

Daniela Dawn Felicitas Fietzek

01071010

3 x Eurydike – Die Rolle der Eurydike in drei Opern um den Orpheus-Mythos

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums Klavier Kammermusik

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Linz

Betreut durch:

Univ.Doiz. Dr. M.A. Hans Georg Nicklaus, Ao. Univ.Prof. Mag. Till Alexander
Körber

Linz 12.06.2019

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	4
2	Eurydike bei Vergil und Ovid.....	6
3	Die Rolle der Eurydike in der Oper anhand von drei Beispielen	9
3.1	Claudio Monteverdi: <i>L'Orfeo</i> 1607	9
3.1.1	Allgemeines zu <i>L'Orfeo</i>	9
3.1.2	Inhalt <i>L'Orfeo</i>	12
3.1.3	Eurydike im Libretto	15
3.1.4	Rolle der Eurydike	17
3.2	Christoph Willibald Gluck: <i>Orfeo ed Euridice</i> 1762.....	26
3.2.1	Allgemeines zu <i>Orfeo ed Euridice</i>	26
3.2.2	Inhalt <i>Orfeo ed Euridice</i>	29
3.2.3	Eurydike im Libretto	32
3.2.4	Rolle der Eurydike	34
3.3	Ernst Krenek: <i>Orpheus und Eurydike</i> 1926.....	41
3.3.1	Allgemeines zu <i>Orpheus und Eurydike</i>	41
3.3.2	Inhalt <i>Orpheus und Eurydike</i>	45
3.3.3	Eurydike im Libretto	48
3.3.4	Rolle der Eurydike	53
4	Vergleich und Deutung des Rollenbildes der Eurydike im Laufe der ausgewählten Opern	60
5	Literaturverzeichnis.....	68
6	Eidesstattliche Erklärung	74

Abstract

Die vorliegende Arbeit „3 x Eurydike – Die Rolle der Eurydike in drei Opern um den Orpheus-Mythos“ beschäftigt sich mit der Frage, wie Eurydike in den Opern dargestellt wurde und sich die Rolle der Eurydike gegebenenfalls im Laufe der Zeit verändert hat. Dabei werden drei Opern, Claudio Monteverdi *L'Orfeo*, Christoph Willibald Gluck *Orfeo ed Euridice* und Ernst Krenek *Orpheus und Eurydike*, aus drei Jahrhunderten ausgesucht und unter folgenden Aspekten betrachtet: die Rolle Eurydikes in der Handlung, Häufigkeit und Art und Weise ihres Auftretens und die Beziehung zu Orpheus. Grundlage der Untersuchung sind die verschiedenen Libretti und wie die Librettisten den Orpheus Mythos verarbeitet haben. Dabei werden in der Betrachtung Eurydikes Sprache, ihr Charakter und die Veränderung des Frauenbildes der Eurydike in den ausgewählten Opern dargestellt. Abschließend werden die Ergebnisse zusammenfassend verglichen.

1 Einleitung

Der Mythos um den Sänger Orpheus, der seine verstorbene Geliebte und Gattin Eurydike aus der Unterwelt befreien will und sich dabei nicht zu ihr umblicken darf, ist wohl der häufigste vertonte Stoff in der Operngeschichte und seit der Entwicklung des Musiktheaters löste er eine Faszination für Komponisten und Librettisten aus. Dies ist eigentlich nicht verwunderlich, enthält der Mythos auch viele operntaugliche Stoffe. Zum einen ist Orpheus ein Sänger und Lyraspieler und kann mit seiner Musik die Schmerzen anderer lindern, somit ein Motiv, welches man wunderbar musikalisch vertonen kann. Gilt er doch auch, so Alexander Becker, als die Gestalt der griechischen Mythologie, die wie keine andere Figur für die Musik steht.¹

Auch beinhaltet die Geschichte zwei Liebende, die sich erst verlieren, dann jedoch die Chance erhalten, sich wieder miteinander vereinen zu können. Eine Hochzeit, ein tragischer Tod, die Reise in die Unterwelt, eine Prüfung der Götter, ein verhängnisvoller und spannender Aufstieg aus der Unterwelt – alles Themen, die auf der Bühne ereignisreich umgesetzt werden können. Dabei wurden antike Mythen zu jeder Zeit anders gedeutet und umgesetzt und „[s]eit der Wiederentdeckung der Antike in der Renaissance haben alle Epochen die Gestalten und Begebenheiten der antiken Mythologie adaptiert und umgeschmolzen, so dass die archaischen Symbole nun den Geist der Epoche spiegelten, die sie benutzte.“², so Horst Goerges.

Orpheus spielte dabei immer eine Hauptrolle: Orpheus, ein Sänger mit übermenschlichen Kräften, konnte er doch mit seinem Lyraspiel sogar die Götter beschwichtigen. Orpheus, der die Prüfung, sich nicht nach Eurydike umblicken zu dürfen, in Kauf nahm und der aus Liebe und Sehnsucht nach ihr die Unterwelt betrat. Sozusagen ein Held, ja, ein liebender Held.

Aber wer ist Eurydike? Laut Karl Kerényi ist sie die liebe und treue Ehefrau von Orpheus, allerdings ohne Abstammung. Sie gehört nur zu Orpheus und hat keine

¹ Vgl. Becker, 1997, S. 1099

² Goerges, 1988, S. 23

himmlischen Ahnen.³ Sie ist nicht mit himmlischen Talenten gesegnet, im Gegensatz zu ihrem geliebten Orpheus.

Die folgende Arbeit wird sich anhand von drei Opern damit beschäftigen, inwieweit Eurydike in den Musiktheatervertonungen dargestellt wurde und ob und wenn ja wie sich ihre Rolle verändert hat.

Das Orpheus-Thema hatte laut Dorothea Schröder⁴ in der Operngeschichte drei Blütezeiten. Die erste fand im 17. Jahrhundert statt, als sich die neue Gattung Oper zu formen begann, die zweite in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und schließlich die dritte in den 1910er und 20er Jahren. Aus diesem Grund wird die Figur der Eurydike anhand von drei Beispielen aus diesen Zeiten vorgestellt: Die erste Oper stellt dabei Claudio Monteverdis *L'Orfeo* aus dem Jahre 1607 dar, es folgt Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice* von 1762 und schließlich Ernst Kreneks *Orpheus und Eurydike* von 1926.

Die Vorgehensweise ist immer gleich: Nachdem die Oper im Allgemeinen und ihr Inhalt vorgestellt wird, wird genauer auf Eurydikes Anwesenheit im Libretto eingegangen, bis schließlich ihre Rolle in der Oper untersucht wird. In der Arbeit wird vor allem auf ihre Handlungen und Worte im Libretto eingegangen, die musikalische Komponente wird dann miteinbezogen, wenn diese im Hinblick auf die Untersuchung von besonderer Bedeutung ist. Eine ständige Hinzunahme der Komposition würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Am Ende der Arbeit werden die Ergebnisse untersucht und ein Vergleich sowie eine Deutung des Rollenbildes der Eurydike in den Opern aufgezeigt.

Mein Dank gilt meinem Erstleser Univ.Do. Dr. M.A. Hans Georg Nicklaus, der mich in der Themensuche und in vielen interessanten Gesprächen unterstützt und weitergebracht hat und meinem Zweitleser und Lehrer, Ao. Univ.Prof. Mag. Till Alexander Körber, der mich sowohl musikalisch als auch menschlich mein ganzes Studium begleitet und gelehrt hat. Zuletzt möchte ich mich von ganzem Herzen bei meinen Eltern und meinem Bruder bedanken, für deren unendliche Unterstützung ich ewig dankbar bin.

³ Vgl. Kerényi, 1963, S. 15

⁴ Vgl. Schröder, 2004, S. 99

2 Eurydike bei Vergil und Ovid

Die Sage um den Sänger und Dichter Orpheus entstammt aus der griechischen Mythologie und wurde seither von vielen Schriftstellern und Dichtern beschrieben, inhaltlich verändert oder gar ergänzt. Die älteste dichterische Bearbeitung des Mythos, die in der europäischen Literatur zu finden ist, befindet sich im vierten Buch der *Georgica* des Vergil, die er zwischen 37 und 29 v. Chr. verfasste.⁵ Diese Quelle und die des Ovid aus seinen *Metamorphosen* aus dem Jahre ca. 1-3 und 8 n. Chr. sind die wohl heute verbreitesten und bekanntesten Bearbeitungen des Mythos um Orpheus, der seine Eurydike aus der Unterwelt befreien will, nachdem diese ihm durch ihren Tod entrissen wurde. Für die Operndichtungen scheinen die Schriftstücke von Vergil und Ovid am wichtigsten zu sein, da sich die Librettisten und Komponisten immer wieder auf die beiden Quellen berufen, so Hermann Wolfgang von Waltershausen.⁶

Orpheus, der Halbgott, Sohn von Apoll und der Muse Kalliope, konnte mit seiner Lyra und seinem Gesang Bäume und Steine in Bewegung bringen und verzauberte die Tiere und Menschen mit seiner Musik.⁷ Wer war aber nun Eurydike?

Wie frühe antike Quellen zeigen, war der Orpheus-Mythos anfangs ganz ohne Eurydike, so Viktoria Macek. Doch ihretwegen, einer Frau wegen, wagt er das Abenteuer und unternimmt eine Unmöglichkeit und steigt in die Unterwelt hinab. Anfangs hatte Eurydike keinen Namen und erst im Gedicht des Elegikers Hermesianax (um 300 v. Chr.) wird ihr der Name *Argiope* („die mit dem weißen Gesicht“) gegeben.⁸ Durch Schwankungen in der Lautgestalt wurde der Name auch mit *Agriope* überliefert und bezeichnete damit ihr Gesicht, „[...] als grimmig oder hell wie das Mondgesicht.“⁹

Der Name *Argiope* verschwindet wieder aus dem Mythos und ca. 130 Jahre nachdem der Name Orpheus erstmalig bei Ibykos ca. 530 v. Chr. erscheint, erhält

⁵ Vgl. Kerényi, 1963, S. 18

⁶ Vgl. Waltershausen, 1988, S. 226

⁷ Vgl. Kerenéyi, 1963, S. 15

⁸ Vgl. Macek, 2008, S. 83 f.

⁹ Kerényi, 1963, S. 16

Eurydike ihren endgültigen und heute bekannten Namen mit der Bedeutung „breite Gerechtigkeit“.

Bei Vergil und Ovid waren der Name und die Figur Eurydike bereits ein fester Bestandteil des Orpheus-Mythos und dennoch gibt es wesentliche Unterschiede im Umgang der Darstellung der Eurydike der beiden römischen Dichter Vergil und Ovid.

Vergil schreibt mehr über Eurydike, gibt ihr eine Stimme, einen Charakter und führt sie damit aus ihrer Anonymität. Sie ist die Frau von Orpheus, wird jedoch auch von anderen begehrt, wie zum Beispiel von Aristaeus. Dieser ist so hinter ihr her, dass sie auf der Flucht vor ihm von einer Schlange gebissen wird. Die Flucht vor Aristaeus ist eine aktive Entscheidung, sie entscheidet sich für Orpheus und für die Treue zu ihrem Ehemann und gegen einen neuen Liebhaber. Dadurch gibt ihr Vergil eine aktive Rolle; diese zeigt sich auch bei ihrer Klage, nachdem der Aufstieg aus der Unterwelt erfolglos war. „Was bei Vergil über Eurydikes Liebe zu Orpheus gesagt wird, erschöpft sich zwar in Andeutungen, zeigt aber doch, dass diese Frau liebt, dass sie zumindest die Liebe ihres Mannes erwidert. Eurydike ist ein fühlendes Individuum mit einer eigenen Geschichte [...]“¹⁰, so Macek. Und auch die Liebesbeziehung der beiden scheint bei Vergil ausgeglichen zu sein: Nachdem der Versuch, Eurydike zu retten, misslingt und sie somit wieder in das Reich der Toten zurückkehren muss, weint ihr Orpheus lange nach ihrem Tod hinterher, interessiert sich nicht mehr für eine neue Liebe und wird schließlich von den thrakischen Frauen getötet. Vergil zeigt Orpheus als einen liebenden Gatten, dessen Treue zu seiner Gattin über ihren Tod hinweg währt.¹¹

Anders ist die Rolle der Eurydike bei Ovid, da er der Figur nicht so viel an Bedeutung und ihr damit auch keine eigene Stimme gibt. Eurydike ist bei Ovid sehr wenig präsent, sodass sich gar keine eigene Geschichte von ihr erzählen lässt. Man erfährt nichts über sie, was nicht im engsten Zusammenhang mit Orpheus stehen würde. Zudem bekommt sie auch keine aktive Rolle; die einzig selbstständige Tat ist der Spaziergang am Hochzeitstag, da sie in der Unterwelt

¹⁰ Macek, 2008, S. 90

¹¹ Vgl. ebd. S. 86

auch nur stumm ihrem Orpheus hinterher geht, bis dieser nachschaut, ob sie ihm auch wirklich folgt.¹²

So unterschiedlich die Rolle und die Figur der Eurydike bei Vergil und Ovid ausgeprägt ist, so stark zeigen sich auch Unterschiede in der Darstellung der Eurydike in den Opern, in denen Librettisten und Komponisten den Mythos als Vorlage verwendet und umgedichtet haben. In wie weit sich die Rolle der Eurydike unterscheidet wird im Folgenden mithilfe einer Untersuchung und eines Vergleichs der Opern von Claudio Monteverdis *L'Orfeo*, Christoph Willibald Glucks *Orpheus und Eurydike* und Ernst Kreneks *Orpheus und Eurydike* dargestellt.

¹² Vgl. ebd. S. 92

3 Die Rolle der Eurydike in der Oper anhand von drei Beispielen

3.1 Claudio Monteverdi: *L'Orfeo* 1607

3.1.1 Allgemeines zu *L'Orfeo*

Die Uraufführung von Claudio Monteverdis *L'Orfeo* fand am 24. Februar 1607 im Palazzo Ducale (wahrscheinlich in der Galleria degli Specchi oder in der Galleria die Fiumi) in Mantua statt, einem Saal des mantuanischen Hofes, da es zu dieser Zeit in Mantua noch gar kein Opernhaus gab. Eine erste Ausgabe des *L'Orfeo* wurde 1609 in Venedig, eine zweite 1615 veröffentlicht.¹³

Das erlesene Publikum waren die Fürstenfamilie und die Mitglieder der Academia degli Invaghiti, eine 1562 in Mantua gegründete Wissenschaftsgesellschaft. Im Gegensatz zu anderen Opern in dieser Zeit wurde Monteverdis *L'Orfeo* zur reinen Unterhaltung komponiert und nicht für eine Festlichkeit, wie es sonst üblich war. Aufgrund der geringen Anzahl der Gäste und der Größe des Raumes war die Uraufführung wohl eine intime und kammermusikalische Version des Werkes, die Musikerinnen und Musiker stammten vom Hofe von Mantua. Für den Prolog und eine zweite Rolle (wahrscheinlich die von Speranza) wurde der Kastrat Giovanni Gualberto Magli, der nicht vor dem 15. Februar in Mantua erschienen ist, bestellt. Es ist wahrscheinlich, dass er auch die Rolle der Proserpina sang. Andere Sänger, soweit diese heute noch identifiziert werden können, waren Francesco Rasi als Orpheus und Girolamo Bacchini als Eurydike. Sehr wahrscheinlich wurden alle weiblichen Rollen von Kastraten gesungen.¹⁴

Monteverdi war zu dieser Zeit 40 Jahre alt, war zwar für seine Madrigalkompositionen bekannt, am Hofe von Mantua galt er jedoch als einer von vielen Komponisten und war dort nicht sonderlich berühmt. Dies änderte sich schlagartig mit seiner Oper *L'Orfeo*, die schnell zu einem großen Erfolg wurde und ihm in ganz Italien Ruhm und Anerkennung verschaffte. Finanziell brachte ihm dieser Ruhm jedoch nicht viel. Im Gegensatz zu berühmten Komponisten, die

¹³ Vgl. Whenham, 1992, S. 739

¹⁴ Vgl. ebd. S. 739

extra an den Hof bestellt wurden, hatten die am Hofe angestellten Komponisten die gleiche Anstellung wie Handwerker.¹⁵

Librettist dieser Oper war Alessandro Striggio, dessen Libretto Gemeinsamkeiten mit Rinuccinis' Libretto in Peris' Oper *L'Euridice* hat. Einzelne Szenen sind direkt von Striggio nachgedichtet worden und auch formal ähnelt sie sehr stark dem Prototyp, so Silke Leopold.¹⁶ Aus diesem Grund ist es wahrscheinlich, dass sowohl Striggio als auch Monteverdi Peris' Oper kannten. Rinuccinis Libretto ist dabei viel „literarischer“ als Striggios' und ließ deswegen auch weniger Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung zu. Die Unterschiede sind jedoch größer als die Gemeinsamkeiten und bereits in der Textvorlage kann man Monteverdis Konzept der musikalischen Dramatik erkennen, höchstwahrscheinlich hat er an der Gestaltung des Librettos mitgewirkt.¹⁷

Über die genauen Umstände der Aufführung sind nur wenige Informationen bekannt, so ist es auch nicht klar, ob und wenn ja, auf welche Art und Weise das Werk „szenisch“ umgesetzt wurde bzw. umgesetzt werden konnte. Damit jeder im Publikum mitlesen konnte, wurde das Libretto zur Uraufführung 1607 gedruckt.

Die Uraufführung war ein großer Erfolg: Mantuas Thronfolger Francesco, Mitglied der Akademie, schrieb eine Woche nach der Aufführung an seinen in Pisa studierenden Bruder: „Die Favola findet so viel Beifall von allen Zuhörern, dass der Herzog, nicht zufrieden damit, sie bei vielen Proben gehört zu haben, Befehl erteilt hat, dass sie noch einmal aufgeführt werde [...]“.¹⁸ Somit fand eine zweite Aufführung des *L'Orfeo* bereits am 1. März statt, Wiederholungen dieser Art waren normalerweise nicht üblich. Eine dritte Aufführung war sogar für den Besuch des Herzogs von Savoy in Planung, diese fand jedoch nicht statt, da der Besuch abgesagt wurde. Des Weiteren wurde die Oper unter anderem in Florenz und Cremona noch im selben Jahr und 1610 in Mailand und Turin aufgeführt.¹⁹

Bis zur Uraufführung waren zwei Schlussversionen im Libretto vorhanden: Striggios erste Fassung des Librettos endete mit Orpheus Tod durch die

¹⁵ Vgl. Leopold, 1982, S. 225

¹⁶ Vgl. ebd. S. 111

¹⁷ Vgl. ebd. S. 111

¹⁸ Ebd. S. 19

¹⁹ Vgl. Whenham, 1997, S. 739

Mänaden, dieser Schluss wurde jedoch zur Zeit der Veröffentlichung von Monteverdi revidiert.²⁰ Die Uraufführung endete mit der Schlussversion, in der Apoll, Vater des Orpheus, vom Himmel herabsteigt und diesen damit unsterblich macht.

Um die Hintergründe der zwei Schlussversionen ranken sich viele Möglichkeiten: eine davon könnte die Größe des Raumes sein. Da der Raum, in dem die Uraufführung stattfand, sehr klein war, war es eventuell nicht möglich das große Bacchantinnen-Finale des Librettisten Striggio umzusetzen. Eine weitere Möglichkeit könnte sein, dass „[...] der Apollo-Schluss Monteverdis ästhetischem Empfinden näherstand als die drastische, etwas unvermittelte Bacchus Feier [...]“.²¹ Auch könnte die Verwendung eines anderen Schlusses daran gelegen haben, dass Orpheus bei Monteverdi die Musik verkörpert und diese darf natürlich nicht untergehen.²²

²⁰ Vgl. Drummond, 1995, S. 57

²¹ Leopold, 1988, S.99

²² Vgl. Fischer, 1995, S. 14

3.1.2 Inhalt L'Orfeo

Prolog

Im Prolog tritt die Figur der Musik auf, die die Oper damit einleitet, dass sie von Orpheus und seinen Taten erzählen möchte, wie er zum einen durch seinen Gesang die Tiere zähmte und zum anderen durch sein Flehen um Eurydike die Unterwelt und damit die Götter bezwang. Dies, so die Musik, bescherte Orpheus „unsterblichen Ruhm auf dem Pindos und dem Helikon.“

Erster Akt

Der erste Akt beginnt mit der Hochzeit, die von Hirten und Nymphen gefeiert wird. Diese rufen Hymenäus und die anderen Nymphen auf, an dem fröhlichen Fest teilzunehmen und fordern sie zum Tanz auf. Ein Hirte äußert die Bitte an Orpheus, mit seiner Lyra und seinem zauberhaften Gesang seine Freude und seinen Jubel über die bevorstehende Hochzeit zum Ausdruck zu bringen. Dieser Bitte kommt Orpheus nach und dankt direkt der Sonne, Symbol für seinen Vater Apollo, für sein Glück an diesem Tage. Auch Eurydike meldet sich zu Wort, gesteht, wie glücklich sie ist und beteuert Orpheus ihre Liebe zu ihm. Die Szene endet mit der Aufforderung der Nymphen und Hirten für die Götter im Tempel Opfer zu bringen, damit dieses Glück auch lange erhalten bleibt.

Zweiter Akt

Orpheus hat mit den Nymphen und Hirten einen schattigen Platz an den grünen Ufern aufgesucht. Die Hirten besingen, wer sich schon alles an diesem Ort ausgeruht hat und bitten Orpheus die Landschaft mit seinem Gesang zu preisen. Orpheus erinnert sich dabei, wie schlecht es ihm ging, wie viele Klagen er an die Wälder gerichtet hat und ob sich diese noch an seine Schmerzen erinnern können. Außerdem spricht er Eurydike an, die ihn von all seinem Leid befreit hat. Ein Hirte erfreut sich sehr an seinem Gesang und bittet ihn damit fortzufahren, da

kommt die Botin, die Nymphe Sylvia, mit der Schreckensnachricht, dass eine giftige Schlange Eurydike getötet hat: beim Flechten ihrer Haare kam eine Schlange aus dem Gras hervor und biss sie in ihren Fuß. Nach vergeblichen Versuchen, Eurydike mit Wasser und Gesängen wieder zum Leben zu erwecken, starb sie, nachdem sie nochmals nach Orpheus rief. Orpheus erstarrt vor lauter Schreck, die Hirten klagen mit ihm. Doch schnell beschließt Orpheus in die Unterwelt zu gehen, um Eurydike aus dieser zu befreien. Sollte Pluton, Gott der Unterwelt, dies nicht zulassen so beschließt er, mit Eurydike im Reich der Toten zu bleiben. Er verabschiedet sich von Nymphen und Hirten und tritt voller Tatendrang seinen Weg in die Unterwelt an.

Dritter Akt

Orpheus tritt den Weg in Begleitung der Hoffnung in die Unterwelt an, am Eingang trennen sich die Wege, da es der Hoffnung wegen eines strengen Gesetzes verboten ist, Orpheus bis in die Unterwelt zu begleiten. Auch Orpheus ist der Eintritt in die Unterwelt verwehrt, da, so sagt Charon, kein Lebender in das Reich der Toten eintreten darf. Orpheus versucht mit seiner Leier und seinem Gesang Charons steinerne Herz zu besänftigen, dies gelingt ihm zwar nicht, jedoch schläft dieser durch die Musik ein und so ist der Weg für Orpheus in die Unterwelt frei. Diese Chance nutzt Orpheus und betritt die Barke, die in die Unterwelt führt. Zum Schluss setzt der Chor der Geister ein, der über Orpheus erzählt, wie er den Zorn des Süd- und Nordwindes verachtete, um Eurydike wieder zu sich zu holen.

Vierter Akt

Orpheus kann den Gott der Unterwelt, Pluto, nicht erweichen, kann jedoch das Mitleid von dessen Frau, Proserpina, gewinnen, die wiederum ihren Mann bittet, Eurydike frei zu geben, sodass Orpheus seine geliebte Gattin wiederbekommen kann. Die Bitten Proserpinas fruchten und so erlaubt es Pluto Orpheus, seine Eurydike wieder zu bekommen, wenn sich dieser jedoch beim Weg aus der Unterwelt nicht nach ihr umblickt. Wenn er seinen Blick nach ihr wendet, wird er sie ein zweites Mal und diesmal für immer verlieren. Proserpina dankt Pluto für

sein Mitleid und beteuert ihm ihre Liebe. So singt der Chor der Geister, dass Liebe und Mitleid siegen. Orpheus beginnt den Weg zu Eurydike anzutreten und singt dabei ein Loblied auf seiner Leier. Mit der Zeit kommen ihm jedoch Zweifel, ob Eurydike ihm wirklich folgt. Er überlegt ob ihm die Götter sein Glück vielleicht nicht gönnen, da sie durch ihren Blick jeden selig machen könnte. Er versteht, dass auch er Pluto und seinem Gesetz folgen muss, jedoch kommen in ihm immer mehr Zweifel auf, dass die Furien seine Eurydike ihm wegnehmen möchten. Nachdem er Lärm hört, wendet er sich schließlich nach ihr um. Kurz kann er ihr in die Augen schauen, ehe sie zu Boden sinkt. Noch einmal kommt Eurydike zu Wort. Sie kann es nicht fassen, dass sie nun Orpheus durch seine übergroße Liebe verliert und nicht mehr zurückkehren kann. Orpheus kann sich nicht wehren und wird von einer magischen Macht ans Licht geführt. Der Chor der Geister singt davon, dass Orpheus zwar die Hölle besiegte, schließlich jedoch seine Leidenschaft über ihn gesiegt hat.

Fünfter Akt

Orpheus, von tiefstem Schmerz erfüllt, ist nun wieder in den Feldern Thrakiens und besingt sein Leid. Seine Situation erscheint ihm nun noch hoffnungsloser, da selbst Klagen und Weinen seine Eurydike nicht mehr zurückbringen können. Er beschließt, sich für immer seinem Leid hinzugeben und nie eine andere Frau zu lieben. Da steigt Apoll vom Himmel um Orpheus, seinem Sohn, zu helfen, da er ahnt, dass Orpheus sonst Schreckliches in der Zukunft widerfährt. Orpheus ist bereit, seinem Vater zu folgen, was immer dieser befiehlt. Dieser ermutigt seinen Sohn, mit ihm in den Himmel zu steigen. Orpheus fragt ihn noch, ob er jemals Eurydikes Abbild sehen wird. Apoll verspricht ihm, dass er ihr Bild in den Sternen erkennen wird und so wird Orpheus unsterblich. Beide steigen in den Himmel auf und besingen die wahre Tugend: Freude und Frieden. Der Chor der Nymphen und Hirten singt von Orpheus, wie er nun unsterblich im Himmel leben kann.

3.1.3 Eurydike im Libretto

Untersucht man Striggios Libretto zu *L'Orfeo* im Hinblick darauf, wie oft Eurydike zu Wort kommt, bemerkt man schnell, dass sie so gut wie die ganze Oper schweigt. Als Sängerin taucht sie nur im ersten und vierten Akt und dann auch nur sehr kurz auf.

Ihr erster Auftritt findet im ersten Akt statt. Hirten und Nymphen feiern die Hochzeit der beiden Liebenden Orpheus und Eurydike und fordern ersteren auf, ein feierliches Lied als Ausdruck seiner Freude über die bevorstehende Vermählung zu singen. Eurydike antwortet auf Orpheus' Gesang mit einer Liebeserklärung an ihn, ein Gesang, so Klaus Theweleit²³, im Liedcharakter:

„Ich kann nicht sagen, Orpheus,
wie groß mein Glück ist, wenn du dich freust,
denn mein Herz weilt nicht mehr bei mir,
da du es mit deiner Liebe an dich gefesselt hast;
frag es, wenn du zu wissen verlangst,
wie glücklich es schlägt und wie es dich liebt.“²⁴

Ein weiteres Mal kommt sie im vierten Akt zu Wort. Die Handlung der Oper ist bereits fortgeschritten, Orpheus hat den Gang aus der Unterwelt mit einem Loblied an seine Leier begonnen, zweifelt jedoch nach einer Weile, ob ihm Eurydike auch wirklich folgt. Nachdem er Lärm hört, wendet er sich schließlich nach ihr um. Nach diesem schwerwiegenden Fehler singt Eurydike ein weiteres Mal und äußert damit ihr Leid über den nun endgültig verlorenen Gatten, diesmal in einem Klagelied:

²³ Vgl. Theweleit, 1988, S. 562

²⁴ Csampai, 1988, S. 47 f. Die hier und im Folgenden verwendete Übersetzung des Librettos ist von Ursula Jürgens-Hasenmeyer.

„Weh mir; viel zu süß und viel zu bitter ist der Anblick;
so verlierst du mich aus übergroßer Liebe?
Und ich, Elende, darf
nicht mehr zurückkehren zum Licht und zum Leben und verliere auch noch
dich, mein liebstes Gut, meinen Gatten!“²⁵

Tritt Eurydike verhältnismäßig wenig in Striggios Libretto als aktive Sängerin auf, so wird sie doch einige Male von den handelnden Personen erwähnt.

Als erstes wird Eurydike im ersten Akt von Orpheus erwähnt, indem er sie in seinem Jubellied über die bevorstehende Hochzeit und seiner Liebeserklärung an sie direkt anspricht. In der deutschen Übersetzung nach Ursula Jürgens-Hasenmeyer wird sie als *meine Geliebte* bezeichnet:

„Glücklich war der Tag, an dem ich dich, *meine Geliebte*, zum erstenmal
erblickte;“²⁶,

im italienischen Libretto spricht Orpheus Eurydike als *mein Gut* an („*Mi oben, che pria ti vidi [...]*“.²⁷

Im zweiten Akt, nachdem sich Orpheus mit den Nymphen und Hirten an den grünen Ufern ausgeruht hat, erinnert sich Orpheus an seine einstigen Schmerzen und erfreut sich umso mehr an seinem Glück, welches er durch Eurydike nun erlangt hat. Dabei spricht er Eurydike direkt als seine *schöne Eurydike* an: „nur deinetwegen, *schöne Eurydike/ „sol per te, bella Euridice“*²⁸ und auch der erste Hirte gibt Eurydike das Attribut der Schönheit, wenn er wenig später die Botin Sylvia vorstellt, die die Schreckensbotschaft verkündet: „Das ist die holde Sylvia, die geliebte Gefährtin der *schönen Eurydike*;“/ „*Questa è Silvia gentile, folcissima compagna della bell'Euridice*;“²⁹

Eurydike wird jedoch nicht nur als *meine Geliebte/ mein Gut* bezeichnet, sondern auch als *Braut* bzw. *Gattin* erwähnt.

²⁵ Csampai, 1988, S. 75

²⁶ Ebd. S. 45

²⁷ Ebd. S. 48, Gibt es eine drastische inhaltliche Veränderung zwischen italienischem Libretto und der deutschen Übersetzung wird dies einzeln betrachtet und erwähnt.

²⁸ Ebd. S. 56 f.

²⁹ Ebd. S. 56 f.

So verkündet die Botin die Nachricht des Schlangenbisses „deine geliebte *Braut* ist tot“/ „la tua diletta *sposa* è morta.“³⁰ und auch Orpheus spricht von seiner geliebten *Braut*, als er später im dritten Akt vor den Toren der Unterwelt seinen Schmerz besingt:

„Ich lebe nicht, nein, nachdem das Leben meiner *geliebten Braut* geraubt wurde“/
„Non vio io, no, che poi di vita è priva mia cara *sposa*“.³¹

Am Anfang des vierten Aktes besprechen sich Proserpina und Pluto über Orpheus' Situation: Proserpina bittet Pluto Orpheus zu ermöglichen, in die Unterwelt hinabsteigen zu können um Eurydike zu retten. Schließlich beschließt Pluto, dass es Orpheus versuchen kann, seine Eurydike wiederzubekommen:

„Gegen den Willen des Schicksals soll Orpheus seine geliebte Eurydike wiederfinden.“/ „La sua cara Euridice contra l'ordin fatale Orfeo ricovri.“³²

Auch die Geister im vierten Akt nehmen zu der Hochzeit zwischen Orpheus und Eurydike Stellung, wenn sie Eurydike als *seine Gattin* bezeichnen:

„Wird es Orpheus gelingen, *seine Gattin* aus diesen schrecklichen Höhlen zu führen?“³³/ „Seht doch den holden Sänger, der *seine Gattin* dem Himmel entgegenführt.“³⁴

Im folgenden Kapitel wird nun auf die Rolle der Eurydike in Striggios Libretto eingegangen.

3.1.4 Rolle der Eurydike

Wie bereits erwähnt, kommt Eurydike in *L'Orfeo* fast nicht zu Wort, ihre zwei kurzen Auftritte, einmal im ersten und vierten Akt, erlauben es nicht, die Figur im Detail vorzustellen oder kennenzulernen und zeigen, dass Eurydike in Striggios Libretto nicht wirklich herausgearbeitet worden ist: „[...] die Figur, an der die Oper

³⁰ Ebd. S. 58 f.

³¹ Ebd. S. 67

³² Ebd. S. 70 f.

³³ Ebd. S. 71

³⁴ Ebd. S. 73

etwas herausarbeiten will, ist fraglos der Orpheus. Er ist in jeder Szene vorhanden.“³⁵, so Theweleit. Singt Orpheus in der Oper über eine Stunde, so sind es bei Eurydike mit ihren zwei Auftritten knapp drei Minuten. In der gegenseitigen Liebeserklärung des Anfangs herrscht ein Ungleichgewicht zwischen Orpheus und Eurydike: Orpheus' Liebeserklärung ist dreimal so lang. Selbst der Gesang der Botin, wenn sie die Nachricht des Schlangenbisses der Eurydike überbringt, ist länger als all das, was Eurydike in *L'Orfeo* zu singen hat.³⁶ Diese Ungleichheit schlägt sich auch im Prolog nieder. Wenn es im Prolog der Oper heißt: „Nun will ich (die Musik) euch von Orpheus berichten“³⁷, ist nicht von Orpheus und Eurydike die Rede, sondern nur von Orpheus, dem Helden, der seine Eurydike wieder zum Leben erwecken will. Auch der erste Hirte im ersten Akt erwähnt nur Orpheus: „Lasst uns singen, ihr Hirten, in den lieblichsten Weisen, die einem Orpheus zur Ehre gereichen.“³⁸

Betrachtet man nun Eurydikes ersten Auftritt, ihre Antwort auf Orpheus' Liebesgesang, fällt auf, dass Striggio „[...] bereits eine Art sprachlose Euridice (schafft): sie beginnt stockend mit „Ich kann nicht sagen [...],“ und sagt dann zu Orfeo, dass ihr Herz ihm gehört und dass er nach ihren Antworten bei sich selbst suchen muss.“³⁹, so Susan Mc Clary und weiter: „Dieses Bild des Rausches der Herzen zwischen Liebenden ist eine Konvention der lyrischen Gedichte und erzählenden Romanzen seit dem Mittelalter. Es ist hier signifikant, dass sich nur Euridice auf diese Bedingung bezieht.“⁴⁰ Eurydike schenkt Orpheus ihr Herz, es schlägt nicht mehr in ihrer, sondern längst in seiner Brust. Orpheus singt zwar davon, dass sein Herz voll sei vor Glück („Hätte ich so viele Herzen [...], so würden sie alle voll sein und überfließen von dem Glück, das mich heute erfüllt.“⁴¹) jedoch spricht er nicht davon, dass er sein Herz Eurydike schenkt.

Eurydike singt ihr Liebesgeständnis an Orpheus hier selbst und dies deutet laut Viktoria Macek eindeutig darauf hin, dass Striggio der Figur bereits mehr Beachtung schenkte und ihr eine wichtigere Rolle verlieh als beispielsweise in

³⁵ Theweleit, 1988, S. 560

³⁶ Vgl. ebd. S. 562 ff

³⁷ Csampai, 1988, S. 45

³⁸ Ebd. S. 47

³⁹ Mc Clary, 1995, S. 45

⁴⁰ Ebd. S. 45

⁴¹ Csampai, 1988, S. 49

Peris *L'Euridice*.⁴² Eurydike reflektiert hier über ihre Liebe zu Orpheus, sie erhebt ihre Stimme, jedoch nur kurz und sie verstummt wieder schnell.

Der Gesellschaft des 16. Jahrhunderts, so Susan Mc Clary⁴³, war die Lehre der Rhetorik zwar wichtig, machte aber klare Unterschiede zwischen der Rhetorik für Männer und Frauen. Männer sollten eine Rhetorik lernen um im öffentlichen Leben tätig sein zu können, Frauen hingegen „[sollten] ihre Fähigkeiten üben [...], um ihren Liebreiz in der Privatsphäre zu verstärken.“⁴⁴, so Mc Clary und weiter: „Ein Mann, der in der Redekunst geschickt war, galt als mächtig und in der Lage, der Gesellschaft als ganzer seinen Willen aufzuprägen. Die Rhetorik einer Frau wurde gewöhnlich als verführerisch, als Manifestation nicht der intellektuellen, sondern der sexuellen Macht verstanden.“⁴⁵ Dass sich Eurydike vor diesem Hintergrund durch ein langes Liebesgeständnis entblößen möchte, da es nicht zur „Etikette“ gehören würde, ist mehr als verständlich. Sie schweigt um den Forderungen der damaligen Gesellschaft gerecht zu werden und „es überrascht nicht, dass die musikalischen Darstellungen des „Weiblichen“ und des „Männlichen“ durch Verhaltensweisen bestimmt wurden, wie sie in den Gesellschaften, in denen die Komponisten lebten, vorherrschend waren.“⁴⁶ Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich Striggio und Monteverdi mit ihrer Figurenzeichnung der stummen Eurydike und dem rhetorisch bewandten Orpheus den gesellschaftlichen Gepflogenheiten angepasst haben, schließlich hatten die Herrscher auch Einfluss und Kontrolle über die Inhalte und Ausübung der gespielten Stoffe.

Eurydike äußert sich zwar nicht viel, dennoch bekommt sie hier die Rolle der Frau, die aktiv liebt. Dies zeigt sie deutlich in ihrer Liebeserklärung an Orpheus wenn sie davon singt, wie sehr ihr Herz ihn liebt („denn mein Herz wie glücklich es schlägt und wie es dich liebt.“/ „il core, quanto lieta gioisca e quanto t'ami.“⁴⁷) jedoch liebt sie ihn still, sie äußert ihre Liebe nur verhalten und sie spricht auch nicht von ihrer Person, die ihn liebt, sondern von ihrem Herzen. Ihre Liebe zu Orpheus behält sie lieber für sich, ihr fehlen sogar die Worte („ich kann nicht sagen“/ „io non dirò qual

⁴² Vgl. Macek, 2008, S. 143

⁴³ Mc Clary, zitiert nach Tomlinson, Gary: Monteverdi and the End of the Renaissance, 1987, S. 38

⁴⁴ Ebd. S. 39

⁴⁵ Ebd. S. 39

⁴⁶ Ebd. S. 37

⁴⁷ Csampai, 1988, S. 48 ff.

sia“⁴⁸) und sie verstummt schnell nach ihrer Liebeserklärung wieder. Ganz anders hingegen Orpheus, der ohne Bedenken seine Liebe zu ihr äußern kann, ja sogar soll, denn in seiner Rolle schlüpft er als liebender Ehemann und als Verführer, der seine Liebe zeigen muss. Er ist die Hauptfigur, die aktiv liebt und aus seiner großen Liebe zu Eurydike und dem Schmerz durch ihren Tod getrieben sogar den Weg in die Unterwelt bezwingt.

Die Länge der jeweiligen Liebesgeständnisse ist aus den eben genannten Gründen unterschiedlich lang. Nicht nur die Länge, sondern auch die Art und Weise, wie Striggio die Worte von Orpheus und Eurydike wählt, zeugt von einer unterschiedlichen Darstellung der Figuren und „zeigt [...] den außerordentlichen Unterschied in den Männern und Frauen traditionell zugeordneten Formen der Rhetorik.“⁴⁹ Dass die Rhetorik der Proserpina anders und länger als die der Eurydike ist, ist darauf zurückzuführen, dass sie schon eine reife und erfahrene Frau ist (und eine Gottheit). „Euridice hingegen ist ein unberührtes Mädchen. Wäre ihre Rede zu zwingend, könnte sie in Frage gestellt werden.“⁵⁰

Monteverdi steht vor der Herausforderung eine Musik zur Rhetorik, ja zur Anti-Rhetorik, Euridices zu schreiben, „[...] die lieblich ist und sich zugleich selbst rechtfertigt, der rhetorische Kraft fehlt, uns aber gerade durch diesen Mangel bezaubert.“⁵¹

⁴⁸ Ebd. S. 48 f.

⁴⁹ Mc Clary, 1995, S. 45

⁵⁰ Ebd. S. 45

⁵¹ Ebd. S. 45

ir. Io non di-rò qual si - a nel tuo gio-ir Or - feo la gio - ia mi - a, che non ho me - co il

ir. co - - re, ma te - co stas - si in com - pa - gnia d'A - mo - re; chie - di - lo

113 ir. dunque à lui s'in-ten-der bra - mi quan - to lie - ta gio-i-sca, e quan - to t'a - - - mi. [84]

(Notenbeispiel aus Monteverdi: *L'Orfeo*. Klavierauszug. Alessandrini, 2012, S. 14)

Betrachtet man die Melodieführung im ersten Takt der Eurydike, springt sie von einem d'' zu einem a', schwächt diesen Sprung jedoch sofort mit einem gis' ab. Es scheint, als ob es Eurydike schwer fallen würde „[...] sich ohne Entschuldigung zu einem Teil hin zu bewegen, [während Orfeos Rede geradewegs auf ihr Ziel zusteuert].“⁵² Auch in den weiteren Takten (Takt 2-6) ist eine Ziellosigkeit zu erkennen, da immer wieder unerwartete Toniken entstehen (auf a', c'' und g').⁵³ Schließlich landet die Melodieführung bei *amore* auf dem d', sie hat ihr Ziel erreicht. Von diesem verabschiedet sie sich jedoch wieder schnell, es scheint sie hätte Angst zu direkt zu sein. „Ihr letzter Satz ist sogar hinsichtlich seiner eigenen Finalis ambivalent: wenn d' noch ihre Finalis ist, kehrt sie für ihren Schluss zur umgedeuteten Quarte (d''-a') zurück und bleibt unentschieden auf der fünften Stufe.“⁵⁴ Es könnte für Monteverdi eine besondere Herausforderung gewesen

⁵² Ebd. S. 46

⁵³ Vgl. ebd. S. 46

⁵⁴ Ebd. S. 46

sein, eine Musik zu komponieren, die eine Anti-Rhetorik darstellen soll und seine „musikalische Konstruktion der „Unberührtheit“ ist von dem durchdrungen, was seine Zuhörer als die Äußerungen eines jungen Mädchens zu hören erwarten.“⁵⁵

Kann man bei Eurydike eine Anti-Rhetorik feststellen, so unterscheidet Susan Mc Clary zwei Arten der Rhetorik bei Orpheus: die Rhetorik der Verführung und der Klage. Orpheus fällt, so Mc Clary, unbeabsichtigt, vor allem was die Klage betrifft, in das weibliche Genre, da „Klagen [...] in traditionellen Gesellschaften in erster Linie von Frauen ausgeführt [wurden].“⁵⁶ Eurydike übt weder die Rhetorik der Verführung noch der Klage aus.

Auch durch Monteverdis Vertonung und Eurydikes tonalem Gefüge in „Io non dirò“ kann man erkennen, wie Eurydike einen eher indirekten Weg vollzieht, ihre Liebe zu Orpheus zu bekennen. Dabei ist ihr Liebesgesang „ein meisterhaftes Beispiel für den subtilen Tonartengebrauch als Ausdruck dessen, was hinter einem Text liegt.“⁵⁷, so John D. Drummond.

Weiter schreibt er, dass sich das tonale System zwar erst zu Monteverdis Zeit entwickelte, dass dieser dennoch die Beziehungen der Tonart nach nachvollziehbaren Prinzipien verwendete: mit „schärferen“ Tonarten drückte Monteverdi Leiden aus und versuchte damit Spannung zu erzeugen, mit „flacheren“ Feierlichkeiten, positivere Gefühle und eine Abflachung/ Entspannung zu erhalten. In diesem Zusammenhang benennt Drummond folgende Tonarten-Zuordnungen für die ersten beiden Akte: E-Dur steht dabei für Liebesentbehrung, a-Moll/ A-Dur für Liebessehnsucht, g-Moll/G-Dur für Zärtlichkeit der Liebe, C-Dur für die Liebesvereinigung und F-Dur/B-Dur für Festesfreude.⁵⁸

In den ersten vier Takten erkennt man ein Element des Zweifels, es fällt ihr schwer zum Ausdruck zu bringen, dass sie Orpheus' Freude teilt, und Monteverdi moduliert im zweiten Takt von d-Moll über A-Dur [Liebessehnsucht] nach E-Dur [Liebesentbehrung]. „In Takt 3 kehrt Monteverdi zu a-Moll zurück und geht von dort zu einem F-Dur und C-Dur-Akkord [Liebesvereinigung], wie um zu versichern, dass Feier und Vereinigung hier wirklich der Ausgang sein werden. Als Eurydike

⁵⁵ Ebd. S. 46

⁵⁶ Ebd. S. 47

⁵⁷ Drummond, 1995, S. 65

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 61 ff.

ihre zweite Einlassung mit einer zärtlichen Anspielung auf ihre Emotionen beginnt, führt uns Monteverdi nach G-Dur [Zärtlichkeit der Liebe]⁵⁹ Wenn sie von ihrem Herzen spricht, gibt es einen Wechsel zu a-Moll und wenn sie zum Schluss von ihrer Freude und Liebe zu Orpheus singt, geschieht dies in F-Dur (Festesfreude), bis die Passage in der Schlusskadenz in D-Dur (La Musica) endet.⁶⁰

Die Oper beginnt mit den Feierlichkeiten der bevorstehenden Hochzeit von Eurydike und Orpheus, sie treten somit in der Oper als ein Ehepaar auf. Die Eheschließung macht sie somit zu Ehepartnern, Gatte und Gattin, und als solche könnten sie auch bezeichnet werden. Wie bereits erwähnt, wird Eurydike mehrmals in der Oper als *Braut* bzw. *Gattin/ Ehepartnerin* bezeichnet. So spricht die Botin bei der Verkündung der Schreckensnachricht von „deine geliebte *Braut*“/ „tua diletta *sposa*“⁶¹ und auch Orpheus bezeichnet Eurydike im dritten Akt als seine geliebte Braut („ich lebe nicht, nein, nachdem das Leben *meiner geliebten Braut* geraubt wurde“/ „non vivo io, no, che poi di vita è priva *mia cara sposa*“⁶²). Eurydike spricht Orpheus zwar als ihren Gatten an („dich, mein liebstes Gut, *meinen Gatten!*“/ „te, d’ogni ben più caro, *o mio consorte*.“⁶³), in der ganzen Oper wird Orpheus jedoch nur von Eurydike und von keiner anderen Figur als Gatte bezeichnet. Ist von Orpheus die Rede, so ist er ein *l’amante*, in der deutschen Übersetzung ein Geliebter oder ein Liebhaber. Auch der Hirte im zweiten Akt spricht ihn als „du unglücklicher *Liebhaber*“/ „misero *amante*...“⁶⁴ an und auch Orpheus selbst bezeichnet sich als solchen, wenn er vom Schlangenbiss erfährt: „Weh mir, unglücklichem *Liebhaber*“/ „Ahi, sventurato *amante*“⁶⁵.

Eurydike wird von anderen Figuren nicht als *l’amante*, sondern als *sposa*, also als *Braut/ Gattin/ Ehepartnerin* bezeichnet und auch Orpheus spricht meist von ihr als *Braut*. Ein einziges Mal und gleich zu Beginn nennt er sie *mio ben* („mio ben, che pria ti vidi“⁶⁶), was in der deutschen Fassung mit *meine Geliebte* übersetzt wird. Übersetzt man *mio ben* jedoch wörtlich, kann auch *meine Gute/ meine Liebe*

⁵⁹ Drummond, 1995, S. 66

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 66

⁶¹ Csampaï, 1988, S. 59. *Sposa* kann hier in der deutschen Übersetzung als Braut, Gattin/ Ehepartnerin übersetzt werden.

⁶² Ebd. S. 66 f.

⁶³ Ebd. S.75. *Il consorte*: in der dt. Übersetzung als der Ehemann/ Ehepartner/ Gatte.

⁶⁴ Ebd. S. 59

⁶⁵ Ebd. S. 69

⁶⁶ Ebd. S. 48

gemeint sein. Allein bei der Bezeichnung Orpheus' und Eurydikes' kann man Unterschiede erkennen. Betrachtet man nun auch beide Figuren in ihrer Beziehung zueinander, also als (Liebes-)paar, erkennt man, dass nur ein sehr kurzes Gespräch zwischen beiden stattfindet. Zwar beteuern Orpheus und Eurydike gegenseitig ihre Liebe, hier scheint es aber mehr der Fall zu sein, dass sowohl Orpheus und Eurydike ihren Liebesbeweis berichten, auf die Antwort des/der Anderen jedoch nicht warten oder eingehen. In dieser Szene sind sie auch nicht einmal alleine auf der Bühne, sondern immer in der Begleitung von Hirten. Treffen die beiden in der Unterwelt aufeinander, sprechen sie auch nicht miteinander: „Es gibt keinen Dialog zwischen Orfeo und Euridice. Keine Frage: „Bist du da? Können wir gehen?“⁶⁷ Laut Klaus Theweleit stellen das eigentliche Liebespaar in der Oper Pluto und Proserpina dar, da Pluto aus Liebe zu seiner Frau sogar die Macht des Todes außer Kraft setzt. Weiter überlegt Theweleit, ob am Ende eigentlich das Paar aus Orpheus und seinem Instrument, dem Künstler und seiner Macht, die er mit der Leier ausüben kann, triumphiert, denn, so Theweleit, könnte es auch der Fall sein, dass Orpheus gar nicht Eurydike, sondern seine Leier liebt.⁶⁸

Dem Frauenbild zu Monteverdis Zeit entsprach unter anderem auch, dass eine Frau auf ihre Schönheit achten sollte: es war für eine Frau von unheimlich gesellschaftlichem Wert, als schön und jugendlich zu gelten. Interessant in diesem Zusammenhang ist es, dass Eurydike im Libretto hauptsächlich als die *schöne Eurydike* bezeichnet wird. So beispielsweise bei den Hirten: „[h]eute rührte Mitleid die sonst so stolze Seele der *schönen Eurydike*.“⁶⁹, „[d]as ist die holde Sylvia, die liebliche Gefährtin der *schönen Eurydike*.“⁷⁰ und auch die Botin bezeichnet sie als schön, wenn sie Orpheus von der Schreckensnachricht berichtet: „[d]eine *schöne Eurydike*“⁷¹. Zuletzt forciert auch Orpheus die Schönheit der Eurydike: „Nur deinetwegen, *schöne Eurydike*, preise ich meine Qualen“⁷². Nach Orpheus' Verlust von Eurydike bezeichnet er sie zwar noch als schön und klug („Du warst

⁶⁷ Theweleit, 1988, S. 574

⁶⁸ Vgl. Theweleit, 1988, S. 571 ff.

⁶⁹ Csampai, 1988, S. 47

⁷⁰ Ebd. S. 57

⁷¹ Ebd. S. 59

⁷² Ebd. S. 57

schön und klug, und der Himmel wandte dir großzügig seine ganze Gunst zu“⁷³) jedoch ist doch auffällig, dass sie die ganze Oper hinweg auf ihre Schönheit hingewiesen wird; ob Orpheus schön ist oder nicht, erfährt das Publikum hier nicht, denn es ist nie von der (möglichen) Schönheit Orpheus’ die Rede.

Wird die Zeit vor der Vermählung des Paares in Bezug auf die Rolle der Eurydike betrachtet, fällt auf, dass das Liebesleid des Orpheus beendet worden ist, nachdem sich Eurydike für ihn entschieden hat. So berichtet der Hirte im ersten Akt:

„Heute rührte Mitleid die sonst so stolze Seele der schönen Eurydike. Heute erfüllte sich das Glück des Orpheus an ihrem Busen, nach dem er sich in diesen Wäldern lange klagend sehnte.“/ „Oggi fatta è pietosa l’alma già sì sdegnosa della bell’Euridice. Oggi fatto è felice Ofeo nel sen di lei, per cui già tanto per queste selve ha sospirato e pianto.“⁷⁴

Orpheus hat somit auf ihre Liebe gehofft, er war der erste, der sich für sie interessiert hat und schließlich hat sich Eurydike für *ihn* entschieden. Sie gewährt ihm sein Bitten. Durch ihre Entscheidung *für* Orpheus ist das Liebespaar überhaupt erst zusammengekommen und so schreibt Theleweit: „Sein Leierspiel, wochenlang [...] umsonst erklingen, hat sie endlich ergriffen und weich gemacht, bis sie sich ergab.“⁷⁵ Dieser Umstand gibt Eurydike eine aktivere Rolle, dennoch ist Orpheus hier der Aktive, der um ihre Hand anhält. Sie bejaht sein Bitten.

Zuletzt sei noch der Grund untersucht, wieso sich Orpheus beim Aufstieg aus der Unterwelt umdreht: Eurydike geht stumm hinter ihm her, das Paar spricht nicht miteinander. Obwohl alles nach Plan läuft, wird Orpheus dennoch nach einer Weile misstrauisch, er scheint kein Vertrauen in die Liebe seiner Eurydike zu haben („doch [...] wer versichert mir, dass sie mir folgt?“/ „ma [...] ch’ella mi segua?“⁷⁶). Er blickt sich um und deutet seinen Blick als Ergebnis seiner übergroßen Liebe zu ihr („so verlierst du mich aus übergroßer Liebe?“/ „così per troppo amor dunque mi perdi?“⁷⁷), es könnte aber auch genau das Gegenteilige

⁷³ Csampai, 1988, S. 79

⁷⁴ Ebd. S. 46 f.

⁷⁵ Theweleit, 1988, S. 560

⁷⁶ Csampai, 1988, S. 72 f.

⁷⁷ Ebd. S. 74 f.

der Fall sein. Orpheus' Misstrauen könnte aus Angst vor nicht erwidelter Liebe erwachsen sein.

3.2 Christoph Willibald Gluck: *Orfeo ed Euridice* 1762

3.2.1 Allgemeines zu *Orfeo ed Euridice*

Die Komposition der Oper *Orfeo ed Euridice* kann sowohl als Wendepunkt in Christoph Willibald Glucks Schaffen als auch in der Geschichte der Oper betrachtet werden, denn sie gilt als so genannte erste Reformoper.⁷⁸ Als solche wurde sie allerdings erst nach Veröffentlichung von Glucks Oper *Alceste* im Jahre 1767 bezeichnet, in deren Vorwort Gluck und der Librettist Ranieri de' Calzabigi, der das Libretto für *Orfeo ed Euridice* und *Alceste* verfasst hatte, über ihre Ziele und Neuerungen schrieben. Die Reformoper revolutionierte dabei die Form und den Stil der Oper. In der Handlung und der Musik sollte es eine neue Schlichtheit geben, eine neue Ästhetik der Einfachheit. Weggefallen sind dabei die Koloraturen und die da capo Arien der italienischen opera seria, zusammen mit den normalen Rezitativen. Stattdessen war nun das Rezitativ sehr verschieden und meistens vom Orchester durchgehend begleitet.⁷⁹ Nicht nur der Stil und die Musik läuteten einen Umschwung in der Operngeschichte ein, auch war es neu, dass die Oper kein Auftragswerk war. „[W]as Gluck, Calzabigi, Angiolini und der Ausstatter Giovanni Maria Quaglio schufen, geschah aus eigener künstlerischer Überzeugung – ein Novum in der Operngeschichte.“⁸⁰

Erstmals aufgeführt wurde *Orfeo ed Euridice* am 5. Oktober 1762 im alten Wiener Burgtheater⁸¹ unter Leitung des Komponisten selbst und wurde bis Dezember 1762 weitere achtzehn Mal in Wien aufgeführt. Es dauerte nicht lang, da wurde die

⁷⁸ Die Opernreform bringt unter anderem musikalische Neuerungen mit sich: Die Da-capo-Arien werden durch zweiteilige Arienformen abgelöst, Ensembles und Chöre erlangen mehr Bedeutung und der Orchesterpart wird wichtiger. In: Gier, 2010, S. 110

⁷⁹ Vgl. Hayes, 1997, S. 749

⁸⁰ Palézieux, 1994, S. 68

⁸¹ Vgl. Stegemann, 1988, S. 175

Oper am 24. Juli 1763 wieder in den Spielplan aufgenommen und dann insgesamt elf Mal aufgeführt.⁸²

Es fanden viele Aufführungen in ganz Europa statt: 1776 beispielsweise dirigierte Joseph Haydn Glucks Oper in Esterhazy, meist jedoch in der italienischen Fassung oder in sog. „Mischfassungen“. Deutsche Fassungen gibt es u.a. von J. D. Sander mit der ersten deutschsprachigen Aufführung in Berlin im Jahre 1808.⁸³

In der Uraufführung übernahm Gaetano Guadagni die Rolle des Orpheus, ein Altkastrat und gefeierter Virtuose, der besonders für seine kräftige Stimme im tiefen Register bekannt war.⁸⁴ Marianna Bianchi sang die Eurydike, Lucie Clavareau die Figur L'Amour und Gasparo Angiolini übernahm die Choreographie.⁸⁵ Die Ausstattung stammte von Giovanni Maria Quaglio.⁸⁶

Heutzutage sind zwei Fassungen bekannt, denn nur 12 Jahre später wurde die französische Version der Oper, in der Übersetzung von Pierre Louis Moline nach dem Libretto von Ranieri de' Calzabigi, in der Pariser Opéra am 2. August 1774 uraufgeführt⁸⁷; diese blieb bis 1800 im Spielplan der Pariser Oper.⁸⁸ Laut Paul Brück kann diese zweite Fassung als neue Komposition gewertet werden, da sie mehr als nur eine einfache Neubearbeitung ist.⁸⁹ Gluck überarbeitete seine erste Fassung und änderte das Stimmfach von Orpheus zur sogenannten *haute-contre* Stimmlage, eine seltene hohe Tenorstimme, die vor allem in französischen Opern für heldenhafte Rollen gebraucht wurde. Gluck bearbeitete auch die Orchestration, addierte Vokal- und Instrumentalstücke, um die Oper noch viel größer und länger zu gestalten. Der Sänger Joseph Legros sang den Orpheus, Sophie Arnould die Eurydike und Rosalie Levasseur die Rolle L'Amour.⁹⁰

Nochmal zurück nach Wien und zur Entstehung des *L'Orfeo*: Christoph Willibald Gluck wirkte unter anderem in Prag, London und Mailand, bis er sich in seinem 40.

⁸² Vgl. Jung, 2015, S. 18 f.

⁸³ Vgl. Fath, 2010, S. 71

⁸⁴ Abbate, 2013, S. 146

⁸⁵ Vgl. Hayes, 1997, S. 744

⁸⁶ Palézieux, 1994, S. 68

⁸⁷ Vgl. Hayes, 1997, S. 744

⁸⁸ Vgl. Fath, 2010, S. 70

⁸⁹ Vgl. Brück, 1925, S. 436

⁹⁰ Vgl. Hayes, 1997, S. 745 f.

Lebensjahr im Jahre 1753 dauerhaft in Wien niederlässt.⁹¹ Gluck ist in Wien bekannt und anerkannt und trifft 1761, nachdem der Intendant des Wiener Burgtheaters Giacomo Durazzo den Wunsch auf Zusammenarbeit der Beiden äußerte, auf den italienischen Dichter und Librettisten Ranieri de` Calzabigi. Es folgt eine sehr fruchtbare reformorientierte Zusammenarbeit, wie man anhand des Erfolges bei *Ofeo ed Euridice* erkennen kann.⁹² Laut Hermann Wolfgang von Waltershausen hat Calzabigi wohl keine Orpheus Oper gekannt, obwohl die Anzahl der Vertonungen des Orpheus-Mythos sehr groß war. Calzabigi war der Auffassung, „[...] dass es für den Zuschauer ganz gleichgültig [war] zu wissen, unter welchen Umständen Eurydike stirbt, ja selbst, ob dies bei dem Hochzeitsfest geschieht. Die Tatsache, dass die junge Gattin gestorben ist, bildet den Ausgangspunkt der Handlung, die mit dem Grabgesang und der Klage des zurückgebliebenen Gatten zu beginnen hat.“⁹³ Calzabigi entwickelte die Handlung der Oper in Bildern: keine Hochzeit, keine Nachricht der Botin.⁹⁴ „Dazu bediente er sich nach dem Vorbild der „Tragédie lyrique“ mythischer Stoffe, führte das von Metastasio verbannte Ballett ein und räumte [...] dem Chor einen vorrangigen Platz ein.“⁹⁵ Es gab bei ihm nur noch einen oder zwei Helden, Nebenhandlungen waren nicht von Interesse und „[...] Einfachheit und Einheitlichkeit sind im Rahmen des ‚vernünftig Natürlichen‘ die Leitlinien dieser Libretti.“⁹⁶

In Glucks und Calzabigis Interpretation des Mythos komponiert Gluck die Macht der Musik. Orpheus soll nicht durch Worte, sondern durch seinen Gesang die Götter der Unterwelt besiegen. Mehr noch, er verbietet ihm sogar das Reden und darf nicht einmal Worte zu seiner geliebten Eurydike sagen, wenn er diese zu retten versucht. „Sprache, Diskurs wird hier als unpassend und begrenzt erkannt, und das im Libretto genannte Schweigegebot deckt sich mit der neuen Lehre, der Musikästhetik, die die Musik als ‚eigentlich redende‘ Kunst bestimmte.“⁹⁷

Die Bedeutung um Glucks und Calzabigis neu geschaffenes Werk *Orfeo ed Euridice* wurde bereits früh erkannt, die Kritik war positiv: es wurde berichtet, dass

⁹¹ Vgl. Brandenburg, 2010, S. 21

⁹² Vgl. Brandenburg, 2010, S. 24

⁹³ Waltershausen, 1988, S.234 ff.

⁹⁴ Vgl. Einstein, 1988, S. 296

⁹⁵ Schreiber, 2000, S. 301

⁹⁶ Ebd. S. 302

⁹⁷ Palézieux, 1994, S. 66

das Theater voll war, die Inszenierung schön und die Musik wurde als göttlich bezeichnet. Dennoch gab es einige Stimmen, die den Tanz und den freudigen Tonfall Orpheus' so bekannter Arie *Che farò senza Euridice* kritisierten.⁹⁸ Denn, wie auch bei Monteverdis *L'Orfeo*, endet Glucks Oper mit einem glücklichen Ende: Eurydike wird durch das Eingreifen Amors zum Leben erweckt, Orpheus und Eurydike feiern den Triumph der Liebe. Auch hier wurde der ursprüngliche Schluss des Mythos verändert. Tragische Schlüsse waren in der Oper des 18. Jahrhunderts nicht gebräuchlich, so Waltershausen⁹⁹ und auch die Umarbeitung des Schlusses hatte dabei einen äußerlichen Grund: *Orfeo ed Euridice* wurde am Namenstag von Kaiser Franz¹⁰⁰ aufgeführt. Ein tragisch endender Schluss war somit undenkbar und hätte den Festcharakter zerstört. Vielleicht war der Schluss jedoch auch ein Kompromiss und „...ein Rest von „Gebrauchsmusik“ im Rahmen einer höfischen Festoper.“¹⁰¹

3.2.2 Inhalt *Orfeo ed Euridice*

Erster Akt

Erste Szene. Orpheus und Chor.

Auf einem Lorbeer- und Zypressenhain am Grab Eurydikes trauern Hirten, Nymphen und Orpheus um den Tod von Eurydike, die von einer Schlange gebissen wurde. Orpheus ist so verzweifelt, dass er alles dafür geben und tun würde, seine Eurydike wieder zum Leben zu erwecken und zu sich zu holen. Er besingt sein Leid, sucht nach seiner Geliebten und nachdem er von ihr keine Antwort bekommt, ruft er nach den Göttern und fordert von ihnen, dass sie ihm Eurydike wiedergeben sollen, indem er in das Reich der Toten hinabsteigen will.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 67 f.

⁹⁹ Vgl. Waltershausen, 1988, S. 243

¹⁰⁰ Andere Quellen besagen, dass es der Namenstag der Kaiserin Maria Theresia war. Vgl.: Jung, 2015, S.18

¹⁰¹ Jung, 2015, S. 18

Zweite Szene. Amor und Orpheus.

Jupiter ist von den Klagen gerührt und schickt Amor zu Orpheus. Dieser verkündet Orpheus, dass er seine Eurydike durch den Abstieg in die Unterwelt erretten dürfe. Voller Freude über diese Nachricht beteuert Orpheus, dass er keine Furcht vor dem Eintritt in den Hades verspürt; da lehrt ihn Amor die Bedingung: wenn es ihm gelinge, sich nicht nach Eurydike umzudrehen und ihr nicht von dem Befehl der Götter zu berichten, bis sie das Totenreich verlassen hätten, würde er Eurydike wieder bekommen, ansonsten würde sie für ewig im Totenreich bleiben. Da kommen Zweifel in Orpheus auf, ob seine Gattin sein Handeln auch verstehen würde. Doch seine Trauer und Sehnsucht nach Eurydike sind stärker und so nimmt er die Bedingung der Götter an.

Zweiter Akt

Erste Szene. Orpheus und Chor.

Direkt am Eingang zur Unterwelt wird Orpheus der Eintritt von Furien und Geistern erschwert, da diese um ihn tanzen und zu ihm über die Schrecken des Hades singen. Durch Orpheus' Gesang und sein Spiel auf seiner Leier kann er die Furien besänftigen, der Weg ist frei und so tritt er den Weg in die Unterwelt an.

Zweite Szene. Orpheus, Chor der Heroen und Heroinnen und Eurydike.

Orpheus befindet sich im Elysium und ist über die Schönheit der Insel der Seligen erstaunt. Er befragt den Chor der Heroen und Heroinnen, wo er Eurydike finden könne. Diese zeigen ihm den Weg zu ihr. Sobald Orpheus an Eurydikes Seite von der Schar Heroen und Heroinnen geführt wurde, ergreift er schnell ihre Hand, ohne sie anzusehen. Beide beginnen ihren Weg in Richtung Ausgang aus dem Totenreich.

Dritter Akt

Erste Szene. Orpheus und Eurydike.

In großer Eile treten sie den Aufstieg aus der Unterwelt an, Eurydike versteht nicht, warum Orpheus sie nicht ansieht und stellt ihm viele Fragen nach seinem ihr unverständlichen Handeln, die Orpheus nicht beantworten kann. Nachdem sie ihn auffordert, sie nur mit einem Blick anzusehen und Orpheus dies verneint wird sie immer misstrauischer und verkündet, dass ihr der Tod sogar lieber wäre als mit Orpheus zu leben. Orpheus begreift schnell, dass das nun die Prüfung der Götter ist und befindet sich immer mehr in einem inneren Zwiespalt: zum einen die Bedingung der Götter zu erfüllen und zum anderen Eurydike nicht leiden und so misstrauisch sehen zu wollen. Nach heftigen Auseinandersetzungen des Paares wird Orpheus schließlich schwach und blickt sich nach ihr um. Kurz erblickt er sie, bis sie ein weiteres Mal hinabsinkt und stirbt. Orpheus ist von erneutem Schmerz erfüllt und will selbst sterben.

Zweite Szene. Amor, Orpheus und Eurydike.

Amor will es verhindern, dass Orpheus sich tötet und verkündet ihm die erneute Gnade der Götter: Orpheus habe genug gelitten, für seine Treue erwarteten die Götter keine größeren Beweise und aus diesem Grund könne er Eurydike wiederbekommen. Überglücklich liegen sich Orpheus und Eurydike in den Armen und können ihr Glück nicht fassen.

Dritte Szene. Chor und die Vorigen.

Orpheus und Eurydike erreichen die Erde und befinden sich in einem prächtigen, Amor geweihten Tempel. Gemeinsam feiern sie mit Hirten und Nymphen ihre Rückkehr und den Triumph der Liebe.

3.2.3 Eurydike im Libretto

Im Gegensatz zu Monteverdis *L'Orfeo* tritt Eurydike in Glucks Oper weit mehr auf und spielt im Libretto eine wichtigere Rolle. Die Handlung beginnt zwar mit der bereits gestorbenen Eurydike, Nymphen, Hirten und Orpheus sind allerdings um Eurydikes Grab versammelt und trauern um sie. Somit hat es den Anschein, als ob sie doch am Geschehen teilnehmen würde.

Diese Teilnahme kommt vor allem deswegen zu tragen, da Orpheus gleich zu Beginn der Oper dreimal voller Schmerz ihren Namen ausruft, nachdem der Chor Eurydike direkt anspricht („Eurydike, hör das Weinen, Klagen, das Seufzen, das traurig dir ertönt!“/ „Euridice, che dolenti si spargon per te.“¹⁰²).

Auch in Orpheus' darauffolgendem Klagegesang spricht er Eurydike weiterhin mehrmals an, sein Schmerz kommt besonders durch das häufige Rufen ihres Namens zum Vorschein. Wenn er von ihr singt, spricht er sie mit Namen oder als seine *Geliebte* an („So rufe ich meine *Geliebte*“/ „Chiamo, il mi oben *così*“/ „so suche ich meine *Geliebte*“/ „cerco il mi oben *così*“¹⁰³), bezeichnet sie in der deutschen Übersetzung als seine *Liebste*¹⁰⁴ („Eurydike, meine *Liebste*!“/ „Euridice, idol *mio*!“¹⁰⁵) und spricht von ihr als seiner *Gattin* („meine *Gattin*, meine *Geliebte* zu suchen!“/ „la mia sposa, il mio *ben*.“¹⁰⁶). Zuletzt benennt er sie auch als *schön*: „ihr raubet mir meine *schöne* Eurydike“/ „voi mi rapiste la mia *bella* Euridice“¹⁰⁷.

Auch in der zweiten Szene kommt Eurydike immer wieder vor, da sie sowohl von Amor als auch von Orpheus immer wieder beim Namen genannt wird. Bei Verkündung der möglichen Wiederbelebung Eurydikes spricht Amor davon, dass Orpheus „die geliebte Eurydike“/ „la diletta Euridice“¹⁰⁸ wiederbekommen würde, darauf antwortet Orpheus „du versprichst mir Eurydike“/ „mi prometti Euridice“¹⁰⁹ und als Amor die Bedingung verkündet, sagt er zu Orpheus: „Es ist dir verboten,

¹⁰² Csampai, 1988, S. 192 f. Die hier und im Folgenden verwendete Übersetzung des Librettos ist von Gerd Uekermann.

¹⁰³ Ebd. S. 194 f.

¹⁰⁴ Im italienischen Libretto ist es „idol mio“.

¹⁰⁵ Ebd. S. 194 f.

¹⁰⁶ Ebd. S. 196 f.

¹⁰⁷ Ebd. S. 196 f.

¹⁰⁸ Ebd. S. 196 f.

¹⁰⁹ Ebd. S. 198 f.

Eurydike anzusehen“/ „Euridice ti si vieta il mirar“¹¹⁰. Zum Schluss nennt Orpheus sie nochmals beim Namen, wenn er es nicht glauben kann, dass Eurydike bald wieder leben könnte: „Was sprach er? Was hörte ich? Also soll Eurydike leben, soll hier vor mir stehen?“/ „Che disse? Che ascoltai? Dunque Euridice vivrà, l'avrò presente?“¹¹¹.

Während sich Orpheus im Elysium befindet, kommen ihm Zweifel auf, ob er Eurydike wirklich findet und spricht dabei von seiner *Liebsten* „wenn ich meine *Liebste* nicht finde, habe ich keine Hoffnung mehr!“/ „se l'idol mio non trovo, sperar nol posso!“¹¹² Und nachdem er den Chor fragt, wo Eurydike sei, antworten die Heroen und Heroinnen „Eurydike kommt!“/ „Giunge Euridice!“¹¹³, dass Amor ihm Eurydike zurückbringen wird und bringen ihn schließlich zu ihr. Der Chor spricht Eurydike direkt an und fordert sie auf, nicht zu klagen, da ein zweites Elysium ihr treuer Gatte sei.

Eurydike und Orpheus treten den Weg aus der Unterwelt an. Diese Szene ist nicht nur der Handlung, sondern auch der Länge wegen eine Schlüsselstelle der Oper, da sie von Calzabigi und Gluck detailreich herausgearbeitet wurde: es entsteht ein Dialog der beiden, beide sind im direkten Kontakt zueinander. Obwohl sie sich nicht anblicken, entsteht durch die Wahl der Worte eine Spannung bis hin zur Klimax, wenn sich Orpheus schließlich zu Eurydike umdreht.

Orpheus bezeichnet Eurydike als seine *geliebte Gattin* und als sein *Alles* bzw. als seine Hoffnung: „Ja, du mein *Alles*!“/ „Sì, mia *speranza*!“¹¹⁴ und im Verlauf des Gesprächs der beiden als teure/geliebte Eurydike („meine teure Eurydike!“/ „mia diletta Euridice!“¹¹⁵). Spitzt sich der Dialog zu, indem Eurydike ihr Misstrauen gegenüber Orpheus immer mehr kundtut und Orpheus sich nicht mehr zurückhalten kann, ruft er immer wieder ihren Namen oder spricht sie direkt als *meine Gattin/ meine Geliebte* an. Nachdem Orpheus seinen Blick auf Eurydike gerichtet hat und das Ergebnis, den Tod Eurydikens, sieht, ist er von Schmerz erfüllt: „Meine Braut! Eurydike! Eurydike! Meine Gattin!“/ „Sposa! Euridice!

¹¹⁰ Ebd. S. 198 f.

¹¹¹ Ebd. S. 198 f.

¹¹² Ebd. S. 206 f.

¹¹³ Ebd. S. 206 f.

¹¹⁴ Ebd. S. 212 f., im italienischen Libretto bezeichnet Orpheus sie als Hoffnung. Beide Bezeichnungen kann man jedoch als großen Liebesbeweis bezeichnen.

¹¹⁵ Ebd. S. 212 f.

Euridice! Consorte!“¹¹⁶. Orpheus ist zutiefst erschüttert, seine Verzweiflung kommt immer mehr zum Vorschein und die Szene mündet in der wohl bekanntesten Arie der Oper:

„Was soll ich tun ohne Eurydike? Wohin gehen ohne meine Geliebte? Eurydike! [...] O Gott! Gib Antwort! Ich bin dir noch immer treu! Eurydike! [...] Der Weg ist nicht weit, der mich von meiner Geliebten trennt.“

„Che farò senza Euridice? Dove andrò senza il mio ben? Euridice! [...] Oh Dio! Respondi! Io son pure il tuo fedel! Euridice! [...] Lungo cammino non è quel che divide il mio bene da me.“¹¹⁷

Nun ist Eurydike sogar ein zweites Mal gestorben. Amor tritt der Szene hinzu und verkündet, dass er Orpheus seine Eurydike („ich geb dir Eurydike, die Geliebte, wieder.“/ „til rendo Euridice, il tuo ben.“¹¹⁸ zurückgibt. Voller Freude über diese Verkündung begrüßt Orpheus sie („Meine Braut!“/ „Sposa!“¹¹⁹). Das Liebespaar, Amor und der Chor der Hirten und Nymphen feiern die Macht der Liebe, die Eurydike wieder zum Leben erweckt hat.

3.2.4 Rolle der Eurydike

Tritt Eurydike in Monteverdis *L'Orfeo* nur zweimal auf und wurde ihre Rolle auch sonst eher spärlich ausgearbeitet, erkennt man bei Glucks und Calzabigis *Ofeo ed Euridice* eine Erweiterung und Vertiefung in der Darstellung der Rolle und ihrer Charakteristik. Sie tritt weit öfter auf, hat mehr zu sagen und schlüpft in ihrer Beziehung zu Orpheus in eine andere Rolle, wie dies im Folgenden genauer erläutert wird.

Calzabigi hat die handelnden Personen auf Orpheus, Eurydike und Amor reduziert, allein aus diesem Grund ist Eurydike eine der Hauptfiguren und bekommt dadurch eine wichtigere Rolle. Die Handlung beginnt zwar mit der Trauer um Eurydikes Tod, sie ist bereits gestorben und wirkt damit nicht mehr

¹¹⁶ Ebd. S. 218 f.

¹¹⁷ Ebd. S. 218 f.

¹¹⁸ Ebd. S. 220 f.

¹¹⁹ Ebd. S. 222 f.

aktiv in der Handlung mit, sie schwebt jedoch als Schatten („Eurydike, dein teurer Schatten schwebt...“/ „Euridice, ombra bella, t’aggiri“¹²⁰) über dem Geschehen und wird immer wieder, sowohl vom Chor als auch von Orpheus, erwähnt. Immer wieder wird das Publikum durch Ausrufe ihres Namens oder die schmerz erfüllten Klagen des Orpheus an Eurydike erinnert.

Ihren ersten aktiven Auftritt hat Eurydike im dritten Akt in der ersten Szene, wenn das Liebespaar im Elysium aufeinandertrifft und Orpheus sie aus der Unterwelt befreien möchte. Dieser Szene räumen Gluck und Calzabigi viel Platz ein; sie ist nicht nur die Schlüsselszene der Oper, sondern zeigt auch Orpheus und Eurydike als Paar und die Liebe der beiden sehr deutlich. Vergleicht man die Länge der Passagen, die beide Rollen hier singen, sind beide hier gleichberechtigt und äußern sich im Dialog. Sowohl Orpheus als auch Eurydike äußern sich in Rezitativ und Arie über ihre Gefühle. Dadurch bekommt sie eine Charakteristik, auf die später noch genauer eingegangen wird. Eurydike tritt in den beiden letzten Szenen des dritten Aktes auf und singt als eine der drei Hauptfiguren den Schluss, bis der Chor ein Loblied auf die Macht der Liebe singt.

Ist von Eurydike, wie bereits erwähnt, immer wieder die Rede, tritt sie jedoch die ersten zwei Akte nur als Schatten, als *ombra*, auf. Laut Gier entwickelte Calzabigi in seinem Libretto eine Doppelnatur Eurydikes, die in klarer Symmetrie in der Handlung der Oper steht: „deren erster Auftritt [zweiter Akt, zweite Szene] zeigt sie im Elysium als *ombra*, die ihr irdisches Leben vergessen hat und den Frieden dieses Ortes genießt. [...] sie bleibt stumm: Orfeos Treue kontrastiert mit ihrer Gleichgültigkeit.“¹²¹ Im dritten Akt ist dies wieder umgekehrt, da sie aus ihrem Schattendasein wieder zu Eurydike geworden ist (Orpheus: „Du bist kein Schatten mehr“/ „Ombra tu più non sei“¹²²) Zum Ende wird sie, da sich Orpheus umdreht, wieder zum Schatten, bis sie schließlich durch Amors Hilfe endgültig zu den Menschen zurückkehren kann. Laut Albert Gier schafft Calzabigi hier eine Antithese in seinem Libretto. Als Schatten ist sie nur ein Abbild, keine aktiv handelnde Figur und tritt als Schatten in die beobachtende, passive Rolle. Laut

¹²⁰ Ebd. S. 114 f.

¹²¹ Gier, 2010, S. 112

¹²² Csampai, 1988, S. 210 f.

Albert Gier ist sie deshalb „für Orfeo (nach allgemein menschlicher Erfahrung) unerreichbar, und zugleich gefühllos.“¹²³

Ihr Schattendasein in der Oper ist natürlich auch der Handlung des Mythos geschuldet. Schließlich stirbt sie und muss erst wieder zum Leben erweckt werden. Aus diesem Grund tritt sie verhältnismäßig weniger als aktiv lebende Person auf. Allerdings findet ihr Tod gar nicht in der Oper statt, die Handlung beginnt bereits mit der Trauer um Eurydike an ihrem Grabmal. Durch die Hinzunahme ihres Todes in das Libretto hätte ihre aktive Rolle in der Oper allerdings erweitert werden können. Es scheint so, dass es für Calzabigi und Gluck nicht von Interesse gewesen war, dem Publikum nochmals zu berichten, wie und voran sie gestorben ist. Die einzige Information, die im Libretto vermittelt wird, ist ihr bereits geschehener Tod. Dem Publikum war der Mythos zwar bekannt und Calzabigi hat den Tod Eurydikes möglicherweise deshalb nicht ausgearbeitet, um die Handlung der Oper so einfach wie möglich zu halten, dies geschieht jedoch auf Kosten der Ausarbeitung von Eurydikes Rolle.

Laut Viktoria Macek ist Eurydike in Glucks Oper schon um einiges moderner, aufgeklärter und auch selbstreflektierend: „Sie nimmt das befremdende Verhalten ihres Geliebten nicht einfach hin, sondern zweifelt und verlangt Rechenschaft, das heißt, sie bedient sich ihres eigenen Verstandes und setzt sich schließlich mit ihren Forderungen auch gegen den männlichen Willen durch.“¹²⁴ Diese Entwicklung kann man im Dialog zwischen Orpheus und Eurydike erkennen und aus diesem Grund wird im Folgenden mithilfe einer genaueren Betrachtung ihre Wortwahl im Libretto des dritten Aktes untersucht.

Gleich zu Beginn des Treffens zwischen Orpheus und Eurydike stellt sie ihm viele Fragen, da sie es offensichtlich nicht verstehen kann und sehr erstaunt scheint, dass sie Orpheus erblicken kann. („Du lebst? Ich lebe?“/ „Tu vivi? Io vivo?“ und weiter „Was höre ich? Ist es wahr?“/ „Che ascolto? Sarà ver?“)¹²⁵ Mit ihren Fragen erhebt sie ihre Stimme, sie versteht die Situation nicht, will sein Handeln jedoch deuten können. Sie schweigt nicht mehr und erwartet gleichermaßen eine Erklärung von Orpheus, der ihr durch die Bedingung die Situation nicht erklären

¹²³ Gier, 2010, S. 112

¹²⁴ Macek, 2008, S. 151

¹²⁵ Csampai, 1988, S. 210 f.

kann: „Du sollst alles von mir erfahren. Für jetzt frag nicht weiter!“/ „Saprai tutto da me. Per ora non chieder più!“¹²⁶.

Mit dieser Antwort gibt sich Eurydike allerdings nicht zufrieden und erwidert: „Die süßen Worte meiner zärtlichen Liebe [...] sind dir lästig, Orpheus?“/ „E un dolce sfogo del tenero amor mio [...] t’annoia, Orfeo!“¹²⁷ Zugegebenermaßen spricht sie zwar Orpheus als ihren Geliebten an, vergleicht man seine Worte jedoch mit ihren, fällt auf, dass er weit mehr seine Liebe zu ihr ausdrückt. So beteuert er seine Liebe zu ihr („du, die ich einzig und allein in Treuen liebhab!“/ „unico, amato oggetto del fedele amor mio.“¹²⁸), spricht sie als *mein Alles* bzw. im Italienischen als seine Hoffnung an („sì, mia speranza!“)¹²⁹.

Nachdem Orpheus sie nicht umarmt und sich scheinbar für sie nicht interessiert, fordert Eurydike ihn auf, sie anzublicken: „Sieh mich zumindest an!“/ „Guardami almen!“¹³⁰ und blickt ihn, so im Libretto stehend, fest an, damit er sie ansehe. Dies kann wie ein trotziger Vorwurf von ihr gedeutet werden. Obwohl Orpheus den Versuch wagt, sein Verhalten zu erklären, eskaliert die Szene immer mehr: „Dich anzusehen brächte Unglück!“/ „È sventura il mirarti.“¹³¹ Da nennt Eurydike ihn einen *Treulosen/ infido* und später auch einen *Verräter/ traditor*. Sie scheint sichtlich wütend zu sein über die ihr unerklärlichen Handlungen von Orpheus. Nachdem dieser sie zum Schweigen auffordert („Komm und schweig!“/ „Ma vieni e taci!“¹³²) antwortet sie damit, dass sie nicht auch noch Schweigen erleiden könne und zieht ihre Hand zornig zurück (Vgl. 3. Akt, 1. Szene). Nach immer wiederkehrenden Aufforderungen von Orpheus, sie solle ihm doch folgen, beteuert sie ihm: „Nein, der Tod ist mir lieber, als mit dir zu leben!“/ „No, più cara è a me la morte, che di vivere con te!“¹³³ und verabschiedet sich damit immer mehr von ihrem einst geliebten Gatten. Sie versteht die Situation nicht, traut der Liebe von Orpheus nicht, interpretiert sein Verhalten falsch und zieht es vor, lieber in der Unterwelt zu bleiben: „Dem Tod entrissen zu solchen Schmerzen! Gewöhnt an die

¹²⁶ Ebd. S. 210 f.

¹²⁷ Ebd. S. 212 f.

¹²⁸ Ebd. S. 210 f.

¹²⁹ Ebd. S.212

¹³⁰ Ebd. S.212 f.

¹³¹ Ebd. S. 212 f.

¹³² Ebd. S. 214 f.

¹³³ Ebd. S. 214 f.

Wonne seligen Vergessens“/ „Passar dalla morte a tanto dolor! A vvezzo al contento d'un placido oblio.“¹³⁴ Schließlich wendet sie sich an Orpheus:

„Geliebter Gatte, willst du mich verlassen? Ich quäle mich in Tränen, willst du mich nicht trösten? [...] soll ich denn sterben, ohne deine Umarmung, ohne Abschied?“/

„Amato sposo, m'abbandoni così? Mi struggo in pianto; non mi consoli? [...] dunque morir degg'io senza un amplesso tuo, senza um addio?“¹³⁵

Dies veranlasst Orpheus dazu, sich schließlich umzudrehen, es schwinden ihr die Kräfte, sie sinkt zu Boden und stirbt; Orpheus verliert sie ein zweites Mal. Nachdem Amor Eurydike wieder zum Leben erweckt hat und das Paar wieder vereint ist, freuen sich beide sehr und Eurydike bezeichnet dies als heiteren, glücklichen Augenblick, das einstige Misstrauen gegenüber ihrem Gatten ist vergessen.

Wie beschrieben, fordert Eurydike Orpheus auf, sie anzublicken. Nachdem er dies nicht tut, sagt sie schließlich zu ihm: „Sag mir, bin ich noch schön, wie früher? Schau, ist sie nicht verblichen, die Rosenfarbe meiner Wangen?“/ „Dimmi, son io bella ancora, qual era und ì? Vedi, che forse è spento il roseo del mio volto?“¹³⁶ Damit verweist sie auf ihre Schönheit, beziehungsweise zeigt sich besorgt, ob sie immer noch so schön ist wie in ihrer Jugend. Laut Macek¹³⁷ ist dies ein Indiz dafür, dass ihr vom Librettisten doch nicht so eine emanzipierte Rolle zugeordnet war, da sie sich scheinbar über ihre Schönheit definiert und damit versucht, Anerkennung gegenüber Orpheus zu erlangen. Sie will ihn dazu bewegen, sich wegen ihrer Schönheit umzudrehen.

Laut Karl Kenélyi¹³⁸ geht es bei Gluck nicht mehr nur um den Sänger Orpheus, sondern es steht viel mehr die Idee der Liebe im Vordergrund und damit auch die Gattentreue. Und weiter meint Egon Voss: „Die Wurzel von Orfeos Übermaß an Freude wie an Trauer ist seine Liebe zu Euridice. Ihr ist er bedingungslos verfallen; sie stellt für ihn einen Wert von so außerordentlicher Bedeutung dar, dass seine gesamte Existenz durch sie definiert ist. Orfeo setzt seine Liebe zu

¹³⁴ Ebd. S. 216 f.

¹³⁵ Ebd. S. 216 f.

¹³⁶ Ebd. S. 212 f.

¹³⁷ Vgl. Macek, 2008, S. 151

¹³⁸ Vgl. Kerényi, 1963, S. 25

Euridice absolut. Folgerichtig idealisiert er die Geliebte¹³⁹. Eurydike bekommt damit für Orpheus eine so wichtige Rolle, dass er ohne sie nicht leben kann - sie ist für ihn lebensnotwendig. Damit rückt die Oper die Liebesbeziehung in ein anderes Licht, in der Eurydike eine wichtige und nicht ersetzbare Rolle spielt.

Wird Orpheus somit als liebender Gatte dargestellt, zeigt ein Titelpupfer auf der Pariser Ausgabe der Partitur des *L'Orfeo* aus dem Jahre 1764 ein anderes Bild des Ehepaares. Der Kupferstich zeigt dabei Orpheus, der sich qualvoll von seiner Eurydike abwendet, die wiederum als „ein herrisches, herrliches Weib, in der Haltung und Geste einer zürnenden Juno“¹⁴⁰, so Alfred Einstein, dargestellt ist.

Auch hier, wie bei der Untersuchung der Rolle Eurydikes´ bei Monteverdi, ist es spannend den Grund zu untersuchen, wieso er sich schlussendlich zu Eurydike umdreht. Hier erkennt man, dass sie während des Aufstiegs aus der Unterwelt misstrauisch gegenüber Orpheus wird, welches sich nicht aus der vorausgehenden Handlung erklären lässt. „[G]egenüber der ungeheueren und über alles Menschliche hinauswachsenden Situation dieser Entführung aus der Unterwelt erscheint die regelrechte Eheszene, die sie ihm hier aufführt, doch allzu kleinlich und des Gegenstands nicht würdig.“¹⁴¹, so Hermann Wolfgang von Waltershausen. Eurydike stellt Orpheus eine Menge an Fragen: wieso er sich nicht nach ihr umblickt, wieso er sie nicht umarmt, kurzum, wieso er kein Interesse zeigt und sie scheint nicht daran zu denken, dass es wohl eine Erklärung für sein Verhalten geben könnte, da er seine Schritte immer mehr beschleunigt und unruhig wird. Stattdessen spürt sie sofort ein Misstrauen ihm gegenüber und sie kann an nichts anderes denken als dass sie von Orpheus geküsst, angeschaut und umarmt werden will. Sie glaubt sogar daran, dass er sie nicht mehr liebt. Es folgt ein Duett, indem Eurydike Orpheus auch mit einem Vorwurf konfrontiert, dass er sie aus dem Elysium entführt, um dann schließlich auf der Erde zu leiden, ein Gefühl, welches sie so davor noch nicht hatte.¹⁴²

In dieser großen Szene in der Unterwelt geht es um Ehestreitigkeiten und Kleinigkeiten und dass diese durch das Misstrauen Eurydikes´ gesteuert eine so

¹³⁹ Voss, 1988, S. 33

¹⁴⁰ Einstein, 1988, S. 300

¹⁴¹ Waltershausen, 1988, S. 240 ff.

¹⁴² Vgl. Waltershausen, 1988, S. 240 ff.

große Bedeutung erlangen, verkleinert ihren Charakter, so Waltershausen, sehr.¹⁴³ Und damit zeigt sich deutlich, dass Gluck und Calzabigi Eurydike keineswegs als ein „Ideal“, sondern, so Einstein, „als heftige, von Leidenschaft erfüllte, von Eifersucht blind gemachte Ehegattin gesehen und so auch gestaltet haben.“¹⁴⁴ Eurydike ist im Gegensatz zu Orpheus nicht rational, sie wird von ihren überschwänglichen Gefühlen geleitet. Orpheus hingegen ist hier der deutlich Disziplinierte: er kann rational handeln und kann seine Liebe zu ihr kontrollieren.

¹⁴³ Vgl. ebd. S. 240 ff.

¹⁴⁴ Einstein, 1988, S. 300

3.3 Ernst Krenek: *Orpheus und Eurydike* 1926

3.3.1 Allgemeines zu *Orpheus und Eurydike*

Mit einem zeitlich größeren Sprung wird im Folgenden Ernst Kreneks *Orpheus und Eurydike* untersucht, mit einem Libretto nach einer Vorlage von Oskar Kokoschkas gleichnamigen Theaterstück. Diese Oper zählte Ernst Krenek zu einer seiner sechs wichtigsten Opern, John L. Stewart bezeichnet das Werk zum Beispiel als „ein Werk hoher Vollendung“¹⁴⁵ – beides wären wohl Gründe genug, dass das Werk eine vielgespielte und bekannte Oper sein könnte. Gegenteiliges ist jedoch der Fall, denn sie gilt als verschollene und normalerweise nicht aufgezählte Oper in der Musik- und Theatergeschichte, vor allem wenn es um die Vertonung des Orpheus Mythos geht.¹⁴⁶

Es gab einige Schwierigkeiten zu überwinden, bis es zur Uraufführung des Werkes kam. Fritz Busch, damaliger Leiter der Dresdner Staatsoper dachte zwar an eine Inszenierung, befand dies jedoch dann als zu riskant, ein so fortschrittliches Werk zu inszenieren, nachdem er bereits die Oper *Palestrina* von Hans Pfitzner wegen zu hoher Publikumskritik absetzen musste. Eine geplante Inszenierung in Darmstadt fand auch nicht statt. Im Jahre 1924 dachten Ernst Krenek und Oskar Kokoschka während eines Aufenthalts in Paris über eine Inszenierung nach, entschlossen sich jedoch dagegen, da das Theater, welches sie ausgesucht hatten, zu klein war. Schließlich kam es zur Uraufführung am 24. November 1926 in Kassel unter der Regie von Paul Bekker (laut Krenek war dies seine größte Produktion am Kasseler Opernhaus). Martin Kremer sang den Orpheus, Grete Reinhart Eurydike.¹⁴⁷ Aus Kokoschkas Plänen, Bühnenbilder für die Uraufführung in Kassel zu entwerfen und an der Regie beteiligt zu sein, wurde nichts.¹⁴⁸ Die Produktion wurde allerdings nach sechs Vorstellungen wieder eingestellt, da der Gehalt von Geldern aus der Abonnementreihe und die Publikumszahl zu gering war.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Stewart, 1990, S. 109

¹⁴⁶ Vgl. Stenzl, 2005, S. 14

¹⁴⁷ Vgl. Krenek, 1998, S. 603 f.

¹⁴⁸ Vgl. Maurer-Zenck, 2004, S. 257

¹⁴⁹ Vgl. Stewart, 1990, S. 109

Erst 1973 wurde die Oper in Graz und in der Saison 1992/93 am Staatstheater Kassel szenisch erneut aufgeführt, andere Aufführungen fanden meist konzertant statt: 1952 wurden einige Szenen beispielsweise durch das Forum Alpbach aufgeführt, 1968 gab es eine konzertante Aufführung des Österreichischen Rundfunks unter der Leitung Kreneks persönlich, welche später auch von der BBC übertragen wurde. Zu Ehren seines 90. Geburtstag im Jahre 1990 wurde die Oper ein weiteres Mal konzertant im Zuge der Salzburger Festspiele mit dem ORF-Symphonieorchester Wien unter der Leitung Pinchas Steinberg und dem ORF-Chor Wien unter Erwin Ortner aufgeführt. Die Rolle des Orpheus übernahm Ronald Hamilton, die Eurydike sang Dunja Vejzovic.¹⁵⁰ Es fragt sich, wieso die Oper mit diesen wenigen Ausnahmen so selten gespielt wurde. Grund für diese geringe Wertschätzung und Bekanntheit könnte sein, dass der große Erfolg der ein Jahr später aufgeführten Oper Kreneks *Jonny spielt auf* seine Oper *Orpheus und Eurydike* verdrängt hat.¹⁵¹

Verwunderlich ist die spätere geringe Beachtung dennoch, da die Kritiker bei der Uraufführung positiv eingestimmt und von der Gewalt des Werkes beeindruckt waren. Karl Holl lobte die Oper, da Kreneks Komposition Klarheit und Zusammenhang in das von Kokoschka geschriebene Theaterstück brachte. Dem Kritiker Stuckenschmidt, sonst eher reserviert zu Kreneks ersten Opern, gefiel vor allem die Sorgfalt „mit der die Elemente in den Dienst des Dramas gestellt wurden, sich jedoch der musikalischen Logik gemäß entfalten und dabei große Ausdruckskraft freisetzen.“¹⁵²

Nun jedoch zu einigen Hintergrundinformationen zur Entstehung der Oper. Wie bereits beschrieben, benutzte Krenek den Text des Malers und Schriftstellers Oskar Kokoschka für sein Libretto. Kokoschka wurde 1915 an der russischen Front schwer verletzt und begann in einem Wiener Krankenhaus mit der Niederschrift seines Theaterstücks *Orpheus und Eurydike*. Er sagte später, dass er in dieser Zeit sehr unter Halluzinationen gelitten hatte und verarbeitete viele persönliche Eindrücke, wie Kriegserlebnisse, Verwundungen, seine Beziehung zu Alma Mahler und generell interessierte er sich für das Verhältnis von Mann und

¹⁵⁰ Vgl. o.A.:, 1990, o.S.

¹⁵¹ Vgl. Stenzl, 2005, S. 14

¹⁵² Stewart, 1990, S. 109

Frau. In seiner Dichtung wandelte er sich über den Realismus und Symbolismus zum Surrealismus und Expressionismus und interpretierte den Mythos damit mit einer neuen Sichtweise, wie man auch später bei Krenek bemerken kann.¹⁵³ Kokoschka stellte sein Drama vermutlich erst 1918 fertig, veröffentlichte es 1919 und am 21. Februar 1921 wurde es in Frankfurt erstmals vor einem Publikum, „das von der Sprache Kokoschkas und vielen privaten Anspielungen verwirrt, aber von der Gewalt des Stückes beeindruckt war“¹⁵⁴, gespielt.

Ernst Krenek lernte Kokschkas Drama im Sommer 1922 kennen. Der damals erst 22 Jahre alte Komponist entfremdete sich zuvor immer mehr von seinem Kompositionslehrer Schreker und verließ schließlich die Berliner Hochschule ohne regulären Abschluss. Durch den Erfolg seines 1. Streichquartettes wurde er bald zu einem der wichtigsten Komponisten der Nachkriegszeit gezählt und bekam durch die damals skandalöse 2. Symphonie auch den Ruf des *enfant terrible*.¹⁵⁵ Kreneks Interesse am Text wurde sofort geweckt, war er doch anfangs von der Sprache, der ganzen Symbolik und vom Inhalt des Dramas verwirrt.

„Ich las sein Drama, und ich gestehe, dass ich sehr wenig davon verstand. Es war expressionistisches Blabla in höchster Potenz, wie mir schien. Doch in einem verborgenen Winkel meiner Seele war ich von diesem äußerst ungewöhnlichen Versuch tief bewegt und beschloss, eine Oper daraus zu machen, ganz gleich, wie.“¹⁵⁶

Im Frühjahr 1923 begann er mit der Arbeit des ersten Aktes, zuvor reiste er nach Dresden, um sich mit Kokoschka zu treffen. Dieser, der bei der Verfassung des Dramas nie damit gerechnet hätte, dass dieses einmal musikalisch vertont werden würde, traf sich zwar mit Krenek, half diesem jedoch bei der vom Komponisten gewünschten Kürzung und Straffung des Textes nicht. In einem wiederholten

¹⁵³ Vgl. Reingruber, 1996, S. 115

¹⁵⁴ Stewart, 1990, S. 104

¹⁵⁵ Vgl. Schmidt, 1997, S. 674

¹⁵⁶ Krenek, 1998, S. 376

Treffen schien es, als ob Kokoschka das Interesse am Projekt verloren hatte und er meinte, Krenek könne streichen, was er wolle.¹⁵⁷

An Handlung und Inhalt des Textes veränderte Krenek zwar nichts, er kürzte allerdings ein Drittel des Textes, unternahm manche Wort- und Zeilenumstellungen und ging den Text nochmals mit Eduard Erdmann mit in der Hoffnung durch, nun mehr Sinn gefunden zu haben. Krenek beklagte Schwierigkeiten im Umgang mit dem Text, da die Sprache immer zwischen verschiedenen Niveaus, zwischen Dialektaussprüchen und „archaisch dichterischen Wendungen“ hin und her sprang und gab bei der Grazer Inszenierung zu, dass es immer noch Textstellen gäbe, die er selbst nicht verstand, wolle er jedoch Klarheit mit der Musik schaffen.¹⁵⁸

Diese Klarheit schaffte Krenek insoweit, dass die Musik die Handlung trägt und Gefühle beim Zuhörenden weckt, „wichtige Augenblicke hervorhebt und Vorgänge durch die Wiederholung von Motiven verbindet.“¹⁵⁹, so John L. Stewart. So beschreibt er auch in seiner Autobiografie, dass er einen Akkord (in der Kombination von D, E und A und von unten nach oben, so Kreneks Beschreibung) bei Debussys *Pelléas et Mélisande* kennenlernte und dieser in ihm ungewöhnliche Reaktionen und Gefühle hervorrief. So begann und beschloss er die Musik in *Orpheus und Eurydike* mit diesem Akkordklang; er ist sozusagen Orientierungspunkt des Werkes.¹⁶⁰ Krenek meinte selbst zu seiner Komposition, dass er sich ab und zu ertappte, wie er eine plötzliche Idee hatte, sich dann wieder im Dunkeln befand und mehr seinem Instinkt vertraute als zu intellektuell an die Komposition heranzutreten.¹⁶¹ Laut Krenek, gehört die Musik zu *Orpheus und Eurydike* zu seinen bedeutendsten Werken, die er je komponiert hat.¹⁶²

So neu die Musik vielleicht dem ein oder anderen damals erscheinen mochte, so neu war auch das Verständnis und der Umgang mit der Geschichte des Mythos. Bei Kokoschka und Krenek wurde der Mythos zur Metapher für den Kampf der Geschlechter. Orpheus' Prüfung, sich nicht nach Eurydike umdrehen zu dürfen,

¹⁵⁷ Vgl. Stewart, 1990, S. 104

¹⁵⁸ Vgl. Stewart, 1990, S. 104 f.

¹⁵⁹ Ebd. S. 107

¹⁶⁰ Vgl. Krenek, 1998, S. 387 f.

¹⁶¹ Vgl. Stewart, 1990, S. 107

¹⁶² Vgl. Krenek, 1998, S. 387 f.

wurde mit einer modernen Deutung neu interpretiert: Das Verbot des Umblickens interpretierte Kokoschka als Verbot, sich nach der Vergangenheit umzublicken und in diesem Fall zu erfahren, was in der Unterwelt geschehen ist. Claudia Maurer-Zenck beschreibt, dass Orpheus' Rückblick ein Zeichen seines Verdachts und des Misstrauens gegenüber Eurydike ist, im Zentrum stünde also Eurydikes Treue zu Orpheus. Treue, das als Wort nie in der Oper vorkommt.¹⁶³

3.3.2 Inhalt *Orpheus und Eurydike*

Erster Akt

Erste Szene

Eurydike sitzt im Haus und dreht an ihrem Ring hin und her, der sie mit Orpheus verbindet. Sie begrüßt den wieder nach Hause kehrenden Orpheus und sie sprechen von ihrem Glück, jedoch lässt sie ihm Gespräch mit ihm schon das bald aufkommende Unheil, welches sie später von ihm trennt, anklingen. Psyche, Eurydikes Schutzengel, befindet sich nebenan und erzählt von ihrem Traum, in dem ihr drei Frauen erschienen sind, sie nach ihrem Vater gefragt haben und in das Haus eingedrungen sind. Psyche schläft wieder in den Armen von Eurydike ein. Es folgt ein Gespräch zwischen Eurydike und Orpheus, in dem sie über ihre Liebe zueinander und später auch über das Glück und darauf folgend auch über das Unglück sprechen.

Zweite Szene

Die drei Furien, von denen Psyche geträumt hat, klopfen ans Haus. Psyche befindet sich in einem Halbschlaf, nicht wach und nicht schlafend, und wartet eigentlich auf Amor, den sie liebt und nur in der Nacht empfangen darf. Mit einer List und Fackeln können die Furien Psyche weglocken und gelangen in das Haus.

¹⁶³ Maurer-Zenck, 2005, S. 72 f.

Da bemerkt Psyche, wen sie in das Haus eingelassen hat und will Eurydike vor den Furien warnen.

Dritte Szene

Die Furien klären Eurydike über ihre bevorstehende Reise in die Unterwelt auf und dass sie Orpheus dort für sieben Jahre vergessen soll. Entsetzt bittet sie die Furien um eine Nacht, in der sie sich von ihrem Orpheus verabschieden könnte. In einem von den Furien eingekleideten Sterbekleid nehmen Orpheus und Eurydike ein letztes Mahl ein, welches die Furien für das Paar zubereitet haben. Schließlich beißt eine Schlange Eurydike in die Ferse und sie stirbt in den Armen der Furien, die sie in die Unterwelt bringen.

Zweiter Akt

Erste Szene

Fünf Jahre später tritt Orpheus, von Sehnsucht nach Eurydike getrieben, und in Begleitung von Psyche, in die Unterwelt ein, um seine Geliebte wiederzuholen. Eurydike kann sich vorerst nicht an Orpheus erinnern. Sie wird von Psyche zu Orpheus geführt, der sich nicht nach ihr umblicken darf, möchte er seine Eurydike aus dem Hades retten. Eurydike erinnert sich schließlich an Orpheus und folgt ihm.

Zweite Szene

Eurydike kann ihr Glück nicht fassen, dass sie aus der Unterwelt darf. Auf ihrem gemeinsamen Weg ans Licht beginnt Orpheus, sich für die Zeit, die Eurydike im Hades verbracht hat, zu interessieren und wird misstrauisch, was sie dort alles erlebt hat. Es wird ein schwarzes Schiff sichtbar, in das beide einsteigen und sie wegbringt. Eurydike hat bereits schlimme Vorahnungen.

Dritte Szene

Auf einmal steht der Wind still und die Matrosen flehen, während sie einschlafen, Amor an, dass er besseren Wind schicken möge. Der Narr und die drei Furien wecken die Matrosen mit Aufregung auf und tun so, als ob etwas mit dem Schiff nicht stimme. Daraufhin finden sie ein von den Furien ausgeworfenes Netz mit einem Totenschädel, der einen Ring enthält.

Vierte Szene

Orpheus und Eurydike erzählen sich gegenseitig, dass sie voneinander schlecht geträumt haben und verbringen die Nacht in qualvollem Gespräch. Der Narr reicht Orpheus unter Gelächter den Ring, dessen Fehlen an Eurydikes Hand ihm bereits aufgefallen war und sein Misstrauen begünstigt hat. Orpheus interpretiert die abgenutzte Inschrift als „Glück ist anders“ oder „Der Andere glücklich“. Durch heftiges Drängen von Orpheus, Eurydike solle über ihre Zeit im Hades berichten, gesteht sie, dass sie zwar fünf Jahre Hades zurückgewiesen, ihm dann jedoch angehört hat. Mutlos beschließt Eurydike wieder in die Unterwelt zurückzugehen, da schlägt ein Blitz in die Barke ein. Orpheus begreift, dass sein Glück entschwindet.

Dritter Akt

Erste Szene

Zwei Jahre später kommt der nun wahnsinnig gewordene Orpheus an seinem verfallenen Haus vorbei. Im Schutt findet er seine Leier, sein Spiel klingt jedoch nur noch nach Wahnsinn. Landleute, Krieger und Weiber wenden sich durch das ertönte Spiel gegen ihn, zünden sein Haus an und hängen Orpheus, ohne dass sich dieser wehrt, auf.

Zweite Szene

Psyche büßt, dass sie Eurydike verraten hat und sie hat in den Jahren so viel geweint, dass ein Krug mit ihren Tränen vollgeworden ist. Wenn sie damit Amors Augen wäscht, wird ihr dieser wieder zurückgegeben.

Dritte Szene

Orpheus hängt an einem Strick, springt jedoch aus diesem und kann nur noch von Eifersucht und Hass sprechen. Da erscheint Eurydike als Schatten. Zwischen Tod und Leben sprechen beide vom Glück und Unglück ihrer Liebe, bis Eurydike Orpheus, der höhnisch lacht, schließlich erwürgt, um sich endgültig von ihm zu befreien.

Nachspiel

Psyche erscheint am Ort des Geschehens und streut Blumen. Während Chöre den Tag begrüßen, segelt Psyche gemeinsam mit Amor auf dem schwarzen Schiff in Richtung Sonne.

3.3.3 Eurydike im Libretto

Im Gegensatz zu den bereits untersuchten Opern kommt Eurydike in Kokoschkas Libretto weit häufiger vor: sie ist in jedem Akt und in fast jeder Szene präsent. Wurde bei Striggios` Libretto noch jedes Wort von Eurydike beschrieben, würde dies bei diesem Libretto den Umfang des Kapitels sprengen. Aus diesem Grund wird im Folgenden auf die auffälligsten Passagen genauer eingegangen, die auch für das Verständnis der späteren Rollenuntersuchung der Eurydike von Vorteil sein werden.

In der ersten Szene befindet sich Eurydike gleich mit zwei Personen im persönlichen Gespräch, einmal mit Orpheus und später mit Psyche. Sie beginnt die Oper mit einer Frage an den heimkehrenden Orpheus, ob er denn schon zurück sei. Es folgt eine lange Passage, in der Eurydike auf der einen Seite schmollend zu Orpheus spricht: „Ich hab Dir nachgeschaut, wie Du im Wagen, ohne Gruß, heut morgen vorbeigefahren bist. Nichts als an Dein Glück, an Dich gedacht?“¹⁶⁴ und auf der anderen Seite, ihre Liebe zu Orpheus beteuert, nachdem sie selbst bemerkt, dass sie nicht so zu ihm sprechen kann („Nein! Ich kann nicht so fremd vor ihm tun.“)

„[...] Dein Augenpaar auf glatter Vogellinie traf mich, Du schöner Blick! Wenn ich mich nimmer satt sehn könnt' - [...] Du! Wenn ich Dich vergessen könnte?“

Nach einem kurzen Gespräch mit Psyche folgt wiederum ein Dialog mit Orpheus, in dem sich Eurydikes Ausrufe auf eine Geschichte¹⁶⁵ beziehen, die sie mit Orpheus in Verbindung bringt.

„Wenn du mich lächeln siehst, ist's über die Göttin, in die ein Kentaur sich verliebte, und – ihre Wolke noch – eine Umarmung abringt!
Liebe! – Ohne Gegenstand! – Nur Verlangen!
Küss' mich ohne Ende! Schließ mir den Mund!“

Eurydike fragt sich im Verlauf, dass sie nicht wisse, ob sie es selbst sei, die hier entflieht, also sich von Orpheus entfernt. Orpheus hat bereits eine Vorahnung: „Glück! Jedes Wort, das Eurydike gesprochen, mir ein Gedächtnis ritzt.“ Eurydike antwortet:

„Bin ich nicht meinem Herrn zur Redlichkeit verpflichtet, wie der Kentaur? Glück fühl' ich in Deiner Hitze, einst eine Handvoll Asche, zusammensinken.“

¹⁶⁴ CD Booklet. Hier sind keine Seiten vorhanden. Aus diesem Grund werden Akt und Szene angegeben.

¹⁶⁵ In der Geschichte liebt ein Kentaur eine Göttin, die sich allerdings von ihm wegen seiner überschwänglichen Liebe und sein Verlangen entzieht. Die zu Wolke gewordene Göttin umarmt Kentaur noch ein letztes Mal.

In der dritten Szene des ersten Aktes zeigt sich Eurydike etwas anders, indem sie die Furien anfleht, nochmals Orpheus umarmen und sehen zu wollen und den Wunsch äußert, noch eine Nacht bei ihm sein zu können, bevor sie ihre Reise in die Unterwelt antritt:

„Lasst mich ihn umarmen. [...]

Wahr ist eins: Ich will nicht fort von ihm. [...]

Lasst ihn mir ohne Eure Lüge, eine Nacht noch! Bevor ich von ihm gehen muss.“

Auf Orpheus' Frage hin, ob Eurydike ihn wohl verlassen wird, ruft sie aus: „Dir gehören!“ und beteuert ihm später:

„O Geliebter! Selbst in tausend Toden lieb' ich noch mehr Dich.“

Der zweite Akt spielt anfangs im Orkus und nachdem Psyche Eurydike von Orpheus' Vorhaben, nämlich sie aus der Unterwelt befreien zu wollen, erzählt, kann sie sich nicht an Orpheus erinnern, sie hat ihn in den fünf Jahren vergessen. Mit der Zeit dämmert es jedoch Eurydike, dass Orpheus ihr Gatte von der Erde ist und sie empfängt ihn voller Freude:

„Orpheus! Hier, Orpheus – das ist meine Hand – Ach, vergib, vergib die lange Zeit!
Vergessen, Orpheus? Niemals!“

Auf dem Weg aus der Unterwelt wird Eurydike immer lebendiger und mit ihr kehrt auch ihre Liebe zu Orpheus wieder, sie vergleicht das Gefühl mit dem, als sie Orpheus erstmals kennenlernte:

„Nichts anders war's als wie Du, Orpheus, zum erstenmal Eurydikes Namen hauchtest. Da lebte ich auf und stieg Dir zu Gefallen mit hervor. (...) Zum Wundern kräftigt sich mein Frauenherz, schlägst Du den Herzschlag mit.“

Orpheus fordert Eurydike auf, sie solle ihm ihren Arm geben, da bemerkt sie, wie er den Ring an ihrem Finger sucht, Orpheus wird misstrauisch. Gleichermaßen misstrauisch fragt Eurydike, ob er wohl ihren Ring an ihrer Hand gesucht habe. Eurydike will die Situation so schnell wie möglich übergehen und diktiert Orpheus,

er solle weiter gehen und nicht grübeln. Gemeinsam steigen sie auf die schwarze Barke, die misstrauische Neugier von Orpheus verunsichert Eurydike: sie will von früher nichts mehr wissen und sagt abschließend:

„Rat´ nicht, warum Eurydike schweigt. Oh, was ich trieb, das lief Dir in die Wege.“

(2. Akt, 2. Szene)

Nachdem die Matrosen den Ring in einem Totenschädel finden, folgt ein angespannter Dialog zwischen den beiden und sie berichten sich gegenseitig, dass sie jeweils schlecht voneinander geträumt haben. Eurydike träumt, dass sie das Kind des Orpheus unter ihrem Herzen trägt und nachdem Orpheus sie fragt, warum sie nicht über ihre Zeit in der Unterwelt reden will, nutzt sie dies als Entschuldigung und bittet um Schonung, da sie doch nun Mutter werde. Orpheus glaubt, glücklicher zu sein, wenn er die ganze Wahrheit weiß und gibt nicht nach, Eurydike weiterhin nach den Geschehnissen zu fragen. Immer wieder fordert sie ihn auf, nicht mehr zu fragen und meint dann zu Orpheus:

„Warum wecken wir die Erinnerungen auf! Von Dir will ich Festigkeit! Lass es genug sein, was ich Dir noch geben will!“ (2. Akt, 4. Szene)

Orpheus liest die zerkratzte Inschrift im Ring („Glück – ist anders!“ oder „Der andere glücklich?“), da unterstellt sie ihm, dass mit ihm was verdorben sei, er wolle doch nur sein Unglück. Doch da beginnt Eurydike mit ihren Erzählungen und berichtet, was im Hades geschehen ist: Zwei Jahre lang kämpfte sie mit ihrem Gewissen und nur die Erinnerung an Orpheus hielt sie von der Verführung ab. Im dritten Jahr hatte sie bereits mehr Mühe, sich Hades zu verweigern, doch Psyche konnte sie davon abhalten. So auch im vierten Jahr:

„Denn schon vollständig war meine Erinnerung an Orpheus erblasst! (...) Und Hades umarmte mich und brauchte nicht viel zu bitten, dass ich mich entschleiert hätte.“

Doch auch diesmal hielt sie Psyche davon ab. Weiter berichtet sie, dass sie sich schließlich im fünften Jahr den Verführungen von Hades ergab, der sie jedoch wiederum zu Orpheus führen wollte.

„Und ich wusste nun, wenn ich wollte, könnte ich ledig sein [...] Da kamst du. Nun gehe ich, weil ich keinen Mut mehr habe...“

Eurydike, die nun in die Welt der Toten zurückgekehrt ist, erscheint Orpheus allerdings ein weiteres Mal als Geist, sie muss scheinbar noch etwas mit ihm klären und es folgt ein letztes Gespräch der beiden:

„Es muss einen Weg geben, zu Deinem Herzen zu gelangen, Sag´, ist hier der rechte Ort, Dich zu finden? Es ist grauenvoll bei Dir.“ (3. Akt, 3. Szene)

Sie kommt zu Orpheus, um mit ihm abzurechnen und spart dabei keine Vorwürfe aus:

„Mein Unglück, das mich geschleppt, gekettet, mich gezwungen hatte zu kommen, Dir´s vorzuwerfen [...] Wo Du mich anrührst, werd´ ich schimmelig. Oh weh!
Orpheus, mein Leben!“

Sie verlangt auch von ihm, dass Orpheus ihr Recht für all das Unglück gibt, was beiden geschehen ist, wenn sie zu ihm spricht:

„Gib mir, Du Schuldner, Recht nachträglich, weil ich ohne dieses sterben musste!
Oh weh, Orpheus! Leben!“

Zu Orpheus kommt sie, um sich von ihm frei zu machen und bittet ihn schließlich:

„Mich lass los endlich! Schone mich wenigstens zum Schluss! [...] Du gibst mich endlich frei?“

Und weiter:

„Hab´ ich Dir nicht genug getan? – Das bin ich – hab´ nichts mehr übrig! [...] Beweist, wie ich gepeinigt bin! Wie roh Du bist! Du achtest nichts! Was alles vorher ich, wie ein Opfertier, mit mir geschehen ließ [...]“

Der Dialog eskaliert und schließlich erwürgt Eurydike Orpheus; ihre letzten Worte richten sich an das Glück/ Unglück der beiden:

„So im letzten Kampf umarmend, voll Entsetzen,
für letzten Kuss, aus des Orpheus erstarrten Kiefern,
lös´ ich mich endlich ledig. Eintönig Lied der Erde –
Glück ist ewig anders –
Ob es Hass ist, solche Liebe?
Dies Verlangen - - “

3.3.4 Rolle der Eurydike

Wie bereits erwähnt, wird der ursprüngliche Mythos bei Kokoschka und Krenek maßgeblich geändert: zwar besteht das Grundgerüst, also Eurydike stirbt, sie geht in die Unterwelt und Orpheus steigt in den Hades um sie zu erretten, jedoch wird Orpheus´ Prüfung, dass er sich nicht nach Eurydike umblicken darf, zu einem misstrauischen Ausfragen, was Eurydike in der Unterwelt erlebt hat, umgedeutet und am Ende bringt sogar der Geist der Eurydike Orpheus um. Kokoschkas Drama ist ein Liebesdrama zwischen zwei Menschen, es geht um Glück und Unglück, um Vertrauen und Misstrauen. Aus diesem Grund bekommt Eurydike auch hier wieder eine andere Rollenstellung in der Oper, vergleicht man diese mit den vorherigen Opern von Monteverdi und Gluck.

Im Mittelpunkt des Geschehens steht nun das Paar. Sowohl Orpheus als auch Eurydike spielen eine Hauptrolle und Eurydike kommt damit weit häufiger vor als noch in Monteverdis *L´Orfeo*. Ihre Rolle ist, wird die Häufigkeit der aktiven Teilnahme am Geschehen und die Anzahl der Auftritte beachtet, mit der Rolle des Orpheus gleichberechtigt.

Eurydike beginnt das Libretto mit einer Frage an Orpheus: „Du bist zurück? So bald?“ und ihr Seelenzustand offenbart sich gleich am Anfang, so Krenek.¹⁶⁶ Sie

¹⁶⁶ Vgl. Krenek, 2005, S. 134

befindet sich in einem inneren Zwiespalt: auf der einen Seite liebt sie Orpheus und möchte ihm dies auch zeigen („Du lang Erwarteter!“), auf der anderen Seite fühlt sie sich aber auch fremd vor ihm, möchte sich von ihm entziehen und sagt: „Wie dieser Ring zusammenschmiedet Orpheus und Eurydike, so ewig eines Glück im andern. Das war’s.“ und bemerkt sofort „Nein! Ich kann nicht so fremd vor ihm tun.“ Eurydike bedrückt ein Gefühl, das sie an Orpheus fesselt, sie fühlt sich zu eng von ihm umklammert und „[...] sie hat das ahnende Empfinden, von ihm weggerissen zu werden, von einer noch unbewussten Macht, einem schweifenden, noch ziellosen Verlangen.“¹⁶⁷, so Krenek.

Eine weitere Szene, in der Eurydike unehrlich ist, findet auf dem Weg zur Oberwelt statt: Orpheus bemerkt, dass Eurydikes Ring an ihrer Hand fehlt und er beginnt nach diesem zu suchen. Sie bemerkt dies und beschwichtigt ihn, er solle nicht grübeln, sondern weiter mit ihr kommen. Krenek interpretiert diese Stelle so, dass Eurydike Orpheus über das Fehlen des Ringes hinwegtäuschen will.¹⁶⁸ Wieder ist sie nicht ehrlich, sie könnte ihm den Grund für das Fehlen des Ringes erklären. In dieser und in der vorhin beschriebenen Szene ist sie letztendlich unehrlich: zum einen zu Orpheus, da sie Orpheus nicht offen über ihre Gefühle und Vergangenheit berichtet, zum einen zu sich selbst, da sie nur eine Ahnung ihres Verlangens nach etwas Anderem hat und noch keine Gewissheit über dieses Gefühl. Dieses Verlangen spürt sie nicht nur innerlich, sondern kommt auch äußerlich zum Tragen, da sie die Geschichte von Kentaur, der eine Göttin liebt, die sich wiederum von seiner Liebe zu sehr an ihn gefesselt fühlt, auf sich und ihre Situation mit Orpheus überträgt. Würde sie keine Begierde nach etwas Neuem spüren, würde sie die Geschichte höchstwahrscheinlich auch nicht auf sich beziehen und könnte sich mit der geliebten Göttin nicht so gut identifizieren.

In ihrer Begierde nach etwas Neuem spielt auch das Gefühl der Neugier mit: sie ist in ihrer Rolle neugierig und gespannt auf etwas Neues, sie sehnt sich nach etwas ihr noch Unbekanntem. Diese Neugier kommt vor allem auch in der dritten Szene im ersten Akt zum Vorschein, wenn die drei Furien aus der Unterwelt erscheinen. Die Furien sind, so Krenek, Symbol für ihre schweifende Sehnsucht

¹⁶⁷ Ebd. S. 134

¹⁶⁸ Vgl. Maurer-Zenck, 2004, S. 263

und ihr Trieb nach etwas Neuem hat Form angenommen: sie tritt den Weg in die Unterwelt an.¹⁶⁹

Obwohl sie so eine Neugier nach etwas Neuem spürt, fühlt sie sich zu Orpheus hingezogen und liebt ihn aus ganzem Herzen. Dies zeigt sich immer wieder im Laufe der Oper, wie zum Beispiel im ersten Akt. Als sie sich von Orpheus verabschieden muss, bittet sie die Furien um eine letzte Nacht mit ihm und beteuert: „Wahr ist eins: Ich will nicht fort von ihm.“ Ja sie sagt sogar, dass sie ihm gehören will und verspricht ihm: „O Geliebter! Selbst in tausend Toden lieb´ ich noch mehr Dich.“ Nachdem Orpheus sie aus der Unterwelt befreit, bemerkt sie auch, dass sie Orpheus nie vergessen könnte und ein weiteres Mal zeigt sich ihre Liebe zu Orpheus: als sie das schwarze Boot sieht, welches Hades schickt, ist es nicht verwunderlich, dass sie nicht auf dieses aufsteigen will, so Claudia Maurer-Zenck¹⁷⁰. Aus diesem Grund spricht sie nochmals hoffnungsvoll zu Orpheus: „Sprich´s ein Wort – ich lebe.“

Auf der anderen Seite ist es erstaunlich, dass Eurydike, trotz ihrer großen Liebe zu Orpheus, ihn in der Unterwelt vergisst. Es sind zwar mehrere Jahre, die sie dort verbringt und dennoch ist es erstaunlich, wenn sie Psyche antwortet, nachdem diese ihr sagt, dass Orpheus gekommen ist, um sie zu retten: „Wer ist Orpheus? Orpheus ist gestaltlos, wie dieses Eiland.“ Vielleicht könnten gerade Orpheus und ihre Liebe zu ihm ein Lichtblick in der Unterwelt sein.

Nachdem Eurydike sich jedoch dann doch an Orpheus erinnert, will sie sich wieder mit ihm auf dem Weg aus der Unterwelt verbinden und versucht sich Mut zu machen¹⁷¹: „Ein Federchen die Wärme hebt! – Ichnehm´ es so zum Zeichen mir, nichts anders war´s als wie Du, Orpheus, zum erstenmal Eurydikes Namen hauchtest.“ Weiter scheint es, als ob sie nicht über die Vergangenheit sprechen möchte, sie möchte sie vergessen und singt zu Orpheus: „Oh, was ich trieb, das lief Dir in die Wege, nimm´s gültig auf und schenk´ mir´s dann zurück.“ Krenek bezeichnet Eurydike Verhalten hier als „weiblich passiv“: „[...] [s]ie will sagen, dass sie ihr neues Leben nur so weit leben kann und zu leben bereit ist, als es Orpheus

¹⁶⁹ Vgl. Krenek, 2005, S. 134

¹⁷⁰ Vgl. Maurer-Zenck, 2004, S. 265

¹⁷¹ Vgl. Knoch, 1977, S. 152

will. Sie fühlt sich in seiner Hand. Wenn er es will, gehört sie wieder ihm und alles andere soll vergessen sein.“¹⁷²

Das Misstrauen des Orpheus gegenüber Eurydike ist ein zentrales Thema der Oper, sein Rückblick wird als Zeichen des Verdachts und des Misstrauens interpretiert.¹⁷³ Ernst Krenek interpretiert, dass die Voraussetzungen für Orpheus' Misstrauen in Eurydikes Verhalten in der Unterwelt liegen.¹⁷⁴ Sie liebt zwar Orpheus, sein Klammern nimmt ihr allerdings die Luft zum Atmen, sie fühlt sich nicht mehr frei und das Gefühl, wieso sie sich schließlich von ihm entfernt, ist ein Verlangen nach etwas Neuem. Orpheus spürt dies und sein Misstrauen keimt auf. Claudia Maurer-Zenck bemerkt jedoch, dass nur im Hinblick auf das Paar von ziellosem Verlangen gesprochen werden kann, „...das nicht nur die Liebe pflegt, sondern sich auch der Sinnlichkeit hingibt, und gerade dabei ist Orpheus der Drängende.“¹⁷⁵ und fragt sich, wieso Krenek dies nur auf Eurydike bezog und dies als Begründung für das spätere Misstrauen sah. Eigentlich sträubt sich ja ein Teil von ihr, in die Unterwelt hinabzusteigen („Wahr ist eins: Ich will nicht fort von ihm.“) Als Orpheus ihren fehlenden Ring sucht, wird sein Misstrauen noch geschärft, Krenek interpretiert dies jedoch so, dass Eurydike ihn darüber hinwegtäuschen will. Eurydike ist sich bewusst, dass sie ihre Vergangenheit gegenüber Orpheus zu rechtfertigen habe und will das Aussprechen der Wahrheit dadurch verhindern.¹⁷⁶ Dies zeigt, dass für Krenek eindeutig Eurydike und ihr Verhalten die Quelle Orpheus' Misstrauen sind.

Eurydikes Geständnis wird zur Schlüsselszene der Oper und Krenek sieht sie hier als Täuschende, Aktive und Provozierende: Krenek, so Maurer-Zenck, sieht ihre Erzählungen aus der Unterwelt als zweiten Betrug an Orpheus, es scheint, als ob Eurydike ihr Verhalten in der Unterwelt gegenüber Orpheus rechtfertigen müsste.¹⁷⁷ Dessen ist sie sich bewusst und somit versucht sie die Wahrheit und Enthüllung ihres Verhaltens zu verhindern. Dabei ist das Geständnis weit mehr als eine bloße Aufzählung ihrer Erlebnisse, sondern beinhaltet ihre anfängliche Angst gegenüber Hades, den Kampf gegen diesen und ihre Begierde, die Hilfe von

¹⁷² Krenek, 2005, S. 135

¹⁷³ Vgl. Maurer-Zenck, 2004, S. 260

¹⁷⁴ Vgl. Krenek, 2005, S. 134

¹⁷⁵ Maurer-Zenck, 2004, S. 263

¹⁷⁶ Vgl. ebd. S. 263 f.

¹⁷⁷ Vgl. ebd. S. 264 ff.

Psyche, den Verlust ihrer Treue durch die Hingabe zu Hades und den damit folgenden Verrat an Orpheus, so Krenek.¹⁷⁸

Hier scheint sie letztendlich sehr ehrlich zu sein und spart kein Detail aus, nachdem Orpheus immer wieder zwischen den einzelnen Teilen fragt, wie es weiter gegangen ist.

Diese Szene des Geständnisses kann in drei Abschnitte geteilt werden:

Der erste Abschnitt beginnt mit der Hadeserzählung in einem freien, rezitativischen Stil, nach und nach setzen immer mehr Instrumente ein, allerdings erst beim Aussprechen des Namens *Orpheus* setzt das Orchester hörbar ein, die Singstimme erreicht den bisher höchsten Ton, es entsteht eine Spannung. Die Textzeile „Warum sollt´ ich nicht in Schleiern vor Hades stehn?“ wird in einer tiefen Orchesterbegleitung untermalt, die Stimmung ändert sich. Eine noch tiefere Singstimme erreicht Eurydike in der nächsten Zeile, wenn sie singt: „So lautete meine Frage.“ In dieser Passage erzählt sie von ihrer ersten Begegnung mit Hades und man spürt ihre Ängstlichkeit vor Hades. Der erste Teil schließt, indem die Begleitung an Stärke zunimmt und dichter wird.¹⁷⁹

Im zweiten Abschnitt verändert sich der Orchestersatz. „Beherrschend werden die tiefen Blasinstrumente, zuerst Holzbläser, dann das Blech mit seinem in der Tiefe numinosen Klang [...]“, so Claudia Maurer-Zenck.¹⁸⁰ Der tiefe Orchesterklang stellt hier Hades dar und der nun aufkommende, schnelle Rhythmus, der aus schnell klopfenden Repetitionen besteht, verdeutlichen Eurydikes Aufregung. Die unisono gehaltenen Streicher werden von den Bläsern begleitet und schaffen damit einen erregten Klangteppich.

Eurydikes Aufregung verflacht im dritten Abschnitt, dieser beginnt wieder rezitativisch, diesmal aber nicht ganz frei und ohne Begleitung wie am Anfang. Diesmal wird sie von vollen und tiefen Blechbläserakkorden begleitet: Hades bleibt anwesend und begleitet Eurydike. Das Rezitativ formt sich immer mehr in einen Gesang, der nun lieblicher klingt: „So bin ich schamlos! Deshalb lache ich, Du hast

¹⁷⁸ Vgl. Krenek, 2005, S. 136

¹⁷⁹ Vgl. Maurer-Zenck, 2004, S. 266 f.

¹⁸⁰ Ebd. S. 267

mich besiegt!“ erfährt die Szene eine Steigerung, die Erregung kehrt ein weiteres Mal wieder, bis Eurydikes Aufgeregtheit abflacht.

Anhand dieses Beispiels erkennt man, wie sehr Krenek die Stimmung und die Worte des Librettos in seiner Komposition musikalisch verwirklichte und wie sehr Dynamik und der musikalische Ausdruck den Text verständlich machen.

Für Krenek spielt das Thema Treue eine zentrale Rolle in seiner Oper. Dabei wird die Treue auf Eurydike bezogen und sein Umblicken zu ihr, der hier mit dem Ausfragen und ihr späteres Geständnis interpretiert wird, ist ein Zeichen des Verdachtes, des Misstrauen des Orpheus. Dabei ist sie Hades, so wie sie es in ihrem Geständnis nach und nach Orpheus erzählt, anfangs standhaft geblieben: „Zwei Jahre lang [...] währte der Kampf meines Gewissens mit Hades.“ Sie erklärt letztendlich ihre Untreue mit dem Vergessen um ihr Leben in der Oberwelt und damit auch ihren Geliebten Orpheus. „Als das Gedächtnis an das obere Leben ausgelöscht war [...]“ beteuert sie, dass sie sich dann erst mit Hades vereinigt hat, als ihre Erinnerung an Orpheus schon vollständig verblasst war. Dies führt dazu, dass ihre Untreue in der Oper als weniger stark empfunden werden kann, denn sie hat in Unwissen um ihren Geliebten gehandelt. Dennoch kann festgehalten werden, dass sich ohne die Untreue Eurydikes auch Orpheus nicht hätte umdrehen, beziehungsweise sie nicht ausfragen, müssen.

Im Originalmythos erleidet Eurydike am Anfang ihren Tod durch einen Schlangenbiss und geht in die Unterwelt. Auch hier ist dies der Fall, allerdings kehrt sie ein weiteres Mal in den Hades hinab. Laut Frida Reingruber tut sie dies freiwillig, da Orpheus' Eifersucht und Misstrauen sie einengt und abstößt.¹⁸¹ Auch Orpheus stirbt zwei Mal in der Oper: das zweite Mal wird er von Eurydike aus Hassliebe, so Hans Knoch¹⁸², erwürgt. Sie kann sein grässliches Gelächter nicht mehr hören und erstickt dies und damit Orpheus schließlich. Dies führt dazu, dass sie zur handelnden Person wird, die dem ganzen Leid, welches Orpheus und Eurydike als Paar erlitten haben, ein Ende setzt. Laut Krenek ist das Problem des Paares, dass sich beide nie auf einer Wellenlänge befinden: „Sobald der eine von beiden hoffnungsvoll und lebensbejahend dem anderen entgegenkommt, weicht

¹⁸¹ Vgl. Reingruber, 1996, S. 123

¹⁸² Vgl. Knoch, 1977, S. 157

der andere zurück und umgekehrt.“¹⁸³ Diesen Fluch beendet Eurydike mit der Ermordung des Orpheus und befreit sich von Orpheus, von dem sie sich auch im Tode verfolgt fühlt.

Man kann allerdings festhalten, dass die Tötung des Orpheus nicht von Eurydike, sondern durch ihren Geist ausgeführt wird. Es scheint so, als ob sie noch etwas mit Orpheus zu klären hat (Eurydike: „Mein Unglück, das mich geschleppt, gekettet, mich gezwungen hatte zu kommen.“). Selbst im Tod lässt sie Orpheus nicht los. In einen Schleier gehüllt erscheint sie und spricht zu Orpheus: „Es muss einen Weg geben, zu Deinem Herzen zu gelangen“. Sie liebt ihn noch immer und möchte emotional zu ihm gelangen, Orpheus hingegen ist nur noch von Hass erfüllt: „Ich glaub´ nicht, dass Du so unvorsichtig warst zu kommen, um Elend zu stillen. Was liebst Du mir noch zu tun? Ha, ha, wer bist Du?“ Ihre Stimmung ändert sich jedoch schnell und so antwortet sie: „Wo du mich anrührst, werd´ ich schimmelig.“ und sie verlangt von ihm: „Gib mir, Du Schuldner, Recht nachträglich, weil ich ohne dieses sterben musste!“ Sie sieht sich klar im Recht und macht Orpheus für all das Leid, was sie und das Paar erlitten hat, verantwortlich. Sie sieht sich hier in der Opferrolle („Mich lass los endlich! Schone mich wenigstens zum Schluss!“/ „Du achtest nichts! Was alles vorher ich, wie einem Opfertier, mit mir geschehen ließ, bis von dem Herrn erwürgt, ich auf die Knie fiel.“) Orpheus hingegen kann nur noch in seinem Wahnsinn lachen; Eurydike erstickt dieses schließlich und es kommt zum tragischen Ende der letzten Begegnung des Paares:

„So im letzten Kampf umarmend, voll Entsetzen, für letzten Kuss, aus des Orpheus erstarrten Kiefern, lös´ ich mich endlich ledig. Eintönig Lied der Erde –

Glück ist ewig anders – Ob es Hass ist, solche Liebe?

Dies Verlangen - -“

¹⁸³ Krenek, 2005, S.135

4 Vergleich und Deutung des Rollenbildes der Eurydike im Laufe der ausgewählten Opern

Anfangs stellte sich die Frage, wer eigentlich Eurydike im Orpheus-Mythos ist: welche Rolle spielt sie in der Geschichte, die von Orpheus handelt, der seine Geliebte aus der Unterwelt befreien möchte und sich dabei nicht umblicken darf.

Ist sie die Geliebte, ist sie die Braut? Ist sie eine Hintergrundfigur oder eine dem Orpheus gleichzusetzende Hauptfigur? Ist sie eine Sprechende oder eine Stumme? Hat sie eine aktive oder eine passive Rolle und in welchem Verhältnis steht sie dabei zu Orpheus?

All diesen Fragen widmet sich das letzte Kapitel und untersucht, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede anhand der ausgewählten Beispiele zu nennen sind. Hierbei wird auch die Rolle der Eurydike mit der des Orpheus verglichen und in welchem Verhältnis beide zueinanderstehen. Zum Schluss werden ein Vergleich und eine Deutung des Rollenbildes der Eurydike gegeben.

In Monteverdis und Striggios *L'Orfeo* kann man eine klare Ungleichheit der Rollenverteilung zwischen Orpheus und Eurydike erkennen: Orpheus singt um einiges mehr und ist weit mehr in der Oper präsent, Eurydike hingegen singt nur zwei kurze Passagen und bleibt die ganze Oper im Hintergrund, sie wirkt nicht aktiv am Geschehen mit. Dabei schafft Striggio eine Art „sprachlose Eurydike“, wenn man ihr Liebesgeständnis genauer betrachtet: sie schenkt ihm ihr Herz, es schlägt längst nicht mehr in ihrer, sondern bereits in seiner Brust, sie gibt sich ihm ganz hin. Susan Mc Clary¹⁸⁴ verweist dabei auf die Regeln der Rhetorik, die zu Lebzeiten Monteverdis klar zwischen Männern und Frauen getrennt waren. Männer sollten in der Gesellschaft gut reden können, Frauen hingegen war die Rede nur in der Privatsphäre gestattet und die Rhetorik der Frau galt allgemein als Verführung. Auch hier lässt sich im Libretto erkennen, dass Eurydike lieber schweigt, als sich mit ihren Worten zu entblößen. Orpheus ist im Libretto der Rede sehr bewandert, Eurydike bleibt stumm. Laut John D. Drummond¹⁸⁵ lässt sich auch in der Komposition Monteverdis mithilfe seines subtilen Tonartengebrauchs

¹⁸⁴ Vgl. Mc Clary, 1995, 45 f.

¹⁸⁵ Vgl. Drummond, 1995, S. 65

erkennen, wie Eurydike einen indirekten Weg findet, ihre Liebe zu beteuern. Monteverdi schafft laut Mc Clary¹⁸⁶ eine Anti-Rhetorik Eurydikes.

Bei Striggio liebt Eurydike aktiv, immerhin singt sie ihr Liebesgeständnis selbst. Sie verstummt allerdings schnell wieder und im Gegensatz zu Orpheus, der als Verführer, Liebhaber und Liebender dargestellt und als solcher bezeichnet wird, kann dieser seine Liebe zu Eurydike frei und offen äußern. Eurydike hingegen ist hier keine Geliebte oder Liebhaberin, sie ist die Braut von Orpheus und gehört zu ihm.

Sie hat sein jahrelanges Klagen beendet, indem sie ihn gewähren lässt, wenn er um ihre Hand anhält. Es kann als aktive Entscheidung betrachtet werden, allerdings übernimmt auch hier Orpheus die aktive Rolle, da er um sie wirbt und sich im vorneherein für sie entschieden hat. Sie hat keine andere Wahl und entscheidet sich auch für Orpheus.

Wenn Eurydike im Libretto genannt wird, wird sie meist als die schöne Eurydike bezeichnet. Orpheus hingegen ist Lyraspieler, Musiker und Sänger, der mit seinem Gesang sogar Steine und Götter verzaubern kann. Als schön wird er nicht bezeichnet, jedoch erlebt das Publikum einen hochtalentierten Musiker. Von Eurydikes möglichen Talenten und Taten wird nicht berichtet. War es doch für die Frauen zu Monteverdis Zeiten eine Tugend auf ihre Schönheit und Jugendlichkeit zu achten, erfüllt Eurydike hier, was von ihr gesellschaftlich erwartet wird: sie ist schön.

Während des Aufstieges dreht sich Orpheus aus Misstrauen zur stummen Eurydike um. Er hat die Hoffnung verloren, ob sie ihn noch liebt, sie fordert den Blick des Orpheus nicht heraus.

Im Gegensatz dazu hat Eurydike in der gesamten Oper bei Gluck und Calzabigi *Orfeo ed Euridice* eine aktivere Rolle: das Paar Orpheus und Eurydike tritt gemeinsam auf, versteht sich als solches und steht im Dialog zueinander. Bei Gluck, so Karl Kerényi¹⁸⁷, steht auch nicht mehr nur Orpheus, sondern das Paar und die Liebe beider im Vordergrund.

¹⁸⁶ Vgl. Mc Clary, 1995, S. 45

¹⁸⁷ Kerényi, 1963, S. 25

Dies führt dazu, dass Eurydike weit häufiger vorkommt: erstens liegt das daran, dass ihr Calzabigi in seinem Libretto viel mehr Zeit und Raum lässt sich auszudrücken. Sie hat weit mehr zu sagen, erhebt ihre Stimme und stellt beispielsweise Orpheus eine Menge an Fragen, wenn sie das Verhalten ihres Gatten nicht deuten kann. Während Striggio eine Art sprachlose Eurydike darstellte, ist dies bei Calzabigi nicht der Fall. Zweitens ist sie auch mehr in die Handlung integriert.

Laut Viktoria Macek¹⁸⁸ ist Eurydike bei Gluck bereits reflektierter. Sie nimmt das Verhalten ihres Mannes, welches ihr merkwürdig vorkommt, nicht einfach so hin und stellt ihm viele Fragen: sie schweigt nicht mehr.

Eurydike fordert ihn sogar auf, dass er sich nach ihr umblicken solle und beteuert ihm, dass ihr der Tod lieber sei als mit ihm zu leben. Dieser Ausruf zeigt, dass sie nicht rational reagieren kann, sie scheint in ihrem Stolz verletzt zu sein. Sie fühlt sich von dem ihr unerklärbaren Verhalten Orpheus' gekränkt und zweifelt schnell an seiner Liebe und seinem Interesse an ihr.

Eurydike scheint es sehr wichtig zu sein, sich zu vergewissern, dass Orpheus noch an ihr Interesse hat und es genügt ihr nicht, dass Orpheus für sie in die Unterwelt kommt, um sie zu retten. Stattdessen fragt sie ihn, ob sie denn noch schön genug für ihn sei, da er sich nicht nach ihr umblicke. Dabei nennt sie ihre Schönheit als Attribut, welches ihn veranlassen sollte, sich auf jeden Fall nach ihr umzublicken. Sie reduziert sich hier selbst auf ihre Schönheit und sie macht ihre Attraktivität auf ihre Schönheit aus. Die Treue, die Orpheus ihr gegenüber zeigt scheint ihr nicht wichtig zu sein, der Wunsch oder das Gefühl der inneren Verbindung des Paares kommt bei ihr nicht zur Sprache. Sie nennt nur äußere Attribute. Hier kommt wieder die damalige gesellschaftliche Voraussetzung für Frauen zum Vorschein, auf ihre Schönheit und Jugendlichkeit zu achten.

Eurydike erscheint wie von ihren Trieben gesteuert. Dies verkleinert ihren Charakter, so Waltershausen, sehr.¹⁸⁹ Sie hört nicht auf, ihn zu fragen, wenn Orpheus versucht, ihr die Situation zu erklären. Von Leidenschaft gesteuert, auch ein Muster, welches der Frau im 18. Jahrhundert zugewiesen wurde. Orpheus

¹⁸⁸ Vgl. Macek, 2008, S. 151

¹⁸⁹ Vgl. Waltershausen, 1988, S. 240 ff.

hingegen bewahrt Rationalität: er ist, die meiste Zeit, diszipliniert und blickt sich nicht nach Eurydike um. Er kann seine Gefühle zurückhalten, da er an die Konsequenzen seines Blickes denken kann. Seine Liebe zu ihr kann er kontrollieren, er ist in dieser Szene vorausblickend, klug und Eurydike gegenüber klar überlegen. Seine wahnsinnige Liebe und Opferbereitschaft haben ihn zwar in den Hades geführt, im richtigen Moment kann er seine Emotionen jedoch kontrollieren.

Ist Eurydike bei Gluck viel mehr in der Handlung integriert, nimmt Calzabigi Eurydikes Tod nicht in sein Libretto auf: die Oper beginnt bereits mit dem Begräbnis. Die Szene schien ihm nicht wichtig genug gewesen zu sein, ist sie doch ein wichtiger Teil und Grund für die weitere Geschichte des Mythos, nämlich der Abstieg in die Unterwelt durch Orpheus. Dennoch wirkt Eurydike in der Oper präsent, da sie immer wieder als ombra, Schatten, auftritt und so auch im Libretto immer wieder von Orpheus und Amor erwähnt wird.

Die Unterschiede zwischen Eurydike und Orpheus sind bei Gluck stärker und kontrastierender, da Calzabigi die Unterschiede zwischen den Liebenden in der Szene der Unterwelt mehr herausarbeitet.

So unterschiedlich die Rollen der Eurydike in diesen Opern sind, so verändert sie sich nochmals bei Kreneks und Kokoschkas *Orpheus und Eurydike*.

Hier stehen weder Orpheus oder Eurydike einzeln im Vordergrund, sondern das Paar, also beide Figuren, bilden den Mittelpunkt der Oper, es geht um ein Liebesdrama. Das Paar ist gleichberechtigt und die Geschichte wird nicht mehr nur aus der Perspektive des Orpheus erzählt. Auch Eurydikes Sichtweise findet bei Krenek und Kokoschka Platz und die Oper beginnt aus Eurydikes Blickwinkel zu erzählen.

Gleich zu Beginn zeigt Eurydike zwei Seiten von sich: auf der einen Seite merkt sie, dass sie so, als Ehefrau von Orpheus, nicht mehr leben kann und auf der anderen Seite ist sie weder zu sich noch zu Orpheus ehrlich, da sie ihm nicht von ihren Zweifeln berichtet. Ihre Unehrlichkeit zeigt sich auch in der Ring-Szene: Orpheus bemerkt den fehlenden Ring, Eurydike ist sich bewusst, dass sie ihre Vergangenheit gegenüber Orpheus zu rechtfertigen habe und will ihn darüber

hinwegtäuschen. Aus diesem Grund meint sie zu ihm, er solle nicht fragen, sondern einfach weitergehen. Sie will ihre Vergangenheit vertuschen und ist dabei die Unehrlliche.

Hinzu kommt, dass Eurydike „[...] eine unwiderstehliche Frau [ist], deren Sinnlichkeit nicht durch Orpheus' besitzergreifende Liebe allein gestillt werden kann.“¹⁹⁰ Sie spürt ein Verlangen, kann dies anfangs jedoch nicht deuten, durch ihre Neugier lebt sie letztendlich ihr Verlangen in der Unterwelt aus und „[...] lügt und trügt und [entfacht] schließlich an der Erzählung der Untreue ihr Verlangen nach neuer Untreue [...]“¹⁹¹, so Maurer-Zenck.

Obwohl sie ein so starkes Verlangen nach etwas Neuem (einer neuen Liebe/ einem neuen Liebhaber) spürt, liebt sie Orpheus aus ganzem Herzen. Dies beteuert sie ihm immer wieder. Sie liebt ihn, aber seine Liebe empfindet sie als zu eng und nimmt ihr die Luft zum Atmen.

Diesen inneren Zwiespalt erlebt Eurydike auch in der Unterwelt, wenn sie zum einen treu sein möchte, schließlich jedoch mit der Vereinigung mit Hades untreu wird und Orpheus zum Schluss sogar vergisst. Eurydike ist hin und her gerissen und diese Mischung aus einerseits Verlangen nach Treue/Liebe und andererseits Untreue/„Abenteuer“ ist in der Darstellung der Eurydike neu. Kokoschka und Krenek zeigen einen neuen Frauentyp der zu Monteverdis und Glucks Zeiten noch unvorstellbar gewesen wäre. Hier galt Treue, vor allem in der Ehe, als höchstes Gebot welches nicht gebrochen werden durfte.

John D. Stewart beschreibt, dass man von drei Typen von Frauen in Kreneks Opern sprechen kann: der erste Typ ist eine witzige, muntere Mädchenfigur und ist mit dem Klischee verbunden, wie Frauen in Opern oftmals damals dargestellt wurden. Der zweite Typ umfasst intelligente, kraftvolle Frauen, die selbstständig und als starke Persönlichkeit handeln. Als letzten Typen nennt er „lebhaft, sexuell aggressive Hedonistinnen“¹⁹². Es fällt schwer Eurydike in einen dieser Typen einzuordnen. Ein witziges Mädchen ist sie zwar nicht, allerdings ist sie auch keine sehr kraftvolle Frau, da sie schließlich Hades verfällt. Laut Stewart verschmelzen

¹⁹⁰ Maurer-Zenck, 2004, S. 270

¹⁹¹ Ebd. S. 270

¹⁹² Vgl. Stewart, 1980, S. 136

Kreneks Frauentypen auch in vielen Punkten. „Sie neigen in unterschiedlichen Graden zu Intrige und sogar zu bewusster Täuschung, was aber nicht als Fehler empfunden wird.“¹⁹³ Anders ist dies bei Eurydike. Ihre Untreue in der Unterwelt, welche als Intrige interpretiert werden kann, ist für Orpheus der ausschlaggebende Punkt, sie nach den Geschehnissen in der Unterwelt auszufragen. Die Voraussetzungen für Orpheus` Misstrauen liegen in Eurydikes Verhalten. Und ihr Geständnis wird zur Schlüsselszene in der Oper.

Krenek sieht sie hier als Täuschende, Aktive und Provozierende.¹⁹⁴ Er schreibt selbst, dass ein Frauenbild durch die damals gängige Literatur, auch von damaligen Wiener Intellektuellen, geprägt war und nennt unter anderem Strindberg, Wedekind und auch Weininger.¹⁹⁵ So schreibt er, dass er einst in der Annahme lebte

„[...] Frauen seien von Natur aus mit der Eigenschaft gesegnet, kein emotionales Engagement zu spüren, sie lebten nur im jeweiligen Augenblick, ohne die Last der Erinnerung oder das Verlangen nach einem Wiederaufleben früherer Erfahrungen mitzuschleppen. Das könnte durchaus so interpretiert werden, als hätte ich Frauen als eine Art untermenschlicher Wesen betrachtet, die der Liebe nicht fähig sind. Doch so sah ich es nicht, denn diese vermeintliche geistige Verfassung ließ mir die Frauen eher als eine Art übermenschliche Geschöpfe erscheinen, frei von Demütigungen, denen der Mann aufgrund seiner starken Gefühlsbetontheit ausgesetzt war.“¹⁹⁶

Otto Weinigers Ansicht, dass der Mann als vernunftbegabt und die Frau als sinnlich galt, hat viele Künstler in dieser Zeit beeinflusst, so Brigitte Hamann.¹⁹⁷ Krenek verfällt Otto Weinigers Vorstellung nicht und seine Konstruktion des Weiblichen entstand in einer Zeit des Umbruchs, in einer Zeit „[...] vom männlichen Blick dominierten Vorstellungswelt der Wiener Jahrhundertwende, die durch verdrängte Angst und verachtende Abscheu, aber auch durch rückhaltlose Idealisierung geprägt war.“, so Matthias Schmidt¹⁹⁸ und „[e]ine solche imaginierte

¹⁹³ Ebd. S. 136

¹⁹⁴ Vgl. Maurer-Zenck, 2004, S. 264 f.

¹⁹⁵ Vgl. Krenek, 1990, S. 478

¹⁹⁶ Krenek, 1990, S. 480

¹⁹⁷ Hamann, 2001, S.21

¹⁹⁸ Schmidt, 2003, S. 255

Weiblichkeit mit ihrem magisch Naturhaften, Erinnerungslosen gemahnt zunächst an ein vom Geist der Jahrhundertwende geprägtes Frauenbild.¹⁹⁹ Und weiter meint Schmidt, dass man anhand Kreneks Frauenfiguren erkennen kann, wie er die Typisierung, die in der Oper im 18. und 19. Jahrhundert entstanden ist, als Stilmittel nutzt und mit diesen spielt. Er spielt zum Beispiel mit der Rolle der tugendhaften Gattin oder der tragischen Heroine und bringt dabei die Ästhetik der Weiblichkeit um 1900 in das Bewusstsein der Opernbesucher.²⁰⁰

Die Entwicklung des selbstbestimmten Frauenbildes war erst in den Anfängen, jedoch machte die Frauenemanzipation mit Sicherheit Fortschritte zwischen den 10er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, so Brigitte Hamann.²⁰¹ Dieses neue Frauenbild macht sich auch bei Krenek bemerkbar:

Eurydike bestimmt ihr Handeln selbst, sie entscheidet sich für Hades und sie entscheidet sich ein zweites Mal für die Unterwelt, da sie sich von Orpheus eingeengt fühlt. Dies zeugt bereits von einer selbstbestimmten und emanzipierten Frau, die dennoch im „Klischee der Mutterschaft“ verhaftet ist: Sie träumt davon, Orpheus' Kind unter ihrem Herzen zu tragen (2. Akt, 4. Szene) und bittet ihn um Schonung, da sie nun Mutter werde. Nachwuchs war von großer Bedeutung, so Hamann²⁰² und der Mutterkult, beziehungsweise Mutter zu werden, ein sehr traditionell verankertes Bild um die Jahrhundertwende bis hin in die späteren Jahrzehnte.

War der Frauentyp der alten Opern eher eindimensional, geprägt von einem Charakter, ist der Frauentyp, den Krenek hier Eurydike gibt kein eindimensionaler mehr, sondern von unterschiedlichen Charaktereigenschaften geprägt. Eurydike wird differenzierter dargestellt.

Es ist schwierig bei Krenek von einem einheitlichen Frauenbild in seinen Opern zu sprechen, allerdings schafft er einen neuen Frauentyp der Eurydike, der geprägt ist von dem Wechsel zwischen liebender Frau und untreuer Liebhaberin.

¹⁹⁹ Ebd. S. 266

²⁰⁰ Vgl. ebd. S. 266

²⁰¹ Vgl. Hamann, 2001, S. 15 ff.

²⁰² Vgl. ebd. S. 15

In den drei ausgewählten Beispielen hat die Figur der Eurydike eine klare Wandlung durchgemacht: so wandelt sie sich von der stummen, sprachlosen Frau in *L'Orfeo* zur leidenschaftlichen, von Gefühlen geleiteten Eurydike bis hin zur untreuen Ehefrau und gleichzeitig Liebhaberin bei Krenek.

Alle drei Opern sind in unterschiedlichen Jahrhunderten komponiert worden, somit auch unter verschiedenen gesellschaftlichen Hintergründen entstanden und fast jede Gattung, so Katharina Hottmann, kann „[...] im Dienst kultureller Repräsentation stehen“²⁰³ Dabei hat sich wohl die Darstellung der Eurydike zwischen Gluck und Krenek am Meisten gewandelt. Dies ist nicht verwunderlich, liegen 164 Jahre zwischen Glucks und Kreneks Uraufführungen und gerade das 19. Jahrhundert war von Emanzipations- und Frauenbewegungen geprägt und für die Veränderung der sozialen Stellung der Frau von großer Bedeutung. Dies hat sich auch in Kreneks und Kokoschkas *Orpheus und Eurydike* niedergeschlagen.

Anhand der Untersuchung kann man jedoch eindeutig erkennen, wie unterschiedlich die ausgewählten Komponisten und Librettisten mit dem Stoff des Orpheus-Mythos und damit verbunden mit der Rolle der Eurydike umgegangen sind.

²⁰³ Hottmann, 2008, S. 23

5 Literaturverzeichnis

Monographien

Abbate, Carolyn/ Parker, Roger (Hg.): Eine Geschichte der Oper. Die letzten 400 Jahre. München 2013.

Fath, Rolf: Reclams Opernführer. Stuttgart 2010.

Gier, Albert: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung. Darmstadt 2010.

Knoch, Hans: Orpheus und Eurydike. Der antike Sagenstoff in den Opern von Darius Milhaud und Ernst Krenek. Regensburg 1977.

Krenek, Ernst: Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne. Hamburg 1998.

Palézieux, Nikolaus de: Christoph Willibald Gluck: mit Selbsterzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1994.

Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution. Frankfurt am Main 2000.

Stewart, John. L: Ernst Krenek. Eine kritische Biografie. Tutzing 1990.

Theweleit, Klaus: Buch der Könige. [Nur] Band 1. Orpheus (und) Eurydike. Frankfurt am Main 1988.

Dissertationen

Macek, Viktoria: Prinzip Eurydike: ambivalente Subjektpositionen in der Rezeption des Orpheusmythos. Universität Innsbruck. Innsbruck 2008.

Reingruber, Frida: Furcht, Schrecken und Angst in Orpheus-Opern: Darstellung der textlichen und musikalischen Struktur an Beispielen von Monteverdi, Gluck, Haydn und Krenek. Universität Wien. Wien 1996.

Lexika

Becker, Alexander: Die antike Orpheus-Sage. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 7. Kassel: Stuttgart 1997, S. 1099.

Hayes, Jerema: Orfeo ed Euridice. In: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Opera. Volume Three. London: New York 1992, S. 744-749.

Schmidt, Matthias: Krenek, Ernst. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 10. Kassel: Stuttgart 1997, S. 674-683.

Whenham, John: L'Orfeo. In: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Opera. Volume Three. London: New York 1992, S. 739-743.

Artikel in Zeitschriften

Brück, Paul: Glucks Orpheus und Eurydike. Archiv für Musikwissenschaft. Vol. 7(4). Leipzig 1925, S. 436-476.

Stewart, John L.: Frauen in den Opern Ernst Kreneks. In: Musica: Zweimontasschrift 34/2. Kassel 1980, S. 136-138.

Artikel in Sammelbänden

Brandenburg, Irene: Chronik. In: Brandenburg, Irene (Hg.): Christoph Willibald Gluck und seine Zeit. Laaber 2010, S. 10-34.

Drummond, John D.: L'Orfeo. In: Metzger, Heinz-Klaus, Riehn, Rainer (Hg.): Claudio Monteverdi. Um die Geburt der Oper. München 1995, S. 57-73.

Einstein, Alfred: Glucks Orfeo ed Euridice: Reformoper als höfischer Kompromiss. In: Csampai Attila, Holland, Dietmar (Hg.): Claudio Monteverdi. Orfeo. Christoph Willibald Gluck. Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 295-303.

Fischer von, Kurt: Versuch einer Interpretation von Monteverdis Opern. In: Metzger, Heinz-Klaus, Riehn, Rainer: Claudio Monteverdi. Um die Geburt der Oper. München 1995, S. 13-19.

Goerges, Horst: Wandlungen des Orpheus-Mythos auf dem musikalischen Theater. In: Csampai, Attila, Holland, Dietmar (Hg.): Claudio Monteverdi. Orfeo. Christoph Willibald Gluck. Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 23-26.

Hamann, Brigitte: Das Frauenbild um die Jahrhundertwende. Ein Gespräch mit Brigitte Hamann. In: Dürhammer, Ilija/ Janke, Pia (Hg.): Richard Strauss – Hugo von Hoffmannsthal. Frauenbilder. Wien 2001, S. 15-22.

Hottmann, Katharina/ Siegert, Christine: Musik als kulturelle Repräsentation – Einleitung. In: Hottmann, Katharina/ Siegert, Christine: Musik und Gender. Band 1. Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation. Hildesheim 2008, S. 13-25.

Jung, Hermann: „Che farò senza Euridice.“ Geschichte und Geschichten um eine berühmt gewordenen Arie Chr. W. Glucks. In: Musicologica brunensia 50/1. Brno 2015, S. 17-29.

Kerényi, Karl: Orpheus und Eurydike. In: Schondorff, Joachim (Hg.): Orpheus und Eurydike. Poliziano, Calderon, Gluck, Offenbach, Kokoschka, Cocteau, Anouilh. München 1963, S. 9-37.

Krenek, Ernst: Orpheus und Eurydike. Vortrag vom 22. November 1926 im Verein der Kunstfreunde, Kassel. In: Stenzl, Jürg (Hg.): Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike. Schliengen 2005, S. 129-145.

Leopold, Silke: Orpheus in Mantua und anderswo: Poliziano, Peri und Monteverdi. In: Csampai Attila, Holland, Dietmar (Hg.): Claudio Monteverdi. Orfeo. Christoph Willibald Gluck. Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 83-109.

Maurer-Zenck, Claudia: Erdgeist Eurydike. Kreneks Interpretation des Dramas von Kokoschka. In: Stenzl, Jürg (Hg.): Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike. Schliengen 2005, S. 71-92.

Maurer-Zenck, Claudia: Euridice und Orfeo und die Anfänge der Oper, oder: Die Menschwerdung des Orpheus durch die Musik. In: Zenck Maurer, Claudia (Hg.): Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart. Die Vorträge der interdisziplinären Ringvorlesung an der Universität Hamburg Sommersemester 2003. Frankfurt am Main: Wien [u.a.] 2004, S.11-36.

Maurer-Zenck, Claudia: Maler, Dichter, Komponist – *Orpheus und Eurydike* von Oskar Kokoschka und Ernst Krenek. In: Zenck Maurer, Claudia (Hg.): Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart. Die Vorträge der interdisziplinären Ringvorlesung an der Universität Hamburg Sommersemester 2003. Frankfurt am Main: Wien [u.a.] 2004, S. 247-272.

Mc, Clary, Susan: Konstruktionen des Geschlechts in Monteverdis dramatischer Musik. In: Metzger, Heinz-Klaus, Riehn, Rainer (Hg.): Musikkonzepte 88. Claudio Monteverdi. Um die Geburt der Oper. München 1995, S.34-56.

Schmidt, Matthias: Zitierte Weiblichkeit. Zu einigen Frauenfiguren in Ernst Kreneks Opern. In: Ottner, Carmen (Hrsg.): Frauengestalten in der Oper des 19. Und 20. Jahrhunderts. Wien 2003, S.255-268.

Schröder, Dorothea: Orpheus auf der Opernbühne des 18. Jahrhunderts. In: Maurer-Zenck, Claudia: Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart: die Vorträge der interdisziplinären Ringvorlesung an der Universität Hamburg, Sommersemester 2003. Frankfurt am Main: Wien [u.a.] 2004, S.99-118.

Stegemann, Michael: Glucks Furien der Konvention – Mozarts gehorsame Töchter. In: Csampai Attila, Holland, Dietmar (Hg.): Claudio Monteverdi. Orfeo. Christoph Willibald Gluck. Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1988, S.175-185.

Stenzl, Jürg: Oskar Kokoschka, Ernst Krenek und die Oper „Orpheus und Eurydike“. In: Stenzl, Jürg (Hg.): Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike. Schliengen 2005, S.13-20.

Voss, Egon: Am Beginn der Operngeschichte – Orpheus ohne Mythos. In: Csampai Attila, Holland, Dietmar (Hg.): Claudio Monteverdi. Orfeo. Christoph Willibald Gluck. Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1988, S.27-38.

Waltershausen von, Hermann Wolfgang: Der Orpheus-Mythos und Calzabigis Dichtung. In: Csampai Attila, Holland, Dietmar (Hg.): Claudio Monteverdi. Orfeo. Christoph Willibald Gluck. Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1988, S.226-244.

CD Booklet

o.A.: Krenek. Orpheus und Eurydike. Festspieldokumente. München 1990.

Noten

Alessandrini, Rinaldo: Monteverdi *L'Orfeo*. Klavierauszug. (BA-8793) Bärenreiter Urtext. Kassel [u.a.] 2012.

6 Eidesstattliche Erklärung

„Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafische Darstellungen und andere analoge oder digitale Materialien. Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.“

Ort, Datum

Unterschrift