Staatstheater: Wiesbaden: Musiktheater: Die Perlenfischer:

Lasst uns ab jetzt
unsere Wünsche
und Freuden teilen.

– Nadir (1. Akt)

Die Perlenfischer

Eröffnungspremiere der Internationalen Maifestspiele Wiesbaden 2025

Georges Bizet (1838–1875)
Oper in drei Akten
Libretto von Michel Carré
und Eugène Cormon

Uraufführung: 1863 in Paris
Premiere: Do 01 05 2025

Musikalische Leitung: Chin-Chao Lin
Inszenierung, Bühne und Lichtdesign:
FC Bergman (Stef Aerts, Joé Agemans,
Thomas Verstraeten, Marie Vinck)
Kostüme: Judith Van Herck
Licht: Oliver Porst
Choreinstudierung: Albert Horne
Stellvertretende Chorleitung:
Holger Reinhardt
Dramaturgie: Luc Joosten, Katherina
Lindekens, Piet De Volder (Opera Ballet
Vlaanderen), Hanna Kneißler

Eine Koproduktion von Opera Ballet
Vlaanderen, Opéra National de Lille und
Les Théâtres de la Ville de Luxembourg

Ruh aus in deinen Wunden,
durchblubbert und umpaust.
Das Runde, klein, das Feste:
aus den Blicknischen kommt's
gerollt, nahebei,
in keinerlei Tuch.
(Das hat
– Perle, so schwer
war's durch dich –,
das hat sich den Salzstrauch ertaucht,
drüben, im Zweimeer.)
Ohne Licht rollt's, ohne
Farbe – du
stich die Elfenbeinnadel hindurch
– wer weiß nicht,
dass der getigerte Stein,
der dich ansprang,
an ihr zerklang? –,
und so – wohin fiel die Erde? –
lass es sich drehen zeitauf,
mit zehn Nagelmonden im Schlepptau,
in Schlangennähe, bei Gelbflut,
quasistellar.

– Paul Celan

Marc Laho
Elena Tsallagova

Handlung:

1. Akt

Ein kleines Volk auf einer Insel. Sie brauchen einen neuen Anführer und wählen Zurga. Kurz darauf taucht unerwartet sein Jugendfreund Nadir auf, der jahrelang auf der Flucht vor einer verbotenen Liebe war. Zurga und Nadir schwelgen in Erinnerungen an ihre Jugend und erinnern sich an ihre gegenseitige Schwärmerei für Léïla. Damals versprachen sie einander jedoch, im Interesse ihrer Freundschaft beide auf diese Liebe zu verzichten.
Eine Frau erscheint. Sie kann die neue Beschützerin der Gemeinschaft werden, wenn sie verspricht, der Liebe abzuschwören und rein zu bleiben. Die Frau nimmt die Position an. Plötzlich hört sie in der Ferne Nadirs Stimme. Zurga bemerkt ihre Aufregung und droht, ihr den Posten zu entziehen. Aber Léïla will bleiben und ihr Leben der Gemeinschaft widmen. Nadir erkennt, dass die Frau Léïla ist. Die starken Gefühle der Vergangenheit sind in ihm wieder geweckt. Als sie sich treffen, verspricht er ihr ewige Liebe.

2. Akt

Léïla wird erneut an ihr Gelübde erinnert. Sie schwört, standhaft zu bleiben. Doch ihre Sehnsucht ist zu stark und ihre Liebe zu Nadir zu groß. Als Nadir sich ihr nähert, gestehen die beiden ihre Gefühle füreinander.
Aber sie werden entdeckt. Das Volk droht ihnen mit dem Tod. Zurga muss die Lage beruhigen. Als er jedoch erkennt, dass die Frau Léïla ist, wächst seine Eifersucht und auch er fordert, dass beide bestraft werden.

3. Akt

Zurga denkt traurig an Nadir und ihre Freundschaft zurück. Er realisiert das Schicksal, das Nadir und Léïla erwartet, und würde ihnen gerne vergeben. Als Léïla allerdings zu Zurga kommt und ihn um Gnade für Nadir bittet, entfacht sie Zurgas Eifersucht erneut. In seiner Wut bestätigt er das Todesurteil. Léïla drückt ihren Hass gegenüber Zurga aus und gesteht ihre Liebe zu Nadir.
Die Menge verlangt nach Rache und Urteilsvollstreckung. Aus Reue heraus erlaubt Zurga dem Liebespaar jedoch, sich selbst zu befreien. Nadir und Léïla sind in ihrer Liebe vereint. Zurga bleibt allein zurück: Sein Traum von der Liebe ist ausgeträumt.

Zauberhafte
Nacht,
göttliche
Verzückung!
Liebliche
Erinnerung,
wahnsinniger
Rausch,
süßer Traum!

– Nadir (1. Akt)

Kartal Karagedik
Marc Laho
Chor

Ein Eid, viele Stimmen:

Mit „Les Pêcheurs de perles“ schaffte Georges Bizet endgültig seinen Einstieg in die Pariser Opernwelt. Der 25-jährige Komponist hatte sein Talent bereits in leichten Genres wie der Operette im Stile Offenbachs („Le Docteur Miracle“) und der opera buffa („Don Procopio“) unter Beweis gestellt, damit zu diesem Zeitpunkt allerdings noch keine Bekanntheit in der Stadt der Lichter erlangt. Die Gründe dafür lagen auf der Hand: Nur eines seiner Werke – „Le Docteur Miracle“ – war tatsächlich aufgeführt worden; zudem hatte Bizet als Gewinner des Prix de Rome drei Jahre in Italien verbracht.

„Die Perlenfischer“ entstanden durch einen besonderen Anstoß. Das Théâtre Lyrique, eines der wenigen Pariser Theater, das sich an die Produktion neuer Stücke wagte, hatte eine Sonderförderung erhalten, um dem Opernpublikum junge Preisträger des Rompreises vorzustellen. Leon Carvalho, der extravagante Direktor, entschied sich für Bizet, der in Rekordzeit ein gut ausgearbeitetes drame lyrique zu einem Libretto des Duos Cormon und Carré lieferte.

Die ursprüngliche Kulisse der Oper ist eine Küstenregion im längst vergangenen hinduistischen Ceylon (heute Sri Lanka), wo sich eine Gruppe von Perlenfischern jedes Jahr auf der Suche nach Unterwasserschätzen niederlässt. Bizets Librettisten, die zugaben, das Talent des jungen Mannes unterschätzt zu haben, kombinierten eine klassische Dreiecksgeschichte mit einer Erzählung über den Übergang von einer Art Naturzustand einer Bevölkerung zu deren sozialer Ordnung. Im Mittelpunkt steht hier die Idee des Eides. Zurga und Nadir haben einen Pakt geschlossen, ihrer gemeinsamen Liebe zu derselben Frau zu entsagen, um ihre enge Freundschaft nicht zu gefährden. Das Objekt ihrer Zuneigung, die verschleierte Priesterin Léïla, wird in die Fischergemeinde gerufen, um böse Mächte mit ihren rituellen Gesängen zu bändigen. Mehr als alle anderen ist Léïla selbst an Gelübde gebunden, nicht zuletzt an ihr Keuschheitsversprechen. Aber menschliche Gefühle und Leidenschaften können eine Bedrohung für die Freundschaft sowie für religiöse und politische Vereinbarungen sein.

„Die Perlenfischer“ war ursprünglich als opéra comique konzipiert, mit gesprochenen Dialogen – ein Genre, das Bizet mit „Carmen“ zu ungeahntem Ruhm führen sollte. Während des Arbeitsprozesses verlagerte sich die Form jedoch in Richtung drame lyrique mit gesungenen Rezitativen, wie die Untersuchung der Libretto-Versionen zeigt. Für das Pariser Publikum besonders neu war die große Bedeutung, die dem Orchester zukam.

Die engstirnigen, selbstgefälligen Pariser Musikkritiker jener Zeit bezeichneten Bizets Oper schnell als „wagnerianisch“ – ohne genau zu wissen, was dieser Begriff bedeutete. Andere Rezensenten sprachen von einem orchestralen „Fortissimo in drei Akten“. Dennoch gibt Bizet den Stimmen Raum zu glänzen mit unvergesslichen lyrischen Nummern wie Nadirs Romanze „Je crois entendre encore“, seinem troubadour-ähnlichen Lied „De mon amie“ und Léïlas ätherischem „O Dieu Brahma“. Darüber hinaus spielt bei der musikalischen Gestaltung die Magie, Sinnlichkeit und befreiende Kraft der Stimme eine Schlüsselrolle: die Stimme als Quelle der Ekstase, die irreparable Brüche in einer autoritären Welt der Protokolle und Verbote verursacht.

„Les Pêcheurs de perles“ wurde bei seiner Premiere am 30. September 1863 eher verhalten aufgenommen, obwohl einige Bizets außergewöhnliche Begabung erkannten und kein Geringerer als Hector Berlioz sich für das Werk einsetzte. Nach 18 Vorstellungen wurde es vom Spielplan genommen, und erst nach Bizets Tod erhielt das Werk die Anerkennung, die es verdiente. Die Wiederaufnahme im Jahr 1889 am selben Theater, ebenfalls unter Carvalho, markierte jedoch den Beginn einer unglücklichen Reihe von Kürzungen und Bearbeitungen der Originalpartitur. Die szenische Entwicklung der „Perlenfischer“ wurde als unbefriedigend angesehen. Das ursprüngliche Ende mit der Brandstiftung durch Zurga war für einige besonders inakzeptabel. Daher wurde ein alternatives Ende geschaffen, in dem Zurga auf dem Scheiterhaufen stirbt, der für Léïla und Nadir errichtet wurde. Erst seit 1973 (mit einer Produktion der Welsh National Opera) wurde die Oper in ihrer ursprünglichen Form wieder ins Rampenlicht gerückt.

„Die Perlenfischer“ gehört zu den Meisterwerken in der Tradition des musikalischen Exotismus. Die dramatische Spannung, die Gounod und Verdi zu verdanken ist, der melodische Einfallsreichtum und die große Raffinesse, sowohl gesanglich als auch orchestral, heben das Werk weit über die Klischees der orientalistischen Oper hinaus. In der Inszenierung von FC Bergman ist die Exotik in den Hintergrund getreten. Die Handlung wird in ein Altersheim verlegt mit Blick auf einen Strand. Zurga, Nadir und Léïla sind sehr alt und blicken auf ihre Vergangenheit zurück. Durch die Stimme erhalten sie Zugang zu Erinnerungen und Idealen aus vergangenen Zeiten. Während sie in diese versunkene Welt hinabsteigen, wiederholt sich die Geschichte.

Katherina Lindekens und Piet De Volder

Elena Tsallagova
Marc Laho
Eugene Richards III

Wie manipulieren wir die Vergangenheit?

Das Theaterkollektiv FC Bergman spricht mit den Dramaturg*innen Katherina Lindekens und Piet De Volder sowie dem Verleger Chris Van Camp über ihre Produktion „Die Perlenfischer".

1. Gefrorene Momente

Ihr habt den Stoff der „Perlenfischer" für eure erste Musiktheaterinszenierung selbst ausgewählt.

Marie Vinck: Zunächst waren es die Höhepunkte wie „Au fond du temple saint" und „Je crois entendre encore". Aber uns wurde schnell klar, wie schön die gesamte Oper ist. Ich liebe zum Beispiel die Chöre. Auch die Geschichte hat unsere Fantasie beflügelt: Man kann sie abstrakt und universell lesen, fast wie ein Märchen. Das eröffnete viele Möglichkeiten.

Das Libretto dreht sich um eine Dreiecksbeziehung, in der Liebe und Freundschaft aufeinanderprallen.

Stef Aerts: Das stimmt, aber neben der rein romantischen Liebe ist Freundschaft in der Tat ein zentrales Thema. Das war auch einer der Gründe, warum wir diese Geschichte erzählen wollten. In ihrem Duett „Au fond du temple saint" singen Zurga und Nadir über ihre unerschütterliche Freundschaft. Das ist etwas Außergewöhnliches, das im Opernrepertoire nicht oft thematisiert wird: eine Freundschaft, die auf dem Spiel steht. Es mag ein wenig sentimental erscheinen, aber wir waren so beeindruckt von der Schönheit, die darin steckt.

Was war die Grundvoraussetzung für euer Regiekonzept?

Stef Aerts: Wir haben das Gefühl, dass „Die Perlenfischer" nicht oft „neu übersetzt" wurde. Normalerweise wird die Oper in ihren ursprünglichen,

orientalistischen Kontext gestellt. Zum Beispiel bleibt selbst in Wim Wenders' eher abstrakter Lesart an der Staatsoper Berlin der Brahma-Kult spürbar. Wir halten uns von diesem Exotismus fern. Wir übertragen die Geschichte in ein Seniorenheim mit Blick auf einen Küstenstreifen.

Ein Seniorenheim, weil das Libretto so stark von Erinnerungen geprägt ist?

Stef Aerts: Ja, genau. Bei unseren ersten Hörproben kam dieser Aspekt sehr deutlich zum Vorschein: Die Tatsache, dass das Stück so nostalgisch ist.
Marie Vinck: Dass man ein Damals und ein Jetzt hat.
Stef Aerts: Die Geschichte von Nadir, Zurga und Léïla wiederholt sich. Während der Samen ihres Liebesdreiecks in der fernen Vergangenheit gesät wurde, spielt sich das eigentliche Drama hier und jetzt ab. Wir dachten, es wäre schön, die Zeit zwischen der „Saat" und der „Pflanze" extrem zu verlängern, um die Handlung zu intensivieren. Im Laufe eines Menschenlebens können schmerzhafte Erinnerungen so tief verwurzelt werden, dass das Leiden nur noch zunimmt. Deshalb machen wir unsere Protagonist*innen zu sehr alten Menschen. Vom Altersheim aus blicken sie buchstäblich auf ihre Vergangenheit zurück.

Wie erweckt man diese Vergangenheit zum Leben?

Thomas Verstraeten: Die Figuren tauchen allmählich in ihre Erinnerungen ein. Deshalb haben wir die drei Hauptrollen in eine alte und eine junge Version geteilt, wobei die jungen Nadir und Léïla von Tänzer*innen dargestellt werden. Die einzige Rolle, die auch stimmlich verdoppelt wird, ist Zurga. Sein junges Alter Ego singt die Rolle des Nurabad, dessen Charakter wir gestrichen haben.
Stef Aerts: Nurabad ist der nachdrücklichste Aggressor in der Geschichte – ein echter Dogmatiker, der Regeln und Gesetze wörtlich nimmt. Deshalb erschien es uns logisch, ihn durch den jungen Zurga zu ersetzen.
Marie Vinck: Diese Verschmelzung funktioniert, weil Nurabad eine extreme Form dessen darstellt, was in Zurgas Kopf vorgeht.
Stef Aerts: Der alte Zurga kommt schließlich zur Besinnung, aber nicht bevor er einige ungelöste Momente aus seiner Vergangenheit durchlebt.

Was ist die Geschichte hinter der Szenografie?

Thomas Verstraeten: Das Bühnenbild ist eine Drehscheibe mit zwei ineinandergreifenden Hälften, wie in einem Gemälde von Maurits Cornelis

Escher. Auf der einen Seite sieht man das Altersheim, auf der anderen Seite einen Strand mit einer riesigen Welle, die kurz davor ist, zu brechen. Diese Szene am Meer kam mir wie eine Postkarte ihrer Geschichte in den Sinn. Am Strand zeigen wir „eingefrorene" Momente aus der Vergangenheit, wie Dioramen in einem Naturkundemuseum. Die Figuren können buchstäblich an ihnen vorbeischlendern.
Stef Aerts: Die Welle ist natürlich auch eine Metapher. Sie ist voller Lebenskraft und verfolgt uns gleichzeitig wie der Tod. Das Bühnenbild wird so zu einem buchstäblichen Kreislauf der Vergänglichkeit.

Wie verlässlich sind die Erinnerungen von Nadir und Zurga?

Stef Aerts: Wir zeigen ihre Erinnerung an dem Moment, in dem sie Léïla zum ersten Mal sahen, auf ikonische, extrem stilisierte Weise. Gleichzeitig zeigen wir, dass Erinnerungen nicht immer der Realität entsprechen.
Thomas Verstraeten: Sobald man sich an etwas erinnert, verzerrt man es bereits selbst.
Marie Vinck: Das machen wir sogar wörtlich in der Inszenierung. Die drei jungen Figuren am Strand haben ständig wechselnde Beziehungen zueinander, sodass man sich fragt: Was ist wirklich passiert und was nicht? Der alte Nadir manipuliert auch sein jüngeres Ich. Und vielleicht hat Zurga bestimmte Erinnerungen verdrängt, die nun zurückkehren.
Stef Aerts: Das Ende des 2. Aktes konzentriert sich darauf. Während seines Konflikts bricht Zurgas Erinnerung auf, und er wird von seinen eigenen Dämonen angegriffen, die alle Auswüchse seiner selbst sind.
Thomas Verstraeten: Die gesamte Aufführung ist eine Art Sterben: Ereignisse, Ideen und Ideale aus der Vergangenheit werden erinnert, neu erlebt und schließlich losgelassen.

Passt die Erzählstruktur mit den zwei Ebenen dann sogar perfekt?

Stef Aerts: Gute Frage ... In einem frühen Stadium scheint es einfach zu sein, ein extremes Konzept auf eine vorhandene Partitur zu projizieren, weil man noch ziemlich allgemein zuhört. Aber sobald man anfängt, jedes Wort zu untersuchen, wird es schwieriger. Manchmal hat uns das Libretto auch Geschenke gemacht: Es gibt Dinge, die für unser Konzept geschrieben zu sein schienen. Unsere Herausforderung bestand hauptsächlich darin, nicht zu versuchen, alle Lücken zu füllen, sondern sicherzustellen, dass das Gesamtbild intuitiv stimmig ist. Wir wollen unbedingt vermeiden, dass das Publikum ständig versucht, einen Code zu knacken. Das würde von den direkten Emotionen ablenken, die wir in all unserer

Theaterarbeit erzeugen wollen. Selbst bei einer Aufführung wie „JR" von Robert Askins, bei der man viele Informationen und Fachbegriffe verarbeiten muss, versuchen wir, durch unsere Bilder und Formen so direkt wie möglich zum Herzen zu gelangen und den Kopf zu umgehen.

Wie geht ihr mit der weiblichen Identität in „ Die Perlenfischer" um?

Stef Aerts: Es gibt zweifellos eine gewisse Unterdrückung im Spiel: Léïla muss ein Keuschheitsgelübde ablegen und darf sich während ihres Mandats nicht zu erkennen geben. Obwohl sie gefragt wird, ob sie damit einverstanden ist: Sie hat eine Art Vetorecht. Außerdem scheint es für sie eine Ehre zu sein, ihre Aufgabe zu erfüllen. Wenn sie erfolgreich ist, wird sie reich belohnt. Sie hat also die freie Wahl.
Marie Vinck: Das stimmt, aber man könnte sich fragen, ob es dann wirklich ein Privileg ist, ob es keinen Zwang gibt. Alles in allem ist die Beziehung zwischen Mann und Frau immer noch sehr 19. Jahrhundert. Wir haben uns entschieden, dazu keine extreme Position einzunehmen; wir machen es nicht zu einer feministischen Oper.

2. Durch Zurgas Augen

Nachdem die Realität in Altersheimen während der Corona-Zeit im Fokus der Öffentlichkeit stand, blicken wir anders auf diese Orte. Könnte man eure Interpretation, abgesehen von seiner Poesie und der fesselnden Bildsprache, auch als konfrontatives Theater bezeichnen?

Marie Vinck: Wir stellen diese Realität manchmal mit einem leicht komischen Ton dar, aber wir hoffen, dass es uns gelungen ist, den Prozess des Älterwerdens mit viel Mitgefühl zu zeigen. Es ist ein Stück, in dem wir uns selbst betrachten, denn letztendlich stirbt jeder. Die Konfrontation gilt sozusagen unabhängig vom Alter.
Stef Aerts: Unser gesamtes Werk besteht darin, in gewisser Weise Gemälde zu schaffen. Es geht also nie um dokumentarisches Theater. Das Altersheim auf der Bühne, wie der gesamte Raum, den wir heraufbeschwören, fungiert als malerische Metapher, nicht als „das Leben, wie es ist". Und in dieser Metapher lassen wir uns viel Spielraum. Nehmen wir zum Beispiel die Leichenhalle, die in den Wohnraum der älteren Bewohner*innen integriert ist. Ich kann gut verstehen, wenn Menschen von der Inszenierung tief erschüttert sind. Ab einem gewissen Punkt im Leben rücken Altern und Verfall näher, aber es ist eigentlich eine gute Sache, wenn wir

Chor
Kartal Karagedik

die Menschen schon vorher zum Nachdenken darüber bringen.
Thomas Verstraeten: Ich erinnere mich, dass etwa zu der Zeit, als wir „Les Pêcheurs" inszenierten, meine Großeltern in Altersheimen starben. Die Inszenierung war also auch ein Spiegel für mich selbst. Es liegt in der Natur des Theaters, dass das Publikum seine eigenen Erfahrungen mitbringt und sie auf das projiziert, was es sieht.

Ihr habt eine besondere Faszination für das Werk des schwedischen Filmemachers Roy Andersson. Es gibt einige Parallelen zu eurer Bildsprache und zu der Mischung aus Traurigkeit und Humor, die aus seinen Filmen wie „You The Living" hervorgeht.

Thomas Verstraten: Wie Andersson denken wir in tableauartigen Bildern. In einer Produktion wie „Die Perlenfischer" sind die visuellen und klanglichen Parallelen in der Tat auffällig. Ich denke an die eingefrorenen Bilder, die für den Rückblick in die Vergangenheit verwendet werden, dieses Einfrieren der Zeit. Das ist eine Technik, die Andersson auch häufig verwendet.
Marie Vinck: Andersson zeigt oft traurige Menschen oder Menschen mit Problemen, kombiniert mit einem sehr persönlichen, sanften Humor. Außerdem ist er sehr poetisch in Bezug auf die Form. Das sind auch für uns wichtige Elemente.
Stef Aerts: Unsere Arbeit wird oft als filmisch beschrieben, während Anderssons Arbeit theatralisch par excellence ist. Hier überschneiden sich unsere Welten. Zurück zu Bizets Oper: Als Nadir und Zurga nach vielen Jahren wieder aufeinandertreffen, gibt es kein menschliches Interesse, keine gegenseitige Neugierde auf das, was sie in der Zwischenzeit erlebt haben. Das Thema Léïla und der Schwur, den sie geleistet haben, kommt sofort zur Sprache.

In eurer Version ist dies umso auffälliger, da Vergangenheit und Gegenwart so weit voneinander entfernt sind.

Stef Aerts: Wir haben das Gefühl, dass das Opernlibretto hauptsächlich aus Zurgas Sicht geschrieben wurde. Bei einer wörtlichen Auslegung der Oper tritt Zurga in der zweiten Hälfte in den Hintergrund, aber wir haben uns dafür entschieden, die Geschichte weiterhin aus seiner Sicht zu erzählen. Für uns ist Zurga der unbestreitbare tragische Protagonist, durch dessen Augen wir als Publikum geführt werden. Er hat diese große ungelöste Vergangenheit. Wir haben hauptsächlich die Aggression und den Despotismus genutzt, die aus seiner Rolle und seiner Gesangspartie

hervorgehen, um seine Machtlosigkeit und seine Unfähigkeit zur Kommunikation darzustellen. Wir sehen Zurga als zerbrechlich und verletzlich. Diese Entscheidung ist nicht selbstverständlich, gerade wegen des repressiven Tons, den er anschlägt. Ich hoffe, dass die neuen Interpreten der Rolle es wagen, sich dieser Zerbrechlichkeit und Verletzlichkeit anzunehmen, weil sie einer traditionellen Lesart der Oper widersprechen.

An einem bestimmten Punkt erscheinen die Chormitglieder, die die Bewohner des Altersheims darstellen, als Doppelgänger*innen von Zurga.

Stef Aerts: In der Originalversion sind dies die Brahmanen, die die beiden Liebenden Léïla und Nadir lynchen wollen, aber hier zeigen wir Ableger von Zurga als seine zahlreichen Dämonen. Letztendlich gibt Zurga selbst die Idee der Rache auf. Er lässt Léïla und Nadir fliehen und wird so sowohl zum Angreifer als auch zum Retter.
Marie Vinck: Wir sehen Zurga als jemanden, der von seinen Gefühlen hin- und hergerissen wird.

3. Restauration

Am Strand wird Nadir zum Zuschauer seiner eigenen Vergangenheit. Das erinnert mich an „Wilde Erdbeeren" von Ingmar Bergman, in dem ein alter Professor nostalgisch an den Ort seiner Jugendliebe zurückkehrt und sich nahtlos als Zuschauer in eine Rückblende einfügt (über die Verführung seiner Verlobten durch seinen eigenen Bruder). Gegenwart und Vergangenheit fließen ineinander.

Stef Aerts: Für Nadir ist dieser Strand ein Erinnerungsort, eine Art Naturkundemuseum, in dem er selbst das Licht einschaltet. Es ist das Museum seiner Jugend und seiner Jugendfreundschaft mit Zurga.
Thomas Verstraeten: In diesem Bild zeigen wir auch, wie Nadir immer noch in der Lage ist, Teile dieses erstarrten Bildes zu manipulieren. Je mehr man aus der Gegenwart auf die Vergangenheit zurückblickt, desto mehr findet ein Prozess der Umgestaltung statt. Ich bin nach wie vor sehr zufrieden mit dieser Idee, die Vergangenheit zu korrigieren. *(lacht)*

Die Besessenheit von der Vergangenheit, insbesondere von Zurgas Seite, führt zu einer zunehmenden Synthese der beiden Tableaus – des Altersheims und des Strandes.

Stef Aerts: Ja, das auffälligste Element ist der Couchtisch, an dem Zurga gegen Ende der Oper sitzt und der sich bis zum Strand erstreckt. Es ist auch wichtig, dass das „Strandmuseum" zunehmend verfällt. Auf diese Weise wird ein Gerüst unter die Welle gestellt, die das erstarrte Bild schlechthin ist – eine Welle in dem Moment, in dem sie uns vollständig verschlingen kann, aber völlig regungslos.
Marie Vinck: Zurgas geistige Verfassung verschlechtert sich zunehmend.
Thomas Verstraeten: Wir stellen einen Restaurator vor, der das heruntergekommene Museum instand hält und hier und da Dinge repariert und Korrekturen vornimmt. Da ist eine Besessenheit, die Dinge genau so aussehen zu lassen, wie sie angeblich einmal waren.
Stef Aerts: Das ist eine Verbindung zu unserer Performance „Het land Nod" („Das Land nickt"), die sich um das Museum der Schönen Künste in Antwerpen dreht und in der der Restaurator eine Hauptfigur ist. Da der Restaurator regelmäßig in unseren Produktionen auftaucht, auch in unserer jüngsten Arbeit „Ne Mobliez Mie", kann man ihn als intertextuelle Referenz in unserem Werk betrachten.
Marie Vinck: Wir sehen auch, dass Erinnerungen hauptsächlich eine Konstruktion sind, die wir im Nachhinein machen.

Trotz der Nostalgie für die Vergangenheit wiederholt sich die Liebesgeschichte in der Gegenwart zwischen den sehr alten Nadir und Léïla.

Stef Aerts: Vielleicht wird diese Liebesgeschichte nie enden. Der damit verbundene Schmerz und das Leid werden wahrscheinlich auch nie erlöschen.

Im Lichte eurer Lektüre erhält der Titel der Oper eine völlig andere Bedeutung. Die Perlenfischer fungieren auch als Metapher.

Marie Vinck: Die Erinnerungen können als Perlen betrachtet werden, nach denen man sein ganzes Leben lang weitersucht.
Stef Aerts: All diese älteren Menschen im Heim sind Perlenfischer, und wir zoomen zufällig auf die Perle von Zurga.
Thomas Verstraeten: So fängt es an. Zurga zeigt eine Diashow mit Fotos aus seiner Jugend. Erinnerungen sind die Hauptbeschäftigung der älteren Menschen, die wir in einem Altersheim antreffen. Das verleiht den Worten des Eröffnungsrefrains, in dem die Gemeinschaft sich auf die Perlentaucherei vorbereitet, eine besondere Dimension.

4. Der Mythos Oper

Es ist immer noch überraschend, dass ihr eine romantische französische Oper mit einer „unmöglichen" exotischen Geschichte als euer Operndebüt ausgewählt habt.

Stef Aerts: Glücklicherweise hatten wir einen Bezugsrahmen. Wir sind alle große Fans klassischer Musik. Wir dachten, es sei wichtig, dass es für unseren ersten Ausflug in die Oper ein Werk wird, das übersichtlich ist und dessen Musik wir wirklich mögen. Es war hilfreich, dass die Geschichte einerseits ziemlich dünn ist, aber andererseits die Hauptthemen Liebe, Zeit und Tod behandelt. Es ist kein Zufall, dass die Oper, die wir anschließend inszeniert haben, Monteverdis „Il Ritorno d'Ulisse" („Odysseus' Rückkehr"), sich mit denselben Themen befasst, wenn auch in einem völlig anderen Kontext und Stil. Es sieht so aus, als würden diese Themen auch weiterhin unsere Auswahl für zukünftige Opern bestimmen.

Eure Arbeit ist für beeindruckende Bühnenbilder bekannt. „Il Ritorno d'Ulisse" spielt beispielsweise auf einem Flughafen, einschließlich eines Wartezimmers und einer Gepäckausgabe. Ich kann mir vorstellen, dass bei der Entwicklung eines szenischen Konzepts die Definition des Raums für euch an erster Stelle steht.

Stef Aerts: Das ist von Projekt zu Projekt unterschiedlich. Bei „Les Pêcheurs" gab es sofort die Idee, die Geschichte von älteren Charakteren spielen zu lassen, während bei „Il Ritorno" der Raum tatsächlich an erster Stelle stand. Bei unserer Theaterarbeit ist das nicht anders. Manchmal ist der Raum ein Anreiz, manchmal ein Gedanke oder ein Bild.

Wird die Oper einen festen Platz in eurem Schaffen haben?

Stef Aerts: Sicherlich. Es sind immer mehrere Projekte in der Pipeline. Nach dem Abschluss der Schauspielschule haben wir uns bewusst vom Theaterrepertoire ferngehalten. Das Außergewöhnliche ist, dass das Repertoire nun durch die Oper wieder Einzug hält. Die Oper ist so ziemlich das Nonplusultra des Repertoiretheaters. Im Sprechtheater ist es seit langem üblich, insbesondere seit den 1970er- und 80er-Jahren, alte Stücke wie Shakespeare zu aktualisieren. In der Oper kommt man nicht mit einer bloßen Aktualisierung der Geschichte davon; es muss um mehr

gehen. Da man sich gleichzeitig auf Text und Musik beziehen muss, ist die Herausforderung groß. Es bleibt ein besonderes Medium, bei dem die Musik auf einer anderen, abstrakten Ebene liegt. In einen Text kann man leicht eingreifen, aber in die Musik kann man das nicht ungestraft tun; das Werk gerät schnell aus dem Gleichgewicht. Die Musik ist eine überwältigende Komponente. Sie ist ein unerbittlicher Faktor, dem man sich einfach ergeben muss und keineswegs ein langweiliges Vehikel, mit dem man als Regisseur etwas anfangen muss.

Thomas Verstraeten: Ich finde das Konzept der Zusammenarbeit in der Oper wirklich faszinierend. Die Expertise so vieler Menschen: Dirigent, Sänger, Orchester. Als Theatermacher bringt man seinen Ansatz und seinen visuellen Stil ein. Wenn man diese beiden Welten zusammenbringt, können sie sich im besten Fall gegenseitig verstärken. Man muss in einem ständigen Dialog miteinander bleiben.

Stef Aerts: Die Musik kann niemals zum Soundtrack für ein interessantes Regiekonzept werden. Wir haben auch festgestellt, dass die Partitur in einer Oper eigenständiger ist, als wir zunächst dachten. Das Tolle an der Oper ist, dass Mythen dort noch existieren dürfen. Das ist etwas, was wir als Gesellschaft weiterhin brauchen. Sprechtheater arbeitet oft konzeptioneller oder lässt mehr Raum für Ironie.

Marie Vinck: Vom Theater wird eher eine Metaebene erwartet; es gibt viel mehr Umwege oder Kommentare zur Handlung.

Stef Aerts: In der Oper hat man keine andere Wahl, als auf das Gefühl zu setzen – zumindest wenn die Musik einen dorthin führt.

Das Interview wurde in zwei Teilen geführt: Katherina Lindekens und Chris Van Camp trafen FC Bergman 2018 während der Endproben zur Premiere, Piet De Volder im Rahmen der Wiederaufnahme in Antwerpen 2023.

Der Sturm hat sich beruhigt;
die Winde verstummen.
Wie sie ist auch
meine Wut besänftigt.
Ich allein suche vergeblich
Ruhe und Schlaf.
Von welcher blinden Wut
war ich zerrissen?
Was habe ich getan?
Ich schäme mich
meiner Grausamkeit.
Nadir, Léïla, verzeiht
einem verletzten Herzen!

– Zurga (3. Akt)

Jakob Abel
Jan Deboom
Bianca Zueneli

Kartal Karagedik
Eugene Richards III

Erinnerung hör ich sagen
bricht die zeit auf und füllt uns
mit schmerz und mit stärke
ich grabe mich durch den schmerz
verronnener freundschaft
Was war versprochen
frag ich und
haben wir etwas gehalten

– Dorothee Sölle

Welche Stimme
ruft uns?
Welche dunkle
Neuigkeit,
welche Vorahnung
des Todes
erwartet uns?
Das Meer
erhebt grollend
seine wilden Fluten.
Nacht
des Schreckens!

– Chor (2. Akt)

Die Droge Musik

Benebelt von oder gar süchtig nach Musik? Bei den Figuren in Bizets „Perlenfischern" stellt sich dieser Eindruck gleich auf mehreren Ebenen ein. Aber auch in der Welt außerhalb der Opernbühne lässt er sich beobachten.

„Musik ist die einzige Droge, die keine Nebenwirkungen hat": Davon ist der Musikwissenschaftler und Kabarettist Markus Henrik überzeugt. Er ermutigt sein Publikum regelmäßig, aktiv, aber ohne zu hohen Perfektionsanspruch an sich selbst zu musizieren und beispielsweise mit dem Singen unter der Dusche zu beginnen. Was sich dabei alles im Körper an gesunden Reaktionen abspielt, ist inzwischen hinreichend belegt. Ein kanadisches Forschungsteam hat 2011 nachgewiesen, dass bereits durch das Anhören von Musik im Hirn das sogenannte „Glückshormon" Dopamin ausgeschüttet wird. Damit erzeugt Musik dieselben Belohnungseffekte wie Essen, Sex oder Rauschgift. Inzwischen kommt Musikhören bereits vielfach therapeutisch zum Einsatz: Es kann beruhigend, stimmungsaufhellend oder konzentrationsfördernd wirken. Beim Sport kann Musik die Motivation und sogar die Leistung steigern: Besonders von regelmäßigen Bewegungen wie beim Joggen oder Radfahren wird die Aufmerksamkeit abgelenkt und das Training dadurch als weniger anstrengend empfunden. Und als harmloses Pendant zu Partydrogen ist Musik unerlässlich für alle, die eine Nacht durchtanzen wollen: Sie brauchen Songs, am besten mit vielen Beats per Minute (BPM).

Die verführerische Kraft der Musik hatten schon die Kirchenväter im Blick und versuchten, beim Konzil von Trient 1545 bis 1563 zu einer strengen Einigung zu kommen, die bestimmte Kompositionen innerhalb des Gottesdienstes verbieten sollte. Besonders die polyphone Satztechnik der zeitgenössischen Motetten und Messen nach franko-flämischem Vorbild war manchen Amtsträgern ein Dorn im Auge. Viele Stimmen führten mit versetzten Einsätzen dasselbe Motiv eng: Man fürchtete um die Textverständlichkeit. Aber auch die generelle Sorge, die Gläubigen könnten sich von zu viel kunstvoller Musik ‚einlullen' lassen und auf andere Gedanken fernab der Liturgie kommen, war verbreitet. Verständlicherweise, denn vor allem, wenn sie für ihre Hörer*innen mit Gefühlen verknüpft ist, hat Musik eine beinahe unbezwingbare Macht, die in den Köpfen und Herzen der Beteiligten weiterarbeitet. Gemeinsames Singen etwa macht Hobbychöre zu Gute-Laune-Quellen, kann allerdings

auch vorhandene Emotionen verstärken. Damit kalkulieren die verschiedensten gesellschaftlichen Bereiche – ob Beerdigungschoräle für eine Trauergemeinde, die Nationalhymne für eine Sportmannschaft oder Durchhalteparolen für eine Armee.

Gegen das Vergessen

Mit dem aktiven Tun – in diesem Fall dem Singen – werden noch weitreichendere Effekte als beim bloßen Hören erzielt. Johannes Pantel, Bereichsleiter der Altersmedizin an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, hebt die Bedeutung von musikalischen Aktivitäten für Demenzkranke hervor. Dazu gehören beispielsweise auch Tanzschritte oder das Aufsagen von Gedichten. Sie zeigen kleine Erfolge für die Betroffenen und fordern das prozedurale Gedächtnis. Dort werden eingeübte Handlungen und Bewegungen gespeichert, die der Körper teilweise noch lange abrufen kann, weil sie meist später abgebaut werden als die Hirnareale für Fakten und Zusammenhänge.

Demenz wird in der Inszenierung von FC Bergman nicht explizit ausgestellt. Aber die poetische Auseinandersetzung mit Erinnerung, deren Lücken, Manipulation und Vermischung mit der Gegenwart im Umfeld eines Altenheims rücken das Thema nahe heran. Im Programmheft zur Premiere der Opera Vlaanderen erschien ein Artikel über Musiktherapie und Demenz des britischen Neurologen Oliver Sacks. Er berichtet:

„Bessie T., eine Dame in den Achtzigern, ist eine ehemalige Bluessängerin, die im berühmten Apollo Club in Harlem gearbeitet hat. Heute lebt sie in einem Pflegeheim, obwohl sie oft denkt, dass sie noch im Laden arbeitet (‚Ich bin in der Herrenabteilung – der besseren Linie'). Aufgrund ihrer Demenzkrankheit leidet sie unter so starkem Gedächtnisverlust, dass sie sich an nichts länger als eine Minute erinnern kann. Als sie jedoch erfuhr, dass im Heim eine Talentshow stattfinden sollte, übte sie (mit ihrer Musiktherapeutin) fleißig ihre Lieder und wurde immer besser, obwohl sie keine explizite Erinnerung an ihre Übungsstunden hatte. Als der Tag gekommen war und sie zum Mikrofon begleitet und gefragt wurde, ob sie vor dem Publikum singen wolle, sagte sie: ‚Natürlich, Mop – aber warum hast du nicht früher gefragt?' Daraufhin sang sie wunderschön und mit viel Gefühl, obwohl sie sich wenig später nicht mehr daran erinnern konnte, dass sie aufgetreten war."

Klangtrunken

In „Die Perlenfischer" spielt Musik auch an vielen neuralgischen Punkten des Geschehens eine Rolle und entfaltet ihre magischen Kräfte: Léïla und Nadir beschreiben beide die Anziehung füreinander wie eine Art Zauberei, gegen die sie mit ihrem eigentlich starken Willen nicht ankommen. Es sind die Töne, die sie zuerst voneinander wahrnehmen und die sie sofort faszinieren: der Klang ihrer Stimmen, die durch die Nacht wehenden Gesänge.

Im Chanson des 2. Akts lobt Nadir die Schönheit seiner Geliebten wie in einer Art Minnesang. Für diesen von sich aus musikalischen Anlass räumt das ansonsten die Ereignisse vorwärtsdrängende Libretto dem Blick „auf den Grund des Sees" eine beinahe meditative Verzögerung ein und verweilt bei blumigen Metaphern.

Nachdem Zurga die bis dahin noch fremde Priesterin bittet, für die Volksgruppe zu singen, beginnt Léïla ihre kunstvollen Gebetsanrufungen. Georges Bizet stattet diese Partie mit einem Koloraturenfeuerwerk aus – aber nicht nur, um das Publikum regelrecht in einen Zauberbann zu ziehen. Auch die Figuren selbst trauen Léïlas Gesang überirdische Kräfte zu: Er soll böse Geister vertreiben und die Fischer bei ihrer lebensbedrohlichen Arbeit beschützen. Durch seine ausgefeilte Instrumentation macht Bizet den Berauschungseffekt perfekt und lässt während der gesamten Oper sowohl die Chöre durch satte Blechbläser noch dramatischer wirken als auch sanfte Harfenbegleitung unter den lyrischen Duetten perlen. Kein Wunder, dass bei dieser meisterlichen Überdosis an Magie auch die Charaktere zeitweise ins Taumeln geraten.

Hanna Kneißler

Elena Tsallagova
Kartal Karagedik
Chor

Singe noch einmal!
Deine klangvolle Stimme,
dein leichter Gesang
soll alle Gefahren
weit weg
von uns jagen.

– Chor (1. Akt)

Wenn einer fortgeht,
muss er den Hut mit den Muscheln,
die er sommerüber gesammelt hat,
ins Meer werfen
und fahren mit wehendem Haar,
er muss den Tisch,
den er seiner Liebe deckte,
ins Meer stürzen,
er muss den Rest des Weins,
der im Glas blieb,
ins Meer schütten,
er muss den Fischen sein Brot geben
und einen Tropfen Blut
ins Meer mischen,
er muss sein Messer
gut in die Wellen treiben
und seinen Schuh versenken,
Herz, Anker und Kreuz,
und fahren mit wehendem Haar!
Dann wird er wiederkommen.
Wann?
Frag nicht.

– Ingeborg Bachmann

Eugene Richards III
Chor

Impressum:

Kontakte:

Theaterkasse:
Tel: 0611. 132 325
vorverkauf@staatsthester-wiesbaden.de

Abonnement-Büro:
Tel: 0611. 132 340
abonnement@staatstheater-wiesbaden.de

Herausgeber:

Hessisches
Staatstheater Wiesbaden

Christian-Zais-Straße 3
65189 Wiesbaden

Intendanz:
Dorothea Hartmann
und Beate Heine

Geschäftsführender Direktor:
N.N.

Musiktheater:
Die Perlenfischer
#27

Premiere:
01 05 2025

Inhalt & Redaktion:
Hanna Kneißler

Szenenfotos:
Eike Walkenhorst
Klavierhauptprobe
Hessisches Staatstheater
Wiesbaden
am 22 04 2025

Annemie Augustijns
Wiederaufnahmeprobe 2023
Opera Ballet Vlaanderen

Gestaltung:
Gestaltungswerk,
Georg Luippold

CI:
Herburg Weiland

Druck:
Köllen Druck + Verlag GmbH,
Bonn

Coverfoto:
Bianca Zueneli,
Eugene Richards III,
Jan Deboom

Literatur:

Paul Celan: Ruh aus in deinen Wunden, in: Gesammelte Werke, 2. Band (Gedichte II), Frankfurt 1979.
Dorothee Sölle: Erinnerung, in: Spiel doch von Brot und Rosen (Gedichte), Berlin 1981.
Ingeborg Bachmann: Wenn einer fortgeht, in: Werke, 1. Band (Gedichte), Frankfurt 1954.

Originalbeiträge:
Die Inhaltsangabe schrieb Luc Joosten für das Programmheft der Premiere an der Opera Ballet Vlaanderen.
Die Einleitung schrieben Katherina Lindekens und Piet De Volder für das Programmheft der Premiere an der Opera Ballet Vlaanderen.
Das Interview mit FC Bergman führten Katherina Lindekens und Piet De Volder.

Der Text „Die Droge Musik"ist ein Originalbeitrag von Hanna Kneißler für dieses Heft.

Aufführungsrechte:
Ausgabe: Hugh MacDonald
© Alkor-Edition Kassel

Traum der Liebe,
lebe wohl!

– Zurga (3. Akt)

Staatstheater:
Wiesbaden:
Christian-Zais-Straße 3
65189 Wiesbaden:
Tickets:
0611 . 132 325
Abo-Service:
0611 . 132 340
staatstheater-
wiesbaden.de