

Spielzeit 2022/23

L'ORFEO

Claudio Monteverdi



STAATSOPER
HANNOVER

L'ORFEO

Claudio Monteverdi (1567–1643)

Favola in musica
Libretto von Alessandro Striggio

Uraufführung am 24. Februar 1607 in Mantua

MUSIKALISCHE LEITUNG	David Bates
INSZENIERUNG, BÜHNE	Silvia Costa
MITARBEIT REGIE	Gabrielė Bakšytė
MITARBEIT BÜHNE	Michele Taborelli
KOSTÜME	Laura Dondoli
LICHT	Bernd Purkrabek
VIDEO	Furio Ganz
CHOR	Lorenzo Da Rio
DRAMATURGIE	Martin Mutschler

Chor der Staatsoper Hannover
Statisterie der Staatsoper Hannover
Niedersächsisches Staatsorchester Hannover

Mit freundlicher Unterstützung



PREMIERE
28. APRIL 2023
OPERNHAUS



Zur Website



Aus fernen schroffen Gegen-
den im Norden des archaischen
Griechenlands, aus den Bergen und
Tälern Thrakiens kam eines Tages
ein junger Mann namens Orpheus
gen Süden herab, alsbald von
Apollo selbst beschützt, denn der
Jüngling war Musiker; und seit
diesem Tag verfolgt uns seine
Geschichte, sein Schicksal, wie das
einer fernen und doch vertrauten
Gestalt, deren Geschick bis heute
Opern, Gedichte und andere
Meditationen hervorbringt.

Etel Adnan, Orpheus im Angesicht des Nichts

HANDLUNG

Prolog

Die *Musik* tritt auf und kündigt von ihrer Absicht, die Geschichte von Orpheus zu erzählen.

1. Akt

Orpheus' Freunde rufen zur Feier seiner Vermählung mit Eurydike. Die beiden Liebenden bekennen sich zueinander. Der Frühling ist eingekehrt.

2. Akt

Zwei von Orpheus' Freunden beschwören die Natur ringsum. Er stimmt ein Lied an über den jahrelangen Kummer, der durch Eurydike besänftigt wurde. In das Idyll bricht eine Freundin Eurydikens mit einer Nachricht: Eurydike wurde von einer Schlange gebissen, sie ist tot. Orpheus fasst den Plan, der Geliebten in die Unterwelt zu folgen, um sie zurück auf die Erde zu holen – oder bei ihr im Totenreich zu bleiben. Die Freunde bringen den Leichnam Eurydikens.

3. Akt

Die *Hoffnung* begleitet Orpheus bis an den Rand der Unterwelt. Vergeblich versucht er, den Fährmann Charon mit seinem Gesang zu überreden; erst als dieser eingeschlafen ist, kann Orpheus ungehindert in die Unterwelt übersetzen.

4. Akt

Proserpina, Göttin der Fruchtbarkeit, überredet ihren Mann Pluto, Herrscher der Unterwelt, Orpheus' Wunsch zu erfüllen. Pluto gewährt ihm unter der Bedingung, dass Orpheus sich nicht umdrehen dürfe. Unsicher, ob Eurydike ihm auf dem Weg hinauf wirklich folgt, blickt sich Orpheus nach ihr um – sie entschwindet im Reich der Schatten. Er hat sie ein zweites Mal verloren.

5. Akt

Zurück in seiner Heimat Thrakien, antwortet nur ein einsames Echo auf Orpheus' Klage. Da erscheint sein Vater Apollo, Gott des Lichts und der Musik, und erlöst ihn von seinen Schmerzen.



TRAUMBILDER, ASCHGRAU

Martin Mutschler

Die Figur des Orpheus steht nicht zufällig am Anfang der Operngeschichte. Die in vielen Varianten überlieferte mythologische Erzählung vom Halbgott, der seine geliebte Eurydike durch einen tödlichen Schlangengift verliert und ihr in die Unterwelt folgt, um sie zurückzuholen, bot sich aus mehreren Gründen an. Als Sänger, der sich selbst an der Leier begleitete, war Orpheus Inbegriff der Musik selbst, er war Mensch gewordene Gesangkunst. So wurden ihm besondere Kräfte zugeschrieben, man sagte ihm nach, noch die wildesten Tiere mit seinem Gesang zähmen zu können. Das Libretto zu Monteverdis *L'Orfeo*, verfasst von dem Dichter und Diplomaten Alessandro Striggio d. J., findet ein schönes Bild, das nicht nur seine Kunst, sondern auch die Dimension seiner Traurigkeit betont: Orpheus' Wehklagen sei so groß gewesen, dass selbst die Felder ringsum geweint hätten. Ein Mann der extremen Gefühle, des extremen künstlerischen Ausdrucks – und eines besonderen Schicksals. Denn Orpheus war gestattet, was keinem Sterblichen vor

und nach ihm gelang: lebend in die Unterwelt hinabzusteigen, um seine verstorbene Geliebte zurückzugewinnen. Was seine Geschichte besonders tragisch macht: Er verlor Eurydike abermals, als er sich, versehentlich und entgegen dem Gebote nach ihr umdrehte. Jemand, der ein geliebtes Wesen nicht nur einmal, sondern zweimal verliert – wäre das nicht eine besondere Hauptfigur für eine besondere Art von Theater?

Als Claudio Monteverdi, der sich als Kapellmeister am Hof des Herzogs von Mantua mit seiner innovativen Musik bereits einen Namen gemacht hatte, sich kurz nach der Wende zum 17. Jahrhundert der Sage um Orpheus (auf Italienisch: Orfeo) zuwandte, tat er das sicherlich nicht als erster Komponist der Neuzeit, wie oft angenommen. Ein Pionier war er dennoch, schaffte er es doch auf besondere Weise, einem neuen Bedürfnis der Kunstschaftenden seiner Zeit musikalische Gestalt zu geben: dem Wunsch, zu den Ursprüngen in der Antike zurückzukehren. Denn

man glaubte (wenn auch irrtümlicherweise), dass auf den Bühnen des griechischen Altertums jeglicher Text gesungen worden war. Gab es vor Monteverdi vor allem Mischformen, bei denen stilisiert gesprochener Text und Gesang sich abwechselten, schwebte ihm etwas Anderes vor: eine neue Unmittelbarkeit emotionalen Ausdrucks – im Gesang.

Mit seiner durchweg gesungenen Orpheus-Fabel („favola in musica“ überschrieb er sein Werk) stellte er die vertonte Rede in den Mittelpunkt und legte den Grundstein für vier Jahrhunderte nicht nur italienischer Oper. Dass in vielen Musiktheaterwerken kein Wort gesprochen, sondern ausschließlich gesungen wird, hat hier seine Wiege. Es ermöglicht eine Welt, die grundsätzlich emotional aufgeladen ist und die immer über die reine Bedeutung des Gesagten hinaus auf einen tieferen Wunsch, sich in der Welt zu verorten, verweisen kann – Singen als Form der Verständigung. Die Konzentration auf den reinen Gesang dient noch einer weiteren Sache: Ein Kunstwerk, das nicht zwischen gesprochenem und gesungenem Text hin- und herwechselt, wirkt dramaturgisch geschlossener, packender. Die Markierung von Zeit durch Klang dynamisiert sich, wird theatral.

Dass *L'Orfeo* nicht nur ein Schlüsselwerk der Operngeschichte geblieben ist, sondern bis heute nicht an Wirksamkeit eingebüßt hat, liegt an der direkten Emotionalität, mit welcher der Oper genau dieser immer neue Verweis, diese Verortung in der Welt gelingt. Wir erleben unmittelbar mit, wie Orpheus auf seine Hochzeit hinfiebert, wie die Nachricht von Eurydikes Tod einschlägt und wie er und

seine Freunde versuchen, mit diesem Schicksalsschlag umzugehen. Wir fühlen, wie er den Plan schmiedet, als erster lebender Mensch überhaupt die Unterwelt zu betreten, um die Endgültigkeit des Schicksals anzuzweifeln und anzuklagen. Und wir erleben seine Verlorenheit, als er, ohne Eurydike und ohne Trost, in seine unwirtlich gewordene Heimat zurückkehrt. Auch diese Unwirtlichkeit wird musikalisch ausgestaltet: Nur ein lebloses Echo „antwortet“ ihm. Jeder menschliche Austausch ist verunmöglicht, nur die Musik als Medium der direkten menschlichen Regungen berichtet davon.

Um die Verschiedenheit dieser Welten klanglich auszumalen, nutzt Monteverdi eine Vielzahl heute ungewöhnlicher Instrumente (Truhennorgel, Cembalo, seltene Zupf- und Blasinstrumente), er kontrastiert Hochzeitsszenerie und Unterwelt durch den Wechsel zu tief tönenden Blechblasinstrumenten; und er rahmt die sparsam begleiteten Dialoge und Monologe (die sogenannte Monodie) geschickt mit frühlingshaften Liedern, Tänzen, Chören und Instrumentalstücken. Durch diese sicherlich auch für seine Zeitgenoss:innen konventionelleren Ecksätze konnte Monteverdi ein Wiedererkennen volkstümlicherer Formen herstellen – das Strophenlied war näher an der Musik der Straße. Im Kontrast wird die Besonderheit der neuen Kunstform betont. Zudem konnte er Zeit gewinnen und, da der Fortlauf der Handlung pausiert, Reflexionsräume schaffen. Von besonderer Bedeutung sind hier die wiederkehrenden Instrumentalsätze, die Ritornelle (von italienisch „ritornare“: zurückkehren), da sie zu lebendigen Echokammern werden. Lange vor der Notwendigkeit,

seelische Vorgänge in der Disziplin der Psychologie zu erfassen, geschehen hier Dinge, die wir mit heutigem Wissen als Rekontextualisierung begreifen können, als Verweise für das ohne unsere aktive Kenntnis arbeitende Unterbewusstsein. Das womöglich bei aller Beiläufigkeit eindrucklichste Beispiel ist das kurze Ritornell, das den Prolog begleitet und dort den Strophen der personifizierten *Musik* Struktur gibt. Es kehrt (übrigens nicht zum letzten Mal) am Ende des zweiten Akts, also über eine halbe Stunde später, wieder und ertönt in einer veränderten Welt – die Noten sind noch dieselben, aber das Glück ist hin. Eurydike ist tot, es wird nie wieder so sein, wie es war. Die frühere, unbedarfte, glücklichere Musik hält es uns beredt vor Augen.

Die Regisseurin und Bühnenbildnerin Silvia Costa interpretiert die Tragik des Geschehnisses auf eigene Weise. In ihren Augen ist die Tragödie bereits geschehen. Was wir als Publikum erleben, ist eine Hauptfigur, die gefangen ist zwischen dem Wunsch, loszulassen, und dem Wunsch, der geliebten Freundin im Wiedererleben des Vergangenen nahezu-kommen. Wir sehen Orpheus verloren in einem rätselhaften Reigen aus Traumwelten, Wunschbildern, Halluzinationen, die sein Gehirn im kalten Entzug seiner Liebesabhängigkeit produziert. Die Feedback-Schleifen der Erinnerung leuchten verführerisch. Doch in dieser Welt ist nichts real außer dem verlässlich wiederkehrenden Schmerz.

Das Publikum ist eingeladen, die Bilder mit eigenen Erfahrungen abzutasten, um ihren Wahrheitsgehalt auf den Prüfstand zu stellen. Wie real ist mein Beobachten? Welche

Bilder, welche Gefühle werden aufgerufen, wenn ich die wunderliche Choreografie der Körper sehe? Wie konkret sind diese Schatten und Schemen, die behaupten, Menschen zu sein? Sind die Schimären nur Einbildungen von Orpheus auf seinem Irrweg durch die Erinnerungen? Wird er von seinen Alpträumen erlöst? Und will er überhaupt erwachen?

Auch die Musik kann ihm am Ende nicht helfen. Es ist das Paradox dieser Oper, dass Orpheus, dem so vieles zuflog, der mit seinem Singen alles und jeden für sich gewinnen konnte, selbst keine Tröstung findet. Sein Talent mag noch so groß sein – ein Schicksalsschlag wie Eurydikes Tod lässt sich durch Gesang nicht einfach bezwingen. Vielleicht ist nicht zuletzt durch diesen eingeschriebenen Widerspruch *L'Orfeo* exemplarisch geblieben für die Gattung Oper: Für ein Leben ist der Schmerz zu groß, doch in der Musik ist er verlebendigt und aufgehoben.



Philipp Kapeller, Nikki Treurniet, Luvuyo Mbundu, Pawel Brozek, Chor



DAS URSPRÜNGLICHE IN UNS

Martin Mutschler im Gespräch mit Silvia Costa

Orpheus teilt das Schicksal vieler mythologischer Figuren: Er hat keine Vorgeschichte, seine Herkunft ist im Unklaren – er erscheint einfach. Daraus entsteht eine Konzentration auf die Kerngeschichte: Orpheus definiert sich allein durch die Beziehung zu Eurydike, er wird markiert durch ihren Tod. Seine Geschichte beginnt gewissermaßen erst mit ihr.

Diese Deutlichkeit, die durch die fehlende Biografie entsteht, hilft uns zu erkennen, dass jede:r von uns ähnliche Erfahrungen macht. Sie hilft der Konzentration auf die Gefühle, die angesichts einer Begegnung wie der von Orpheus und Eurydike entstehen. Die Größe der Tragödie zeigt uns darüber hinaus, dass es Dinge gibt, die gar nicht erzählt werden können; angesichts des Schicksalsschlags bleibt der tragische Held stumm.

Hier ergibt sich eine Offenheit, die ich füllen kann: Als Regisseurin wie als Zuschauerin glaube ich, eine Figur zu kennen, doch plötzlich erscheint sie mir in völlig neuer Gestalt.

Und das korrespondiert vielleicht mit der ungewissen Herkunft dieser Figuren.

Wieviel Hintergrundinformationen musst du über eine Figur haben, um sie für die Bühne erfinden zu können? Wie viele Lücken schließt du durch deinen Interpretationsansatz?

Meine Erfindungen sind nie psychologisch, auch nicht biografisch – meine Biografie ist beispielsweise gar nicht interessant, ich nutze sie nicht für meine Arbeit. Stattdessen verbinde ich Metaphern, ohne stets zuordnen zu können, woher eine Idee genau kommt. Es ist wie beim Zeichnen oder, noch allgemeiner, wie im realen Leben: Manchmal haben wir Gefühle und kennen ihre Herkunft nicht; wenn wir sie aber erklären wollten, würden wir sie automatisch verändern. Lieber lasse ich mich leiten von der Frage: Was würde mein Bewusstsein möglicherweise erfahren, wenn ich diese Situation selbst erleben würde?

Den Eindruck, den Text und Musik auf mich machen, versuche ich in Bilder zu übersetzen und dann zwischen ihnen Brücken zu bauen. Hierbei kehre ich oftmals zu meiner ersten Intuition zurück. Die erste Begegnung mit einem Werk bestimmt meinen Blickwinkel und meine Herangehensweise an die Übersetzung, die ich als Regisseurin leiste. Am Anfang steht für mich ein Verständnis für die Temperatur der Musik, erst daraus entstehen die Bilder.

Orpheus ist ein Dichter, der seine Gefühle klar ausdrückt. Wie kann ich die Aufmerksamkeit des Publikums in eine andere Sphäre heben, wenn er bereits alles sagt? Nicht, indem ich das Geschehen rekonstruiere, sondern durch eine absichtliche Verwirrung, die Absonderlichkeiten erzeugt, die es mir erlauben, anders mit einem Mythos in Kontakt zu treten: Etwas bleibt unaufgelöst und kraftvoll, da wir es nicht schon auf den ersten Blick begriffen haben.

Die Orpheus-Figur wird gerade durch ein Paradox besonders stark: dass er als Dichter, der gewohnt ist und von dem man erwartet, dass er Begebenheiten und Gefühle in Worte fassen kann, durch die Größe seines Unglücks an die Sprachlosigkeit stößt. Er vermag ja zunächst nicht mehr, als auf eindrucksvolle Art zu sagen, dass ihm die Worte fehlen. Ich mag die Stelle, wenn Orpheus nach der tragischen Nachricht von Eurydikes Tod schweigt und nur beiwohnt, wie seine Freund:innen um ihn herum reagieren. Er ist zunächst wie versteinert, einer der Hirten spricht es sogar aus: „Der Unglückliche wirkt wie ein stummer Stein.“ Und diese Unbegreiflichkeit beschreibt das Gefühl in diesem

Moment am besten. Das Sprechenkönnen, das Singen und damit die Verwandlung des Schmerzes kommt erst später.

Monteverdi schrieb seine Oper im Bewusstsein, dass das Publikum die Anspielungen auf den Orpheus-Mythos verstehen würde, sie war durch die Verständigung über einen gemeinsamen Bildungsschatz zusätzlich mit Bedeutung aufgeladen. Anders das heutige Publikum, das möglicherweise weder den Mythos noch die Hintergründe kennt. Das Blatt ist wieder leer.

Daher die Entscheidung für ein klares Bild zu Beginn: Da zeigen wir im Video eine spezifische Person, ein Ego. Wir sehen Orpheus' Augen, erleben seinen Blick. Dann bricht sich kaleidoskopisch das Bild und wir erfahren seinen Schwindel; dass auch sein Blick gebrochen ist.

Dann sehen wir seinen tatsächlichen Körper wie tot am Boden. Das mag in Widerspruch stehen zu allen Erwartungen, die man an die Geschichte und an Orpheus' anfängliche Fröhlichkeit stellt, gleichzeitig verbindet es ihn bildlich mit der Erde, auf der er liegt: eine Metapher für seine Geschichte, für seine Hinwendung zur Unterwelt mit ihren Geistern, die für mich mit der Psyche in Verbindung stehen. Wenn die Metaphern wirken können, verbinden sie sich zu einer eigenen Dramaturgie, die über die Handlung hinausgeht.

Die größte Neuerung deiner Inszenierung ist die Verdunkelung der ersten beiden Akte: Statt pastellfarbener Hirtenwelt und Hochzeitsvorbereitung ist hier alles bereits in den Farben der Unterwelt gehalten: anthrazit, golden. Du zeigst eine menschenfeindliche,

brutalistische Architektur in den Farben der Erde.

Die eine Erwartung, die man an eine *L'Orfeo*-Inszenierung haben mag, lautet: Wie wird der Gang in die Unterwelt gezeigt? Ich unterlaufe diese Erwartungen, indem ich zeige, dass Orpheus längst in der Unterwelt ist, gefangen in seiner Traurigkeit, seinem Trip: Die Unterwelt ist überall um ihn.

In Jorge Luis Borges' Erzählung *Der Unsterbliche* haben die Menschen, die unsterblich geworden sind, eine sinn- und zwecklose Stadt erbaut. Weil ihr Leben ohne die Begrenzung durch den Tod sinnlos ist, hat auch die Architektur, die das tägliche Zusammenleben prägt, Form und Funktion verloren. Sie ist unbewohnbar, wehrhaft und blind gegen menschliche Bedürfnisse. Ähnlich die Architektur, die du in der ersten Hälfte zeigst: steingewordene Sprachlosigkeit.

Ich wollte die Aufmerksamkeit ablenken von dem Paar Orpheus-Eurydike hin zur universelleren Erfahrung von Schmerz. Wer den Verlust eines geliebten Menschen nicht verkraften kann, geht Tag für Tag zurück zum Moment des Verlusts, verliert sich in der Unterwelt der eigenen Psyche. Da das Erlebnis nicht ungeschehen gemacht werden kann, kann man es nur immer wieder in Gedanken aufsuchen, im hilflosen Versuch, damit weiterzuleben.

In ihrem Text *Orpheus im Angesicht des Nichts* zeigt die Malerin und Schriftstellerin Etel Adnan diese simple, aber einleuchtende Nähe zwischen Tod und Erinnerung auf. Das Gedächtnis, schreibt sie, „vollbringt Wiederauferstehungen“, indem es Verlorenes

zurückholt. Schlimm wird es dadurch, dass die Vernunft dem süßen Erinnern entgegenhält, dass dieser Vorgang nur eine Illusion ist: die Illusion, das geliebte Wesen sei noch am Leben – da es in meiner Erinnerung schließlich noch zu mir spricht. Dabei ist alles unwiederbringlich verloren ...

Ein Mensch ist noch präsent in Geschichten und Geräuschen – doch nicht mehr mit seinem Körper. „Wo sind die erkalteten Glieder der geliebten Nymphe?“ heißt es sogar im Stück. Wir stellen ihn uns in einer anderen Dimension vor. Dabei ist alles nur eine Konstruktion unseres Gehirns. Deshalb wollte ich Figuren zeigen, die aus dem Traum kommen. Ich wollte, dass die Botin als Krankenschwester erkennbar wird, als äußeres Bild für den inneren Prozess der Heilung. Sie kommt vom Ort des Unfalls her, sie kommt aber auch, um den leidenden Orpheus zu pflegen.

Etel Adnan erweitert Tod und Gedächtnis um die Musik; alle drei Begriffe seien eng miteinander verknüpft durch ihre Verbindung zur Zeit: Die Musik macht Zeit erfahrbar, der Tod zerstört sie. Adnan erwähnt Monteverdi nicht, aber ihr Text passt wunderbar zu *L'Orfeo*. Wie nutzt du die Zeit, die dir von Monteverdi geschenkt wird?

Weder das Stück noch seine Musik sind nach naturalistischen Gesichtspunkten konstruiert. Die vielen Textwiederholungen zum Beispiel stellen eine Abstraktion vom Fortlauf der Geschichte her, während musikalische Wiederholungen eine Vertrautheit mit dem Gehörten erzeugen. Wenn Text und Musik einmal klar sind, kann ich die Zeit nutzen, um Bilder zu erzeugen, und dadurch Orpheus auf die Schliche kommen, nur eben nicht psychologisch,

Das Gedächtnis ist der Schlüssel zur Musik. Die Musik ist die Kunst der Erinnerung. Sie existiert nur innerhalb des Gedächtnisses. Sie entfaltet sich in einer unaufhörlichen Abfolge von Momenten; sie existiert nur in jenem Geist, der, kraft der Erinnerung, diese Momente verbindet, die an und für sich nur eine Abfolge von Klangwahrnehmungen sind. Diese Ambiguität, welche die schwankendste aller sensorischen Empfindungen in ein zusammenhängendes Ganzes bringt und außerhalb des Reichs der Sinne hält, ruht im Herzen der Macht der Musik, die unvergleichlich ist unter den Künsten, ihre Eminenz.

Allein ein Musiker konnte sich also auf das Vorhaben, auf diese extreme Prüfung einlassen, die ins Leben zurückzuholen, die tot ist.

Etel Adnan



sondern indem ich die Lücken fülle. Wo die erzählte Zeit innehält, kann ich die Musik für meine Erzählabtucht nutzen und mir gewisse Freiheiten nehmen. Ich frage mich zum Beispiel: Sind die Sänger:innen des Chores auf der Bühne beim Singen, oder höre ich nur ihre Stimmen, dissoziiert von den Körpern?

Du nimmst die Musik als Grundlage, setzt dann die Koordinatenpunkte der Bilder und verbindest sie zu einer alternativen Dramaturgie.

Manche Szenen, wie der Gesang der Hirten zu Beginn des zweiten Akts, haben vor allem die Funktion, ein bestimmtes Gefühl zu verlängern, in diesem speziellen Fall das Glück von Orpheus zu betonen. Da die Musik dieses Glück bereits darstellt, will ich es nicht einfach wiederholen, sondern etwas schaffen, das über die simple Darstellung hinausgeht. Ich wollte die Szene choreografisch lösen, die musikalischen Wechsel mit Bewegungswechseln koppeln. Die Bewegung wiederum habe ich aus dem Librettotext abgeleitet, der nahelegt, die beiden Hirten seien mit Orpheus unterwegs, da sie die Natur um sich herum beschreiben. Also lasse ich sie zur Musik spazieren, wir betrachten mit ihnen zusammen für ein paar Momente das Umliegende – doch statt durch die Natur ziehen sie durch die karge Landschaft meiner Bühne.

Diese barocke Art zu erzählen kann uns lehren, herausgelöste Augenblicke von Schönheit, von Poesie anzunehmen: Wir durchstreifen sie, um Atem zu schöpfen. Vielleicht gelingt es uns sogar, ein Wiedererkennen von etwas herzustellen, dann nähern wir uns, gerade über eine solche formale Lösung, einer Art von Verständnis an. Man sieht nicht eins zu eins die Blumen, von denen die Rede ist,

man sieht nicht das Hochzeitsbankett, aber durch die formalen Setzungen bleibe ich doch nah an der Musik.

Wie vermittelst du diese Momente scheinbar zweckloser Poesie, sodass ich als Zuschauer intuitiv verstehen kann, dass die Abschwelungen einen Sinn und eine Funktion haben?

Ich führe das Publikum an Bilder heran, die aus wichtigen Einzelementen bestehen. Da sie für mich Bedeutung haben, halte ich mich bei ihnen auf. Und wenn ich möchte, dass die Leute innehalten angesichts meiner Bilder, muss die Erfindung, die ich ihnen vorschlage, eine Vollkommenheit haben. Licht, Kostüm, Bühne, alles ist Teil eines Schaffensprozesses und dient dazu, zwischen den Bildern zu vermitteln und das Publikum auf einem Pfad hindurchzuführen. Deshalb ist Licht so entscheidend für diese formalistische Art zu arbeiten: Ich gestalte, wie etwas gesehen wird und wie sichtbar es wird im Vergleich zu etwas anderem. Das Licht hebt Einzelheiten hervor und schafft Geheimnisse. Es ist für mich auch eng verbunden mit der Musik, ein nächtliches Licht verändert eine an sich fröhliche Szenerie. Dieses Gespräch wäre auch anders, wenn wir es am Morgen, nicht am Abend führen würden.

Wie in einem Gemälde von René Magritte schaffst du eine Traumzeit, zu der es gleichzeitig Tag und Nacht ist. Wie spät ist es im Stück für dich?

Wenn die Figuren im Stück von den Göttern reden, kommt es mir vor, als würden sie von der Witterung reden, und mit dem Wetter wechselt auch die Stimmung. Daher habe ich an einer Stelle des Stücks eine Anspielung auf

atmosphärische Ereignisse eingebaut. Ansonsten aber steht die Zeit still, wir befinden uns in einer reglosen Abendstunde. Es wird niemals Morgen, niemals Mitternacht. Es ist diese Traumstunde, in der die Orientierung verloren geht.

Anfangs wolltest du verstärkt mit Symbolen arbeiten, im Laufe des Prozesses bist du davon abgekommen. Wie kam es dazu, was wurde wichtiger als Symbole?

Symbole schaffen Bedeutungsschichten, ich habe in der Vergangenheit gerne mit ihnen gearbeitet. Doch bei *L'Orfeo* haben mich die Musik und die Geschichte dazu gebracht, es mit der Interpretation nicht zu übertreiben, sondern mich auf das Allernötigste zu beschränken – denn was Orpheus erlebt, ist ebenso einfach, und durch Einfachheit wollte ich mich ihm annähern. Man läuft bei diesem Stoff leicht Gefahr, pathetisch zu werden ...

... weil die Geschichte überlebensgroß ist ...

... und weil die Liebesansprache an Eurydike so leicht pathetisch wirken kann. Das wollte ich vermeiden. Ich hatte sogar das Gefühl, dass die Schlichtheit der Geschichte das Pathos nur erhöhen würde. Lieber wollte ich zu einem Nullpunkt des Erzählens gehen und bis zum Schluss bei einfachen Bildern bleiben. Dazu gehört auch die Präsenz von Orpheus: Ich wollte Situationen schaffen, in denen die Figur sich ausdrücken kann, und zwar in einer radikal reduzierten Anzahl von Bildern. Die Figur hat wenige Kerneigenschaften, und so wollte ich auch, dass sie in dieser Reduktion erinnert wird: in wenigen Bildern, in der Poesie, durch die sie spricht – und in einer Geschichte der Blicke.

Es ist an dieser Stelle vielleicht wichtig zu betonen, dass ich mich zwar in den Bildern, die die Musik begleiten, sehr zurückgenommen habe, dass ich aber das Ritualhafte nicht verlieren wollte. Der Chor, die wenigen Requisiten, sie spielen alle eine Rolle, denn jedes von uns gesetzte Zeichen, jede Handlung, jede Geste ist wichtig für das Ritual, das sie in ihrer Gesamtheit bezeichnen. Und dieses Ritual wollte ich erhalten.

Gestisches Repertoire zieht sich mit einer gewissen Drastik durch die Kulturgeschichte, dadurch werden die dargestellten Bewegungen wiedererkennbar. Die Bilder stattdessen, die du für *L'Orfeo* aufrufst, erinnern weniger an Darstellungen der Bildenden Kunst als an Alltägliche. Die Ritualhandlungen haben etwas überraschend Sanftes angesichts der Drastik der Geschichte. Kommt das von dem Wunsch, Pathos zu vermeiden?

Was ich mir ausdenke, ist nie provokativ oder gewaltsam, sondern immer auf eine Art sanft. Das spielt sicher eine Rolle. Aber auch der Kummer, der im Stück erzählt wird, hat nichts Gewalttätiges, noch nicht einmal das Umdrehen zu Eurydike ist eine brutale Bewegung, dabei ist das der tragischste Moment der ganzen Oper. Manchmal bringen die kleinsten Dinge im Leben die größte Zerstörung. Meine Inspiration waren durchaus kleine Gesten in Gemälden aus der katholischen Bildertradition Italiens, die ich mit dem, was gesungen wird, in Verbindung bringe. Ein anderer Aspekt ist Geometrie. Körper sind geometrisch. Ich arbeite zwar formalistisch, aber mit Körpern, die Bedeutung erzeugen. Den Chor zum Beispiel wollte ich in einem Zustand der Entfremdung zeigen, als

Stadtbewohner:innen, die in Wiederholungen gefangen sind. Auch das schafft Rituale. Ein Ritual codiert die Objekte und Gesten, die in ihm aufgehoben sind. Vielleicht entschlüsselt jemand aus dem Publikum den Code, ausgehend von einer Geste oder einer geometrischen Linie. Ich schreibe meinen eigenen Code und hoffe, dass Dinge darin wiedererkennbar werden.

Du hast von Reduktion gesprochen. Auf welche Schlüsselbegriffe würdest du die Inszenierung bringen?

Blicke.

Dann das Umdrehen hin zu unserer dunklen, versteckten Seite, die Verbindung zur Rückseite der Dinge, zur Unterwelt.

Und das Nichts. Der Verlust, der Schmerz. Etel Adnan schreibt vom „reinen Nichts“: Es kommt nichts nach uns. Umso wichtiger ist, was wir erfinden, was wir schaffen, um den Verlust in unserem Leben zu ritualisieren.

Was wir sagen, singen, zeichnen, was wir erschaffen angesichts des Schmerzes, auch wenn wir wissen, dass es „angesichts des Nichts“ geschieht. Orpheus ist der Sänger von etwas, das nicht existiert.

Auch deine Bühnenwelt scheint vom Nichts auszugehen. Vom Nullpunkt der leeren Bühne werden wenige Elemente – Bühnenaufbauten, Gegenstände, Kostüme, Nebel, Licht – eingeführt, alle nach strengen visuellen Regeln gestaltet. Die klare ästhetische Setzung, die du vornimmst, bewirkt, ähnlich wie die Reduktion der Geschichte auf wesentliche Momente, eine Neutralisierung der Außenwelt.

Es ist mir wahnsinnig wichtig, die Wirklichkeit anzuhalten. Ich bin weit von der Popkultur

entfernt. Ich arbeite auf sanfte, poetische Weise an und mit den Dingen, weil ich glaube, dass diese Konzentration auf die Form, auf eine gewisse Eleganz im Gehirn wirksam werden kann. Sie aktiviert etwas Ursprüngliches in uns, das von weither kommt. Mir gefällt die Patina von Dingen, die von weit herkommen.

Vielleicht ist es das: Ich versuche, einen Raum wiederherzustellen, von dem ich nicht weiß, wo er liegt, einen Raum abseits unserer Realität. Irgendwo muss es da einen größeren Zusammenhang geben, ich kann ihn nicht vollständig erklären, es kommt alles von weit her. Ich selber komme von weit her.



Nina van Essen, Luvuyo Mbundu, Statisterie



MONTEVERDIS ERBE

David Bates

Was ist Oper, was Theater? Egal, welches Stadium der Operngeschichte man in den Blick nimmt – sei es die musikalische Momentaufnahme einer Händel-Arie im 18. oder die Dehnung der Zeit bei Wagner im 19. Jahrhundert –, man erkennt Ausformungen von etwas, das mit Claudio Monteverdis *L'Orfeo* begann: das effektvolle Nebeneinander verschiedener Affekte, das überhaupt erst jene Energie erzeugt, die spezifisch für die Oper geworden ist und die ihre Theatralität ausmacht. Monteverdi erreicht sie, indem er schnell von einer Tonart zur nächsten wechselt, nicht selten in kühnen Sprüngen wie von g-Moll zu E-Dur oder von A-Dur zu g-Moll – vielleicht nicht unähnlich der Art und Weise, wie die Maler:innen seiner Zeit Hell und Dunkel oder kräftige Farben direkt nebeneinander gesetzt haben. Nur eben fortlaufend in der Zeit. Monteverdi ist ein Meister der harmonischen Entwicklung. In seiner letzten Oper *Die Krönung der Poppea* (*L'Incoronazione di Poppea*) werden die Harmonien angereichert durch Dissonanzen, wodurch die Akkorde mächtiger, sinnlicher wirken, da sie noch stärker emotional aufgeladen sind. Im Vergleich dazu wirkt das frühere Werk geradezu kahl,

die Akkordwechsel monolithisch – sozusagen die musikalische Entsprechung zur brutalistischen Bühnenarchitektur, die Silvia Costa für dieses Stück entworfen hat und die zur musikalischen Fülle und Samtigkeit von *Poppea* gar nicht passen würde. *L'Orfeo* dagegen ist roher und unmittelbarer, viele Akkorde werden in der ersten Stellung gespielt, mit dem Grundton im Bass, und so aneinandergereiht. *Poppea* ist im Jahre 1642 Fleischlichkeit, Macht und Sex, *L'Orfeo* ist 1607 noch verkopfter, aber auch formaler: das Manifest einer neuen Gattung. Dazwischen liegt ein Komponistenleben – und diese eindrucksvolle Entwicklung.

Später im Barock hat sich der Akt des Singens gewissermaßen verselbständigt, bei Georg Friedrich Händel, 120 Jahre nach Monteverdi, spielt die Kunstfertigkeit, die durch Singen ausgedrückt werden kann, eine größere Rolle. Im frühen 17. Jahrhundert, wo wir uns mit *L'Orfeo* befinden, herrscht stattdessen ein ganz anderer Einsatz der Stimme vor: Die Absicht, einer ursprünglichen antiken Deklamationsart nachzueifern, führt zu einem Erzählen der jeweiligen Geschichte mit

maximaler rhetorischer Unmittelbarkeit. Daher gibt es in *L'Orfeo* auch wenige eigentliche Arien, im Zentrum steht der sparsam begleitete Sologesang, die sogenannte Monodie, bei der man rezitierend singen bzw. singend rezitieren soll und deren Tonumfang relativ gering bleibt. Die Begleitinstrumente liefern die Basslinie und die Harmonien, den *Basso continuo*. Dessen Harmonien sind nicht ausgeschrieben, sondern werden ausgehend von der Basslinie improvisiert. Sie kreieren die Stimmung der Szene und unterstützen die Sänger:innen, in sanften Momenten mit sanfter Begleitung, in energetischeren Momenten oder bei kräftigeren Stimmen entsprechend mit kräftigerer Begleitung.

Von Monteverdis Zeitgenossen Giulio Caccini sind diesbezüglich strenge Vorstellungen überliefert: Tenöre sollten mit Cembalo begleitet werden, Soprane mit Theorben. Er empfahl sogar, jede:n Sänger:in mit genau einem Instrument zu begleiten. Diese Anweisungen geben uns einen Hinweis auf die kammermusikalische Qualität dieser Musik. Auch Monteverdi hat uns glücklicherweise vorgeschrieben, welche Instrumente er an welcher

Stelle des Stücks hören möchte, was uns einen kostbaren Einblick in seine Klangästhetik gibt: Nicht nur Theorben, Harfe, Viola da Gamba, Zink sind besetzt, sondern auch ein seltenes Instrument wie der Lirone, der ein reiches akkordisches Spiel erlaubt.

Die Größe heutiger Opernhäuser und Konzertsäle zwingt uns allerdings zu einer Anpassung: Wenn wir, wie von Monteverdi vorgeschlagen, den Gesang an manchen Stellen nur mit Orgel, Theorbe und Harfe begleiten würden, wäre der Klang im Ergebnis zu leise. Stattdessen versuchen wir ein satteres, von Monteverdis spezifischer Orchestrierung inspiriertes Klangbild. Das darf farbig sein und sinnliche Texturen ermöglichen, die Begleitung sollte aber nicht zu geschäftig werden, um nicht den Schwung zu verlieren und von den langen Gesangsbögen abzulenken, die für diese Oper so wichtig sind.

Das Stück selbst handelt ja von der Kraft des gestalteten Klangs, davon, wie Musik noch das scheinbar Unbewegliche bewegt, ja wie Orpheus durch seinen Gesang sogar beeinflussen kann, in welche Richtung das Wasser strömt. Vielleicht ist Monteverdi deshalb

so präzise, was Redefluss und rhythmische Notation in seiner Musik angeht. Hier beginnt die Arbeit am Stück: mit der Frage, was das Hauptgefühl zu jeder Phrase ist, was Monteverdi damit im Sinn gehabt haben mag. Wenn man dies und den großen Bogen der Phrase berücksichtigt, entsteht automatisch ein direkter emotionaler Eindruck. Man sollte weder überinterpretieren noch sich zu große Freiheiten nehmen: Dieser Kuchen braucht keinen zusätzlichen Zuckerguss. Im Gegenteil, diese Musik wird erst durch den genauen Blick auf das Material lebendig, und zwar auf magische Weise. Als Musiker dieses Repertoires fühle ich mich wie ein Archäologe: Man gräbt eine ganze Weile, aber wenn man zum Kern vorgedrungen ist, muss man das Gefundene nur noch in seinem eigenen Glanz erstrahlen lassen. Daher ist es mir wichtig, jede Nuance in der musikalischen Syntax zu berücksichtigen und auch die Sänger:innen zu einer solchen forensischen Genauigkeit zu motivieren.

Improvisation spielt dabei eine Rolle, aber weniger, als man meinen würde. Verzierungen wie der *trillo* (eine schnelle Wiederholung desselben Tons, die je nach Intensität

Aufregung oder Sehnsucht ausdrücken kann) oder die *Messa di voce* (das An- und Abschwellen der Lautstärke auf einem anhaltenden Ton) sind möglich. Aber auch diese Effekte stellen sich in den Dienst der Grundregel „prima le parole, poi la musica“: an erster Stelle die Worte, an zweiter die Musik.



TEXTNACHWEISE

Die Handlung sowie die Texte auf den Seiten 8–10, 14–22 sowie 24–26 sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Der Beitrag von David Bates wurde protokolliert und übersetzt von Martin Mutschler. Etel Adnan wird zitiert nach: dies., „Orpheus im Angesicht des Nichts“, in: *Sturm ohne Wind*. Gedichte. Prosa. Essays. Gespräche, Hamburg 2019, S. 446–453.

BILDNACHWEISE

Die Szenenfotos entstanden in der Klavierhauptprobe am 20. April 2023.

FOTOS Sandra Then

Claudio Monteverdi: *L'Orfeo*

PREMIERE 28. April 2023

Die Premiere wurde als Livestream auf der Online-Plattform OperaVision übertragen.

Streamingangebot mit freundlicher Unterstützung

VHV STIFTUNG/

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

Edition by Clifford Bartlett published by The Early Music Company

IMPRESSUM

SPIELZEIT 2022/23

HERAUSGEBERIN Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH

Staatsoper Hannover INTENDANTIN Laura Berman

INHALT, REDAKTION Martin Mutschler KONZEPT, DESIGN Stan Hema, Berlin

GESTALTUNG Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß

DRUCK QUBUS media GmbH

Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover

staatsoper-hannover.de



Zentrum für Zahnmedizin

Dr. Philip Putzer

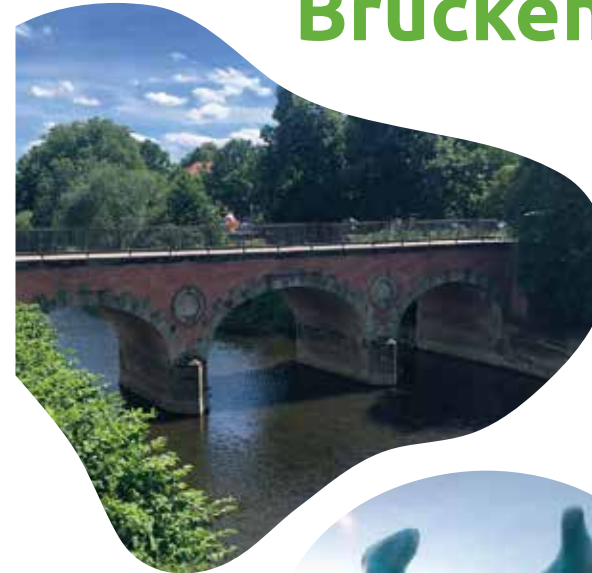
Zahnärzte, Oralchirurgie, Implantologie



Dr. Putzer

Dr. Schulz

Wir bauen Brücken



..., weil wir gerne mit Menschen arbeiten und weil das Leben mit einem gesunden, hübschen Lächeln einfach schöner ist.

Unsere Schwerpunkte sind die Prophylaxe sowie prothetische Versorgungen als harmonische Symbiose von Funktion und Ästhetik. Umfangreiche Behandlungen sind bei uns auf Wunsch auch ganz ohne Spritzen möglich. Erleben Sie den sanften Unterschied in herzlicher, zugewandter Atmosphäre.



#freudeamlächeln

Karl-Wiechert-Allee 1c, 30625 Hannover

www.zentrum-zahnmedizin.de

Tel.: 0511 9562960



EILENRIEDESTIFT

Bei uns spielen Sie die Hauptrolle!

Leben im Eilenriedestift –
anspruchsvolles Senioren-
wohnen im Grünen.

Sprechen Sie uns an,
wir beraten Sie gerne:

Eilenriedestift e.V.
Bevenser Weg 10
30625 Hannover

Telefon:
0511 5404-1427
Mail:
beratung@eilenriedestift

www.eilenriedestift.de

www.rosenowski.de



next125



KÜCHEN VON
ROSENOWSKI

Studio 1:

Lange Reihe 24
30938 Thönse
0 51 39 / 99 41-0

Studio 2:

Friesenstraße 18
30161 Hannover
05 11 / 1 625 725

