

ich, eurydike



STAATSOPERETTE





BROADWAY IN DRESDEN

MUSICAL · TANZ · OPERETTE · REVUE · KONZERT · OPER

ich, eurydike

tanzabend von **GABRIEL PITONI**

musik von **MICHAEL ELLIS INGRAM**

elektronische komposition von **PAUL KEILHAU**

texte von **RAINER MARIA RILKE und GABRIEL PITONI**

URAUFFÜHRUNG

team

Musikalische Leitung Michael Ellis Ingram
Konzept und Choreografie Gabriel Pitoni
Sounddesign Paul Keilhau
Bühne Sebastian Pitoni
Kostüme Lena Scheerer
Dramaturgie Valeska Stern
Chorleitung Konrad Schöbel

besetzung

Eurydike Elizabeth Iwasko
Orpheus Eliton Da Silva de Barros
Eurydikes Schatten Melania Mazzaferro
Eurydikes Stimme Sybille Lambrich
Ensemble Olena Andryeyeva, Stefanie Beyer,
Gabruna Brockmann, Eliton Da Silva de
Barros, Till Geier | Benjamin Gericke*,
Dominica Herrero Gimeno, Anri Hirota,
Melania Mazzaferro, Marat Rahm, Marica
Resta, Jarod Rödel, Maxime Varrin, Vincenzo
Vitanza, Christian Vitiello, Vladislav Vlasov

* als Gast am 19.9., 20.9. und 1.10.2026

Alle Tänzer*innen gehören zum Ballett der Staatsoperette Dresden.

Chor und Orchester der Staatsoperette Dresden

Studienleitung Niki Liogka
Musikalische Einstudierung und Korrepetition Minsang Cho, Yoko Meißner,
Eve-Riina Rannik
Regieassistenz und Abendspielleitung Cornelia Poppe
Choreografische Assistenz Mandy Coleman
Inspizienz Michelle Lippe
Technische Direktion Stephan Aleith
Technische Einrichtung Jörg Gerathewohl
Licht Frank Baschek
Ton Felix Hirthammer
Werkstatt- und Produktionsleitung Martin Neumann
Produktionsleitung Kostüm Anke Aleith
Masken und Frisuren Thorsten Fietze
FSJ Regie und Bühne Greta Behrendt, Ben-Alexander Briesenick

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten wurden in den Werkstätten der Staatsoperette unter der Leitung von Katrin Falkenberg und Annette Opitz (Schneiderei), Franziska Schobbert (Malsaal), Torsten Ulrich (Tischlerei), Jörg Danke (Schlosserei), Doreen Schwarz (Dekorationswerkstatt) und Avgoust Yankov (Requisite) hergestellt.

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus Urheberrechtsgründen nicht gestattet.
Photos, video and sound recordings during the performance are prohibited.

Preview beim Sommernachtstball 19. September 2026
Premiere 20. September 2026, 18.00 Uhr

Dauer ca. 70 Minuten
keine Pause

ich. eurydike

inhalt

MITGEHEN

Eurydike folgt dem vertrauten Rhythmus ihrer Paarbeziehung mit Orpheus. Es ist ein Rhythmus voller Kraft, Strenge und Präzision. Doch der Zweifel, ob es wirklich *ihr* Rhythmus und *ihre* Welt ist, hat sich längst eingeschlichen.

VERLUST

Ein Innehalten. Ein Blick. In direkter Konfrontation mit Orpheus findet Eurydike die Kraft, sich aus der Sicherheit spendenden Struktur zu lösen. Der gemeinsame Weg bricht ab.

AUFBRUCH

Das Vertraute weicht dem Unbekannten: Für Eurydike verbindet sich die Neugier auf das Neue mit der Trauer um das Verlorene.

ANPASSUNG

Eurydike versucht, die Regeln der sie umgebenden Gemeinschaft aufzunehmen. Weitgehend unbeachtet von den Anderen, folgt sie dem Sog der Gesellschaft.

SPIEL

Zunehmend sicher im Umgang mit der neuen Welt, beginnt Eurydike, eigene Bewegungen auszuprobieren und Strukturen anzustoßen. Zum ersten Mal weicht die Disziplin der Freude – die Freiheit beginnt.

ÜBERWÄLTIGUNG

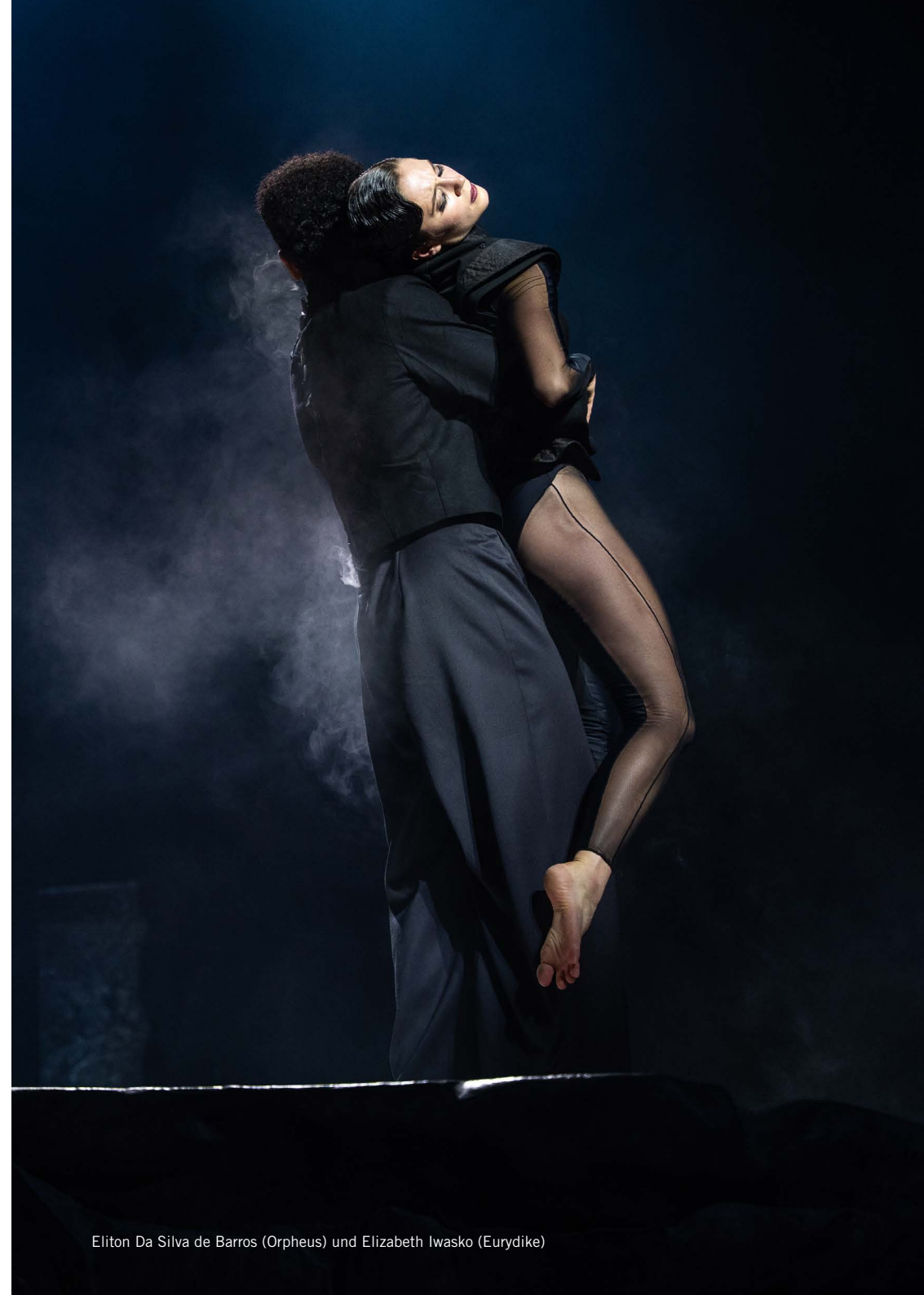
Die neuen Möglichkeiten wirken beängstigend. Eurydike sehnt sich nach Vertrautem zurück; Zweifel an der eigenen Entscheidung keimen auf.

TROST

Im Dialog mit sich selbst reflektiert Eurydike die Vergangenheit und gewinnt Kraft für die Zukunft. Sie hört auf, mitzulaufen.

RHYTHMUS

Eurydike beginnt einen neuen Rhythmus. Es ist ihr Rhythmus. Ihre Stimme. Ihr Weg.



Eliton Da Silva de Barros (Orpheus) und Elizabeth Iwasko (Eurydike)



Eliton Da Silva de Barros (Orpheus), Elizabeth Iwasko (Eurydike) und Ensemble

interview

eine geschichte über verlust und selbstfindung

Choreograf **Gabriel Pitoni** und die Komponisten **Michael Ellis Ingram** und **Paul Keilhau** im Gespräch über den emanzipatorischen Weg Eurydikes aus der mythologischen Vorlage in die Moderne

Ich, Eurydike spielt schon im Titel auf die berühmte Liebesgeschichte von Orpheus und Eurydike an. Welche Teile dieser mythologischen Vorlage nutzt ihr für euren Tanzabend?

Gabriel Pitoni: In Italien habe ich auf dem Gymnasium sieben Jahre lang Altgriechisch und Latein gelernt. Ich musste in meiner Schulzeit also viel – wirklich sehr viel! – Übersetzungsarbeit leisten. Und natürlich ist mir in diesem Zusammenhang auch der Mythos von Orpheus und Eurydike in all seinen unterschiedlichen Varianten begegnet. Trotzdem war mir von Anfang an klar, dass ich diese Geschichte in meinem Tanzabend auf keinen Fall nacherzählen möchte. Stattdessen wollte ich mich von ihr zu etwas Neuem inspirieren lassen: zu einem vielschichtigen Musiktheatererlebnis, das der Frage nach Verlust und Selbstfindung nachspürt.

Du setzt dabei am Ende der mythologischen Erzählung an, bei dem Blick des Orpheus zurück zu Eurydike, bei dem man sich immer fragt, warum um Himmels willen er das eigentlich tut.

GP: Richtig – allerdings ist die Hinführung zu diesem Moment bei uns eine ganz andere. In *Ich, Eurydike* wird keine gegenständliche Unterwelt erzählt, in die Orpheus reist, um Eurydike zurückzuholen. Es gibt keinen Zerberus, der von ihm in Musik eingelullt wird, und auch keine Persephone, die bei Hades um die Wiedervereinigung des Liebespaares bittet. Stattdessen interpretieren wir die Geschichte von Orpheus und Eurydike als Paarbeziehung, die ihre Sicherheit um den gemeinsamen Weg verloren hat. Orpheus' Blick zurück zu Eurydike ist also eher ein konfrontatives Innehalten, das Eurydike die Möglichkeit gibt, zu ihren eigenen Zweifeln und Emotionen zu stehen.

Damit verschiebst du den Fokus der Erzählung: weg von Orpheus und hin zu Eurydike. Warum?

GP: Ganz einfach: Weil über Eurydike in der mythologischen Vorlage gar nichts bis sehr wenig erzählt wird. All das, was wir von ihr wissen, bezieht sich immer nur auf Orpheus. Ihr Handeln und Sein existiert nur in Bezug auf das seine: Eurydike ist seine Muse, seine Liebe, Impulsgeberin seiner Musik. Wer aber ist diese Eurydike jenseits von Orpheus und wie sieht ihr Weg ohne ihn aus? Das ist es, was mich interessiert. Bei dieser Leerstelle setze ich an.

Wie verhält es sich mit der Musik: Natürlich birgt die Geschichte um den größten Musiker der Antike eine Anziehung für Komponist*innen aller Zeiten, welche sich seit Jahrhunderten in orchestralen und musiktheatralen Werken niederschlägt. Michael und Paul, nutzt ihr Teile dieser bestehenden Kompositionen?

Michael Ellis Ingram: Meine ganz persönliche Verbindung zu dem Stoff war von Anfang an eher eine literarische. Das erste deutschsprachige Buch, das ich mir noch als Student gekauft habe, war ein Gedichtband von Rainer Maria Rilke mit den *Sonetten an Orpheus*. Ich habe diese Texte teilweise auswendig gelernt und immer und immer wieder übersetzt – von vorne nach hinten und von innen nach außen. Sie begleiten mich seit nunmehr 20 Jahren und inspirieren mich noch immer.

Und nun finden sie sogar Eingang in deine Komposition für *Ich, Eurydike* ...

MEI: Richtig. Für die Szene mit Chor habe ich mir erlaubt, aus jedem dieser Gedichte eine Phrase herauszulösen und sie zu einem neuen Gewebe aus Poesie zu verflechten. Manchmal ist das ein ganzer Satz, manchmal nur ein einzelnes Wort. Mit all diesen Bruchstücken soll kein konkreter Inhalt erzählt werden – das erschien mir seltsam, da es sich hier ja nicht um ein Handlungsballett handelt. Vielmehr sind es Lautmalereien geworden, die quasi an uns vorbeischieben.

Paul Keilhau: Bei mir war die Herangehensweise sogar noch intuitiver. Anhand von Gabriels Szenarium war mir sofort klar, dass unser Ziel nicht die große epische Erzählung ist, sondern dass wir hier eine emotionale, intime Welt kreieren wollen. Eine Welt, die nah an das Publikum heranrückt und mit Gefühlen arbeitet, die jeder und jedem vertraut sind. Ich habe deshalb den Mythos in all seinen bisherigen Bearbeitungen ziemlich schnell hinter mir gelassen und mich gleich auf die Klangräume konzentriert, die wir hier und heute eröffnen wollen.

Diese Uraufführung vereint mit euch beiden gleich zwei Komponisten sowie zwei sehr unterschiedliche Klangwelten: eine akustische und eine elektronische. Wie gestaltet sich eure Zusammenarbeit?

MEI: Am Anfang stand eine Playlist, die Gabriel zusammengestellt hat und die Musik enthielt, die ihn inspirierte. Teilweise waren das nur Ideen, in welche Richtung eine Nummer klanglich gehen könnte, teilweise schon ganz konkrete Strukturen eines Liedes, die er für eine bestimmte Szene gerne übernehmen wollte. Ich habe diese Playlist sehr genau analysiert und versucht zu verstehen, was die DNA der jeweiligen Szene und der dazugehörigen Musik sein sollte. Und dann habe ich meine Musik in diese Formen gegossen.

PK: Einige dieser Orchestermusiken kamen anschließend zu mir, um sie mit elektronischen Texturen zu belegen. Das sind teilweise aufgenommene Naturgeräusche, die ich mit Synthesizer bearbeitet habe, teilweise Stimmverfremdungen, ein Knistern, ein Hall oder

Ähnliches. Mit diesen Texturen will ich das Publikum in konkretere Räume versetzen, nehme es vielleicht auch emotional noch einmal eindringlicher mit. An anderer Stelle tritt dann die Elektronik in den Vordergrund. Das sind meistens Momente, die von einer bestimmten Stimmung getragen werden. Da geht es weniger um eine zu erzählende szenische Handlung als vielmehr um die reine Emotion, die spricht.

MEI: So haben wir es eigentlich immer gemacht: Einer von uns hat mit der Komposition begonnen und der andere sie in seinem Bereich ergänzt. Ich fand es immer wunderbar, die elektronischen Nummern von Paul zu bekommen und sie mit ein bisschen Orchestermagie zu versehen. Und er hat es seinerseits genauso gemacht. Wenn ich das Ganze nun rückblickend betrachte, muss ich sagen: Erst in der Verbindung der so unterschiedlichen Genres blüht unsere Musik so richtig auf!

Gabriel, wie hast du daran mitgewirkt, die Musik für deine Szene zu steuern?

GP: Wenn ich choreografiere, sehe ich von Anfang an das fertige theatrale Ergebnis vor meinem inneren Auge. Ich sehe die Szene mit Licht, Kostüm und Bühne – und finde so heraus, auf welche Stimmung ich abzielen will. In einem zweiten Schritt tue ich dann alles dafür, diese Stimmung über die einzelnen Wege – Choreografie, Ausstattung und Musik – zu kreieren. Manchmal konnte ich Michael und Paul deshalb schon ganz konkret sagen, was ich mir wünsche, an anderen Stellen habe ich ihnen aber nur eine Richtung vorgegeben und mich dann von ihrer Fantasie inspirieren lassen. Auf diese Weise konnten wir uns alle immer wieder neue Impulse geben.

Nutzt du die verschiedenen musikalischen Stile, um auch szenisch unterschiedliche Effekte zu erzielen?

GP: Manchmal hilft die Elektronik, das Individuelle in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Das betrifft zum Beispiel die erste Szene des Abends: Hier wird die Ausgangssituation von Eurydike gezeigt, ihre Paarbeziehung mit Orpheus. Und da hatten wir schnell das Gefühl, die elektronischen Flächen könnten dazu beitragen, diese Szene etwas zeitloser zu gestalten – so als würde sie in einer Blase stattfinden anstatt an einem konkreten Ort oder in einer konkreten Zeit.

PK: Im weiteren Verlauf des Abends mischt sich das Elektronische dann mehr mit dem Orchesterklang, bevor beides auch wieder getrennte Wege geht. So ist, wie ich finde, eine gute Abwechslung zwischen verbundenen und eigenständigen klanglichen Welten entstanden. Gerade in dieser musikalischen Farbvielfalt liegt für mich der emotionale Reichtum des Abends. Man hat nie das Gefühl, dass nur ein singuläres Gefühl transportiert werden soll. Da ist immer eine Ambivalenz.

GP: Ja, darüber habe ich auch viel mit Elizabeth Iwasko, der Tänzerin der Eurydike, gesprochen: dass sie immer alle Emotionen zusammen denken muss, als Prozess, der sich abbildet. In jeder Euphorie schwingt immer auch ein Schmerz mit, in jeder Trauer Neugier. So ist die Trennung von einem geliebten Menschen zwar ein großer Verlust – sie kann aber eben auch die Tür zu etwas Neuem sein, sie kann auch eine Befreiung darstellen.

In der Ambivalenz der Gefühle, die ihr da gerade anspricht, durchläuft Eurydike auf ihrem Weg nach der Trennung von Orpheus verschiedene Phasen. Gabriel, kannst du diese ein wenig ausführen?

GP: Eurydikes Weg ist ein Pfad zurück ins Leben. Manchmal ist das Neue dabei durchaus beängstigend. So gibt es zum Beispiel eine elektronische Nummer mit sehr schweren Beats, die wir „Dark“ („Dunkel“) nennen und die genau diese Angst vor allem Neuen darstellt. Darauf folgt eine Nummer, die den Titel „Überwältigung“ trägt und Eurydike zeigt, wie sie versucht, die Strukturen des Alltags um sie herum zu erkennen und ihren Platz darin zu finden. Irgendwann hat sie genug Selbstvertrauen gesammelt, um sich von all diesen Vorgaben zu lösen und anzufangen, mit den verschiedenen Mustern zu spielen. Dann wieder fällt sie zurück in eine gewisse Unsicherheit: Sie sehnt sich nach Orpheus und zweifelt, ob sie die richtige Entscheidung getroffen hat ... All das sind in sich geschlossene Tableaus, die dicht aufeinander folgen und in ihrer Gesamtheit einen deutliche Entwicklung nachzeichnen: von sehr klaren Kostümen und Bewegungen, die fast repetitiv und aggressiv wirken, hin zu einem weichen, freien, beinahe hypnotischen Selbst.

Du meinstest, du würdest schon zu Beginn deiner Arbeit das fertige theatrale Bild vor dir sehen. Was heißt das hinsichtlich der Ausstattung: Welche Bildwelten eröffnet der Abend?

GP: Ich war mir mit dem Bühnenbildner Sebastian Pitoni und der Kostümbildnerin Lena Scheerer von Anfang an darüber einig, dass wir bei dieser Arbeit keinen Naturalismus auf die Bühne bringen möchten. Wir wollten uns auch hier auf die Emotionen Eurydikes konzentrieren, auf die durch ihre Reise ausgelösten Veränderungen in einer abstrakten Welt. Das Ergebnis sind drei fundamentale Bestandteile, mit denen wir im Bühnenbereich arbeiten: ein Stein, ein großes Leuchtelement und eine Art Mauer gemälde. All diese Dinge sind permanent in Bewegung und bieten gleichzeitig viel Platz für große Tanzszenen. Auf Requisiten verzichten wir komplett, um die Erzählung wirklich nur durch Bewegung auszudrücken. Und das Kostüm bietet einen genderneutralen Look für alle, der bei sehr strengen, geometrischen Formen beginnt und in freien, unkontrollierbaren Röcken endet.

Auf dem Weg zur Freiheit begegnet sich Eurydike auch selbst: in ihrem „Schatten“ und ihrer „Stimme“ als personifizierte Figuren. Was gewinnt ihr durch diese Figurenteilung?

GP: In allen mythologischen Darstellungen und Erzählungen, die mir in der Recherche begegnet sind, bleibt Eurydike weitgehend stumm oder wird mit geschlossenen Augen

dargestellt. Diese Passivität wollte ich unbedingt durchbrechen und Eurydike eine Stimme geben. Die Begegnung mit sich selbst zeigt zum einen eine ehrliche Konfrontation mit dem eigenen Ich: mit eingefahrenen Strukturen, Ängsten oder Sorgen. Gleichzeitig symbolisiert sie aber auch die Liebe zu sich selbst – und die ist manchmal mehr wert als jede Paarliebe.

MEI: Musikalisch wird die Erzählung durch die Miteinbeziehung der Stimme sehr viel komplexer. Orchester und Elektronik, Instrumentalmusik und Vokalmusik – das sind komplementäre Elemente, mit denen man wunderbar Abwechslung schaffen kann. Ich habe hier vor allem versucht, etwas zu komponieren, das unser Ensemble nicht alle Tage singen kann. Da Sybille Lambrich als Musical-Sopranistin oft Spitzentöne beltet, wollte ich nun die Tiefe ihrer Stimme erkunden. Das erschien mir vor allem für die intime Begegnung mit sich selbst sehr passend. Für den Chor dagegen habe ich eine große A-cappella-Nummer im Stil einer Motette geschrieben. Alle Chöre lieben mehrstimmigen Madrigalgesang, nur leider gehört er nicht wirklich zum Kanon des Musiktheaters.

Die Hinwendung zu jeweils einer ganz speziellen Klangfarbe – einer Stimme oder einem einzelnen Instrument – ist überhaupt eine Besonderheit eurer Komposition.

PK: Das ist vor allem eine Besonderheit von Michael! In jedem Moment stellt er eine andere gesangliche oder instrumentale Gruppe in den Vordergrund. So öffnen sich im Laufe des Stückes immer wieder neue Fenster, die fremde Klänge nach außen strömen lassen.

MEI: Das liegt daran, dass ich ja nicht nur für das Orchester komponiere, sondern mit den Musiker*innen auch als Dirigent zusammenarbeite. Es ist mir deshalb ein Anliegen, die Spielenden nicht zu langweilen – und so lasse ich jede Instrumentengruppe im Laufe des Stückes einmal in den Vordergrund treten. Manchmal geschieht das ganz exponiert, wie in der Spiel-Sequenz, wo alle Gruppen einzeln zur Geltung kommen. Es kann aber auch mal ein Bratschensolo sein oder der Lieblingsdämpfer der Trompeten oder ein schöner Doppelgriff der Streicher, der beeindruckend klingt.

PK: Du sagst, das sei ein Geschenk für das Orchester, aber es passt auch wunderbar zu Eurydikes Selbstfindungsprozess, in dem sie alle ihre inneren Anteile einmal sprechen lässt ...

Ist das ein Prozess, der am Ende des Stückes zu einem endgültige Abschluss findet?

GP: Nein, das finde ich ganz wichtig: Im Laufe des Abends gewinnt Eurydike zwar Verständnis darüber, was um sie herum und mit ihr passiert, aber die Situation geht immer weiter und das Ganze kann immer wieder kippen. So wird nie ein Schlusspunkt erreicht, sondern maximal eine Emotion, die frei schwebt.

Das Gespräch führte Valeska Stern.



Elizabeth Iwasko (Eurydike) und Eliton Da Silva de Barros (Orpheus)



Elizabeth Iwasko (Eurydike) und Ensemble

zum der mythos des orpheus notatesen

Aus dem antiken Thrakien stammte Orpheus, der berühmteste Sänger der griechischen Mythologie – darüber sind sich alle Schriften einig. Vermutlich war er sogar der Sohn des thrakischen Königs und Flussgotts Oiairos, der ihn zusammen mit Kalliope, der ältesten und weisesten der neun Musen zeugte. Von seiner Mutter erhielt der Sprössling die göttliche Gabe der Musik. Zwar wird mitunter auch Apollo, der Gott der Künste, als Kreativitätsspendender und weitere Vateroption genannt. Wahrscheinlicher allerdings ist die Variante, in der Apollo Orpheus statt seiner Gene ein zauberhaftes Instrument vermachte: eine Lyra, gebaut von Apollos Halbbruder Hermes aus dem Panzer einer Schildkröte. Im Tausch gegen Hirtenstab und -würde überließ Hermes Apollo ebenjene magische Lyra, deren Klang jedes Lebewesen in ihren Bann schlagen und zur Ruhe bringen konnte.

Inspiziert von der musikalischen Gabe des Orpheus, unterrichtete Gott Apollo den Musensohn im Spiel auf dem wundersamen Instrument. Und sein Schüler zeigte Talent: Nicht nur Vögel und Fische versammelte Orpheus mithilfe seiner Musik in den Wäldern am Olymp. Auch wilde Tiere soll der Klang seines Spiels besänftigt haben und, ja, sogar Bäume wurden angelockt und Steine bewegt – wie auch immer man sich das vorstellen mag.

Als Jason, der allen Theatergängern seit Euripides' *Medea* in anderem unglücklichem Zusammenhang bekannt sein dürfte, auf seinem Schiff „Argo“ die tapfersten Kämpfer um sich versammelte, fiel Orpheus der erste Platz in dessen „Katalog der Helden“ zu. Ihr Weg führte die Argonauten gen Kolchis, wo sie das Goldene Vlies rauben und Jason zu seinem rechtmäßigen Thron von Iolkos verhelfen wollten. Der Erfolg der ganzen Mission war damals – glaubt man der um Mitte des dritten Jahrhunderts vor Christus geschriebenen *Argonautica* – nicht zuletzt der Verdienst des Orpheus. Nur durch *sein* Aufspielen auf der Lyra konnte ein Streit zwischen zwei Argonauten geschlichtet werden, der noch vor der Abfahrt drohte, das Unternehmen zum Scheitern zu bringen. Und auf hoher See übertönte wiederum *sein* Gesang die Verlockung der gefährlichen Sirenen und bewahrte die Schiffsbesatzung vor dem bereits sicher scheinenden Verderben.

Den größten Ruhm aber erhielt Orpheus durch sein Vordringen an einen Ort, den kein Sterblicher jemals betreten, geschweige denn verlassen darf – die Unterwelt. Schon die Reise dorthin ist eigentlich unmöglich: Zerberus, ein dreiköpfiger Höllenhund, bewacht das Tor zum Totenreich und hat – genauso wie der mit dem Obolus zu entlohnende Fährmann Charon – die strikte

Anweisung, keine lebende Seele passieren zu lassen. Und doch waren im Falle des Orpheus beide Totendiener nur allzu gern bereit, den Fremden willkommen zu heißen, lauschten sie erst einmal dem wundersamen Spiel seiner Lyra. Seinen Erfolgskurs setzte der Musiker schließlich vor dem gefürchteten Herrscherpaar der Unterwelt fort: Als Orpheus im Gesang den frühen Tod seiner geliebten Eurydike beklagte und um Herausgabe ihres Schattens bat, fühlte sich vor allem Persephone an ihr eigenes Schicksal – ihre Entführung durch Hades – erinnert und bat den Unterweltsgatten, Orpheus seinen Wunsch zu erfüllen. Hades, in seinem Willen lahmegelegt durch die Kraft der orphischen Musik, vermochte lediglich eine Bedingung an die eigentlich unmögliche Gabe zu knüpfen: Bis der Sänger die Oberwelt erreicht habe, dürfe er nicht mit Eurydike sprechen, geschweige denn sich zu ihr umdrehen. Natürlich ging das schief. Sei es die Sehnsucht nach der Geliebten, die Sorge um ihr Wohl oder der Wunsch nach Kontrolle, ob sie ihm auch wirklich folgte – Orpheus wendete sich zu seiner Frau um und verlor sie damit für immer.

Über den weiteren Fortlauf von Orpheus' Schicksal gibt es unterschiedliche Versionen. Bei den einen wird er zum Begründer der „orphischen Mysterien“ und erzählt in Gedichten und Gesängen vom orphischen Schöpfungsmythos, der Zeus derart gegen den Strich geht, dass er den Helden kurzerhand mit seinem berühmten Blitz erschlägt. In anderen Überlieferungen wiederum schwört Orpheus nach dem Verlust Eurydikes allen Frauen ab und führt in Thrakien die

Knabenliebe ein. Die Mänaden, rasende Gefolgsfrauen des Dionysos, nehmen ihm diese Ignoranz übel und zerreißen ihn kurzerhand in Stücke. Seine Lyra aber, für die es keinen würdigen Nachfolger gibt, versetzen die Musen als Sternbild an den Himmel. (Der Vollständigkeit halber sei auch hier eine alternative Version ergänzt, nach der das noch immer singende Haupt des zerfetzten Orpheus nach Lesbos getragen wurde, wo es weiterhin von der Zukunft orakelte, bis ihm Apollo genervt gebot zu schweigen, unterlag ihm doch selbst die Kunst der Weissagung. Da diese Variante aber längst nicht so poetisch anmutet wie Orpheus' Eingang in die Astrologie, sei sie hier in Klammern verbannt.)

Valeska Stern



Eliton Da Silva de Barros (Orpheus), Elizabeth Iwasko (Eurydike) und Ensemble

*When I was falling,
I found the ground.*

*When I was silent,
I found a sound.*

*When I was no one's,
I became someone.*

Gabriel Pitoni: Textentwurf zu *Ich, Eurydike*

eurydike **ein letztes lebewohl**

*Streckend die Hände, bemüht, gefasst zu werden, zu fassen,
greift die Ärmste nichts als flüchtige Lüfte, und schon zum
zweiten Mal sterbend klagt sie dennoch gegen den Gatten
nichts – denn was sollte sie klagen, als dass sie zu sehr sich geliebt sah?
Nur ein letztes „Lebwohl“, das kaum seinem Ohre vernehmbar,
sprach sie und sank zurück dahin, woher sie gekommen.*

Mit diesen Worten schildert Ovid im zehnten Buch seiner *Metamorphosen* den tragischen Verlust des Orpheus, der seine Gattin Eurydike endgültig ziehen lassen muss, nur weil er sie „zu sehr [...] geliebt“ habe. Rund eine Generation, nachdem in Vergils *Georgica* zum ersten Mal ausführlich vom Gang des Orpheus in den Hades berichtet wurde, tritt Eurydike hier noch passiver auf, als in der antiken Dichtung sowieso schon üblich. Zum Vergleich: Bei Vergil ist die Geschichte von Orpheus' Abstieg in den Hades in ein Lehrgedicht über den Landbau einbettet und wird im Abschnitt von der Aufzucht der Bienen behandelt. Vergil erzählt dort vom Imker und Hirten Aristaeus, welcher der Baumnymphe Eurydike hartnäckig nachstellt. Auf der Flucht vor ihrem Verfolger wird Eurydike von einer Schlange gebissen und stirbt, woraufhin alle Nymphen samt dem frisch angetrauten Ehemann Orpheus ihren Tod tagelang beweinen. In Ovids Abhandlung dagegen ist keine Rede mehr von Aristaeus. Eurydike, zuvor noch aktiv Flüchtende und damit – in einer zugegebenermaßen freien Interpretation – ihre Liebe zu Orpheus Verteidigende, ist plötzlich nur noch passiv Gebissene, um die keine Nymphe mehr eine Träne vergießt. Ihren endgültigen Tod – ausgelöst durch Orpheus' Scheitern, der sich nicht an das Verbot zur Umkehr hält – darf sie noch nicht einmal beklagen. Selbst für die Antike, deren Gesellschaftsbild von der Annahme einer männlichen Überlegenheit bestimmt war, ist diese Darstellung vergleichsweise untertänig. Ob Eurydike Orpheus selbst liebt, ob sie überhaupt zu ihm zurückkehren will, ist hier völlig nebensächlich. Die Frau bleibt das Liebesobjekt des Mannes: Eurydike existiert nur durch Orpheus' Liebe und ist gleichzeitig Movens für eine bisher unerreichte Perfektion seiner Kunst.

Im Laufe der Zeit gewinnt Eurydike in den unterschiedlichen (musiktheatralen) Bearbeitungen durchaus an Terrain und Profil. So wird sie in Monteverdis *L'Orfeo* (1607) als „stolze Seele“ beschrieben, die nicht nur durch Schönheit, sondern auch mittels Verstand besticht. Wenn sich Orpheus zu ihr umdreht, dann tut er dies weder aus Kontrollwahn noch aus Besitzerstolz, sondern weil er sie als aktiv Liebende erleben will. Zu Verstand und Stolz kommt in Glucks

Reformoper *Orfeo ed Euridice* (1762) noch die Reflexionskraft hinzu: Dem stummen Orpheus folgend, hinterfragt Eurydike hier erstaunlich aufgeklärt das scheinbar fehlende Interesse des Gatten an ihrer Person und setzt sich schließlich mit ihrer Forderung, sich doch endlich zu ihr umzudrehen, gegen den männlichen Willen durch. Erst im 21. Jahrhundert jedoch – in Bearbeitungen wie Elfriede Jelineks *Schatten* (*Eurydike sagt*), erschienen 2013, oder Iris ter Schiphorsts Musiktheaterwerk *Eurydike. Szenen aus der Unterwelt* (2002) – wird Eurydike zur Hauptfigur des Mythos erhoben und in inneren Monologen endgültig aus ihrer Sprachlosigkeit befreit. Mit wachsender Emanzipation steigt dabei gleichzeitig die Anklage gegenüber Orpheus und seiner Omnipräsenz im Mythos. Vor allem bei Jelinek wird Orpheus' Liebe dekonstruiert und aus weiblicher Sicht als Karrieresucht und Egozentrik dargestellt. Nicht länger ist Eurydike in diesen Versionen bereit, die Notwendigkeit ihres Todes als Sprungbrett für den außergewöhnlichen gesanglichen Ruhm des Orpheus in Kauf zu nehmen.

Auf der Selbstständigkeit und Reflexion Eurydikes aufbauend, gleichzeitig aber die Beziehung zu Orpheus nicht entromantisierend – unter dieser Voraussetzung nähert sich nun Gabriel Pitoni in seinem Tanzabend dem altbekannten Mythos. Eurydikes „Lebwohl“ in Ovids *Metamorphosen* wird dabei als ihr eigener Wille verstanden, der sich hier zum einzigen Mal in der antiken Schilderung sprachlich niederschlägt. Zwar ist Orpheus derjenige, der sich umwendet, doch Eurydike nimmt aktiv Abschied und entflieht. Bei Gabriel Pitoni stellt diese Abkehr den Beginn des Eintauchens von Eurydike in ihr eigenes Schattenreich dar. In der Aufarbeitung ihrer Vergangenheit streift sie ihre alte Rolle ab und erkennt sich selbst als Subjekt, das sie nie sein durfte und doch schon immer war. Es ist der Anfang eines selbstbestimmten Wegs in einer ohne Orpheus für sie fremden und herausfordernden Welt. Natürlich lässt sich darin das verlorene Straucheln nach dem Ende einer Partnerschaft erkennen, das uns allen vertraut sein mag. Gleichzeitig aber erzählt es auch vom Freischwimmen der antiken Eurydike aus ihrem passiven Objektstatus.

Valeska Stern



Elizabeth Iwasko (Eurydike), Melania Mazzaferro (Eurydikes Schatten) und Sybille Lambrich (Eurydikes Stimme)



Melania Mazzaferro (Eurydikes Schatten), Elizabeth Iwasko (Eurydike), Chor und Ballett der Staatsoperette



Melania Mazzaferro (Eurydikes Schatten) und Elizabeth Iwasko (Eurydike)



Elizabeth Iwasko (Eurydike) und Maxime Varrin (Ensemble)

michael ellis ingram ... ist seit der Spielzeit 2024/25 Chefdirigent der Staatsoperette Dresden. Der US-amerikanische Dirigent, Arrangeur und Komponist absolvierte seine Ausbildung am Gordon College Massachusetts und an der University of Maryland School of Music. An der Leipziger Hochschule für Musik und Theater legte er 2012 sein Meisterklassenexamen im Fach Dirigieren ab. Nach Engagements als Kapellmeister am Theater Nordhausen und Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin ist Michael Ellis Ingram seit 2022 als freischaffender Dirigent weltweit unterwegs, u. a. mit Produktionen wie *Carmen* (Portland Opera, 2022), *Dornröschen* (Compagnie Illicite Bayonne, 2022), *Omar* (Boston Lyric Opera, 2023), *BLUE* (New Orleans Opera, 2023), *Aida* (Barclays Arena Hamburg & Deutschlandtournee 2024), *She Who Dared* (UA – Chicago Opera Theater, 2025), *Porgy and Bess* (Lyric Opera of Kansas City, 2026) sowie mit Konzerten der Bergischen Symphoniker, der Mecklenburgischen Staatskapelle Schwerin und der Brandenburger Symphoniker. Beim Glimmerglass Festival in New York übernahm er 2025 die musikalische Leitung von Stephen Sondheims *Sunday in the Park with George*, das mit dem International Opera Award 2025 in der neuen Kategorie „Musical Theatre“ ausgezeichnet wurde. Neben zahlreichen Arrangements und Orchestrierungen – u. a. zu der Uraufführung *Jubilee* an der Seattle Opera – schrieb Michael Ellis Ingram 2025 gemeinsam mit Martin G. Berger und Jasper Sonne Gesangstexte und Musik der Uraufführung *Der 35. Mai* am Theater Bremen.

gabriel pitoni ... verlegte nach seiner Tanzausbildung in Rom und Mailand seinen Wohnsitz nach Berlin, wo er parallel zu seiner Tätigkeit als Tänzer und Choreograf ein Studium zum Art Director an der Designakademie absolvierte. Seine Arbeiten verbinden vielseitige choreografische Ansätze mit unterschiedlichen Musikstilen. So arbeitete er im Showbereich unter anderem für Helene Fischer, Sarah Connor, Andrea Berg, Roland Kaiser und The Weather Girls. Zudem wurde er von namhaften Marken und Produktionen wie HANRO, Philips, Birkenstock, Timberland, Deutsche Bahn, Guido Maria Kretschmer und Germany's Next Topmodel engagiert. Als Co-Choreograf war er für diverse Samstagabendshows im deutschen Fernsehen sowie für internationale Künstler wie Robbie Williams und David Hasselhoff tätig. Im Theaterbereich entstanden Choreografien für das Kult-Musical *The Rocky Horror Show*, die Oper *Der Prozess* an den Landesbühnen Sachsen, die Opernrarität *1984* von Lorin Maazel am Theater Regensburg sowie die deutschen Erstaufführungen der Musicals *Come From*

Away und *Merrily We Roll Along*. Ebenfalls am Theater Regensburg inszenierte Gabriel Pitoni die Revue *I Am What I Am*, choreografierte die Wiederentdeckung der Operette *Der Prinz von Schiras* von Joseph Beer und kreierte *Next to Me* als abendfüllenden Tanzabend. An der Staatsoperette Dresden stellte er sich 2024 mit der Choreografie zu Moisés Simons' *Du bist ich* vor, worauf 2026 die Choreografie zur Musical-Uraufführung *Simsalabim – Das magische Leben des Dr. Schreiber* folgte.

paul keilhau ... ist Komponist, Künstler, Pianist und Toningenieur. Nach seinem Studium der Keyboard- und Musikproduktion in Münster zog er 2018 nach Berlin, um sich voll und ganz seiner musikalischen Karriere zu widmen. Er produzierte Soundtracks für mehrere Kurzfilme und Videospiele, darunter unter anderem *Strands of Mind*, ein Virtual-Reality-Kurzfilm von Adrian Meyer, sowie *Mordhau*, ein Videospiel, das seit seiner Veröffentlichung 2019 bereits mehr als eine Million Mal verkauft wurde. Im Duo „Skew Krew“ erarbeitet Paul Keilhau seit 2023 Tracks an der Schnittstelle von Clubmusik und Live-Improvisation. Schlagzeug, Keys und Samples greifen hier in Echtzeit ineinander, wobei das Setup zwischen Live-Act und intimer Studiosession changiert. „Skew Krew“ bewegt sich stilistisch zwischen Trip-Tech, Hypnotic Techno, UK Bass und Leftfield und war zuletzt in Clubs wie „Renate“ und „Arkaoda“ sowie auf Festivals wie „Traumburg“ und „Fusion“ zu Gast. Gemeinsam mit Gabriel Pitoni gestaltete er 2025 den Tanzabend *Next to Me* am Theater Regensburg, wo er als Komponist der elektronischen Musik und Sounddesigner in Erscheinung trat.

synopsis

I, eurydike

GOING ALONG

Eurydice follows the familiar rhythm of her relationship with Orpheus. It is a rhythm full of strength, rigour and precision. Yet the doubt as to whether it is truly *her* rhythm and *her* world has long since crept in.

LOSS

A pause. A glance. In direct confrontation with Orpheus, Eurydice finds the strength to break free from the structure that offered her security. The shared path comes to an end.

A NEW BEGINNING

The familiar gives way to the unknown: for Eurydice, curiosity about the new is intertwined with grief for what has been lost.

ADAPTATION

Eurydice attempts to assimilate the rules of the community around her. Largely unnoticed by the others, she follows the pull of society.

PLAY

Growing increasingly confident in navigating the new world, Eurydice begins to experiment with her own movements and challenge established structures. For the first time, discipline gives way to joy – freedom begins.

OVERWHELM

The new possibilities seem daunting. Eurydice longs for the familiar; doubts about her own decision begin to surface.

COMFORT

In dialogue with herself, Eurydice reflects on the past and draws strength for the future. She stops going with the flow.

RHYTHM

Eurydice begins a new rhythm. It is her rhythm. Her voice. Her path.



Elizabeth Iwasko (Eurydice), Chor und Ballett der Staatsoperette

Textnachweise

Die Inhaltsangabe, das Interview sowie die Texte von Valeska Stern sind Originalbeiträge für dieses Heft.

S. 20: Zitat aus einem Textentwurf von Gabriel Pitoni für die solistischen Gesangstexte in *Ich, Eurydike*

Bildnachweise

Titel (Elizabeth Iwasko) und Probenfotos vom 10. September 2026, fotografiert von Lutz Michen

HANRO ist exklusiver Partner der Produktion *Ich, Eurydike*.

Impressum

Herausgegeben von der **STAATSOPERETTE DRESDEN** | Intendantin **KATHRIN KONDAUROW** | Spielzeit 2026/27

Redaktion **VALESKA STERN** | Satz **STAATSOPERETTE** | Druck **ELBTAL DRUCK UND KARTONAGEN GMBH**

Musiktheater der
Landeshauptstadt
Dresden



Dresden.
Dresdener

WIR MACHEN KUNST
FÜR DEMOKRATIE UND VIELFALT
#NIE WIEDER IST JETZT



HANRO

EINE STILLE VERPFLICHTUNG
ZUR EXZELLENZ. SEIT 1884.

HANRO.COM

**MUSICAL
TANZ
OPERETTE
REVUE
KONZERT
OPER**

STAATSOPERETTE.DE

STAATSOPERETTE

