

Buddhistische Antwort auf das Leid: „Awakening“ von Param Vir an der Oper Bonn uraufgeführt

geschrieben von Werner Häußner | 29. April 2026



Eine Szene mit Cody Quattlebaum, Martin Tzonev, dem Chor, Tänzern und der Statisterie des Theaters Bonn.
(Foto: Max Borchardt)

Anfang April drohte US-Präsident Donald Trump dem Iran, eine ganze Zivilisation auszulöschen. Vier Wochen vorher brennt in der Oper Bonn bereits Kulturgut: In der Oper „Awakening“ von Param Vir hat ein Feind ein ungenanntes Land besetzt, überzieht es mit Hass und Streit.

„Die Flammen, die ihr draußen seht, sind unsere brennenden Bücher, unsere Tempel auch, unsere Orte des Lernens ...“

beklagt der Direktor einer Theatertruppe. Sie hat sich in einer leeren Schleusenkammer unter geflohenen Menschen versammelt, um im Spiel die Worte ihres „Großen Lehrers“ zu bewahren. Mündliche Überlieferung als einziger Weg in einer Tyrannei, um die Weisheit des Prinzen Gautam weiterzugeben, der später der Buddha werden sollte.

„Awakening“ ist der Titel der [Oper](#), mit der sich der aus Indien stammende Komponist [Param Vir](#) und der fast 90jährige englische Dramatiker [David Rudkin](#) seit 1993 befassen und die nun nach zehnjähriger Kompositionsarbeit in Bonn im Rahmen der verdienstvollen Reihe „Fokus `33“ uraufgeführt wurde. Eine Schauspieltruppe zeigt in einer dystopischen Gegenwart eine sorgfältig aus Originalquellen recherchierte Geschichte, die 2500 Jahre zurückliegt: den Lebensweg Siddhartha Gautamas und seine Transformation zum Buddha. Durch den Bezug zu gegenwärtigen Bildern von Krieg und Zerstörung soll das Publikum Distanz zum Spiel wahren; gleichzeitig versuchen die Autoren so, historisierendes Erzähltheater aufzubrechen und eine epochale Gestalt wie Buddha nicht fern gerückt oder illusionistisch erzählt auf die Bühne zu stellen.

Dieses Konzept der zwei Ebenen funktioniert zunächst nachvollziehbar: Drei Musiker stellen schweigend Notenständer auf; zum Streichtrio erhebt eine schwarze Gestalt in einem Sessel die Stimme – der Darsteller des Gautam. Drei gespenstische Wesen erweisen sich als Alter, Krankheit und Tod: Sie nehmen Daseinsillusionen weg, offenbaren die Endlichkeit des Lebens.

Den Schleier der Welt beiseiteziehen

Auch das fröhliche Fest zur Geburt seines Sohnes kann Gautam nicht abhalten, seinen Weg allein weiterzugehen – eine „dunkle Straße durch die Nacht“ auf der Suche nach dem wahren Leben, nach einer Antwort auf das Leid. Priester, Philosoph und Asket versuchen eine Lösung – vergeblich. Dem Pragmatismus eines Pflügers entgegnet der zum Buddha transformierte Gautam, er

habe die Wurzel menschlichen Leids und einen Weg gefunden, „den Schleier der Welt beiseitezuziehen“.



Kurze Illusion eines Palastes auf der atmosphärisch superb gestalteten Bühne von Zinovy Margolin. (Foto: Max Borchardt)

Die Zuschauer, die sich um einen in der Schleuse gestrandeten Frachtkahn scharen, und die Sphäre des Spiels, in einer der Szenen unterstützt durch eine entrollte bilderreiche Kulisse wie die eines Wandertheaters, sind auch durch die stilisierten Alltagskostüme von Olga Shaishmelashvili deutlich voneinander abgesetzt. Das ändert sich im Lauf der Handlung, wenn sich der hervorragend agierende Chor der Oper Bonn sich mit den Darstellern der Buddha-Geschichte vermischt und in der Kleidung angleicht.



Vasily Barkhatov
bei den Proben zu
„Awakening“. (Foto:
Linda Heide)

Regisseur Vasily Barkhatov, der in Bonn und Düsseldorf verdienstvolle Inszenierungen gestaltet hat und demnächst Verdis „Stiffelio“ am Theater an der Wien und 2028 den „Ring“ in Bayreuth inszenieren wird, hat nicht nur den Chor virtuos geführt. Er stellt jede der vielen kurzen Szenen unter einen eigenen Spannungsbogen und verliert doch den großen Zusammenhang nicht aus den Augen.

Was er trotz glänzenden Handwerks nicht vermeiden kann, ist das langsame Erschlaffen des dreistündigen Werks: David Rudkin hat weniger ein Opernlibretto geschaffen als eine Sammlung von Weisheiten und Lehrsätzen aus historischen Quellen wie dem Pāli-Kanon, den ältesten schriftlichen Lehrreden des Buddhismus. Mit den kostbaren Worten auf den Lippen schreitet Cody Quattlebaum als Gautama/Buddha zunehmend enthoben durch die Szene, in seinem orangefarbenen Gewand erinnert er an die Bhagwan-Jünger der 1970er-Jahre. Das wirkt ein wenig wie die inszenierte Erhabenheit alter Jesus-Filme, tendiert zu oratorienhafter Kundgebung.

Erleuchtung mit politischer Stoßrichtung

Die Episoden verlieren an dramatischer Kraft, scheinen dem wachsenden Zustand der Läuterung des Buddha zu entsprechen, bis „in uns der Brennstoff restlos verbrannt ist“ und Alter, Tod, Trauer, Bedingtheiten verschwinden zum „Nib-bā-na“, während sich die Töne der Streicher in höchsten Höhen verlieren. Am Ende gibt Barkhatov dem „Awakening“ eine politische Stoßrichtung: „Wir sind Zahllose. Was unveränderlich erscheint, können wir verändern“, singt der Chor, während sich von oben Bomben herabsenken. Die Utopie eines gewaltfreien Widerstands ist in ein konkretes, eindrucksvolles Bild gefasst.



Das Finale von „Awakening“. (Foto: Max Borchardt)

Virs Musik trägt nicht dazu bei, den epischen Charakter der Szenen zu dramatisieren. Die Harmonik ist atonal und folgt einem einsichtigen Konzept der Verwendung von Intervallen. Vir verzichtet auf postmodernes Zitat-Patchwork, auch der Reiz tonaler Schichtungen und Klangfelder darf sich entfalten. Für die Sänger schreibt er, ohne die Grenzwerte des Stimmumfangs zu strapazieren. Entsprechend kantabel sind die meisten Partien angelegt.

Mark Morouse, seit über 30 Jahren eine zuverlässige Stütze des

Bonner Ensembles, fügt seinem gewaltigen Repertoireregister eine weitere Eintragung hinzu: Als Theaterdirektor verströmt er Autorität und Festigkeit trotz aller Erschütterungen. Für Cody Quattlebaum liegen die Sentenzen des Buddha oft zu hoch: Seine Stimme verliert die Stütze im Körper und wirkt in der Höhe larmoyant ausgedünnt. Ralf Rachbauer, Martin Tzonev, Giorgos Kanaris, Christopher Jähnig, Susanne Blattert, Yannick-Muriel Noah und Katerina von Bennigsen verkörpern verschiedene Personen, ergänzt durch ein halbes Dutzend Darsteller in peripher auftauchenden Rollen. Die Statisterie ist ebenso gefordert wie der Kinder- und Jugendchor, aber Barkhatov gelingt es, die Menschenmenge souverän zu bewegen.

Souveränität strahlt auch Daniel Johannes Mayr am Pult des Beethoven Orchesters Bonn aus. Die Klänge brodeln und strömen, leuchten und erblassen, aber aller Einsatz kann nicht verhindern, dass sich die Musik schnell erschöpft.

Noch eine Vorstellung am 2. Mai. Info und Tickets:
<https://www.theater-bonn.de/de/programm/awakening/227938>

**Der unerbittliche Stachel des
Todes: Uraufführung von
„L’Invisible“ von Aribert
Reimann an der Deutschen Oper**

Berlin

geschrieben von Werner Häußner | 29. April 2026



Szene aus dem dritten Teil der Oper „L’Invisible“ von Aribert Reimann an der Deutschen Oper Berlin, mit Annika Schlicht und Gelmer Reuter. Foto: Bernd Uhlig

Tod, wo ist dein Sieg?, fragt die christliche Osterbotschaft. Sie relativiert den endgültigen Ernst des Todes nicht, aber sie hebt seine Allgültigkeit auf. Aribert Reimann, mit seinen 81 Jahren der Doyen der international renommierten deutschen Komponisten, führt in seinem neuesten Bühnenwerk den Sieg des Todes unerbittlich vor Augen: Sein Triumph ist unbestreitbar in den drei Kurzdramen des Symbolisten Maurice Maeterlinck, die Reimann für seine „Trilogie lyrique“ selbst zusammengefasst hat. „L’Invisible“ feierte an der Deutschen Oper Berlin eine warmherzig aufgenommene Uraufführung.

Der Tod lastet in unsichtbarer Präsenz auf diesen drei, zwischen 1890 und 1894 als Teil einer Serie von Kurzdramen erschienenen Stücken. Er steckt, wie Rilke formulierte, im Leben wie der Kern in der Frucht. Das erste und das mittlere lassen die Ahnung des Unausweichlichen im realistischen Setting eines Gesellschaftsstücks zur Gewissheit werden: In „L’Intruse“ (Der Eindringling) ringt eine Frau im Kindbett mit

dem Tod. Die Familie wartet auf einen weiteren Verwandten; der blinde Großvater bemerkt das Kommen eines unsichtbaren Fremden. Die Frau stirbt und das Neugeborene stößt seinen ersten Schrei aus.

In „Intérieur“ hat der Tod sein Werk bereits vollendet: Ein Mädchen ist im Fluss ertrunken, hat sich möglicherweise selbst das Leben genommen. Ein alter Mann und ein Fremder beobachten die Familie des Kindes und zögern, ihre Harmonie durch die Todesnachricht zu zerstören.

Das dritte der Dramen, „La mort de Tintagiles“ geht dagegen in die märchenhafte Richtung, die Maeterlinck mit „Pelléas et Mélisande“ ausgeformt hatte. Tintagiles – der Name mag an Tintagel, den sagenhaften Sitz König Artus‘ erinnern – ist der Enkel einer geheimnisvollen Königin, die ihm als möglichen Rivalen um die Herrschaft nach dem Leben trachtet. Wie bei zwei Brüdern vorher ist der Kampf seiner beiden Schwestern um sein Leben erfolglos: Tintagiles wird in die Labyrinth des Schlosses entführt und stirbt. Die Königin bleibt unsichtbar – es ist nicht einmal klar, ob sie real oder nur als Vorstellung oder Gespenst existiert.

Klappernder Rhythmus, knöcherner Laute

Musikalisch setzt Reimann den Tod von Anfang an präsent: In einem seltsam klappernden Rhythmus, in den bereits von Gustav Mahler eingesetzten knöchernen Lauten, wenn die tiefen Streicher mit dem Holz des Bogens auf die Saiten schlagen. Im ersten Stück lässt Reimann nur die Streicher klingen, nutzt ihre Farben und den Tonumfang vom raunenden tiefsten Bass bis zu gläsern schneidenden Violinen voll aus.

Auch der harmonische Raum wird mit vielfach geteilten Streichern intensiv gefüllt: Zu Gruppen zusammengefasst, stehen sie in Akkorden, und Clustern in herben Reibungen gegeneinander oder verschmelzen zu rauchig-filigranen Klangfeldern.

Das „ganz Andere“ bricht in diese musikalische Szenerie mit dem Tod der Mutter des Kindes ein: Der verstörende, scharf dissonante Bläserakkord, der den Einbruch des Todes markiert, wird auch in den beiden folgenden Stücken, mehrfach verarbeitet und verändert, als Signal für das Unerbittliche dienen. Mit ihm, aber auch mit melodischen Elementen aus dem Streichersatz schafft Reimann einen musikalischen Zusammenhang zwischen den Stücken.



Trügerische Idylle: Szene aus „L'Invisible“ von Aribert Reimann. Foto: Bernd Uhlig

Ein anderes Mittel des Zusammenbindens sind die Zwischenspiele, die Reimann drei Countertenören anvertraut. Sie singen eine Art Madrigal, unterstützt von Harfen und gespeist aus einer melodischen Linie der Celli in Vierteltönen, die der Komponist – so erzählt er im Interview im Programheft – eines Nachts beim Aufwachen gehört hat.

Die drei Sänger, zunächst hinter den Bühne, dann über dem Geschehen sichtbar, treten im dritten Teil explizit als Todesboten auf. Auch der Todesakkord der Bläser kehrt wieder; in der kunstvollen, tiefgründigen Polyphonie des Orchesters meint man, eine Ahnung der Heideszene aus Reimanns „Lear“ zu vernehmen – nur jetzt nicht mehr so wild und rasend, sondern gleichsam abgeklärt, ein Widerhall der emotionalen Stürme, die vor vierzig Jahren den ausweglos ausgesetzten alten König

umtobten.

Den Mittelteil gestaltet Reimann als größtmöglichen Kontrast nur mit fünfzehn Holzbläsern, deren tiefste Vertreter, Bassklarinette, Kontrafagott und das tief klingende Heckelphon aus der Oboenfamilie prominent eingesetzt sind. Der Klang ist kammermusikalisch transparent, die Kombination der Instrumente provoziert den Schauer des Unheimlichen, Dämonischen, Abgründigen. Er steht in spannungsvollem Kontrast zur Szene, auf der sich die Familie des ertrunkenen Mädchens auf den Weihnachtsabend vorbereitet.

Die Regie fasst das ahnungsvoll Unbestimmte in unheimliche Bilder

Die Deutsche Oper setzt für die Inszenierung auf keinen der bekannten Namen, sondern vertraut sie dem 34-jährigen Russen Vasily Barkhatov an, der sich mit Berlioz' „La Damnation de Faust“ 2015 in Mannheim vorgestellt und mit Mussorgskys „Chowantschina“ in Basel und Bernd Alois Zimmermanns „Die Soldaten“ bei den Wiesbadener Maifestspielen 2016 für Furore gesorgt hat.

Der große junge blonde Mann setzt auf den Kontrast: Die zunächst lapidar wirkende Bühne von Zinovy Margulin – eine Hauswand, aufgerissen von einem breiten Fenster – entwickelt sich in den drei Teilen zu einem faszinierend variablen Gestaltungselement, das geheimnisvoll heran- und in die Ferne rücken kann, das Einblicke freigibt und Wege verschließt.

Die Innen-Außen-Wirkung ist vor allem in „Intérieur“ frappant, wenn die Familie wie in einem Schutzraum den Christbaum schmückt, während draußen die Beobachter riesige Schatten werfen und das Licht (Ulrich Niepel) unwirkliche, unheimliche Räume entstehen lässt.

Hier fasst Barkhatov das ahnungsvolle Unbestimmte, das Changieren zwischen fassbarer Wirklichkeit und ihrem unbestimmten Hintergrund in Eindrücke, wie sie aus

symbolistischen Bildern, aus surrealen Szenerien oder aus expressionistischen Filmen vertraut sind. In „Der Tod des Tintagiles“ dagegen hebt er das Märchenhafte aus, indem er detaillierte realistische Elemente auf die Bühne holt: Ein Krankenzimmer mit Personal der Gegenwart, ein brennendes Auto mit hochtechnisiert ausgerüstete Feuerwehrleuten – Olga Shaishmelashvili hat gründliche Kostüm-Arbeit geleistet. Das kranke Kind ist dem Tode nah – das Spielzeug wird bereits im Müllsack entsorgt – und der Arzt spielt mit dem Jungen noch einmal ein Ritterspiel aus dem Bilderbuch nach.

Aber Barkhatov bricht die Konkretion des Sterbens, indem er den Tod des Kindes vervielfacht. Zu den Klagen des im Labyrinth der Königin eingeschlossenen Tintagiles sehen wir es erhängt, im Autowrack erstickt, mit seinem Fahrrad überfahren: der sinnlose Tod, wie ihn unser Alltag in unserer Zivilisation für Kinder bereithält und wie er selbst durch den intensiven Einsatz medizinischer Technik nicht aufzuhalten ist.

Die ungreifbare, böse Königin wird zur Chiffre eines ebenso ungreifbaren Schicksals, das verstörend in unser Leben einschlägt und uns ohnmächtig sein lässt wie die Schwestern, die vergeblich um das Leben ihres Bruders kämpfen: Konkretion einer metaphorischen Ebene, die ganz hart an einer platten Aktualisierung vorbeischrämmt, aber in ihrer Bildgewalt und vor allem in ihrer anti-realistischen Brechung doch dem Stoff angemessen bleibt.

Großartige Ensembleleistung

Während Reimann in seinen Opern stets prominenten Rollen für die Sänger geschaffen hat (man denke an Melusine, Lear und seine Töchter oder Medea), haben die Solisten in „L’Invisible“ kaum Gelegenheit, sich zu profilieren. Nur Rachel Harnisch als Ursula, Marie und Tintagiles’ Schwester Ygraine kann ihren Sopran strahlen lassen. Aber Stephan Bronk (Großvater/Alter) oder Thomas Blondelle (Fremder) haben unspektakuläre, jedoch entscheidende Momente gesanglich-sprachlicher

Charakterisierung. Und Salvador Macedo aus dem Kinderchor der Deutschen Oper muss das hilflose Verschwinden Tintagiles stimmlich ausdrucksstark realisieren.

Donald Runnicles und das Orchester der Deutschen Oper haben Tempi und Klangbalancen gefunden, die beim ersten Hören einer neuen Partitur rundweg überzeugen; den Solisten aus dem Orchester gelingen die expressiven Momente, aber auch die introvertierten Töne mit Bravour.

Die Deutsche Oper hat sich mit dieser Uraufführung – es ist das fünfte Bühnenwerk Reimanns im Auftrag des Hauses – in der Konkurrenz der drei großen Berliner Musiktheater glänzend positioniert. Das Haus von Dietmar Schwarz setzt sich deutlich vom Repertoire-Mainstream und der vom Einsatz „großer Namen“ gekennzeichneten Politik von Barenboims Staatsoper Unter den Linden ab.

Mit Giacomo Meyerbeers „[Le Prophète](#)“ wird im November die Reihe der großen Opern des Berliner Kosmopoliten fortgesetzt; mit einem neuen „[Frankenstein](#)“-Projekt in der „Tischlerei“ im Januar 2018 und dem vergessenen Hauptwerk „[Das Wunder der Heliane](#)“ von Erich Wolfgang Korngold stehen weitere spannende Vorhaben auf dem Spielplan.

Aribert Reimanns „L’Invisible“ wird noch am 31. Oktober gespielt. Info: www.deutscheoperberlin.de