

KAROL RATHAUS

Fremde Erde

Theater am Domhof
Oper



THEATER.
OSNABRÜCK

Immer fand ich den Namen falsch,
den man uns gab:
Emigranten.

Das heißt doch Auswanderer.
Aber wir wanderten doch nicht aus,
nach freiem Entschluss
wählend ein andres Land.
Wanderten wir doch auch nicht
ein in ein Land, dort zu bleiben,
womöglich für immer,
sondern wir flohen.

Vertriebene sind wir – Verbannte.
Und kein Heim, ein Exil soll das Land
sein, das uns da aufnahm.

KAROL RATHAUS

FREMDE ERDE

Libretto von Kamilla Palffy-Waniek

BESETZUNG

Lean Branchista: *Susann Vent-Wunderlich*

Sennor Esteban: *James Edgar Knight*

Semjin: *Jan Friedrich Eggers*

Arankan: *Aljoscha Lennert*

Tschechow: *Rhys Jenkins*

Guranoff: *Erik Rousi*

Anschutka & Stimme aus der Ferne: *Olga Privalova*

Rosenberg: *Mark Hamman*

Rosette: *Julie Sekinger*

Maoni: *Chihiro Meier-Tejima / Elena Soares da Cruz*

Inqua: *Kathrin Brauer / Kanako Nakamura*

Kapitän: *Seokwon Oh*

Erster Matrose: *Stefan Kreimer*

Zweiter Matrose: *Silvio Heil*

Matrosenstimme: *Jong-Bae Bu*

Doppelbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge

Opernchor des Theaters Osnabrück

Extrachor des Theaters Osnabrück

Osnabrücker Symphonieorchester

Statisterie des Theater Osnabrück

TEAM

Musikalische Leitung: *Andreas Hotz*

Musikalische Assistenz und Nachdirigat: *Daniel Inbal*

Inszenierung: *Jakob Peters-Messer*

Bühne und Kostüme: *Markus Meyer*

Choreinstudierung: *Sierd Quarré*

Dramaturgie: *Juliane Piontek*

Regieassistenz und Abendspilleitung: *Stephanie Schümann*

Ausstattungsassistenz: *Margarita Bock*

Inspizienz: *Anja Flemming*

Studienleitung: *Markus Lafleur*

Musikalische Einstudierung: *Eline Brys, Junyoung Kim, Markus Lafleur, Alma Shaikimova*

Bühnenmeister: *Jonas Breuer*

Beleuchtung: *Sina Hammann*

Ton: *Jan van Triest*

Requisite: *Michael Janus, Kira Strohschnieder*

Maske: *Sylke Schmidt, Ina Bollien, Angelo La Rosa, Silke Ludger, Sara Hövelborn*

Garderobe: *Birgitt Tabor, Jana Modrzejewski, Tatjana Schwab, Arthur Schwab, Sonja Arelmann, Anja Peters*

Fremde Erde - Die Handlung

1. Akt

Zwischendeck

eines Auswandererschiffes

Menschen aus Osteuropa haben sich aufgemacht, jenseits des Atlantiks nach einem besseren Leben zu suchen; unter ihnen Semjin zusammen mit seiner Verlobten Anschutzka und deren Vater. Ein Agent erscheint bei den Auswanderern. Im Auftrag seiner Chefin Lean Branchista heuert Rosenberg Arbeiter für ihre Salpeterminen in Südamerika an. Semjins entschlossenes Auftreten gefällt ihm. Aber Semjin lehnt Rosenbergs Angebot ab, als er von ihm verlangt, sich von Anschutzka und deren Vater zu trennen, da es für sie keine Arbeit gäbe. Vom Oberdeck tönt Musik herunter - ein Tangolied, verführerisch wie die Neue Welt, gesungen von Lean Branchista selbst. Semjin antwortet trotzig mit einem Lied auf die Armut, die ihn zum Auswandern genötigt hat. Bei Lean Branchista bleibt es nicht ohne Wirkung. Sie steigt ins Zwischendeck herunter, um zu sehen, wer hinter dieser Stimme steckt. In gegenseitiger Faszination versunken, weist Lean Branchista Rosenberg an, Semjin um jeden Preis zu gewinnen und auf alle seine Forderungen einzugehen.

2. Akt

Hacienda

der Lean Branchista

Die Bediensteten Rosette, Maoni und Inqua bestaunen die neuen Kleider, die sich ihre Herrin aus Paris hat schicken lassen. Im Gegensatz zu ihnen ist Anschutzka sichtlich gezeichnet von der unerträglichen Hitze und den widrigen Arbeitsbedingungen. Schmerzvoll sehnt sie sich nach ihrer alten Heimat zurück.

Lean Branchistas Produktionsleiter Esteban erscheint, dessen Brutalität den Minenarbeitern gegenüber berüchtigt ist. Leans Befehl, den Männern eine Woche Urlaub zu gewähren, hat er missachtet. Deshalb hat sie ihn zu sich gerufen, um ihn zur Rede zu stellen und ihm mitzuteilen, dass auch Semjin mit den Arbeitern auf dem Weg zur Hacienda sei. Sie wolle beide Seiten anhören. Esteban, der in dem aufsässigen Semjin einen Nebenbuhler wittert, reagiert aufgebracht und wirft Lean Weichherzigkeit vor. Nur durch seine unerbittliche Arbeit sei es möglich gewesen, Leans Reichtum zu erwirtschaften. Als Lohn dafür fordere er jetzt ihre Liebe. Lean Branchista weist ihn rigoros ab.

Semjin und die Arbeiter treffen ein. Sie klagen die unmenschlichen Arbeitsbedingungen in den Salpeterminen an, die schon in den ersten beiden Monaten 20 Männern das Leben gekostet haben. Als Esteban die Arbeiter mit Gewalt zur Erfüllung ihrer Verträge zwingen will, geht Lean dazwischen. Leidenschaftlich stehen sich die Kapitalistin und der Arbeiter gegenüber. Anschutzka und deren Vater lässt Semjin ungerührt den Weg zurück in die Heimat ohne ihn antreten. Seine neue Heimat sei hier: In der fremden Erde werde er Wurzeln schlagen.

3. Akt **Salpeterwerk**

Semjin will, dass Lean mit eigenen Augen das Elend der Arbeiter sieht. Er hat sie in eines ihrer Werke geführt, wo gerade wieder Arbeiter beerdigt werden. Zerrissen von seiner Kritik an den ausbeuterischen Verhältnissen in den Minen und seiner Leidenschaft zu Lean bittet er sie verzweifelt, seine Landsleute freizugeben. Lean lehnt kategorisch ab. Seine Menschlichkeit langweile sie. Erregt ruft sie Esteban um Hilfe, sie von Semjin zu befreien. Unversöhnlich stehen sich die beiden Männer gegenüber. Lean Branchista beschwört die Gesetze des Dschungels herauf, nach denen nur der Stärkste überlebt. Sie verweist Semjin ihres Landes.

4. Akt **Hafen von New York**

Semjin hat sich bis New York durchgeschlagen und ist im Hafen gestrandet – verzweifelt, desillusioniert, ohne Ziel, ohne Hoffnung. Einzig die Erinnerung an Anschutzka, die er wieder in der Heimat wähnt, hält ihn am Leben. Doch auch sie hat es nicht geschafft: Des Geldes und der Papiere beraubt, durch Fieber und Krankheit geschwächt, vegetiert sie mit ihrem Vater in den Docks dahin.

Das Wiedersehen gleicht einer Fata Morgana: In den Armen Semjins glaubt sich Anschutzka in der Heimat und stirbt.

Der Agent Rosenberg kommt auf den Quai, erkennt Semjin und seine ausweglose Lage und will ihn anwerben. Verzweifelt schreit Semjin nach Arbeit, „wo ich am schnellsten krepier!“

„Non native“ – nicht heimisch

Das Brockhaus Lexikon nennt Karol Rathaus einen „amerikanischen Komponisten polnischer Herkunft“. So einfach. Oder doch nicht? Rathaus wurde 1895 im ostgalizischen Tarnopol als Sohn jüdischer Eltern geboren. Seine Muttersprache war Polnisch, neben Ukrainisch die gebräuchlichste Sprache. Noch in Kinderjahren lernte er Deutsch. Als junger Mann ging er nach Wien, um bei Franz Schreker Komposition zu studieren. Rathaus galt als ehrgeizig und vorbildlich assimiliert, denn er wollte das von seinem Freund Joseph Roth als „schwerstes Los“ beschriebene – „Ostjude in Wien zu sein“ – nicht teilen.

1920 folgte er seinem Lehrer nach Berlin. Spätestens seit der Uraufführung seines Balletts *Der letzte Pierrot* 1927 an der Berliner Staatsoper unter George Szell galt Rathaus als größtes Talent unter den jungen Komponisten. Der Auftrag zu seiner ersten (und einzigen) Oper kam denn auch von höchster Stelle – vom Berliner Generalmusikdirektor Erich Kleiber, der *Fremde Erde* 1930 zur Uraufführung brachte. Das Publikum applaudierte herzlich. Die Presse verriss das Werk. Der Komponist blieb ratlos und enttäuscht zurück. Dennoch folgten Aufführungen in Mannheim und Dortmund.

Die zunehmend lauter werdenden antisemitischen Stimmen nahm Rathaus ernst: 1932 zog er zusammen

mit seiner Frau Gerta nach Paris, 1934 nach London. 1938 folgte der ganz große Schritt: die Übersiedlung in die USA. Bereits ein Jahr nach Ankunft in Amerika zog Rathaus eine Rückkehr nach Europa nicht mehr in Erwägung, obwohl er als Komponist dort ein Unbekannter bleiben sollte. Rathaus wollte, wenngleich er sich als europäischer Künstler sah, Bürger der Vereinigten Staaten von Amerika werden mit allen damit verbundenen Rechten und Pflichten. Amerika war ihm fortan nicht Exil, sondern neue Heimat.

Als Kompositionslehrer wirkte Rathaus bis zu seinem Tod 1954 am New Yorker Queens College und war seinen Schülern ein freundlicher und engagierter Pädagoge, der nie ungefragt aus seiner Vergangenheit berichtete. Ernüchert, aber nicht verbittert stellte Rathaus 1950 fest: „In dem Lande, wo ich (glücklich übrigens) lebe, bin ich ein Non-Native. Europa habe ich vor 12 Jahren verlassen. Ob ich ein kompletter Meister meines Metiers bin oder nicht, wird hier nicht erwogen.“

Schmerzskind *Fremde Erde*

In Rathaus' Oper stehen 22 Mal *Heimat* acht Mal *Fremde Erde* gegenüber. Sich ein Thema dieser Art zu suchen, war – das Rathaus vielfach betont – Herzenssache. Die Unzugehörigkeit war ein zentrales Motiv auch seines Lebens. Die Anregung zu einem solchen Libretto kam vom Musikverlag Univer-

sal Edition aus Wien. 1927 erhielt Rathaus ein Textbuch mit dem Titel *Fremde Erde* der für ihr Buch *Film an Sonnenhügel* ausgezeichneten Kamilla Palffy-Waniek zugesandt. Ehe sie mit dem Schreiben begonnen hatte, war Palffy-Waniek Sängerin gewesen. 1919 beendete sie ihre Karriere und widmete sich fortan dem Verfassen von Opernbüchern. Im Begleitscheiben schrieb der Verlag: „Wir glauben, dass das Buch zumindest in der Anlage sehr viel Qualität hat.“ Ein paar Wochen später sagte Rathaus zu.

Viel ist davon zu lesen, dass die Opernkrise des beginnenden 20. Jahrhunderts vor allem auch eine Textbuchkrise war. Bekannt sind die verzweifelte Suche Giuseppe Verdis nach einem geeigneten Librettisten, den er erst am Ende seines Lebens in Arrigo Boito finden sollte oder die zähen Auseinandersetzungen Puccinis, der bis zu sieben Librettisten pro Oper (*Manon Lescaut*) verschliss. Nun, nach einem verheerenden Weltkrieg, bestand mehr denn je der Wunsch, dass das „ernste“ Genre Oper mit einem aktuellen, gesellschaftsrelevanten Inhalt gefüllt werden müsse. Unter den Komponisten herrschte Einigkeit, dass eine Oper nicht nur musikalisch, sondern auch vom Textinhalt gewichte Aussagen zu transportieren habe. Unter diesen Umständen ist es zu verstehen, dass sich Rathaus für ein Libretto entschied, das zwar dem Anspruch an

Aktualität entsprach, dessen sprachlich rückgewandte Art allerdings zu den Hauptgründen der Ablehnung dieser Oper – zumindest in der Presse – zählte.

Musikalisch gesehen kann man *Fremde Erde* als eine Weiterentwicklung der Oper des 19. Jahrhunderts sehen. Für Rathaus, der den um einige Jahre älteren Arnold Schönberg durchaus schätzte, war seine durch ihn entwickelte Zwölfton-Methode aber keine Option. Mehr noch, sie war Rathaus gänzlich fremd. Vielfach wurde sein eigenwilliger Stil gelobt, so von Alfred Einstein: „Rathaus gehört unter den ‚Neuen Musikern‘ wieder zu den Individualisten, er hat kein Programm, er ist kein Opfer des eigenen Könnens, der eigenen Richtung, und er ist darum ein lebendiger Musiker.“

So bediente sich Rathaus des klassischen Opernaufbaus aus Akten, Arien, Duetten, Finali oder rezitativischem Sprechgesang ganz bewusst, um bestmöglich die Ernsthaftigkeit seines Anliegens, eine Oper zu komponieren, welche die Bezeichnung *Zeitoper* tatsächlich verdiente, zu realisieren, mit dem Wunsch, viele Zuhörer damit anzusprechen:

„Die dramatische Beleuchtung der Idee unternahm ich mit allen Mitteln, die mir notwendig erschienen. Musikalisch gesehen sind es: der singende, oft auch sprechende Mensch.

Chor auch Sprechchor. Symphonisches Orchester und ein Jazz-Orchester (für Bühnenzwecke). Orgel. Naturgemäß beherrscht die Musik alles andere. Sie führt, zeichnet, vergrößert, vergrößert und verzärtelt. Sie vertieft, macht aus Worten Symbole, aus Begriffen Erlebnisse. Aber auch die Musik steht im Dienste der Gesamtidee.“
(Karol Rathaus, Anbruch Nr. 12, 1930)

Die Uraufführung der Oper *Fremde Erde* am 10.12.1930 war ein Theaterereignis ersten Ranges. Erich Kleiber hatte die musikalische Leitung, Regie führte Franz Ludwig Hörth. Zum Sängersensemble gehörten u.a. Herbert Janssen, Rose Pauly, Margery Booth und Fritz Soot.

Die Reaktionen des Premierenpublikums im Opernhaus waren zwar nicht überschwänglich, in jedem Falle aber positiv. Das Presseecho dagegen nicht. Man biss sich fest an der Diskrepanz zwischen Opernstoff und der Art der Vertonung. Ehe es dem jungen Komponisten möglich gewesen wäre, die Schwächen seiner ersten Oper zu beheben, war ihm der politische Alltag zuvorgekommen.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 gab es für Karol Rathaus keine Möglichkeit mehr, in Deutschland als Komponist zu arbeiten. Dennoch gab er die Hoffnung nicht auf. Einem Freund schrieb er 1932: „*Fremde Erde* – meine Oper, das Schmerzenskind, hatte keinen Erfolg. Je weiter ich mich von dem Komplex entferne, je klarer sehe ich, wie viel Unrecht und Missgeschick an dieser meiner Arbeit haftet. Hier aber vertraue ich voll der Zukunft: Dass diese Oper ihre Renaissance erleben wird!“



Heimatlosigkeit

- Anschutka:** *Oh, dies verfluchte Land! Hätten wir nie seine Ufer betreten!
Du musst uns freimachen! Führst uns wieder zurück!
Zurück in die liebe, liebe Heimat!
Voll Hoffnung sind all unsere Leute.*
- Semjin:** *Heim? Wer spricht von Heimkehr?*
- Anschutka:** *Alle! Und deine Anschutka, die hier verschmachtet,
die hier in dieser Hölle verbrennt!*
- Semjin:** *Glaubst du, ich ging von zuhause, um als reuiger Bettler
heimzukehren?
Meistern will ich diese fremde Erde, die Heimat bau' ich mir hier!*

Zweiter Akt, Fremde Erde

Aus der Fülle der Probleme wählte ich eins, das seit meiner Kindheit mich beschäftigte und mein Herz bedrückte: Auswanderer! Bauern, die das heiligste, das sie hatten, die Scholle, ihre Heimat, oft Frau und Kind verlassen und „übers große Wasser“ gehen, um bessere Lebensbedingungen zu suchen. Naive und gutmütige Ost-Menschen, oft falsch informiert, jedenfalls nicht in der Lage, zu ermessen, dass jeder von ihnen dem furchtbaren Prozess der „Entwurzelung“ bedingungslos ausgeliefert ist. Anschutka und Lean verkörpern die entscheidenden gegensätzlichen Symbole: die eine das der Heimat, die andere das der verlockenden Ferne.

Karol Rathaus

Joseph Roth litt schon immer an akuter Heimatlosigkeit. Folgendes erlebte ich einmal in dieser Hinsicht: Er hatte keinen Sinn für die Oper und, soweit ich mich erinnere, hörte er sich nie eine an. Aber als in Berlin die Oper unseres gemeinsamen Freundes Karol Rathaus von Kleiber aufgeführt wurde, ging er zur Uraufführung mit mir mit. Karol hatte sich ein Sujet ausgesucht, das das traurige Schicksal einer Emigrantenfamilie irgendwo in Südamerika behandelt und an dem auch Karols Oper zugrunde ging. Roth beweinte das Schicksal dieser Heimatlosen drei Akte lang und verbrauchte zwei Taschentücher wie ein Dienstmädchen am Sonntagnachmittag im Kino.

Soma Morgenstern

Zeitoper

**„Was sind moderne Menschen?“
fragt das Kind in Arnold Schönbergs
Oper Von heute auf morgen seine
Eltern.**

**Sie antworten: „Das ändert sich von
einem Tag zum nächsten.“**

Die *Zeitoper* war ein relativ kurzlebiges Genre in der Operngeschichte und ist eng mit der Weimarer Republik verknüpft. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten verschwand sie wieder von der Bühne: zum einen, weil das nationalsozialistische Kulturprogramm andere Themen vorsah, zum anderen, weil viele Komponisten in den 1930er Jahren entweder in die innere Emigration gingen oder aufgrund ihrer jüdischen Herkunft auswandern mussten. Wann oder von wem der Begriff *Zeitoper* geprägt wurde, ist nicht bekannt. Hervorstechendstes Merkmal sind ihre Geschichten aus dem zeitgenössischen Leben. Diese Idee war nicht neu: Man könnte auch *La Traviata* oder *La Bohème* als *Zeitoper* des 19. Jahrhunderts bezeichnen. Aber der Erste Weltkrieg und mit ihm die Neuaufteilung der Welt hatten den Menschen Erfahrungen gebracht, die ihr Leben bis in die Grundfesten erschüttert hatten.

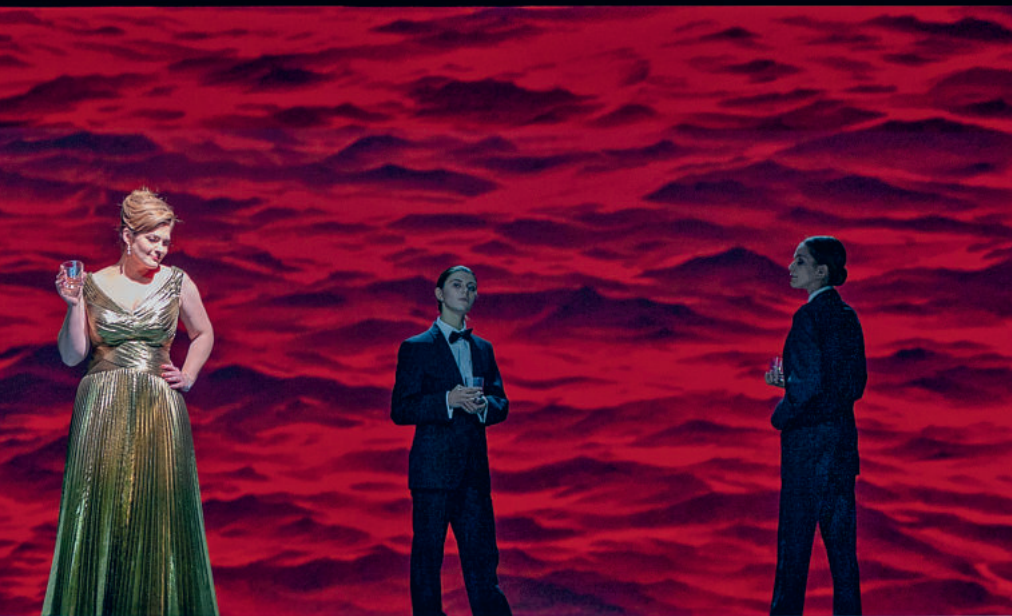
Nie zuvor war so viel Neues in so rasantem Tempo auf den Markt gekommen: ob grenzenlose Technik, Weltwirtschaftskrise, Verelendung breiter Bevölkerungsschichten, neuartige

Musik aus Amerika, schnell wechselnde politische Strömungen – dies alles ließ die gute deutsche Oper auf einmal altmodisch erscheinen. Die Komponisten hatten einfach ihre wagnerianischen Neuerungen weitergeführt und waren in der Peinlichkeit des psychotischen Märchens Franz Schreker *Die Gezeichneten*, Erich Korngold *Die tote Stadt* oder Richard Strauss *Salome*, der Umarbeitung antiker Mythen (Egon Wellesz *Die Bakchantinnen*) oder der sogenannten Bekenntnisoper (Hans Pfitzner *Palestrina*) steckengeblieben.

Die *Zeitoper* hingegen war aggressiv, frech, unverbraucht, mit einem Hang zur Oberflächlichkeit. Wichtige Merkmale waren die Einbeziehung moderner Technologien wie Züge (Ernst Krenek: *Jonny spielt auf*), Flugzeuge (Paul Hindemith: *Der Lindberghflug*), Telefone und Aufzüge (Arnold Schönberg *Von heute auf morgen*), Fotoapparate (Kurt Weill: *Der Zar lässt sich fotografieren*), Werkmaschinen (Max Brand: *Der Maschinist Hopkins*), Überseedampfer (George Antheil: *Transatlantik*), Zeitthemen (Bertolt Brecht / Kurt Weill: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) sowie der Einfluss der populären Musik, insbesondere des Jazz.

Unter diesen Prämissen ist auch Karol Rathaus' Oper *Fremde Erde* eindeutig der *Zeitoper* zuzuordnen.





Medien der Hoffnung

Ohne Verheißung wandert keiner aus. In früheren Zeiten waren Sage und Gerücht die Medien der Hoffnung. Das gelobte Land, das glückliche Arabien, das sagenhafte Atlantis, El Dorado, die Neue Welt: das waren die magischen Erzählungen, die viele zum Aufbruch motivierten. Heute sind es hochfrequente Bilder, die der globale Medienverbund bis in das letzte Dorf der armen Welt trägt. Ihr Realitätsgehalt ist noch geringer als der von Wundern aus der beginnenden Neuzeit; unvergleichlich mächtiger jedoch ist ihre Wirkung. Besonders die Werbung, die in ihren reichen Ursprungsländern mühelos als bloßes Zeichensystem ohne realen Referenten begriffen wird, gilt in der Zweiten und Dritten Welt als zuverlässige Beschreibung einer möglichen Lebensweise. Sie bestimmt zu einem guten Teil den Horizont der Erwartungen, die sich mit der Migration verbinden.

Jede Migration führt zu Konflikten, unabhängig davon, wodurch sie ausgelöst wird, welche Arbeit ihr zugrunde liegt, ob sie freiwillig oder unfreiwillig geschieht und welchen Umfang sie annimmt. Gruppenegoismus und Fremdenhass sind anthropologische Konstanten, die jeder Begründung vorausgehen. Ihre universelle Verbreitung spricht dafür, dass sie älter sind als alle bekannten Gesellschaftsformen. Um sie einzudämmen, um dauernde Blutbäder zu vermeiden, um überhaupt ein Minimum von Austausch und Verkehr zwischen verschiedenen Clans, Stämmen, Ethnien zu ermöglichen, haben altertümliche Gesellschaften die Tabus und Rituale der Gastfreundschaft erfunden. Diese Vorkehrungen heben den Status des Fremden aber nicht auf. Sie schreiben ihn ganz im Gegenteil fest. Der Gast ist heilig, aber er darf nicht bleiben.





Werber und Agenten

Agent Rosenberg: *Ich brauche noch Leute! Für eine Hacienda, tief drinnen in Chileranducha!*

Kapitän: *Wer geht in diese Hölle?*

Agent Rosenberg: *Der sie nicht kennt. Sennorita Branchista zahlt gut.*

Kapitän: *Vielleicht findet Ihr hier, was Ihr sucht. Arme Leute!*

Auf dem Schiff, Fremde Erde

Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts gab es ein dichtes Netz von Werbern und Agenten in Europa, die sich vorzugsweise in Überseehäfen aufhielten, um Menschen, die – aus welchen Gründen auch immer – sich mit dem Gedanken einer Ausreise beschäftigten, gezielt anwarben. Für jeden Auswanderer wurde eine gute Provision gezahlt. Wegen ihrer Skrupellosigkeit nannte man diese Agenten auch „Seelenverkäufer“. Da Briefe von bereits Ausgewanderten oft die größte Werbewirkung zeigten, wurden von den sogenannten „Neuländern“ („Newlander“) Briefe gefälscht oder unterdrückt, wenn sie das Land zu negativ darstellten. Betrügerische Unternehmer verfassten sogar umfangreiche, nicht den Tatsachen entsprechende Informationsschriften, um Auswanderer anzulocken.

„In vornehmem Anzuge mit goldenen Uhren, Ketten und Ringen behangen, schilderten die Werber mit malerischen Zügen und großen Übertreibungen das Paradies, in welches sie die armen Deutschen führen wollten.“ (Hallesche Nachrichten, 1763)

Je mehr die Auswanderung aus Europa zunahm, wurde sie zu einer lukrativen Einnahmequelle für Reeder und Schiffsmakler, die 2 bis 4 % Courtage pro Kopf bekamen und ihren Wirkungskreis nicht mehr nur auf die Hafenstädte beschränkten. Es kam zu massiven Betrügereien seitens der Agenten und ihrer florierenden Geschäftsbüros, die teilweise auch die Gerichte beschäftigten. So wurde eine Agentur der Hapag – mit Überfahrtsverträgen für 12.400 Menschen pro Jahr – in den späten 1880er Jahren wegen skrupelloser Geschäfte geschlossen. Dennoch waren die meisten Auswanderungswilligen gegen dieses Treiben machtlos, denn:

„Die meisten Auswanderer, die einer geschlossenen Front von Geschäftemachern ausgeliefert waren, kamen aus kleinen Dörfern und konnten weder lesen und schreiben. Für diese armen Bauern war Amerika die große Hoffnung auf ein besseres Leben. Sie wussten nichts über dieses Land, aber weil sie so viele Wünsche damit verbanden, waren sie bereit, fast alles zu glauben, vor allem die guten Nachrichten.“ (Agnès Bretting)

Salpeter – weißes Gold

**„Voll Giftdampf ist die glühende Luft,
die über deinen Goldkesseln dunstet.“
Esteban, Fremde Erde**

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts konnte Chile einen Wirtschaftsboom verzeichnen. Das Salz, das direkt unter der Wüstenkruste lagerte, wurde abgebaut, das daraus gewonnene Salpeter als Düngemittel auf den Markt gebracht.

Salpeter – Natriumnitrat – weißes Gold. Etwa 150 Salpeterwerke, sogenannte Salitreras, entstanden zwischen dem 19. und 26. südlichen Breitengrad, im größten Nitratvorkommen der Welt. Tausende Arbeiter aus Chile, Peru und Bolivien ließen sich verdingen, um in der feindlichen Umgebung einer der trockensten und heißesten Wüste der Erde das Salz zu fördern und zu verarbeiten. Ein Kampf zwischen diesen Ländern führte schließlich zum Pazifischen Krieg (1879-1884), auch bekannt als Salpeterkrieg, den Chile gewann. Es konnte daraufhin die Produktion des natürlichen Nitrats monopolisieren und deckte 1910 65 % des Weltbedarfs. Achtzig Prozent des chilenischen Außenhandels beruhte auf Salpeter-Exporten.

Die Werke arbeiteten autonom unter britischer oder chilenischer Hand und verschafften den sogenannten Salpeter-Baronen unermesslichen Reichtum.

Der Boom brach mit dem Ersten Weltkrieg zusammen. Er hatte radikale Veränderungen in Angebot und Nachfrage gebracht. Zum einen wurde der Stickstoffverbrauch aus der Landwirtschaft in die Rüstungsindustrie verschoben. Zum anderen fiel Chiles größter Abnehmer – Deutschland – weg, da die Nitrat-Exporte unter britische Kontrolle gekommen waren. Deutschland verstärkte daraufhin seine eigene Forschung: Anfang der 1920er Jahre entwickelten Fritz Haber und Carl Bosch die sogenannte Ammoniak-Synthese und erlangten damit den Durchbruch bei der Erzeugung synthetischen Nitrats.

In den chilenischen Salpeterwerken, in denen bis zu 3700 Menschen arbeiteten, kam es zu Massenentlassungen. Um 1960 mussten die beiden größten Salpeterwerke – Humberstone und Santa-Laura – ihre Tore schließen und wurden der Atacamawüste überlassen. Mittlerweile sind die rostigen Industriekomplexe im Weltkulturerbe der UNESCO aufgelistet und zum beliebten Touristenziel geworden.





Rathaus war ein polnischer Jude, der wie etliche seiner Landsleute, die ich kennenlernte, von dem fanatischen Willen besessen war, die verbreiteten Vorurteile gegen seine Rasse zu überwinden, denn die polnischen Juden nahmen in der öffentlichen Meinung immer den untersten Rang ein. Er war immer tadellos gekleidet und betont korrekt, ja sogar ritterlich in seinem Benehmen. Damals mochte ich ihn nicht besonders, aber später sollten wir gute Freunde werden.

Ernst Krenek

KAROL RATHAUS

GEBOREN AM 16. SEPTEMBER 1895 IN TARNOPOL (WESTUKRAINE, OSTGALIZIEN)

- 1913 Universität Wien und an der Musikakademie
in der Kompositionsklasse von Franz Schreker
- 1915 Offizier im Ersten Weltkrieg bis Mai 1919
- 1920 Berufung Schrekers an die Hochschule für Musik in Berlin
Rathaus folgt seinem Lehrer nach Berlin
- 1922 Rückkehr und Promotion in Wien
- 1922-1932 Berlin
- 1924 Musikfest in Frankfurt, Uraufführung der 2. Symphonie
- 1926 Heirat mit Gerta
- 1927 Uraufführung „Der letzte Pierrot“,
Ballett an der Berliner Staatsoper (Dirigent: George Szell)
- 1928 Uraufführung der Ouvertüre op. 22 mit
den Berliner Philharmonikern (Dirigent: Wilhelm Furtwängler)
- 1929 Geburt des Sohnes Bernt
- 1930 Uraufführung der Oper „Fremde Erde“ an der Berliner Staatsoper
(Dirigent: Erich Kleiber);
Musik zu dem Trauerspiel „Uriel Acosta“ von Karl Gutzkow
(Habimah Theater);
Musik zu dem Schauspiel „Die Heirat“ von Alfred Döblin
- 1931 Musik zu dem Film „Die Brüder Karamasow“
- 1932 Übersiedlung nach Paris
- 1934 Übersiedlung nach London, Kammermusik
- 1937 „Der verliebte Löwe“, Ballett für das Ballet Russe (Covent Garden)
- 1938 Übersiedlung in die USA,
Bühnenmusik zu „Herodes und Marianne“
- 1939 Klavierkonzert op. 45 (UA 1942), Aufenthalt in Hollywood
- 1940 Rückkehr nach New York, Filmmusiken,
Professor für Komposition am Queens College of the City of New York
- 1943 „Polonaise symphonique“
- 1945 „Vision dramatique“
- 1949 „Salisbury Cove Ouvertüre“
- 1952 Rekonstruktion des Originals von „Boris Godunow“
für die Metropolitan Opera
- 1954 Streichquartett Nr. 5; gestorben am 21. November

Not zu Ende.
Müde Hände sinken
in das dürre Grab.
Frieden ewig, letztes Ave!
Erde, Mutter, Heimat, Kind!

Aufführungsrechte: Universal Edition AG Wien

vertreten durch: Schott Music GmbH & Co.KG, Weihergarten 5, 55116 Mainz

Premiere: 2. Oktober 2021

Aufführungsdauer: ca. 2 Stunden und 50 Minuten, Pause nach dem 2. Akt

Das Fotografieren sowie Film-, Video- und Tonaufnahmen und die Benutzung von drahtlosen Kommunikationsmitteln während der Vorstellung sind nicht gestattet. Bitte schalten Sie Ihre Mobiltelefone für die Dauer der Vorstellung aus.

NACHWEISE

Bertolt Brecht: *Brecht Gedichte*, reclam Leipzig, 1980

Hans Magnus Enzensberger: *Versuche über den Unfrieden*, Suhrkamp Verlag Berlin, 2015

Soma Morgenstern: *Joseph Roths Flucht und Ende*, Kiepenheuer & Witsch Köln, 2008

Barbara Ostermeier: *Anwerbungsstrategien, Auswanderungsvereine und Schifffahrtsgesellschaften, Hausarbeit (Hauptseminar)*, 2003

Martin Schüssler: *Karol Rathaus*, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, F.a.M. 2000

Programmheft Fremde Erde, Bühnen der Stadt Bielefeld 1991

TECHNIK / IMPRESSUM

Technische Leitung: René B. Meyerkoort **Bühnentechnik:** Thomas Niemeyer **Beleuchtung:** Sina Hammann & Julian Rickert **Tontechnik:** Thilo Prieß **Requisite:** Volker Witte **Damenschneiderei:** Christine Saubier **Herrenschniderei:** Thorsten Budischewski **Maske:** Thorsten Kirchner **Dekorationswerkstätten:** Alexander Kubica **Tischlerei:** Michael Schwarz **Schlosserei:** Wolfram Bergmann **Polsterei:** Hans-Michael van Eijsden **Malersaal:** Fabian Wellner **Theaterplastik:** Alexander Gehring

Herausgeber: Städtische Bühnen Osnabrück gGmbH **Intendant:** Ulrich Mokrusch

Verwaltungsdirektor: Matthias Köhn **Generalmusikdirektor:** Andreas Hotz

Redaktion: Juliane Piontek **Fotos:** Stephan Glagla (Probenfotos),

Musterlayout: beierarbeit.de **Konzept und Design-Realisierung:** Schönfilter Design

Druck: Steinbacher Druck GmbH

SP 21/22 · PH // 006_Fremde Erde // 10_2021 · Änderungen vorbehalten.

Das Theater Osnabrück wird gefördert durch:

OSNABRÜCK®

DIE | FRIEDENSSTADT



Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur



WOHIN DANACH?

... NATÜRLICH IN DIE OLLE USE



**OLE
USE**
EssBar

DIENSTAG - SAMSTAG AB 17 UHR

