

DIE OPER

staatstheater darmstadt

L'ORFEO

Claudio Monteverdi

„Ich bin die Musik.“
aus: „L'Orfeo“



Premiere am 08. September 2018, 19.30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Kammerspiele
Wiederaufnahme am 27. Februar 2019, 19.30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Kleines Haus

L'Orfeo

Claudio Monteverdi

Favola in Musica in einem Prolog und fünf Akten
Text von Alessandro Striggio
In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln
Uraufführung am 22. Februar 1607,
Accademia degli Invaghiti, Mantua

Gefördert durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain



Orfeo David Pichlmaier
**La Musica / Euridice /
Speranza / Apollo** Robert Crowe
Messaggiera Elisabeth Hornung
Caronte / Spirito Marko Spehar
Ninfa / Proserpina Cathrin Lange
Plutone Christian Tschelebiew
Pastore / Spirito Musa Nkuna
Pastore / Spirito Mark Adler

Madrigalchor

Sopran I Giorgia Cappello
Sopran II Diana Schmid
Tenor I Jonas Boy
Tenor II Eddie Wolff
Bass Andreas Donner

Mitglieder des Staatsorchesters Darmstadt

Musikalische Leitung Joachim Enders
Regie Andreas Bode
Bühne Geelke Gaycken
Kostüme Geraldine Arnold

Regieassistenz Kathrin Sedlbauer
Musikalische Assistenz Jan Croonenbroeck, Michael Nündel
Musikalische Einstudierung Giacomo Marignani, Hie Jeong Byun
Studienleiter Jan Croonenbroeck
Einrichtung der Übertitel Nele La Baume

Aufführungsdauer ca. 2 Stunden, keine Pause

Prolog

La musica tritt auf und kündigt eine von Musik umrahmte Geschichte („Favola in Musica“) an. Die Hauptrolle in dieser Geschichte spielt Orfeo, der mit seinem Gesang wilde Tiere zähmte und unsterblichen Ruhm erlangte.

Erster Akt

Orfeo und Euridice, feiern im Kreis von Hirten und Nymphen Hochzeit. Zuvor besingen diese die Liebe und bitten Hymenaios, den Gott der Ehe, um dessen Segen. Sie freuen sich, dass das Liebesleid von Orfeo nun ein Ende haben wird.

Zweiter Akt

Orfeo erinnert sich an die Klagelieder, die er sang, als Euridice seine Liebe noch nicht erwiderte; nun kennt sein Gesang nur noch Freude. Da stürzt eine Botin herbei. Sie berichtet, dass Euridice von einer Schlange gebissen wurde und an den Folgen des Giftes gestorben sei. Alle Versuche sie zu retten, seien erfolglos geblieben. Voller Bitterkeit über die erhaltene Nachricht beschließt Orfeo, in die Unterwelt hinabzusteigen und seine geliebte Euridice zurückzuholen. Er will Pluto, den Herrscher der Unterwelt mit Hilfe seiner Kunst umstimmen. Wenn ihm das nicht gelingt, so will er im Reich der Toten bleiben.

Dritter Akt

Von der Hoffnung (Speranza) bis ans Tor der Unterwelt begleitet, muss Orfeo allein zurückbleiben, denn ab hier gilt das Gebot „Lasst alle Hoffnung zurück, die ihr hier eintretet!“. Der Fährmann Caronte, welcher die toten Seelen ans andere Ufer des Totenflusses Styx bringt, stellt sich Orfeo entgegen. Er weigert sich einen Lebenden hinüber zu geleiten. Durch die Macht seines Gesangs vermag Orfeo Caronte zwar nicht zu erweichen, aber so doch in Schlaf zu versetzen. Kurz entschlossen steigt Orfeo in den Kahn des Fährmanns und gelangt so in die Unterwelt.

Vierter Akt

Proserpina, die Göttin der Unterwelt, ist vom Klagegesang Orfeos so gerührt, dass sie ihren Mann bittet, Euridice in die Welt der Lebenden zurückkehren zu lassen. Pluto kann ihr diese Bitte nicht abschlagen und willigt ein, allerdings unter einer Bedingung: Orfeo darf Euridice erst ansehen, wenn beide die Unterwelt verlassen haben. Orfeo geht gefolgt von Euridice voran. Noch während er den Göttern für das gewährte Glück dankt, steigen Zweifel in ihm auf: Wird Euridice ihm wirklich folgen können? Als er glaubt die Stimmen von Furien zu hören, die sie aufhalten, kann er sich nicht beherrschen. Er dreht sich um – und verliert Euridice für immer.

Fünfter Akt

Orfeo kehrt wütend und enttäuscht in seine Heimat zurück. Er singt ein letztes Lied zu Ehren Euridices und gibt sich rasend seiner Ohnmacht hin. Sein Vater Apollo erscheint und weist ihn zurecht, er möge seine Gefühle besser unter Kontrolle haben. Daraufhin stellt er Orfeo ein Leben fern von irdischem Leid in Ruhm und Unsterblichkeit bei sich im Olymp in Aussicht.

Andreas Bode

Der Besessene

Szenische Anweisungen sind im Werk „L'Orfeo“, des von uns heute als Erfinder der Oper betrachteten Claudio Monteverdi, selten. An der alles entscheidenden Stelle, an der Orfeo sich der Weisung der Götter widersetzt und auf dem Weg aus der Unterwelt seinen Blick zurück auf seine Frau Euridice wendet, schreibt er eine dieser Zeilen in die Partitur: „Hier hört man ein Geräusch hinter der Bühne.“

Dieser Moment, den wir als den Schlüsselmoment des Stückes betrachten – geht es doch schließlich um alles – verdeutlicht durch ein banales Mittel des Straßentheaters? Hat Monteverdi seiner kompositorischen Ausdruckskraft nicht vertraut?

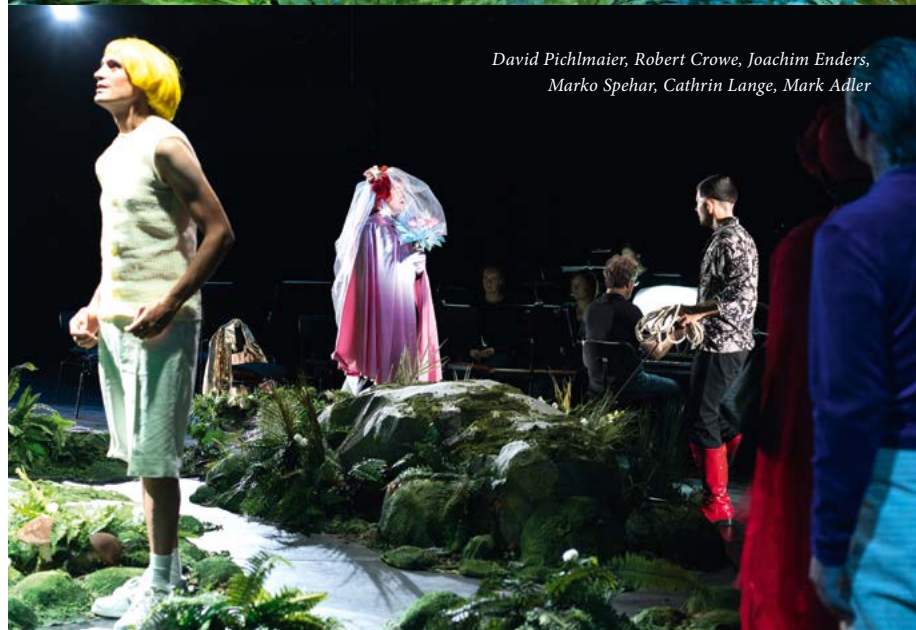
Wohl kaum. Wie immer wieder in seinem Werk, gelingt es ihm gerade hier, das Zusammenspiel von Musik und Text so zu verdichten, dass eine sonst nur durch die Psychologie erklärbare menschliche Handlung mit den Mitteln des Musiktheaters präzise nachgezeichnet wird.

Warum also dreht Orfeo sich um? Vielleicht mit Absicht, um sich in diesem unsäglichen Moment, in dem seine große Liebe vor seinen Augen ein zweites Mal das Leben verliert, als vom Leid getroffenes Opfer inszenieren zu können? Ein Mann, der nunmehr zum ewigen künstlerischen Schaffen verdammt und so voller Schmerz ist, dass die Quelle seiner Inspiration niemals versiegen wird? Will er Euridice wirklich zurückholen oder ist dieser erneute Unfall nur eine willkommene Begebenheit auf seinem Weg als Künstler aller Künstler? Und was war eigentlich genau los an der Hochzeit, nur wenige Tage zuvor?

In Monteverdis und Striggios Werk ist es eindeutig, wie die Verhältnisse stehen: Während Orfeo 362 Takte komponierte Musik zu singen hat, kommen auf Euridice gerade einmal 17 Takte. Während Plutone seine geliebte Proserpina in einem ausgiebigen Dialog, der zwischen Leidenschaft und göttlichem Alltagsstress schwankt (und der Ingmar Bergmanns „Szenen einer Ehe“ in nichts nachsteht) portraitiert werden, singen Orfeo und Euridice



Cathrin Lange



David Pichlmaier, Robert Crowe, Joachim Enders,
Marko Spehar, Cathrin Lange, Mark Adler



*Cathrin Lange, Marko Spehar, Mark Adler,
Robert Crowe, David Pichlmaier, Eddie Wolf,
Christian Tschelebiev, Gina Cappello, Musa Nkuna*



Marko Spehar, David Pichlmaier



David Pichlmaier



Marko Spehar

bei ihren beiden flüchtigen Begegnungen geflissentlich aneinander vorbei. Während er sie mit Komplimenten überhäuft, ohne sich auch nur einmal zu versichern, ob diese überhaupt ankommen, ja sich vollständig in Sprachgewalt und musikalischer Raffinesse verliert, verweist sie auf Amor als Zeugen ihrer Liebe – so als wüsste sie nicht so recht, was sie von all dem denken soll.

Wir antworten auf diese Setzung der Autoren mit einer Zuspitzung, die Euridice als Muse und imaginiertes Bild Orfeos zeigt. Dies heißt allerdings nicht, dass er sie, in seinem Ego gefangen, nicht heiß und innig liebt! Eine Muse, die zur Inspiration seines Liebesliedes „Rosa del ciel“, seines besten Pop-Songs „Vi Riccorda“ und schließlich des Lamentos „Tu sei morta“ wird. Eine Muse, die Voraussetzung ist, dass Orfeo eine künstlerische Biografie nach seinem Willen schreiben kann. Denn das weltliche Publikum, Menschen, Tiere und Steine, reichen ihm nicht. Orfeo will mit seinem Gesang auch die Geister und Götter der Unterwelt bezwingen.

Orfeo ist ein Besessener, der seine eigene Musik interpretiert, sich an ihr abarbeitet und mit ihr eins wird. Er ist der Prototyp eines neuen Künstlers, der sich nicht mehr als bloßer Handwerker und Meister seines Fachs versteht, sondern ein Mann, dessen Leben und Kunst zu einem Gesamtkunstwerk verschmelzen – auch um den Preis des (frühen) Todes.

Trug Claudio Monteverdi bereits selbst Züge dieses Künstlerbildes in sich? Wie erklärt es sich, dass seine Oper über 400 Jahre überdauert hat, während etwa eine früher geschriebene Oper – Euridice von Peri nur noch für Musikhistoriker von Interesse ist? Auf Grund des jeweiligen musikalischen Gehaltes? Oder wohnt Monteverdis Musik neben ihrer Kunstfertigkeit etwas inne, das jenseits des Messbaren liegt. Sein Frau starb nur wenige Monate nach der Uraufführung im Februar 1607 in Mantua. Ob er dies bereits ahnte und sich so die einmalige, nicht zu beschreibende Schönheit der Musik der Euridice Figur erklärt, deren Gesang bereits im glücklichsten Moment so klingt, als wäre sie irgendwo entrückt zwischen Himmel und Erde? Wir können nur spekulieren.

Jürgen Schläder

Der Moderne Mensch heißt Orfeo. Ein Modellfall der frühen Oper

Monteverdis „L'Orfeo“ war ein exemplarischer Fall kulturpolitischer Propaganda und der unverkennbare Versuch, eine erweiterte Öffentlichkeit mit der neuen Theatergattung bekannt zu machen. Im Unterschied zu den meisten Werken des ersten Jahrzehnts der Operngeschichte ist ein gesellschaftlicher Anlass für die Komposition wie Hochzeit, Fürstengeburtstag oder Staatsbesuch nicht bekannt. „L'Orfeo“ entstand als freie Produktion aus dem wissenschaftlichen wie kulturellen Interesse der führenden Mantuaner Gelehrtenvereinigung „Accademia degli Invaghiti“, der unter anderen auch die beiden Söhne des regierenden Herzogs, Francesco und Ferdinando Gonzaga, sowie der Orfeo-Librettist Alessandro Striggio angehörten. Auftraggeber Francesco Gonzaga, der Erbprinz der Mantuaner Fürstenfamilie, hatte ein Theaterkunstwerk im Sinn, das verschiedene Funktionen zugleich erfüllte: kulturellen Fortschritt im Hinblick auf moderne musikalische und theatrale Darstellungsmöglichkeiten; kulturpolitische Demonstration im Wettstreit der Gonzaga mit den Medici in Florenz; ideologische Programmatik im Herrschaftsdenken des europäischen Frühabsolutismus. Die von Francesco Gonzaga geschaffenen Rahmenbedingungen dieser Theaterproduktion offenbaren die gesteigerten Ambitionen des Mantuaner Hofes, mit „L'Orfeo“ ein Stück Kulturgeschichte zu schreiben. Monteverdis „L'Orfeo“ schien das geeignete Demonstrationsobjekt des ehrgeizigen und künstlerisch kenntnisreichen Herzogs, um die Überlegenheit Mantuas auch in der Bühnenkunst und vor allem in der Konzeption einer musikalisch-dramatischen Handlung nach modernen wissenschaftlichen Erkenntnissen und zeitgenössischen ästhetischen Kategorien unter Beweis zu stellen.

Narzisstischer Gewinn

„Nachdem Orpheus sich umgedreht hat, um einen Blick auf Euridice zu werfen und sie aus diesem Grund verliert, tröstet ihn der Gott. Zwar habe er sie als Wesen aus Fleisch und Blut verloren, doch von nun an werde er ihre schönen Züge überall wahrnehmen können, in den Sternen am Himmel, im Glanz des Morgentaus usw. Orpheus zögert nicht lange, sondern akzeptiert den narzisstischen Gewinn, der sich aus dieser Umkehrung ergibt und widmet sich begeistert der Verherrlichung Euridices in seiner Poesie, für die er von nun an leben wird. Kurzum, er liebt nicht mehr sie, sondern seine Vision von sich selbst als demjenigen, der seine Liebe zur Schau stellt.“

Slavoj Žižek

Die individuellen Züge des Menschen traten ins Blickfeld der Künstler wie der Herrschenden. Seit Monteverdis Oper trägt das Individuum einen Bühnennamen: Orfeo. Die erste Oper, die diesen Gattungsnamen verdient, versammelt deshalb kulturelle Traditionen Oberitaliens und zeitgenössisches Denken wie in einem Brennspeigel.

Das Zusammenbrechen einer über Jahrhunderte gefestigten und vermeintlich unerschütterlichen Weltordnung, das immer tiefer in der Vergangenheit versinkende Bild des Mittelalters, das Heraufdämmern neuer Ordnungskategorien im naturwissenschaftlich fundierten Empirismus und die sich verschärfenden politischen und gesellschaftlichen Gegensätze in Europa schürten eine tiefgreifende Skepsis gegenüber scheinbar absolutem, gesichertem Wissen und einer Gesellschaftsordnung, die auf eben diesem Wissen basiert. Im Skeptizismus formierte sich die intellektuelle Kritik am neuen positiven Denken. Zentraler Traktat dieser kritischen Haltung war die Schrift „Quod nihil scitur“ (etwa: Dass man nichts wissen kann) des Spaniers Francesco Sanchez, der in Oberitalien und Rom zum Philosophen und Mediziner ausgebildet worden war und dessen Thesen man in Mantua kannte. Sanchez pointierte in seiner Argumentation die subjektive Komponente menschlichen Wissens und akzentuierte die Skepsis als fundamentale Struktur menschlichen Denkens. Mit diesen Eigenschaften versah Striggio den Charakter seiner Titelfigur. Orfeo wird zum Spiegelbild der zeitgenössischen Mentalität: eigenständig und subjektiv im Denken, selbstbewusst im Vertrauen auf seine individuelle Stärke, fähig zur kritischen Reflexion; skeptisch in der Einschätzung der Welt; bereit sich zu Verfehlungen durch rationale Prüfung zu bekennen und Schuld auf sich zu nehmen. Nur in Striggios Libretto findet sich diese Individualisierung der mythischen Figur. Durch die Kunstgriffe des Librettisten (und die kongeniale Vertonung der einschlägigen Textpassagen) wurde sie zum leibhaftigen Zeitgenossen der Zuschauer. So trafen sich in der Opernfigur des Orfeo ideal die künstlerischen Ambitionen der Gonzaga, den Modellfall einer Oper zu gewinnen, mit aktuellen philosophisch-wissenschaftlichen Tendenzen der Zeit.

Freilich bereitete das Ende der Handlung mit einem derart selbstkritischen Individuum auch Probleme. Aus dem selbstverschuldeten Scheitern zieht das verantwortungsbewusst denkende Individuum die einzig mögliche Konsequenz: sich dem Zorn hinzugeben und Schmerz zu ertragen. Wie er geliebt hat, will Orfeo nun auch zugrundegehen: leidenschaftlich. Der psychischen Zerstörung des Individuums müsste konsequenterweise die physische folgen.

Striggio hat sich bei diesem Schluss offensichtlich an Polizianos Tragödie von 1480 orientiert. Der Libretto-Druck, den Francesco Gonzaga an seine Zuschauer verteilen ließ, vermittelt ihn uns: Nach seiner Schmäherei auf alle Frauen dieser Welt muss Orfeo vor den rasenden Bacchantinnen flüchten, die sich und deshalb ein orgiastisches Fest feiern. So hätte am Ende der Oper die ekstatische Anarchie gestanden, denn Bacchus galt nach dem antiken Mythos als bedrohliche Kraft, die das unkontrollierbare Unbewusste im Menschen zum Vorschein bringt. Dieser Opernschluss voll erschütternder Drastik wäre auf dem Theater dieser Zeit einer unerträglichen Revolution im gesellschaftlichen Denken gleichgekommen. Auch wenn der Zweifel am Sinn der Welt und die Auflehnung gegen bestehende Ordnungen dem Charakter der Orfeo-Figur eingeschrieben sind, ließ sich mit der totalen Negation jeglicher Lebensperspektive kein tragfähiges Theaterbild errichten, zu schweigen von der unerhörten Vorstellung, in Orfeo einen Märtyrer des modernen Denkens vorgeführt zu haben. Striggios mythosgerechter Schluss blieb möglicherweise unkomponiert; zumindest wissen wir nichts von musikalischen Quellen zu diesem Libretto-Ende. Statt dessen der *lieto fine*, die glückliche Lösung. Orfeo wird von seinem Vater Apoll erlöst und zu ewigem Leben an den Himmel gehoben. Er muss zwar auf die Sinnenfreude mit Euridice künftig verzichten und darf sie nur noch symbolisch in der Sonne und in den Sternen wiederfinden – ein Akt der Sublimation. Dafür aber wird er mit den Freuden des Paradieses getröstet.

Inspizienz Marc Liebermann **Kostümassistenz** Saskia Scherer **Licht** Carolin Seel **Stellwerk** Nadja Klinge, Jonas Panzer **Maske** Karin Seiter **Requisite** GH **Technische Einrichtung** Nadja Klinge, Jonas Panzer, David Remai, Fabian Schmid, Carolin Seel, Stefan Tschunt, Hüseyin Uygun

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters Darmstadt

Technischer Direktor Bernd Klein **Bühneninspektor** Uwe Czettl **Technische Leiterin der Kammerspiele** Almut Momsen **Leiter der Werkstätten** Gunnar Pröhl **Technische Assistenz** Lisa Hartling **Leiterin Kostümabteilung** Gabriele VargasVallejo **Leiter des Beleuchtungs-wesens** Nico Göckel **Leiter der Tontechnik** Sebastian Franke **Chefmaskenbildnerin** Tilla Weiss **Leiterin des Malsaals** Ramona Greifenstein **Leiter der Schreinerei** Daniel Kositz **Leiter der Schlosserei** Jürgen Neumann **Leiter der Polster- und Tapezierwerkstatt** Roland Haselwanger **Leiterin der Requisitenabteilung** Ruth Spemann **Gewandmeisterei** Lucia Stadelmann, Roma Zöller (Damen), Brigitte Helmes (Herren); **Schuhmacherei** Tanja Heilmann, Daniela Klaißer, Anna Meirer **Kaschierwerkstatt** Lin Hillmer

Text- und Bildnachweise

Der Text von Andreas Bode ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft. | Monteverdi, Claudio/Striggio, Alessandro: Das übersetzte Zitat stammt aus dem Libretto von „L'Orfeo“: Mantua 1607; | Schläder, Jürgen: *Der moderne Mensch heißt Orfeo. Ein Modellfall der frühen Oper*. In: Krellmann H., Schläder J. (Hrsg.): *Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit*: Stuttgart 2003 (Gekürzter Text mit freundlicher Genehmigung des Autors); | Slavoj Žižek: Das Zitat stammt aus dem dem Text *Das Geschlecht des Orpheus*, In: Avanesian, Armen/Brandstetter, Gabriele/Hofmann, Franck: *Die Erfahrung des Orpheus*: München 2010. | Sollte es uns nicht gelungen sein, alle Urheber ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber, sich bei uns zu melden.



IMPRESSUM

**Spielzeit 2018|19, Programmheft Nr. 3 | Herausgeber: Staatstheater Darmstadt
Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt | Telefon: 06151.2811-1 |
www.staatstheater-darmstadt.de | Intendant: Karsten Wiegand |
Geschäftsführender Direktor: Jürgen Pelz |
Redaktion: Jana Beckmann, Dramaturgin | Probenfotos: Nils Heck |
Gestalterisches Konzept: sweetwater | holst, Darmstadt |
Ausführung: Hélène Beck | Herstellung: DRACH Print Media GmbH, Darmstadt**



