



ORPHEUS

oder

DIE WUNDERBARE BESTÄNDIGKEIT DER LIEBE

Musikalisches Drama mit deutschen, französischen und italienischen Texten
nach der Tragédie lyrique von Michel Du Boullay von

GEORG PHILIPP TELEMANN

Fassung: Peter Huth / René Jacobs
Konzertante Uraufführung Hamburg, Opernhaus am Gänsemarkt am 9. März 1726;
Szenische Uraufführung Karlsruhe, Schloßtheater 1728;
Hamburger Uraufführung der revidierten Fassung am 15. Oktober 1736 unter dem Titel
„Die rachsüchtige Liebe oder Orasia, Königin in Thracien“
Premiere der Berliner Erstaufführung in der Staatsoper Unter den Linden
Apollo-Saal am 20. Oktober 1994

FURCHT UND HOFFNUNG, HASS UND LIEBE

Zur Inszenierungskonzeption

*ORASIA Ach solltest du nicht wissen,
daß ein verborgener Zug mir selber mich entrisen,
und daß ich längst nicht mehr mein eigen bin?*

Liebe ist der Tod. Die Erfahrung eines absoluten Gefühls birgt die Gefahr des Selbstverlustes. Orasia herrscht über Thrakien, nicht jedoch über das Herz des Orpheus, das einzig noch Ziel ihres Machtstrebens ist. Ein emotionaler Abgrund tut sich vor ihr auf und verschlingt sie. Orasia reißt ihre Umwelt, die Menschen, die sie liebt, und das soziale System mit.

Orasia ist die heimliche Hauptfigur von Telemanns Version des Orpheus-Mythos. Sie ist die Fadenzieherin der Intrigengeschichte, gebietet mit ihren Zauberkraften als veritabler Abkömmling der venezianischen Oper, der Alcina ähnlich, über Leben und Tod; Orasia herrscht über die Schlangen, leitet sie zu ihrer Rivalin Eurydice und verantwortet dadurch den tödlichen Biß. Die verschmähte Herrscherin ist es, die die Bacchantinnen bis in die Besinnungslosigkeit aufstachelt und zum Mord an Orpheus aufwiegelt. Ausweglose Eifersucht treibt sie – in den Wahnsinn, in die Raserei, in den Selbstmord. Die dunklen Mächte der Zerstörung liefern sich in ihrem Innern eine Schlacht. Sie verzweifelt an der Kälte des Orpheus und gerät buchstäblich außer sich.

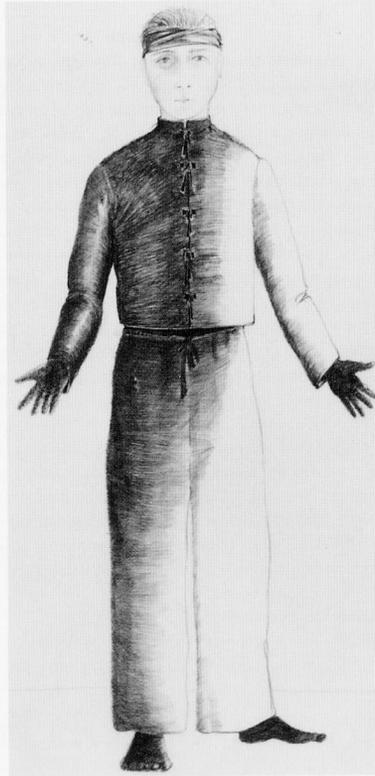
Die „Beständigkeit der Liebe“ ist für Orasia ihre Unbedingtheit bis in die totale Zerstörung; selbst ihren Geliebten schlachtet sie. Die thrakische Königin kommt an die Grenzen des Menschlichen – und wird damit eine Schwester in Verzweiflung einer Medea, einer Phädra oder eines Otello. Die Zerstörungskraft der Liebe ist das Thema vieler, die Jahrhunderte überdauernder Mythen, sie ist auch das Thema dieser Oper.

Die leidenschaftliche Königin macht diesen „Orpheus“ zu einem dialektischen Stück, in

dem sich in Orpheus und Orasia die Kontrahenten der antagonistischen Reiche des Hellen, Lichten, Aufgeklärten und des Dunkel, Irrationalen, Chaotischen personifiziert gegenüberstehen – wie in sonst keiner anderen Oper über den antiken Sänger. Sicher entspricht die Erfindung und Hinzufügung der Orasia-Figur dem Grundbedürfnis des 18. Jahrhunderts nach einer intriganten Verwicklung, jedoch erschöpft sich diese Konstruktion nicht in einer leeren Handlungsschablone, sondern thematisiert den Gegensatz von Hof und Natur, von der Künstlichkeit der Zivilisation und dem „Urzustand“ der Schöpfung. Der aufkommende Rationalismus äußert sich in der Anlage dieses Librettos.

Zwei Gefühlswelten prallen mit den beiden Protagonisten aufeinander. Die rasende Leidenschaft der Orasia trifft auf die selbstversunkene, narzistische Liebe des Orpheus. Orasia verliert sich in der Liebe, Orpheus hingegen liebt die Vorstellung von der Liebe, liebt die Imagination seiner Gefühle. Während Orasia an ihrer Verzweiflung zerbricht und wahnsinnig wird, gefällt sich Orpheus im großen Gestus des Leids und überläßt sich passiv seinem Verlust. Daher stehen sich die beiden als Komplementärfiguren gegenüber, die nicht zueinander kommen können: die thrakische Königin zieht ihre Kraft aus ihrer Emotion, der Dichter aus künstlerischer Inspiration und seiner Gedankenwelt – das unbedingte Sentiment der Orasia ist ihm eher unheimlich. Weiß der letztere die Tiere mit seinem Gesang zu verzaubern, beherrscht Orasia den Willen von Mensch und Tier: sie sind beide begabt mit übernatürlichen Fähigkeiten, doch äußern sich diese unterschiedlich. Die weiße Magie will das „Gute“, das Lebensbejahende und Konstruktive. Orpheus, ihr Adlatus, verführt, und dies tut er auf fast naive, auf jeden Fall aber un- bzw. vorbewußte Weise. Die weiße Magie prallt auf die zerstörerischen Kräfte der schwarzen Magie, die Orasia verkörpert. Sie gebietet über Leben und Tod. Im Spannungsfeld zwischen diesen beiden Prinzipien spielt sich die Tragödie der Leidenschaften ab. Orpheus, der

Dichter und Sänger, braucht eine Muse, die Eurydice ihm ist. In ihr liebt er das unbeschriebene Blatt, auf das er seine Gefühlswelt als Poesie, als Musik phantasieren kann. Eurydice ist die weiße Figur, die Orpheus ohne ausgeprägte Individualität, ohne Persönlichkeit sich wünscht, eine Projektionsfläche. Geflüchtet ist Orpheus vom Hof, um einzig seiner Vorstellung von der Liebe und seinen Gefühlen zu leben, in die er mehr verliebt ist als in Eurydice selbst. Sie spiegelt für ihn die unverdorbene, reine Unschuld, – die in ihrer natürlichen Ungezwungenheit und- nymphischen Ungezügelnheit natürlich nicht einer pikanten Erotik entbehrt- ganz im Sinne der galanten Phantasie im 18. Jahrhundert. Orpheus macht sich nicht nur ein Bild von Eurydice, dem sie wohl kaum genügen will und kann und gegen das sie sich sanft auflehnt, sondern er schöpft sich in seiner Vorstellung auch selbst. Seine Gedanken sind seine Welt, und um sie herum baut er eine gläserne Mauer, durch die auch Eurydice nicht an ihn herankommt. Sie versucht immer wieder diese Selbstverschanzung ihres Geliebten aufzubrechen, ihn aus seinen Reflexionen zu ziehen – und ihr gelingt dies durch kleine Kinderspiele. Doch wirklich zu seinem Innersten vermag auch sie nicht vorzudringen.



Verdammte Geister

ORPHEUS
*„Drum komm, du höchstgewünschter Tod,
Du bist allein die Endschaft meiner Not
Ach Tod, süßer Tod!
Ach Tod, wo bleibst du?
Komm, ende meine Not!
Ach Tod, ach süßer Tod,
komm, führe mich zur Ruh!
Ach Tod, wo bleibst du?“*

Orasia greift selbst zum Messer, um ihre Leiden zu enden. Orpheus sehnt sich den Tod nur kokettierend herbei: personifiziert die rasende Königin die Aktion, verkörpert der verzweifelte Jüngling die Reflexion. Und so muß ihn sein Freund Eurimedes erst auf den Gedanken bringen, in den Hades zu steigen, um Eurydice dem Tod aus den Händen zu entwenden: „Reißt er dein Elfgemahl ins Grab: so geh, und hole sie aus seinen Klauen wieder!“, rät er ihm. Orpheus geht, eher geschäftsmäßig, unbeteiligt, er geht als mythischer Held in den Hades: seine Ansprache an Pluto folgt ziemlich genau der ovidischen Fassung. Und seine Wirkung beruht weniger auf seiner Individualität als auf seinem Gesang. Doch



was er bewirkt, ist wunderbar, von christlich zauberischer Dimension: er erweckt die Toten, in ihre leblose Materie kehrt das Blut zurück, die Seele taut aus der Vereisung auf, die Schatten bekommen ihre Dimensionalität zurück. Die Wiedererweckten werden wieder zu pulsierenden Körpern, die ihre Gefühle und das Gegenüber erneut entdecken. Selbst Pluto bricht aus seiner Totenstarre in ein lang nicht mehr gelachtes Lachen aus, die Lebensfreude fordert ihr Recht. „Ruhet ihr Foltern gemarterter Seelen! Reißet ihr Fesseln, die ihr sie drückt!“, frohlockt der König der Hölle, die sich als ein satirisches Zerrbild des Höfischen darstellt.

Hamburg war freiheitlich gesonnen, so daß der Absolutismus durchaus als Mummenschanz gebrandmarkt werden konnte, was Telemann im Unterweltsakt weidlich nutzt. In der reichen, protestantischen Hansestadt, in der das sonst Unmögliche Realität war – daß das höhere, mittlere und gar das niedrige Bürgertum die Oper besuchen konnte, – stellten sich dank der rationaleren Konfession auch die Schrecken der Unterwelt nicht gar so schrecklich dar. Das metaphysische Element von Orpheus Reise in den Hades transzendiert in die Burleske. So kann neben dem neurotischen Pluto, der Karikatur eines absolutistischen Herrschers, der Gehilfe, Ascalax, als gefallener Putto erscheinen, der nichts von seiner schillernden Pagenhaftigkeit verloren hat und als gefährlich changierender, unberechenbarer Puck das tragische Spiel begleitet.

*ASCALAX: Geht nun, verdammte Geister, geht,
in eure Fessel euch zu schmiegen!
So bald ihr Orpheus nicht mehr seht,
soll eure Qual sofort euch wiederum besiegen.*

*Was hilft's von kurzer Freude sagen,
wenn größ're Qual darauf erfolgt?*

*Viel besser, stets geplagt zu sein,
als daß, nach Anstand unser Pein,
die Last nur schwerer zu ertragen.*

Kurz war der Moment der Befreiung. Der Tod ergreift
erneut seine Opfer, die Verdammten müssen
zurück in ihre nicht endende Fron.
Orpheus hat ein Sakri-

leg gebrochen: er wollte dem Tod ins Antlitz blicken und seine Eurydice, bevor sie ins Leben zurückkehrt, ansehen: er verliert sie ein zweites Mal. Orpheus kehrt als sein eigener Schatten aus der Unterwelt zurück, ohne selbst sterben zu dürfen. Autistisch verschanzt er sich in sein Ich, fügt sich erdulnd in sein Schicksal- und singt protestantisch anmutende Passionsarien. Das Leid wird ihm Wonne. Er ist der Welt abhanden gekommen und zieht sich in sein hermetisch abgeschlossenes Universum der Dichtung und des Gesang zurück. Seine Gefühle vereisen, er ist eingefroren in seinem Narzißmus.

Orasia hüngegen rast. Telemanns Oper lebt von der Dialektik der Gefühle seiner beiden Hauptfiguren. Er treibt sie auf den Höhepunkt. Je mehr sich Orpheus in sich selbst zurückzieht, desto wütender wird Orasias Leidenschaft: als sie begreift, daß ihre Liebe vergebens ist, wiegelt sie ihre Bacchantinnen auf. Sie verteilt Dolche und beschwört den „Geist der Wut und der Rache“. Mit einem archaischen Ritual wird Orpheus getötet. Orasia ist nicht mehr beherrschbar, auch nicht von sich selbst: sie gerät vollkommen ausser sich und greift erneut zum Dolch... Am Ende stehen Eurimedes, der Vertraute von Orpheus, und Ismene, Orasias Hofdame, vor den Trümmern menschlicher Leidenschaften: tot liegt Orpheus und tot liegt Orasia vor ihren Füßen. Das Spiel der Liebe endet in der Vernichtung.

Die Nymphen wußten dies von Beginn an. Sie halten sich frei von der Liebe, um die Freiheit zu genießen, die Freiheit vom Gefühl.

*NIMPHEEN & CEPHISA N' aimons que la liberté:
rien n'a tant de charmes
L'amour coûte trop de larmes.
Sa plus douce félicité
n'est jamais exent d' allarmes.
(Lasset uns einzig die Freiheit lieben,
Nichts hat so viel Reiz,*

*die Liebe führt gar zu viel Verdrießlichkeit mit sich
Ihre angenehmste Glückseligkeit
Ist niemals ohne Unruhe.)
(Übersetzung aus der Zeit Telemanns)*

Textnachweise:
Die Artikel von Julia Böllhoff, Peter Huth, Jakob Peters-Messer/Micaela von Marcard, René Jacobs
sind Originalbeiträge für diese Produktion und wurden für das Berliner Programmheft revidiert

Bildnachweise:
Portrait Telemann aus Werner Menke „Georg Philipp Telemann“, Wilhelmshafen, 1987
Die Figurinen wie auch der Fächerentwurf stammen aus dem Privatbesitz von Tobias Hoheisel

Herausgeber:

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
Unter den Linden 5-7, 10117 Berlin

Künstlerischer Leiter und Generalmusikdirektor: Daniel Barenboim
Intendant: Georg Quander
Chefdramaturgin und Redaktion: Micaela von Marcard

Bibliographische Mitarbeit: Helga Jäger
Gestaltung: Wolfgang Jerzak/Rolf Kanzler

Gesamtherstellung Druckhaus Berlin-Mitte GmbH

