

## Den Gott der Liebe kann man nicht lieben

Brunhild Matthias im Gespräch mit Sandra Leupold,  
Yves Senn und Andrea Eisensee

**Brunhild Matthias:** Die Textgrundlage für „Orfeo ed Euridice“ sind zwei der berühmtesten Erzählungen des grossen griechischen Orpheus-Mythos, Vergils Georgica und Aeneis aus dem Jahr 29 v. Chr. In beiden Texten wird Orpheus Hadesfahrt, sein Versuch, Eurydike aus dem Totenreich zurückzuholen und seine Trauer nach ihrem endgültigen Verlust in bilderreicher Sprache geschildert.

Wie kann eine Geschichte, die so alt, so fremd und so voller Geheimnis ist, auf dem Theater sichtbar gemacht werden?

**Andrea Eisensee:** Es ist eigentlich gar nicht deshalb schwer, die Geschichte zu erzählen, weil sie so alt ist. Die Schwierigkeit liegt anderswo. Es spielt gar keine Rolle, wie alt dieser Stoff ist, weil die Geschichte zwischen Menschen spielt. Dass jemand, der weggegangen ist, wiederkommen soll, ist ein Wunsch, den es jederzeit gibt, und den wir kennen: Wenn jemand stirbt, oder wenn einen jemand verlässt und nicht mehr zurückkommen will, dann kommt es vor, dass man einschläft und sich wünscht, dass beim Aufwachen alles anders, wieder wie vorher sein möge. Insofern kommt mir der Stoff nicht alt vor.

**Sandra Leupold:** Der Stoff erscheint uns nicht alt, aber trotzdem ist es so, dass sich in Calzabigis und Glucks Orpheus-Erzählung zwei Welten berühren; die eine reicht in das mythologische Zeitalter zurück, und die andere hat keine zwanzig Jahre mehr, bis sie von der französischen Revolution weggefegt wird. Diese beiden Welten haben denkbar wenig miteinander zu tun. Wir schauen uns heute an, wie das 18. Jahrhundert die Antike betrachtet hat, und fragen uns, was Menschen des 18. Jahrhunderts in dem Mythos gesucht haben.

**Yves Senn:** Im Orpheus-Mythos wird das Thema Trennung behandelt. Auch Gluck war, als er sich dem Orpheus-Thema zuwandte, im Begriff, eine Trennung zu vollziehen, er wollte sich trennen von der Tradition der Opera seria. Vielleicht kam ihm der Orpheus-Stoff dabei entgegen, um diesen Akt der Trennung zu demonstrieren.

**Sandra Leupold:** Ich könnte mir auch pragmatischere Gründe vorstellen. Aus keinem Stoff wurden mehr Opern



gemacht als aus diesem, und die Autoren konnten davon ausgehen, dass das Publikum dem eigentlichen Verlauf der Handlung in der soundsovielten Wiederholung nicht das geringste Interesse mehr entgegenbringen würde. Was für ein coup de théâtre, augerechnet so eine bekannte Vorlage zu wählen, bei der es nur noch auf das „wie“ ankam, nicht auf das „was“. Aber natürlich ist der Orpheus-Mythos ein grandioser Stoff für das, was Gluck hier musikalisch erzählen wollte - in monumentalen Blöcken mit einem einfachen, stringenten Verlauf. Die Frage, was das 18. Jahrhundert im Orpheus-Mythos gesucht hat, ist nicht einfach zu beantworten. Diese extrem geradlinige, ganz in harten Schwarz-Weiss-Kontrasten erzählte Geschichte scheint gar nicht hineinzupassen in die Lebensart des Rokoko.

**Brunhild Matthias:** Der Orpheus-Mythos ist so ein existentieller Stoff, weil er unsere menschlichen Wurzeln berührt. Hier geht es um alles, um Leben und Tod und um die Schwierigkeit zu lieben. Vielleicht ist Gluck die Stärke, die in dem Mythos liegt, entgegengekommen bei seiner neuen Idee vom „musikalischen Drama“?

**Andrea Eisensee:** Zwischen der Musik und der Handlung gibt es eine fast selbstverständliche Übereinstimmung. Das Seltsame an dem Werk ist dieser Schluss, der wie etwas Ausgedachtes wirkt. Wenn ich die Musik höre ohne den Schluss, habe ich gar nicht das Gefühl, dass Musik und Erzählung miteinander kämpfen.

**Brunhild Matthias:** Mozart hat einmal über Gluck gesagt, er habe eine elende und schlechte Melodie...

**Sandra Leupold:** Glucks Musik ist vielleicht nicht in erster Linie melodisch interessant. Viel interessanter sind die aperiodischen Verläufe, von denen jeder anders ist, als man erwartet - und eine Instrumentation, die großartig ist. Ich habe in dieser Produktion erstmalig mein Regiebuch aus der Partitur gemacht, weil der Klavierauszug mich wahnsinnig gemacht hat.

**Yves Senn:** Für mich ist es eine interessante Tatsache, dass diese Oper nicht einmal zwei Stunden dauert. Das ist bereits ein wichtiges Merkmal dieser Musik, zumal im 18. Jahrhundert die Hofgesellschaften noch Zeit hatten für lange Opernabende. Das Stück ist auffallend kurz, und Gluck hat eine Musik geschrieben, die sehr gespannt, sehr kontrastreich ist - eine Musik, die immer Nerven hat. Es hat mich in der Zusammenarbeit mit Sandra von Anfang an interessiert,

dass dieses ständige „Nerven haben“ in ihrer Inszenierung sichtbar wird. Die Spannung in der Musik korrespondiert mit der Spannung auf der Bühne und wächst von Szene zu Szene bis zum Schluss. Das ist, was mich erstaunt. Natürlich gibt es Rezitative im „Orfeo“, aber diese Rezitative sind ganz anders als in der Opera seria. Sie sind schon fast Arien, erfüllt von sehr viel Emotion und Gespanntheit. Deshalb finde ich auch Sandras Interpretation von Amor richtig; er muss frech sein, muss die Nerven Orfeos und die Nerven des Publikums blank legen. Die Spannung in der Musik entsteht in einem Prozess, den ich nicht so oft gefunden habe in der Musik. Was mich erstaunt hat, ist dieses c-Moll, das immer da ist und immer wieder kommt. Er arbeitet mit Brüchen und Kontrasten.

**Sandra Leupold:** Es gibt eine Stelle, wo er einen harmonisch sehr langen Weg geht, von c-Moll bis F-Dur in 15 Minuten während der gesamten 1. Szene des 2. Aktes.

**Yves Senn:** Und es gibt diese zwei Trauerarien Orfeos in C-Dur. Glucks Harmonik ist unkonventionell. So entsteht ein ganz neuer Typ von Oper als Resultat einer neuen Art musikdramatischen Denkens. Dagegen stehen die anderen Teile der Oper wie die letzte Szene oder Amors Arie „Gli sguardi trattieni“, beide sehr traditionell geschrieben, in diesem Kontext wie etwas Fremdes.

**Sandra Leupold:** Ich würde gern unterscheiden zwischen der Musiksprache von Amor und der Musiksprache von Ouvertüre und Schluss. Ouvertüre und Schluss gehören für mich zusammen. Was Amor macht, das ist dagegen sehr subversiv. Amor verkauft Orfeo ein Verhängnis in einem Ton, der keck und eitel ist, in einem musikalischen Gestus, der sich gefällt in Punktierungen und flotten Tanzrhythmen. Dass Amor in dieser rosafarbenen Musik Orfeo nicht nur eine unlösbare, sondern eine entsetzliche Aufgabe verkauft, macht sein Auftreten so böse. Der Gott der Liebe, d. h. der Gott mit dem Zuständigkeitsbereich „Liebe“, liebt selber nicht und wird auch nicht geliebt. Den hat noch nie einer geliebt. Seit Tausenden von Jahren irrt er durch die Menschheit und richtet Dinge an, die wir Glück oder Katastrophe nennen, während sie für ihn ohne Bedeutung sind.

**Yves Senn:** Vielleicht liegt auch eine ganz feine Spur von Ironie darin, wenn Gluck für Amor oder auch für den gesamten Schluss eine Musik schreibt, die genau das zu sein

scheint, was wir erwarten, aber trotzdem auch etwas ganz anderes ist. Diese Haltung einer flüchtigen spielerischen Distanz gegenüber der Konvention könnte auch eine Brücke zum Schluss sein.

**Sandra Leupold:** Das sehe ich anders. Die Musik von Amor steht isoliert da und verweist auf eine Welt, die aus drei Figuren besteht, von denen zwei Menschen sind und einer etwas Anderes. Für mich hat die Musik des Amor nichts mit Ironie zu tun.

**Brunhild Matthias:** Was heißt das für dich, dass Amor kein Mensch ist?

**Sandra Leupold:** Es gab einen interessanten Vorfall bei den Proben. Ulrike Andersen, unser Orfeo, fühlte sich in der Szene mit Amor plötzlich wie aus dem Stück geworfen und war ganz verzweifelt, dass sie keinen richtigen Kontakt zu Hannah Schlott, unserem Amor, bekommen konnte. Ich hingegen war froh, dass es uns offensichtlich gelungen war, eben das herzustellen - einen Gott, der nicht auf Augenhöhe mit uns spricht, sondern ganz unangreifbar ist. Amor ist nicht ironisch, er ist gefährlich - weil er so heiter aussieht und weil man ihn deshalb unterschätzt - als Kind, als nacktes Kind. Ulrikes Gefühl, ihm total unterlegen zu sein, war, was wir erzählen wollten. So könnte es vielleicht sein, wenn man einem Gott begegnet.

**Brunhild Matthias:** Wir hatten darüber gesprochen, dass es nicht schwer fällt, Orfeo und Euridice zu verstehen, weil ihre Geschichte, wenn auch verborgen, sich in unseren Erfahrungen finden lässt. Diesen Amor, wie er bei Gluck auftritt, tragen wir nicht in uns. Wenn man C. G. Jung und seiner psychoanalytischen Methode folgt, tragen wir alle den Eros in uns. Dieser Amor scheint mit dem antiken Eros nicht mehr viel zu tun zu haben. Wofür ist Amor da in der Oper?

**Andrea Eisensee:** Vielleicht als Personifizierung einer Idee, als Hinweis auf eine Möglichkeit, eine übersehene Variante. Oder als Provokation. Verwirrend für mich ist, dass Amor auf der Opernbühne genauso von einem Menschen dargestellt wird wie Orfeo und Euridice. Wir haben drei Frauen vor uns und denken eigentlich, sie sind gleich, aber trotzdem ist eine etwas anderes, etwas, das wir nicht kennen, das in unserem Kopf entsteht.

**Sandra Leupold:** Genau das ist das Hindernis, das ich in der Inszenierung der Amor-Arie überwinden wollte.

**Andrea Eisensee:** Um klar zu machen, dass Amor etwas anderes ist als wir, hat sich ja im Laufe der Geschichte so eine Praxis entwickelt, dass man ihn immer darstellt als etwas Niedliches, Nacktes, latent Erotisches. Diese Tradition verstellt auch den Blick auf das, was er wirklich macht.

**Brunhild Matthias:** Er spielt mit Menschen...

**Sandra Leupold:** Er bekommt durchaus auch etwas von einem Voyeur, wenn er völlig ungerührt den Selbstmord von Orfeo beobachtet - eine Behauptung, die die Inszenierung aufstellt, eine Setzung. Wir sind so weit gegangen zu sagen, bei allen Menschen, die sich seit Jahrtausenden aus Liebe umgebracht haben, hat dieser kleine Gott Amor um die Ecke geblickt und gesagt: „Ach, wieder einer ...“.

**Brunhild Matthias:** Und Orfeo? Tötet er Euridice wirklich erst mit seinem Blick?

**Sandra Leupold:** Nein, durch seinen Mangel an Zuwendung. Euridice singt: „Io manco, io moro“ lange, bevor er sie anschaut. Noch früher sagt sie, dass sie lieber sterben möchte, als so zu leben. Das ist leicht erzählt: Ohne Zuwendung können wir nicht leben.

**Brunhild Matthias:** Dann brauchen wir Amor doch gar nicht ...

**Sandra Leupold:** Doch, es muss jemand da sein, der das Gesetz kommuniziert.

**Andrea Eisensee:** Aber kann man es nicht auch umgekehrt betrachten; dass Euridice unvernünftig ist, weil sie einfach nicht warten kann auf die Liebe, die ihr zusteht, bis sie den gefährlichen Weg aus dem Totenreich zurück in die Welt hinter sich hat?

**Sandra Leupold:** Ich finde es schön, mit welcher Nonchalance Amor ganz beiläufig das Kleingedruckte im Vertrag erwähnt: die Fußangel, sie nicht anschauen zu dürfen. Wir wissen ja nicht, wie lange man geht vom Hades zurück - einen Tag vielleicht oder eine halbe Stunde - und denken deshalb, das sollte doch auszuhalten sein, so kurz mal ohne sich anzusehen. Also, einfach wie Amor sagt, „Augen zu und durch“. Und wirklich würde man ihr gerne sagen: „Hör mal, du warst jetzt tot, und was Orfeo tut, ist etwas ganz Ungeheuerliches. Möglicherweise musste er dafür einen Pakt mit dem Teufel schließen. Versteh das doch! Warst du noch nie in der Oper?“

**Andrea Eisensee:** Aber man könnte auch sagen, dass Orfeo über seinen menschlichen Schatten springt, wenn es ihm



wichtiger ist, Euridices Wunsch zu erfüllen, als sich an die Abmachung mit Amor zu halten. Man könnte seinen Pragmatismus auch positiv bewerten: Sie möchte, dass ich sie anschau, ich zeige ihr damit, dass ich sie liebe, selbst um den Preis, dass ich sie dann verliere.

**Brunhild Matthias:** Wenn Amors Gebot etwas Unmenschliches verlangt, könnte es dann nicht Orfeos Aufgabe gewesen sein, dieses Gesetz zu übertreten?

**Sandra Leupold:** Es ist unmenschlich, das Gebot zu befolgen, weil es menschlichem Verhalten widerspricht. Und auf bestimmte Weise ist darin auch die Unmöglichkeit der Grenzüberschreitung vom Hades zum Leben abgebildet.

**Brunhild Matthias:** Wir haben einen ganz strengen, extrem reduzierten Raum, der für mich sehr gut korrespondiert mit dieser stringenten musikalischen Erzählung ohne alle Nebenhandlungen, ohne Verzierungen, ja eigentlich ohne Zeit.

Wie unterscheiden sich Hades und Elysium, der Ort der Verdammten vom Ort der Erlösten?

**Sandra Leupold:** Wir haben uns dafür entschieden, keine Orte zu bebildern. Es ist etwas anders, einen venezianischen Palast oder einen Wald auf die Bühne zu stellen, aber es kann doch keiner ernsthaft glauben, dass man Hades und Elysium über einen Ort erzählen kann.

**Andrea Eisensee:** Hades und Elysium lassen sich nicht als Orte darstellen. Wenn es in unserer Arbeit etwas gibt, was diese Orte definiert, dann sind es die Menschen und die Inszenierung. Der Chor singt nicht nur, sondern agiert als Ensemble, als Bewegungschor. Die Wand ist eine Grenze, eine Markierung, die mit jeder Szene neu definiert wird, und sie ist abstrakt genug, damit es Raum für die Phantasie gibt, nichts weiter als ein Spielmittel, das nichts festlegt auf etwas, das im nächsten Augenblick nicht mehr stimmt.

**Sandra Leupold:** Wichtig war mir die Ambivalenz im Bezeichnen der Orte vor und hinter der Wand. Wir haben die Bedeutungen dieser Orte absichtlich nicht stur durchgezählt. Dank der Möglichkeiten der modernen Medizin sind ja auch die Grenzen zwischen Leben und Tod in den letzten Jahren immer durchlässiger geworden.

**Brunhild Matthias:** Aber trotzdem scheint es nicht so leicht zu sein, durch die Tür zu gehen, wahrscheinlich ist es sogar gefährlich. Orfeo versucht Euridice daran zu hindern, die Schwelle zu überschreiten. Sandra hat heute auf der

Probe Orfeos Intention mit dem Satz beschrieben: „Wenn ich dich nicht von der Hölle fernhalten kann, will ich wenigstens die Hölle von dir fernhalten.“ Und plötzlich konnte Orfeo die Wand bewegen.

**Sandra Leupold:** Das war ein letzter verzweifelter Versuch, um Euridices Sterben, ihren Selbstmord zu verhindern.

**Brunhild Matthias:** „Orfeo ed Euridice“ ist Glucks erste Reformoper. Calzabigi und Gluck wollten die Oper von den Äußerlichkeiten der höfischen Spektakel mit ihren hochvirtuoseren Arien und ihrem komplizierten Intrigengeflecht befreien zu einem „Drama mit Musik“, das sich zu seinen Ursprüngen im Sprechtheater bekennt. Ganz im Sinne von Rousseau ging es um menschlichen Ausdruck und „wahres Gefühl“.

Kann man im Zusammenhang mit Glucks Musik von Glaubwürdigkeit sprechen?

**Yves Senn:** Ja, wenn eine Tonart ein Zeichen dafür sein kann. Alle Chöre sind in c-Moll geschrieben, auch Euridice singt in c-Moll. Zum einen hat Gluck auf alle Äußerlichkeiten, alle Verzierungen, alle nicht handlungsbedingte Virtuosität verzichtet, andererseits bemerkt man, wenn man die Gesangspartien von Orfeo, Euridice und Amor betrachtet, dass die Figuren ganz unterschiedlich charakterisiert sind. Es wäre aus der Psychologie der Figuren heraus völlig undenkbar, dass Amor in Orfeos Ton verfällt, oder Euridice den gleichen musikalischen Gestus haben könnte wie Orfeo, ausser in dem einzigen Duett der Oper, „Vieni, appaga il tuo consorte“. Gluck hat versucht, den emotionalen Ausdruck eines jeden Satzes, einer jeden Situation musikalisch genau zu gestalten. Das war für seine Zeit schon etwas Neues in der Musik und hat mit Glaubwürdigkeit zu tun.

**Sandra Leupold:** Glaubwürdigkeit ist natürlich ein altes Thema der Oper. Die Oper hat sich erfunden in dem Versuch, etwas zu dieser Frage zu sagen: ob das Singen auf der Bühne glaubwürdig sein kann.

Alle Oper ist Orpheus, hat Adorno gesagt. Am Beginn der Operngeschichte standen Orpheus-Opern. Vielleicht hätte die Oper es ohne diesen Mythos gar nicht geschafft, richtig auf die Welt zu kommen, und sogar so lange zu überleben. Vielleicht wäre sie wie der Scherenschnitt z.B. als Kulturform vergangener Zeiten in den Abstellkammern der Geschichte gelandet, was nicht heisst, dass das nicht morgen immer noch passieren kann. Aber noch sitzen wir hier und

sind von Beruf Opernleute. Als Monteverdi seinen Orfeo schuf, galt es noch, das Singen auf der Bühne überhaupt zu rechtfertigen - was mit der Figur des mythischen Sängers Orpheus leicht zu bewerkstelligen war. Nach 400 Jahren Operngeschichte finden wir heute normal, dass ein Sänger alles, was er zu sagen hat, singt - ob er jemanden liebkost, anschreit oder hustet. Aber wenn Orpheus singt, bedeutet es nicht nur bei Monteverdi, sondern auch bei Gluck nicht: „Ich leide“, oder „ich denke nach“, sondern „ich singe“.

**Brunhild Matthias:** Lässt sich so auch Orfeos letzte Arie, „Che farò senza Euridice“ verstehen, diese merkwürdige Arie fast ohne jeden Ausdruck?

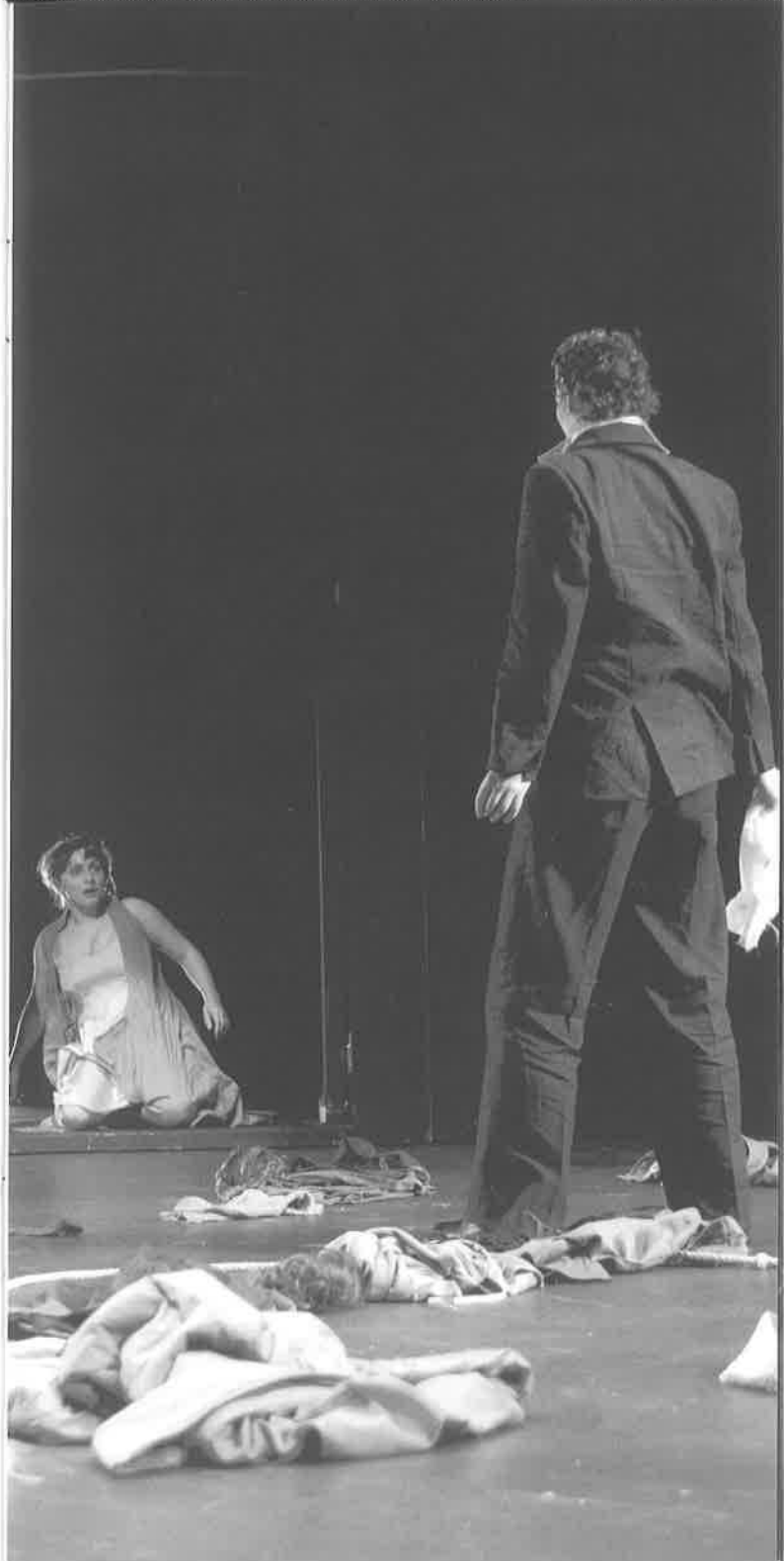
**Yves Senn:** In Glucks Partitur steht *expressivo* und ein zweifaches *forte*, er wollte, dass die Arie klingt wie ein Schrei. Was Sandra auf der Bühne zeigt, ist ein innerer Schrei.

**Sandra Leupold:** Das hat etwas von einer Implosion - ein implodierender Mensch. Bei dem Versuch, das glaubwürdig zu machen, haben wir schließlich diesen schwierigen Weg gefunden. Es ist viel leichter, den Affekt „ich bin verzweifelt“ darzustellen, als den Affekt, der eigentlich vom Drama gemeint ist; den einer völligen Ausweglosigkeit. Das große Nichts nach dem Schrecken zu spielen, nicht in Form einer Anklage, sondern indem alle Kraft von einem gewichen ist. So verstehe ich dieses wahnsinnig blasse C-Dur der Arie.

**Brunhild Matthias:** Der Orpheus-Mythos endet tragisch. Die Oper hat aber ein Happy End und diesen Jubel am Schluss, wie es am Wiener Hof der Anlass des Namenstages des Kaisers Franz verlangte.

Welche Fragen stellt dieser offensichtliche Bruch? Die vielen Tänze am Schluss der Oper zum Beispiel werden in den meisten Inszenierungen gestrichen.

**Sandra Leupold:** In der Oper wird der Mythos nicht zu Ende erzählt. Der Mythos setzt zwingend den Tod der Protagonisten voraus. Die Inszenierung erzählt am Schluss etwas über das Werk. Wir machen mit den Zuschauern einen gewaltigen Schritt, um von einer viel größeren Entfernung aus das Geschehen zu betrachten. Wir erzählen von einem unlogischen Gnadenakt, der in dem Stück nichts zu suchen hat, der aber 1762 sein musste und in dem sich die politische Wirklichkeit von 1762 widerspiegelt. Wenn Amor überraschenderweise Gnade vor Recht ergehen lässt und damit das Happy End an den Haaren herbeizerrt, spiegelt sich darin



auch ein Werkzeug absolutistischen Regierens. Ein Mittel, das Volk stärker an sich zu binden und damit „Druck aus dem Kessel“ zu nehmen. Ein Mittel der Macht. Das verhindern sollte, was keine 20 Jahre später doch passierte und diese ganze Gesellschaft vom Tisch fegte. Der Gnadenakt war ein systemstabilisierendes Mittel.

**Andrea Eisensee:** Ich finde es interessant, die beiden Sichtweisen von 1762 mit unserer heutigen Perspektive zu überlagern, indem man sagt, man erzählt diese alte Geschichte ganz existentiell und authentisch, aber man erzählt auch den Bruch. Das ist etwas, das man sonst in einem Stück nicht findet. Normalerweise entwickelt man eine Konzeption für ein ganzes Stück. Wir machen dagegen einen Schnitt. Danach kommt etwas anderes.

**Sandra Leupold:** Aber auch diese Rokoko-Figuren am Schluss sind existentiell. Sie werden auch sterben.

**Andrea Eisensee:** Es fällt nicht schwer, auch sich selbst in diesen Figuren zu sehen.

**Brunhild Matthias:** Ich würde auch gern einmal so wie einer aus dieser Rokoko-Gesellschaft auf der Bühne herumgehen, alles betrachten und eine zeitlang mitspielen.

**Andrea Eisensee:** Wenn ich zum Beispiel Vreni Caprez beim Seilspringen sehe, und auch das Blasierte daran, dann denke ich, diese Frau ist ja viel zu authentisch für eine Figur aus dem 18. Jahrhundert. Das finde ich einen spannenden Vorgang. Auf irgendeine Weise sind diese historischen Figuren auch liebenswert.

**Brunhild Matthias:** Aber vielleicht auch ein bisschen gefährlich?

**Sandra Leupold:** Ohne es zu wollen, ja. Jeder lebt sein Leben. Sie haben alle ein Leben, und nur dieses eine.

