



# KAIN UND ABEL

CHRISTOPH  
EHRENFELLNER



# VERKLÄRTE NACHT

ARNOLD  
SCHÖNBERG

TNLOS!

Oper/Ballett



Christoph Ehrenfellner  
**KAIN UND ABEL**

Oper für Solisten, Damenchor und Orchester  
Libretto von Anja Eisner und Daniel Klajner  
Uraufführung

Spielzeit 2021/2022

## BESETZUNG

**Musikalische Leitung**  
**Inszenierung**  
**Bühne, Kostüme**  
**Choreinstudierung**  
**Choreografische Entwicklung**

*Henning Ehlert*  
*Daniel Klajner*  
*Birte Wallbaum*  
*Markus Fischer*  
*Kino Luque, Vito Damiano Volpicella*

**Eva**  
**Vater**  
**Kain**  
**Abel**  
**»Abel-Vocalise«**  
**Videns**

*Anna Danik*  
*Thomas Kohl*  
*Philipp Franke*  
*Kino Luque*  
*Amelie Petrich*  
*Jörg Neubauer*

*Damen des Opernchors*  
*Loh-Orchester Sondershausen*

**Uraufführung am 26. November 2021, Theater Nordhausen**

**Dramaturgie**  
**Musikalische Einstudierung**  
**Regieassistentz**  
**Inspizienz**  
**Übertitelspezialistz**

*Juliane Hirschmann*  
*Chenglin Li, Kei Sugaya*  
*Marja Haglund*  
*Annette Seyer*  
*Esther Nüsse, Brigitte Roth, Anja Daniela Wagner*

**Technische Leitung**  
**Technische Einrichtung**  
**Beleuchtung**  
**Ton**  
**Maske**  
**Requisite**

*Kerstin Bayer*  
*Lennert Schmidt*  
*Martin Wiegner*  
*Michael Scharif*  
*Karolin Friedrich*  
*Ronald Winter*

Herstellung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten der Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH:  
Werkstattleiter *Jonny Wilken*, Gewandmeisterei/Damenschneiderei *Kati Herzberg*, Herrenschniderei *Angela Kretschmer*, Tischlerei  
*Jens Grabe*, Malsaal *Carsten Stürmer*, Schlosserei *Uwe Bräuer*, Dekorationsabteilung *Dörte Oeftiger*, Theaterplastik *Jeannine Heymann*

Bitte schalten Sie vor Beginn der Vorstellung Ihre Mobiltelefone und die Stundensignale an Armbanduhren aus. Bild- und Tonaufnahmen während der Vorstellung können wir aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestatten.



*Philipp Franke, Thomas Kohl*

## HANDLUNG

### Prolog

Eva klagt in größtem Schmerz über den Verlust ihrer Kinder, darüber, dass ihr ältester Sohn vom Vater verbannt und dem Tod überantwortet wurde und ihr Jüngster tot ist. Die Schuld für die Tragödie gibt sie dem Vater.

### Über die Erkenntnis der schuldigen Büßerin

Videns (der »Seher«) erzählt, dass Eva sich unterordnet und dabei die Willkür des Vaters geschehen lässt, da sie, eine gottgegebene Schuld tragend, Buße tut.

### Kain und Abel

Kain und Abel bereiten das Fest vor, auf dem sie dem Vater Opfergaben ihrer Arbeit darreichen wollen. Besonders für Kain, den Erstgeborenen, ist dieser Tag ein Festtag. Seit vielen Jahren hat er mit seiner ganzen Kraft auf diesen hingearbeitet. Abel freut sich mit ihm.

### Die Willkür

Der Vater schaut wohlwollend auf das Opfer Abels. Kains Opfer aus dem »verfluchten Acker« hingegen beleidigt ihn. Er nimmt es nicht an.

### Die Bittende

Eva bittet den Vater, das Opfer beider Söhne anzunehmen, denn erst die Bestätigung durch ihn mache auch Kain stark. Doch der Vater weist sie ab, sie sei ihm untergeordnet und habe ihm nichts zu sagen.

### Evas Resignation

Eva ist hilflos. Sie erkennt, dass sie für Kain nichts tun kann. Dieser begehrt innerlich auf. Für ihn ist klar, dass er sich seinen Platz als Erstgeborener erstreiten wird. Der Vater befiehlt Kain, sich zu beherrschen und seine Mutter nicht gegen ihn aufzustacheln.

### Kain und Abel

Kain ist voller Wut. Er ist überzeugt, dass der Vater ihn anerkennen und achten würde, wenn es Abel nicht gäbe. Er tötet seinen Bruder.

### Pietà

Von Kain alamiert, stürzt die fassungslose Eva herbei. Sie nimmt den toten Sohn auf ihren Schoß. Die Frauen bahnen ihn auf.

### Die Verbannung

Der Vater stellt Kain zur Rede und verflucht ihn: Der Acker soll ihm fortan keine Erträge mehr bringen, und er soll in Zukunft ohne Heimat sein. Er verbannt seinen Sohn.

### Große Klage Evas

In größtem Schmerz klagt Eva über den Verlust ihrer Kinder. Die Schuld für die Tragödie gibt sie dem Vater.

### Die Frage nach der Moral

Keine Frau hat, so Videns, jemals derart geklagt wie Eva. Ihr Leid mache eine büßende Unterordnung nicht mehr möglich.

### Das letzte Urteil

Kain klagt dem Vater, dass er seine Verbannung nicht überleben werde. Dieser weicht jedoch von seiner Strafe nicht ab, vielmehr brandmarkt er Kain zusätzlich durch das Kainsmal, damit jeder sieht, dass er der verfluchte Mörder ist. Er schickt Kain für immer fort.

### Harmagedon \*

Der Vater ist von seiner eigenen Strenge ermüdet. Er sucht Zuspruch bei Eva. Ihn erschlagend befreit sie sich.

(\* Anspielung an den Ort der endzeitlichen Entscheidungsschlacht, erwähnt in der Offenbarung des Johannes (NT), i.w.S. Bezeichnung für eine alles zerstörende Katastrophe.)

## »KAIN UND ABEL« IN DER BIBEL

*»Der Mensch erkannte Eva, seine Frau; sie wurde schwanger und gebar Kain. Da sagte sie: Ich habe einen Mann vom HERRN erworben. Sie gebar ein zweites Mal, nämlich Abel, seinen Bruder. Abel wurde Schafhirt und Kain Ackerbauer. Nach einiger Zeit brachte Kain dem HERRN eine Gabe von den Früchten des Erdbodens dar; auch Abel brachte eine dar von den Erstlingen seiner Herde und von ihrem Fett. Der HERR schaute auf Abel und seine Gabe, aber auf Kain und seine Gabe schaute er nicht. Da überlief es Kain ganz heiß und sein Blick senkte sich. Der HERR sprach zu Kain: Warum überläuft es dich heiß und warum senkt dein Blick? Ist es nicht so: Wenn du gut handelst, darfst du aufblicken; wenn du nicht gut handelst, lauert an der Tür die Sünde. Sie hat Verlangen nach dir, doch du sollst über sie herrschen. Da redete Kain mit Abel, seinem Bruder. Als sie auf dem Feld waren, erhob sich Kain gegen Abel, seinen Bruder, und tötete ihn. Da sprach der HERR zu Kain: Wo ist Abel, dein Bruder? Er entgegnete: Ich weiß es nicht. Bin ich der Hüter meines Bruders? Der HERR sprach: Was hast du getan? Das Blut deines Bruders erhebt seine Stimme und schreit zu mir vom Erdboden. So bist du jetzt verflucht, verbannt*

*vom Erdboden, der seinen Mund aufgesperrt hat, um aus deiner Hand das Blut deines Bruders aufzunehmen. Wenn du den Erdboden bearbeitest, wird er dir keinen Ertrag mehr bringen. Rastlos und ruhelos wirst du auf der Erde sein. Kain antwortete dem HERRN: Zu groß ist meine Schuld, als dass ich sie tragen könnte. Siehe, du hast mich heute vom Erdboden vertrieben und ich muss mich vor deinem Angesicht verbergen; rastlos und ruhelos werde ich auf der Erde sein und jeder, der mich findet, wird mich töten. Der HERR aber sprach zu ihm: Darum soll jeder, der Kain tötet, siebenfacher Rache verfallen. Darauf machte der HERR dem Kain ein Zeichen, damit ihn keiner erschlage, der ihn finde. So zog Kain fort, weg vom HERRN und ließ sich im Land Nod nieder, östlich von Eden.«*  
(Die Bibel. Altes Testament: Genesis, 1. Buch Mose, Kap. 4, Vers 1–16, Einheitsübersetzung)



## EINE GESCHICHTE MIT VIEL DEUTUNGSSPIELRAUM

von Juliane Hirschmann

Die Geschichte von den beiden Brüdern Kain und Abel ist eine der bekanntesten Erzählungen der Bibel. Zu finden ist sie zu Beginn des Alten Testaments im Buch Genesis, dem ersten der fünf Bücher Mose im vierten Kapitel. Sie schildert ein archetypisches Verhalten, ein Grundmuster menschlicher Existenz und geht somit ins Mythologische.

Sie ist so knapp, dass sie von jeher Fragen aufgeworfen und viel Raum für Interpretationen gelassen hat. Die Theologie befasste sich mit ihr, auch für die Psychologie eröffnete sie Deutungsräume, und schließlich hat sie in den Künsten, der bildenden und darstellenden Kunst ebenso wie in der Literatur und Musik,

schon früh vielfältige kreative Prozesse in Gang gesetzt. Jedes Zeitalter warf seinen eigenen Blick auf diese archaische Geschichte, setzte unterschiedliche Schwerpunkte, gab anderen Interpretationen Raum. Die Beschäftigung mit ihr dauert bis heute an.

### Die »Vorgeschichte« zum Brudermord

Der knappen biblischen Erzählung von Kain und Abel gehen der Schöpfungsbericht und der Sündenfall unmittelbar voraus. Die biblische Urgeschichte, zusammengesetzt aus zwei Überlieferungssträngen (vorpriesterlich; priesterlich), beginnt mit der Darstellung von der Erschaffung der Erde durch Gott (1. Buch Mose, 1. Kapitel).

**Adam:** Das hebräische Nomen »ādām« wird im Alten Testament wie in anderen westsemitischen Sprachen mit der Bedeutung »Mensch/Menschheit« gebraucht. Gen. 2,7 und Gen. 3,19 stellen eine Beziehung zu »ādāmāh« (»Erdboden«) her und kennzeichnen den Menschen somit als »Erbling«.

**Eva:** Der Name Eva (»ḥawwāh«) soll »Mutter alles Lebendigen« bedeuten. Nach Gen. 2,7 formte Gott Adam aus Erde und hauchte ihm den Lebensatem ein. Anschließend gab Adam zwar den Tieren Namen, fand aber kein partnerschaftliches Gegenüber. Daraufhin ließ Gott Adam in einen tiefen Schlaf fallen, entnahm ihm eine Rippe (wörtlich: »Seite«) und schuf aus dieser sein Gegenüber Eva (Gen. 2,22).

Die Erzählungen von Gen. 1-3 waren rezeptionsgeschichtlich für Frauen die wirkungsträchtigsten Texte des Alten Testaments, denn deren (oft verhängnisvoll falschen) Deutungen legten den Grundstein für die Überzeugung, dass die Frau durch ihre vermeintlich sekundäre Erschaffung aus dem Mann diesem untergeordnet sei.

**Kain:** Der Name wird gemeinhin mit dem hebräischen Wort für »erwerben/erschaffen« in Verbindung gebracht (»kānāh«), mit dem Eva die Geburt Kains beschreibt: »Ich habe einen Mann vom Herrn erworben.« (Gen. 4,1) Der Ausruf Evas wird meist gedeutet als Ausdruck vom Bewusstsein des Menschen über die eigene schöpferische Potenz/Schöpferkraft und deren Möglichkeiten.

**Abel:** Der hebräische Name »ḥævæh« bedeutet »Atem/(Wind-)Hauch«. Das Wort bezeichnet im Alten Testament häufig die Vergänglichkeit des Menschen. Die Namen der Brüder könnten auf das Gefälle zwischen ihnen hinweisen: Kain als der erste Nachfahre von Adam, als das eigentliche Geschöpf, Abel, dem »Windhauch«, ist das Flüchtige, schnell Vergehende bereits vorgegeben. Bleibt die Frage, warum sich Gott auf Abels Seite gestellt hat. – Abel wird auch als das Vorausbild auf Jesus Christus gedeutet.

Es folgen die Erschaffung des ersten Menschenpaares Adam und Eva durch Gott, Stammeltern aller Menschen (1. Buch Mose, 2. Kapitel) sowie direkt im Anschluss der Sündenfall (1. Buch Mose, 3. Kapitel). Im letzteren geht es um den Ungehorsam dieser ersten Menschen im Paradies gegenüber Gott. Infolge dieser so genannten »Ursünde« vertrieb Gott sie beide aus dem Paradies hinaus in die Welt, in der nun auch wir leben und die geprägt ist von Mühsal und Schmerz.

Unmittelbar darauf folgt die kurze vorpriesterliche Episode über Kain und Abel (1. Buch Mose, 4. Kapitel). Sie wird gemeinhin gelesen als Gegenstück und Fortsetzung der Sündenfallgeschichte: Beschreibt der Sündenfall das Vergehen des Menschen gegen Gott, die »Urlüge« oder »Ursünde«, schildert der Brudermord das Vergehen des Menschen gegen sich selbst in Form von »Gewalt«. Aus theologischer Sicht ist die blutige Tat eine Auswirkung der Ursünde, durch die der Mensch fortan schuldig ist.

### Der Tathergang und seine Folgen

In die Welt entlassen bekommen Adam und Eva zwei Söhne, zunächst Kain, dann Abel. Kain wird Ackerbauer, Abel Hirte. Die unterschiedlichen Reaktionen Gottes auf das jeweilige Opfer der beiden Brüder provoziert den Gewaltakt Kains an seinem Bruder, woraufhin Gott Kain vom Acker vertreibt, der mit dem Blut seines Bruders getränkt ist, und mit der Verbannung bestraft. Ein Zeichen, das so genannte Kainsmal, soll ihn unter göttlichen Schutz stellen.

### Fragen und Versuche, Antworten zu finden

Warum sieht Gott Abels Opfer an, aber das von Kain nicht? Warum schweigen Adam und Eva, die Eltern der Brüder? Wie tötet Kain



Thomas Kohl, Anna Danik

Abel? Wie sieht das Zeichen aus, das Kain von Gott erhält, das »Kainsmal«? Auf all diese Fragen gibt die Bibel selbst keine Antwort. Die Deutungsversuche sind vielseitig. Beide Brüder bringen Gott ein Teil ihrer Arbeit als Opfer. Die Geschichte erzählt nicht explizit, dass die unterschiedliche Reaktion Gottes am Opfer oder dem Opfernden selbst liegt oder der eine etwas richtig und der andere etwas falsch gemacht hätte.

Doch gibt es Lesarten, die Unterschiede zwischen den Opfergaben herausstellen: Demnach reicht Abel Gott ein Erstlingsopfer, d. h. das erste Produkt des Jahres dar (»von den Erstlingen seiner Herde und von ihrem Fett«), während Kain einen nur unbestimmten Teil seiner geernteten Früchte gibt. Im Kontext des Alten Testaments ließe sich erschließen, was mit dieser Differenzierung gemeint sein könnte: Demnach wäre das Opfern der Erstlinge, sei es von der Ernte oder von einer Herde, als Vorauszahlung für das Ganze zu verstehen und somit im Grunde mehr Wert als spätere Erträge. Das Erstlingsopfer steht dafür, dass alles, was dem Menschen gegeben ist, eigentlich Gott gehört und ihm zu verdanken ist.

## EINE OPER ÜBER EMANZIPATION UND DIE LIEBE

Die Librettisten Anja Eisner und Daniel Klajner im Gespräch

Ferner unterscheiden sich die beiden Brüder im Hinblick auf ihre Berufe. Manche Auslegungen nehmen diese in den Blick. So würde das Hirtendasein Abels ein Ideal abbilden, und zwar das einer Wanderexistenz des Menschen, der sich der Führung Gottes hingibt. Das Opfer, das Kain als Ackerbauer (was Sesshaftigkeit im Gegensatz zur Wanderexistenz impliziert) darreicht, wäre also von vorneherein zum Scheitern verurteilt.

Bleibt man bei den verschiedenen Berufen, dann tut sich für manche Interpreten eine weitere Differenz auf, und zwar diejenige verschiedener Lebensentwürfe und -stile. Daraus ergibt sich eine weit verbreitete kulturgeschichtliche Deutung, derzufolge die Geschichte von der Konkurrenz unterschiedlicher Lebensformen, von Nomadentum und Sesshaftigkeit, erzählt und davon, wie die eine die andere verdrängt. Zu dieser Sichtweise würde passen, dass Kain später Gründer einer Stadt wird. Das Lebensprinzip Kains hätte sich durchgesetzt. Fasst man diese Sichtweise etwas weiter, dann könnten Kain und Abel generell für verschiedene miteinander konkurrierende Lebenskonzepte, politische Systeme o. ä. stehen.

Schließlich zeigt die Geschichte von Kain und Abel allgemein menschliche Urmuster auf, skizziert, wie Neid und Eifersucht entstehen können, wenn einer (vielleicht nur vermeintlich) mehr geliebt wird als der andere.

Nach der Tat schickt Gott Adam in das Land Nod. Der Name leitet sich vermutlich vom hebräischen Wort »nad« ab und bedeutet soviel wie »ruhelos« bzw. »umherwandern«. Gott machte ein Zeichen an ihn, damit ihm niemand etwas antue. Das so genannte »Kainsmal« ist

also eine Art Schutzmal. Doch welcher Art das Zeichen ist, wird nicht geschildert. Ist es als ein reales Zeichen zu verstehen, als eine Art Tattoo? Oder ist es mehr eine Aura, die ihn schützen soll? Oder bedeutet es so etwas wie: Er ist gebrandmarkt, muss mit seiner Schuld umgehen? Aber er darf weiterleben und gehört weiterhin zu Gott als sein Kind? Auch hier gibt die Bibel keine Antwort, sondern lässt Deutungsräume entstehen.

### Wie es weiterging

Kains Geschichte endet nicht mit der Vertreibung in das Land Nod. Das 5. Kapitel im 1. Buch Mose erzählt, dass Kain später eine Frau findet, diese schwanger wird und einen Sohn namens Henoah bekommt. Kain wird sogar Erbauer einer Stadt, die den gleichen Namen trägt wie sein Sohn. Auch dieser vermehrt sich weiter. Die siebte Generation nach Kain zeugt Kinder, von denen berichtet wird, dass sie bestimmten Berufen nachgehen. Diese Nachkommen Kains gelten als Stammväter der Viehbesitzer, der Musiker und der Metallhandwerker. Somit wäre Kain Städtegründer und Ahnenherr der Kultur- und Zivilisationsgeschichte.

So lässt sich aus der biblischen Geschichte von Kain und Abel vielleicht herauslesen, dass das Leben trotz Gewalt und Mord nicht endet, der Mensch mit seiner »Schuld« gewissermaßen leben muss und Gott sich für sein Schöpfungswerk letztlich nicht die Guten auswählt.

Auch Adam und Eva bekamen nach Kain und Abel noch einen Sohn namens Set. Dessen Sohn war Enoch. Einer von Enochs späteren Nachkommen ist Noah, den wir aus der Sintflut-Geschichte kennen.

### Wie kam es zu dem Stoff Kain und Abel für eine Oper von Christoph Ehrenfellner?

Anja Eisner: Wir haben viele verschiedene Stoffe geprüft. Kain und Abel war derjenige, für den wir beide gleichermaßen offen waren.

Daniel Klajner: Und was uns vollkommen überzeugt hat war die Knappheit der Geschichte. Sie ist archaisch, nicht zu verästelnd und lässt sich in einer Stunde gut erzählen. Die Oper sollte ja einkünftig und Teil eines Doppelabends werden.

A.E.: Ich habe mir den Stoff erst für die Oper halbwegs gründlich erschlossen. Es war reizvoll, dass er dir so nahe war und du mit diesem Stoff am meisten anfangen konntest.

D.K.: Ja, dieser Vater-Sohn-Konflikt bewegte mich. Auch im Hinblick auf Christoph Ehrenfellner haben wir gedacht, dass er dieses wuchtige Thema musikalisch sehr gut bebildern kann.

### Wie arbeitet man gemeinsam an einem Libretto?

A.E.: Sehr gut.

D.K.: Es war ein Riesenspaß und unglaublich intensiv. Es gab keine Momente des Stockens. Manchmal standen wir vor Fragen, die nicht leicht lösbar erschienen, aber die Arbeit hat immer einen Motor gehabt.

A.E.: Ich dachte, man kann nicht mit einem anderen ein Libretto schreiben, wenn man vom Thema berührt ist und ureigene Erfahrungen einbringen möchte. Dann haben wir das erste Mal zusammen gesessen und darüber gesprochen, wie wir arbeiten wollen. Es war eher ein Akt des Verständigens über eine Thematik, die man gerne weitergeben möchte. Und dadurch, dass wir von verschiedenen Ausgangspunkten auf diesen Stoff geschaut haben, haben wir ihn auch von wirklich sehr vielen Seiten beleuchten können. Für mich war das eine wertvolle Erfahrung zu er-

leben, dass eine solche Zusammenarbeit möglich ist. So etwas kann nur gehen, wenn man sich vertraut. Denn man spricht ja auch über Dinge, die man sonst nicht öffentlich machen würde. Die gehen nicht unmittelbar in den Text ein. Aber man muss sie kennen, um sich miteinander auf einen gemeinsamen Text verständigen zu können.

*Die biblische Geschichte von Kain und Abel lässt so viele verschiedene Lesarten zu. Eure ist eine ganz eigene. Was waren eure Überlegungen, als ihr euch dazu entschieden habt, z.B. den Eltern von Kain und Abel eine so tragende Rolle zu geben und dabei diejenige Gottes zu ersetzen durch die des Vaters bzw. irgendwie eine Mischung aus beidem zu schaffen?*

D.K.: Das kam mehr von mir: Ich wurde sehr religiös erzogen und hatte einen starken Vater. Dieses Überlappenlassen der beiden Figuren, des leiblichen Vaters Adam und des Gott-Vaters, stand emotional so klar vor mir und ist dramaturgisch nachvollziehbar. Anja und ich haben um alles, was von den wenigen Sätzen in der Bibel abweicht, gerungen. Wie ist die heutige Deutung dieser »Familiengeschichte«? Was gibt der Erzählung eine Spannung? Etwas anderes, Anja, kam von dir. Du meintest, wir dürften Kain auf keinen Fall klischeehaft als Monster darstellen. Er macht eine Entwicklung durch, was der Erzählung eine zusätzliche dramatische Fallhöhe gibt.

A.E.: Und da ich atheistisch aufgewachsen bin, war das Darstellen des göttlichen Gefüges in der Art von Familienbanden genauso mein Anliegen; die Bibel exemplifiziert ja menschliche Erfahrungen. Ich bin ein Einzelkind, da war die Geschichte zweier Brüder zunächst nicht mein brennendstes Thema. Was ich aber gelernt habe, ist zu fragen,



Kino Luque, Jörg Neubauer, Anna Danik, Philipp Franke

was Menschen passiert ist, warum es passiert ist, in welchem Bedingungsgefüge sie sind – und bei Kain und Abel gehören dazu die Eltern, der Vater, der Herr, der ein bisschen Gott im Hause ist.

*Es kommt somit auch wesentlich hinzu, dass Eva eine Stimme erhält. Sie taucht ja in der biblischen Geschichte über den Bruderkonflikt gar nicht auf. Das macht das Gefüge in eurem Libretto noch komplexer. Im Grunde ist es eine Oper über Eva.*

D.K.: Wenn der Vater vorkommt, dann muss, um das Familiengefüge erklären zu können, auch die Mutter vorkommen.

A.E.: Wir haben uns schon sehr an der Bibel orientiert und bei der Schöpfungsgeschichte angefangen. Da wird die Geschichte von Mann und Frau eingeführt. Wenn es Kinder gibt, kann ich nicht nur die Geschichte des Mannes weiterführen, dann kann ich die Frau nicht fallen lassen. Es war für mich nie eine Frage, ob sie dabei ist. Die Frage war, wie ihre Geschichte weitergesponnen wird, welche Züge sie bekommt.

*Anja, für dich ist die Geschichte der Oper eine über die Liebe, für dich, Daniel, eine über Emanzipation.*

A.E. Wenn ich es mir so besehe, dann haben wir die ganze Zeit nur über liebende Personen gesprochen. Die Art und Weise aber, wie diese Liebe zum Ausdruck gebracht wird, ist so ganz unterschiedlich. Das kann eine Unterwürfigkeit sein, weil einem gesagt wurde: Du musst dich unterordnen, dafür wirst du dann auch geliebt. Das kann sein: Ihr seid Geschwister, seid gut zueinander, und die beiden mögen sich wirklich, sie zeigen es auf unterschiedliche Art. Der Vater liebt seine Familie auch. Er liebt seine Söhne, den ersten besonders, nur die Art und Weise, wie er das macht, ist aus unserer Sicht verheerend. Unterm Strich hat die Geschichte immer wieder mit der Liebe zu tun. Das ist dann auch das, was mich am meisten kratzt: dass es die ganze Zeit um Liebe geht, und am Ende haben wir Tote.

D.K.: Für mich ist das Thema Emanzipation schon der zentrale Punkt. Kain versucht sich

zu emanzipieren im Sinne von Auf-eigenen-Beinen-Stehen, Sich-selbständig-Machen. Das geht aber nur über die Akzeptanz des Vaters. Die Mutter wird über die Katastrophen in einen Strudel hineingeschleudert, der ihr im Grunde nur den Ausweg gibt, sich zu emanzipieren. Auch der Vater fühlt sich in einem gottgegebenen System der Gewalt gefangen, denn er beklagt sich immer wieder: Wer seinen Sohn liebt, der züchtigt ihn. Die Emanzipation aus seinen Zwängen findet er nicht. Abel, der ein Luftgeist ist, fällt die Rolle zu, die Fliehkräfte der Familie zusammenzuhalten. Er ist gefangen, da ihm die Mittel fehlen, die Din-

ge aktiv zum Guten zu wenden. Er traut sich nicht, etwas gegen Kain zu sagen, er hat kein Wort gegenüber dem Vater. Daher finde ich den Kniff, ihn »nur« tanzen zu lassen, überzeugend.

A.E.: Abel spricht als Tänzer ganz deutlich. Die andere Sprache versteht man aber im Haus Adam und Eva nicht immer.

D.K.: Wir haben auch ganz lange darüber geredet, was am Ende mit Eva passiert, was die logische Konsequenz ist, wenn man zwei Kinder verloren hat. Was macht man danach? Und wenn Eva den Vater umbringt, ist das dann eine Emanzipation? Oder ist es die vollkommene



Philipp Franke



Anna Danik,  
Damen des Opernchors

Zerstörung? Ist es im Grunde auch das Ende ihres Lebens? Das lassen wir ja irgendwie offen.

*Inwiefern habt ihr bei der Entstehung des Textes mitgedacht, dass dieser später vertont wird, also mit der Musik noch eine Deutungsebene hinzukommt?*

D.K.: Die ganze Zeit! Weißt du noch Anja? An verschiedenen Stellen des Librettos hast du darauf bestanden, dass da steht: »Hier kommt schöne Musik.«

A.E.: Es war für uns keine Frage, dass der Text einerseits so klar und unmissverständlich geschrieben werden muss, damit die Musik ihn nicht ins Gegenteil verstellt, und er andererseits aber auch die Möglichkeit bieten muss, noch eine Dimension hinzuzufügen zu können. Der Text enthält nie alles, er muss Assoziationsräume eröffnen. Aus diesem Grund haben wir ihn so knapp geschrieben.

*Und dann habt ihr irgendwann die fertige Partitur in den Händen gehalten ...*

D.K.: Die Musik ist so, wie wir sie uns von Christoph Ehrenfellner erwünscht haben. Sie hat etwas unglaublich Archaisches, in den Grundzügen etwas ganz Schlichtes, aber die psychologische Ausdeutung, die Zwischentöne, die Interpretati-

on sind maximal. Dabei lässt die Musik dem Zuschauer assoziative Spielräume.

A.E.: Ob man will oder nicht, ein Libretto wird vorrangig rational rezipiert. Christoph Ehrenfellner nimmt mit der Musik seiner Oper am Abend die Zuschauer in den emotionalen Bann, den der Stoff auf die Librettisten ausgeübt hat.

*Die Inszenierung fügt nun nach der Musik noch eine weitere Ebene hinzu. Was hat dich, Daniel, dabei geleitet?*

D.K.: Bei einer Uraufführung braucht man ja erst einmal so etwas wie eine Blaupause der Geschichtenerzählung, die nicht zu abgehoben ist. Das Archaische, Gewaltige, Brutale soll man auch auf der Bühne sehen, gleichzeitig soll es modern, heute sein. Ein paar Dinge haben wir beim Schreiben des Librettos schon mitgedacht, z.B. den Felsen, auf dem der Vater steht, oder das Bild der Pietà, wenn Eva den toten Abel auf ihren Schoß zieht. Solche Bilder standen ganz klar vor uns, und ihnen haben wir auch im Text nachgespürt.

(Anja Eisner war 2004–2019 Chefdramaturgin am TN LOS!, Daniel Klajner ist seit 2016 Intendant am TN LOS!.)

## »KOMPRIMIERTES PSYCHODRAMA« IN MUSIK

Der Komponist Christoph Ehrenfellner zum Einakter »Kain und Abel«

*Wie spannt sich aus deiner Sicht der Bogen von der biblischen Geschichte hin zu der Darstellung in deiner Oper?*

In der katholischen Auslegung ist der Konflikt zwischen Kain und Abel eine rein negative Geschichte um Neid und Missgunst, die den Brudermörder brandmarken soll. Die katholische Theologie hebt bei dieser Erzählung in der Annahme des einen und der Ablehnung des anderen Opfers die Unergründlichkeit von Gottes Willen für den Menschen hervor. Kain nimmt dieses ihn vernichtende Urteil Gottes nicht demütig an. Stattdessen kehrt er seine »böse« Seite hervor und tötet den Bruder. Dieser Mord scheint das ungleiche Urteil über die beiden Opfer im Nachhinein als richtig zu bestätigen. In der heutigen Zeit ist das, finde ich, eine sehr problematische Botschaft, und es hätte mich überhaupt nicht befriedigt, auf dieser Welle eine moderne Oper zu schreiben. Da finde ich es viel spannender, dass die beiden Librettisten durch einen einfachen Tausch von Gott und Vater diesen Fokus von einer theologischen Übergeschichte hin zu einer realen Familiengeschichte und -dynamik verlagern. Der Vater im patriarchalen Gefüge ist übermächtig, und durch seine Willkür kommt die Katastrophe in diese Familie. Das ist, was der Text und die Musik in aller Drastik hier erzählen.

Im Gesamtzusammenhang des Librettos geht der Fokus ganz bewusst sehr stark auf Eva. Das ist etwas Schönes, das ist etwas Wichtiges, das ist etwas, was uns im 21. Jahrhundert weiterbringt, nun endlich die Perspektive der Frau zu sehen, der Mutter, die in der ganzen Tragödie mittendrin sitzt, und die am schlimmsten leidet. Die Oper hat sich losgelöst vom biblischen Mythos. Wir schauen nicht mehr nur auf den Vater,

sondern auf die Mutter, auf die Brüder, auf die ganze Familie.

*Eva bekommt viel Raum auch in deiner Musik. Zwei große Abschnitte zum Beispiel sind ganz ihr gewidmet ...*

Ja, du meinst ihre Klage im Prolog und später die Reminiszenz daran. Hier führe ich den Wechsel zwischen kontemplativem Momentum und aktivem Erzählen vor, quasi die Innen- und Außen-seite dieser furchtbaren Gefühlswelt des Schmerzes. Oder wie man hin- und hertaumelt von dem einem Zustand in den anderen. Die Frühform solcher Erzählform wäre etwa das barocke und klassische Oratorium, in dem Recitativo und Aria bzw. Coro einander in stetem Wechsel ergänzen. Ich erinnere im Prolog genau daran, zwar in durchkomponierter Form, aber durchaus erkennbar, indem ich verschiedene Zustände von Trauer im Hörer erzeuge: Eva stürzt im Furor auf die Bühne, fasst sich kurz und hebt dann zu einem gewaltigen Klagegesang an. Der Damenchor stimmt zweimal in ihr »Wehe!« ein und öffnet so Momente der Trauer gleichsam ins Vertikale. Evas Perspektive, jene der gequälten Mutter, wird vom Damenchor verstärkt. Eine Sequenz nach der anderen wird gemeinsam durchschritten, wie liturgisch, wie wenn man einer tausendjährigen Trauertradition folgen würde.

*Du hast dich als Komponist der Geschichte über eine Musik angenähert, die in ihren Grundzügen auf die klassisch-romantische Musiktradition bezogen ist. Es ist eine Musik mit sehr starkem Erzählcharakter.*

Ich kenne unsere Operntradition als Sänger, Geiger, Dirigent und als leidenschaftlicher Opernliebhaber. Auf der Ebene der Psycholo-

gie hat es aus meiner Sicht in der Operngeschichte nichts Effizienteres gegeben als die Wagner'sche Leitmotivtechnik, die von Richard Strauss bis über die tonalen Grenzen hinausgeführt und von Alban Berg bis ins serielle Komponieren hineingeflickt wurde. Richard Wagner führt uns auf dem Silbertablett vor, wie man Gedanken in die Musik legen kann, ohne dass ein Sänger ein Wort verliert! Für mich ist klar, dass ich mich bei einem komprimierten Psychodrama dieser Art dann auch derjenigen Erzählart bediene, die die effizientesten Möglichkeiten hat, dieses zu schildern.

Es mag einer sagen: Ehrenfellner hat hier eine ganz traditionelle Oper hingelegt, die sich bei Wagner und Strauss einhängt. Sie ist übersichtlich gebaut, hantiert mit bekannten Mitteln. Aber es gibt neben dieser »Einfachheit« auf anderen Ebenen eine enorme Komplexität, vorzüglich auf der harmonischen Ebene. Ich kann mit dem Reichtum, den die Harmonik im 21. Jahrhundert eröffnet, ja ganz anders spielen. Die Harmonie ist die Ebene, auf der man am direktesten an Gefühle rührt.

Ein konkretes Beispiel: Hören wir das Orchester, wenn der Vater zum ersten Mal singt! Da stehen die Harmonien wie Säulen um den Tempel - regelmäßig und farblich in unveränderlichem Strahl. Ohne sich beirren zu lassen geht der Vater seinen ruhigen Rhythmus: Der hat keinen Stress, der ist über alles erhaben. Sein »genetischer Code«, seine ureigenen Charakterzüge sind also einzig und allein durch die



Kino Luque, *Damen des Opernchors*

Harmonie definiert. Sie lässt spüren, welche Dimension der Vater hat, dass er neben echter väterlicher Liebe auch zu Gewalttaten bereit ist, eine steinerne Faust hat. Im Gesang beginnt er in der Sphäre cis-Moll, etwas Düsteres kann man sich fast nicht vorstellen, er ist wie eine Steinstatue, vom Vollmond beleuchtet.

*Du ordnest jeder Figur eine ganz bestimmte Musik zu, die es dir möglich macht, die Geschichte zu erzählen. Kannst du das erläutern?*

Eigentlich sind die meisten Themen bereits in den ersten fünf Takten enthalten: Evas Hilfescrei in einer aufsteigenden Sexte der ersten zwei Töne, die das Drama eröffnen, sogleich die Gegenbewegung abwärts in den tiefsten Lagen; dann die Figur des Vaters in den Trompeten und wieder der Schrei Evas. Auch wenn man nichts über Musik und Schmerzsymbolik

weiß, spürt man, dass es um Schmerz, um furchtbare Zusammenhänge, um einen Hilferuf geht. Mit der fallenden Quinte bereitet die hereinstürzende Eva ihr Hauptmotiv, ihr »Wehe« in cis-Moll, vor, das erste Mal zu hören gleich in Takt 8. Die Frage, wie sich die Übermacht und Willkür des Vaters anfühlt, findet bei mir auch in der Motivik eine Antwort. Das Vatermotiv, die Willkür, ist dieser markante Moll-Sextakkord abwärts. Er ist wuchtig, brutal, hässlich, hart, unbeirrbar, alles, was spürbar macht, dass dieser Mann ein Tyrann ist.

Kain und Abel sind in meiner Musik kontrastierend angelegt. Abel, der Schafhirte, ist mit einer Hirtenflöte unterwegs. Die idyllische Natur als seine Sphäre lässt sich am schönsten mit impressionistischen Mitteln darstellen. Und natürlich ist Abels Thema, das nach dem Prolog die eigentliche Geschichte eröffnet, ein Flöten-

thema. Die Flöte ist leichtgewichtig, macht die Luft schweben. Diese Leichtigkeit drückt sich in Details des Themas aus, in der Rhythmisierung etwa, auch in seiner verspielten Verzierung. Die Identität des Vaters, also der »genetische Code«, findet sich in der Musik beider Brüder: In Abels Thema steckt die Krebs-Spiegelung des Vaters, der fallende Quartsextakkord. Bei Kain hingegen ist das thematische »Erbgut« rätselhafter, doch immer dem väterlichen Sextakkord nahe.

Kain steht im Feld. Das Feld ist Erde, die Erde ist schwer, ist tief unten. Mit der Erde hat man immer Mühe. Und wie geht Mühe in der Musik? Sie kommt von unten nach oben, gräbt

herum, wie Kains Leitmotiv. Dieser Kain hat Erdstiefel an, an denen so viel Lehm und Dreck klebt. Er ist ein kräftiger Knabe, der Feldarbeit gewöhnt, aber von Grund auf positiv ist. Die Essenz dieses Menschen ist in sein Hauptthema gepackt.

Videns zuletzt, die Sprechrolle, kommt in der Musik natürlich nicht vor. Denn die Musik schweigt, wenn er spricht. Er bleibt ein Zuseher, ein Betrachter neben dem Publikum, ein Bewertender, der dem Stück eine zusätzliche Perspektive des Logos gibt, die Dinge für uns verbal auf den Punkt bringt.

(Christoph Ehrenfellner, geb. 1975 in Salzburg, ist Komponist, Dirigent und Geiger und wirkte 2016-2019 als Composer in Residence am TN LOS! Er lebt in Klosterneuburg bei Wien.)

Arnold Schönberg  
**VERKLÄRTE NACHT**  
op. 4 (Fassung für Streichorchester von 1943)  
Ballett von Ivan Alboresi  
Uraufführung



Spielzeit 2021/2022



## BESETZUNG

**Musikalische Leitung**  
**Choreografie**  
**Bühne**  
**Kostüme**

*Henning Ehlert*  
*Ivan Alboresi*  
*Birte Wallbaum*  
*Anja Schulz-Hentrich*

**Eine Frau**  
**Ein Mann**  
**Ein Dritter**

*Otylia Gony*  
*Thibaut Lucas Nury*  
*Alfonso López González*

**Die Menschen**

*Erika Cucumazzo, Federica Lamonaca,*  
*Camilla Matteucci, Zsófia Takács, Laura Volpe,*  
*Kino Luque, Luca Scaduto, Jett Shoemith,*  
*Vito Damiano Volpicella*

*Loh-Orchester Sondershausen*

**Uraufführung am 26. November 2021, Theater Nordhausen**

**Dramaturgie**  
**Trainingsleitung und Assistenz**  
**Ballettrepitition**  
**Inspizienz**

*Juliane Hirschmann*  
*Ilka von Häfen*  
*Nivia Hillerin-Filges*  
*Annette Seyer*

**Technische Leitung**  
**Technische Einrichtung**  
**Beleuchtung**  
**Ton**  
**Maske**  
**Requisite**

*Kerstin Bayer*  
*Lennert Schmidt*  
*Martin Wiegner*  
*Jörg Wiegler*  
*Karolin Friedrich*  
*Ronald Winter*

Herstellung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten der Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH:  
Werkstatteleiter *Jonny Wilken*, Gewandmeisterei/Damenschneiderei *Kati Herzberg*, Herrenschneiderei *Angela Kretschmer*, Tischlerei  
*Jens Grabe*, Malsaal *Carsten Stürmer*, Schlosserei *Uwe Bräuer*, Dekorationsabteilung *Dörte Oeffiger*, Theaterplastik *Jeannine Heymann*

Bitte schalten Sie vor Beginn der Vorstellung Ihre Mobiltelefone und die Stundensignale an Armbanduhren aus. Bild- und Tonaufnahmen während der Vorstellung können wir aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestatten.

Mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition AG Wien

Richard Dehmel

## »Verklärte Nacht«

*Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain;  
der Mond läuft mit, sie schau'n hinein.  
Der Mond läuft über hohe Eichen,  
kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,  
in das die schwarzen Zacken reichen.  
Die Stimme eines Weibes spricht:*

*Ich trag ein Kind, und nit von dir,  
ich geh in Sünde neben dir.  
Ich hab mich schwer an mir vergangen;  
ich glaubte nicht mehr an ein Glück  
und hatte doch ein schwer Verlangen  
nach Lebensfrucht, nach Mutterglück  
und Pflicht – da hab ich mich erfrecht,  
da ließ ich schauernd mein Geschlecht  
von einem fremden Mann umfängen  
und hab mich noch dafür gesegnet.  
Nun hat das Leben sich gerächt,  
nun bin ich dir, o dir begegnet.*

*Sie geht mit ungelenkem Schritt,  
sie schaut empor, der Mond läuft mit;  
ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.  
Die Stimme eines Mannes spricht:*

*Das Kind, das du empfangen hast,  
sei deiner Seele keine Last,  
o sieh, wie klar das Weltall schimmert!  
Es ist ein Glanz um Alles her,  
du treibst mit mir auf kaltem Meer,  
doch eine eigne Wärme flimmert  
von dir in mich, von mir in dich;  
die wird das fremde Kind verklären,  
du wirst es mir, von mir gebären,  
du hast den Glanz in mich gebracht,  
du hast mich selbst zum Kind gemacht.*

*Er fasst sie um die starken Hüften,  
ihr Atem mischt sich in den Lüften,  
zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.*



## DICHTUNG UND MUSIK IN DER »VERKLÄRTEN NACHT«

von Juliane Hirschmann

### Unkonventionelle Liebeslyrik

»Gestern Abend hörte ich die »Verklärte Nacht«, und ich würde es als Unterlassungssünde empfinden, wenn ich Ihnen nicht ein Wort des Dankes für ihr wundervolles Sextett sagte. Ich hatte mir vorgenommen, die Motive meines Textes in Ihrer Composition zu verfolgen; aber ich vergaß das bald, so wurde ich von der Musik bezaubert.« Als der Dichter Richard Dehmel diese Zeilen im Dezember 1912 an den Komponisten Arnold Schönberg übersandte, waren genau 13 Jahre vergangen, seitdem dieser seine »Verklärte Nacht« für Streichsextett und damit eine Musik zu einem (vorläufigen) Abschluss gebracht hatte, die durch das gleichnamige Gedicht Dehmels inspiriert war. Der Text über eine Liebesbeziehung, in der ein Mann aus Liebe zu seiner schwangeren Geliebten deren Kind aus einer anderen Beziehung annimmt, war skandalös. Erschienen war das Gedicht 1896 in Dehmels Lyrikband »Weib und Welt«. Dehmels Dichtung sprengte auch sonst bürgerliche Konventionen, seine sinnliche Lyrik ging weit über »Tabubruch und Prüderiekritik« hinaus (Björn Spiekermann).

Um 1900 war Dehmel einer der bedeutendsten deutschsprachigen Dichter. Er regte eine ganze Generation von Dichtern an und stand im Mittelpunkt einer Entwicklung, mit der die Welt in die Moderne aufbrach. Komponistinnen und Komponisten wie Alma Mahler, Hans Pfitzner, Max Reger, Richard Strauss, Kurt Weill oder Alexander Zemlinsky inspirierte er mit seiner Lyrik. Um die Jahrhundertwende gehörte er zu den am meisten vertonten Dichtern.

Geboren 1863 im Spreewald und aufgewachsen in Berlin studierte Dehmel in Berlin Philosophie, Naturwissenschaften und Nationalöko-

nomie und schrieb eine Doktorarbeit zu einem Thema aus dem Versicherungswesen. Acht Jahre lang arbeitete er als Sekretär im Zentralverband Deutscher Privater Feuerversicherungen in Berlin. Doch schon während seiner Schulzeit und der Tätigkeit bei der Versicherungsgesellschaft dichtete er. 1895 gab er seine feste Anstellung auf und arbeitete fortan als freier Schriftsteller. Am Beginn des Ersten Weltkrieges meldete er sich freiwillig. 1920 verstarb er infolge einer Kriegsverletzung.

### Natur und viel Gefühl

Einen wichtigen Einfluss hatten Dehmels Gedichte auch auf Schönbergs musikalische Entwicklung. Schönberg ging selbst sogar so weit zu sagen, dass »fast an jedem Wendepunkt meiner musikalischen Entwicklung [...] ein Dehmelsches Gedicht [stand].« So auch in den Anfängen seiner kompositorischen Laufbahn: Die »Vier Lieder« op. 2 aus dem Jahr 1899 enthalten drei Lieder mit Texten Dehmels. Noch im gleichen Jahr folgte eine weitere Auseinandersetzung mit Dehmelscher Lyrik in der »Verklärten Nacht« op. 4, nun jedoch in reiner Instrumentalmusik, ohne dass Schönberg den Text unmittelbar vertonte. Die ursprüngliche Fassung für Streichsextett (je zwei Violinen, Bratschen und Celli) überführte er 1917 in eine Version für Streichorchester mit ergänzter Kontrabassstimme. 1943 nahm sich der inzwischen fast 70-jährige Komponist das Werk ein letztes Mal vor und schuf eine endgültige Fassung.

Der Name Schönberg weckt gemeinhin zunächst vor allem Assoziationen an »atonale« Musik im allerweitesten Sinne, an Musik, die nicht mehr »schön« klingt. In der Tat veränderte kaum ein anderer Komponist die Musik im

20. Jahrhundert so sehr wie Schönberg. Um das Jahr 1923 entwickelte der Johannes Brahms verehrende, einst von Alexander Zemlinsky unterrichtete und von Gustav Mahler geförderte Schönberg seine Methode der »Komposition mit 12 aufeinander bezogenen Tönen«, die so genannte Zwölftontechnik. In dieser galt die bisher über Jahrhunderte verbindliche Orien-

tierung an eine Grundtonart als eigentliche Voraussetzung des Komponierens nicht mehr. Sie war eine radikale Methode, erschütterte die Musikgeschichte in ihren Grundfesten und fand doch eine universelle Verbreitung und Rezeption.

Schönbergs frühe Werke hingegen stehen noch - beeinflusst nicht zuletzt durch seinen Lehrer



Ballett TN LOS!



Alexander Zemlinsky - gänzlich in der spätromantischen Tradition. Johannes Brahms und Richard Wagner waren seine wichtigsten Leitbilder, auch in der »Verklärten Nacht«: »Deshalb beruht in meiner »Verklärten Nacht« die thematische Konstruktion einerseits auf dem Vorbild von Wagners »Model und Sequenz« über einer wandernden Harmonie und andererseits auf Brahms' Technik der entwickelnden Variation, wie ich es nenne. [...]«

Schönbergs fünfteilige Komposition folgt der Anlage von Dehmels Text. Die nächtliche Szenerie, wie sie in den Strophen 1, 3 und 5 beschrieben ist (»Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain«, 1. Str.), nimmt Schönberg in einer Art Refrain auf, der zu Beginn erstmals erklingt und später zwei Mal abgewandelt wiederholt wird. Auf den Refrain folgt jeweils ein »Couplet«, das im Text der Selbstanklage der Frau (»Ich trag ein Kind, und nit von dir«) sowie der annehmenden Antwort des Mannes (»Das Kind, das du empfangen hast, / sei deiner Seele keine Last«) entspricht. Alle fünf Abschnitte sind (ganz nach dem Vorbild Wagners) durch ein dichtes Netz von Motiven miteinander verbunden, die mit bestimmten Momenten des Textes assoziiert werden können. Die ersten Takte etwa nehmen den langsamen Gang des Paares durch die dunkle Mondnacht auf, die absteigende punktierte Linie kehrt als eine Art »Schreitmotiv« immer wieder und ruft die nächtliche Szenerie in Erinnerung. Und im zweiten Teil beispielsweise entsprechen Motive mit stockendem Rhythmus und abwärtsgerichteten, »seufzenden« Linien dem Kummer und der Selbstanklage der Frau.

Während sich Dehmels Strophen im Verlauf des Textes verkürzen (6, 4 und 3 Zeilen für die

Rahmenstrophen, 12 und 11 Zeilen für die Rede der Frau bzw. die Reaktion des Mannes), dehnt Schönberg die Episoden in seiner Musik aus, wodurch die Annahme des Mannes, seine klare Hinwendung zu seiner schwangeren Geliebten (beginnend im hellen D-Dur), ein deutlich größeres Gewicht bekommt als in dem Text Dehmels. Natur und Nacht wirken nicht mehr düster und bedrückend, sondern erscheinen nun durch die Liebe der beiden buchstäblich »verklärt«.

Schönberg war bestrebt, in seiner Musik die naturhafte Atmosphäre und die menschlichen Gefühle des Gedichtes einzufangen; obwohl sich bei Kenntnis des Textes konkrete Assoziationen einstellen können, war er gleichwohl bestrebt, letztlich so allgemein zu bleiben, dass das Werk auch ohne das Programm als »reine Musik« genossen werden kann, so wie - das einleitende Zitat macht es deutlich - Richard Dehmel es im Jahr 1913 tat: »Meine Komposition«, so Schönberg, »unterscheidet sich vielleicht etwas von anderen illustrativen Kompositionen erstens, indem sie nicht für Orchester, sondern für Kammerbesetzung ist, und zweitens, weil sie nicht irgendeine Handlung oder ein Drama schildert, sondern sich darauf beschränkt, die Natur zu zeichnen und menschliche Gefühle auszudrücken. Es scheint, dass meine Komposition aufgrund dieser Haltung Qualitäten gewonnen hat, die auch befriedigen, wenn man nicht weiß, was sie schildert, oder, mit anderen Worten, sie bietet die Möglichkeit, als »reine« Musik geschätzt zu werden. Daher vermag sie einen vielleicht das Gedicht vergessen lassen, das mancher heutzutage als ziemlich abstoßend bezeichnen würde.« (Arnold Schönberg: Stil und Gedanken. Aufsätze zur Musik.)

## DIE GEFÜHLE LEITEN MICH

Der Choreograf Ivan Alboresi zu seinem Ballett »Verklärte Nacht«

Mein Ballett »Verklärte Nacht« habe ich als eigenständiges Stück entwickelt. Die Oper »Kain und Abel«, die ja als erster Teil dieses Abends vorher zu sehen ist, hat mich in meiner Herangehensweise formell und inhaltlich nicht beeinflusst. Für die Entwicklung des Übergangs zwischen beiden Teilen war die Auseinandersetzung mit der Oper aber natürlich sehr wichtig. Wie kann bei zwei so unterschiedlichen Stücken das Gefühl entstehen, dass sie zusammengehören, eine Einheit bilden? Was sind die thematischen, inhaltlichen Gemeinsamkeiten? Das Thema Vergebung ist für mich hier ein wichtiger Punkt, der beide Teile verbindet. In der Oper findet sie nicht statt, erst in diesem zweiten Teil des Abends wird sie gelebt. Mit Vergebung zusammenhängend ist die Schuld ein ganz großes Thema. Bei »Kain und Abel« spielt das Versündigen am Mitmenschen eine große Rolle. Es folgt in der Bibel unmittelbar auf das Schuldigwerden des Menschen gegen Gott, die »Ursünde«. Das Bild der Versündigung gegen sich selbst greift auch Dehmels in seinem Gedicht »Verklärte Nacht« auf.

Ich beginne mein Stück mit der Rückkehr zur Natur, zu einer Art »Urzustand«, aus dem heraus der Mensch quasi neu entsteht, wie einst Adam und Eva. Ich habe mit den Tänzern auch sprachlich gearbeitet. Sie rezitieren zu Beginn Teile des Gedichts in ihrer jeweiligen Muttersprache. Hier geht es mir besonders darum, die universelle und grenzenlose Gültigkeit des Themas zu zeigen, über Kultur- und Ländergrenzen hinweg. Dabei kommt es zu einer Überlagerung, ein Durcheinander entsteht, das an die babylonische Sprachverwirrung erinnert und sich später auflöst. An dem Punkt

erleben wir eine Einheit, von der ausgehend die Entwicklung ihren Anfang nimmt.

Eine weitere inhaltliche Gemeinsamkeit der beiden Stücke ist das Thema Emanzipation. Mehr noch als das »Emanzipations-Melodram einer Frau« möchte ich mit meiner Choreografie eine emanzipierte, gleichberechtigte und großmütige Beziehung zweier Menschen erzählen.

Schönberg sagte über seine Musik zur »Verklärte Nacht«, dass sie auch losgelöst von dem Inhalt und ohne Kenntnis des Gedichtes, rein musikalisch wirken kann und soll. Hier wird deutlich, dass er, statt eine konkrete Geschichte zu erzählen, in erster Linie Gefühle transportieren und diese miteinander verbinden will. Für mich als Choreograf ist es immer spannend eine Musik zu haben, die vor allem bewegt, berührt, emotional etwas mit einem macht. Und das tut Schönbergs »Verklärte Nacht« auf jeden Fall. Im Gegensatz zu vielen klassischen Ballettmusiken illustriert er nicht eine klare äußere Handlung, sondern beschäftigt sich mit inneren Vorgängen und Atmosphären. Da sind wir uns hier sehr ähnlich! Bei meiner Arbeit als Choreograf interessiert es mich vor allem, Emotionen rüberzubringen und somit etwas in den Zuschauern auszulösen. Das Gedicht muss man nicht kennen, um dem Drama zu folgen und den Tanz zu genießen. Die einfühlsame Interpretation durch die hervorragenden Tänzer\*innen meiner Company lässt ein Verstehen und ein emotionales Erleben ohne Worte zu.

Schönberg spannt musikalisch einen großen dynamischen Bogen, seine Musik hat im Hinblick auf die Bewegung unheimlich viele Nuancen; in dieser halben Stunde ist alles dabei, von



getragen, mäßig, bis vorantreibend. Dabei bleibt die Musik sehr romantisch. Für einen Choreografen wunderbar ist außerdem die naturhafte Atmosphäre, die Schönberg mit seiner Musik erschafft.

Ich beginne meinen Teil des Abends mit zwei Menschen: Sie traut sich nicht auszusprechen, was sie fühlt, was sie beschäftigt, schafft es schließlich aber doch. Der andere reagiert zunächst wütend, stellt sich selbst in Frage, kann aber am Ende vergeben. Im getanzen Trio erzähle ich, dass von nun an ein Dritter in dieser Zweierbeziehung immer dabei sein wird. Das ist etwas, was man sich vielleicht nicht gewünscht hat, aber man kann daran wachsen. Mir ist es wichtig, diese Entwicklung zu zeigen, auch die Reibung und den Prozess hin zu Akzeptanz und quasi entsagendem Verständnis. In meiner Produktion spielt Licht eine sehr große Rolle, es ist gleichsam eine Metapher für Leben. Wir haben mit der leuchtenden Kerze ein Symbol, das auf die Schwangerschaft der Frau verweist, von der ja das Gedicht Dehmels erzählt. Wie aber kann ich im Tanz erklären, dass jemand mit einer anderen Person eine intime Beziehung gehabt hat? Ich löse das mit

einer Art Rückblende. Die Frau schildert das erste Treffen mit diesem Mann: Was ist passiert, was hat sich ergeben? Am Ende sieht man die drei zusammen tanzen. Das heißt, der Partner der Frau hat entschieden, ihr zu vergeben, das Kind als das Seinige anzunehmen. Genau dadurch ist der Dritte, der eigentliche Kindsvater, immer mit anwesend.

Das Konzept und das dramaturgische Gerüst für meine Choreografien habe ich immer schon fertig, bevor ich mit meinen Tänzer\*innen arbeite, so auch für die »Verklärte Nacht«. Im Ballettsaal beginne ich dann zu improvisieren, auszuprobieren, zu suchen, Bewegungen an die Tänzer\*innen anzupassen. Das mache ich so lange, bis das Bild, das ich im Kopf habe, durch sie sichtbar wird. Das heißt also, dass sich die konkrete Umsetzung meines Konzeptes erst in der unmittelbaren Arbeit mit meiner Company ergibt. Wir ändern in diesem ganzen Prozess immer wieder, die Bewegungen sind ständig im Fluss, bis zur Premiere. Ich lasse mich ganz von meinen Gefühlen leiten und bleibe dabei immer auf der Suche nach der Bewegungsqualität, die die emotionale Essenz jedes einzelnen Moments jeweils am besten einfängt.

## GEDANKEN ZUR EINHEIT DES DOPPELABENDS

»Ich finde diese Verbindung mit Schönberg sehr glücklich. Unsere Denkart und unser Umgang mit Musik sind eigentlich sehr miteinander verwandt. Beim späteren Schönberg kann man das nicht mehr so gut hören, da er begonnen hatte, ideologisch zu konstruieren, aber bei der ›Verklärten Nacht‹ ist es unverkennbar: thematische Arbeit mit feiner Klinge! Ich hege ein sehr ambivalentes Verhältnis zu Schönberg. Letzten Endes hat sein Zugang das 20. Jahrhundert – also auch mich – unglaublich mitgeprägt. Ich kann und will mich dem ja gar nicht entziehen, nur schüttle ich ihn wie einen nassen, schwer gewordenen Pelz dort ab, wo er mich schulmeisterlich drückt. Der Klangsinn aber, die Gier nach Rausch und Feuer, das volle Blut – all das fließt mir auch in den Adern, und das kann man den ganzen langen Wiener Opernabend hindurch hören!«  
(Christoph Ehrenfellner)

»Aus Erfahrung weiß ich, dass Dramaturgen für alles Zusammenhänge herstellen können ... Aber im Ernst: Ich wünsche mir, dass man weit, weit nach uns sagen wird: ›An dem Abend hat man zwei Klassiker aufgeführt. Mit Schönberg einen Klassiker des 20. Jahrhunderts und mit Ehrenfellner einen Klassiker des 21. Jahrhunderts!«  
(Anja Eisner)

»Es gibt viele Dinge, die da perfekt ineinander spielen: Der Tänzer in der Oper, das Ballett in der zweiten Hälfte, der Weg der Emanzipation der Frau, der versöhnend weitergeschrieben ist. Es geht auch um ein Kind, es geht um Frau/Mann, Frau/Mutter, Familie/Kind. Ich finde, dass es ins Licht geht, das Thema positiv und schön endet.«  
(Daniel Klajner)

»Das Thema Vergebung ist für mich ein wichtiger Punkt, der beide Teile verbindet. In der Oper findet sie nicht statt, erst im zweiten Teil wird sie gelebt. Mit Vergebung zusammen hängt die Schuld, sie ist ein ganz großes Thema, das ›Versündigen‹ am Mitmenschen.« (Ivan Alboresi)

»Für mich ist es nach der Uraufführung des Balletts ›Die Kraniche des Ibykus‹ die zweite Begegnung mit Christoph Ehrenfellner. Wieder aufs Neue erstaunt mich die ganz eigene Sprache seiner Musik. Natürlich steht seine Schreibweise in einer, im positiven Sinne, spätromantischen Tradition und versucht diese auch nicht zu leugnen. Durch seinen steten Bezug zur Praxis (als Solist bzw. Kammermusiker auf der Geige oder als Dirigent) komponiert er Musik, die unmittelbar Spaß macht und etwas in uns Musikern auslöst.

Wenn man heutzutage eine Oper schreiben möchte, schauen einem wahrscheinlich permanent 500 Jahre Tradition über die Schulter. Ehrenfellner schließt sich den großen Antipoden des 19. Jahrhunderts Wagner/Verdi gewissermaßen an, aber mit der ihm eigenen Klangsprache. Er formt Motive und Themen, die die Charaktere psychologisieren und die jeweiligen Stimmungen verstärken. Das macht es dem Publikum leichter, denn es wird behutsam an die Hand genommen und durch die Partitur geführt.

Schönberg wollte mit seinem Streichsextett ›Verklärte Nacht‹ vor 120 Jahren Ähnliches auf dem Gebiet der Kammermusik erreichen. Auch er wurde stark beeinflusst durch die Musik Richard Wagners und war insbesondere von dessen ›Tristan‹ beeindruckt. Unter der Berücksichtigung der dort verwendeten Leitmotivtechnik und der Zutat Brahms'scher Satztechniken versuchte der junge Schönberg eine musikalische Ausdrucksweise zu finden, die schlussendlich jedoch einen völlig anderen Weg einschlug und in der ›Zwölftontechnik‹ endete.« (Henning Ehlert)

## ZUM WEITERLESEN UND -HÖREN

Die Nordhäuser Stadtbibliothek »Rudolf Hagelstange« hält folgende Medien zum Doppelabend »Kain und Abel«/»Verklärte Nacht« bereit:

### »KAIN UND ABEL«

#### Literatur:

Christian Eckl: Bibel. 50 Klassiker. Die bekanntesten Geschichten des Alten Testaments, Gerstenberg 2001. (271 Seiten), Illustrationen

Margot Käßmann: Geschwister der Bibel, Geschichten über Zwist und Liebe, Freiburg/Brsg. 2019. (176 Seiten)

Margot Käßmann: Mütter der Bibel, 20 Porträts für unsere Zeit, Freiburg/Brsg. 2009. (157 Seiten)

Katharina Ley: Geschwisterbande. Liebe, Hass und Solidarität, Stuttgart 2007. (198 Seiten)

Barbara Sichtermann: Paare. Die berühmtesten Liebespaare, Hildesheim Gerstenberg, 2003 (3. Aufl.). (319 Seiten), Illustrationen

Georges Duby, Michelle Perrot: Geschichte der Frauen, Bd. 1-5, Frankfurt/Main.

### »VERKLÄRTE NACHT«

#### Literatur:

Kurt Pahlen: Die großen Epochen der abendländischen Musik, vom Gregorianischen Choral bis zur Moderne, München 1991. (703 Seiten), Illustrationen. (zu Schönberg u. a. S. 598–604)

Arne Karsten: Der Untergang der Welt von gestern: Wien und die k.u.k. Monarchie 1911-1919, München 2019. (269 Seiten), Illustrationen

#### CDs:

Arnold Schönberg: 150 Jahre Wiener Philharmoniker. Richard Strauss, Arnold Schönberg, Dir.: Karl Böhm, Dt. Grammophon GmbH, P 1991. (1 CD, ADD + Beil.)

Arnold Schönberg: Orchesterwerke, Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg, Emi Records LTD., 1989. (1 CD)

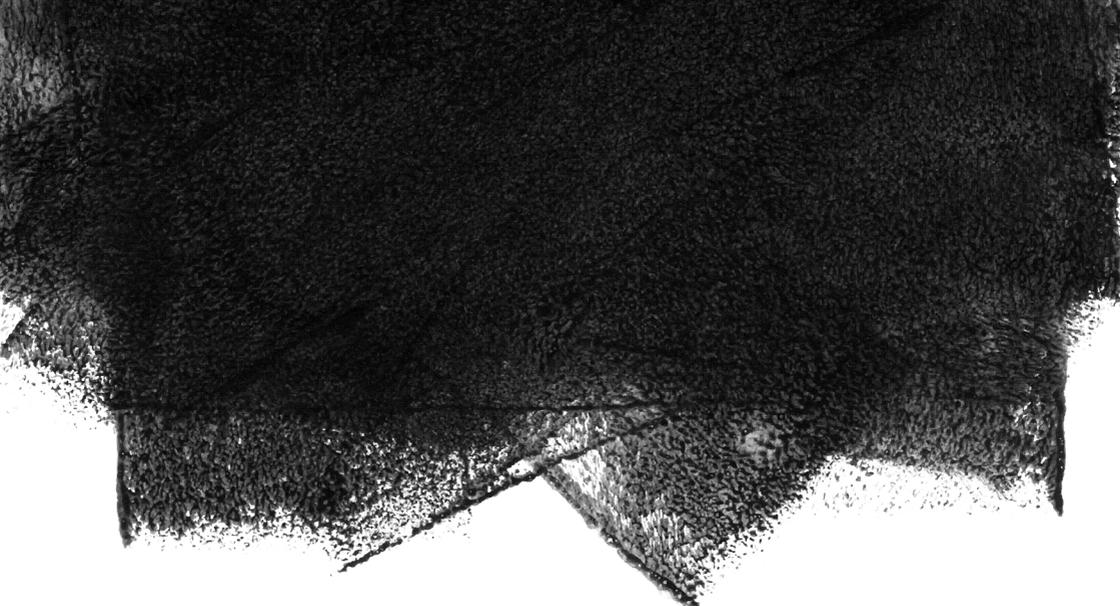
➔ Stadtbibliothek »Rudolf Hagelstange«: Nikolaiplatz 1, Tel. (0 36 31) 69 62 67

Textnachweise: »Kain und Abel«: S. 7, Bibelzitat, aus: Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, hrsg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands u.a., Freiburg 2006.

»Verklärte Nacht«: S. 22, Richard Dehmel, Verklärte Nacht, in: Ders., Weib und Welt, Berlin 1896, S. 60–63.

Alle anderen Texte in diesem Programmheft sind Originalbeiträge. Die Fragen in den Interviews stellte Juliane Hirschmann

Die Probenbilder von Julia Lormis entstanden eine Woche vor der Premiere auf der ersten Kostümprobe.



*»Unser Schuldbuch sei vernichtet!  
ausgesöhnt die ganze Welt!«*

(Friedrich Schiller, »An die Freude«, Verse 69/70)



Impressum:

Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH

Spielzeit 2021/2022, Intendant: Daniel Klajner

Käthe-Kollwitz-Straße 15, 99734 Nordhausen, Tel: (0 36 31) 62 60-0

Premiere: : 26. November 2021

Programmheft Nr. 7 der Spielzeit 2021/2022

Redaktion und Gestaltung: Dr. Juliane Hirschmann

Satz und Layout: Ralph Haas, Abteilung Kommunikation und Marketing des Theaters Nordhausen