

Orpheus in der Unterwelt (Orphée aux enfers)

JACQUES OFFENBACH







Orpheus in der Unterwelt *Orphée aux enfers*

Opéra-buffon in zwei Akten und vier Bildern
von **Jacques Offenbach** [1858/1874]
Libretto von **Hector Crémieux** und **Ludovic Halévy**
Deutsche Dialogfassung von
Frank Harders-Wuthenow
Offenbach Edition **Jean-Christophe Keck (OEK)**

Koproduktion mit den Salzburger Festspielen und
der Deutschen Oper am Rhein
Uraufführung am 21. Oktober 1858 in Paris

Charaktere

Orpheus

Eurydike

Die öffentliche Meinung

Pluto

John Styx

Jupiter

Juno

Venus

Diana

Cupido

Merkur

Mars

Orchester

2 Flöten (2. auch Piccolo)

Oboe

2 Klarinetten

Fagott

2 Hörner

2 Kornette

Posaune

Pauken

Schlagzeug

Streicher

English
synopsis
see page

32

Synopsis
en français
à la page

34

Türkçe
cevirisini
bu sayfada

36



Handlung

1. Akt – Erstes Bild

So hatten sich Orpheus und Eurydike ihre Ehe nicht vorgestellt. Statt glühender Verehrung für sein musikalisches Genie kassiert Orpheus von seiner Frau emotionsgeladene Abneigung gegen sein »Gefiedel«, denn aus einem prickelnden Leben als Gemahlin eines großen Künstlers ist schon längst langweiliger Alltag an der Seite eines eitlen Geigenlehrers geworden. Kein Wunder, dass die enttäuschten und gekränkten Ehepartner ihr Glück unverhohlen in anderweitigen erotischen Abenteuern suchen: Orpheus findet die ersehnte Bewunderung unter seinen Schülerinnen: die Nymphe Maquilla hat es ihm angetan. Eurydike fühlt sich zum neuen Nachbarn, dem Honighändler Aristäos, hingezogen und ahnt nicht, dass dieser in Wahrheit der Gott Pluto ist, der die schöne Erdenbewohnerin in sein Reich in der Unterwelt entführen will. Der Plan gelingt, und Eurydike ergibt sich willfährig in ihr Schicksal. Es bleibt gerade noch Zeit für einen knappen Abschiedsbrief. Orpheus will sich überglücklich in seine Rolle als Witwer fügen, als ihm die Öffentliche Meinung in den Weg tritt. Erpresserisch verlangt sie, dass Orpheus Eurydike zurückfordert – und zwar direkt bei Jupiter, der obersten Instanz –, will er nicht seinen Ruf als Künstler ruinieren und seine Stellung als Geigenlehrer am Städtischen Konservatorium verlieren. Die Öffentliche Meinung werde ihn in den Olymp begleiten und unterstützen.

Zweites Bild

Auch im Olymp regiert Langeweile. Das absolutistische Regime von Göttervater Jupiter bietet kaum Abwechslung; himmlische Genüsse, wie Nektar und Ambrosia, sind auf Dauer fad und geschmacklos. Die Götter proben deshalb den Aufstand. Da verbreitet sich das Gerücht von der göttlichen Entführung der schönen Eurydike. Juno verdächtigt ihren Mann Jupiter, Drahtzieher der Affäre zu sein, hat sie doch ihre leidvollen Erfahrungen mit der notorischen Untreue ihres Mannes. Empört ob der Unterstellung zitiert Jupiter Pluto herbei, denn dieser soll der eigentliche Übeltäter gewesen sein. Dieser aber leugnet hartnäckig und lässt sich auch durch das Erscheinen von Orpheus und der Öffentlichen Meinung nicht aus dem Konzept bringen. Jupiter, inzwischen brennend neugierig auf Eurydike, beschließt, sich selbst ein Bild zu machen und in die Unterwelt hinabzufahren. Seine gesamte Familie darf ihn dorthin begleiten, ein Zugeständnis an die aufrührerischen Götter, die ihre Revolte vertagen.

2. Akt – Drittes Bild

Indes langweilt sich Eurydike in den Gemächern des Pluto. Wo ist nur die Leidenschaft geblieben, die sie sich von ihrem Entführer erhofft hatte? Stattdessen wird sie streng bewacht und versteckt gehalten von John Styx, einem schrägen Sonderling, der als Prinz schon einmal bessere Zeiten erlebt haben will, bevor er in die niederen Dienste als Kammerdiener des Pluto getreten ist. Eurydike lässt sich von seiner royalen Lebensgeschichte allerdings nicht beeindruckt, seine Avancen sind für sie nichts als grobe Belästigung. Die neugierige Abordnung aus dem Olymp trifft ein. In einem lächerlichen Hickhack zwischen Jupiter und Pluto leugnet dieser weiterhin hartnäckig, der Entführer zu sein; und Eurydike bleibt verschwunden. In der Eintönigkeit ihrer Abgeschiedenheit wird sie auf eine Fliege aufmerksam, die durch das Schlüsselloch hereingesummt kommt; eine Fliege mit goldenen Flügeln, die sich gerne von Eurydike fangen lässt. Es ist nämlich Jupiter, der sich wieder einmal in der Gestalt eines Tieres einer Auserwählten nähert und Eurydike eine heimliche Entführung aus der Langeweile ihres Gefängnisses verspricht.

Viertes Bild

Pluto gibt ein großzügiges Fest für seine Gäste aus dem Olymp. Jupiter ist in tanzfreudiger Hochstimmung, hat er doch als Fliege einen erotischen Erfolg bei Eurydike eingefahren und über den Rivalen Pluto einen Etappensieg errungen. Man amüsiert sich prächtig. Und wieder platzt die Öffentliche Meinung mit ihrem Schützling in das wilde Göttergetümmel hinein. Orpheus bleibt nun nichts anderes übrig, als von Jupiter Eurydike zurückzufordern. Unter dem Druck der versammelten Götterschaft willigt Jupiter ein, doch er stellt eine Bedingung: Orpheus dürfe sich auf dem Weg aus der Unterwelt nicht zu seiner Gemahlin umdrehen, sonst sei sie für ihn verloren – und zwar für immer. Orpheus und Eurydike machen sich also auf den Weg. Noch bevor sie den Grenzfluss Styx erreichen – Jupiter ist gerade im Begriff, einen Blitz zu schleudern, um sie aufzuhalten –, nimmt Eurydike ihr Schicksal selbst in die Hand und entreißt ihrem Mann die Geige. Orpheus dreht sich erschrocken um. Eurydike hat das letzte Wort und düpiert alle: Sie schließt sich für immer Gott Bacchus an und stürzt sich mit Leidenschaft in die Freiheit ihres neuen Lebens als Bacchantin.





Das Wichtigste in Kürze

- Der begnadete Sänger Orpheus – Im antiken Mythos werden Orpheus' Stimme magische Fähigkeiten zugeschrieben: Gesang, der wilde Tiere friedlich werden ließ, Melodien, die Steine zum Weinen brachten, und ein Organ, das selbst die Sirenen zu übertönen vermochte! In Jacques Offenbachs Werk ist davon nicht mehr viel übrig. Orpheus gibt einen höchstens mittelmäßigen Musiker ab, selbst seine Frau, Eurydike, kann sein Geigen-spiel nicht ertragen.
- Der doppelte Boden – Offenbachs Werke generell, *Orpheus in der Unterwelt* in besonderem Maße, zeichnen sich dadurch aus, dass sie eben nicht nur bloße Ironie oder reine Satire sind, sondern Offenbachs Melodien können ebenso melancholisch und berührend sein.
- Der große Durchbruch – Nachdem Jacques Offenbach durch Beschränkungen der Theaterkonzession in »seinem« Théâtre de Bouffes-Parisiens die ersten drei Jahre nur Werke mit maximal vier Darstellenden aufführen durfte, sollte 1858 der groß besetzte *Orpheus in der Unterwelt* auch sein großer Durchbruch werden. Ganze 227 Mal lief das Stück in der Premiersaison!
- Der falsche Titel – Obwohl Orpheus der vermeintliche Titelheld ist, wird schnell klar, dass das Werk eigentlich Eurydikes Namen tragen müsste. Sie ist es, die ihr Schicksal mit dem freiwilligen Schlangenbiss selbst in die Hand nimmt, sie steht im Mittelpunkt des Konkurrenzkampfes der Götter und sie ist es auch, die in Barrie Koskys Inszenierung am Ende die Entscheidung über ihre Zukunft trifft und somit alle Verehrer alt aussehen lässt!







Wenn auf der Bühne die Hölle los ist

Regisseur Barrie Kosky über
radikale Frauenfiguren und
dionysische Lustspiele

Welchen Stellenwert hat Jacques Offenbach für Sie?

Barrie Kosky Für mich ist Offenbach einer der größten Komponisten aller Zeiten! In Deutschland hat man sich mit dem Juden Offenbach, dem Franzosen Offenbach schwergetan. Jedenfalls im 20. Jahrhundert. Dabei war er früher so populär. Er war in seinem Fach so genial wie Wagner und Mozart, absolut dieselbe Liga. Man nannte ihn den »Mozart der Champs-Élysées«. Ohne Offenbach kein Johann Strauss, keine Berliner Jazz-Operette, kein Broadway-Musical. Mit *Orpheus in der Unterwelt* hat er etwas völlig Neues entwickelt, eine Art französisches Singspiel, eine ganz eigene Mischung aus Tanz, Gesang und Text. Und die Musik! Offenbach hatte ein unglaubliches Naturtalent für Melodien. Ständig fielen ihm neue ein, ganz mühelos, und sie sind so gut! Man erkennt ihn sofort. Niemand klingt wie Offenbach.

Genau genommen ist *Orpheus in der Unterwelt* nicht sein erstes Stück. Begonnen hat er mit Einaktern, auch wegen seiner beschränkten Gewerbelizenz. Bei *Orpheus* durfte er zum ersten Mal mehr als vier Darstellende einsetzen. Er konnte also viel investieren und musste das auch, weil seine Hausbühne rote Zahlen schrieb. Was machte den *Orpheus* da interessant? Neu war der Stoff für das Musiktheater ja nicht?

Barrie Kosky Offenbach brauchte auf jeden Fall einen Renner, ein schmissiges Stück, einen Titel, der sofort zieht. Der *Orpheus*-Mythos ist ein archetypischer Stoff, einer der einflussreichsten und wahrscheinlich auch männlichsten Mythen aller Zeiten. Jedenfalls der Schlüsselmythos über einen Künstler. Orpheus ist eine Musikerlegende. Er singt und spielt so schön, dass sich die Bäume zu ihm hinneigen, der Wind sich legt und Steine anfangen zu weinen. Er ist der Inbegriff der heiligen Kunst.

Darum hat Monteverdi die Geschichte aufgegriffen. Sein Orfeo steht am Anfang der Operngeschichte. Später kommt Gluck. Was verändert sich, wenn Orpheus bei Offenbach in die Unterwelt der Operette gerät?

Barrie Kosky Neu ist vor allem die Radikalität der Frauenfigur. Bei Offenbach wird die Geschichte aus ihrem Blickwinkel erzählt, nicht aus dem des Mannes. Und Eurydike ist in Offenbachs Operetten die erste starke Frau in einer ganzen Reihe. Nach ihr kommen die schöne Helena, die Großherzogin von Gerolstein, die Straßensängerin Périchole. Mit solchen selbstbewussten Frauen war die Operette dem Sprechtheater und der Opernbühne um Jahrzehnte voraus. *Orpheus in der Unterwelt* ist ein Meilenstein. Offenbach und seine Textdichter stellen den Mythos völlig auf den Kopf. Eurydike ist darin ursprünglich nur eine Randfigur. Sie ist Orpheus' Muse, weiter nichts. Dann endet ihr Leben mit einem Schlangenbiss, sie verschwindet in der Unterwelt und bleibt dort, ist für immer und ewig vergessen, wird aus der weiteren Geschichte regelrecht herausgeschrieben. Orpheus dagegen kehrt wieder auf die Erde zurück, und obwohl er selbst gewaltsam stirbt, wird die Erinnerung an ihn nicht ausgelöscht. Sein Körper wird zerrissen, aber die Natur erfüllt sich mit seinem Gesang. Und noch etwas bleibt in der Welt: nämlich die fixe Idee, dass alle männlichen Künstler eine Frau als Muse brauchen. Wir wissen, dass viele geniale Frauen darunter bis heute leiden. Offenbach hält nichts von diesem Quatsch. Er weckt Eurydike wieder auf, weil sie für ihn der interessantere Charakter ist. Sein Orpheus ist nur eitel und selbstsüchtig und in Offenbachs Augen ein eher mittelmäßiger Geiger. Vor allem ist er ein lausiger Ehemann ...

... und in der Operette bestenfalls Nebendarsteller, auch wenn er pro forma Titelheld bleibt. Die Götter sind viel präsenter. Das Stück hätte auch Jupiter in der Unterwelt heißen können.

Barrie Kosky Absolut! Wobei Pluto ein mächtiger Gegenspieler ist. Aber es stimmt, Jupiters Rolle ist bei Offenbach auch deshalb besonders, weil er im Mythos eigentlich gar nicht vorkommt. In der Literatur, im Theater, in der bildenden Kunst steigt Orpheus seiner Frau direkt in die Unterwelt nach. Bei Offenbach ist das erste Ziel der Olymp: Orpheus in der Oberwelt. Und da sieht man, dass die Ehen im Himmel auch nicht besser funktionieren als auf der Erde. Offenbach zeigt zwei Paare – Orpheus und Eurydike, Jupiter und Juno –, die voreinander Komödie spielen und auch nach außen hin so tun, als ob die Harmonie perfekt sei. Das war zugleich ein Spiegel des Publikums. Denn natürlich saßen da lauter Ehemänner, die Kurtisanen

hatten, und andere Frauen, die ihre Liebedienste verkauften. Diese Leute lachten über ihre eigene Heuchelei. Das Stück ist witzig, surreal, richtiger Nonsens. Eigentlich nimmt Offenbach Dada vorweg. Er steht mit einem Fuß immer im Dadaismus.

Der Nonsens kam anfangs nicht bei allen Zuschauer*innen gut an. Ein angesehener Theaterkritiker schrieb einen Totalverriss. Er vermisste den gebührenden Respekt vor der Antike. Dabei verschont das Stück auch die Moderne und ihre Ordnungshüter nicht. Die Öffentliche Meinung tritt sogar als eigene Figur auf, als strenge Matrone mit Altstimme und noch älteren Moralvorstellungen ...

Barrie Kosky ... die vor allem die Ehe betreffen. In unserer Inszenierung hat die Öffentliche Meinung eine protestantische Seele. Dass die Ehe heilig ist, das wichtigste Band, das die Gesellschaft zusammenhält, ist ja eine alte jüdisch-christliche Idee, die bis heute politische Fürsprecher auf der ganzen Welt hat. Doch in Wahrheit ist die Moral der Öffentlichen Meinung scheinheilig, ein Alibi für den männlichen Narzissmus. Orpheus gibt der Öffentlichen Meinung nur nach, weil er keine schlechte Presse will, die seiner Karriere schaden könnte. Und bei Jupiter ist es dasselbe. Auch er hat auf der Erde einen Ruf zu verlieren, seinen Ruf als ehrbarer Gott. Er fürchtet, dass seine Chancen auf neue Affären schwinden, wenn erst die alten publik werden. Das ist natürlich eine boshafte Deutung des Mythos. Und eine geniale dazu. In vielen Inszenierungen der letzten 30 Jahre ist die Rolle der Öffentlichen Meinung gestrichen oder umgeschrieben worden – meistens verharmlosend. Wenn die Männer keine Angst vor ihr haben müssen, ist das Stück kaputt.

Der Orpheus-Mythos, dem wir heute glauben, trägt die Fake News von gestern weiter – könnte das eine aktuelle Pointe der Operette sein?

Barrie Kosky Das kann man so sehen. Aber bei Offenbach ist es auch wichtig, dass man nicht jeden Subtext ausspielt. Wenn man den Subtext zum Haupttext macht, geht der Reiz verloren und man verrät Offenbach. Die Operette darf bissig und böse sein, aber sie muss leicht und witzig bleiben. Dass große Kunst eine ernsthafte Angelegenheit ist, bei der man nicht lacht, ist ja selbst ein komisches Vorurteil, das im deutschsprachigen Raum verbreitet ist. Und auch da liegt die öffentliche Meinung daneben. Warum soll etwas weniger wert sein, nur weil es dem Publikum gefällt? Große Kunst hat keine Grenze. Schumanns *Dichterliebe* ist große Kunst. Bergs *Wozzeck* ist große Kunst. Bartóks Streichquartette sind große Kunst. Alle Monteverdi-Stücke sind große Kunst. Aber Offenbach ist auch große Kunst. Man kann

über die Ehe Witze machen, über den Tod Witze machen, nicht immer, aber manchmal.

In *Orpheus in der Unterwelt* ist der Tod jedenfalls kein Untergang. Eurydike erlebt ihn am Ende des ersten Akts sogar als Glückserfahrung.

Barrie Kosky Oh ja, man muss nur die Musik hören! Offenbach wird ähnliche Musik übrigens Jahre später in *Les Contes d'Hoffmann* aufnehmen, im zweiten Akt, wo Antonia von ihrem Todeswunsch singt. Diese Musik ist exquisit, damit würde ich auch gerne sterben.

Das ist aber noch nicht alles. In der Unterwelt erwartet Eurydike nach dem schönen Tod ein besseres Leben. Ein Partyleben, zumindest als die Tourist*innen vom Olymp auftauchen: Jupiter mit seiner Sippschaft. Im Götterhimmel ging das Gerücht, dass die Hölle ein Urlaubsparadies sei. Fabelhafte Küche, man bekommt Fleisch statt immer nur Met und Ambrosia ...

Barrie Kosky Offenbachs Unterwelt sieht völlig anders aus als das Inferno Dantes oder die Hölle Goethes, auch anders als die Hölle in Mozarts *Don Giovanni*. Niemand interessiert sich hier für Rache oder Schuld. Im Inferno wird getanzt, die Unterwelt hat eine eigene Tanzform: Das ist der Cancan, das »Höllennballett«, wie Offenbach es nennt. Fantastischer Name!

Der Cancan kommt ja eigentlich von der Straße und war zur Zeit der Juli-Revolution groß in Mode. Allerdings in anderer Form. Vor allem war er als Rebellentanz, als Tanz von Provokateuren – und zwar Männern – verpönt. Wenn die sich allzu hemmungslos aufführten, nahm die Polizei sie fest. Und jetzt bringt Offenbach 30 Jahre danach mit diesem Cancan die Verhältnisse in der Unterwelt zum Tanzen. Vorher wird auf Jupiters Wunsch ein Menuett gespielt. Offenbach bewegt sich also von der Hofseite zur Gosse, von der Ballmusik zum Tanzfeger.

Barrie Kosky Das ganze Bacchanal hat eine phänomenale Musikdramaturgie. Es fängt mit dem Fliegenballett an, das ist fantastische Musik, und dann geht es ins Moll, der Höllenchor ist in a-Moll, da hört man plötzlich Klezmer-Musik heraus, dann kommt Eurydike mit ihrem »Evohé«, einem typischen Vaudeville-Chanson, dann folgt sofort das Menuett, das Jupiter tanzt und singt, dann sofort der Cancan. Diese Struktur war für die Zeit revolutionär. Offenbach mischt alles zum Sound-Mix und Musikkultur-Mix für die Partyhölle.

Diese infernalische Party ist die Ur-Party aller künftigen Operetten-feste: vom Maskenball in der *Fledermaus* zum Beispiel oder vom Ball in Paul Abrahams *Ball im Savoy*. In 80 Prozent aller Operetten kommt so ein großes Fest vor.

Welche Rolle spielt Dionysos – beziehungsweise Bacchus – im Finale von *Orpheus in der Unterwelt*? Die rauschende Party ist ja vor allem ein Fest für ihn, den Gott des Weines, den Gott des Theaters?

Barrie Kosky Interessanterweise lebt Dionysos bei Offenbach in der Hölle, oder jedenfalls ist er dort zu Besuch, das weiß man nicht so genau. Durch ihn wird die Unterwelt zu einem Ort der Befreiung. Vor allem für Eurydike. Übrigens haben wir am Schluss der Operette eine kleine Änderung vorgenommen. Im Originallibretto steht Eurydike zwischen drei Männern. Da ist ihr Ehemann, den sie hasst und den sie unbedingt loswerden will, weil er ihr mit seiner Fiedel das Leben zur Hölle macht. Und dann kommt sie in die echte Hölle und gerät an zwei noch schrecklichere Typen: Jupiter und Pluto, die Loser sind – als Männer und Politiker. Jupiter will die Sache autoritär entscheiden. Deshalb sorgt er erst dafür, dass Orpheus seine Frau nicht zurückbekommt, und bremst dann Pluto aus. Sein Machtspruch: Eurydike soll Bacchantin werden und in Zukunft nur Dionysos dienen. Aber dieses Ende hat keinen richtigen Sinn, denn Eurydike ist schon zehn Minuten vorher als Bacchantin auf die Bühne gekommen. Wir haben den Text also leicht abgewandelt, sodass er besser zum Stück, besser zu Offenbach, besser ins 21. Jahrhundert passt. In unserer Inszenierung erteilt Eurydike Jupiter und Pluto selbst eine Abfuhr. Und als die fragen »Wie?« – sagt sie: »Ich will Bacchantin bleiben.«

Dann ist das mit Befreiung gemeint? Selbstverwirklichung durch Selbstverwandlung? Metamorphosen sind im Mythos ja ein Vorrecht der Götter und kein Menschenrecht. Aber Operetten setzen dieses Menschenrecht auf Verwandlung exzessiv durch, durch Prunkauftritte für Kostüm und Maske.

Barrie Kosky Die Verwandlung ist eines der wichtigsten Themen in allen Operetten! In Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* hängt daran die Struktur des ganzen Stücks. Pluto verkleidet sich im ersten Akt als Honigsammler Aristäus. In unserer Inszenierung gibt es sogar einen Bientanz. Im zweiten Akt verkleidet sich Jupiter als Fliege. Aber für beide ist das ein Versteckspiel, eine Selbstverleugnung. Bei Eurydike ist das anders. Wir sehen sie nach ihrer Verwandlung zur Bacchantin glücklich und gelöst.

Wie muss man sich ein solches Verwandlungstheater auf der Operettenbühne des 19. Jahrhunderts vorstellen? Das geht ja nicht ohne virtuose Komödiant*innen?

Barrie Kosky Ja, Offenbach hat für seine Stücke nicht in erster Linie große Gesangstalente gesucht. Für Rollen wie die Eurydike brauchte er natürlich Opernsängerinnen. Aber sonst waren seine Ensembles sehr gemischt. Es gab darin Vaudeville-Clowns, Tänzer, erotische Tänzer in halbtransparenten Kostümen, Männer, die Frauenrollen spielten, und umgekehrt. Plutos Rolle zum Beispiel wurde damals von einem der berühmtesten Transvestiten Frankreichs verkörpert, einem Darsteller mit tollem Falsett, der die Figur nicht als männliche oder als weibliche darstellte, sondern als männliche und weibliche, als Charakter mit beiden Facetten. Das möchte ich auch in meine Inszenierung aufnehmen. Nicht aus nostalgischen Gründen, sondern weil mich das als eigene Art der Performance, des entgrenzten – eben dionysischen – Lustspiels interessiert. Offenbachs Theater war in jeder Hinsicht heiß. Kleiner Raum, enge Sitze, Körpernähe, Gelächter, Gaslicht, Zigaretten- und Zigarrenrauch, Parfüm, Alkohol. Es war unmöglich, davon nicht elektrisiert zu sein ...

... die Grenzen zwischen Halbwelt und Unterwelt waren fließend.

Barrie Kosky Alle Grenzen waren fließend, alles war in die Orgie involviert. Die Themen paarten sich so freizügig wie die Genres. Die Operette ist ein Gruppensex mit Oper und Vaudeville und ganz im Sinn des griechischen Theaters: Tragödie und Satyrspiel gehören ja bereits dort eng zusammen. Und beide brauchen die Musik! Offenbachs dionysische Lustspiele wären nichts ohne ihre großartige Partitur. Diese Musik gehört zum Besten, das für das Genre je geschrieben worden ist. Offenbach ist einer jener einzigartigen Komponisten, bei dem ich den Probenraum jedes Mal mit besserer Laune verlasse. Es gibt etwas an seiner Musik, auch an den ruhigeren, melancholischen Stücken, das dich lächeln lässt, und zwar auch dann, wenn du weder den Kontext noch die Worte kennst.

Offenbachs Operetten haben französische Textbücher, Libretti voller Sprachspiele wie sonst nur bei Nestroy.

Barrie Kosky Jede*r Regisseur*in muss sich überlegen, wie er*sie mit den Dialogen umgeht, weil seine*ihre Darsteller*innen in erster Linie Sänger*innen sind. Wenn man ein Ensemble hat, das aufeinander eingespielt ist und viel Erfahrung im Sprechen hat, ist das natürlich kein Problem. In der Besetzung bei den Salzburger Festspielen, für die diese Inszenierung 2019 entstand, waren zwölf verschiedene Nationalitäten vertreten. Für solch ein Ensemble, das den

Umgang mit Dialogen nicht gewohnt war, mussten wir eine Lösung finden. Mit Französisch allein ging das nicht. Ich hatte schon vorher Max Hopp gefragt, ob er den John Styx, den Fährmann des Todes, spielen kann. Und dann hatte ich eine Idee. Max sollte als John Styx die Sprechpartien für alle Sänger*innen übernehmen. Es ist wie ein synchronisierter Film. Die Musik singt Französisch, und der Fährmann des Todes spricht Deutsch. Das ist richtig komisch und auch völlig neu für die Operette. Und es bedeutet etwas: Thanatos ist der ständige Begleiter des Eros. Und das ist ein Dauerthema bei Offenbach. Der Tod spricht Deutsch, Eros singt Französisch.

Welche Rolle spielen neben den französischen Musiktraditionen die jüdischen, etwa die schon erwähnte Klezmer-Musik? Wie wichtig ist für Offenbach sein Judentum?

Barrie Kosky Offenbach war ein jüdischer Deutscher, was immer das heute heißt. Er ist in Paris aufgewachsen, mit 14 kam er aus Köln an. Die jüdischen Traditionen waren ihm von klein auf vertraut, denn sein Vater war Kantor in einer Synagoge, in seiner Jugend hatte er Europa mit Klezmer-Bands bereist. Es gibt einen zweiten Komponisten in der europäischen Tradition, dessen Vater ein berühmter Kantor war: Das ist Kurt Weill. Ich finde es frappierend, wie sehr die Vertrautheit mit den jüdischen Melodien auf die Lieder Offenbachs und Weills abgefärbt hat. Man hört, dass die beiden als Kinder wöchentlich in der Synagoge saßen. Das sind sehr besondere, eingängige Melodien, und dass Offenbach damit in Frankreich so enorm erfolgreich war, künstlerisch und finanziell, konnte Wagner schwer ertragen. Er kochte vor Neid. Trotzdem ist Offenbach zeit seines Lebens der Jude aus Deutschland geblieben, auch für die Franzosen. Er war ein jüdischer Zigeuner wie sein Vater, er hat das Französische komplett verstanden, aber eben als Außenseiter, der mit schärferem Auge auf seine Umgebung blickt. Kein Franzose hätte diese Stücke schreiben können. Das musste der deutsche Jude in Frankreich tun.

Ist *Orpheus in der Unterwelt* ein jüdisches Stück? Nein.

Es ist eine Operette von Offenbach. Aber die Verbindungen sind da. Und darüber wird viel zu wenig gesprochen. Stattdessen setzt man Märchen in die Welt. Dauernd behaupten Operndramaturg*innen und Musikwissenschaftler*innen, dass Offenbach sein Leben lang darauf versessen gewesen sei, ein großer Opernkomponist zu werden. Dann endlich *Les Contes d'Hoffmann* ... So ein Unsinn. *Orphée aux enfers*, *La Belle Hélène*, *La Vie parisienne*, *La Grande-duchesse de Gérolstein*, *La Périochole* sind genug für ein Leben. Wenn ich wählen dürfte, mit wem ich gerne ein Dinner haben würde – das ist ja so ein Spiel –, würde ich sagen: Jacques Offenbach. Es macht mir einfach große Freude, mich mit seinen Operetten zu

beschäftigen, weil sich darin eine Tür nach der anderen öffnet. Du hast eine Partitur, die Partitur geht in den Text, eine nächste Tür öffnet sich in die Geschichte, eine dritte in die Mythologie, eine vierte ins Paris des 19. Jahrhunderts. Als Künstler kann man von all dem nicht genug bekommen, aber als Regisseur bringt einen das ganz schön in Stress. Denn das so zu inszenieren, dass es leicht bleibt, ist eine schwere Arbeit.











»Sie könnte Tote erwecken, diese Musik«

Zur Musik von Jacques
Offenbachs *Orpheus in
der Unterwelt* zwischen
Parodieren und
Bewegtwerden

von Clemens Risi

Jacques Offenbachs 1858 in Paris uraufgeführte Operette *Orpheus in der Unterwelt* gilt zu Recht nicht nur als erstes Exemplar einer neuen Gattung – der Operette –, sondern zugleich auch als eines ihrer bedeutendsten. Um dem Exemplarischen und Wegweisenden dieser Operette auf die Spur zu kommen, gibt es viele Zugänge. Ein häufig gewählter ist der Nachweis der besonderen Rolle, die Offenbachs Schaffen vor dem Hintergrund der politischen, gesellschaftlichen und sozialen Bedingungen des Zweiten Kaiserreichs einnahm – oder die ganz besonderen Aufführungsbedingungen von Musik und Theater im Paris der 1850er-Jahre. Entscheidenden Anteil am nachhaltigen Erfolg und der Vorreiterrolle des *Orpheus in der Unterwelt* für die weitere Entwicklung des neuen Genres Operette und der Musiktheatergeschichte überhaupt hat natürlich die Musik Jacques Offenbachs, die Meisterschaft, mit der Offenbach hier zu Werke ging. Es sind insbesondere zwei Momente, die in der musikalischen Gestaltung in Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* herausstechen: die Parodie und die Bewegtheit, wobei mit Bewegtheit eine doppelte Bewegung gemeint ist, und zwar sowohl die Bewegung der Musik selbst als auch das Bewegtwerden des Publikums.

Das Moment des Parodistischen

Orpheus in der Unterwelt lässt sich auf vielen Ebenen als eine virtuose Parodie verstehen. Indem der antike Orpheus-Mythos beschworen wird, reiht sich Offenbachs Operette in eine Tradition von Parodien ein, die schon vor ihm die mythologischen Stoffe der älteren Oper parodierten. Dass die beiden Hauptfiguren Orpheus und Eurydike ganz zeitgenössische Eheprobleme verhandeln und auch die Götterwelt einen sehr zeitaktuellen Anstrich bekommen hat, lässt das Libretto und die in ihm handelnden Figuren für die Zeitgenossen als Parodie auf das Regime und die Gesellschaft, deren Teil das Publikum war, lesen. Musikalische Zitate, wie das der Marseillaise im »Chœur de la révolte« gegen Ende des ersten Aktes oder der berühmtesten Nummer aus Christoph Willibald Glucks fast 100 Jahre älterer *Orpheus*-Vertonung – »J'ai perdu mon Eurydice« (»Ach, ich habe sie verloren«) – im Finale des ersten Aktes, unterstreichen diese parodistische Dimension. Orpheus ist auch in Offenbachs Version Musiker, und zwar Direktor des Konservatoriums von Theben, Komponist und Violinvirtuose, was vor dem hier interessierenden parodistischen Hintergrund die Möglichkeit gibt, am Anfang auf den berühmtesten aller Violinvirtuoson – Niccolò Paganini – anzuspielden, und zwar im großen Violinsolo, das wie ein langsamer Satz eines Paganini-Konzerts klingt. (Indem Eurydice dies langweilig findet, desavouiert sie übrigens nicht die Qualität der Musik, sondern eigentlich nur sich selbst als Parodie, als Figur ohne musikalischen Geschmack.) Dass Offenbach auch die große und hohe Kunst der Oper versteht und ihr seine parodistische Reverenz erweist, zeigt sich beim ersten Auftritt des als Aristäos verkleideten Pluto, dessen Accompagnato-Rezitativ wie eine Parodie auf die große Oper klingt. Auch der Ruf »Aux armes!« im schon genannten »Chœur de la révolte« am Ende des ersten Aktes lässt an die Kampfrufe so vieler Opernszenen, insbesondere Tenorarien, denken. Im Finale des ersten Aktes wird dann Jupiter gehuldigt – »Gloire, gloire à Jupiter!« –, in einem Chor im unisono, der dann in einen vielstimmigen Choralsatz übergeht, der sehr nach einer der großen Kirchenszenen in der ersten großen Schwester, der Grand opéra, klingt. Zur Dimension des Parodistischen im Falle von Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* gehört auch, dass die Ohren des damaligen wie des heutigen Publikums zu einer Fülle von Assoziationen aus den verschiedensten Bereichen und Genres angeregt werden. Vieles klingt nach Liedern und Tänzen, die ihren Ursprung in den Kneipen und Straßen von Paris zu haben scheinen. Siegfried Kracauer hörte »die Nähe von Volksliedern« und »immer wieder synagogale Wendungen«; Regisseur Barrie Kosky hört im Bacchanal »Klezmer-Musik« und in umgekehrter historischer Richtung in den Couplets

Nr. 4 »La mort d'Eurydice« Musik, die Offenbach viele Jahre später in *Les Contes d'Hoffmann* im Antonia-Akt ähnlich wiederverwenden wird (also eine Parodie Offenbachs auf sich selbst). Wichtig bei all diesen Zitaten und Bezügen ist, dass eine Parodie immer auch eine Wertschätzung des und Reverenz vor dem Parodierten ist. Und so nimmt es nicht wunder, dass Offenbach selbst in späteren Jahren Objekt der Parodie wurde, vielleicht nirgends so prominent wie in Camille Saint-Saëns' *Karneval der Tiere*, in dem der »Galop infernal« (also der »Cancan«) so sehr verlangsamt ist, dass er wie in Zeitlupe erklingt, als Musik zum Tanz der Schildkröten.

Eingängigkeit des Melodischen

Die Musik erschöpft sich natürlich nicht im Parodistischen. Offenbach war auch ein Virtuose im Erfinden von Melodien, die entweder schon beim ersten Hören oder dadurch, dass sie geschickt im Werk bereits wiederholt auftauchen, zu Ohrwürmern werden, die das Publikum lange nicht mehr loswird. Dazu zählen ohne Zweifel neben dem als Cancan berühmt gewordenen »Galop infernal«, auf den weiter unten noch näher eingegangen wird, das »Rondeau des métamorphoses« kurz vor dem Finale des ersten Aktes mit dem ständig wiederholten Lachen »Ah! ah! ah!« (»Ha! ha! ha!«), das nacheinander von Juno, Diana, Cupido, Venus und Pluto vorgetragen und nach jeder Strophe noch einmal vom gesamten Ensemble plus Chor wiederholt wird – es wird so häufig wiederholt, bis im Publikum mit Sicherheit zumindest die Lust entsteht, ebenfalls mit einzustimmen –, oder die Couplets des John Styx »Quand j'étais roi de Béotie« (»Als ich einst Prinz war von Arkadien«). Es reicht häufig bereits die Nennung einer Textzeile, und schon wird der Ohrwurm wieder zum Leben erweckt. Überhaupt klingen viele der Begleitungen zu den Couplets – akkordisch und in Dreiklangsbrechungen – so, als könnten diese auch von einer Gitarre oder einem Akkordeon übernommen werden und deswegen direkt aus einer Kaschemme, von der Straße oder aus dem Varieté stammen. Die eingängigen Melodien, die einen ebensolchen Ursprung haben könnten, möchte man mitsingen, mitpfeifen, begleiten einen beim Rausgehen aus dem Theater.

»Musikalische Lusterzeugung«

Neben den Dimensionen des Parodistischen und der zuletzt als Ohrwurm-Qualität bezeichneten Eingängigkeit des Melodischen ist an der Musik zu Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* ganz besonders ihr rhythmisches Moment bezaubernd, eine vorwärtsdrängende, federnde

Musik, die sich als rhythmische Ansteckung unwillkürlich immer wieder so auf die Körper der Zuhörenden und Zuschauenden zu übertragen scheint, dass alle gemeinsam – Bühne wie Zuschauer-raum – in Bewegung geraten. Offenbach beweist in dieser auf Bewegung abzielenden Gestaltung vieler Gesangsnummern und ihrer Begleitung eine Vertrautheit mit der Musik seiner Vorgänger, namentlich mit den Eigenarten der komischen Opern Gioachino Rossinis, aber auch den älteren Vertretern der französischen Opéra comique. In dem 1855 von Offenbach gegründeten und geleiteten Théâtre des Bouffes-Parisiens, in dem auch sein *Orpheus* uraufgeführt wurde, hatte Offenbach mit *Il signor Brusolino* eine Opera buffa Rossinis zur Aufführung gebracht und mit dem Einakter *Arlequin barbier* wohl auf Motive aus Rossinis *Il barbiere di Siviglia* dem Komponisten explizit seine Reverenz erwiesen. Im Jahr 1856 hatte Offenbach für sein Théâtre des Bouffes-Parisiens auch einen Operetten-Wettbewerb ausgelobt und auf die Wiederbelebung der alten Opéra comique gesetzt, die sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts eher zur Grand opéra hingezogen fühlte und den Witz und Esprit, den die alte Opéra comique mit der italienischen Schwester, der Opera buffa, teilte, verloren hatte.

Und genau um diesen auch musikalisch zum Lachen ansteckenden Witz geht es Offenbach in *Orpheus in der Unterwelt*. Beispiele für diese musikalisch an Muster der Rossini'schen Opera buffa erinnernden Gestaltungen finden sich zahlreiche, etwa gleich im ersten Akt im Duettino Orpheus und der Öffentlichen Meinung mit seinem »Marziale« überschriebenen bezwingenden Marschrhythmus mit federnden Tonrepetitionen in der Begleitung und beschwingten Triolenbewegungen in den Singstimmen. Auch der Schlaf- oder Schnarchchor der Götter im Olymp, »Dormons, dormons«, zu Beginn des zweiten Bildes im ersten Akt hat mit seinen endlosen Tonrepetitionen in den Holzbläsern und einem langsamen, »Moderato« überschriebenen 3/4-Takt Anteil an dem Bewegungsvokabular Offenbachs, indem die Tonrepetitionen auf das Verlangsamen und Beruhigen eines Pulsschlagendes hinweisen und damit potenziell rhythmisch ansteckend auch Zuhörende zum Einschlafen bewegen können. Im Finale des ersten Aktes schließlich hören wir noch eine weitere Variante einer Hommage an die großen Rossini-Finali, wenn das gesamte Ensemble, Chor und Orchester in endlosen, mechanischen Repetitionen derselben Motive, einem Uhrwerk gleich, auf die Worte »marchons« und »partons« recht eigentlich auf der Stelle treten, die Zeit stehen zu bleiben scheint. Das ist die Parodie von Bewegung im endlosen Auf-der-Stelle-Treten. Doch erklingen natürlich auch immer wieder virtuose, atemberaubend schnelle Orchesterbegleitungen, die zum Aktende durch Accelerandi oft auch noch beschleunigt werden, wobei häufig Akzente auf unbetonten Taktzeiten Unregelmäßigkeiten evozieren, die das Bewegungsmo-

ment der Musik sogar noch deutlicher zum Vorschein kommen lassen. Das Zündende dieser Mittel gründet dabei auch in einer Nähe zu damals aktueller populärer Tanz- und Straßenmusik in Paris, den auf Bällen und in Kaschemmen zur eigenen Bewegung ansteckenden Tänzen und Liedern. Der Komponist Hubert Stuppner hat dies als »musikalische Lusterzeugung« bezeichnet: Offenbachs Musik ist in dem Maße lustvoll, als sie die in der bourgeoisen Profitgesellschaft überschießenden Energien zum lustvollen Spiel mit Spannung und Entspannung investierte und dieses wie ein energieüberquellendes »Perpetuum Mobile« immerzu, von Takt zu Takt, auf eine seltsam periodisch-regressive Weise abschnurren lässt. Offenbachs Rhythmus-Raster sind ein Endlos-Band, das durch Wiederholung und Rundgesang volkstümlich maschinell in Bewegung gehalten wird: Fließband musikalischer Luft, die sich rund um die Operette reproduziert. Dies alles kulminiert schließlich im »Galop infernal« (dem »Höllengalopp«), der nach seinem musikalischen und tänzerischen Vorbild unter dem Namen »Cancan« berühmt geworden ist. Zu diesem Höllengalopp hatte der Offenbach-Zeitgenosse und bekannte Journalist Francisque Sarcey formuliert: »Scheint uns nicht, als ob wir bei den ersten Klängen dieses rasenden Orchesters eine ganze Gesellschaft mit einem Ruck aufspringen und sich blindlings in den Tanz stürzen sähen? Sie könnte Tote erwecken, diese Musik.« Und Siegfried Kracauer sekundiert, ebenso das Moment der Bewegung der Musik und des Bewegtwerdens durch diese hervorstreichend: »Die Musik des *Orpheus* setzte mit unwiderstehlicher Kraft alle Beine in Tätigkeit; sei es, dass die Füsilierregimenter nach ihren Klängen defilierten, sei es, dass man – in den Tuileries so gut wie im geringsten Vorstadtlökal – zu ihren Walzer- und Galoppmelodien tanzte.«

Erfahrungs- und Aufführungsdimension

Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* liegt in zwei Fassungen vor; 1874 brachte Offenbach eine stark erweiterte neue Version mit einigen neuen Nummern und insbesondere aufwendigerer Ausstattung und Dekoration zur Aufführung. Beide Fassungen sind in der neuen kritischen Offenbach-Ausgabe von Jean-Christophe Keck ediert, darüber hinaus – für die an beiden Fassungen Interessierten – auch als eine Mischfassung, in der acht Ergänzungen aus der späteren Fassung für die Urfassung vorgeschlagen werden und der auch die Inszenierung von Barrie Kosky folgt. Die ansteckende Kombination aus melodischer Eingängigkeit und rhythmischer Bewegtheit fortsetzend, erscheint etwa das neu hinzutretende »Rondo saltarelle de Mercure« mit der Bewegung imitie-

renden und provozierenden, immer wieder wiederholten Textzeile »Eh hop! eh hop!« und den ebenso auf Bewegung zielenden federnden Tonrepetitionen. Oder auch die »Couplets des baisers« von Cupidon mit den effektiv eingesetzten wiederholten Geräuschen von Küssen, die der Titel der Nummer schon verrät und die im Notentext explizit vorgesehen sind, und zwar mit der Anweisung »imitant le bruit des baisers« (imitiert das Geräusch des Küssens). Wie überhaupt das Imitieren von Geräuschen neben den parodistischen Elementen und der Fokussierung auf die Bewegung ein weiteres zentrales Element ist, um beim Publikum Schmunzeln, Lachen, eine körperliche Ansteckung zu evozieren. So etwa auch in den schon in der ersten Fassung enthaltenen Erfolgsnummern der Couplets vor dem Finale des ersten Aktes mit dem auskomponierten Gelächter »Ah! ah! ah!« (»Ha! ha! ha!«), das auf Adeles Lach-Arie »Mein Herr Marquis« aus Johann Strauss' *Fledermaus* vorausweist; oder das summende Schnarchen der schlafenden Götter zu Beginn des zweiten Bildes im ersten Akt; oder auch das berühmte »Zi, zi, zi« des Jupiter im »Duo de la mouche« (»Fliegenduet«), das das Summen der Fliege nachahmt, in die sich Jupiter verwandelt hat, um durch ein Schlüsselloch zu Eurydike gelangen zu können.

Was Offenbach und seine Operetten, insbesondere *Orpheus in der Unterwelt*, so unverkennbar und einmalig und dabei einer Analyse nahezu unzugänglich macht, ist eine explosive Kraft der einzelnen Aufführung, die eigentlich nur erlebt, erfahren, gehört und gesehen werden kann. Symptomatisch für diese Erfahrungsdimension der Offenbach'schen Operetten ist daher auch die schon bei Offenbach selbst erkennbare, ganz klare Fokussierung auf die Aufführungsdimension. Gemeint ist damit eine Auffassung, nach der das komponierte Werk als ein flexibles Material zur Hervorbringung einer Aufführung gedacht wird, wobei das Material je nach Besetzung und Anlass immer neuen Bearbeitungen und Änderungen ausgesetzt sein kann. Ein ganz wichtiges Element in dieser Auffassung ist dabei natürlich die konkrete Besetzung der Partien, auf die Offenbach größten Wert legte. Es ist bekannt und mehrfach beschrieben worden, dass Offenbach noch kurz vor der Uraufführung eine ganz besondere Besetzung vornahm, nämlich die des Schauspielers Alexandre Debruille-Bache, ehemals Mitglied der Comédie-Française, für den er die Rolle des John Styx kreierte. Alexandre Debruille-Bache muss ein besonderer Schauspieler gewesen sein, mit einer auffällig hageren Gestalt und einer Tendenz, in jeder Aufführung spontan und ungeplant das Tempo seiner Texte zu verändern, den Text zu verlangsamen oder zu beschleunigen – eine Praxis, die aus dem Moment der Aufführung heraus ihr Potenzial schlägt und in den Noten nicht vorab fixierbar ist. Die konkrete Besetzung der Partien spielte also nicht nur bei der Konzipierung und Komposition eine entscheidende Rolle, sondern insbesondere bei der konkreten Vorbereitung der Aufführungen in den Proben und für die



späteren Aufführungen, zu denen je nach Besetzung auch Änderungen am Material erfolgten. In dieser Fokussierung auf die Wichtigkeit der konkreten Besetzung für die Konzipierung der jeweiligen Aufführung deckt sich Offenbach ganz deutlich auch mit der Arbeitsweise des Regisseurs Barrie Kosky, für den bestimmte Sänger und Sängerinnen, Darsteller und Darstellerinnen maßgeblichen Einfluss nicht nur auf die Konzeption einer Inszenierung, sondern häufig schon auf die Auswahl des zu inszenierenden Werks haben. Offenbach wie Kosky wissen, dass sich der Erfolg einer Operette (wie auch einer Oper) erst und ausschließlich in der konkreten Aufführungsrealität entscheidet, für die neben der Musik und den szenischen Entscheidungen die Mitwirkenden hauptsächlich die Verantwortung tragen. *Orpheus in der Unterwelt* gehört zweifellos zu den Werken, die zur Bühne drängen, zur Inszenierung werden wollen und dort erst zu ihrer eigentlichen Bestimmung finden.







The Plot

Orpheus in the Underworld

Act one – Scene 1

This is not how Orpheus and Eurydice imagined married life. Instead of gratifying reverence for his musical genius, Orpheus has to endure a violent denunciation of his »fiddle-playing« from his wife, for whom the sparkle of life at the side of a great artist has fizzled out into humdrum cohabitation with a vain teacher of the violin. It's no wonder that the disappointed and hurt spouses both seek their happiness unapologetically in extramarital adventures: Orpheus finds the admiration he craves in one of his pupils – he has taken a shine to the nymph Maquilla. Eurydice meanwhile is attracted to the new neighbour, the honey merchant Aristeus, unaware that he is in fact the god Pluto, who means to carry the pretty earth-dweller off to his realm in the Underworld. His plan succeeds, and Eurydice yields to her fate not unwillingly. There's just time for a hasty goodbye note. Orpheus is looking forward to his life as a widower enormously, when Public Opinion steps in. She demands that Orpheus reclaim Eurydice – by petitioning Jupiter, the ultimate authority – unless he wants to lose his job at the municipal conservatory and see his reputation as an artist ruined. Public Opinion assures him of her support, and will accompany him to Olympus.

Scene 2

Ennui prevails on Olympus, too. The absolutist regime of Jupiter, father of the gods, offers barely any variety; even heavenly pleasures like nectar and ambrosia become bland and insipid in the long run. The gods and goddesses therefore try some insurrection. But then the rumour spreads that a beautiful woman, Eurydice, has been abducted by a god. Juno suspects her husband Jupiter is behind it, after all she has suffered because of his notorious infidelity. Outraged by the insinuation, Jupiter summons Pluto, who is supposed to be the culprit. Pluto flatly denies it and doesn't even appear to be fazed when Orpheus arrives accompanied by Public Opinion. Jupiter, tantalized by curiosity about Eurydice, decides to go and see for himself and descend to the Underworld. He agrees to take his whole family with him – a concession to the fractious Olympians, who put off their revolt.

Act two – Scene 3

Meanwhile, Eurydice is bored in Pluto's boudoir. Where is the passion she hoped for from her abductor? Instead she is closely supervised and kept out of sight by John Styx, an oddball who claims to have known better times as a prince before entering menial service as Pluto's valet. Eurydice is not impressed by his royal back-story, and rejects his advances as grotesque harassment. The eager delegation from Olympus arrives. In a farcical squabble between Jupiter and Pluto, the latter continues to deny he did the abducting; and there's still no trace of Eurydice. In the monotony of her confinement she notices a fly that has buzzed in through the keyhole – a fly with golden wings that gladly lets itself be caught by Eurydice. It turns out to be Jupiter, who has once again taken on the shape of an animal to get up close and personal with a particular woman he desires. He promises to release Eurydice from the tedium of her captivity without anyone noticing.

Scene 4

Pluto throws a lavish party for his guests from Olympus. Jupiter is in high spirits and feels like dancing because of his promising erotic encounter with Eurydice when disguised as a fly; he has also gone one up on his rival Pluto. The deities are having a wild time, when once again Public Opinion bursts in, leading the supposed injured party. Orpheus has no option but to ask Jupiter to restore Eurydice to him. Under pressure from the assembled deities, Jupiter consents, but he sets one condition: when leaving the Underworld, Orpheus may not look back at his spouse – if he does he will lose her forever. Orpheus and Eurydice set off on their way. Before they reach the frontier river Styx – with Jupiter about to hurl a thunderbolt in order to stop them – Eurydice takes control of her own destiny, and snatches the violin from her husband's hands. Orpheus looks round in alarm. Eurydice has the last word and snubs them all: she declares she will devote herself to Bacchus, and throws herself with great élan into the freedom of her new life as a Bacchante.

L'intrigue

Orphée aux enfers

Acte 1 – Premier Tableau

Orphée et Eurydice n'avaient pas imaginé leur vie de couple ainsi. Loin de témoigner à Orphée et à son génie musical une ardente vénération, Eurydice proclame son aversion viscérale pour le « crincrin » de son époux. La vie passionnante de femme d'un grand artiste l'a en effet depuis longtemps cédé à un quotidien plein d'ennui aux côtés d'un pédant professeur de violon. Rien d'étonnant à ce que le mari et la femme, déçus et offensés, cherchent chacun ostensiblement son bonheur dans des aventures érotiques extraconjugales : Orphée, qui cherche à assouvir sa soif d'admiration auprès de ses élèves, a séduit la nymphe Maquilla. Eurydice se sent attirée par le nouveau voisin, le marchand de miel Aristée, sans se douter que sous ce déguisement se cache en vérité le dieu Pluton, pressé d'enlever la belle terrienne pour la conduire dans son royaume des enfers. Son plan réussit, et Eurydice, qui se plie complaisamment à sa destinée, a tout juste le temps de rédiger une courte lettre d'adieu. Orphée s'apprête à endosser avec joie son rôle de veuf, lorsque l'Opinion publique vient s'interposer. Usant de chantage, elle contraint Orphée de réclamer Eurydice – et même directement par la voix de Jupiter, l'instance suprême –, s'il ne veut pas ruiner définitivement sa réputation d'artiste et perdre son poste de professeur de violon au Conservatoire municipal. L'Opinion publique l'accompagnera à l'Olympe et lui apportera son soutien.

Deuxième Tableau

Dans l'Olympe aussi on s'ennuie. Le régime absolutiste de Jupiter, le père des dieux, n'admet guère les distractions. Les plaisirs célestes comme le nectar et l'ambrosie, sont devenus insipides et lassants. Les dieux manigancent donc une rébellion, quand se répand soudain la nouvelle de l'enlèvement par l'un des leurs de la belle Eurydice. Junon, qui souffre affreusement de l'infidélité notoire de son époux, soupçonne aussitôt Jupiter d'avoir ourdi le rapt. Courroucé par ces allégations, Jupiter fait appeler Pluton qu'il présume être le coupable. Mais celui-ci nie obstinément et ne se laisse pas impressionner par l'apparition d'Orphée et de l'Opinion publique. De son côté, Jupiter, brûlant de curiosité pour Eurydice, décide de descendre lui-même aux enfers pour s'en faire sa propre idée. La famille entière est autorisée à l'y accompagner. Cette concession accordée aux dieux rebelles les décide à ajourner leur révolte.

Deuxieme Acte – Troisieme Tableau

Pendant ce temps, Eurydice s'ennuie dans les appartements de Pluton. Que reste-t-il de la passion présumée de son ravisseur ? La voici séquestrée aux enfers sous l'étroite surveillance de John Styx, un farfelu chelou et hâbleur, aujourd'hui valet de chambre de Pluton mais hier encore heureux prince, dit-il. Eurydice ne se laisse pas impressionner par ce prétendu passé aristocratique et encore moins par les avances de John, qui ne sont que vulgaire harcèlement sexuel. Là-dessus survient la délégation de l'Olympe qui réclame des explications. Dans la ridicule prise de bec entre Jupiter et Pluton, ce dernier s'obstine à nier être le ravisseur. Et Eurydice a disparu ! Le bourdonnement d'une mouche aux ailes d'or entrée par le trou de la serrure est venu rompre le ronronnement de sa réclusion. La bestiole, qui se laisse aisément capturer par Eurydice, n'est autre que Jupiter une fois de plus métamorphosé en animal pour approcher une élue de son cœur. Il promet à Eurydice de la libérer discrètement de l'ennui de sa geôle.

Quatrieme Tableau

Pluton offre une généreuse party à ses visiteurs de l'Olympe. Jupiter est d'humeur à la fête et à la danse après avoir réussi, sous son apparence de mouche, à séduire Eurydice, remportant ainsi une première victoire sur son rival, Pluton. La fête bat son plein quand soudain l'Opinion publique et son protégé surgissent dans la mêlée déchaînée des dieux. Orphée se voit contraint de reprendre Eurydice à Jupiter. Sous la pression de la cohue divine, Jupiter consent à une condition : si, en quittant les enfers, Orphée se retourne vers son épouse, il la perdra à jamais. Orphée et Eurydice se mettent en route. Mais avant même d'avoir franchi la frontière du fleuve Styx – alors que Jupiter s'apprête à lancer un éclair pour les arrêter –, Eurydice prend elle-même son destin en main et arrache le violon des mains de son époux. Orphée se retourne sous l'effet de surprise. Eurydice a le dernier mot et les dupe tous : elle se voue au service de Bacchus pour toujours et se dédie avec délices et sans entraves à sa nouvelle vie de bacchante.

Konu

Orfeo yeraltı dünyasında

Birinci Perde – Birinci Sahne

Orfeo ile Euridice evlilikleri konusunda bambaşka hayaller kurmuşlardır. Büyük bir müzik dehası olduğuna inanan Orfeo, karısının kendisine hayran olmasını beklemiştir. Ama bunun yerine, çıkardığı »keman gıcirtısı«na sinir olan karısından azar işitir devamlı. Bu büyük sanatçının karısı ise, evlenmeden önce hayalini kurduğu parıltılı yaşamı bulamamıştır. Beklediği gibi çıkmayan ve keman dersleri veren kendini beğenmiş bir öğretmenle birlikte sürdürdüğü bu sıkıcı yaşama isyan eder. Hayal kırıklığı yaşayan ve incinen çiftin, mutluluğu herkesin gözü önünde başkalarıyla atıldığı erotik maceralarda araması da dolayısıyla şaşırtıcı değildir: Orfeo, özlemiyle yanıp tutuştuğu hayranlık gösterisini, çok etkilendiği öğrencisi nemf Maquilla'dan görür. Euridice ise, bal taciri olan yeni komşusu Aristeos'un cazibesine kapılmıştır ve onun gerçekte tanrı Pluto olduğunun farkında değildir. Pluto'nun niyeti, bu güzel kadını yeryüzünden yeraltı dünyasına kaçırmaktır. Planını hayata geçirir ve Eridice uysal bir şekilde kaderine boyun eğer. Her şey o kadar çabuk gelişir ki; ancak kısa bir veda mektubu yazacak kadar zamanı kalır. Mutluluktan ağız kulaklarına varan Orfeo da dul rolüne girmeye hazırdır. Tam bu sırada Kamuoyu Görüşü yoluna çıkar. Şantajla Orfeo'dan Euridice'yi geri talep etmesini ve bunun için en yüksek merci olan Jüpiter'e başvurmasını ister. Aksi halde sanatçı olarak adına leke sürülecek ve Belediye Konservatuarı'ndaki keman öğretmenliği işini kaybedecektir. Kamuoyu Görüşü, Olimpos'a giderken kendisine eşlik etmeyi ve destek sunmayı teklif eder.

İkinci Sahne

Olimpos'a da can sıkıntısı hakimdir. Tanrıların babası Jüpiter'in mutlakiyetçi rejimi, sakinlere kısır döngü içerisinde geçen bir yaşamı dayatır. Cennete layık tatlar olan tanrıların beslendiği nektar içeceği ve ambrosya yemeği bir süre sonra tadını kaybedip herkese yavan gelmeye başlar. Tanrılar bu nedenle bir isyan başlatmak üzeredir. Bu sırada güzel Euridice'nin bir tanrı tarafından kaçırıldığı haberi yayılır. Juno kocası Jüpiter'den şüphelenir ve bu işte parmağı olduğunu düşünür. Zira bu konuda sadakat nedir bilmeyen kocası ona yeterince tecrübe yaşamıştır. Bu suçlamaya öfkelenen Jüpiter Pluto'yu huzuruna çağırır. Onun asıl suçlu olduğunu düşünmektedir. Ama bu suçlamayı ısrarla reddeden Pluto, Orfeo ile Kamuoyu Görüşü ortaya çıkınca da sakinliğini korumayı başarır. Euridice'yi görmek için iyice meraktan çatlayacak hale gelen Jüpiter, durumu kendi gözleriyle görmek için yeraltı

dünyasına inmeye karar verir. Bütün ailesinin kendisine bu yolculukta eşlik etmesine izin verir. Böylece bir taviz koparmış olan asi tanrılar başkaldırı planlarını erteler.

İkinci Perde – Üçüncü Sahne

Bu sırada Euridice Pluto'nun yatak odasında can sıkıntısından patlamak üzere. Kendisini kaçırın tanrıdan beklediği tutkuyu bulamadığı için hayıflanmaya başlamıştır. Tutku şöyle dursun, bu odaya gizlice hapsedilmiş ve başına John Styx adında bir bekçi konmuştur. Tuhaf bir adam olan Styx, bir zamanlar prens olduğunu söylese de şimdi Pluto'nun yanında uşak olarak çalışmaktadır. Ama bir dönem kraliyet mensubu olduğunu iddia etmesi Euridice'yi etkilemez, tam tersine kendisine kur yapmasından rahatsız olur. Bu arada Olimpos'tan gelen meraklılar heyeti de oraya ulaşır. Jüpiter ile girdiği tartışmada Pluto inatla Euridice'yi kaçırdığını inkâr eder, Euridice ise kayıplara karışır. Yalnızlığa mahkûm olarak sürdürdüğü tekdüze hayatı, bir sineğin anahtar deliğinden odasına girmesiyle değişir. Altın kanatlara sahip bu sinek aslında Jüpiter'in kendisidir. Bir kez daha hayvan kılığına girerek sevgilisinin yanına gitme yolunu seçmiştir ve Euridice'ye kendisini gizlice bu hapis-haneden sözü verir.

Dördüncü Sahne

Pluto konukları şerefine görkemli bir şölen verir. Sinek kılığında girerek Euridice nezdinde erotik bir zafer kazanan Jüpiter'in keyfi yerindedir ve kendisini dansa kaptırmıştır. Herkes çılgınca eğlenir. Ve tam bu sırada Kamuoyu Görüşü yardımcısıyla birlikte tanrıların eğlencesinde boy gösterir. Orfeo'nun Jüpiter'den Euridice'yi kendisine geri vermesini istemekten başka çaresi kalmaz. Jüpiter şölende toplanmış olan tanrıların baskısına boyun eğerek bu talebi kabul eder, ancak bir şartı vardır: Orfeo'dan yeraltı dünyasından ayrılırken yol boyunca dönüp karısına bakmamasını ister, yoksa karısını bir daha kavuşmamak üzere kaybedecektir. Orfeo ve Euridice yola koyulurlar ve henüz Styx adındaki sınır nehrine ulaşmamışlardır. Jüpiter onları durdurmak üzere yıldırım çaktırmaya hazırlandığı esnada, Euridice ani bir hareketle kocasının ellerinden kemanını zorla koparıp alır. Bunun üzerine irkilen Orfeo yapmaması gerekeni yapıp birden arkasını döner. Kaderini kendi çizmeye kararlı olan Euridice herkesin ağzını açık bırakacak son sözünü söyler: Bir daha geri dönmek üzere şarap tanrısı Baküs'e katılır ve onun rahibesi olarak özgürlük içinde sürdüreceği yeni hayatına dalar.



Gemeinsam für Berlin

... kulturbegeistert.

Deshalb fördern wir Projekte aus Kunst
und Kultur und tragen so dazu bei,
dass Talente eine Bühne bekommen.



berliner-sparkasse.de/engagement

 Berliner
Sparkasse

Vom Kraft- zum Bühnenwerk.

Wir unterstützen mit voller Energie
die Komische Oper Berlin.

Seit 1990
Ihr zuverlässiger Partner für
individuelle Energielösungen

Wärme, Kälte, Strom für Wohn-
quartiere, kommunale Bauten,
Industrie und Gewerbe.



Herausgeber Komische Oper Berlin
Dramaturgie
Behrenstraße 55–57, 10117 Berlin
www.komische-oper-berlin.de

Intendant Barrie Kosky
Generalmusikdirektor Ainārs Rubiķis
Geschäftsf. Direktorin Susanne Moser
Redaktion Maximilian Hagemeyer
Fotos Monika Rittershaus
Layoutkonzept State, Design Consultancy
Gestaltung Hanka Biebl
Druck Druckhaus Sportflieger

Premiere am 7. Dezember 2021

Musikalische Leitung Adrien Perruchon
Inszenierung Barrie Kosky
Choreographie Otto Pichler
Bühnenbild Rufus Didwizus
Kostüme Victoria Behr
Dramaturgie Susanna Goldberg
Chöre Jean-Christophe Charron
Licht Franck Evin

Quellen

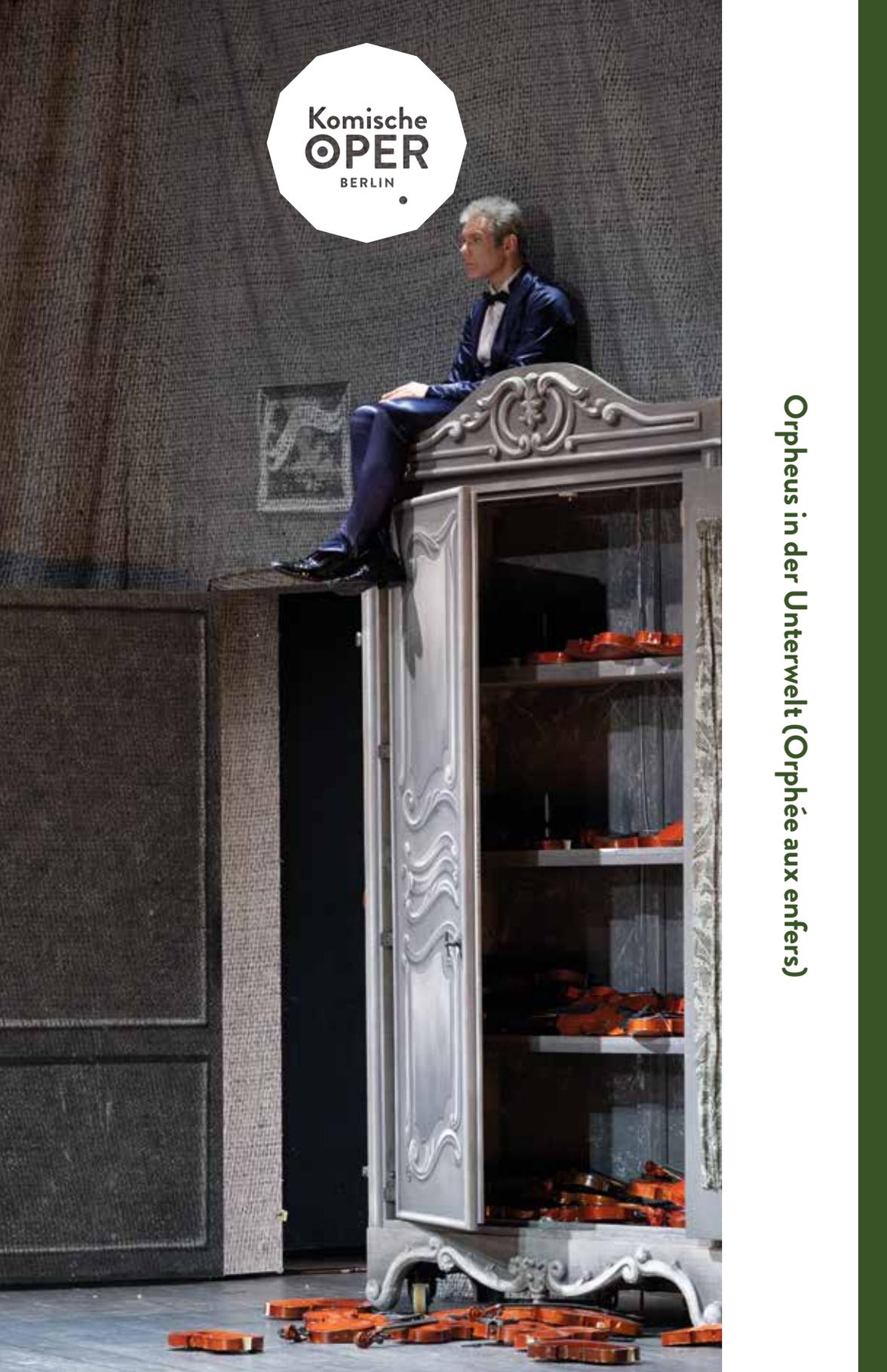
Texte Die Handlung stammt von Susanna Goldberg.
Das Interview mit Barrie Kosky führte Ethel Matala de Mazza. Der Artikel stammt von Clemens Risi.
Alle drei Beiträge entstanden für das Programmheft der Salzburger Festspiele 2019. Übersetzungen der Handlung von Giles Shepard (engl.), Anne-Marie Geyer (franz.) und Mehmet Çallı (türk.)

Bilder Fotos von den Endproben am 31. Mai und 2. Juni 2021

Titel Daniel Ojeda
Umschlag innen Max Hopp
S. 3 Tansel Akzeybek
S. 6 Wolfgang Ablinger-Sperrhacke, Sydney Mancasola
S. 8/9 Peter Bording, Ensemble, Chorsolisten, Tänzer*innen
S. 18/19 Max Hopp, Wolfgang Ablinger-Sperrhacke, Peter Bording
S. 20/21 Tänzer*innen, Max Hopp
S. 28 Max Hopp, Sydney Mancasola
S. 30/31 Ensemble, Chorsolisten, Tänzer*innen
Umschlag hinten Max Hopp



Komische
OPER
BERLIN



Orpheus in der Unterwelt (Orphée aux enfers)