

STAATSTHEATER NÜRNBERG



SCHAUSPIEL
EINES LANGEN
TAGES REISE IN
DIE NACHT
INSTRUMENTAL-
VERSION

frei nach Eugene O'Neill



**Weil's um unsere
Zufriedenheit geht.**

**Faire Beratung
& bester Service!**

*„Wir vertrauen bei unserer Vermögensanlage auf die Erfahrung, die Ideen und das breite Angebot des Private Banking der Sparkasse Nürnberg.
Mehr brauchen wir nicht.“*

Weil's um mehr als Geld geht.



**Sparkasse
Nürnberg**

EINES LANGEN TAGES REISE IN DIE NACHT INSTRUMENTAL- VERSION

frei nach Eugene O'Neill

In Kooperation mit der Hochschule
für Musik Nürnberg

S

Mary Tyrone: Stephanie Leue
James Tyrone: Stephan Schäfer
Edmund Tyrone: Joshua Kliefert
Jamie Tyrone: Justus Pfankuch

Violine/Mary Tyrone: Ekaterina Zeynetdinova
Violoncello/James Tyrone: Lucas Jansen
Klarinette/Edmund Tyrone: Nina Janßen-Deinzer
Posaune/Jamie Tyrone: Lukas Immanuel Krauß
Schlagwerk: Ines Ljubej

Regie: Rieke Süßkow
Komposition, Musikalische Leitung: Philipp C. Mayer
Bühne: Mirjam Stängl
Kostüme: Sabrina Bosshard
Licht: Paul Grilj
Dramaturgie: Fabian Schmidlein
Künstlerische Produktionsleitung: Greta Călinescu

Premiere: 13. Oktober 2024 im Schauspielhaus

Aufführungsdauer: ca. 1 Stunde 15 Minuten, keine Pause

Das Schauspiel des Staatstheaters Nürnberg dankt dem Förderverein
Schauspiel Nürnberg für die Unterstützung.

Das Team dankt Aleksandra Ćorović und Julia Wachsmann für die Mitarbeit Regie in den Endproben.

Regieassistenz und Abendspielleitung: Malika Scheller / Regieassistenz: Sophia Czerwinski /
Inspizienz: Bernd Schramm / Soufflage: Delia Matscheck / Bühnenbildassistenz: Linda Siegismund /
Kostümassistenz: Sangyeon Lee / Regiehospitantz: Lara Hansmann / Bühnenbildhospitantz: Emily Goesch /
Kostümhospitantz: Lara von Wangenheim / Werkstudentin: Sophia Czerwinski (Vorproben), Emma Kappl /
Freiwilliges kulturelles Jahr: Sabrina Haas, Paula Hayduk (Vorproben), Nele Marie Müller, Annett Novikov

Technischer Direktor: H.-Peter Gormanns / Referentin des Technischen Direktors: Henriette Barniske /
Werkstättenleiter: Hubert Schneider / Konstrukteurin: Jana Schiebel / Bühne: Florian Steinmann
(Technischer Leiter), Stefan Joksch (Bühneninspektor) / Beleuchtung: Florian Steinmann, Wolfgang
Köper, Katharina Lehmann, Günther Schweikart / Ton und Video: Boris Brinkmann, Ulrich Speith, Gerald
Steuler, Manuela Trier / Masken und Frisuren: Dirk Hirsch, Kathrin Bornmüller / Requisiten: Urda Staples,
Felix Meyer, Moritz Graeber / Kostümdirektion: Eva Weber / Herstellung der Dekoration: Werkstätten
des Staatstheaters Nürnberg / Marco Siegmanski (Vorstand Schlosserei) / Dieter Engelhardt (Vorstand
Schreinerei) / Thomas Büning (Vorstand Malsaal)

Fotografieren sowie Ton- und Videoaufzeichnungen sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet. Wir
bitten Sie, Ihre Mobiltelefone vor Beginn der Vorstellung auszuschalten! Das Staatstheater Nürnberg ist eine
Stiftung öffentlichen Rechts unter gemeinsamer Trägerschaft des Freistaats Bayern und der Stadt Nürnberg.

Mary hatte einen Traum: Sie wollte Nonne werden. Oder Musikerin. Ihr Vater hätte sie aufs Konservatorium geschickt. Aber als er ihr stattdessen den erfolgreichen Theaterschauspieler James Tyrone vorstellte, wollte sie nur noch eines: seine Frau werden. Und so nahm ihr Leben einen anderen Weg, fand sie sich auf Tournee in immer anderen Hotelzimmern wieder, wartend auf ihren betrunkenen Mann. Ein Leben als Hausfrau und Mutter. Und nach dem Tod ihres jüngeren Sohns und der Geburt eines weiteren fing es an: Trauer, Unwohlsein und Schmerzen. Dagegen hatte der Arzt ein einfaches Mittel. Jahre später trifft sich die Familie in ihrem Sommerhaus. Mary ist gerade aus der Entzugsklinik zurück. Der jüngste Sohn ist krank.

Eugene O'Neill entwirft in „Eines langen Tages Reise in die Nacht“ das Psychogramm einer Familie, die an unerfüllten Träumen und verdrängten Schicksalsschlägen zerbricht. Alle vier Familienmitglieder ringen verzweifelt mit sich, mit den anderen und mit der Vergangenheit. Dabei reden alle unheimlich viel, aber sagen kaum etwas. Die entscheidenden Dinge bleiben unausgesprochen oder ungehört. Und dadurch unverarbeitet. Zentral ist dabei die Drogensucht der Mutter. Und eine dahinter liegende Krankheit, von der weder die Familie noch die Ärzte einen Begriff haben. Sie hat es mit den Nerven. Heute würde man sagen: Sie hat eine Depression.

Diese Inszenierung findet Bilder dafür, wie Mary die Welt wahrnimmt. Sie erzählt das Stück aus ihrer Perspektive. Vor allem das Scheitern der Kommunikation, die Unmöglichkeit, sich verständlich zu machen und wirklich miteinander zu reden, findet dabei einen besonderen Ausdruck: Wo gesprochen wird, erklingt in Marys Ohren nicht Sprache, sondern Musik. Wie Mary können wir nur vermuten, nur fühlen, was gesagt wird. Der Text gibt nicht mehr genau vor, was eine Figur denkt und sagt, und so öffnet sich uns die Inszenierung für eigene Entdeckungen und Erinnerungen.









WO DIE SPRACHE VERSAGT

Regisseurin Rieke Süßkow, Komponist Philipp C. Mayer,
Kostümbildnerin Sabrina Bosshard und Bühnenbildnerin
Mirjam Stängl im Gespräch mit Dramaturg Fabian Schmidlein

FS: Woher kam die Idee, einen Theaterabend zu inszenieren, der Sprache durch Musik ersetzt?

PM: Ich habe mich schon am Anfang meines Studiums damit beschäftigt, wie Sprache funktioniert. Es ist so, dass wir eine wahnsinnige Sensibilität für die menschliche Stimme haben, ohne dass wir uns dessen bewusst sind. Wir hören, wie jemand drauf ist, wie alt jemand ist, wie er sich selbst sieht, ob er lügt – diese ganzen Dinge hört man über Tonfall, Sprachmelodie und Rhythmik. Im Gespräch mit Rieke kam dann die Idee zu diesem Abend auf und wir fanden das Experiment total spannend, mal die semantische Ebene wegzulassen und zu schauen, was an Kommunikation übrigbleibt.

RS: Ich glaube, dass man die Sprache so auf eine Art entlarvt. Ihr Gerippe freilegt. Man kriegt eine Grundstruktur ge-griffen, die man sonst überhört, weil man einfach nur auf den Inhalt der Sprache achtet. Darum habe ich mich auch schon immer für lautmalerische Sprache interessiert.

FS: Das ist ja erstmal eine starke Setzung gegenüber dem, wie man so gemeinhin Theater macht. Als Team arbeitet ihr sehr eng zusammen, jede Entscheidung hat Auswirkungen auf die Arbeit der anderen. Was hat diese Grundidee für euch bedeutet, Mirjam und Sabrina?

SB: Zum einen sind da natürlich fünf Menschen mehr auf der Bühne, bei denen man überlegen muss: Wer sind die eigentlich? Für mich waren die ersten Versuche mit Schauspieler*innen und Musiker*innen im Januar sehr ausschlaggebend. Wir dachten ursprünglich, dass die Musik eher von außen kommt, außerhalb des Spiels funktioniert. Aber dort haben wir gemerkt, dass die Schauspieler*innen und Musiker*innen ganz stark als Einheit funktionieren müssen. Auch in räumlicher Nähe. Und das beeinflusst natürlich die Gesamtkomposition. Es war dann irgendwann klar, wir brauchen eine Art Doppelung. Wobei wir auch offenlassen wollten: Sind die Musiker*innen Ahnen, sind es Geister oder Alter Egos?

MS: Für mich war das eine große Herausforderung, weil ich das Gefühl hatte, wenn die Bühne zu abstrakt ist, dann wird man gar nichts verstehen. Es braucht konkrete Anknüpfungspunkte, wie Möbel oder einen Esstisch, an die das Publikum andocken kann, das ja die Sprache nicht hat – aber gleichzeitig wollten wir ein starkes symbolisches Bild schaffen für die Dysfunktionalität der Familie und Marys inneren Zustand. In diesem Spannungsfeld haben wir immer gearbeitet.

SB: Damit jeder andocken kann, darf man dann aber auch nicht zu konkret werden und es jetzt komplett naturalistisch 2024 in Deutschland verorten oder im Amerika der 20er Jahre, in dem das Original spielt. Wir haben uns einzelner Elemente aus der Vergangenheit bedient, einzelner Amerikanismen, aber es war uns wichtig, dass die Familie auf der Bühne exemplarisch für Familien generell stehen kann.

FS: Kommen wir mal zur Textgrundlage. Wieso habt ihr euch entschieden, dieses Formexperiment, über das wir eingangs gesprochen haben, mit „Eines langen Tages Reise in die Nacht“ zu wagen?

PM: Für mich verbindet sich die Form insofern stark mit dem Stück, als es darin eigentlich um das Versagen von Sprache geht. Die Figuren haben keine Möglichkeit mehr, wirklich semantisch über die Dinge zu kommunizieren, sondern bleiben stecken in emotionalen Schuldzuweisungen.

MS: Es wird wahnsinnig viel geredet in dem Stück aber die Sprache hat keine Wirkung. Die Figuren erreichen einander nicht. Alle verharren in ihren unterbewussten Verhaltensmustern und Strukturen und der Inhalt der Sprache findet in dem Sinne nicht statt. Es gibt kein klärendes Gespräch, nach dem man das Gefühl hat, die Beziehungen der Figuren haben sich jetzt wirklich verändert. Und wir fanden es gut, dass das Stück eine Familienkonstellation beschreibt in der gewisse Grundmuster und Strukturen sichtbar werden, die sich in vielen Familien finden.

FS: Ihr habt euch dafür entschieden, das Stück aus Marys Perspektive zu erzählen, Bilder dafür zu suchen, wie sie die Welt erlebt – warum?

RS: Das hat auch ganz viel mit der Form zu tun und mit dem Scheitern der Sprache. Die Frage ist: Gibt es überhaupt eine Möglichkeit, einen Ausdruck zu finden für das, was diese Frau durchmacht? Das ist eine Grundfrage, die mich schon länger beschäftigt. Gerade Depression ist ein Zustand, der so irrational ist, dass man eigentlich nicht darüber sprechen kann. Lustigerweise hat Philipp mal zu mir gesagt, man kann auch über Musik nicht sprechen. Man kann über Musik genauso wenig sprechen, wie man über Depressionen sprechen kann. Man hat das Bedürfnis, die Hand von jemandem zu nehmen und sie auf das eigene Herz zu legen, um irgendwie ver-

mitteln zu können, was gerade in einem vorgeht. Aber es gibt diese Möglichkeit nicht und wenn, dann dann am ehesten durch Musik und durch Bilder, durch Klang und durch visuelle Eindrücke aber nicht durch rationales Erzählen und Sprache. Sprache ist immer viel zu rational für diese inneren Zustände, die ja eigentlich riesengroß sind.

FS: In diesem Programmheft gibt es einen Text über Melancholie, der von Stimmungen spricht. Und davon, dass man Stimmungen mit Sprache nicht begegnen kann. Und da versteht man, finde ich, den Bezug zur Musik. Musik ist Schwingung, ist Stimmung – bzw. erzeugt diese.

RS: Diese Suche nach Ausdrücken für das Unausprechliche ist auch etwas, was O’Neill ausmacht. Der kommt im Gegensatz zu den anderen amerikanischen Realisten eigentlich ursprünglich aus dem Expressionismus und aus dem Symbolismus, Surrealismus. Also aus einer Zeit, in der man genau das versucht hat: Wie kann man einen Ausdruck finden, für diesen Schrecken, der einen durchfährt, sowohl persönlich als auch im Weltgeschehen.

FS: O’Neill hat hier ein autobiografisches Stück geschrieben, in dem er sich am ehesten in einem der Söhne verortet. Er wirft einen Außenblick auf die Familie und vor allem auf seine Mutter. Ihr habt euch entschieden, einen Innenblick zu erzählen. Den Innenblick einer Frau, die ihre Zukunft für eine Ehe aufgegeben hat und sich selbst in dieser Familie verloren hat. Würdet ihr mir zustimmen, dass das auch eine feministische Lesart des Textes ist?

MS: Dieser Perspektive von O’Neill sind wir am Anfang auch auf dem Leim gegangen. Wir haben den Text unter anderem auch ausgewählt, weil er eine interessante Frauenfigur im Zentrum hat, aber erst beim genauen Hinschauen merkt man, wie sehr es dann doch einfach sein Blick auf seine Mutter ist, den das Stück beschreibt. Das war dann in den Proben nochmal ein

spannender Prozess, zu spüren, wo ist da überall dieser männliche Blick und wie kann man sich davon frei machen oder ihn umdrehen.

PM: Wir haben dann ja auch einiges verändert und das Stück von 113 Seiten auf 22 eingedampft.

RS: Das ist ja auch ganz toll an dieser Arbeit finde ich, dass wir so einen extrem langen Probenprozess hatten, in dem wir uns dem Stoff immer weiter angenähert haben, um uns dann aber auch wieder davon zu entfernen. Es war dann doch fast wie eine Stückentwicklung, bei der wir überlegt haben, welche Szene brauchen wir, wo können wir uns bei O'Neill bedienen und wo müssen wir aber auch eigene Szenen und Bilder erfinden.

FS: Ich fand toll, dass diese Produktion tatsächlich eine Art Reise war. Mit einer verrückten Idee am Anfang, aber ohne das Ziel genau zu wissen. Man weiß nicht, wie diese Form funktioniert, man muss das rausfinden, macht Dinge total falsch, ändert wieder alles, aber keiner sitzt da und sagt: Ich weiß genau, wie es geht! Wir mussten alle miteinander gemeinsam rausfinden, was wir da eigentlich machen. Theater ist immer Forschungsarbeit aber in diesem Fall besonders. Und so entsteht dann eben auch so eine ganz neue Form.

PM: Das habe ich auch total genossen. Auch, dass sich diese zwei Metiers – Schauspieler*innen und Musiker*innen – getroffen und Überschneidungspunkte aber auch Unterschiede gefunden haben.

FS: Das hätte ich jetzt fast zu fragen vergessen: Wie ist die Musik entstanden? Es gibt klar von dir komponierte Teile – aber wie habt ihr euch der „Sprache“ genähert?

PM: Eigentlich hat das im Dezember letzten Jahres angefangen, als wir uns das erste Mal getroffen haben im Team. Da hatte ich schon mal simuliert, wie das aussehen könnte. Uns ist dann aufgefallen, dass man sehr schnell in sowas Clowneskes, Cartoonhaftes kommt.

Der nächste Schritt war dann, zu versuchen, das zu umgehen. Im Januar dann, bei den ersten Versuchen mit Schauspieler*innen und Musiker*innen gemeinsam, habe ich vorher wieder etwas geschrieben. Aber wir haben dann gemerkt, dass es wahnsinnig schwierig ist, die Unmittelbarkeit und Spontanität zu erreichen, die es braucht, wenn man an Noten klebt. Dann kann man nicht mit den Schauspieler*innen in einer Situation sein. Und so haben wir uns der Sache im Juni und Juli erstmal improvisatorisch genähert. Wir haben Tonaufnahmen gemacht von den Schauspieler*innen, die die Szenen geprobt haben, und haben versucht, musikalische Ausdrücke dafür zu finden. Das kann man gar nicht vorher machen, bevor man den Ausdruck der Spieler*innen im Ohr hat. Im Sommer habe ich das dann nachgearbeitet und notiert und so ist eine Partitur als Grundlage entstanden, die aber trotzdem noch Raum lässt, um auf das lebendige Spiel im Moment reagieren zu können.

FS: Ich bin mir sicher, viele Leute haben nach dem Abend Fragen. Was genau hat dieses oder jenes zu bedeuten? Ich verstehe euch so, dass ihr das gar nicht so klar beantworten wollt, richtig?

RS: Ich finde es schön, wenn die Leute jetzt selbst interpretieren. Es nicht so, dass es eine Lesart gibt, die dann am Ende alle haben sollen. Es geht darum, dass alle ihre eigene persönliche Geschichte damit verbinden können sollen.

SB: Das meinte ich auch vorhin in Bezug auf die Frage, wer die Musiker eigentlich so genau sind. Da gibt es bewusst Spielräume, weil wir eben nicht alles mit der rationalen deutschen Sprache erklären können.

RS: Und da funktioniert der Abend dann ein bisschen wie bildende Kunst. Unter Bildern steht ja auch nicht, das heißt das und dieses meint jenes, sondern es ist ein Interpretationsspielraum. So richtig entsteht das Kunstwerk erst beim Betrachten im eigenen Kopf.







MELAN- CHOLIE

So nannte man einmal Depressionen. Heute wird der Begriff weitläufiger benutzt. Der Essayist László F. Földényi hat unter diesem Titel eine Kulturgeschichte der Melancholie geschrieben. Ein Buch, das versucht, den Begriff zu bestimmen – immer verbunden mit der Erkenntnis, dass man die Melancholie mit Sprache nie vollständig erfassen kann. Natürlich lassen sich seine Ausführungen nicht generalisieren. *Den Melancholiker gibt es nicht.*

STIMMUNGEN UND WARUM MAN SIE MIT SPRACHE NICHT DARSTELLEN KANN

Die Melancholie ist im eigentlichen Sinne des Wortes Stimmung; der Mensch ist auf die Welt eingestimmt, aber auch die Welt auf den Menschen. In der Stimmung lassen sich das „Ich“ und die Welt nicht trennen: Sie verweist auf die ursprüngliche Einheit von beiden, was auch dadurch bewiesen wird, dass der Mensch immer einer bestimmten Stimmung unterworfen ist. Es gibt keinen Zustand der Stimmungslosigkeit. Jene allgemeine psychologische Vorstellung, der zufolge im Menschen von innen her eine Stimmung entstünde, die dann auf die Welt projiziert würde, oder aber umgekehrt eine im Verhältnis zu Menschen „äußere“ Situation eine Stimmung im Menschen hervorrufen würde, beruht auf einem Irrtum. Im Gegensatz zum Gefühl, das immer an etwas anknüpft, hat die Stimmung keinen Gegenstand (kein Objekt). Auf die Stimmung kann man höchstens verweisen, aber nicht in entsprechender Weise über sie sprechen; die Sprache spricht von vornherein über das als Gegenstand, was nicht nur Gegenstand ist. Wer über seine eigene Stimmung spricht, der wertet sie unweigerlich zu einem Gefühl um. Dies macht die ungeduldige Reaktion der anderen verständlich: Ach was, es liegt ja kein Grund zur Übellaunigkeit vor oder dazu, dass er so fröhlich sei. Die Stimmung lässt sich nicht mitteilen, und auf gewisse Art und Weise ist der Mensch, wenn er euphorisch gestimmt ist, ebenso isoliert, wie in der Melancholie: Das letztliche Auf-sich-Selbst-gestellt-Sein des Individuums (um nicht zu sagen seine Einsamkeit) wird in der Stimmung entlarvt.

ICH SEHE WAS, WAS IHR NICHT SEHT

Auch wenn er unter seiner Situation leidet, erlebt der Melancholiker dies ganz anders, als die äußeren Betrachter glauben. Die psychosensorischen Störungen, die er erlebt, deuten diese Abweichung an: Im Kopf empfindet er Leere, seinen Körper nicht als seinen eigenen, sein perspektivisches Sehen und sein Zeitgefühl werden gestört usw. In den Augen der Außenwelt erscheint all dies unbegründet, aber dennoch eignet es sich dazu, dass sich der Melancholiker damit eine eigene Welt mit separatem Eingang aufbaut, zu der außer ihm selbst niemand Einlass hat. Die Sinnestäuschungen, Visionen, psychosensorischen Störungen, die sich mit einem absolut intakten Bewusstsein verbinden, sind schließlich nicht nur „körperlichen“ oder nur „seelischen“ Ursprungs, sondern Boden seines eigentümlichen Erlebens der Welt. Der Melancholiker erschafft völlig frei und zugleich in völliger Gebundenheit jene Welt, in der andere Gesetze herrschen, als in der „anderen“, gewohnten. [...] Ein Melancholiker schilderte seinem Psychiater seinen Zustand folgendermaßen:

„Ich denke oft, dass ich nicht krank bin, sondern dass ich etwas erkannt habe, was die anderen nicht erkannt haben: Dass ich mir nur eine so unglückliche Weltanschauung gebildet habe, die die anderen nicht teilen, die aber ganz logisch ist; ich verstehe überhaupt nicht, dass man anders denken kann. Diese Gedanken und Gefühle sind mit Angst verknüpft. Es ist ganz unvorstellbar, dass man jemals anders denken kann, wenn man einmal damit angefangen hat.“





TRAURIGKEIT

Die Traurigkeit und die Angst, die den Melancholiker befallen, sind der im alltäglichen Sinne verstandenen Übellaunigkeit oder Furcht nicht gleich. Der Melancholiker ist traurig, blickt aber auch auf diese Traurigkeit: Er ist sich darüber, dass es ein sinnloses Unterfangen ist, zu trauern, im Klaren, und verhält sich zu seiner Traurigkeit wie zu einem Gegenstand.

ANGST

Der Melancholiker hat nicht einfach vor der Welt oder vor sich Angst, sondern davor, dass er durch sein Leben der Welt ausgeliefert ist.

SCHWINDEL

Der mit der Angst einhergehende Schwindel hat nichts mit der Furcht zu tun; Furcht vor dem Sturz hat der Mensch nur dann, wenn der Boden am Rande der Schlucht zu seinen Füßen fest ist. In der Angst geht der feste Boden verloren, und somit ist der Schwindel eigentlich schon der Sturz selbst. Man muss nicht unbedingt hinabstürzen: Kierkegaard bemerkt treffend, dass der Schwindel ebenso von der Schlucht wie vom hinablickenden Auge hervorgerufen wird. Wie die Angst, hat auch der Schwindel weder eine „innere“ noch eine „äußere“ Ursache. Könnte er sagen, was die Ursache seiner Angst ist und welche Gedanken ihn zum Schwindel bringen, wäre der Melancholiker kein Melancholiker mehr, sondern „lediglich“ übler Laune, traurig oder eben wütend.

ZEIT

Die Ausrichtung auf die Zukunft, die den Menschen unter allen Lebewesen auszeichnet, ist für den Melancholiker die Quelle seines Leidens; die Zukunft ist die Entfaltung zukünftiger Möglichkeiten. Da er aber sowieso alles verpasst hat, gibt es nichts, was sich entfalten könnte. Die Zukunft bedeutet für den Melancholiker nicht die Verwirklichung der Möglichkeiten, sondern die Möglichkeit des Vergehens von Dingen: Die Zukunft bezieht sich auf die Vergänglichkeit, das heißt es gibt keine Zukunft, sondern ausschließlich zukünftige Vergangenheit. Der Melancholiker durchlebt die Möglichkeiten und die Hoffnung intensiver als jeder andere. Denn es gibt für ihn nichts, was sich verwirklichen würde, nichts, worin er Hoffnung setzen könnte. Die Gegenwart ist allein der Vergänglichkeit gegenüber offen, die Zukunft ist zur Vergangenheit geworden, diese aber mit dem gegenwärtigen Moment identisch. Die Ausdehnung und Verabsolutierung desselben ist im Falle des Melancholikers das Ergebnis eines Einblicks in das Wesen der Zeit: Diese ist kein objektiv mit der Uhr messbares Seiendes, sondern eine direkte Folge der menschlichen Situationen; im Verhältnis zum Menschen kein Äußeres, sondern Folge der menschlichen Tätigkeit und Anschauung. Die Zeit und die menschliche Situation lassen sich genauso wenig unterscheiden wie Körper und Seele; ihr Verhältnis wird von dem aufeinander-angewiesen-Sein charakterisiert. Deshalb kann der Melancholiker die Zeit anders erleben als jener, der nicht melancholisch ist: Aus seiner eigentümlichen Situation (Verlust jeder Hoffnung und sich ziellos sehnen) folgt die Umgestaltung der Zeit.





VERLUST

Muss der Melancholiker sich trennen, sei es von einem Gegenstand, sei es von einem geliebten Menschen, hat er das Gefühl, vor das Angesicht des Nichts zu treten: Die Möglichkeit des Sichlosreißen ist für ihn ein Beweis, dass die Verschweibung der geordneten Welt eine scheinbare ist und das früher oder später alles in sich zusammenbrechen wird. [...] Eine Veränderung des geordneten Lebens empfindet der Melancholiker als eine alles überschwemmende Unordnung. Je mehr er auf die Ordnung besteht, desto leichter verliert er den Boden unter den Füßen: Ein abgerissener Hemdknopf ist zur Einsicht der Sinnlosigkeit des Seins hinreichend. Der einstimmigen Meinung der Psychiater zufolge hat die Mehrzahl der Melancholiker, noch bevor sich die Melancholie meldete, die Erfahrung des Zusammenbruchs der Ordnung gemacht. Die Melancholiker unternehmen alles, um die Veränderung des Lebens zu parieren: Von vornherein gestalten sie ihr Leben so, dass sie nicht mit Verlusten zu rechnen haben.





DEPRESSION UND WEIBLICHE ROLLENBILDER

Mary kann die Vergangenheit nicht vergessen. Ihre Hochzeit mit dem zehn Jahre älteren James Tyrone stellt für sie den Beginn einer fortlaufenden Abwärtsspirale dar. In O’Neills Originaltext begründet sich Marys psychische Verfassung unter anderem mit ihrer Rolle als Ehefrau. Frauen erkranken in der Realität zwei- bis dreimal so häufig an Depressionen wie Männer. Ausschlaggebend für dieses erhöhte Risiko sind vor allem psychosoziale Gründe. Damit ist gemeint, dass individuelle Gefühlslagen mit zwischenmenschlichen Aspekten zusammenhängen. So werden Mädchen beispielsweise eher zu passivem Verhalten und geringem Selbstbewusstsein erzogen. Die klassischen Rollenbilder – der Mann geht arbeiten, die Frau kümmert sich um Haushalt und Kinder – haben Einfluss auf die erhöhte Wahrscheinlichkeit einer Erkrankung. Aufgrund dieser Rollenbilder befinden sich Frauen häufiger als Männer in abhängigen Beziehungsstrukturen. Wenn Frauen selbst kein Geld verdienen, sind sie angewiesen auf das Gehalt ihres Mannes. Während die Ehe für Männer eine Schutzfunktion einnimmt, ist sie für Frauen statistisch gesehen eher ein Risikofaktor. So auch bei Mary: Mit ihrer Hochzeit begibt sie sich von einem männlich dominierten Abhängigkeitsverhältnis ins Nächste, von ihrem Vater zu ihrem Mann. O’Neill zeichnet Mary als Frau, die ihrem Ehemann vollständig untergeordnet ist. Da sie ihn auf Tournee begleiten muss, wird ihr die Chance auf ihre eigene berufliche Selbstverwirklichung genommen. Dabei stellt die eigene Berufstätigkeit für Frauen oftmals einen Schutz vor depressiven Erkrankungen dar.

Übernehmen sie ausschließlich Haus- und Sorgearbeiten, können neben der finanziellen Abhängigkeit ein niedriger sozialer Status oder geringe Einflussmöglichkeiten die Folgen sein. Diese Umstände können das Depressionsrisiko ebenfalls erhöhen. Doch selbst die Sorgearbeit der Mutterschaft bleibt Mary in O'Neills Stück vorenthalten: Während sie ihren Mann begleitet, gibt sie ihre Kinder an ihre eigene Mutter ab. Zudem hat sie kein eigenes richtiges Zuhause. Mary kann somit nicht einmal die Rolle der Hausfrau übernehmen. Tyrone nimmt sie wie ein Accessoire mit auf seine Tourneen. Sie kann nichts machen, als im Hotelzimmer auf ihn zu warten. Tyrone entscheidet, sie folgt. So verharrt Mary in ihrer Rolle als Tyrones Ehefrau und in ihrem passiven Verhalten. Selbst als ihr jüngster Sohn stirbt, folgt sie in ihrer Trauer der Idee ihres Mannes, ein weiteres Kind zu kriegen. Nach der Geburt dieses „Ersatzkindes“ leidet Mary an starken Schmerzen. Die Erkrankung dahinter aber erkennt niemand: Bis zu 15 Prozent aller Mütter leiden nach der Geburt ihres Kindes an einer postnatalen Depression. Der Arzt aber verschreibt einfach Morphium. Mary erscheint das Schmerzmittel als Ausweg aus ihrer Situation. Doch auch die Betäubung löst ihre Probleme nicht, sondern verdrängt sie nur im Nebel des Rausches.

Lara Hansmann







DA IST NOCH JEMAND

Schauspieler Justus Pfankuch und Posaunist Lukas Krauß
im Gespräch mit Dramaturg Fabian Schmidlein

FS: Ihr kommt beide aus erstmal sehr verschiedenen Richtungen, spielt aber jetzt hier gemeinsam eine Figur. Was war für euch dabei anders als sonst?

JP: Ich bin es natürlich gewohnt, dass Körper, Gedanke und Stimme, dass das alles aus mir heraus kommt. Und das ist jetzt aufgesplittet. Und ich stehe vor dem Problem, wie ich ohne meine Stimme bzw. eben mit Lukas zusammen das Gefühl und den Gedanken transportieren kann, den ich habe. Das kommt einem erstmal wie ein Hindernis vor. Aber mittlerweile empfinde ich das als eine unglaubliche Bereicherung. Lukas und ich zusammen können jetzt Dinge ausdrücken, die ich alleine nie ausdrücken könnte.

FS: Das ist wahrscheinlich auch ein gutes Gefühl, wenn man laut werden will und dann dröhnt da eine Posaune.

JP: Das meine ich. Bestimmte Töne und Emotionen – das schaff ich gar nicht mit meiner Stimme. Das geht alleine nicht. Und wir können natürlich etwas darüber erzählen, wie Sprache funktioniert. Dass sie mehr ist als Information. Und dass sie so oft scheitert. Wir geben gewissermaßen der Sprachlosigkeit eine Stimme.

FS: Wie ist es bei dir, Lukas? Was ist bei dir anders als sonst?

LK: Ich bin es gewohnt, Noten zu haben. Aber die gibt es nicht, wenn ich mit Justus spiele. Ich habe nur den Text und den muss ich vertonen. Am Anfang haben wir uns Striche über jede Silbe drüber macht und versucht, das aufzuteilen: Hier kommt eine Achtel, da eine Sechzehntel und da eine Triole. Aber das war eine ziemliche Sackgasse. Niemand spricht in Achteln und Triolen. Es funktioniert eher darüber, zu überlegen, was will ich eigentlich sagen? Was ist die Emotion? Und dadurch ergibt sich ganz oft fast wie von selbst das, was ich dann spiele, ohne dass ich darüber nachdenke, hier kommt ein E, da kommt ein F und da ein Fis, sondern: Was will der Satz sagen? Was will ich damit beim anderen bewirken? Dann sind die Noten eigentlich egal.

FS: Das heißt du musst letztlich mindestens so sehr als Schauspieler agieren, wie als Musiker?

LK: Absolut. Wir haben auch viel zu zweit in den Paaren gearbeitet – Tandem haben wir das genannt – und dabei lag die Posaune die meiste Zeit im Eck und wir haben erstmal einfach gemeinsam die Sätze gesprochen, auch an der Körperlichkeit gearbeitet. Die Momente, in denen es für mich Klick gemacht hat, waren die, in denen ich gemerkt habe, dass ich auf der Bühne nicht mehr Töne denke, sondern den Text.

JP: Das war auch für mich total bereichernd an diesem Prozess. Ich musste dadurch selber nochmal neu über Dinge nachdenken, die in meiner Arbeit selbstverständlich sind. Das war wie 15 Rollen rückwärts machen und sich nochmal fragen, warum mache ich eigentlich, was ich mache, wo kommt das eigentlich her – um das Lukas vermitteln zu können. Wobei es immer wichtig war, dass etwas Drittes entsteht. Also nicht davon auszugehen, was ich gerade mache ist richtig, sondern immer zu schauen, wo bin ich, wo ist Lukas und wie kommen wir zusammen.

FS: Lukas hat gerade schon erzählt, dass ihr viel schauspielerisch gearbeitet habt. Gibt es Dinge, die du von Lukas gelernt hast?

JP: Atmen. So einfach das klingt. Das ist die tollste Gemeinsamkeit die wir haben: Am Anfang steht die Inspiration im wortwörtlichen Sinne. Man kann kein Gefühl, keinen Gedanken veräußern, wenn man vorher nicht einatmet und das einmal durch sich durchgehen lässt. Und dieser gemeinsame Atem, der ist wahnsinnig wichtig für uns in dieser Arbeit. Man braucht die größtmögliche Offenheit. Und das in zwei Richtungen. Zu den anderen Schauspieler*innen und gleichermaßen aber auch zum musikalischen Partner. Das sind Dinge, die im herkömmlichen Spielvorgang verloren gehen. Das ist aber so viel reicher. Und es ist einfach auch ein gutes Gefühl, immer zu wissen: Da ist noch jemand.





BILDLEGENDE

Titel: Stephanie Leue, Nina Janßen-Deinzer, Joshua Kliefert, Justus Pfankuch, Lukas Immanuel Krauß / S. 5 Ines Ljubej, Stephanie Leue / S. 6–7 Nina Janßen-Deinzer, Joshua Kliefert, Stephan Schäfer, Stephanie Leue, Lukas Immanuel Krauß / S. 8 Justus Pfankuch, Stephan Schäfer, Joshua Kliefert, Stephanie Leue / S. 15 Stephan Schäfer, Stephanie Leue / S. 16–17 Stephanie Leue, Joshua Kliefert, Justus Pfankuch, Lukas Immanuel Krauß / S. 21 Ekaterina Zeynetdinova, Stephanie Leue, S. 22 Justus Pfankuch, Joshua Kliefert / S. 25 Joshua Kliefert, Stephanie Leue, Ekaterina Zeynetdinova / S. 26 Stephan Schäfer, Joshua Kliefert, Ekaterina Zeynetdinova, Stephanie Leue / S. 28–29 Ekaterina Zeynetdinova, Stephanie Leue, Justus Pfankuch, Joshua Kliefert, Stephan Schäfer, Lucas Jansen / S. 32–33 Joshua Kliefert, Stephan Schäfer, Stephanie Leue, Justus Pfankuch, Ekaterina Zeynetdinova, Lucas Jansen / S. 34 Ines Ljubej, Nina Janßen-Deinzer, Joshua Kliefert / S. 38–39 Ensemble / Rückseite: Stephanie Leue

NACHWEISE

Insenierungsfotos: Konrad Fersterer

Die Fotos wurden während der Probe am 8.10.2024 gemacht.

Die Texte zur Melancholie sind Ausschnitte aus:

Földényi, László F. (1988): „Melancholie“, Matthes & Seitz, Berlin.

Die Überschriften stammen von der Redaktion.

Alle anderen Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Programmheft zur Premiere von „Eines langen Tages Reise in die Nacht – Instrumentalversion“ am 13.10.2024 im Schauspielhaus / Herausgeber: Staatstheater Nürnberg / Staatsintendant: Jens-Daniel Herzog / Schauspielregisseur: Jan Philipp Gloger / Redaktion: Fabian Schmidlein / Gestaltung: Jenny Hobrecht, Nadine Siegert / Corporate Design: Bureau Johannes Erler / Herstellung: Gutenberg Druck + Medien GmbH / Das Staatstheater Nürnberg ist eine Stiftung öffentlichen Rechts unter gemeinsamer Trägerschaft des Freistaats Bayern und der Stadt Nürnberg.

UNSER DANK GILT

Premium-Partner:



Partner:



BMW
Niederlassung Nürnberg

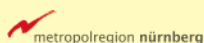


Förderverein Schauspiel Nürnberg e.V.:

Vorstand: Manfred Schmid, Isabelle Schober, Christa Renette-Arens, Christa Schmid-Sohnle, Gertrud Barth
www.foerderverein-schauspiel-nuernberg.de



Allianz gegen Rechtsextremismus
in der Metropolregion Nürnberg



App aufs Handy, fertig, los!



Alle Infos
immer dabei:

**VGN
Fahrplan &
Tickets**



App für
iOS & Android



Verkehrsverbund Großraum Nürnberg

friseur

contrast

MARIENSTR. 8_NÜRNBERG_FON +49(0)911_22 70 17_WWW.FRISEUR-CONTRAST.DE

SCHAUSPIEL
WWW.STAATSTHEATER-NUERNBERG.DE

