

Il ritorno d'Ulisse in patria Oper

Il ritorno d'Ulisse in patria

Oper in einem Prolog und drei Akten von Claudio Monteverdi
Text von Giacomo Badoaro

2 Stunden 15 Minuten ohne Pause

In italiano
Mit deutschen Übertiteln
With English surtitles

Penelope / Die menschliche Zerbrechlichkeit – Katarina Bradić
Juno / Amphinomos / Amor – Théo Imart
Jupiter / Pisandro / Das Schicksal – Rolf Romei
Neptun / Antinoos / Die Zeit – Alex Rosen
Minerva – Stefanie Knorr
Telemachos – Jamez McCorkle
Eumaios – Ronan Caillet*
Iros – Martin Hug

*Mitglied des Opernstudios OperAvenir

Männer aus Basel:
Ivan John Clement, Sonam Dhatsen, Okan Durdu,
Leandro Gallardo, Manuel Justo, Erosi Margiani,
Vinu Oliapuram, Boris Yip

I Musici de la Cetra:
Violine / Viola – Katharina Heutjer (Konzertmeisterin),
Sonoko Asabuki, German Echeverri Chamorro, Johannes
Frisch, Christoph Rudolf, Eva Saladin
Violone – Fred Uhlig
Tastenteinstrumente – Johannes Keller, Joan Boronat Sanz,
Giulio Da Nardo
Theorbe – Daniele Caminiti, Maria Ferré
Harfe – Vera Schnider

Lirone – Amélie Chemin
Zinken – Etienne Asselin, Gebhard David, Frithjof Smith
Statisterie Theater Basel

Musikalische Leitung – Johannes Keller/Joan Boronat Sanz
Inszenierung – Krystian Lada
Bühne – Didzis Jaunzems
Kostüme – Bente Rolandsdotter
Sounddesign – Nicolas Buzzi
Lichtdesign – Stefan Bolliger
Dramaturgie – Meret Kündig

Leiter der musikalischen Abteilung – Thomas Wise
Pianist*in/Coach – Iryna Krasnovska, Leonid Maximov, Hélio Vida
Regieassistenz/Abendspielleitung – Ulrike Jühe
Bühnenbildassistenz – Julia Kraushaar
Kostümassistenz – Julia Stöcklin
Coaching Männer aus Basel – Robert Baranowski, Dominik Baumann
Inspizienz – Martin Buck
Übertitel – Lea Vaterlaus
Regiehospitantz – Beatriz Prieto Rico
Bühnenbildhospitantz – Nina Hug
Kostümhospitantz – Anne Hälgi
Theaterpädagogik-Hospitantz – Antal Czapko

Technischer Direktor – Joachim Scholz
Technischer Leiter Schauspielhaus – Carsten Lipsius
Bühnenmeister – Andreas Müller
Leitung der Beleuchtung – Roland Edrich
Beleuchtungsmeister – Cornelius Hunziker, Stv. Vassilios Chassapakis
Leitung Tonabteilung – Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen
Ton – Ralf Holtmann, Christof Stürchler
Video – Calvin Lubowski, Julian Gresenz

Leitung Möbel/Tapezierer – Marc Schmitt
Leitung Requisite/Pyrotechnik – Stefan Gisler, Str. Mirjam Scheerer
Requisite – Regina Schweitzer, Valentin Fischer, Manfred Schmidt
Leitung Bühnenelektrik – Stefan Möller
Leitung Bühnenmaschinerie – Matthias Assfalg

Werkstätten-/Produktionsleitung – René Matern, Oliver Sturm, Gregor Janson
Leitung Schreinerei – Markus Jeger, Stv. Martin Jeger
Leitung Schlosserei – Joel Schwob, Stv. Tobias Schwob
Leitung Malsaal – Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Menziger

Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz, Stv. Anna Huber
Gewandmeister Damen – Mirjam von Plehwe, Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert
Gewandmeister Herren – Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret
Kostümbearbeitung/Hüte – Rosina Plomaritis-Barth, Liliana Ercolani
Kostümfundus – Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin
Ankleidedienst – Adrienne Crettenand, Isabelle Schindler
Leitung Maske – Elisabeth Dillinger-Schwarz
Maske – Heike Strasdeit, Eileen Napowanez, Carmen Fahrner

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Uraufführung beim Karneval 1640, Venedig

Premiere am 7. November 2021, Theater Basel



Handlung

I. Akt

«Ithaka heisst dieses Land im Meer. Dankbare Freude zeigt dein Gesicht beim Klang dieses Namens! Doch woher kommst du, und wo gehst du hin?»

Penelope wartet auf die Heimkehr ihres Gatten Odysseus, König von Ithaka, von dem es nach dem zehnjährigen Trojanischen Krieg und zehn Jahren Irrfahrt noch immer kein Lebenszeichen gibt. Ihr Hof wird von adligen Freiern belagert, die nicht nur Penelope zur Frau, sondern auch die Herrschaft über das Königreich gewinnen wollen. Während sie Penelope umschwärmen, wird Odysseus unbemerkt an Land gebracht: Die Phäaken haben ihn, gegen den Willen des Gottes Neptun, in seine Heimat zurückgeführt. Auf Geheiss Jupiters darf der Meeresherr sich an den Phäaken rächen, indem er deren Schiff versteinert. Göttin Minerva, Beschützerin des Odysseus, verwandelt ihn in einen alten Bettler, denn zu seiner eigenen Sicherheit soll er zunächst unerkannt bleiben. So begegnet er dem Hirten Eumete, der ihn freundlich aufnimmt.

II. Akt

«Hier ist der Bogen des Odysseus und zugleich die Waffe Amors, die mein Herz durchbohren soll.»

Minerva bringt Odysseus' Sohn Telemach, der in Sparta nach seinem Vater gesucht hat, zurück nach Ithaka.

Eumete berichtet Penelope von der Rückkehr ihres Sohnes. Odysseus gibt sich Telemach zu erkennen. Die Freier bedrängen unterdessen Penelope, einen von ihnen zum Mann zu nehmen, was sie jedoch ablehnt. Als die Freier von der Ankunft Telemachs hören, beschliessen sie, ihn zu töten. Odysseus erscheint in Gestalt des Bettlers im Palast. Minerva gibt Penelope den Gedanken ein, die Freier zur Bogenprobe aufzufordern: Wer den mächtigen Bogen des Odysseus spannen könne, würde sie zur Frau bekommen und König von Ithaka werden. Als alle Freier nacheinander versagen, spannt der Bettler den Bogen. Odysseus tötet die Freier.

III. Akt

«Nun erkenne ich dich! Nun glaube ich dir, der du mein umkämpftes Herz stets besasst.»

Auch nach dem Mord an den Freiern bedarf Penelope noch der Überredung, an die Rückkehr des Odysseus zu glauben. Weder Eumete noch ihrem Sohn Telemach glaubt die Königin. Erst als Odysseus ihr Details ihres gemeinsamen Schlafzimmers beschreibt, erkennt sie ihn.





«Erzählen ist Macht»

Krystian Lada (Regie), Johannes Keller (Musikalische Leitung) und Nicolas Buzzi (Elektronische Musik) im Gespräch mit der Dramaturgin Meret Kündig

Meret Kündig: Odysseus ist einer der berühmtesten Figuren der Literaturgeschichte, auf den immer wieder Bezug genommen wird. Krystian, wer ist Odysseus für dich?

Krystian Lada: Für mich ist Odysseus eigentlich gar keine «Figur», sondern vielmehr eine Projektionsfläche. Seit Jahrhunderten wurde er immer wieder in unterschiedlichster Weise interpretiert. Auch im letzten Teil von Homers Epos, auf dem Monteverdis Oper ja basiert, tritt Odysseus erst nach langer Zeit überhaupt auf. Seine Abwesenheit bringt die anderen Charaktere dazu, ihre Vorstellungen auf ihn zu projizieren. Dieser Prozess hat viel Ähnlichkeit mit unserem Umgang mit allem Unbekannten: wir versuchen uns ein Bild zu machen und bedienen uns dabei, oft auch unbewusst, bei vorgefertigten Stereotypen.

MK: In deiner Inszenierung ersetzt eine Gruppe von Männern mit unterschiedlichen Migrationsgeschichten die Figur des Odysseus. Was hat dich zu dieser Entscheidung bewegt?

KL: Die «Männer aus Basel» funktionieren in diesem Zusammenhang, genauso wie Odysseus, erstmal als Projektionsfläche für die anderen Figuren. Das heisst, sie versuchen das Undefinierte dieser «Figur» zu

nutzen, um sie mit den eigenen Idealvorstellungen, aber auch mit den eigenen Interessen aufladen. Auch das Publikum wird sich fragen: wer sind diese Männer, über die wir nur Bruchstücke erfahren? Wir haben nach Menschen mit Migrationserfahrung gesucht, die heute Basel grösstenteils als ihre Wahlheimat bezeichnen, aber dennoch die Erfahrung kennen, als fremd wahrgenommen zu werden.

MK: Die Rolle von Ulisse wurde ja komplett rausgestrichen. Was bedeutet diese Entscheidung für die musikalische Fassung und wie wirkt sie sich auf die Komposition Monteverdis aus?

Johannes Keller: Um so etwas überhaupt machen zu können, muss man den musikalischen Text wie einen Schauspieltext behandeln, mit der gleichen Freiheit. Wir sind mit den Strichen verschieden umgegangen: entweder haben wir den Text und die Musik von Ulisse-Stellen ganz gestrichen, so entstanden aus den Dialogen Monologe. In anderen Momenten haben wir die Leerstellen explizit sichtbar gemacht, indem der Gesangspart zwar fehlt, die Instrumentalmusik aber bestehen bleibt und durch elektroakustische Klänge erweitert oder kommentiert wird. Die Partitur von Monteverdi ist eigentlich eher eine Skizze, die keine konkrete Umsetzung vorschreibt. Wie ein sprachlicher Text, der ja auch nicht Tempo, Tonfall und Temperatur festschreibt, sehe ich sie als offenes Potential. Von den drei Opern, die von Monteverdi erhalten sind, ist diese besonders karg notiert. 90 Prozent der Partitur besteht nur aus einer Singstimme und einer Continuo-Stimme, die über weite Strecken nicht harmonisiert und gar nicht instrumentiert ist. Sehr viele musikalische Entscheidungen sind deshalb erst während der szenischen Proben entstanden.

MK: Gibt es historische Gründe für diese Kompositionsweise?

JK: Um 1600 herum gab es musikhistorisch einen Bruch. Davor herrschten polyphone Kompositionsweisen vor, wie bei Madrigalen oder Motetten, bei denen der gleiche Text von mehreren Personen asynchron ausgeführt wurde und kein individueller Affekt oder Ausdruck transportiert werden sollte. Im 16. Jahrhundert kam die Tradition des schauspielenden Musikers auf: ein Text wurde über musikalische Patterns frei rezitiert und war so plötzlich besser verständlich. Das war eine improvisierte Praxis, die aus dem Wunsch entstand, die antike Tragödie wiederzubeleben. Monteverdi war einer der ersten, der dieser Form als Komponist verwendete, sie notierte und stärker definierte. Deswegen wird er manchmal als «Erfinder der Oper» bezeichnet.

MK: Wie verhält sich die elektroakustische Musik zu Monteverdis Komposition?

Nicolas Buzzi: Wie Johannes gerade sagte, orientiert sich die musikalische Komposition Monteverdis stark an der Sprache. Man könnte sagen, die Musik wird ein Stück weit auch aus der Sprache generiert. Ich habe bei der elektroakustischen Komposition eine ähnliche Vorgehensweise gewählt. Ulisse wird ja bei uns in erster Linie durch die eingespielten Texte der «Männer aus Basel» gekennzeichnet. Für diese Texte, diese Figur, baut meine Komposition einen akustischen Raum, so wie das Orchester einen Raum für die anderen Figuren bildet. Als musikalisches Material wird Monteverdis Musik teilweise lediglich zu einem klanglichen Status eingefroren, manchmal werden Inhalte paraphrasiert. Aber auch aus der gesprochenen Sprache der Männer nutze ich Elemente wie Tonfall, Tempo, Sprachmelodie, um daraus musikalische Gesten zu ziehen.

Die Texte selber werden anfangs stark musikalisiert und werden im Verlauf des Stücks immer purer, analog zur Figur des Ulisse, der ja lange unerkant bleibt und erst ganz am Ende in seiner wahren Gestalt in Erscheinung tritt. Gleichzeitig wird so die Stereotypisierung, von welcher die Männer aus Basel berichten, musikalisch thematisiert. Das Musikalisieren von Sprache ist automatisch auch Interpretation und Wertung, welche die Persönlichkeiten der «Ulisses» verschleiert. Dabei soll es aber nicht bleiben, die Männer aus Basel sollen ihre Stimme, ihre Perspektive einbringen können.

MK: Monteverdi charakterisiert mit seiner Musik ja nicht nur die gesprochene Sprache der Figuren, sondern auch deren Psychologie und Eigenschaften.

JK: Die offensichtlichste Charakterisierung in der Schreibart der Partien betrifft die Götter. Die Menschen verwenden ihre Stimme nur syllabisch, also im Rhythmus der gesprochenen Sprache, während die Götter oft auch Koloraturen singen. Ihre Partien sind sehr virtuos, mit vielen Verzierungen, und erfordern eine gute Gesangstechnik, während die Partien der Menschen eigentlich sogar auch von Schauspielern gesungen werden könnten. Es gibt musikalisch gesehen also eine klare Trennung dieser beiden Welten.

MK: In dieser Inszenierung sind die Freier keine Menschen, sondern Götter, die sich als Menschen verkleiden. Welche Rolle spielen die Götter hier?

KL: Die Begegnung zwischen Menschen und Göttern ist für mich die wichtigste Energiequelle dieses Stücks. Die Menschen verhalten sich wie Götter und die Götter wie Menschen. Odysseus wird der Hybris bezichtigt,

weil er es trotz des Fluchs von Poseidon/Neptun nach Hause schafft. Die Götter wiederum sind kindisch und rachsüchtig. So habe ich mich entschieden, diese Idee weiterzuführen: die Freier sind bei uns als Menschen verkleidete Götter, die mit den Menschen spielen. Es geht um eine beidseitige Abhängigkeit: die Götter bestimmen über die Menschen, das funktioniert aber gleichzeitig auch nur deshalb, weil die Menschen an ihre Existenz glauben. Sie erzählen sich gewissermassen gegenseitig.

MK: Ist erzählen Macht?

KL: Ja, erzählen ist immer Macht. Das ist auch ein zentraler Gedanke in der Inszenierung. Wer erzählt eigentlich die Geschichte von Ulisse, wer bestimmt, wer Ulisse ist? Hier kommen wir wieder auf das Thema Projektion zurück. Wie jemand oder eine Gruppe von Menschen wahrgenommen wird, hängt immer von der Erzählperspektive ab. Wir haben das auch mit der Bühnenbildsetzung thematisiert. Das Bühnenbild besteht wesentlich aus einem grossen Regal, aus dem Kisten und Requisiten genommen werden. Die menschlichen Figuren kommen aus diesen Kisten. Für mich ist das zum einen eine Metapher für das Opernrepertoire und seine Bausteine, die archiviert und immer wieder hervorgeholt werden. Zum anderen ist es aber auch ein Bild für das Erzählen von Geschichten an sich. Die Götter haben hier eine klare Machtposition, sie holen die Menschen aus den Kisten heraus. Sie repräsentieren auf politischer Ebene gewissermassen ein westeuropäisches Narrativ, das in der Welt vorherrschend ist und über die Definition des «Anderen» entscheidet. In gewisser Hinsicht sitzen aber auch die Götter in einer Kiste: dem Zuschauerraum, zusammen mit dem Publikum.

NB: Diese Idee wird auch mit der elektronischen Musik ganz bewusst bespielt. Sie wird grösstenteils indirekt projiziert, sprich vom Bühnenraum reflektiert, so hörbar gemacht und gefärbt. Sie repräsentiert also quasi die grosse Box, in der sich die anderen Kisten befinden. Gegen Ende des Stücks wird das nochmal auf eine andere Art deutlich, wo das Schauspielhaus gezielt selber in Schwingung versetzt wird. Hier wird der Raum nicht mehr als schützende Hülle erfahrbar, sondern eher als bedrohliche, feindliche Umgebung.







Chimamanda Ngozi Adichie: Die Gefahr der einzelnen Geschichte

Ich bin eine Geschichtenerzählerin. Und ich möchte Ihnen ein paar persönliche Geschichten über das erzählen, was ich gerne «die Gefahr der einzelnen Geschichte» nenne. Ich wuchs auf einem Universitätscampus im Osten Nigerias auf. Ich war eine frühe Leserin, und was ich las, waren britische und amerikanische Kinderbücher. Ich war auch eine frühe Schriftstellerin, und als ich im Alter von etwa sieben Jahren begann, Geschichten mit Bleistift und Kreidezeichnungen zu schreiben, schrieb ich genau die Art von Geschichten, die ich gelesen hatte: Alle meine Figuren waren weiss und blauäugig, sie spielten im Schnee, sie assen Äpfel und sprachen viel über das Wetter, wie schön es war, dass die Sonne herausgekommen war. Und das, obwohl ich in Nigeria lebte. Bei uns gab es keinen Schnee, wir haben Mangos gegessen, und wir haben nie über das Wetter gesprochen, weil es nicht nötig war ... Ich liebte die amerikanischen und britischen Bücher, die ich las. Sie regten meine Phantasie an. Sie eröffneten mir neue Welten. Aber die unbeabsichtigte Folge war, dass ich nicht wusste, dass es Menschen wie mich in der Literatur geben könnte. Was die Entdeckung afrikanischer Schriftsteller*innen für mich also bewirkte, war Folgendes: Sie bewahrte mich davor, eine einzige Geschichte darüber zu haben, was Bücher sind.

Jahre später dachte ich darüber nach, als ich Nigeria verliess, um in den USA zu studieren. Ich war 19 Jahre alt. Meine amerikanische Mitbewohnerin war schockiert von mir. Sie fragte, woher ich so gut Englisch sprechen könne, und war verwirrt, als ich sagte, dass in Nigeria Englisch die Amtssprache sei. Sie fragte, ob sie sich meine «Stammesmusik» anhören könne, und war dementsprechend enttäuscht, als ich ihr meine Kasette mit Mariah Carey vorspielte.

Nachdem ich einige Jahre als Afrikanerin in den USA verbracht hatte, begann ich die Reaktion meiner Mitbewohnerin auf mich zu verstehen. Wenn ich nicht in Nigeria aufgewachsen wäre und alles, was ich über Afrika wüsste, aus populären Bildern bestünde, würde auch ich denken, dass Afrika ein Ort mit schönen Landschaften, schönen Tieren und unverständlichen Menschen ist, die sinnlose Kriege führen, an Armut und AIDS sterben, unfähig sind, für sich selbst zu sprechen und darauf warten, von einem freundlichen, weissen Ausländer gerettet zu werden. Und so begann ich zu begreifen, dass meine amerikanische Mitbewohnerin im Laufe ihres Lebens verschiedene Versionen dieser einen Geschichte gesehen und gehört haben muss ... Die eine Geschichte schafft Stereotypen, und das Problem mit Stereotypen ist nicht, dass sie unwahr sind, sondern dass sie unvollständig sind. Sie lassen eine Geschichte zur einzigen Geschichte werden.

Es ist unmöglich, über eine einzige Geschichte zu sprechen, ohne über Macht zu reden. Es gibt ein Wort, ein Wort der Igbo [eine in Nigeria gesprochene Sprache], an das ich immer denke, wenn ich über die Machtstrukturen in der Welt nachdenke, und es heisst «nkali». Es ist ein Substantiv, das frei mit «grösser sein als ein anderer» übersetzt werden kann. Wie unsere wirtschaftliche und politische Welt werden auch Geschichten durch das Prinzip des nkali definiert: Wie sie

erzählt werden, wer sie erzählt, wann sie erzählt werden, wie viele Geschichten erzählt werden, hängt wirklich von der Macht ab.

Geschichten sind wichtig. Viele Geschichten sind wichtig. Geschichten wurden dazu benutzt, Menschen zu enteignen und zu verleumden, aber Geschichten können auch dazu benutzt werden, Menschen zu ermutigen und zu vermenschlichen. Geschichten können die Würde eines Volkes verletzen, aber Geschichten können diese verletzte Würde auch wiederherstellen. Wenn wir die einzige Geschichte ablehnen, wenn wir erkennen, dass es niemals eine einzige Geschichte über irgendeinen Ort gibt, gewinnen wir eine Art Paradies zurück.





Fünf «Männer aus Basel» über Stereotypen

Okan: Wenn wir etwas nicht kennen, kann das Angst und Unsicherheit verursachen. Also versuchen wir es zu verstehen und schauen, welche Stereotypen es schon gibt. Wenn ein Aspekt zutrifft, tendieren wir dazu, es zu kategorisieren. Es vereinfacht den Denkprozess.

Boris: Meist geht es doch um einen Mangel an Verstehen. Zum Beispiel werde ich als Asiate oft gefragt, ob ich Hunde esse. Ich mag Hunde als Haustiere, ich will sie nicht in den Ofen stecken. Das ist eine ganz bestimmte Art von Rassismus, und ich versuche ihr oft mit Humor zu begegnen, damit es nicht eskaliert.

Erosi: Ich spüre manchmal, dass ich Ausländer bin. Und dass die anderen über mich denken, dass ich Ausländer bin. Aber das ist zum Teil auch meine eigene Vorstellung, ich stelle mir vor, dass die anderen mich als Ausländer sehen.

Antal: Ich habe bei einer Sicherheitsfirma als Türsteher gearbeitet, und in dem Lehrbuch steht als erster Satz: Vorurteile sind unsere Freunde. Weil wenn wir Vorurteile haben, können wir besser beurteilen. Das sagt alles, oder?

Vinu: Das Schlimmste, das ich über Indien höre, ist, dass da alle Vergewaltiger seien. Natürlich kommt das von den vielen Vergewaltigungsfällen, die es da gibt. Aber die Leute in Indien sind nicht automatisch alle gefährlich.

Antal: Viele Leute denken, in der Schweiz ist alles einfach. Hier muss man nur geboren werden.

Erosi: Die Schweizer*innen sind ein Volk, das aus den Bergen gekommen ist. Sie sind sehr tüchtig, und man sagt hier, dass ihr Reichtum aus dieser Tüchtigkeit entstanden ist.

Antal: Mein Schweizer Vermieter hat mir damals ein Buch gezeigt: «Die Schweizer». Und als Definition stand da: «Kleines diebisches Bergvolk, das von den anderen klaut.»

Boris: Schweizer*innen sind ein bisschen wie die Brit*innen: sehr höflich, aber auch sehr distanziert. Ich finde es schwierig, sie näher kennen zu lernen. Sie bleiben unter sich. Viele ausländische Freunde von mir teilen diese Erfahrung. Das ist keine Kritik. Nur eine Beobachtung.



**«Ich brauche Nähe
und Verbundenheit
sagt sie
einen Duft an meiner Seite
warme Haut
eine Stimme
die erzählt
worüber sie nachdenkt»**

Li Mollet liest am Samstag,
6. November um 20.00 Uhr aus «weiße Linien».

BuchBasel



Kanton Basel-Stadt

Kultur

**BASEL
LANDSCHAFT**
AMT FÜR KULTUR

Impressum

Herausgeber
Theater Basel
Postfach
CH-4010 Basel

Spielzeit 21/22

Intendant: Benedikt von Peter

Textnachweise:

Die Handlungsangabe, das Interview
und die Zitatsammlung sind Originalbeiträge
für dieses Programmheft.

Amanda Ngozi Adichie: Auszug aus dem
TED-Talk <The danger of a single story>,
übersetzt von Meret Kündig

Photos: Judith Schlosser

Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG
Gedruckt in der Schweiz.

Diese Drucksache ist nachhaltig
und klimaneutral produziert
nach den Richtlinien von FSC
und Climate-Partner.



© 2021 Theater Basel

Die bz – Zeitung für
die Region Basel
ist Medienpartnerin
des Theater Basel.

THEATER-BASEL.CH