

# ORFEO ED EURIDICE ORPHEUS UND EURYDIKE

Christoph Willibald Gluck



STAATSOPER  
HANNOVER

# ORFEO ED EURIDICE ORPHEUS UND EURYDIKE

Christoph Willibald Gluck (1714–1787)

Azione teatrale per musica  
Libretto von Ranieri de' Calzabigi

Italienische Erstfassung  
Uraufführung 1762 in Wien

MUSIKALISCHE LEITUNG **Benjamin Bayl**  
INSZENIERUNG **Lisaboa Houbrechts**  
CHOREOGRAFIE **Diego Tortelli**  
BÜHNE **Clémence Bezat**  
KOSTÜME **Anna Maria Rizza**  
LICHT **Peter Mumford**  
CHOR **Lorenzo Da Rio**  
DRAMATURGIE **Leira Marie Leese, Martin Mutschler**

**Staatsballett Hannover**  
**Chor der Staatsoper Hannover**  
**Niedersächsisches Staatsorchester**

**PREMIERE 22. MÄRZ 2024, OPERNHAUS**

Spielzeit 2023/24



zur Website

# HANDLUNG

## Erster Akt

Umringt von einer Menschenmenge, trauert Orpheus um seine verstorbene Geliebte Eurydike. Er fordert die Götter auf, sie ihm zurückzugeben – andernfalls wolle er selbst in die Unterwelt hinabsteigen, um sie zurückzuholen.

Dies ruft Amor zu Hilfe: Jupiter habe Orpheus tatsächlich den Zutritt zum Totenreich erlaubt. Sollte es ihm gelingen, die Furien zu besänftigen, werde Eurydike mit ihm zurückkehren, unter einer Bedingung: Er darf sich beim Aufstieg nicht nach ihr umdrehen.

## Zweiter Akt

An der Schwelle zur Unterwelt. Furien und Geister bedrängen Orpheus, die Menge höllischer Wesen versucht ihn zurückzuschrecken. Doch es gelingt ihm, sie mit seiner Klage zu besänftigen.

Orpheus betritt das Elysium, die Welt der seligen Geister, einen Ort voller Harmonie und Schönheit. Eurydike erscheint.

## Dritter Akt

Auf dem Weg nach oben, Orpheus und Eurydike im Gespräch. Sie kann nicht verstehen, warum er sich ihr nicht zuwendet, er kann sie nicht besänftigen. Schließlich muss er akzeptieren, dass er sie ganz verloren hat.

Orpheus zweifelt an einem Leben ohne Eurydike. Amor eilt ihm erneut zur Seite und hilft ihm, Eurydikes Abwesenheit anzunehmen.

Die Menge vom Anfang kehrt wieder und stimmt mit Orpheus und Amor ein Loblied auf die Kraft der Liebe an.





# LIEBE GRÖßER ALS DAS LEBEN?

von Martin Mutschler

In der Rückschau nimmt Christoph Willibald Glucks Oper *Orfeo ed Euridice*, für die er selbst die ungewöhnliche Bezeichnung „Theatrale Aktion zu Musik“ (Azione teatrale per musica) wählte und die in Hannover in der Wiener Erstfassung von 1762 erklingt, eine Ausnahmestellung ein. Sie setzt einen Schlussstein hinter eher schematische barocke Formen, stößt als erklärte „Reformoper“ die Tür zur Zukunft auf – und hat doch im eigentlichen Sinne keine direkten Nachahmer gefunden. Eher scheint Glucks Werk den Komponistenkolleg:innen seiner Zeit etwas Allgemeineres aufgezeigt zu haben: Innovation ist möglich, Musiktheater kann neu gedacht werden.

Die Neuerung beginnt mit der Reduktion aufs Wesentliche. Drei Figuren, Chor, Balletteinlagen – mehr als diese drei Entitäten benötigte Gluck nicht. Die Konzentration war bereits im Libretto angelegt, das der italienische Literat Ranieri de' Calzabigi dem Komponisten zur Vertonung anbot. Gluck war, Oberpfälzer von Geburt, nach Wanderjahren durch Europa in den 1750er Jahren eine feste Größe im Musikleben Wiens geworden, hatte sich aber, obwohl bereits fast 50 Jahre alt, wenig durch Erneuerungsgeist ausgezeichnet. Calzabigis Version der Orpheus-Sage bot sich ihm nun jedoch als Katalysator an, und er konnte

die eigene Unzufriedenheit an den Opernformen seiner Zeit proaktiv in ein Stück überführen, das er selbst als musikalisches Manifest verstanden hat – und das auch so verstanden wurde.

Gluck übte sich in Bescheidenheit und stellte noch zehn Jahre später die Leistung des Librettisten heraus: „Mag das Talent eines Komponisten noch so groß sein, so wird er stets nur mittelmäßige Musik schreiben, solange der Dichter in ihm das göttliche Feuer nicht entfacht, ohne das die Werke aller Künste schwächlich und matt sind.“ Interessant auch, wie die Briefstelle weitergeht: „Die Nachahmung der Natur ist unstreitig das Ziel, das alle sich setzen müssen und das auch ich zu erreichen strebe.“

Natürlichkeit war also das Zauberwort, mit dem die beiden Reformer der Kunstform Oper beikommen wollten, die sich in starren Dramen (Opera seria) und stereotypen Komödien (Opera buffa) erschöpfte. Und Reduktion war ihr Mittel: Jeder Ballast, alles „Barbarische, Veraltete, Überfrachtete“ (Calzabigi) wurde über Bord geworfen. Stattdessen eine Liebesgeschichte, so simpel wie wenige und so tragisch wie keine andere, schlackenfrei erzählt: Als in *Orfeo ed Euridice* die Handlung einsetzt, ist sie bereits tot, ihn erleben wir in Trauer um die an einem Schlangenbiss gestorbene Geliebte. Freilich

verschwendet das Libretto keine Zeit, das zu erklären, das Wissen um die mythologischen Details wurde beim Publikum noch vorausgesetzt. Die Reduktion betont zudem das Universelle des Stoffes – diese Geschichte musste nicht durch Anekdotisches beglaubigt werden.

Die pure Klage Orpheus' genügt, um Amor auf den Plan zu rufen, der als Deus ex machina gleich zweimal im Stück zum Einsatz kommt. Dieses Theaterprinzip des „Gottes aus der Maschine“ bezeichnet die unterwartete günstige Lösung eines „tragisch geschürzten Knotens“ im Drama. „Ursprünglich stammt der Ausdruck aus der antiken Tragödie, in der häufig die Katastrophe durch einen vermittelt der Maschinen herabgelassenen helfenden Gott zur Befriedigung der Zuschauer plötzlich gelöst wurde.“ (Meyers Konversationslexikon, 1906) Eine Konvention also „zur Befriedigung der Zuschauer“; vielleicht kann man hinzufügen: zum Beweis, dass auf der Theaterbühne, anders als im Leben, das Unlösbare lösbar, das Unbegreifliche begreiflich wird.

Es war dieses Unbegreifliche, das die belgische Regisseurin Lisaboa Houbrechts beschäftigt hat. Mit ihrem Team, zu dem auch der Choreograf Diego Tortelli gehört, spürt sie einer Möglichkeit nach, die alte Geschichte neu auszudeuten. Die simple, aber kühne Frage lautet: Was, wenn Eurydike freiwillig aus dem Leben geschieden ist? Was, wenn Orpheus das von Anfang an weiß – und wenn sein Gang in die Unterwelt ein Versuch ist, ihr in die Gemeinschaft des Todes zu folgen, um Frieden zu schließen mit ihrer Entscheidung? Die Methode stellt das originale Stück nicht infrage, es torpediert nicht seine Glaubwürdigkeit: Was an ihm Poesie ist, bleibt erhalten und kann sich in seinem

lyrischen Gestus und seinen tief empfundenen Pastelltönen entfalten. Aber es öffnet die Tür um einen Spalt. Die Inszenierung erweitert den Rahmen um wenige Elemente wie kurze Sprechtexte und lässt sie mit dem Original chemisch reagieren.

So bekommt auch der Tanz, der immer schon Teil der Oper war, eine neue Bedeutung: Er entwirft flüchtige Echokammern, in denen Schmerzen, Sehnsüchte, Todesarten aufscheinen und wieder vergehen. Anstatt allgemeine Ausmalungen der Hölle zu sein, fungieren die Bewegungsfolgen der Tänzer:innen als direktere Verweise auf die Selbsttötung Eurydikes, auf die Tabus, die mit Suizid verbunden sind, und auf die Vorstellungen, die den trauernden Orpheus diesbezüglich heimsuchen. Kurze Momente der Brutalität, die aufblitzen und sofort wieder ausgelöscht werden, bevor die Schönheit, Klarheit und Sanftheit, mit der Gluck den Stoff in Töne fasst, wieder übernimmt.

Diese Sanftheit dient dem Kontrast zu einer harten Botschaft, die in der Lesart dieser Inszenierung noch härter wird: *Es gibt etwas, das ist stärker als die Liebe*. Es ist die schwerste Form einer Depression, die das Leben verneint und die Einflussmöglichkeiten zwischenmenschlicher Zuneigung begrenzt. Ein Mensch will sterben – was kann ein anderer dagegen tun? Diese bittere Erkenntnis steht am Anfang. Doch sie erlangt ein Gegengewicht im weiteren Verlauf, denn mithilfe von Glucks zu Unsterblichkeit berufener Musik fragt dieser Abend: Kann es nicht auch eine Schönheit geben im Weiterleben?

Die erste Koproduktion von Staatsoper und Staatsballett Hannover geht mit der Fackel in die Dunkelheit und leuchtet die Unterwelt aus. Und diese erstrahlt anders als gedacht.



Dahye Kang, Nina van Essen, Jamal Uhlmann, Chor



Meredith Wohlgemuth, Nina van Essen, Ballettensemble, Chor

# DIE SCHÖNHEIT DES LOSLASSENS

## Die Regisseurin Lisaboa Houbrechts im Gespräch

**Martin Mutschler** Wie würdest du deine Lesart von *Orfeo ed Euridice* beschreiben?

**Lisaboa Houbrechts** Wir versuchen, einen neuen Blick auf dieses sehr ikonische Stück zu werfen, und zwar im wahrsten Sinne: indem wir Orpheus' Blick – dass er sich auf dem Weg aus der Unterwelt ans Tageslicht nicht nach Eurydike umdrehen darf – neu bewerten. Als Blick, der eine Emanzipation bedeutet: Anstatt sie fürs Leben zurückzugewinnen, lernt er zu akzeptieren, dass sie sich für den Tod entschieden hat. Durch diese Lesart erhält jede Szene einen neuen Sinn, es entstehen Mehrfachbedeutungen, die wir in Bildern und durch die Haltungen der Sänger:innen aufgreifen wollen: Eurydikes Angst vor dem Tod wird umgedeutet zu einer Sehnsucht nach dem Tod. Weitere Erzählebenen – der Tanz natürlich, aber auch zusätzliche Texte – sollen diese Assoziationen stärken. Außerdem wollte ich das Korsett der Vorlage an einigen Stellen aufbrechen, um mehr Freiheit hineinzubringen.

**Wie kamst du auf die Idee, das Stück über Eurydikes Sterbewunsch sowie Orpheus' Versuch, damit klarzukommen, zu erzählen?** Ich wollte einen zeitgenössischen Zugriff auf das Stück, um heutige Gefühle hervor-

zurufen. Als ich mit der Arbeit begonnen habe, hatte sich gerade jemand in meinem näheren Umfeld das Leben genommen. Ich war in Griechenland, als das Trauern eingesetzt hat, und fand diesen Prozess geradezu magisch, denn überall begegneten mir Symbole. Ich las Joan Didions Trauerbuch *Das Jahr magischen Denkens*, in dem sie die verschiedenen Phasen ihres Trauerns und seine Symbole beschreibt, und habe darin nicht nur Schmerz und Leid entdeckt, sondern auch eine Schönheit des Loslassens. Und so begann das Stück, das vom „grausamen Tod“ handelt, anders zu mir zu sprechen. Ich habe mich gefragt: Wie kann der Tod, der in der westlichen Welt tabuisiert und aus den meisten Lebensbereichen verdrängt ist, wieder ein Teil des Lebens werden? Es wird uns ja zwangsläufig geschehen, dass wir Menschen verlieren; ja selbst, dass unser Körper sich verändert, dass wir wachsen und uns entwickeln, hat mit dem Tod zu tun.

**Und dann kamst du auf die aktive Sterbehilfe.** So viele Menschen begehen in völliger Einsamkeit Suizid, weil ihre psychische Krankheit nicht als solche benannt und medizinisch akzeptiert und ihr Wunsch, das eigene Leben zu beenden, tabuisiert wird. In

Belgien, wo ich herkomme, ist das Gespräch darüber fortgeschritten: Dort kann man aktive Sterbehilfe nicht nur bei schweren körperlichen, sondern auch bei seelischen Leiden in Anspruch nehmen. In einem Dokumentarfilm darüber bin ich auf eine 24jährige Frau gestoßen, die sterben wollte. Es hat mich schockiert, weil sie so jung war. Diese Lesart entspringt keinem Aktivismus für die Sterbehilfe, eher wollte ich die Emotionen erforschen, die mit dem Trauervorgang in diesem spezifischen Todesfall zusammenhängen, und herausfinden, wie daraus zeitgenössische Oper werden könnte. *Orfeo ed Euridice* hat so viele magische Momente, wenn man an die Furien denkt oder an die Rolle Amors, der eine leichte, fast lustige Figur ist. Die Dunkelheit des Themas rieb sich also schon in der Vorlage mit der erstaunlich leichten Sphäre der Musik.

**Das Originalstück fokussiert sich sehr auf die Einsamkeit von Orpheus – du erweiterst den Rahmen nun um die sehr besondere Einsamkeit Eurydikes. Wie mag sie sich gefühlt haben? Wir rühren hier an eine besonders schwere Form der Depression, bei der die Betroffenen den Wunsch entwickeln, nicht weiter zu leben, nicht länger zu existieren. Ich merke an meiner eigenen Abwehrreaktion, dass ich Schwierigkeiten habe, das zu durchdringen.**

Genau das ist Orpheus' Konflikt: Eurydikes Kampf nicht voll verstehen zu können und dem eigenen Weiterleben keinen Sinn geben zu können, wenn ein so naher Mensch auf besagte Weise gestorben ist. Die verschiedenen Stadien seiner Trauer sehen wir, von ihr jedoch haben wir nur Fragmente wie eine Abschiedsnachricht oder eine Haarlocke, Fragmente, die ein volles sofortiges Verständnis noch erschweren.

**Eurydike kommt zwar erst spät wirklich als Figur ins Spiel, aber im Vergleich zu anderen Orpheus-Bearbeitungen – am prominentesten wohl Monteverdis *L'Orfeo*, der auch hier in Hannover gespielt wurde – ist sie bei Gluck nicht nur Projektionsfläche, sondern wird zu einer Figur mit einer eigenen Meinung, zu einer durch und durch realen Figur. Wie näherst du dich ihr an, auch in der Arbeit mit der Sängerin?**

Wir haben die angesprochene Dokumentation gemeinsam angeschaut, und ich habe von einer Reise nach Indien erzählt. An Orten wie Varanasi ist der Tod omnipräsent, weil an dieser heiligen Stätte viele Menschen kremiert und im Wasser des Ganges beige-setzt werden – dabei ist die Freude allgegenwärtig. Also sind wir ins Gespräch gekommen über die Möglichkeit, den Tod als etwas Glückliches zu begreifen. Das hat geholfen, die Figur der Eurydike zwischen Ernst und Leichtigkeit anzusiedeln.

**Und der Erleichterung nachzugehen, dass ihr tiefster Wunsch erfüllt werden kann ...**

Genau. Die Grausamkeit liegt dann nicht mehr im Tod an sich, sondern darin, dass ihr Geliebter Orpheus ihn noch nicht akzeptieren kann. In Belgien gab es einen berühmten Fall: Der Schriftsteller Hugo Claus war 2008 einer der ersten Prominenten, die von der Möglichkeit der legalen Sterbehilfe Gebrauch machten. Was seine Frau, in deren Beisein er gestorben ist, später darüber erzählt hat, inspirierte mich dazu, Orpheus direkt an Eurydikes Tod teilhaben zu lassen.

**Wie als Gegensatz zum Tod erleben wir die ständige Bewegung der Körper.**

Wir arbeiten mit zwei Arten von Bewegung: die Choreografie von Diego Tortelli, die virtuoser und schneller ist, und eine andere, die mehr vom Schauspiel kommt.

Mit dieser dehnen wir die Zeit und zoomen beispielsweise Augenblicke vor dem Tod nah an uns heran. Flüchtige Augenblicke so zu vergrößern, ist etwas, was sich in meinen Arbeiten immer wieder findet. Wie auch die Kombination der verschiedenen Disziplinen zu einem Ganzen: Mit dem Chor schaffen wir, quasi aus dem Nichts, Skulpturen, mit den Soli intime Gemälde, die Tänzer:innen bringen eine vertikale Ebene hinein, die mit Erinnerungen zu tun hat – und alles verbindet sich zu einem großen Tableau.

#### **Welche Rolle haben für dich die Tänzer:innen?**

Blitze und Träume, Inspirationen, Erinnerungen und Verführungen kommen und besuchen Orpheus – zu dieser Welt gehören die Tänzer:innen, von denen wir nicht wissen, ob sie echt sind. Die Menschen um Orpheus zeigen auf, was emotional mit ihm los ist, deshalb wollte ich den Chor am Anfang real und wütend zeigen, als würde Orpheus nicht genügend trauern. Sie sind Stimmen des Vorwurfs. Die Tänzer:innen dagegen haben eine andere Funktion: Sie tragen weniger Kleidung und zielen eher auf private körperliche Erinnerungen ab. Was bleibt nach einer Trennung oder einem Todesfall von der Berührung, die man mit jemand Abwesendem geteilt hat? Die Körper suchen ihn heim und drängen Orpheus in verschiedene Stadien der Trauer. Er will die Ordnung wiederherstellen, aber es gelingt ihm nicht.

**Hier berühren wir einen Punkt, der im Sprechen über Verstorbene oft unterschlagen wird: Man berichtet davon, die Berührung zu vermissen, es wird dagegen nicht vom Sex gesprochen, den man sicherlich genauso vermisst. Vielleicht weil der Gedanke, mit einem verstorbenen Menschen zu schlafen, an ein**

#### **Tabu rührt. In diesem Bereich schlummern aber alle möglichen Körpererinnerungen und -heimsuchungen, und diese Inszenierung gibt uns die Möglichkeit, sie aufzurufen.**

Ich bin immer fasziniert davon, Schönheit in vermeintlichen Perversionen zu entdecken. Ich kannte mal jemanden, dessen Frau sich an einem Baum im Garten erhängt hat. Und er hat sie zu sich ins Bett gelegt und neben ihr geschlafen. Manche mögen das für Nekrophilie halten, aber mir kommt es höchst menschlich vor, auf diese Weise nicht klarzukommen und die Gefühle für die verstorbene Person wachhalten zu wollen. In den rituellen Momenten des Abschieds leuchten unterdrückte Gefühle auf, auch sexueller Natur, und es interessiert mich, diese Themen anzureißen. Die Erinnerung an Eurydike erregt Orpheus, doch nach dieser Erregung weint er, weil er sich schuldig fühlt. Man hört Laute von ihm, die man nicht einordnen kann: Schluchzt er oder sind das noch Geräusche der Erregung? Der ambivalente Bereich des Dazwischen interessiert mich.

#### **In welchem Verhältnis stehen denn die Liebe, die die beiden teilten, und die Depression, an der sie leidet?**

Dass Eurydike sterben will, sagt nichts über die Beziehung zu Orpheus aus, ihr Wille ist davon unabhängig. Es bedeutet nur, dass ihr Wunsch zu sterben größer ist als ihre Liebe zum Leben und, wenn man so will, zum Lieben.

#### **Darin besteht die Kränkung des Geliebten: Egal wie groß Orpheus' Liebe ist, sie wird nie groß genug sein, Eurydike von ihrem Wunsch abzubringen. Er kommt auf Platz zwei, auf Platz eins ist der Tod.**

Eurydike sagt das bei uns in ihrer Sprachnachricht an Orpheus: dass sie schon mit drei Jahren gespürt hat, dass sie nicht leben

will. Dieser Wunsch war also gewissermaßen schon viel früher da als die Liebe zwischen ihnen. Ich halte es für gefährlich, zu denken, Liebe hätte die Aufgabe, andere zu retten. Ich glaube, man muss einiges im eigenen Leben verbrennen, bevor man in eine gesunde Verbindung mit jemandem eintreten kann, damit man die Beziehung, die Romantik, den Sex nicht dazu gebraucht, die eigene Vergangenheit zu bearbeiten. Damit die Beziehung nichts Vampirhaftes bekommt und man die andere Person nicht vor den Karren der eigenen Heilung spannt. In meiner Weltsicht ist es immer besser, die Dämonen alleine aufzusuchen und sie, um mit dem Stück zu sprechen, in „selige Geister“ zu verwandeln.

#### **Dennoch: Unter den Nächsten wird sich immer jemand verantwortlich fühlen für den Suizid – weil er oder sie nicht in der Lage war, die andere Person zu retten.**

Es muss etwas geschehen sein zwischen Orpheus und Eurydike: eine Distanz, die mit dem Nichtbegreifenkönnen kam. Vielleicht hat er ihr gesagt: ‚Ich kann das nicht, du musst diesen letzten Schritt alleine gehen.‘ Er muss sich daraufhin zurückgezogen haben. Wenn er nach einer Weile zurückkommt und sie in ihrem Zustand sieht, ist das Schuldgefühl, in der letzten Zeit nicht für sie dagewesen zu sein, stärker als die Trauer um die Unmöglichkeit, sie vom letzten Schritt abzuhalten. Amor ist es dann, der Orpheus sagt: Wenn du sie verstehen willst, musst du dich aussetzen, musst sie im Epizentrum ihres Leidens verstehen lernen und buchstäblich durch die Hölle gehen, um festzustellen: Dieses Epizentrum mit seinen Geistern und Ärzten ist der schönste Ort von allen. Wenn er sie dort sieht, wird er erfahren, dass sie nicht zurück ins Leben will. Und anfangen, es zu akzeptieren. Die ambivalenten

Gefühle – ob sie wirklich sterben wollte und was seine Rolle in der Geschichte hätte sein können – werden aufgehoben.

#### **Das ist das Faszinierende bei Gluck: Während bei anderen Komponisten wie Monteverdi die Unterwelt ein unwirtlicher, furchteinflößender Ort ist, schreibt er mit dem „Reigen seliger Geister“, der in Eurydikes neuer Umgebung erklingt, eines seiner allerschönsten Stücke. Es liegt eine Atmosphäre des Friedens über diesem Teil des zweiten Akts.**

Auch die Arie „Che puro ciel“ („Welch reiner Himmel“) ist wunderschön: als würde aus dem Horror der Furien das Licht neu geboren. Ich fühle mich da zurückkatapultiert nach Indien, an den Ganges – die Welt öffnet sich und der Tod zeigt sich in all seinen Aspekten.

**Menschen, die von Depressionen und Suizidgedanken betroffen sind, sowie ihre Angehörigen finden Hilfe und Unterstützung u. a. bei lokalen Verbänden. Die bundesweite Telefonseelsorge 0800 1110111 bietet rund um die Uhr kostenlose Beratung.**





Rosario Guerra, Jamal Uhlmann, Nina van Essen, Michelangelo Chelucci



Meredith Wohlgenuth

# DIREKTHEIT UND ANDEUTUNG

## Der Choreograf Diego Tortelli im Gespräch

**Martin Mutschler** Wie würdest du die Rolle von Tanz in dieser Produktion beschreiben?  
**Diego Tortelli** Allgemein gesprochen, liegt die Kraft des Zeitgenössischen Tanzes darin, mit Suggestion anstatt mit Beschreibung zu arbeiten. Von der Pantomime weg, hin zu Gesten, die, selbst wenn sie nicht so klar oder direkt sind, doch ein Gefühl suggerieren können. In dieser Produktion evozieren die Tänzer:innen durch ihre Körper beispielsweise verschiedene Stadien der Trauer oder Szenen der Liebe, und diese Verweise verbinden sich mit dem Text der Oper zu einer dritten Bedeutung. Ich habe als Choreograf schon an mehreren Inszenierungen von Glucks Oper mitgewirkt, aber diese ist die erste, die nicht mit direkten Spiegelungen arbeitet – die Orpheus-Sängerin wird also nicht von einer Orpheus-Tänzerin gedoppelt. Auch tanzt die Compagnie nicht nur in den dafür vorgesehenen Ballettmusiken, sondern immer genau dann, wenn wir einen emotionalen Zustand erweitern wollten.

### Wie entwickeln sich diese Emotionen?

Gleich zu Beginn erleben wir Orpheus in krampfartigen Bewegungen, da zeichnet sich eine innere Bewegung im Körper ab. Die Bewegungen der Tänzer:innen greifen das auf und sind zunächst hektisch und gebrochen. Dadurch entsteht etwas Komplexes, das nicht organisch ist, sondern mit

Verzerrung arbeitet. Im dritten Akt werden die Bewegungen dann glatter; was zuvor gebrochen war, verflüssigt sich. Die Anspannung lässt nach, weil auch die Trauer nachlässt. Vielleicht hat die Erfahrung von Trauer mit den Brüchen begonnen, aber allmählich löst sich etwas und steigt in die Luft – wie ein Parfüm, das freigesetzt wird.

### Du arbeitest mit vielen kleineren Einzelszenen, die du dann zusammensetzt.

Schon der Titel der Oper *Orpheus und Eurydike* legt ein Duett nahe. Es fühlte sich natürlich an, diese Konstellation zweier aufeinander bezogener Personen auch im Tanz abzubilden. Bei der für den Tanz sehr langen Strecke von anderthalb Stunden ist es außerdem hilfreich, zu einem wiedererkennbaren Element zurückzukehren: Wenn immer wieder Paarsituationen auf der Bühne zu sehen sind, erkennen wir leichter die Verwandlung, die diese Paare im Verlauf des Stücks durchlaufen.

**Ich finde es sehr erfrischend, dass es wirkt, als könnten hier wirklich alle auf alle treffen, also unabhängig vom Geschlecht der Akteur:innen. Das Wiedererkennen erfolgt nicht über die Zusammensetzung der Paare aus Mann und Frau, sondern über allgemeinere Eigenschaften in der Interaktion zweier Menschen. Ich nehme an, das war nicht ohne Absicht?**

Oft beginnt die Aufteilung ja schon beim Casting, dass man beispielsweise fünf Tänzer und fünf Tänzerinnen bekommt. Dabei interessiert mich Gender nicht, ich bin quasi *post-gender*. Ich sehe Maskulinität und Femenität in der Art, wie sich jemand bewegt, unabhängig vom Geschlecht.

**Es öffnet den Horizont der Erzählung, Intimität nicht nur über Mann-Frau-Konstellationen zu erzählen – was ohnehin irritierend wäre, denn Orpheus wird ja in Aufführungen der Wiener Fassung heute für gewöhnlich von einer Mezzosopranistin gesungen.** Manchmal mag ich es, mit dem Homoerotischen zu provozieren, vor allem in Italien, wo ich herkomme. Aber in dieser Produktion geht es um etwas anderes: um den natürlichen Kontrast zwischen der jeweiligen Energie der einzelnen Tänzer:innen. Das Klischee besagt: Zwei Frauen zusammen gelten einfach als schön. Zwei Männer können nicht schön sein, da sie homoerotisch sind. Das wollte ich auflösen.

**Das Stück handelt von Erinnerung, von fehlender Körperlichkeit, Orpheus durchlebt einen kalten Entzug von der Zuneigung Eurydikens. Welche Rolle spielt Körpererinnerung für deine Arbeit?**

Ich spreche gerne von einem Exorzismus der Liebe – es gibt eine Szene im Stück, wo Orpheus durch eine Gruppe von Paaren hindurchmuss und gleichzeitig von ihnen angezogen und abgestoßen wird. Wenn du jemanden verlierst, vermisst du zuallererst die Berührung.

**Es handelt sich um Erinnerungen, die schwer an die Umwelt vermittelbar sind, da sie auf höchst private Momente verweisen.** Es gibt da eine Verzerrung in der Vorstellungskraft, da man jemanden in seiner

Identität spürt, der aber verstorben ist. Man vergegenwärtigt sich einen lebendigen Körper, der sich aber in der Wirklichkeit längst zersetzt.

**Wie verändert sich die Erfahrung, wenn ein naher Mensch nicht eines natürlichen Todes gestorben ist, sondern Suizid begangen hat?** Der Schmerz, den du erfährst, wenn sich jemand, der dir einmal nah war, das Leben nimmt, ist gepaart mit Unverständnis. Jemand in meinem Umfeld hat sich umgebracht in einem Zimmer, das ich sehr gut kannte, in dem wir zusammen gelebt haben. Ich kann mir das Zimmer vergegenwärtigen, aber nicht die Tatsache selbst: Sie bleibt unvorstellbar. An dieser Art von Trauer hängt ein Fragezeichen. Und das Fragezeichen verbindet das Publikum, das Suizid aus der Nähe erfahren hat, mit Menschen, die keine Berührung damit hatten. Wer am Leben hängt, wird immer mit dem Fragezeichen zurückbleiben.

**Wo die allgemeinen Erklärungen nicht hinreichen, kommt die Kunst ins Spiel, insbesondere die körperliche Kunst des Tanzes.**

Ich habe ein Labyrinth vor Augen, einen inneren Kampf, in dem die Art zu sterben in einem fort wiederholt und so eingeübt wird. Ich habe versucht, das im Tanz der Furien aufzugreifen, wo die Tänzer:innen immer wieder nach vorne rennen, hinfallen, wieder aufstehen und von vorne beginnen: Sie wiederholen die Möglichkeit, zu stürzen. Auch die Duett-Momente bieten die Möglichkeit, innere Kämpfe abzubilden, aufgeteilt auf zwei Körper.

Es wäre im Übrigen riskant, ein Thema wie die aktive Sterbehilfe in Tanz zu übersetzen, ohne in Klischees und Pantomime zu verfallen. Daher kommt beispielsweise die Entscheidung, den „Reigen seliger Geister“

ohne die Tänzer:innen zu inszenieren, was eher untypisch ist, und Lisaboa mit ihrer natürlicheren Theatersprache übernehmen zu lassen.

Gleichzeitig gibt es gewisse Spannungen zwischen Orpheus und Eurydike, die mich ohnehin daran zweifeln lassen, dass ihre Liebe groß genug ist, dass er sie aus dem Totenreich zurückzuholen könnte. Deswegen hat mir Lisaboas Lesart, das Stück über einen Suizid zu erzählen, sofort eingeleuchtet als etwas, was im Stück immer schon mitschwingt.

**Dadurch entsteht ein lebendiger Kontrast zwischen der Kunstsprache der Oper, insbesondere diesem musikalisch so klaren, lyrischen Stück, und dem Übermaß an Wirklichkeit, das das Thema der aktiven Sterbehilfe in das Stück bringt.**

Das schätze ich sehr an Lisaboas Arbeit: Sie liefert keine Statements, sondern ruft gewisse Themen auf, die politisch wären, wenn man sie ausformulieren würde. Die Diskussion darüber bleibt aber dem Publikum vorbehalten. Sie liefert Fragen, die außerhalb des Theaters beantwortet werden wollen. Das ist das eigentlich Radikale daran.

**Welche Rolle hat der Tanz dabei?**

Es war mir von Anfang an klar, dass ich nicht pantomimisch arbeiten möchte, dass die Ebene des Tanzes auf keinen Fall Suizid oder aktive Sterbehilfe beschreiben würde. Viel eher ergänzt sie das Thema um Atmosphäre und macht Vorschläge. Und verleiht der Körperlichkeit, mit der Lisaboa arbeitet, weitere Komplexität. Es ging uns darum, Einfachheit und Virtuosität, Direktheit und Andeutung auszubalancieren.

**Der Tanz dient auch dazu, gewisse Symbole aktiv im Gedächtnis zu halten?**

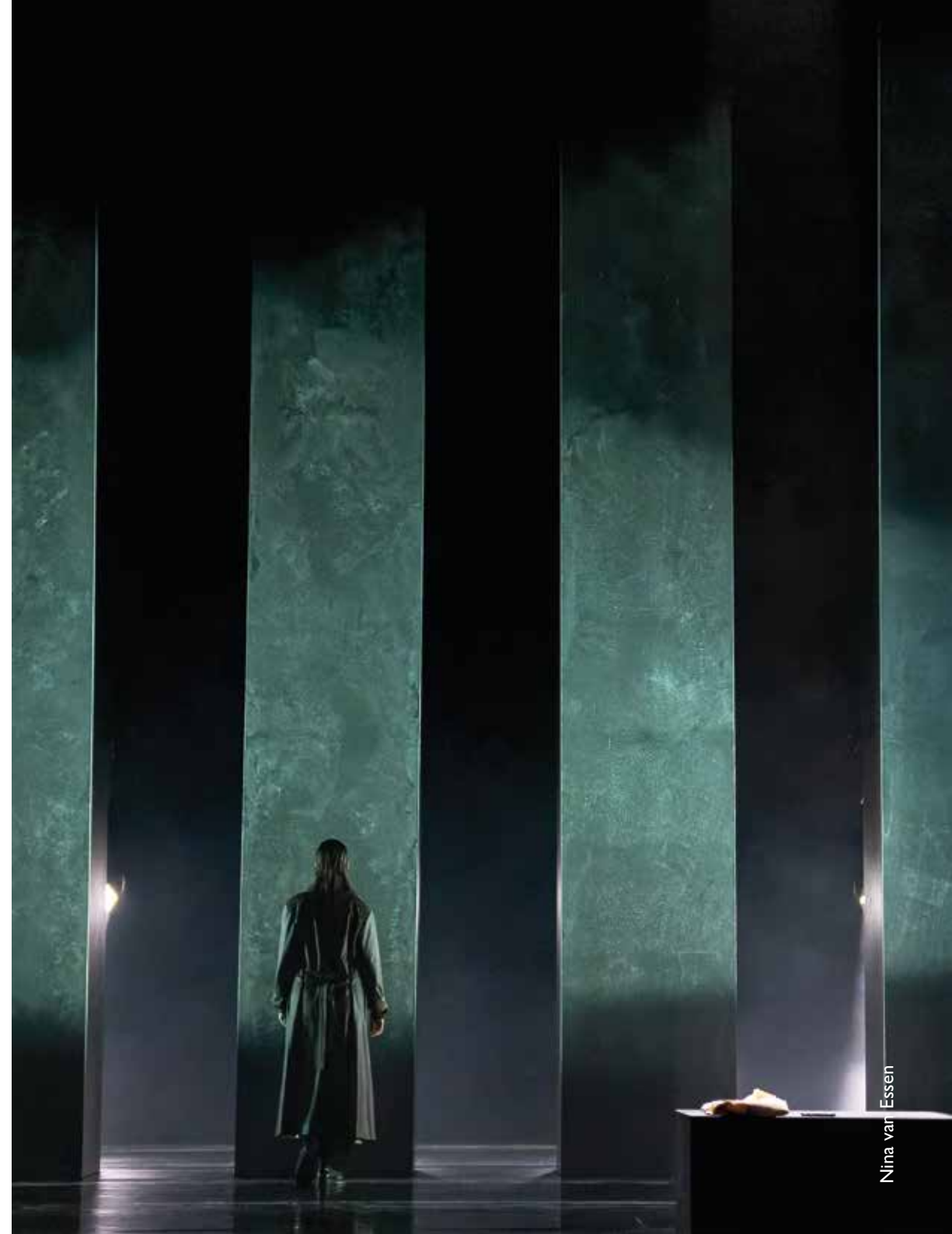
Genau. Durch Erinnerungen, die sich allmählich zusammensetzen. Das Motiv des Körpers, der über den Boden weggezogen wird, kommt zum Beispiel erstmals im Tanz der Furien und dann immer wieder vor und erklärt sich deutlicher, wenn es am Ende um Eurydikes Körper geht. Die Wiederholung dient hier dazu, die Tat selber zu beglaubigen: Das Bild kommt wieder, also muss der Moment wirklich passiert sein.

**Tanz ist die kleinste Einheit im Stück, selbst die Musik bewegt sich selten in den Millisekundenbereich vor. Du wiederum füllst diese kleinsten Einheiten mit Bewegung – die dann als eine Art Spiegel auf die größeren Einheiten zurückverweist.**

Tanz trägt hier vor allem etwas bei, was dem Stück sonst meiner Meinung nach fehlt, nämlich Rhythmus. Wenn ich mit den Tänzer:innen spreche, nennen wir es „edgy“, es geht um Ecken und Kanten. Wir kreieren Rhythmen, die nicht den Dreierhythmus bedienen, der dich auf wunderschöne Weise einullt, sondern Reibung erzeugen.

**Das ist die Gefahr dieser Musik: dass sie einen in vornehmen Schlaf wiegt ...**

Deswegen haben wir große Teile der Choreografie zu Techno oder Songs von James Blake entwickelt und erst später durch die Original-Musik ersetzt. Die sinnlichen Duette: *Cigarettes after sex*. Der Tanz der Furien: *Velvet Underground*. Das Ende: „Sunday morning“ von derselben Band. Gerade ihr Andy Warhol-Album enthält so viele Stimmungen und Gefühle. Die Art, wie die Stimmen von Lou Reed und Nico kontrastieren, war sehr hilfreich für die Gegensätze, die auch unsere Kreation haben sollte.





Raúl Ferreira, Nina van Essen, Chiara Pareo, Ana Paula Camargo, Jamal Uhlmann, Lilit Hakobyan, Rosario Guerra

# VOLKSTÜMLICHE SCHLICHTHEIT

Der Dirigent Benjamin Bayl über Christoph Willibald Glucks Reformoper

Mit *Orfeo ed Euridice* kehrt Anfang der 1760er Jahre eine Idee von „weniger ist mehr“ in Glucks Werk ein. Zum Beispiel verwendet er die Holzblasinstrumente, verglichen mit Zeitgenossen wie Haydn oder Cimarosa, sehr ökonomisch – fast, als wollte er etwas zurückhalten. Musikalische Phrasen sind manchmal halb so lang, wie man erwarten würde. Die Pariser Fassung zwölf Jahre später wird üppiger sein, vielleicht weil in Frankreich mehr Ballettmusik verlangt wurde, weil das Publikum andere Erwartungen hatte oder Glucks kompositorische Entwicklung in diese Richtung ging. Aber hier, im Wien des Jahres 1762, schreibt er schlichte, schlanke Musik.

Ich lese aus dieser Schlichtheit den Wunsch heraus, direkter mit seinem Publikum zu kommunizieren und über die reine Unterhaltung hinaus eine bedeutsame Geschichte zu erzählen, ohne ausschließlich zu Expert:innen zu sprechen. Es lohnt der Vergleich mit seinem Zeitgenossen Jean-Philippe Rameau, dessen späte Werke überbordend und sonderbar sind. Seine *Tragédie lyrique Zoroastre* zum Beispiel ist voller obskurer Allegorien und mythologischer Verweise. Hier hingegen einer der bekanntesten Mythen, reduziert auf das Wesentliche, mit dem Chor als entscheidendem Medium zum Publikum hin. Man kann an dieser Oper ablesen, wie sich das 18. Jahrhundert

entwickelt: Die Musik vor der Französischen Revolution befreit sich von der strengen Bindung an Höfe und Salons und wendet sich bereits an ein breiteres Publikum. Auch Mozart klingt in dieser Musik schon an – dieser war zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Orfeo ed Euridice* sechs Jahre alt. (Dass er das Stück gut gekannt hat, beweist nicht zuletzt die Tatsache, dass er es ironisch in *Così fan tutte* zitiert, ein Verweis, den möglicherweise auch das Wiener Publikum 30 Jahre nach Gluck noch erkannt hat.)

Erstaunlich an dieser Orpheus-Bearbeitung ist im Übrigen auch, was Gluck alles *nicht* vertont hat: keine Hochzeit, kein Schlangengebiss, kein Botenbericht. Das führt zu einer Gesamtlänge von anderthalb Stunden – der erste Akt mancher Händel-Oper dauert genau so lange, ohne dass die Handlung in Gang gekommen wäre. Dem stellt Gluck sich entgegen, indem er absolute Ökonomie walten lässt und mit wirksamen Kontrasten arbeitet. Auf die überschäumend fröhliche Ouvertüre folgt sofort ein Trauermarsch. Das muss das Publikum damals in den Bann gezogen haben – der unmittelbare Wechsel von C-Dur zu c-Moll, von Licht zu Dunkelheit, Trompeten zu Posaunen.

Neu ist auch die Art, wie Gluck das Orchester in den gesungenen Dialogen verwendet.

Traditionell wurden die Gespräche der Figuren in sogenannten Secco-Rezitativen begleitet, also nur mit den Begleitinstrumenten der Basso Continuo-Gruppe. Wo das Orchester doch ein Rezitativ begleitete, diente es dem dramatischen Effekt und war den Hauptfiguren, die höheren Standes oder Götter waren, vorbehalten. Da Gluck das Orchester hier durchweg zum Einsatz bringt, wird der Wechsel und die Gewichtung zwischen Dialogen sowie Arien und Ensembles ausgeglichen, das Stück strebt nach vorne. Er signalisiert auch: Alles hier ist wichtig, es gibt keinen Moment, an dem sich die Geschichte nicht in aller Bedeutsamkeit ereignen würde. Selbst der Chor, der die Handlung weniger vorantreibt, als eher die Architektur des Stücks durch wiederkehrende Einwurfe strukturiert, trägt zu diesem Gefühl des Strebens bei, denn auch ihre Wiederholungen sind nie identisch, sondern entwickeln sich.

Dies erzeugt einen interessanten Kontrast, denn trotz des Gefühls eines langen Erzähfadens sind die einzelnen Nummern relativ kurz. Eine Arie wie „Scherza infida“ aus Händels *Ariodante* breitet sich über elf Minuten aus, während bei Gluck nichts länger als drei, vier Minuten dauert. Das führt dazu, dass sich unsere Ohren ständig neu einstellen.

Als Dirigent muss man dem Drang widerstehen, das Kontemplative, das die Musik mitbringt, zu sehr auszuschnürceln, beispielsweise indem man zusätzliche Instrumente, Wiederholungen und Farben ergänzt, die schlicht nicht im Stück enthalten sind. *Orfeo ed Euridice* bietet Möglichkeiten zur gesanglichen Improvisation, aber auch dies nur in Maßen, denn Gluck verzichtet auf Koloraturen, die Töne folgen den Silben der Wörter. Dazu passt es übrigens, dass der Kastrat

Gaetano Guadagni, der den Orfeo in der Uraufführung gesungen hat, nicht für seine Virtuosität, sondern für die Schönheit seiner Melodiebögen bekannt war: „Sein Auftreten, sein Spiel und die leidenschaftliche, exquisite Art, die einfache, balladen-artige Arie ‚Che farò senza Euridice?‘ zu singen, brachten ihm berechtigten großen Applaus ein.“ (So Glucks Zeitgenosse Charles Barney.)

Gluck schreibt musikalische Weisen von einer fast volkstümlichen Schlichtheit, die unmittelbar auf das Publikum wirkt. Selbst die Ballettmusiken wirken durch Bescheidenheit, nicht einmal die Musik der Furien arbeitet mit Schockeffekten. Es gibt Parallelen zu Bach, in choral-artigen Passagen oder im Einsatz mehrerer Oboen und des Englischhorns. Auch Instrumente wie Zink oder Posaune kommen eher aus einer deutschen frühbarocken Tradition der Begräbnismusik.

Gluck lehrt uns im Übrigen, wie wichtig der Kontext im musikalischen Fortgang des Stücks ist. Orpheus' Arie „Che farò senza Euridice?“ wird so häufig in anderen Zusammenhängen gesungen, dass sie ihre Wirkung zeitweilig verliert. Aber im Kontext des Stücks, nachdem Orpheus Eurydike endgültig verloren hat, ist sie wahnsinnig berührend. Die Milde des Stücks, das in C-Dur steht und nur von Streichern begleitet wird, mag für sich genommen irritieren, nach der Entwicklung des dritten Akts liegt hierin aber eine Ruhe, die mit Akzeptanz zu tun hat und die das Gegenteil von Wut oder Unverständnis bedeutet. Gluck verweist damit zurück auf „Che puro ciel“ aus dem zweiten Akt, als Orpheus die Welt der seligen Geister betritt und somit Eurydike immer näher kommt. Diese Reminiszenz, sogar in derselben Tonart gehalten, wird nur im Ablauf des gesamten Stücks erfahrbar.



TEXTNACHWEISE

Alle Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die Interviews sowie der Beitrag von Benjamin Bayl wurden protokolliert von Martin Mutschler.

BILDNACHWEIS Die Szenefotos entstanden zur Klavierhauptprobe am 11. März 2024.

FOTOS Tim Mueller

Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*

PREMIERE 22. März 2024

AUFFÜHRUNGSMATERIAL Gluck. Sämtliche Werke © Bärenreiter-Verlag Kassel | Basel | London | New York | Praha

IMPRESSUM

SPIELZEIT 2023/24

HERAUSGEBERIN Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH Staatsoper Hannover

INTENDANTIN Laura Berman

INHALT, REDAKTION Martin Mutschler

GESTALTUNG Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß

DRUCK QUBUS media GmbH

REDAKTIONSSCHLUSS 19.03.2024

Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover  
staatsoper-hannover.de



Zentrum für Zahnmedizin

Dr. Philip Putzer

Zahnärzte, Oralchirurgie, Implantologie

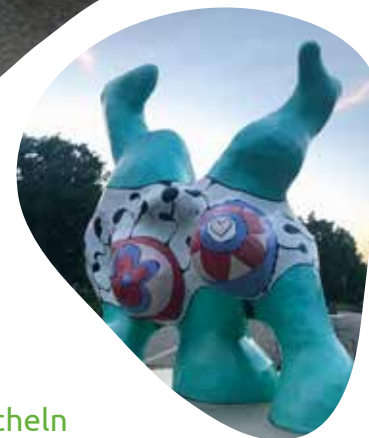


## Wir bauen Brücken



..., weil wir gerne mit Menschen arbeiten und weil das Leben mit einem gesunden, hübschen Lächeln einfach schöner ist.

Unsere Schwerpunkte sind die Prophylaxe sowie prothetische Versorgungen als harmonische Symbiose von Funktion und Ästhetik. Umfangreiche Behandlungen sind bei uns auf Wunsch auch ganz ohne Spritzen möglich. Erleben Sie den sanften Unterschied in herzlicher, zugewandter Atmosphäre.



#freudeamlächeln

Karl-Wiechert-Allee 1c, 30625 Hannover

www.zentrum-zahnmedizin.de

reisebank.  
Edelmetalle

Goldene  
Aussichten  
Sorglose  
Zukunft



Jetzt Gold  
kaufen mit der  
Sicherheit  
einer Bank!

SCHENKEN · INVESTIEREN · STABILISIEREN

Entdecken Sie die ganze Welt der Edelmetalle in Hannover!

Gold fasziniert seit Tausenden von Jahren und eignet sich ideal zum Schenken, Investieren und Stabilisieren.

Besuchen Sie uns in unserer Filiale mit separatem Goldraum im Hauptbahnhof Hannover! Mit unserer Erfahrung stehen wir Ihnen jederzeit als starker Partner beim Kauf von Gold zur Seite.



Bequem und sicher  
online bestellen:  
[reisebank.de](https://reisebank.de)

KÜCHEN VON  
**ROSENOWSKI**

Kein Akt:  
Ihre neue Küche.

Ihre Traumküche wartet –  
bei Küchen ROSENOWSKI.

**Küchen Studio in Thönse**

Lange Reihe 24  
30938 Thönse  
T 05139/9941-0  
F 05139/9941-99

**Küchen Studio in Hannover**

Friesenstraße 18  
30161 Hannover  
T 0511/1625-725  
F 0511/1625-727

**next125**



