

DIE OPER

staatstheater darmstadt

OR LAN DO

Georg Friedrich Händel



João Pedro de Paula, Owen Willetts

Premiere am 18. Mai 2019, 19.30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Kleines Haus

Orlando

Opera seria in drei Akten von Georg Friedrich Händel
nach einem Libretto von Carlo Sigismondo Capece

in italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Aufführungsdauer ca. 2 Stunden 30 Minuten, eine Pause

Besetzung

Orlando Owen Willetts

Angelica Julia Giebel

Dorinda Julie Grutzka

Medoro Xiaoyi Xu

Zoroastro Johannes Seokhoon Moon

Frau H KS Elisabeth Hornung

Tänzer*innen Kana Imagawa, João Pedro de Paula, Astrid Julen

Das Staatsorchester Darmstadt

Musikalische Leitung Michael Nündel

Regie und Choreographie Jörg Weinöhl

Bühne Philipp Fürhofer

Kostüm Philipp Fürhofer, Hannah Barbara Bachmann

Dramaturgie Yvonne Gebauer

Licht Thomas Gabler

Ton Sebastian Franke

Maske Kirsten Roser, Martina Prothmann

Kostüm Nadine Smolka

Requisite Carina Krüger

Studienleitung Jan Croonenbroeck

Musikalische Einstudierung Giacomo Marignani, David Todd

Regieassistenz Stephan Krautwald

Regiehospitantz Rumie Susan Seidler

Produktionsleitung Corina Krisztian

Kostümassistenz Nadine Smolka

Inspizienz Gerd Wehmann

Bühnenmeister Sebastian Emrich

Sprachcoaching Giacomo Marignani

Vorgeschichte

Zoroastro beobachtet die Bahn der Planeten und sinnt über ihre geheimnisvollen Bewegungen. Der ehemalige Kriegsheld Orlando ist von der Liebe zu Angelica besessen, die sich aber in Medoro verliebt hat, während Orlando im Krieg war. Dorinda ist unglücklich verliebt in Medoro, der ihr freundlich versichert, sie niemals zu vergessen. Dorinda lässt sich gern von ihm täuschen. Zoroastro warnt vor der rasenden Eifersucht Orlandos.

Zweiter Akt

Angelica und Medoro wollen abreisen und schenken Dorinda, die ihren Liebesschmerz beklagt, zum Abschied ein Armband. Orlando erkennt darin ein Geschenk, das er einst Angelica machte und damit deren Verrat. Aber er ist besessen davon, sie zu erobern, will sie bis in die Unterwelt verfolgen und sich dafür sogar das Leben nehmen. Angelica sieht ein, dass sie undankbar gegenüber Orlando war, fühlt sich der Macht Amors aber hilflos ausgeliefert. Orlando rast vor Wut und verfolgt Angelica und Medoro. Er verfällt dem Wahnsinn.

Dritter Akt

Medoro geht auf Angelicas Wunsch hin zu Dorinda und versucht ihr verständlich zu machen, dass er sie nicht lieben könne. Dorinda ist froh, dass er jetzt immerhin die Wahrheit sagt. Orlando trifft in seinem Wahn auf Dorinda und erklärt der Armen seine Liebe. Angelica erfährt durch Dorinda von Orlandos wahnhaftem Zustand. Dorinda beschreibt die Liebe als einen Wind, der neben kurzem Vergnügen lange Trauer bringt. Zoroastro will Orlando heilen. Inzwischen gibt es Nachricht von Orlandos schlimmem Wüten: Er habe Dorindas Haus zerstört und Medoro unter den Trümmern begraben. Bevor Orlandos Zerstörungswut noch mehr Unheil bringen kann, sinkt er in einen tiefen Schlaf. Nun sind Zoroastros magische Kräfte gefragt, um Orlando aus seinem bisherigen desorientierten Zustand zu befreien. Orlando erwacht, ist beschämt, sieht sich fragend um in der Welt und tastet sich in ein neues Leben hinein.

Yvonne Gebauer/Jörg Weinöhl

„Wo nun lenkt ihr hin die irren Schritte..?“

Notiz zu Georg Friedrich Händels Orlando

Orlando, der heldenhafte Ritter, ist die Hauptfigur in Ariosts berühmten Epos des „Rasenden Roland“, das 1516 erschien. Das Werk wurde mit einem Barockgarten verglichen, in dem man sich leicht verlaufen kann, vereint es doch bei ständigen Szenenwechseln etwa 130 Handlungsstränge.

Im Fokus von Georg Friedrich Händels Oper steht Orlando's verzweifelter Ringen um die Beantwortung der Frage: Krieg oder Liebe? – denn das ist das Zentrum des höfischen Rittertums: „Waffenfahrten und Liebe“, schreibt Erich Auerbach, „sind mit der Person des vollkommenen Ritters dauernd verbunden. Sie gehören zu seiner Definition, so dass er keinen Augenblick ohne Waffenabenteuer und keinen Augenblick ohne Liebesverstrickung sein kann. Würde er es, so verlöre er sich selber und wäre kein Ritter mehr.“

Händel begleitet in seiner Oper den krisenhaften Weg des irrenden Orlando durch das Labyrinth seiner Existenz, die zwischen Krieg und Liebe aufgespannt ist: Orlando liebt Angelica, doch Angelica, die ihn einst liebte, liebt einen anderen: Medoro. Der erfahrene Ritter überträgt nun die Eroberungsphantasien des Kriegers auf die des Liebenden, der seiner Angelica nachjagt. Er übernimmt den kollektiven Wahn der Siegesgewissheit im Krieg und entwickelt einen individuellen in der Liebe. Als konditionierter Kriegsheld glaubt Orlando, auch die Geliebte einnehmen und erobern, ihre Gefühle unter seine Kontrolle bringen zu können. Und sei es mit Kampf und Gewalt. Doch er rennt ohnmächtig gegen Wände.

In dieser Verengung verliert er seinen Verstand und wird zum wilden, um sich schlagenden Tier. Er reißt sich die Kleider vom Leib, wirft seine Waffen weg, verjagt sein Pferd und tobt monatelang besinnungslos durch das Land.

Im Scheitern seines Liebes-Feldzuges wiederholt sich das Trauma des Krieges, alle Erfahrungen von Schmerz, Trauer und Verlust werden wieder aufgerufen und schließen ihn ein in einen tiefen Wahnzustand. Von diesem dunklen Kraftfeld werden alle Figuren, alle Menschen, die Orlando begegnen, erfasst. In Schlaglichtern erzählt uns Händel von ihren Bedrängnissen. Ein jeder muss sich die Frage stellen: Wie möchte ich leben?

Dorinda zieht ihr Leben hinter sich her wie eine endlose Schleppe – sie liebt den Falschen. Sie liebt Medoro, der Angelica liebt. Dieser trägt schwer an der vermeintlichen Schuld, Dorinda's Liebe nicht erwidern zu können. Zoroastro, der Magier, hat sich in den Sternen verloren und sucht den Weg zurück zum irdischen Dasein. Und Angelica, die Orlando als Feindin ausgemacht macht und gegen die er in den Liebeskrieg zieht, verweigert den Kampf und liefert Orlando dem Selbstgespräch aus – Auge in Auge mit sich selbst muss er die Frage ganz allein beantworten.

So allein wie Orlando sind sie alle, die durch das Dickicht ihres eigenen Lebens straucheln – und wie Händel sie in seiner Oper porträtiert. Vielleicht funktioniert Orlando's Extremismus, der zeitweise den Wahn als einzige Möglichkeit seiner Existenz sieht, wie ein Katalysator für die anderen, um endlich Fragen nach dem richtigen Leben für sich zu stellen.

Frau H. nimmt in ihrem Wohnzimmer an diesen Wirren teil, während sie im Radio die Oper „Orlando“ hört. Sie folgt den Schritten aller Figuren, fühlt mit ihnen und geht ihren Gedanken nach. Manchmal durchkreuzen sich wundersamerweise ihre Wege, und für einen Moment öffnet sich ein noch unbekannter Raum. Der Vorhang fällt, das Ende ist offen.

Liebeseklärung I

Ich ertrage oft deine bloße Anwesenheit nicht, ich meine, wir befinden uns in demselben Raum, wir gehen miteinander spazieren, wir sind in so genannter Gesellschaft, in Gesellschaft sein, nicht wahr, ist ja mitunter das Unerträglichste, „Wenn ich einen Menschen sehe, habe ich Lust, ihm eins in die Fresse zu hauen“, schrieb mal jemand, der neunzehnhundertzweiundvierzig in einem Petersburger Gefängnis verhungert ist, wer sich in die Gesellschaft begibt, kommt in ihr um, und ich halte dich nicht aus, ich halte deine bloße Anwesenheit nicht aus, man mag das mit den Sternen erklären, dass die sogenannten Konstellationen nicht günstig seien, und so weiter, dass also die Sterne nicht stimmen, was stimmt denn bei euch nicht, die Sterne, aha, ich ertrage deine Überschwänglichkeit nicht, deinen Selbstdarstellungsdrang, nicht wahr, dein Gebaren, deine Offiziosität, ein Monsterwort, das es trifft, es ist mir dann zunehmend unerträglich, mit dir im selben Raum zu sein, ich möchte dann alles zurücknehmen, was ich je Schönes und Liebes über dich gesagt habe, dir, alles streichen, alles ungesagt machen, ich möchte dir dann hebend gern sagen, was für eine unerträgliche und in der Unerträglichkeit Unerträgliche du bist, die ohne öffentlichen Spiegel, und sei er auch bodenschwer zerkratzt, nicht atmen kann, aufgezogen, mit großer Schraube, die größer ist als du, die dich überragt, die so groß ist, dass du sie gar nicht sehen kannst, die Schraube, so unerträglich bist du mir dann manchmal, dass ich wünschte, dich nie kennen gelernt zu haben, dir nie begegnet zu sein, ach komm her, der das sagt, ist eine Hochzicke, dabei will ich dich nur in meine Arme schließen, deine Kälte, nicht wahr, deine wichtige Herzlosigkeit, dein bitterer Mund, die um deinen Mund flatternde Bitterkeit, Abweisung, Zurückweisung, deine Lieblingsworte, und ich stelle dich kalt.

Michael Lentz



Silke Leopold

Wahnsinn und Todesnähe bei Händel

Zu den existenziellen Grenzsituationen, von denen Händels Opern voll sind, gehören Szenen des Außer-Sich-Seins, des Wahnsinns, der Todesnähe. Auch sie – Topographien nicht im wörtlichen, sondern im übertragenen Sinne – haben ihren Ursprung in der Oper des 17. Jahrhunderts. Erstmals hatte Claudio Monteverdi während seiner Planungen zu einer neuen Oper mit dem Titel „La finta pazza Licori“ (Licoris gespielter Wahnsinn) in einer Reihe von Briefen im Jahre 1627 ausführliche Überlegungen dazu angestellt, wie die Verwirrung des Geistes in Musik ausgedrückt werden könne. Nach seiner Vorstellung sollte der gespielte Wahnsinn sich vor allem in abrupten Stimmungsumschlägen manifestieren. Die Sängerin sollte in der Lage sein, von einem Moment auf den anderen himmelhoch-jauchzend und zu Tode betrübt zu agieren und das Publikum mit dem rasenden Auf und Ab der Gefühle zum Lachen und zum Mitleid zu bewegen.

Mindestens so intensiv wie mit dem grotesken Wahnsinn setzte Händel sich mit dem tragischen Wahnsinn, mit Todesnähe und Sterbeszenen auseinander und entwickelte hierfür musikalische Formen, die nicht nur in der Oper, sondern später auch noch im Oratorium funktionierten. Nun ist Todesnähe zwar nichts Besonderes in der Opera seria – im Gegenteil: Je aussichtsloser die Situation, in die eine Figur geriet, desto befreiender wirkte das Happy Ending. Sterbeszenen aber verletzen das Decorum, die Etikette, den guten Geschmack. Nur sehr selten starben Personen auf offener Bühne, und es waren zumeist Bösewichter, die auf diese unwürdige, ehrlose Weise ihren gerechten Lohn erhielten. In „Giulio Cesare“ (1724) lassen gleich zwei von ihnen für alle sichtbar ihr Leben: Achilla darf wenigstens noch im Seccorezitativ seine Schandta-

To

There is no reason
for me to keep counting
how long it has been since you were here
alive one morning
as though I were
letting out the string
of a kite one day at a time over my finger
when there is no string

An

Es gibt für mich
keinen Grund
die Tage zu zählen
seit deinem Besuch
so lebendig an jenem Morgen
als ob ich Stück für Stück einem Drachen
Schnur gebe
sie über die Finger laufen lasse aber da ist keine Schnur

W. S. Merwin

ten bekennen; Tolomeo wird wortlos im Zweikampf niedergemacht. Anders verhält es sich mit Bajazet, dem gefangenen Osmanenbeherrscher in „Tamerlano“ (1724), denn er ist kein Verbrecher, sondern ein zutiefst gedemütigter Mensch, dem nichts als seine Würde und die seiner Tochter Asteria geblieben ist. Immer tiefer verstrickt er sich in seinen Hass gegen den Sieger Tamerlano, bis er sich schließlich der ausweglosen Situation durch einen Selbstmord mit Gift entzieht. Nur durch seinen Freitod kann er Tamerlano besiegen, indem er ihm die Möglichkeit nimmt, ihn weiterhin zu erniedrigen. Sein Abschied von der Welt gehört zu den außergewöhnlichsten Szenen, die je in einem Seria-Libretto exponiert wurden, und auch für Händel bedeutete die musikalische Auseinandersetzung mit einer solchen Sterbeszene eine Herausforderung besonderer Art. Dabei orientierte er sich eng an dem Vorbild für diese Szene in Francesco Gasparinis Oper „Bajazet“ (1719), deren Partitur ihm der Sänger dieser Rolle zur Kenntnis gab; dennoch ging er in manchen, vor allem theatralischen Aspekten über Gasparini hinaus. Wo dieser fast ausschließlich Seccorezitative schrieb, lud Händel die entsetzliche Szene eines Todeskampfes mit massivem Accompagnato auf.

Bevor er den Saal betritt, hat Bajazet Gift genommen. Es lässt ihm genügend Zeit, seinen Triumph über Tamerlano auszukosten, dessen Tyrannei er sich jetzt durch seinen Freitod entzogen hat, genügend auch, sich von seiner Tochter zu verabschieden und Tamerlano mit den Furien der Hölle zu drohen, bis ihn schließlich die Kräfte verlassen. Auf seine Tochter gestützt, verlässt er sterbend die Bühne. Asteria erspart ihm diese letzte Demütigung und eine kaum noch hinnehmbare Verletzung des Decorums: in aller Öffentlichkeit den letzten Atemzug zu tun. Was die Festgesellschaft auf der Bühne und das Publikum im Theater zu hören bekamen, war nun allerdings ungeheuerlich genug. Denn Händel kostete Bajazets Agonie mit einer an Peinlichkeit grenzenden Direktheit musikalisch aus. Bajazets f-Moll-Sicilianoarie „Figlia mia, non pianger no“ („Nein, weine nicht, meine Tochter“)

ist eingebettet in zwei Accompagnatorezitative, deren letzteres in einen zwischen Accompagnato und Arie changierenden, mit Presto vorgezeichneten Wutausbruch mündet, an dessen Ende Bajazet in sich zusammensinkt: Den Schluss der Sterbeszene bildet ein Largo überschriebenes Accompagnato, das von einem kaum noch zusammenhängender Worte mächtigen Keuchen des Sterbenden beherrscht wird. Immer kürzer werden die Satzbruchstücke, immer häufiger muss er Atem schöpfen, um überhaupt noch eine Silbe herauszubringen „Si, figlia, io moro, addio!“ („Ja, Tochter, ich sterbe, leb wohl!“) beginnt in Fis-Dur und mündet, nachdem der Bass in chromatischem Abwärtsgang einh als eine in Sext durchschritten hat, in e-Moll. Lediglich die Sicilianoarie erweist sich als eine in sich geschlossene kleine Da-capo-Arie. Ansonsten gehen die Formteile ineinander über: Die Singstimme führt über die Zäsuren zwischen ariosen und rezitativen Abschnitten hinweg. Bajazets Sterbeszene ist das erste Beispiel, in dem Händel das Außer-Sich-Sein eines Helden konsequent auch in ein musikalisches Außer-Sich-Sein umsetzte und dabei eine gleichsam „wirre“ musikalische Form schuf, in der sich Rezitativ und Arie bis zur Unkenntlichkeit überlagerten. Andere Wahnsinnsszenen in seinen Opern wie z.B. Matildes Ausbruch im dritten Akt von „Lotario“ (1729) oder Ginevras Verzweiflung am Ende des zweiten Aktes von „Ariodante“ (1735) neigten eher dem Typus der Furienbeschwörung zu, wie sie vor allem die Zauberinnen beherrschten. Erst in den Oratorien, in den Sterbeszenen der Semele in „Semele“ (1744) oder des Hercules in „Hercules“ (1745), vor allem aber in der Wahnsinnsszene der Dejanira in Hercules entwickelte Händel die kompositorischen Ideen weiter, mit denen er sich in Tamerlano erstmals befasst hatte.

Separation

Your absence has gone through me
Like thread through a needle.
Everything I do is stitched with its color.

Trennung

Deine Abwesenheit durchfuhr mich
Wie der Faden die Nadel.
Alles, was ich tue, ein Stich, trägt seine Farbe.

W. S. Merwin

Miloš Crnjanski

Ich bin Soldat, oh, keiner weiß, was das bedeutet.

Das Bataillon zog die ganze Nacht durch feuchte Fluren und Stoppelfelder. (...)

Da sitzen die Verwundeten, blutig, verschmutzt, sie schlottern, sie frieren. Einer liegt auf dem Bauch in den Blutlachen. In den Schluchten sitzen sie, liegen sie, schießen. Gegenüber auf dem anderen Hügel sieht man im Nebel des Rauches und der Erde, die staubt und hochwirbelt, die russischen Drahtverhaue. Aus einem Loch ruft mir ironisch einer auf ungarisch zu und flucht abscheulich.

Die ganze Luft um mich zitterte, als ob sie voll von Geschossen wäre. Ich fiel in ein Kornfeld. Vor mir wirbelte die Erde und spritzte auf. Ich lief wie verrückt. Wir stürzten in Pfützen. Neben mir fiel einer in den Morast. Vor mir im Gras lagen Pantinen, rechts von mir sah ich zähnebleckende Tote mit komisch verkrampften Beinen und starren, merkwürdig starren Knien. (...) Links von uns brannte ein Dorf mit schrecklichem Qualm, der sich nicht von der Erde erheben konnte. Und wieder liefen wir. Im Wald wurde grausam geschlachtet. (...)

„Pak, pak“, hörte man die Geschosse durch die Bäume fliegen. Wir hatten die Seitengewehre aufgepflanzt. Es war vor Mittag. Keiner hatte eine Ahnung, wo die Russen waren und wohin wir gingen. Dickicht und Gestrüpp zerkratzten uns. Wir verließen den Wald; über Stoppelfelder kamen wir zu einem Hügel. Als wir aus dem Wald traten, barst das Tal vor uns. Auf einen Schlag knallte es von rechts und links. Erde überschüttete mich, und ich landete in den Kartoffelbeeten. Ich vergrub das Gesicht in die Erde und atmete und atmete. Schauerhaft krächzte hinter uns der Wald und bebte unter dem Hagel der Schrap-

nelle. Neben mir stöhnte einer, und gleichzeitig fing er an zu singen. Ich hob den Kopf. Hinter den Ohren war er ganz blutig, er schluckte Blut und bekam keine Luft. Er richtete sich zum Sitzen auf, dann fing er wieder zu singen an, sprach von Frau und Kindern, nannte mich beim Vornamen und schaute mich an; nur mich schaute er an. Ich vergrub das Gesicht in die Erde und schwieg. Die Sonne brannte. Um mich herum liefen sie und schrien sie. Ich schlief ein. Dieser Schlaf überkam mich immer, wenn ich lag.

Als ich aufwachte, fiel wieder Nebel, abendlicher Nebel auf uns herab. Hinter dem Wald jagten zwei Automobile davon. Leise erhoben wir uns. Einer hinter dem anderen gingen wir zurück in den Wald. Und als die Dunkelheit hereinbrach, begannen wir wieder mit unserem Marsch durch die Felder. Man rauchte und lachte. Mein Zug summt leise. Auch daran hatte ich mich gewöhnt. Und wieder gingen wir und gingen wir. Dann waren wir in der Nähe der Batterien, die sich am Rande der feuchten, schrecklichen, düsteren Wäldern eingerichtet hatten. (...)

Um mich quirlt die Narrheit des Krieges, alles bricht unter mir, und ich betrachte lächelnd diese Horden und gehe von Stadt zu Stadt. Scharen einsamer Frauen, Horden betrügerischer Händler, Horden von Arbeitern, Scharen von Kranken und Toten. Riesige Städte, Wälder und Felder, dunkle und kalte Bahnstationen. Kinder und Frauen. Die besoffenen Haufen derer, die sich jetzt bereichern. All das sehe ich und betrachte es lächelnd. Ich gehöre niemandem, ich habe niemanden, weder einen Bruder noch einen Diener noch einen Herrn. Ich betrachte die stillen, blauen, feuchten Straßen. Schlanke rote Brücken im Sonnenuntergang, wie ich sie am meisten liebe. Sie sehen mich ewig heiter, selten einmal müde, fast immer lächelnd, keinem gehörend. Ich erzähle es den stillen und feuchten, frühlingshaften Straßen, über den Wassern, in den Städten, die gelb sind vom herbstlichen Schein; ich erzähle ihnen über sie, die schlanke, die blasse, die nebelige, über sie,

die Jugend. Wer weiß, wohin und warum sie mich auch führt, ich folge ihr. Ihr gehören die blutigen Wälder, ihr gehören die Toten, ihr gehört meine Gesundheit, ihr huldige ich, vor ihr liege ich auf den Knien als dem einzigen Guten und Ewigen. (...)

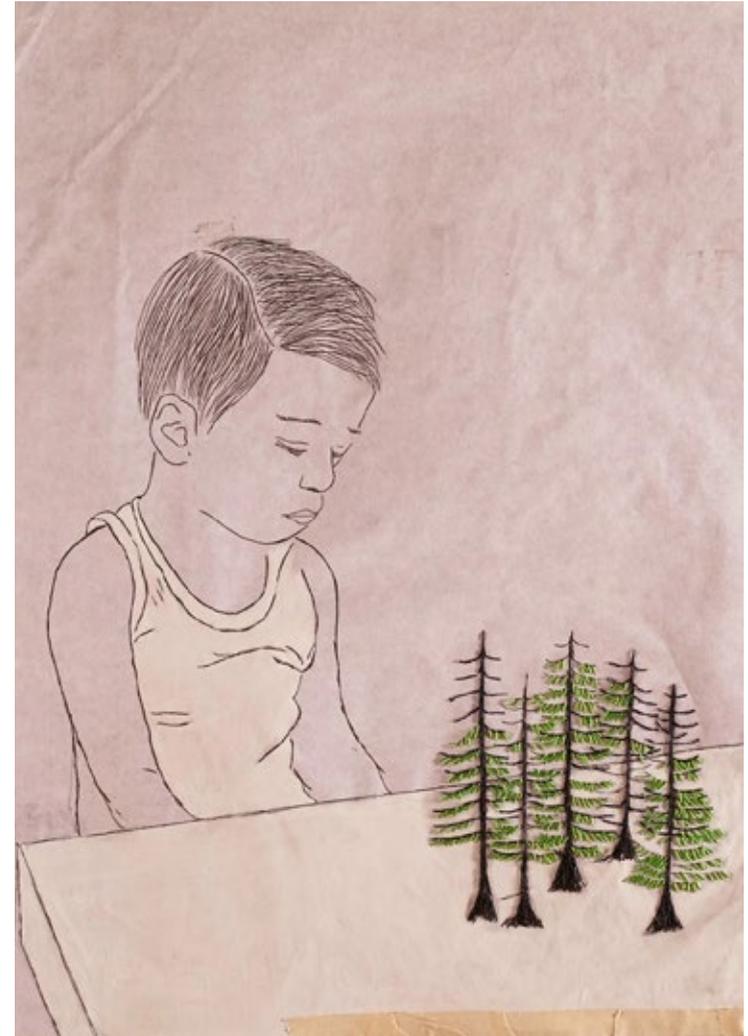
Ich bin in der Fremde, und Schatten gehen an mir vorüber, schwarze, dunkle Schatten; sie sind für mich niemand und nichts. Die schneebedeckten Weiden wundern sich über mich. In meiner Seele war noch keinerlei Schmerz, aber auch kein Glück. Die Straßenbahnen eilen. Manchmal lächeln mich Kinder an und an den Wänden ziehen eiserne Ladenschilder an mir vorüber. Die Gewässer sind vereist und fließen nicht ab ... Die Bretterbuden und Holzplätze, die mich an die Heimat erinnern, sind abgedeckt, trocken und ausgekühlt. (...)

Ich habe mich nach meiner Heimat gesehnt, damit ich sie sehen, über sie spotten kann, damit ich unter ihrem Laub liege. Nein, ich weiß nicht, was gut und was böse ist, ich weiß nichts darüber, was alles mit mir geschah. Ein einziges gelbes Blatt, ein einziges Schlagen von Tauben- oder Schwalbenflügeln über dem Wasser wird mir genügen, daß ich weder traurig noch fröhlich bin, und niemals wird es mir einfallen, an etwas anderes zu glauben als an Pappeln.

Liebeseklärung II

Das Scheitern, und ist es das Scheitern, dann ist dieses abverlangte Scheitern ein so grundsätzliches, also so oder so heißt es, einsteigen, aussteigen, anders sein, und heißt das Anderssein schließlich Scheitern, dann ist das ein so grundsätzliches Scheitern, dass man manchmal nicht recht weiß, ob der Zug noch fährt oder still steht, kein Rücken ist zu vernehmen, kein Räderschleifen, Räderschaben, kein Schwarz ist zu sehen außer Schwarz, dieses Einheitsschwarz, dieses Draußen, ist also eine Prüfung eine einstweilige, und muss sie deshalb in der Zeit aufgehoben werden, so hebt dich das Scheitern auf, belässt dich nicht, greift dich an, erschüttert dich, grundfest, ist also die Liebe eine Prüfung, nicht wahr, so ist das Scheitern eine in dich hineinragende zweite Persönlichkeit, du hast alles verloren, du hast eine zweite Persönlichkeit gewonnen, du hast gar nichts gewonnen, sie ragt in dich hinein, fordert Platz und Beachtung, sie ist dein Scheitern, sie höhlt dich aus, frisst dich leer, schaut mit ihren eigenen Augen aus deinen, die die ihren sind, sie hat dich grundsätzlich enteignet, du bist Leibeigener des Scheiterns, andererseits, „wenn alles ins Stocken geraten ist, wenn der Gedanke still steht, wenn die Sprache verstummt ist, wenn die Erklärung verzweifelt umkehrt – dann muß ein Gewitter her“, und hier also, alter Däne, während der ganzen Zeit, tobt hier ein Gewitter, ein Liebesgewitter, ein Staats- und Landgewitter, und steht am Ende auch, „Die Stürme haben ausgerast – das Unwetter ist vorbei“, hier ist kein Hiobtrost, es ist ein Gewitter hier, und wir wissen uns nicht zu verhalten, wir stellen Fragen unentwegt.

Michael Lentz



Thomas Melle

Es beginnt mit einem Gefühlsüberschuss...

Die Manie sei, was die Erinnerung angeht, eine gnädige Krankheit, schreibt Kay Reifield Jamison, eine Professorin für Psychiatrie, die selbst an einer bipolaren Störung leidet. Die Manie, stellt sie fest, löscht die Erinnerungen größtenteils aus. Mit Abstrichen stimmt das. Jedoch weiß ich nicht, ob ich dies wirklich als Gnade ansehen soll. Der fehlende Zugriff auf die eigenen Taten und Erlebnisse stellt einen weiteren, nachträglichen Kontrollverlust dar, der sich neben all den anderen Kontrollverlusten, die die akute Erkrankung mit sich bringt, zwar sanft ausnimmt, aber gleichzeitig die eh angegriffene Identität des Erkrankten noch weiter in Frage stellt. Ich persönlich wüsste nämlich gerne, was ich während der Schübe alles so gemacht habe, und das möglichst lückenlos. Geht aber nicht. Momentaufnahmen der besonders krassen und einschneidenden Ereignisse sind abrufbar, auch unspektakuläre Augenblicke, einzelne Begegnungen mit Menschen, Fragmente. Was ich über mein Verhalten währenddessen weiß, weiß ich von anderen. Vieles wissen andere an meiner Stelle. Und doch sind manche Bilder und Situationen so scharf und grell konturiert da, dass der Versuch, auch die Verbindungsstücke zwischen ihnen zu rekonstruieren, nicht ganz hoffnungslos erscheinen will. (...)

Es beginnt mit einem Gefühlsüberschuss. Nein, es beginnt vorher: mit einer Inkubationszeit, einem dumpfen Vegetieren in watteweichen, amorphen Tagen und Wochen, einem Dümpeln und Dämmern, vergleichbar mit der sprichwörtlichen „Ruhe vor dem Sturm“ eine Zeit, an die ich mich meist nur unscharf erinnere, da sie nun einmal denkbar unscharf ist. Die Konturen des Denkens und Fühlens verschwimmen, die Wahrnehmung ist stumpf, die Reflexionen gelähmt. Auf eine undurchdringliche Weise bin ich dann nur teilexistent,

Wish

Please one more
kiss in the kitchen
before we turn the lights off

Wunsch

Bitte noch einen
Kuss in der Küche
bevor wir die Lichter löschen

W. S. Merwin

eine geisterhafte, ihrer selbst lediglich halb bewusste Erscheinung, fast schon verschwunden. Dieser Lähmung geht eine rastlose Anstrengung voraus, gefolgt von großer Erschöpfung, ein Verschleudern der Kräfte und des Selbst. Anstrengung, Verschwendung, Erschöpfung, Lähmung – und dann die Explosion. Bei vielen Erkrankten schleichen sich die Manien hinterrücks und langsam heran, steigern sich graduell von hypomanen, überreizten und hyperaktiven Phasen in die klassische Raserei. (...)

Es beginnt also mit einem Gefühlsüberschuss. Ein Schock durchfährt die Nerven, Kaskaden von ungerichteten Emotionen schießen hinab und schwappen wieder hoch. Die Empfindung völliger Haltlosigkeit stellt sich ein. Unter der Haut wird es heiß. Der Rücken brennt, die Stirn ist taub, der Kopf leer und gleichzeitig übervoll: Neuronenschwemme. Die Denkformen sind von einem Moment auf den anderen abhanden gekommen, formieren sich neu und verselbständigen sich, rauschen weg von der bisherigen Mitte. Das Hirn stürzt herrenlos davon. Was ist das? Doch diese Frage blitzt nur auf, kann in der Empfindungshektik nicht weiter behandelt werden. Denn schon verfängt sich der Blick in einem Detail, schon wird der Himmel zur diffusen Bedrohung. Dann kommt der erste Gedanke, dann, auf ihm aufbauend, der zweite, dann der dritte, und so zimmert sich das Denken schnell, Gedanken für falschen Gedanken, ein Gerüst zusammen, das den Gefühlsüberschuss kurzfristig erklärbar macht. Dass dieses Gerüst schon auf völligen Fehlannahmen, auf verrückten Hypothesen beruht, wird nicht mehr erkannt. Es baut sich einfach selbsttätig weiter auf, frickelt besessen ins Haltlose, bastelt wie ein irrer Bricoleur seine brüchigen Gedankenbuden zusammen und sorgt für den Moment dafür, dass das übermäßige Gefühl in einen provisorischen, morgen längst nicht mehr gültigen Erklärungszusammenhang eingebettet wird.

Das System beginnt, von einem winzigen, mutierenden Detail ausgehend, zu wuchern wie ein irres Fantasiegebäude. Es wandelt sich dabei ständig, morpht sich, wie in einer Cunningham'schen Animation, ist durch vielfältigste Formen. Weitere Details kommen dazu, verfestigen sich, werden zu Scharnieren, zu Tragstützen, werden wieder verworfen und ersetzt. Ein unaufhaltsamer, steter Prozess der Weltenbildung und Weltenvernichtung ist im Gange. Der Wahnsinn ist ein Vorgang, kein Zustand, und er kann Stunden dauern, oder Wochen, oder Monate. Oder auch ein Jahr.

Ein paar unscharfe Grundannahmen überleben zäh alle Metamorphosen. Auf sie greift der Psychotiker immer wieder zurück. Meist sind diese Annahmen paranoider Natur: Ich bin gemeint, und sie sind irgendwo da draußen und haben sich verschworen. Diese Basisthesen bleiben jedoch im Ungefähren, weshalb der Psychotiker sich immer wieder auf Variationen von ihnen berufen kann. So wird dem Gefühl sein Grund nachgeliefert. Und mit und auf diesem Grund, wurmstichig, giftig und krank, beginnt die Himmel- und Höllenfahrt.

Jetzt aber zerfiel wohl ich. Meine Existenz war für Minuten ausgelöscht. Und doch, draußen im gleißenden Grau noch immer diese Kraft, stärker als ich, in der Luft, der Atmosphäre, der Weite des Himmels. Ich war verbunden damit, ich war gemeint, auf seltsame, allumfassende Weise vom Draußen gemeint, vom All erkannt, herausindividualisiert, gefasst. In der Auflösung noch fand es mich und nahm mich auf, aber feindlich. Es gab keine Konkreta dabei, keine Ansatzpunkte, die auf eine äußere Realität und deren Kausalitäten oder Zusammenhänge verwiesen. Es war noch keine Paranoia, keine Psychose, nur das Umschlagen in Reinform. Etwas war in mich hineingefahren, hatte kein Ventil und kochte hoch, bis die Ich-Grenzen zerschmolzen. Der Wahn war noch herrenlos und ungebunden, stand für sich, nackt, blank, ohne Begriffe.

Liebeseklärung III

Und jetzt? Im Sturmloch der Krise? In der Zerstörung, Kriegserklärung? Wo ist das Verlangen geblieben, die Unerschütterlichkeit, das Unerschütterliche? (...) Ich habe keine Angst mehr, dich zu verlieren, man geht in einen anderen Menschen ja hinein, um sich selbst nicht zu verlieren womit man sich bereits verloren hat, nicht wahr?

(...)

Nach dieser Geschichte, die nicht ganz einfach ist, die keinen Anfang hat, kein Ende, deren Anfang das Ende ist, eine Entfernung ist der Abschied, der Abschied kommt so ganz, so ganz nahe kommt der Abschied, er rückt dir zu Leibe, er geht vonstatten, spaltet, erlöst, er lässt mich stehen, Würde, Gleichgültigkeit, nicht wahr, man versucht ja wortwörtlich nichts weniger, als seine Haut zu retten, so abgespannt, aufgehängt ist das, gestapelt, gelaufen, dass auch die Liebe mit einem Schlag weg ist, wenn sie abreißt, wenn sie vor Ort ist, wenn sie rausschmeißt, „so flüchtig und warm“, und dass ich dich liebe, ein gegenseitiges Entäußern ist die Liebe, du bist eine verschlossene Truhe, du allein hattest den Schlüssel, den du unbedingt verloren hast, alles andere ist Gewalt.

Michael Lentz





Owen Willetts, Julie Grutzka



Kana Imagawa, Astrid Julen, Xiaoyi Xu



Johannes Seokhoon Moon, Julia Giebel, Xiaoyi Xu

Owen Willetts, Kana Imagawa, Julia Giebel, Xiaoyi Xu, Astrid Julen,
Julie Grutzka, KS Elisabeth Hornung, Johannes Seokhoon Moon

KS Elisabeth Hornung



Johannes Seokhoon Moon, Kana Imagawa, Astrid Julen, Owen
Willetts, Julie Grutzka, Xiaoyi Xu, KS Elisabeth Hornung



Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters Darmstadt.

Technischer Direktor Bernd Klein **Bühneninspektor** Uwe Czettel **Leitung der Werkstätten** Gunnar Pröhl **Assistenz Technischer Direktor** Almut Momsen **Technische Assistenz Konstruktion** Oliver Krakow **Produktionsassistenz** Lisa Bader, Friederike Streu, Marie Ruth van Aarsen **Leitung der Beleuchtungs- und Videoabteilung** Nico Göckel **Leitung der Tonabteilung** Sebastian Franke **Leitung Kostümabteilung** Gabriele Vargas Vallejo **Chefmaskenbildnerin** Tilla Weiss **Leitung der Requisitenabteilung** Ruth Spemann **Leitung des Malsaals** Ramona Greifenstein **Kaschierwerkstatt** Lin Hillmer, Jenny Junkes **Leitung der Schreinerei** Daniel Kositz **Leitung der Schlosserei** Jürgen Neumann **Leitung der Polster- und Tapezierwerkstatt** Andreas Schneider **Gewandmeisterei** Lucia Stadelmann, Roma Zöllner (Damen), Brigitte Helmes, Simone Louis (Herren) **Schuhmacherei** Tanja Heilmann, Daniela Klaiber, Anna Meirer

Text- und Bildnachweise: Michael Lentz: *Liebeserklärung*, Frankfurt am Main 2005 | Silke Leopold: *Händel. Die Opern*, Kassel 2012 | Thomas Melle: *Die Welt im Rücken*, Reinbek bei Hamburg 2018 | W.S. Merwin: *Nach den Libellen*, übersetzt von Hans Jürgen Balmes, München 2018 | Miloš Crnjanski: *Tagebuch über Čarnojević* Taschenbuch, Frankfurt am Main 1993. Die Illustrationen sind ein Originalbeitrag von Yvonne Gebauer. Die Körper-Zeichnungen, die sich auch auf den Vorhängen des Bühnenbildes befinden, sind von Philipp Fürhofer.



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.



IMPRESSUM

**Spielzeit 2018 | 19, Programmheft Nr. 34 | 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: Yvonne Gebauer | Probenfotos: Leszek Januszewski, 8.Mai 2019 |
Gestalterisches Konzept: sweetwater | holst, Darmstadt |
Ausführung: Benjamin Rill | Herstellung: DRACH Print Media GmbH, Darmstadt**





„Es gibt ein Kommen und ein Gehen.
Ein Scheiden und oft kein – Wiedersehn.“

Franz Kafka