

Orff-Portrait aus zwei Perspektiven

Das Staatstheater Darmstadt inszeniert zwei Musikdramen Carl Orffs an einem Abend

Der deutsche Komponist [Carl Orff](#) (1895-1982) hat John Dew, den Intendanten des Staatstheaters Darmstadt, schon immer fasziniert, und so hat er sich ein über mehrere Jahre reichendes Komponistenportrait auf die Fahnen geschrieben. Nach den Inszenierungen der Musikdramen "Ödipus/Antigone" und "Die Kluge" sowie der Variation der berühmten "Carmina Burana" für TanzTheater wartet er in diesem Jahr mit einer kleinen Sensation auf: einer Uraufführung. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hat Carl Orff einige musikdramatische Werke komponiert, sie aber später aus Unzufriedenheit zurückgezogen und eine Aufführung verhindert. So schlummerte auch das im Jahr 1913 entstandene Musikdrama "Gisei - das Opfer" bis vor kurzer Zeit in den Archiven von Carl Orffs Witwe. John Dew konnte sie nun von seinem weiträumig angelegten Konzept zur "Wiederentdeckung" Carl Orffs überzeugen und die Rechte für die Uraufführung dieses Werkes erwerben. Der zweite Teil des Orff-Abends bestand aus dem chronologischen Gegenstück, der 1973/1977 entstandenen "De temporum fine comoedia, Vigilia". Beide Werke einen jedoch eine gewisse Todesnähe und das Thema von Schuld und Sühne.

Am Vorabend des Ersten Weltkrieges galt Asien als eine exotische Region mit fremder Kultur und aufkommender politischer Bedeutung. Die Vernichtung der russischen Flotte durch die Japaner vor Tsushima war gerade acht Jahre her und einschlägige Opern wie "[Madame Butterfly](#)" bewegten die Gemüter. Carl Orff hatte sich zu dieser Zeit intensiv mit Debussys Klanggemälden beschäftigt, deren psychologisierende Tiefe ihn stark beeindruckt hatte. So lag es nahe, diesem Musikstil in einem adäquaten dramatischen Rahmen Raum zu verschaffen.

Andreas Daum (Matsuo | Erste Gestalt), Anja Vincken (Chiyo | Zweite Gestalt), Oleksandr Prytolyuk (Genzo)

Gisei bedeutet im Japanischen *Opfer*. Das Thema leitet sich aus einem umfangreichen japanischen Historiendrama namens *Terakoya* ab und hat folgende Handlung zum Gegenstand: Der Lehrer Genzo hat einst den Sohn eines ermordeten Kanzlers gerettet und als sein eigenes Kind aufgezogen. Eines Tages kommen die politischen Widersacher des Ermordeten der Wahrheit auf die Spur und fordern unter Androhung der Todesstrafe den Kopf des Kindes. Am selben Tage bringt jedoch eine Frau ihren Sohn in Genzos Schule, der dessen Sohn zum Verwechseln ähnelt. In seiner existentiellen Not opfert Genzo das fremde Kind, dessen Kopf der Vertreter des herrschenden Kanzlers nach Augenschein als das geforderte Opfer identifiziert. Als kurz darauf die Mutter des geopfertem Kindes kommt und bei einer kurzen Auseinandersetzung ein Sterbehemd aus ihrem Koffer verliert, ahnt Genzo Schreckliches und erhält von der Frau die Bestätigung. Ihr eigener Mann ist Vater des getöteten Kindes und hat dieses wenige Minuten davor identifiziert. Er war ein Anhänger des gestürzten Kanzlers und hat diesen damals verraten. Mit der Opferung des Wichtigsten im Leben eines Menschen, des eigenen Kindes, befreit er sich und seine Frau von der alten Schuld. Für das westliche Ethikverständnis mutet es seltsam an, dass Eltern die eigene Schuld durch die Opferung des eigenen - unschuldigen! - Kindes sühnen, doch das japanische Märchen verdeutlicht, dass in der asiatischen Vorstellung das Leid der überlebenden Eltern einen höheren Sühnegrad darstellt als etwa ein Freitod. So viel zur Handlung und ihrer groben Deutung.



Carl Orff hat der eigentlichen kurzen Handlung ein längeres Vorspiel vorangestellt, das man entweder als Vorgeschichte oder Rückblende interpretieren kann. Ein Paar trauert um den Verlust eines Kindes und umschreibt diesen mit symbolischen Metaphern wie einem dunklen Teich oder dem schwindenden Mondlicht. Aus dem Libretto ergibt sich nicht eindeutig, ob hier eine konkrete Zuordnung oder eine elementare Beschreibung menschlichen Leids vorliegt. Die Darmstädter Inszenierung konkretisiert die Situation insofern, als sie das Paar von den Darstellern der Eltern des geopfertem Kindes in den selben Kostümen spielen lässt. So reduziert sich die Ambivalenz des Vorspiels auf die Frage, ob es sich um eine Rückblende oder um die Vorbereitung der tragischen Opferung handelt. In jedem Fall nimmt es die Handlung in gewissem Sinne - eben wie eine szenisch Ouvertüre - vorweg und komprimiert die emotionalen Momente.

John Dew verzichtet auf eine aktualisierte Interpretation der Handlung und präsentiert das Drama ganz aus der Sicht des jungen Orff und seiner Zeit, die Exotik noch unverfälscht - um nicht zu sagen naiv - auffasste. Den Hintergrund der Bühne bildet ein weiter japanischer Wandschirm mit Landschafts- und Baummotiven, und man spürt förmlich die Zerbrechlichkeit des Materials. Die Darsteller treten in traditionellen japanischen Kostümen auf, je höher der Rang, desto prächtiger und bewegungshemmender. Die Frauen trippeln im Kimono und mit hochgestecktem Haar über die Bühne und verbreiten die Vorstellung eines Japans, wie sie auch Puccini noch pflegte und wie sie noch heute in manchem nostalgischen Tourismuskopf herrschen. Doch hier wirkt es nicht künstlich folkloristisch oder gar kitschig sondern spiegelt die Auffassung der Entstehungszeit wider.



Aki Hashimoto (Kwan Shusai | Kotaro), Anja Vincken (Chiyo | Zweite Gestalt), Susanne Serfling (Tonami)

Carls Orffs Musik lässt deutlich die Beeinflussung durch Debussy erkennen. Der Behandlung des vorliegenden Themas kommt dies jedoch zugute. Die bis in ihre feinsten Verästelungen ausgearbeiteten Klangbilder, die jede Emotion in ihre Bestandteile zerlegen, ja sezieren, und sie in viele kleinste emotionalen Miniaturen auflösen, spiegeln die äußerlich beherrschte Emotionalität des - damals so verstandenen - asiatischen Wesens wider. Gesichtsverlust aufgrund unbeherrschter Emotionen ist für das Selbstverständnis dieser Gesellschaft dramatischer als konkretes individuelles Leid, und so muss sich die Bewältigung der Schmerzen und der Trauer sozusagen innerlich abspielen und sich

lediglich in der Erstarrung oder in der Ritualisierung bestimmter Bewegungsabläufe manifestieren. Der nahtlose Übergang von der beherrschten, demütigen Geste in den Tod ist denn auch für die Mutter des geopfert Kindes die logische Folge. Der Vater erstarrt dagegen auf seinem Platz und ist zu keiner Regung mehr fähig. Für die Darsteller, die ja alle dem europäischen Kulturkreis entstammen, stellt dies eine besondere Herausforderung dar. Müssen sie doch eine ihnen fremde Emotionalität spielen, ohne dabei in eine nichtssagende Erstarrung - sprich Indifferenz - zu verfallen. Ähnliches gilt natürlich für das Orchester. Beschreibt Debussy mit seinen hoch verfeinerten Klangbildern noch einen psychologischen Eklektizismus - die Morbidität des "fin de siècle" -, so müssen Dirigent und Orchester in diesem Fall den Orffschen Klangbildern den messerscharfen Schmerz bei höchster Beherrschung entlocken, ohne deshalb in eine falsche Expressivität zu verfallen. Nicht umsonst fühlt man sich des Öfteren an Debussys "[Pelléas et Mélisande](#)" erinnert, in dem der Komponist die seelischen Nöte seiner Protagonisten ebenfalls mit hoher "innermusikalischer" Intensität ausdrückt.

Das Ensemble zeigte sich diesen Herausforderungen in vollem Umfang gewachsen. Oleksandr Prytolyuk verleiht dem Lehrer Genzo die ganze Verzweiflung eines im tragischen Konflikt gefangenen Menschen, und seine gesangliche Leistung steht seiner darstellerischen in keiner Weise nach. Susanne Serfling bewegt sich als seine Frau Tonami auf Augenhöhe mit ihm und wirkt nicht nur als Japanerin sondern auch als unschuldig schuldig werdende Frau glaubwürdig. Andreas Daum und Anja Vincken spielen ein Opferpaar, das die Opferung des eigenen Kindes als eine Sühnepflicht versteht mit dem eigenen Leben abgeschlossen hat. Sie agieren beide wie tönernen Gestalten, denen der selbst auferlegte Schmerz das Leben zu Lebzeiten geraubt hat, und wirken dadurch umso erschütternder. Auch sie müssen vor allem im Vorspiel darstellerische und gesangliche Schwerarbeit verrichten und das Ganze noch wie leichtfüßige japanische Kunst aussehen lassen. Denn das Selbstverständnis dieser Kunst als ästhetischer Genuss auch in der Wiedergabe des größten Schmerzes liegt über der gesamten Inszenierung.

Das Publikum honorierte die Leistung des Ensembles schon zur Pause mit lang anhaltendem Beifall und zeigte damit, dass diese Inszenierung des Orffschen Frühwerkes einen Nerv getroffen hatte.

Die Anachoreten

"De temporum fine comoedia" - zu deutsch: "Komödie über das Ende der Zeit(en)" - stellt einen Sprung über gut sechzig Jahre mit der Erfahrung zweier apokalyptischer Kriege und einem höchst gefährdeten "status quo" danach dar. Carl Orff lässt hier seinen Visionen über das Ende der Welt freien Lauf. Zitate aus Texten der frühen Christenheit in Griechisch und Latein bilden die Basis der Liturgie, wie man hier das "Libretto" am besten umbenennen sollte. Denn es ist eine hymnische Feier der Apokalypse, die hier stattfindet, so wie in Zeiten der Pest Priester und Volk in den Kirchen gebetet (und gewütet) haben mögen. "Omnium rerum finis" - "Das Ende aller Dinge" - und "Vitorum abolitio" - aller Schuld Vergessung(Vergebung)" - ziehen sich als Grundmuster durch ein Werk, das man weder als Oper noch als Musikdrama bezeichnen kann.



Der Ablauf - von Handlung kann nicht die Rede sein - gliedert sich in drei Akte: im ersten Teil treten die Sibyllen auf, vorchristliche Wahrsagerinnen à la Cassandra, die in geradezu hysterisch-religiöser Trance das Ende der Welt und den "Dies irae, dies illa" beschwören. John Dew lässt dazu eine Gruppe in Lumpen gehüllter Sängerinnen auf einer abgedunkelten Bühne hinter einem Gaze-Vorhang urzeitliche Beschwörungstänze aufführen, die zeitweise an

Strawinskys "Sacre du printemps" erinnern. Die sparsame Lichter- und Bewegungsführung nehmen diesen Tänzen jeglichen Anflug von Lächerlichkeit und lassen sie archaisch-echt erscheinen. Danach erscheinen die Anachoreten, dargestellt von dem versammelten männlichen Opernensemble, im gleichen Bühnen- und Beleuchtungsumfeld. Die Anachoreten waren weltliche Einsiedler, die Sühne und Heil nicht im Jenseits sondern im Hier und Jetzt suchten. Ewiges Leben und Verdammnis sind "uralte Ammenmär", wie sie immer wieder geradezu in einer Art frühem Rap rhythmisch hervorstoßen. Doch der Unterschied zu den Sibyllen ist marginal, denn auch sie sehen nur Schuld und Untergang vor sich. Nur besteht die Strafe nicht in ewigem Höllenfeuer sondern im Vergessen.



Der Chor als untergehende Menschheit

Im dritten Teil irren die letzten Menschen - der Chor - in einer kalten, leeren Welt umher. Der Himmel ist samt Sonne, Mond und Sternen eingestürzt, und die Menschen flehen in äußerster Verwirrung und Verzweiflung ein schnelles Ende herbei, wobei sich die Menge wie eine Woge mal nach links, mal nach rechts über die halbdunkle Bühne bewegt. Schließlich tut sich ein rot leuchtender Höllenschlund vor ihnen auf, dem mehrfarbige Dämpfe entsteigen und in dem sie alle nach unten versinken. Als letzter steht alleine Luzifer - Andreas Daum als gefallener Engel - auf der Bühne und ruft mit erhobenen Armen sein "Pater Peccavi" - "Vater, ich habe gesündigt" - gen Himmel. Dieser hebt ihn langsam nach oben und nimmt ihn schließlich gnädig auf.

Die Musik zu dieser hoffnungsleeren Anrufung der Ewigkeit besteht weitgehend aus Schlaginstrumenten und verzichtet auf jeglichen tröstlichen Streicherklang. Perkussion in allen Spiel- und Klangarten beherrscht die akustische Begleitung aus dem Orchestergraben, die Musik zu bezeichnen man zögert. Düster und dräuend fahren die Klänge des Orchesters zwischen die Prophezeihungen und Wehklagen der Protagonisten auf der Bühne und unterstreichen deren endzeitlichen Schreie. Am Ende, wenn Luzifer gen Himmel gefahren ist, klingt eine schlichte, wiederkehrende Weise aus dem Orchestergraben, wie das Säuseln eines letzten Windes nach einem schweren Sturm.

Finis omnium spectaculorum!

Das Publikum benötigte nach dieser endzeitlichen Aufführung einige Zeit für eine Reaktion. Keine spontan inszenierte "Bravo"-Rufe, sondern Stille folgte dem langen, leisen Orchesternachspiel. Erst einige lange Sekunden, nachdem der letzte Ton leise verklungen war, wagten sich einzelne Beifallskundgebungen in den leeren Raum über den Rängen. Dann jedoch zeigte das Premierenpublikum seine Begeisterung für einen wahrhaft großen Abend des Musikdramas, das auch ohne "schöne Stimmen" und opulente Ausstattung die Zuschauer gefangen nehmen kann.

Weitere Aufführungen am 5., 20. und 28. Februar sowie am 18. und 24. März.

Frank Raudszus

Alle Fotos © Barbara Aumüller