene Scheer

In englischer Sprache, mit deutschen Übertiteln

Europäische Erstaufführung

Nora Jana Gwosdek
Chor des Theaters Koblenz

Staatsorchester Rheinische Philharmonie

Musikalische Leitung Lorenz Höß
Inszenierung Markus Dietze
Bühne Dorit Lievenbrück
Kostüme Bernhard Hülfenhaus
Video Georg Lendorff
Dramaturgie Franziska Hansen
Licht Susanne Reinhardt

Musikalische Einstudierung Lorenz Höß
Regieassistentz und Abendspielleitung Johannes Dörr
Inspizienz Sandra Folz
Soufflage Laura Bos

„Nora's Big Dance“ ist eine Choreografie von Steffen Fuchs.

Chor des Theaters Koblenz

Sopran

Ana Carolina Coutinho, Sieglinde Karges, Eva Krumme, Bomi Lee,
Hyunhwa Lee, Michèle Silvestrini, Mikiko Sumida

Alt

Tábita Iwamoto, Sylwia Kosmala-Balatsas, Ulrike Scholz,
Christiane Thomas, Mariana Vydrak, Suk Westerkamp

Tenor

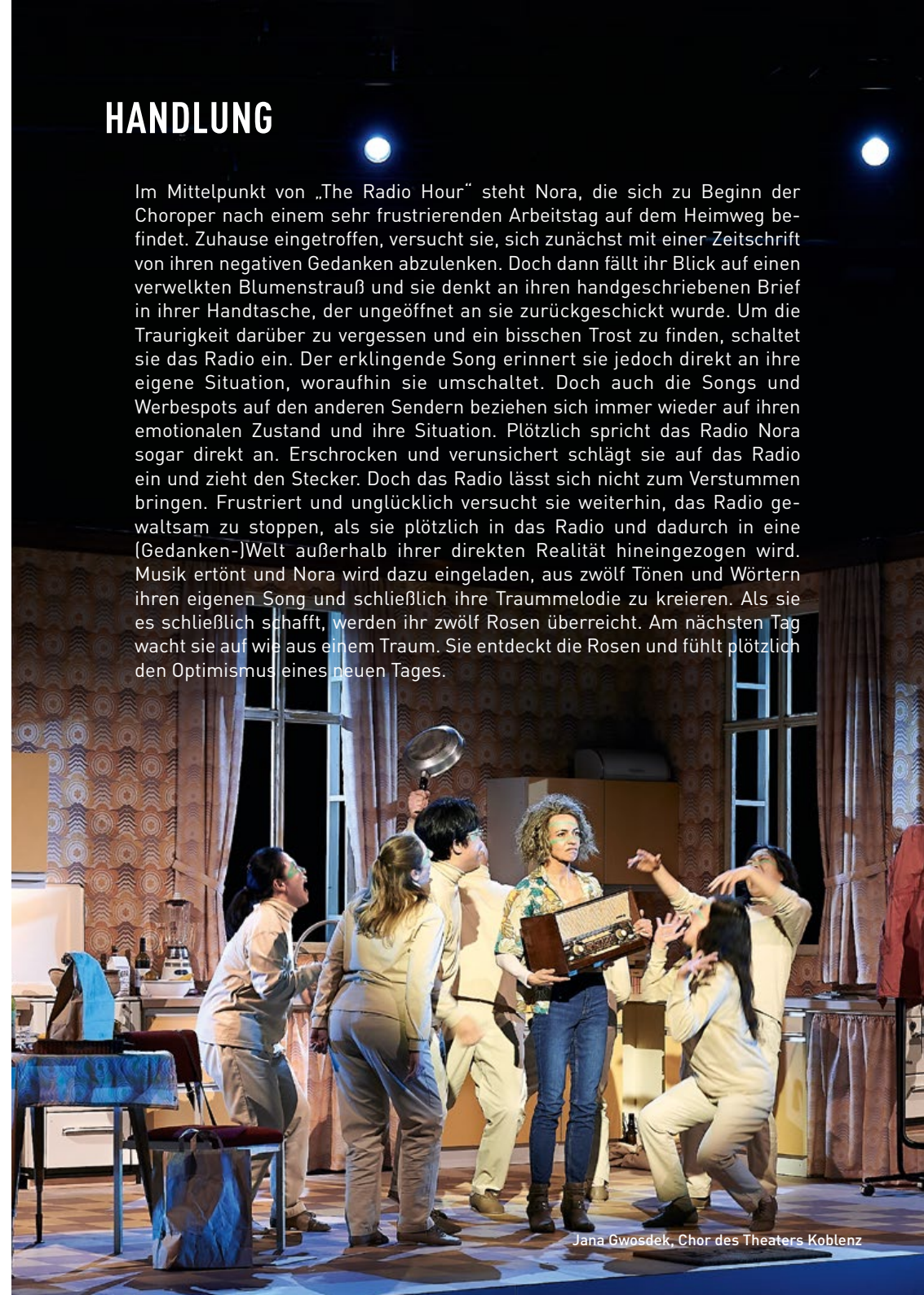
Dirk Eicher, Sebastian Haake, Ingyu Hwang, Ji-Soo Kim,
Andrew Penning, Tobias Rathgeber, Aurélien Valicon

Bass

Lambros Balatsas, Tae-Oun Chung, Marco Kilian, Gerhard Noll,
Peter Rembold, Hoyeon Song

HANDLUNG

Im Mittelpunkt von „The Radio Hour“ steht Nora, die sich zu Beginn der Choroper nach einem sehr frustrierenden Arbeitstag auf dem Heimweg befindet. Zuhause eingetroffen, versucht sie, sich zunächst mit einer Zeitschrift von ihren negativen Gedanken abzulenken. Doch dann fällt ihr Blick auf einen verwelkten Blumenstrauß und sie denkt an ihren handgeschriebenen Brief in ihrer Handtasche, der ungeöffnet an sie zurückgeschickt wurde. Um die Traurigkeit darüber zu vergessen und ein bisschen Trost zu finden, schaltet sie das Radio ein. Der erklingende Song erinnert sie jedoch direkt an ihre eigene Situation, woraufhin sie umschaltet. Doch auch die Songs und Werbespots auf den anderen Sendern beziehen sich immer wieder auf ihren emotionalen Zustand und ihre Situation. Plötzlich spricht das Radio Nora sogar direkt an. Erschrocken und verunsichert schlägt sie auf das Radio ein und zieht den Stecker. Doch das Radio lässt sich nicht zum Verstummen bringen. Frustriert und unglücklich versucht sie weiterhin, das Radio gewaltsam zu stoppen, als sie plötzlich in das Radio und dadurch in eine (Gedanken-)Welt außerhalb ihrer direkten Realität hineingezogen wird. Musik ertönt und Nora wird dazu eingeladen, aus zwölf Tönen und Wörtern ihren eigenen Song und schließlich ihre Traummelodie zu kreieren. Als sie es schließlich schafft, werden ihr zwölf Rosen überreicht. Am nächsten Tag wacht sie auf wie aus einem Traum. Sie entdeckt die Rosen und fühlt plötzlich den Optimismus eines neuen Tages.



Jana Gwosdek, Chor des Theaters Koblenz



MUSIC IS A WORLD WITHIN ITSELF EIN SENDERSUCHLAUF

Manchmal fühlt sich das Leben wie ein endloses Rauschen an – alles verschwimmt, nichts dringt richtig durch. Gedanken drehen sich im Kreis, festgefahren zwischen den Frequenzen. Und dann, plötzlich, ein Impuls. Eine Melodie, ein Rhythmus, eine Stimme, die sich den Weg durch das Durcheinander bahnt. Bevor wir es bewusst wahrnehmen, hat uns die Musik längst eingefangen.

„The Radio Hour“ greift genau diesen Moment auf. Während „Into the Fire“ und „The Deepest Desire“ eher zu Reflexionen einladen, dreht dieses Stück die Perspektive um. Es macht sich die ansteckende Kraft der Musik zunutze – die Art, wie ein Song uns lachen lässt, eine Melodie uns aufweckt, ein Rhythmus uns mitnimmt: Wie Musik sich unbemerkt festsetzt, unsere Perspektive verändert und alltägliche Momente mit neuer Energie füllen kann. Für Nora kommt die Musik im richtigen Moment. Gefangen in Selbstzweifeln, überzeugt von ihrer eigenen Bedeutungslosigkeit, zieht sie sich immer weiter zurück. Doch Musik diskutiert nicht, sie erklärt nichts, sie setzt einfach ein. Und mit ihr die allmähliche Erkenntnis: Vielleicht ist nichts so festgefahren, wie es scheint.

Doch es ist nicht nur die Musik selbst – es sind auch die Stimmen darin. Der Chor spielt in „The Radio Hour“ eine zentrale Rolle: Auf der Bühne verkörpert er Vielstimmigkeit, zeigt Gemeinschaft und lässt uns gemeinsam die Unmöglichkeit erleben, die Welt auf eine Perspektive zu reduzieren. Eine einzelne Stimme kann sich verloren fühlen, doch der Chor fängt sie auf, schafft Gemeinschaft, Diversität und Resonanz zugleich. In „The Radio Hour“ ist der Chor nicht nur Klang gewordene kompositorische Absicht oder dramaturgische Funktion, sondern ein Abbild der menschlichen Erfahrung – widersprüchlich, facettenreich und oft überraschend.

Das Stück spielt mit dieser Idee, indem es die Mechanik des Radios überdreht: Werbejingles mit opernhafter Wucht, scheinbar sanfte Moderationen, die plötzlich ins Dissonante kippen. Es ist komisch, aber nie beliebig – denn genau wie das Leben hält Musik Widersprüche aus. Sie springt zwischen Stimmungen, hält Gegensätze zusammen, vereint das, was wir für banal und das, was wir für erhaben halten.

Darum verändert dieses Stück auch unseren Blick auf den gesamten Abend. Neben der Intensität von „Into the Fire“ und „The Deepest Desire“ ist „The Radio Hour“ nicht einfach eine Auflockerungsübung – es setzt einen Kontrapunkt. Es zeigt, dass Musik ernst sein kann, ohne schwer zu sein. Dass ein Lied Tiefe haben und gleichzeitig unterhaltsam sein darf. Dass Ironie (nicht Zynismus) eine produktive Art sein kann, sich mit sich und der Welt auseinanderzusetzen.

Vor allem aber erinnert uns „The Radio Hour“ daran, dass Musik uns zum Glück immer findet. Ein Song im Radio, ein Klang, der Erinnerungen weckt – Musik spricht eine Sprache, die jeder versteht. „Music is a world within itself, with a language we all understand“, singt Stevie Wonder in „Sir Duke“. Musik erreicht uns, bevor wir überhaupt wissen, dass wir sie brauchen. Und wenn sie das tut, öffnet sie nicht nur einen Moment – sie zeigt, dass es immer eine andere Frequenz in uns und in der Welt gibt, die wir vielleicht noch nicht entdeckt haben.

Markus Dietze





III. THE DEEPEST DESIRE: FOUR MEDITATIONS ON LOVE

Musik von Jake Heggie
Text von Sister Helen Prejean, CSJ
In englischer Sprache, mit deutschen Übertiteln
Europäische Erstaufführung

Danielle Rohr
Ballett des Theaters Koblenz

Staatsorchester Rheinische Philharmonie

Musikalische Leitung Sejoon Park
Choreografie Andreas Heise
Bühne und Kostüme Dorit Lievenbrück
Dramaturgie Franziska Hansen
Licht Susanne Reinhardt

Musikalische Einstudierung Karsten Huschke,
Michelle Papenfuss, Sejoon Park
Abendspielleitung Johannes Dörr, Michelle Eckstein
Choreografische Assistenz Michelle Eckstein
Inspizienz Sandra Folz
Soufflage Laura Bos

Ballett des Theaters Koblenz

Dayna Booth, Alexandra Christian Samartzi,
Paulina Kalvelage, Kaho Kishinami, Léa Périchon,
Astrid Tinel, Naomi Uji

Noah Amann, Melvin Boschat, Emanuele Caporale,
Jacob Noble, Samuel Sepúlveda Sanguino,
Yael Shervashidze, JiaJing Wan

ÜBER DAS WERK

Der Liederzyklus „The Deepest Desire: Four Meditations on Love“ besteht aus vier Liedern, welchen das Flötensolo „The Call“ vorausgeht. In den Liedern hat Jake Heggie fünf Gedichte von Sister Helen Prejean – Hauptfigur aus Heggies Oper „Dead Man Walking“ (basierend auf Sister Helens gleichnamigem Buch) – vertont. In den Gedichten reflektiert Sister Helen über ihren persönlichen Weg zu ihrer eigenen Spiritualität, beschreibt verschiedene Lebensmomente ihres Lebens und verhandelt gleichzeitig elementare Lebenseinstellungen und Glaubensgrundsätze. Dabei thematisiert sie unter anderem ihre tiefste Sehnsucht und wie in ihr ein heftiges Verlangen erwacht ist. Im Zuge dessen setzt sie sich in den Gedichten mit ihrem eigenen Verständnis über Liebe, Sehnsucht, Glaube und Spiritualität auseinander, aber bezieht dabei auch – wie im Gedicht „I Catch on Fire“ – reale Situationen aus ihrem Leben mit ein.



Danielle Rohr, Ballett des Theaters Koblenz

MEHR IST GEFRAGT

Vom einleitenden Flötensolo, das gleichsam die Welt umspannt, zieht uns die Musik von „The Deepest Desire“ in das Stück hinein, ohne dass wir uns dagegen wehren könnten oder wollten. Es geht um Bewegung – nicht nur in der Musik, nicht nur in den Texten, sondern in einer grundsätzlichen Art und Weise, die uns in unserem Leben auf vielfältige Weise begegnet: Sich treiben lassen oder dem Sog widerstehen?

Die Musik von Jake Heggie gibt dieser inneren Spannung Gestalt. Sie wächst aus der Stille, dehnt sich aus, zieht Kreise – mal ganz nah, mal weiter weg. Sie beansprucht Raum, ohne ihn aggressiv einzunehmen. Sie lädt liebevoll zum Zuhören ein, erwartet aber auch, dass das Zuhören zum aufmerksamen Hin-hören wird. Es geht nicht darum, sich von dieser Musik mitreißen zu lassen, sondern sich mit ihr zu bewegen, sich formen zu lassen und dabei eine eigene Richtung zu finden.

Wenn in Sister Helens Texten vom Glauben die Rede ist, dann von einem Glauben, der nichts mit Rückzug oder Flucht zu tun hat, sondern damit, Verantwortung zu übernehmen – für sich selbst, für andere. Diese Texte sprechen vor allem von einer Art zu Leben. „Mehr ist gefragt, als sich treiben zu lassen“ („More is required than being swept along“) ist dann weder eine Drohung noch eine Forderung. Es ist eine Einsicht: Dass wir handeln müssen. Dass Glaube – woran auch immer – etwas sein muss, das uns antreibt, das uns nicht erstarren, sondern ins Tun kommen lässt.

Und genau deshalb finde ich, dass der Tanz das perfekte Ausdrucksmittel für dieses Werk ist. Tanz erzählt seine Geschichten in Bewegungen durch den Raum. Und jeder Atemzug der Tänzer:innen, jede minimale Veränderung der Körper verändert diese Erzählung. So wie Atmung, Spannung und Entspannung in die Körper der Tänzer:innen eingeschrieben sind, gilt das auch für das Aufbegehren gegen die Schwerkraft und das Nachgeben (müssen) ihr gegenüber. Wenn es also in „The Deepest Desire“ um das Oszillieren zwischen Hingabe und Widerstand geht, dann ist es der Tanz, der dies am unmittelbarsten erfahrbar macht:

In der Choreografie von Andreas Heise befragen die Körper mit jeder Bewegung, wie eine sinnvolle Balance zwischen bedingungslosem Entflammen und seelischer Gelassenheit aussehen kann. Die Tänzer:innen verbinden sich mit der Musik und lenken diese tänzerische Existenzbefragung mit ihrem Gewicht und ihrer eigenen Kraft. Vielleicht liegt darin die tiefste Sehnsucht, „the deepest desire“: nicht nur zu hören, nicht nur zu verstehen, sondern sich selbst zu erleben – als etwas Bewegliches, als etwas Formbares, als etwas, das erst in der Begegnung mit Klang, Raum und Schwerkraft ganz wird.

Markus Dietze





Quellennachweise:

Reine-Marie Paris: Camille Claudel 1864–1943.
Übersetzt von Annette Lallemand.
Frankfurt am Main 1989, 9. Auflage 2007.

Textnachweise:

Gedicht Rückseite:
The Deepest Desire: Four Meditations on Love.
Text by Sister Helen Prejean, CSJ. Deutsche Übersetzung von Markus Dietze.

Alle anderen Beiträge sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.


Für die Übertitel von „Camille Claudel: Into the Fire“
nutzen wir die Übersetzung von Rebecca Graitl.

Für die Übertitel von „The Radio Hour“ nutzen wir die
Übersetzung von Markus Dietze und Lorenz Höß.

Für die Übertitel von „The Deepest Desire: Four Meditations on Love“
nutzen wir die Übersetzung von Markus Dietze.

Technischer Direktor Johannes Kessler · Werkstattleitung und
Konstruktion Sebastian Auer · Leiter des Bühnenbetriebs Thomas
Kurz · Produktionsleitung Teresa Müller · Bühneninspektor
Thomas Wagner · Bühnenmeister:in Markus Bollinger, N.N.
Leitung der Requisite Meike Wilkens · Leiter der Tontechnik Arne
von Schilling · Leiter des Malsaals Bastian Helbach · Leiterin
der Kostümabteilung Carolin Quirnbach · Kostümassistentin
Antje Schnier · Gewandmeister Damen Maik Stüven · Gewand-
meisterin Herren Anke Bumiller · Chefmaskenbildnerin Manuela
Adebahr · Maske Manuela Adebahr, Konstanze Göllner-Ullmann,
Sylvia Mohr, Yvonne Strubich · Ankleiderinnen Oxana Blau, Rita
Busch, Simone Busch, Sara Cobanoğlu, Valerie Pardo Rivera,
Soraya Sidi Adda · Übertitelinspiizienz Elias Cordie, Benny
Huschke, Stefanie Metz



 THEATER KOBLENZ

Spielzeit 2024/2025

Intendant Markus Dietze (i.S.d.P.)
Redaktion Franziska Hansen
Fotos Matthias Baus (von der Hauptprobe am 11. März 2025)

PRIMARY COLORS

I live my life in primary colors.
I let praise or blame fall where they may.
I hold my soul in equanimity
And leave the fruits of my labors to God.
At night, when I pray, I catch on fire;
And when I put my head on the pillow,
I fall instantly to sleep.

PRIMÄRFARBEN

Ich lebe mein Leben in Primärfarben.
Lob und Tadel lasse ich an mir vorüberziehen.
Meiner Seele bewahre ich die Gleichmut
Und überlasse die Früchte meiner Arbeit Gott.
Nachts, wenn ich bete, entflamme ich;
Und wenn ich meinen Kopf aufs Kissen lege,
Falle ich augenblicklich in Schlaf.

