

„j'envisagé de produire une musique propre à toutes les nations, et de faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales...“

„Ich hoffe, eine Musik zu schaffen, die allen Nationen eigen ist; die alle lächerlichen Unterschiede der Nationalmusik vergessen lässt...“

–Christoph W. Gluck

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----|
| Grußworte | 4 |
| Geleitwort zum Festspielmotto | 10 |
| Spielplan | 12 |
| Interview Michael Hofstetter | 14 |
| OPER | 20 |
| Iphigenie in Aulis | 22 |
| Libretto (Richard Wagner) | 29 |
| Judith Tuma: Iphigenie in Aulis und das kollektive Unbewusste | 53 |
| Paride ed Elena | 56 |
| Karl Böhmer: Glucks Paris aus Apulien: der Sopranist Giuseppe Millico und die ersten Aufführungen von Paride ed Elena | 62 |
| Orpheus und Eurydike | 71 |
| David Barbulescu: Die verschiedenen Fassungen von Glucks, Orpheus' | 72 |
| Tina Hartmann: Frauen erheben ihre Stimmen oder waren Euripides, Calzabigi und Gluck Feministen? | 77 |
| KONZERT | 86 |
| Zwischen Licht und Dunkel. Geistliche Musik von der Bach-Familie über Gluck bis heute | 88 |
| Audiowalk ‚Iphigenie in Aulis‘ | 90 |
| Nachthelle | 95 |
| Schwanengesang | 98 |
| Orpheus Underground | 105 |
| Gespräch mit Anja Silja | 107 |
| MITWIRKENDE | 110 |
| SERVICE | 156 |
| Spielstätten | 159 |
| Programmorschau | 162 |
| Förderverein | 164 |
| Impressum | 166 |

Grußwort von Staatsminister Albert Füracker für das Festprogramm der Internationalen Gluck Festspiele 2026

Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Freundinnen und Freunde der Musik,

es ist mir eine große Freude und Ehre, in diesem Jahr wieder die Schirmherrschaft für die Internationalen Gluck Festspiele übernehmen zu dürfen, einem der herausragenden Höhepunkte im musikalischen Veranstaltungskalender unserer Heimat Bayern.

Seit 2005 würdigt dieses weltweit renommierte Spitzenereignis einen Oberpfälzer, der zu einem der bedeutendsten Opernreformer des 18. Jahrhunderts wurde – ei-nen Komponisten, dessen Werke in ihrer Verbindung von klassischem musikali-schem Formbewusstsein, emotionaler Tiefe und psychologischer Feinzeichnung bis heute wegweisend sind.

Das diesjährige Motto „Amor und Psyche“ beschäftigt sich mit brennender Liebe und unsterblicher Seele, mit äußeren wie inneren Wandlungen und Konflikten und führt damit unmittelbar in den Kern von Glucks künstlerischem Schaffen. Die Opern von Christoph Willibald Gluck sind in ihrer Bedeutungstiefe zeitlos und hochaktuell zugleich und erinnern uns daran, dass Musik gerade in bewegten Zeiten Orientie-rung, Identität und Gemeinschaft fördern kann.

Mein herzlicher Dank gilt allen, die diese Festspiele mit ihrem großen Engagement möglich machen – insbesondere Professor Michael Hofstetter und seinem Team, den Künstlerinnen und Künstlern sowie allen Förderern.

Ich wünsche allen Besucherinnen und Besuchern der diesjährigen Gluck Festspiele viel Freude mit hochkarätigen Aufführungen und besondere Eindrücke, die noch lange nachklingen.



Ihr

A handwritten signature in blue ink that reads "Albert Füracker". The signature is fluid and cursive.

Albert Füracker

Bayerischer Staatsminister der Finanzen und für Heimat



Bayerisches Staatsministerium
für Wissenschaft und Kunst

Sehr geehrte Damen und Herren,
Liebe Festspiel-Freunde,

90 Minuten für eine Revolution der Musikgeschichte – Christoph Willibald Glucks ‚Orpheus‘ hat die Oper weit über die eigene Epoche hinaus geprägt. Auf „Brettern, die die Welt bedeuten“ inquiriert er als wohl erster Komponist nach wirklich existentiellen Fragen: Den Ur- und Seinsgründen menschlichen Denkens und Handelns. In einer Metaphorik des 18. Jahrhunderts – ob Furien, Engel oder mythische Priester – behandelt Gluck wie kein anderer Themen, die später zum Kern der institutionalisierten Psychologie und Psychoanalyse avancieren sollten.

Mit seinem Œuvre wirkte er so nicht nur auf Zeitgenossen, sondern auch auf die nachfolgende Generation der Romantiker sowie bis weit ins 20. Jahrhundert. Gewissermaßen initiiert Glucks „Opera viva“ damit gar das moderne Regietheater. Am besten ist das Schaffen dieses seiner oberpfälzischen Heimat entlaufenen Kosmopoliten deshalb wohl mit einer Maxime des großen Regisseurs Walter Felsenstein zu fassen: „Die Pflicht, die Wahrheit zu finden“.

Keineswegs wollen die diesjährigen Gluck Festspiele mit absoluten Wahrheiten operieren. Doch bietet die Opern Glucks – ganz im Sinne von Felsenstein – einen Ausgangspunkt für die Suche nach Antworten auf Existenzfragen, die sich gerade in diesen Zeiten von Unsicherheit und Unwägbarkeit mit besonderer Dringlichkeit stellen.

Ich wünsche Ihnen wertvolle Erfahrungen und glückliche Stunden mit der Kraft, Schönheit und Tiefe dieser musikdramatischen Werke,

Ihr Michael Hofstetter
Geschäftsführender Intendant





HISTORIE ERHALTEN. ZUKUNFT GESTALTEN.

Seit über 25 Jahren stehen wir für die Entwicklung, Vermietung und Verwaltung von Büro- und Gewerbeobjekten sowie Wohnimmobilien in der Metropolregion Nürnberg. Wir entwickeln und betreuen Immobilien mit Substanz und langfristigem Wert. Dazu zählen denkmalgeschützte Gebäude ebenso wie moderne Neubauten.

mip-immobilien.de

Wir bedanken uns bei Allen, die
die Gluck Festspiele // 2026
unterstützen, fördern, ermöglichen:

Staatliche Förderer:



UNIVERSITÄT
BAYREUTH



Bayerisches Staatsministerium
für Wissenschaft und Kunst



Die Bürgermeisterin
Geschäftsbereich Kultur



Stadt
Fürth



FESTIVAL150

Hauptsponsor:



IMMOBILIEN

Konzertsponsor:



Fürst Fugger Privatbank



SPIELBANKEN BAYERN

private Förderer:



Internationale
Gluck-Gesellschaft e.V.

Stiftung
BILDUNG
& KUNST

Gluckfestspiele 2026 – Geleitwort und Einführung in das Festspielmotto

Amor und Psyche – Von der Entdeckung der Romantik
auf der Opernbühne

*„Trink, Psyche, und sei unsterblich! Nie wird Amor aus deinen
Armen gehen; von nun an seid ihr in ewiger Ehe verbunden“*

-Apuleius, 2. Jahrhundert n. Chr.

Seine kanonische Gestalt hat der Mythos von Amor und Psyche, dessen Nachwirkung wir am wohl eindrucklichsten heute in der Plastik eines Canova oder Rodin bewundern können, erst in den ‚Metamorphosen‘ des römischen Schriftstellers Apuleius erhalten. Der Roman, auch bekannt unter dem Titel ‚Der goldene Esel‘, schildert in einer Rahmenerzählung mit emotiver Einfühlung die Geschichte der Psyche, einer „überirdisch“ schönen Königstochter, deren unsterbliche Liebe zum Gott Amor beinahe eifersüchtigen Familienintrigen zum Opfer fällt.

Bereits Nietzsche hat den Mythos als „das zusammengezogene Weltbild“, die „Abbeviatur der Erscheinung“ gedeutet. Ebenso sind auch Amor, die fleischgewordene Liebe, und seine Gattin Psyche, deren Name auf den griechischen Seelenbegriff zurückzuführen ist, bald zu einem bedeutungsreichen Topos von Kunst und Literatur oder gar des Lebens überhaupt avanciert.

Beide Themen – die Liebe und das Seelische – bestimmen die Programmatik der Gluck Festspiele 2026. Die erst durch Cupidos (Amors) numinose Intervention ermöglichte Vereinigung der großen Liebenden Paris und Helena, die Qualen des Orpheus, dem

ein einziger Schicksalsblick die Geliebte wieder raubt, der seelische Widerstreit des Vaters und Königs Agamemnon: Dies alles bringt der „Psychologe avant la lettre“ Christoph W. Gluck ebenso wesensnah wie kathartisch wirksam auf die Opernbühne.

Gluck, in der Musikhistoriographie oft als Klassizist verzeichnet, übernimmt gleichsam eine geistige Vaterschaft für die Romantik des 19. Jahrhunderts und ihre ideengeschichtlichen Erben bis zu Carl Gustav Jung. Wie Eichendorff trifft dieser Komponist das „Zauberwort“, wie beim mystischen Novalis sublimieren sich in den Opern Glucks „Licht und Schatten“ wieder zu „echter Klarheit“ – und wenn der Maler Caspar David Friedrich einst bekannte, „nicht zu malen, was er vor sich sieht, sondern was er in sich sieht“, so ist auch Glucks Blick auf seine Opernfiguren einer der Introspektion, der seelisch ausleuchtenden Betrachtung.

Die diesjährigen Festspiele greifen die Rolle Christoph W. Glucks als Wegbereiter des 19. Jahrhunderts wieder paradigmatisch auf: Seine ‚Iphigénie en Aulide‘ erklingt in einem Arrangement des vollendeten Romantikers Richard Wagner aus dem Jahre 1847 und ist zugleich Teil der Festivitäten zum hundertfünfzigjährigen Jubiläum der Bayreuther Festspiele. Auch der ‚Orpheus‘, aufgeführt in einer Fassung des Gluck-Adepten Alfred Dörffel, begegnet wiederum im Klanggewand des 19. Jahrhunderts. Mit ‚Schwanengesang‘ und ‚Nachthelle‘, zwei abendfüllenden Liedprogrammen, loten die Festspiele zudem die Beziehung Glucks zu seinem „Enkelschüler“ Franz Schubert aus, dem Nestor des romantischen Kunstliede.

Bei Apuleius ist dem Gott Amor und seiner mythischen Geliebten Psyche ein glückliches Ende beschieden: Sie ehelichen einander und geben der gemeinsamen Tochter den Namen Hedone – das griechische Wort für Vergnügen oder Genuss.

In diesem Sinne wünschen wir Ihnen eine vergnügens- und genussreiche Zeit bei den Gluck Festspielen 2026.

Jonathan Resch

OPER

SPIELPLAN

**Christoph W. Gluck (Bearb. Richard Wagner):
Iphigenie in Aulis**

08. Mai 2026, 19.30 Uhr,
Friedrichsforum, Bayreuth

Gluck: Paride ed Elena

07. Mai 2026, 19.30 Uhr,
Kleiner Goldener Saal Augsburg.
In Kooperation mit dem Mozartfest

09. Mai 2026, 19.30 Uhr,
Markgräfliches Opernhaus Bayreuth

10. Mai 2026, 18.00 Uhr,
Stadttheater Fürth
In Kooperation mit dem Stadttheater Fürth

Gluck: Orpheus

17. Mai 2026, 19.30 Uhr,
Historischer Rathaussaal Nürnberg

22. Mai 2026, 19.30 Uhr,
Markgräfliches Opernhaus Bayreuth

KONZERT

Zwischen Licht und Dunkel
geistliche Musik von der Bach-Familie
über Christoph Gluck bis heute

08 Mai 2026, 18.30 Uhr,
Reitstadel, Neumarkt

Nachthelle
Kammermusik von Franz Schubert
und Christoph Gluck

9. Mai 2026, 20.30 Uhr,
Pfarrkirche Christkönig Fürth

16. Mai 2026, 17.00 Uhr,
Grafschaftskirche Castell

16. Mai 2026, 20.00 Uhr,
Dorfmühle Lehrberg

22. Mai 2026, 22.00 Uhr,
Schlosskirche Bayreuth

Franz Schubert: Schwanengesang

10. Mai 2026, 19.30 Uhr,
Steingraeber-Haus Bayreuth

Orpheus Underground

16. Mai 2025, 21.00 Uhr,
Kulturforum Fürth

Gespräch mit Anja Silja

23. Mai 2026, 15.00,
Steingräber-Haus Bayreuth

Im Gespräch: Intendant Michael Hofstetter

Fragen von Studierenden der Universität Bayreuth.

Lieber Herr Hofstetter, warum ist Gluck denn überhaupt so bedeutend?

MH: In meiner Schulzeit habe ich einfach nur gelernt: „Bei Gluck gab es eine strukturelle Änderung: Er hat den Chor gestärkt und keine Koloraturen mehr gewollt.“ Da dachte ich mir: „So ein Langweiler! Das Schönste fällt weg!“ Aber warum ist dieses Werk so bedeutend? Man hat das in letzter Konsequenz nie erfasst. Warum muss dieses Werk heute wieder mehr auf die Bühne kommen? Weil Gluck in die menschliche Psyche blickt, weil Gluck nach dem menschlichen Dasein fragt. Und weil Gluck meines Erachtens genau die Themen unserer Zeit behandelt!

Den diesjährigen Festspielen ist ja das mythologische Motiv von „Amor und Psyche“ beigegeben. Worin besteht hier die Verbindung zu Gluck?

MH: In gleich zwei Opern des diesjährigen Programms – ‚Paride ed Elena‘ und ‚Orpheus‘ – spielt die mythisch-metaphorische Figur des Gottes Amor oder Cupido eine entscheidende Rolle. Er ist eine dieser Figuren, die Gluck nutzt, um in der Sprache des 18. Jahrhunderts Neues zu erzählen. Die Liebe als heilende Kraft wird durch Amor personifiziert. Psyche hingegen, Amors sterbliche Geliebte, verkörpert die Glucksche Erforschung der menschlichen Seele auf der Opernbühne – und so kamen wir auf ‚Amor und Psyche‘ als Motto der Gluckfestspiele 2026.

Wie kam das Programm für 2026 zustande?

MH: *Wir machen drei „Reformopern“: ‚Orpheus‘ in der Fassung von Alfred Dörf-*

fel, also in einer romantischen Fassung. Wir machen ‚Iphigenie in Aulis‘ in der Fassung von Richard Wagner und außerdem – davon gibt es keine Fassung des 19. Jahrhunderts – ‚Paride ed Elena‘. Eine weitere Besonderheit: Gluck hat die Rolle des Paride – wie so häufig im 18. Jahrhundert – seinem Liebblingssänger, dem Soprankastraten Giuseppe Millico auf den Leib geschrieben. Nach der Uraufführung hat nie mehr ein männlicher Sänger diese Partie singen können. Das haben dann berühmte Sopranistinnen gemacht oder auch hohe Mezzosopranen, aber nie mehr ein männlicher Sänger. Bei uns singt zum ersten Mal seit 1770 wieder ein Mann die Partie des Paride, Samuel Mariño. Ein sängerisches Wunder!

Warum haben Sie sich für die Wagner-Fassung der ‚Iphigenie‘ entschieden?

MH: Das war nicht zuletzt eine logistische Entscheidung. Bayreuth ist nahelegend für die Gluck Festspiele und in diesem Jahr steht das hundertfünfzigste Jubiläum der Bayreuther Festspiele an. Ein anderes Anliegen war, die Wirkung Glucks ins 19. Jahrhundert aufzuzeigen. ‚Orpheus‘ spielen wir ja auch im Gewand dieses Jahrhunderts, in der Dörffelschen Fassung. Das Publikum hört eine Gluck-Oper, aber mit dem Blick des 19. Jahrhunderts, bei Wagner stärker, bei Dörffel etwas dezenter.

„Gluck blickt in die menschliche Psyche, Gluck fragt nach dem menschlichen Dasein.“

Weiß man, ob auch Franz Schubert, der ja mit mehreren Liederabenden im Programm vertreten ist, sich mit Glucks Opern auseinandergesetzt hat?

MH: Von Franz Schubert stammt eine Klavierbearbeitung für eine der Opern von Christoph Gluck, nämlich ‚Echo et Narcisse‘. Er muss sich also mit Glucks Werk auseinandergesetzt haben. Auch die ‚Iphigenie auf Tauris‘ soll er sehr geliebt haben. Außerdem gibt es Verbindungen über Salieri, der als Schüler Glucks und Lehrer Schuberts sozusagen der Mittelsmann ist. Außerdem natürlich auch die Stadt Wien. Schuberts Sterbehaus ist nicht weit entfernt vom Wohn- und Sterbehaus Glucks, das kann man in etwa einer Viertelstunde laufen. Letztlich sind beide große Wiener: Schubert ein Gebürtiger, Gluck ein Naturalisierter.

Gluck ist gewissermaßen ein großer bekannter Unbekannter der Musikgeschichte. Wie lässt sich sein historischer Stellenwert beschreiben?

MH: Historisch gesehen steht Gluck genau zwischen Händel und Mozart. Der junge Gluck, damals knapp dreißigjährig, feierte seine ersten ganz großen Erfolge in Italien. Er war sozusagen der Shootingstar für die Opera Seria. Dieselbe Opera Seria, die wir von Händel und Vivaldi kennen und in der ersten Hälfte seines Schaffens eben auch von Christoph Gluck. Gluck kam direkt von seinen italienischen Erfolgen nach London und dort war Händel der vielleicht

„Mit seinem Schaffen weist Gluck in die Opernwelt der Romantik.“

singuläre Stern am Musikhimmel. Die beiden veranstalteten gemeinsam ein Benefizkonzert – ein Glücksfall für den 30 Jahre jüngeren Gluck. Wiederum 30 Jahre später sind dann der große alte Gluck und der junge Wolfgang Amadeus Mozart gleichfalls

befreundet. Und so steht Gluck auch durch seine Biografie zwischen der Welt der Barockoper und der Welt der Klassik.

Das heißt, Gluck ist eine Art Wegbereiter der Klassik und der Musik Mozarts, wie etwa Beethoven auch die Romantik präfiguriert?

MH: Tatsächlich verweist Gluck durch sein Schaffen weit über Mozart hinaus und bis in das nächste Jahrhundert. Es ist vielleicht kein reiner Zufall, dass Franz Schubert ein „Enkelschüler“ von Christoph Gluck ist. Man merkt das auch, wenn man Glucks Vertonungen der Klopstock-Oden kennt und natürlich die Lieder von Schubert. In dieser Einfachheit und Schönheit der Erzählung beider liegt eine große Verwandtschaft. Mit seinem Schaffen weist Gluck aber auch in die Opernwelt der Romantik – seine Dramaturgie wird von Berlioz aufgenommen, von Richard Wagner und von Richard Strauss.

Wie hängt das mit der sogenannten „Gluckschen Opernreform“ zusammen?

MH: Das für mich Faszinierende sind nicht die Strukturreformen – die Chorszenen, die Überwindung der Secco-Rezitative, etc. –, die Gluck in die Oper eingeführt hat und die dann andere aufgegriffen haben. Ihr geistiger

Hintergrund ist es, warum Gluck für die Romantik so bedeutend ist. Bei der Opera Seria gibt es eine Aneinanderreihung von Arien mit einer jeweils einzelnen Affektdarstellung. Übrigens: Alles, was ich jetzt sage, ist überhaupt nicht gegen die Barockoper. Ich liebe die Barockoper! Aber es wird in der Regel in jeder Gesangsnummer ein einziger Affekt dargestellt, sei das jetzt Trauer oder Heiterkeit oder ein Liebesduett. Und dazwischen gibt's ein Secco-Rezitativ und dann den nächsten Affekt. Und was macht Gluck? Bei Gluck gibt es einen vollständigen Paradigmenwechsel in der Blickrichtung.

Worin genau besteht diese „andere“ Reform der Oper durch Gluck?

MH: Gluck ändert die Blickrichtung, indem er nicht mehr einen Affekt im Außen betrachtet, sondern den Blick nach innen wendet – in die Psyche des Menschen. Letztlich fragt er nach dem „Seinsgrund“ des menschlichen Lebens, dem „Urgrund“. 150 Jahre später tun Sigmund Freud und Carl Gustav Jung genau dasselbe. Gluck und sein Librettist Calzabigi entwickeln ein Sensorium für das Unbewusste oder gar, mit Jung zu sprechen, das „kollektive Unbewusste“, den „Schatten“: Das, was jeder eigentlich erst einmal verdrängt, was man an sich selber nicht sehen möchte, die negativen Gedanken und Emotionen. Nach Jung muss man diesen Schatten betrachten und ihn umarmen, denn wenn man ihn ignoriert, dann wächst er. In diese Psyche, in diesen Seinsgrund, ja, in diese Seelentiefe haben Gluck und sein Librettist hineingeleuchtet und schreiben jetzt eine Oper, die nicht mehr aus Einzelaaffekten bestehen kann. Sie ist jetzt ein Strom von Emotion, ein Entwicklungsroman, eine psychische Innenschau.

Gluck ist demzufolge also als eine Art Proto-Psychologe auf der Opernbühne. An welchen Stellen in seinem Œuvre wird das besonders deutlich?

MH: Ich will die Beschreibung dieser großen „Seinsthemen“ an zwei Opern von Gluck verdeutlichen. Die erste ist ‚Orpheus und Eurydike‘: Orpheus sagt zu seinen Freunden: „Bitte lasst mich allein.“ Das ist der erste Satz, den er singt und dann beginnt eine Reise in die Tiefe der eigenen Psyche. Das drückt Gluck eben mit dem Vokabular und mit den Metaphern des 18. Jahrhunderts aus. So begegnet Orpheus den Furien. Bei Gluck schreien die Furien Unisono

auf Orpheus ein, sie haben keine Harmonie. Aber Orpheus schreit nicht zurück, sondern Gluck gibt ihm das zärtlichste Orchesterinstrument, das wir kennen: Die Harfe – ein Instrument, das seit Monteverdi, also seit Beginn der Oper, für die Seele steht und eigentlich für die Liebe. Orpheus singt dann drei kurze und natürlich sehr schöne Ariosi, bis er an einer Stelle zu ihnen sagt: „Dieser

Diese Oper ist ein Strom von Emotion, ein Entwicklungsroman, eine psychische Innenschau.“

Schmerz, der euch Furien zu dem gemacht hat, was ihr jetzt seid – diesen gleichen Schmerz empfinde auch ich in meinem Herzen. Und dann schauen die Furien sich an und sagen: „So etwas Schönes haben wir noch nie gehört.“ Das wird natürlich immer verstanden als Antwort auf

seinen schönen Gesang, was an der Oberfläche sicher stimmt, aber der tiefere Grund ist natürlich ein anderer: „So etwas Schönes haben wir noch nie gehört, weil sich niemand bisher in Liebe und Verständnis uns zugewendet hat.“ Und dann lassen sie ihn passieren.

Wie hängt das alles mit der Psychologie und Psychoanalyse zusammen, die als institutionalisierte Wissenschaft das Licht der Welt ja erst mehr als ein Jahrhundert später erblickt?

MH: Carl Gustav Jung würde die Furien den bereits erwähnten „Schatten“ nennen, also der unbewusste Teil unseres Ich. Das, was Gluck schon lange vorher auf die Bühne gestellt hat. Ein anderes Beispiel ist ‚Iphigenie in Aulis‘. In der Barockoper gibt es den Chor nur als Huldigungschor der Solisten im „lieto fine“, dem glücklichen Ende. Bei Gluck gibt es den Chor hingegen ständig auf der Bühne. Meines Erachtens ist der Chor bei Gluck nichts anderes als das, was Jung das kollektive Unbewusste nennt.

Der Chor ist für Gluck also auch eine Art Spiegelbild der Gesellschaft?

MH: Ja, und zwar vor allem ihrer unbewussten Regungen! In der ‚Iphigenie‘ bildet der Chor eine ganz furchtbare, aber eben leider natürliche Haltung des Menschen ab. Auf einer ersten Stufe singt und preist er die königliche Familie und die Prinzessin. Er wehrt sich gegen das Ansinnen des Sehers Kalchas,

Iphigenie zu opfern, um Wind für die Kriegsschiffe zu schaffen. Doch schon im nächsten Chor, im dritten Akt, als der Wind immer noch nicht aufgekommen ist, heißt es dann: „Wenn ihr nicht endlich die Prinzessin opfert, dann schlachten wir sie selbst!“ Genau wie bei C. G. Jung wandelt sich das kollektive Unbewusste hier ins Dämonische – Jung hat das sogar auf die Entstehung des Nationalsozialismus bezogen. Wir sind heute nicht mehr weit von einer solch furchtbaren Entwicklung, von so einer Sogwirkung entfernt.

Kann man also sagen, dass es gerade unsere Jetztzeit ist, die wieder nach einer Musik wie derjenigen Glucks verlangt?

MH: Unbedingt! Die Barockoper ist historisch ein Spektakel, mit dem der Fürstenhof gleichsam sich selbst feiert. Deshalb ist es für mich auch ganz logisch, dass in den Neunzigerjahren, den Nullerjahren, als nach dem Ende des Kalten Krieges ein gewisser Universaloptimismus herrschte, gerade die Oper des Barock Konjunktur hatte. Ich glaube, dass, angesichts der großen Verwerfungen im politischen und sozialen Umfeld heute, gerade Christoph Gluck mit seinem Blick in den Seinsgrund, in die Abgründe der menschlichen Seele die richtigen Fragen stellt und die brennenden Themen auf die Bühne bringt.

GLUCKFESTSPIELE // 2026

OPER

Iphigenie in Aulis

Oper von Christoph Gluck
in Bearbeitung von Richard Wagner

Freitag, 08. Mai 2026, 19.30 Uhr
Friedrichsforum Bayreuth
In Kooperation mit dem Friedrichsforum Bayreuth

Bo Skovhus, **Agamemnon**
Vero Miller, **Klytämnestra**
Francesca Lombardi Mazzulli, **Iphigenie**
Aco Bišćević, **Achilleus**
Christian Miedl, **Kalchas**
Soula Parassidis, **Pallas Athene**

ThüringenPhilharmonie Gotha-Eisenach
Cantus Thuringia
Bachchor Arnstadt
Studierende der Hochschule für Musik Nürnberg, Bühnenorchester
Michael Hofstetter, **Leitung**

THOAS:

*Du glaubst, es höre
Der rohe Skythe, der Barbar, die Stimme
Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
Der Grieche, nicht vernahm?*

IPHIGENIE:

*Es hört sie jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt*

– Johann Wolfgang Goethe:
Iphigenie auf Tauris (V/4)



Iphigenie (Anselm Feuerbach, Gemälde von 1862)

Iphigénie en Aulide¹ ist Glucks erste französische Reformoper. Die Idee, die Reformoper auf die französische Tragédie lyrique zu erweitern, war bereits 1770 entstanden in logischer Folge auf die „Azione teatrale per musica“ ‚Orfeo‘, der "tragedia" ‚Alceste‘ und dem "dramma per musica" ‚Paride ed Elena‘. Dass der Librettist François Louis Le Blanc du Roulet dafür auf Jean Racines kanonische ‚Iphigénie‘ von 1674 als Vorlage zurückgriff, trägt diesem programmatischen Anspruch Rechnung. Denn im Querelle-freudigen Paris hatte Racine just Iphigénie gegen Jean-Baptiste Lullys ‚Alceste ou le triomphe d'Alcide‘ auf ein Libretto Philippe Quinaults ins Feld geführt und damit versucht, die Deutungshoheit der klassizistischen deklamierten Tragédie gegen Übergriffe einer mit der Tragédie lyrique entstehenden französischen Oper zu verteidigen. Paris war bereits im 18. Jahrhundert ein heißes Pflaster für Komponisten, selbst, wenn sie Franzosen waren. Dass Gluck von seiner ehemaligen Gesangsschülerin Königin Marie Antoinette protegiert wurde, machte seine Position keineswegs weniger angreifbar, denn der in Wien und dem deutschen Sprachraum Gefeierte war in Paris weitgehend unbekannt. Gluck flankierte seinen Vorstoß 1773 mit einem im Mercure de France - der wichtigsten Zeitschrift nicht nur Frankreichs - veröffentlichten selbstbewußten Brief, ‚Iphigénie en Aulide‘ schaffe mit "une mélodie noble, sensible & naturelle" eine universelle Musik, welche die "lächerliche Unterscheidung" nationaler Musikstile beenden solle. Womit der vor allem in Paris leidenschaftlich geführte Kampf französischer gegen italienische Opernmusik gemeint ist, in den auch Gluck bald hineingezogen wurde. Ihn sollte ein aufklärerisches universalistisches Ideal beenden, in dem übrigens unüberhörbar das Echo des "vermischten deutschen Geschmacks" nachklingt.

Iphigénie en Aulide⁴ erzählt den ersten Teil des Familiendramas um die Opferung der Iphigenie. Auf dem Weg in den trojanischen Krieg liegen die griechischen Schiffe wegen einer Flaute in Hafen von Aulis fest. Das von Kalchas angerufene Orakel hat verkündet, dass Wind erst aufkommt, wenn Agamemnon seine Tochter Iphigenie der Diana opfert.

Du Roullet reduzierte Racines fünftaktige Tragédie auf operntypische drei Akte, eliminierte zahlreiche Figuren und Nebenhandlungen und näherte die Dramaturgie dabei in den ersten beiden Akten Euripides' Handlungsverlauf an, verteilte jedoch die bei Euripides die Figuren zerreißen, einander widerstrebenden Emotionen und Intentionen auf unterschiedliche Charaktere. Anders als in den Dramenvorlagen tritt der das Opfer fordernde Oberpriester Kalchas bereits zu Beginn wirkungsvoll in Erscheinung, treibt das Opfer der Iphigenie voran und wendet buchstäblich im Handumdrehen den Chor der Griechen aus der Solidarität mit ihr als künftiger Herrscherin in eine mordlüsterne Bande, gegen die nicht nur der Vater Agamemnon, sondern selbst Achilles Tapferkeit und Liebe machtlos sind. Während bei Euripides Agamemnon selbst zwischen Kriegs- und Herrschaftsambitionen und der Liebe zu seinem Kind schwankt, um schließlich das Opfer vor sich zu rechtfertigen, sind diese unsympathischen Aspekte in der von Gluck vertonten Version ganz auf Kalchas, den bei Racine als "Jungferschlächter" apostrophierten bösen Geistlichen, ausgelagert. Gegen ihn rennen der verliebte Verlobte und der liebende Vater vergeblich an, der gleich zu Beginn "Diane impitoyable" anklagt und ankündigt "Je renonce aux honneurs", um schließlich anzubieten "Tu veux du sang, répands le mien!". Von Racines barocker Intrigendramaturgie, zu der ursprünglich eine Rivalin Iphigenies um die Gunst Achilles gehörte, ist noch die angebliche Untreue Achilles übrig, mit der Agamemnon Klytämnestra und Iphigenie schnellstens aus der Gefahrenzone Aulis wieder nach Mykene schicken möchte. Iphigenies Anklage an den vermeintlich untreuen Achille und dessen ratlose Treuebekundungen lassen die ersten beiden Akte in den musikalischen Farben von Liebe und Eifersucht erstrahlen. Das Opfer hingegen nimmt Iphigenie ohne Widerstand an und diese weibliche Opferbereitschaft gehört - ähnlich wie die Alcestes in der Pariser Fassung von 1776

- zu den heute schwerverdaulichsten Aspekten. Ganz anders Klytämnestra, die sich in eine unübersehbar von den großen Tragödiinnen der Tragédie inspirierte, tobende Mutter verwandelt, die Zeus' Blitze auf die Griechische Flotte herabbeschwört, mit bloßen Armen "Jusqu'au derier soupir/ Je défenderai tes jours" - und wo das nicht gelingt, mit ihrer Tochter sterben will.

Wie stets bei Gluck und seinen Librettisten sind die wahrhaft aufgeklärten am Ende die Götter. Wie im Mythos greift auch hier Diana direkt ein und rettet Iphigenie. Doch statt sie in einer Wolke zum Tempeldienst nach Tauris zu entführen, werden die geprüften Eltern mit der Tochter wiedervereint und die treuen Liebenden dürfen heiraten. Glucks ‚Iphigenie‘ löst den Tantalidenfluch damit - knapp nach der Hälfte der in den griechischen Bearbeitungen behandelten Stoffe auf. Um dennoch wenige Jahre später die damit eigentlich nicht mehr mögliche Fortsetzung ‚Iphigenie en Tauride‘ in Paris auf die Bühne zu schicken.

Tina Hartmann



Libretto

„Die Bearbeitung Richard Wagners verrät eine Meisterhand, sowohl in ihrem positiven Tun als in ihrem Unterlassen.“

–Eduard Hanslick

Als 1847 Richard Wagners Fassung der ‚Iphigenie in Aulis‘ erstmals erklingt, liegt die Uraufführung des ‚Tannhäuser‘ kaum zwei Jahre zurück. Auch die Arbeit am ‚Lohengrin‘ sowie erste Skizzen zu den ‚Meistersingern‘ fallen in diese von nachgerade manischer Produktivität geprägte Zeit als Königlich-Sächsischer Kapellmeister der Dresdner Hofoper. Nahtlos fügt sich somit auch seine Auseinandersetzung mit Gluck in das Wagnersche Œuvre ein – und noch der späte Wagner sollte die beiden ‚Iphigenien‘ als paradigmatisches Studienobjekt für angehende Komponisten empfehlen.

Doch nicht lediglich um ein funktionales Arrangement, die Adaption der Oper an die Aufführungsbedingungen des Dresdner Theaters ist es Wagner zu tun: Vielmehr eignet er sich Wort und Ton durch eine grundlegende Neuübersetzung des Textes, erhebliche szenisch-musikalische Ergänzungen und Streichungen sowie instrumentale Ergänzungen gänzlich neu an. „Die berühmten „Nach-Rom“-Exklamationen des „Tannhäuser“ finden hier ihr charakteristisches Äquivalent im abschließenden Volksruf: „Nach Troja“ – und Iphigenie steht im Unterschied zu Gluck/Roulet, obgleich fast analog zu Wagners Elisabeth, seiner Elsa und Isolde, nicht mehr die salvierende Vereingung mit dem Geliebten, sondern ein Dasein als keusche Dianenpriesterin bevor.

Glucks psychologische Personenschau verschmilzt so mit Wagners eigener Konzeption des Musikdramas als Symbiose der disparaten Einzelkünste, dem ‚Kunstwerk der Zukunft‘.

Jonathan Resch

Iphigenie in Aulis

Von François-Louis Gand Le Bland Du Roullet

Übersetzung von Richard Wagner (WWV 77)

Uraufführung: Dresdner Hoftheater, 24. Februar 1847

ERSTER AKT.

Agamemnon.

O Artemis, Erzürnte! Umsonst gebeust du mir dieß so schreckliche Opfer,
Umsonst verheißt du mir deine göttliche Gnade
Und den günstigen Wind, der nach Ilion uns führt.
Nein, wie der Griechen auch beleidigt,
Um diesen Preis werd' er an Troja nicht gerächt!
Ich entsage den Ehren, die mir zugehört,
Und gält' es selbst mein Leben,
Geopfert werde nicht mein Kind Iphigenia.
O Artemis, Erzürnte, umsonst, umsonst gebeust du dieß.
O du, von ew'gem Glanz umgeben,
Könntest du ohn' Erleichen diese Grausamkeit sehn?
Wohlthät'ger Gott! Beschütze du ihr Leben
Und erhör' mein glühendes Flehn:
Auf dem Wege nach Mykene befeure meines Arkas Schritt,
Täuschen mög' er Tochter und Gattin, daß sie wähnen: Achilles,
Mißachtend solchen Reiz trachte nach and'rer Liebe Banden,
So daß gekränkt zurück sie mögen gehn!
O du, von ew'gem Glanz umgeben,
Könntest du ohn' Erleichen diese Grausamkeit seh'n
Wohlthät'ger Gott! Beschütze du ihr Leben,
Und erhör' mein glühendes Flehn!
Wenn mein Kind in Aulis erscheint,
Wenn verhängnißvoll ihr Geschick hieher sie führt,
Ha! dann schützet sie nichts vor dem blutdürstgen Eifer
Dieses Priesters, des Volks, ach, der Götter!

Chor der Griechen.

Länger darfst du nicht widerstreben,
 Erfahren müssen wir noch heut,
 Welch Opfer Artemis gebeut.
 Ha, Kalchas, du darfst nicht mehr schweigen.

Feldherrn der Griechen.

Nun sprich! Stille dieser Tobenden Wuth!
 Welch Opfer ist's, das Artemis verlangt? Wohlan! So sprich!
 Kalchas.
 Warum mich so gewaltsam zwingen?

Alle.

Länger darfst du nicht widerstreben etc.

Kalchas.

Die Göttin will, daß ich euch jetzt belehre.
 Vor heiligem Schauer erbebt mir das Herz!
 Du schrecklich erhab'ne Göttin,
 Ha, dein Geist durchbebt mich, du verlangst es,
 Und zitternd künd' ich an, was dein Gebot uns heißt! -
 Du willst, daß meine Hand mit Beben
 Vergieße das edelste Blut.
 So wird dein Zorn durch nichts versöhnt
 Als durch solch ein blutiges Opfer?
 Welches Leid, welch ein Schmerz! Du jammervoller Vater,
 O furchtbar gewaltige Gottheit, mildre deinen strengen Sinn!
 Agamemnon. Kalchas.
 O furchtbar gewaltige Gottheit, mildre deinen strengen Sinn.

Kalchas.

Sagt, könntet ein so grausames Opfer ihr bringen?

Chor.

Zög're nicht es zu nennen, und fließen soll noch heut'
 Sein Blut vor dem Altar, wie's die Göttin gebeut!
 Höre uns, erhab'ne Göttin! Führe uns nach Ilion hin!
 Daß dort unsre Wuth erkalte In des letzten Trojaners Blut!

Kalchas.

Beruhigt euch und geht! Denn heute noch,
 Das versprech' ich euch, wird euer Wunsch erfüllt!

Du siehst, wie laut das Heer schon wüthet,
Und weißt, was Artemis, durch ihren Spruch gebietet.

Agamemnon.

Ha! Nenne mir sie nicht, diese Göttin, die ich hasse!

Kalchas.

O Verwegner! Halte ein! Befürchte ihre Rache!
Nur durch ein schleuniges Gehorchen
Vermagst du noch zu hemmen den schon erhobenen Arm.
Erfüll' ohn' alles Widerstreben ihr unwiderruflich Gebot!

Agamemnon.

Kann vom Vater die Göttin fordern,
Daß mit eig'ner Hand zum Altar
Als Opfer er ihr führen soll
Sein Kind, sein liebes Kind, das so zart und ihm so theuer?
Kann die Göttin dieß gebeu'n?
Nein, ich gehorche nie solchem grausen Befehl! -
Ich hör' in der Seele ertönen das Klagerufen der Natur;
Sie spricht zu meinem Herzen,
Und ihre Sprache dünkt mich sichrer,
Als des Orakels Schreckenswort! -
Nein, ich gehorche nie etc.

Kalchas.

So wolltest du meineidig werden?
Der Himmel empfing deinen Schwur!

Agamemnon.

Ja, ich weiß, was Pflicht mir gebeut. -
Wenn die Tochter gehorcht,
Die ich rief an das unglücksel'ge Gestad, -
Wohl, dann sei's - als Opfer mag sie fallen!

Kalchas.

Durch trügliche Worte suchst die Göttin du zu täuschen;
Doch in des Herzens Grund blickt tief ihr helles Auge:
Soll deine Tochter hier vollenden,
So versuchst du umsonst, dem Tod sie zu entziehn,

Und trotz dir wissen sie zum Altar sie zu führen. –
Ja, schon führt sie sich selbst ihm zu!

Chor.

Klytämnestra mit der Tochter!
Ihr Götter, welche Freude!
Auf, seht und bewundert dieß Paar!

Agamemnon.

Was hör ich? Sie schon hier? Welch ein
Schmerz! Holde Tochter!

Kalchas.

Ihr Könige so hoch und doch Sterbliche nur, -
Blickt her und seht hier eure Schwäche! –
Herr, dem sich Alles beugt, Beug' den Göttern dich nun!

Agamemnon.

Grausame Götter! So wollt ihr, daß die Unschuld erliege?
Erdrückt von eurer Macht, vermag eurem Willen ich nicht zu widerstehn!
O Tochter! Ha, ich zittre!

Kalchas.

Ha, das Opfer kommt näher!

Agamemnon.

Ach, Kalchas - laß den Namen jetzt geheim noch bleiben,
Denn zur Verzweiflung trieb es die Mutter.

Chor.

Welch ein Reiz! Welche Majestät!
Welche Anmuth, sehet, o seht!
Wie so werth muß sie sein
Denen, die Aeltern sie nennet,
Agamemnon, er ist zugleich
Der glücklichste der Väter, Der glücklichste Gemahl,
Und aller Herrscher Haupt! Welch ein Reiz etc.

Klytämnestra.

Wie gern hört mein Ohr dieses schmeichelnde Lob,
Das unsre Getreuen dir spenden;
Für das Gefühl der Mutter ist unaussprechlich diese Lust. -
Verweile hier, geliebte Tochter, genieße allein

Die Ehren, die uns gewidmet sind.
Zum Gemahl will ich gehn, ihm eröffnen mein Herz,
Daß bald er unsern Wunsch erfülle.

Iphigenia.

Die Liebe, durch die sie mich ehren,
Kann die Unruh mir nur vermehren; -
Achill! Ach, so ruf' ich ihm zu, - Achill, was zögerst du? -

Klytämnestra.

Laßt uns allein!
Laß' die tief gekränkte Ehre uns retten!
Komm, Tochter! Hier ist für uns nicht länger Weilen!

Iphigenia.

Nicht seh'n soll ich Achill? O Götter!
Ihn, Dessen heiße Liebe... -

Klytämnestra.

Verhaßt sei dir Achill, so lange du noch lebest -
Denn unwerth ist er ganz der ihm bestimmten Ehre.
In neuen Banden, hält ihn neue Liebe fest!

Iphigenia.

Was hör' ich!

Klytämnestra.

Dein Vater war besorgt, vor allem Volk
Dem Spott Achill's dich ausgesetzt zu sehn;
Darum befahl er dir, du solltest Aulis meiden,
Nach Argos wieder gehn, vergessen den Verräther.
Er sandte Arkas uns mit dem Geheiß entgegen,
Doch wir verfehlten ihn und täuschten seine Sorgfalt;
Er kam erst diesen Augenblick, gab Rechenschaft von dem
Was ihm befohlen war. -
Nun kann ich länger nicht Achill's Verrath bezweifeln.

Iphigenia.

Weh' mir!

Klytämnestra.

Waffne dich mit zürnendem Muthe,
Dränge kräftig die Seufzer des Schmerzes zurück!

Folge nur dem glühendsten Haß –
 Mög' ihn die Nemesis verdammen! –
 Vom Vater sei an Achilles gerächt,
 Du bist wie er von Götterstamm.
 Zürnend erblick' ich Zeus den Arm zur Rache heben, -
 Ja, das Geschrei der Rache schalle laut über Meer und Land.

Iphigenia.

Hab' ich recht gehört? O Zeus, kann ich es glauben,
 Daß Achill, vergessend der Pflicht, vergessend seiner Ehre,
 Verachtend mein Herz - die Treue brach!
 Weh' mir! Mein Herz, noch nicht belehret,
 Dem gepriesenen Helden war schnell es zugethan!
 Die Liebe zu ihm gebot mir Ehre und Pflicht,
 Wie hätt' ich vermocht dieser Liebe zu wehren?
 Verräther, nun täuschest du mich!
 Ein andrer Arm soll dich umfassen!
 Nun muß für ewig ich dich hassen,
 Spräch' lauter auch mein Herz für dich! - Ach!
 immer werd' ich doch nach ihm mich sehnen,
 Wie ich so selig in ihm war!
 Meinem Aug', ach! entfließt, ihr heißen Thränen!
 Fließt ihr, weil er der bitt'ren Klage werth!
 Nein, weil er undankbar! ...
 Verräther, nun täuschest du mich etc.

Achilles.

Ist's ein Traum, der mich täuscht?
 O sag', Du in Aulis, Geliebte?

Iphigenia.

Was zu diesem Gestad' mich auch brachte,
 Ich sage dir mit Stolz, mein Herz wirft mir nicht vor,
 Daß es Achilles war, den zu seh'n ich gewünscht.

Achilles.

Was hör' ich? Welch' ein Wort! Gilt es mir dieses Zürnen?
 Iphigenia.
 Der neuen Liebe, die dir erblühte, gieb dich hin!
 Daß untreu du mir bist, es soll mich nicht betrüben;
 Reich immerhin die Hand Jener, die jetzt du liebst! -

Achilles.

Jener, die jetzt du liebst!? –

Wer wagt es, solcher nied'ren Untreu mich zu zeih'n?

Iphigenia.

Ich - die grausam du verriethest! –

Achilles.

Achilles dich verrathen - ?

Iphigenia.

Trotz des mächtigsten Eid's!

Achilles.

Ich dich vergessen, o Geliebte?

Iphigenia.

Du brachest die Bande, die uns einten.

Achilles.

Die Bande, die so theuer mir?

Iphigenia.

Wohl - dich erzürnet es, mich noch hier zu sehen; —

Sei ruhig denn — sehr bald werd'ich, wie du es wünschest,

Meine heimische Burg und Argos wiedersehn,

Daß fessellos du Raum für neue Liebe hast.

Achilles.

Ha! Allzu viel! Weiß auch Achill, im Zauber deiner Reize,

Den bittern Schmerz des Unrechts zu ertragen –

Doch sein liebendes Herz giebt länger nicht

Der Verachtung sich preis!

Iphigenia.

Mein Bangen - mein Verdacht - mein Kum-mer - mein Schmerz -

Alles zeigt nur meine Liebe! –

Ach, wie so leicht wär es dir, die Schwache zu täuschen!

Allzugern glaubt dir nur dieses liebende Herz.

Achilles.

Zweifle nie an meiner Treue!

Solch grausamer Zweifel verwundet mein Herz. -

Iphigenia.

Ach, ich fühl' in holder Reue,

Wie auf immer mich flieht dieser Wahn und sein Schmerz.

Achilles.

Iphigenia, du konntest treulos mich glauben,
Beleidigen mich, o Himmel! durch solchen Verdacht!

Iphigenia.

O strafe mich nicht mehr für das thörige Wähnen,
Gewiß, schon büßt' ich hart durch den Schmerz, den ich empfand.

Beide.

Dein holdes Wort, es erfüllt mich mit Freuden,
Hymen! Hymen! Banne unsre Leiden!
O du, der Menschen Glück, komm' eine heute noch
Ein Paar, das Amor selbst deinem Tempel ge-weiht!

ZWEITER AKT

Frauen-Chor.

Laß deine Brust Freude durchwallen,
Der herrlichste Held ist bald dein;
Entzückt wirst du in seine Arme fallen;
Achill ragt hoch empor, und vor den Griechen allen
Ist dein er werth allein.

Iphigenia.

Umsonst wähet ihr meine Sorgen zu täuschen!
Beleidigt fühlt von meinem Vater sich Achill;
Wenn zwei so mächt'ge Helden sich erzürnen,
Wie klein bleibt, ach! der Liebe zarte Macht! –
Bald von Fürchten, bald von Hoffen
Wird nun gequält mein armes Herz;
Ach! was gleichet dem steten Wogen
So heftig wechselnder Pein, Das wie Sturm es erregt. –
Du Gott der Liebe, hör' mich flehn,
O beug' des Vaters Stolz, den noch Niemand bezwang!
Besänft'ge des Geliebten verderblichen Zorn!
Die Beide mir so theuer, versöhnt laß mich sie sehen;
Dies allein kann dem Glück mich weih'n,
Du Gott der Lieb' erhör mein Fleh'n!
Bald vor Fürchten etc.

Klytämnestra.

Meine Tochter, bald macht Hymen dich glücklich!
Im Tempel ordnet jetzt schon dein Vater die Feier,
Welche Wonne für dich, und für mich welcher Ruhm!
Bald höret Griechenland, daß der Sohn einer
Mich seine Mutter nennet, und dir sein Leben

Iphigenia.

Großer Zeus! dir sei Dank!
Klytämnestra.
Im Ungestüm der Liebe naht schon Achill
Mit festlicher Pracht zum Altar dich zu geleiten!

Achilles.

Singt laut und erhebt eure Königin!
Der Gott, dem sich mein Leben weihet,
Macht auf ewig auch mein Volk beglückt.

Chor.

Wir preisen, besingen die Holde!
Der Gott, dem sich dein Leben weihet,
Macht auf ewig auch uns beglückt!

Achilles.

Fürstin, erlaube nun, daß deine Hand ich fasse,
Um stolz und hochbeglückt zum Altar dich zu führen.

Alle.

Der Ehe holder Gott! Nie vernahmst du wohl je
Einen Schwur der so heilig, sahest nie ein Paar so selig
Als das so hoch beglückt Deiner Weihe jetzt naht!

Arkas.

Unglückliche! Wo eilt ihr hin? Zurück!
Nein, nimmer darf ich dulden,
Daß zu diesem Altar ihr zieht!

Achilles.

Was sagest, Arkas, du?

Klytämnestra.

Zitternd hör' ich dich an!

Arkas.

Länger nicht kann ich nun schweigen!
 Im Tempel dort harret dein Gatte,
 Um einer zorngefüllten Göttin sein Kind zu opfern.

Klytämnestra.

Er, mein Gemahl?
 Achilles. Iphigenia.

Ihr mein Vater!**Klytämnestra.**

Wäre dies möglich?

Alle.

Erbebt die Erde nicht vor so gräßlicher That!

Arkas.

Ja, Iphigenia ist es! In ihr erblickt das Opfer
 Das die Göttin verlangt!

Chor.

Nimmer werden wir dulden solch ein strafbar Opfer!
 Nein! Unser König wird heut' noch ihr Gemahl!
 Alle fallen wir eh'r, als sie wir sterben sähen, unsre Königin!

Klytämnestra.

Achill! Sieh' hier vor dir mich knieen!
 Erbarme du dich dieser Unglücksel'gen,
 Die an dieses Gestad' in der Hoffnung ich brachte,
 Sie mit dir hier vereint zu seh'n!
 Ach, zum Tode verdammt, durch den grausamsten Vater,
 Von den Göttern selbst verlassen, bleibst nur du ihr allein.
 Du bist ihr Alles nun - ihr Vater, ihr Gemahl,
 Ihre Heimath, ja - ihr Gott!
 Nicht wird als Opfer sie vertallen,
 Du schüttest sie, die dir so theuer ist. –
 Ja, mir sagt's dieser Blick,
 Der in Zorn hell entbrennt, mein Flehen sei erhöret!
 Du nur bleibst ihr allein! Ja, zum Tode verdammt etc.

Achilles.

Königin, beruh'ge dich! Fürchte es nimmermehr
 Daß das Volk, der Vater deinem Arm sie entreißen.

Gehe denn, ich will ihn hier erwarten!

Iphigenia.

Ich weiche nicht von dir, Achill - mögst du mich hören!

Achilles.

Ha, Barbar! Mir zum Hohn will er dich morden!

Vor meines Zorn's gerechter Wuth kann nichts ihn mehr beschützen!

Iphigenia.

Bedenk", in aller Götter Namen, er ist mein Vater!

Achilles.

Er, dein Vater? Der Unmensch, er!

Iphigenia.

Ja, mein Vater ist er, und ein Vater, den ich liebe!

Klytämnestra.

Dein Vater? Und er verhöhnt die Rechte der Natur!

Iphigenia.

Ein unglücksel'ger Vater, dem dennoch ich auch theuer!

Achilles.

Nichts sehe ich in ihm, als den Mörder ohne Treue!

Iphigenia.

Ein unglücksel'ger Vater, doch ein Vater, den ich liebe,
Dem selbst auch ich so theuer!

Klytämnestra.

Götter, stiehlt meinen Muth, auf euch vertrau' ich allein.

Iphigenia.

Götter, stillt dieses Wüthen, löset meine Furcht.

Achilles.

Götter, fordert ihr Blut, so soll des Mörders Blut es sein!

Alle drei.

Erhöret! Erhöret! ihr Götter mich!

Achilles.

Folg' mir zu deinem Herrn!

Arkas.

Und was willst du beginnen?
 Hörst du allein die Stimme des heftigen Zorns?
 Gleich ihrem grausamen Vater
 Wolltest du der Tochter Mörder sein?

Achilles.

Wie? Ich? - Geh! Sage ihr, nichts dürfe sie besorgen;
 Zwar gekränkt und empört, doch von Liebe gerührt,
 Wie gerecht auch mein Zorn, würd ich doch mich bezwingen,
 Und schonen willig ihn, der ihr das Leben gab. Geh! Geh! --
 Ha! Er kommt! - Götter, mäßigt den Zorn meines Herzens!
 Hör' mich an!

Agamemnon.

Ha, Achilles! — Wär' es ihm schon verrathen?

Achilles.

Ich weiß, welch Verbrechen du sinnst, - ich weiß,
 Daß ohn' Erbarmen und Treue, mir zum Hohn und zur Schmach,
 Eine That voll Entsetzen und Grau'n du beschlossen;
 Doch trotz dir weiß ich auch, daß du nie sie vollbringst!
 Doch du, der so tödtlich mich beleidigt, meiner Liebe
 Dank' es allein, wenn mein zürnender Arm diese Schmach noch nicht gerächt.

Agamemnon.

Jüngling voll eitlem Stolz, du, dessen Kühnheit
 Mich schmählt und beleidigt, vergissest du, daß hier
 Ich Griechenland gebiete, daß den Göttern allein
 Meiner Thaten Rechenschaft ich schulde?
 Daß zwanzig Könige meiner Macht sich unterworfen?
 Daß ohne Murren sie, wie du, Achilles, selbst,
 Mit Ehrfurcht harren sollen, was mein Befehl gebeut?

Achilles.

Ha, muß ich diesen Stolz, diesen Uebermuth erdulden?
 Iphigenia ist mein! Dein Eid ist mein Recht, - Du schwurst ihn mir als ein Pfand meines Glückes,
 Und nicht brechen sollst du dieses Wort.

Agamemnon.

Hör' auf, mich noch länger zu reizen! Welches Loos
 Es auch sei, das heut' ihr bestimmt - deine Pflicht heißt schweigend
 Zu erwarten, was ein Vater, was die Götter beschlossen!

Achilles.

Und zu mir spricht man so? Kaum trau' ich meinen Sinnen!
Glaubest du, daß, gefühllos für Ehre und Liebe,
Ich vollbringen dich ließ' diese gräßliche That,
Dein eig'nes Kind am Altar zu opfern?

Agamemnon.

Glaubest du, daß vergessend meinen Ruhm, meine Würde,
Ich länger noch dulde solch unverschämten Trotz?
Wie du so kühn und frech mir drohst, doch brech' ich deine Wuth!

Achilles.

Mich schreckt nicht dein Zorn, deine Rache - Trotz dir errett' ich sie!

Agamemnon.

Ha, Vermess'ner! Ha, Vermess'ner!

Achilles.

Mördrischer Vater! Mödrischer Vater!

Beide.

Erzittre vor dem Zorn, der mich durchglüheth!
Mein ganzes Herz ist tief durch dich empört!
Dich lehr' ich bald erkennen, ob man mich ungestraft verletzt!

Agamemnon.

Ha, Vermess'ner!

Achilles.

Erzittre Mörder!

Beide.

Erzittre vor dem Zorn etc.

Achilles.

Nur ein Wort noch hab' ich dir zu sagen, wenn du es recht verstehst,
Dieß einz'ge Wort wird dir genügen.
Eh' deine Mörderhand die opfert, die ich liebe,
Muß sich so weit dein Muth erkühnen,
Zu zielen auf mein eig'nes Herz!

Agamemnon.

Du entscheidest ihr Loos! Dein übermüth' ges Drohn
Beschleunigt den Streich, der auf sie falle!

Jetzt ist ihr Schicksal erst bestimmt! - Ihr Wachen, her!
 Weh' mir! Welch ein Beginnen!
 Meine Tochter ist sie, die blutend sterben soll!
 Die Tochter, die so oft an meiner Brust geruhet!
 Es zerreißt mein innerstes Herz! - - Nein, sie lebe! -
 Doch was soll diese Schwäche? Zu retten ein Leben,
 Das den Göttern verfallen; - darf ich das Heil der Griechen,
 Ihren großen Zweck wohl opfern? -
 Soll ich erdulden, daß Achill mich verachte? -
 Nein, nimmermehr! Lieber rei ich mit Gewalt
 Meine Tochter zum Opfer hin! - Meine Tochter! -
 Ich erbebe! Iphigenia, weh' mir! mit Blumen bekränzt,
 Dem mörderischen Stahl bietend die keusche Brust,
 So seh' ich sie, wie all ihr Blut entfliet!
 Grausamer Vater! Hrst das Geschrei du nicht
 Der Eumeniden? Ertnt nicht die Luft von dem grausen Gezisch
 Ihrer tödlich gift'gen Schlangen? Schon beginnen sie
 Ihre Qualen, den Mord meines Kindes zu rächen!
 Unsel'ge, haltet ein! Die Götter trifft die Schuld -
 Sie führten meine Hand - sie zckten selbst den Stahl,
 Ja - sie schlachteten das Opfer! - Wie?
 Nichts kann denn versöhnen euren Zorn, ihr Schrecklichen? Nichts? Nichts? -
 Doch umsonst erschöpft sich euer Wüthen!
 Des Gewissens Qual, die mich drängt, die mich martert,
 Die mir das Herz zernagt - ist noch mcht'ger als ihr! --_
 Mit deiner treuen Schaar geleite die Königin von dannen;
 Sogleich und schleunig soll nach Mykene sie eilen.
 Mit meiner Tochter fliehe sie dieß Land,
 Um jedem Blick sie zu verbergen! - Nun geh!
 O du, die ich so innig liebe, durch Tugend und Unschuld verklärt,
 Verzeihe dem strafbaren Vater, Da sein Herz von Reue verzehrt.
 Du bist's, die, ach, mit holdem Lallen
 Zuerst mich Vater einst genannt, -
 Und doch war diese Hand schon erhoben
 Zu deinem Tod voll Schmerz und Grau'n! -
 O du, die ich so innig liebe etc.
 Und du, die nicht ich kann erweichen,
 Mich biet' ich deinem Mrdersinn!
 Dein Pfeil weiß mich auch zu erreichen,

Du fordert Blut, so nimm das meine hier!

DRITTER AKT

Chor der Griechen.

Nein, nein! Nimmer dulden wir das,
Daß den Göttern das Opfer man entführe!
Gar wohl kennen wir ihren Spruch;
Sie ist das Opfer, das sie fordern.
Wachet, daß sie uns nicht entflieht!

Iphigenia.

Was stellst du dich so vergebens gegen die Wuth, die sie entflammt?

Chor.

Nein, nein! Nimmer dulden wir das etc.

Arkas.

Haltet hier sie im Zelt zurück! –
Soll meinen Auftrag treulich ich erfüllen,
Diesen ungestümen Schwarm muß ich zuvor verjagen.

Iphigenia.

Ach, umsonst stürzt er sich in Gefahr!
Ihr eilet zu Hülfe der Mutter,
Haltet ab ihren Blick von meinem letzten Scheiden!
Mich aber laßt das Zürnen der Gottheit versöhnen, - Zum Tod bin ich bereit!

Achilles.

Geliebte! Folge mir! Fürchte nicht das Geschrei,
Nicht das tobende Wüthen des Volkes,
Das ein Blick von mir zu zügeln weiß.
Beschützt von Achill wirst du sicher enteilen.
O komm!

Iphigenia.

Weh' mir! Welche grausame Pflicht!

Achilles.

Auf, auf! Versäume nicht die noch günstige Zeit!

Iphigenia.

Du waffnest dich umsonst für eine Unglücksel'ge, Achill, durch deren Tod...

Achilles.

Welches furchtbare Wort!

Glaubst du nicht, daß Achilles' Schicksal,

Sein Dasein und sein Glück an deinem Leben hängt?

Iphigenia.

Ich liebt' es auch, und muß noch jetzt es lieben,

Dies Leben, das selbst der Götter Neid erregte, –

Denn dir gehört' es ja, dem die zärtlichste Liebe

Es ganz und auf ewig geweiht.

Das Loos, das mir beschieden, will muthvoll ich ertragen,

Bis in das Grab soll es mich standhaft sehn.

Ja, ob der Stahl des Priesters mich durchbohret,

Sag' ich dir doch, daß ich dich liebe:

Mein letzter Hauch im Tod' gelte dir allein.

Achilles.

Ist dieß noch Iphigenia, die mich zu lieben wähnte?

Iphigenia.

Leb' wohl!

Auf mich hat Hellas' Volk die Blicke jetzt gewendet,

Auf mir beruht sein Heil und seiner Schiffe Fahrt.

Durch meinen Toc, Achill, sei Troja zugesendet,

Dem Ruhm, der dort dir blüht, sei deine Kraft gespart!

Leb' wohl! Leb' wohl!

Das Loos, das mir beschieden etc.

Achilles.

Weh' mir! In welchem Wahn seh' ich dein Herz befangen!

Doch geh, gehorche! Suche den Tod durch Vaters Hand!

Ich folge deinem Schritt, hin zum Altar des Schreckens -

Um - so grausam du selbst - deinen Mördern zu wehren!

Der Priester, wagt er dir zu nah'n, er fällt meinem Schwerte zum Opfer!

Den Altar, den frevelnd sie schmücken,

Ihn zerstör' ich mit mächt' ger Hand!

Wenn dann im Gewühle des Kampfes

Sich dein Vater beut meiner Wuth, -

Durchbohrt fällt er von meinen Streichen, -
Und du selbst bist Schuld dieser That!

Iphigenia.

Er geht! - Er flieht! - Ihr Götter, straft an mir sein Verbrechen!
Durch meinen schleunigen Tod kommt zuvor seiner Frevelthat.

Chor.

Nein, nein, nimmer dulden wir das,
Daß den Göttern das Opfer er entführe,
Gar wohl kennen wir ihren Spruch,
Sie ist das Opfer, das sie fordern,
Wachet, daß sie uns nicht entflieht.

Klytämnestra.

Ihr Schändlichen! Waget denn die Unthat zu vollenden!
Kommt heran und mordet sie in meinem Arm!
O, meine Tochter!

Iphigenia.

Theure Mutter!

Klytämnestra.

Ach! meine Iphigenia,
Bis an den letzten Hauch beschütze ich dein Leben!

Iphigenia.

Nichts vermag mein Geschick zu wenden, —
Die Götter setzen mir dies Ziel in ihrem Zorne!
Entflieh' und laß das Volk vollbringen ihr Gebot!
Ach! wenn ich je dir theuer war, so flieh,
Und meide schnell das wilderregte Lager!
Im vergeblichen Versuch, dem Volk mich zu enteiben,
Setze nicht deine Ehre, deine höchste Würde aus!

Klytämnestra.

Ha, was ist mir die Ehre, meine Würde, was mein Leben?
Nein! Wird die Tochter mir entrissen,
Nimmer will ich dann noch schau'n des Tages holden Schein!

Iphigenia.

Nein, leb', ach leb' für Orestes, den Bruder,
Auf den so theuren Sohn häuf' deine Lieb' allein!
Möge beglückter er sein,

Werde er nie, ach! wie ich, so verhängnißvoll der Mutter!
Traf mich ein hartes Loos, nie klag' deshalb den Vater an!

Klytämnestra.

Er auf dessen Geheiß der mörderische Stahl...

Iphigenia.

Dem Tod mich zu entziehen, was hat er nicht gewagt?
Doch diesem Zorn der Götter,
Wer, ach! könnte mich ihm entziehen?

Chor.

Iphigenia, auf zum Altar!

Iphigenia.

Du hörst das Geschrei des wuthentbrannten Volks?
O Mutter! Ruf zurück deinen Muth, deine Stärke,
Dies Erbtheil des Blutes, das den Göttern entsproß!
Gehorchen wir, ihren Willen zu vollzieh'n,
Lassen wir sie erröthen ob der Rache, die sie üben!
Nimm denn hin mein letztes Lebewohl!

Klytämnestra.

Grausame! Willst du, daß vor den Augen ich dir sterbe?
Wie? Ich selbst ließe dich gehn?
Ließe zum Morde dich führen... ich...die Mutter?... Weh' mir!

Iphigenia.

Leb' wohl, geliebte Mutter! Leb' wohl, leb' wohl!! Nun führt zum Altar mich!

Klytämnestra.

Meine Tochter! - Wo ist meine Tochter?
Ha! Wer wagt mich zu halten? Verwegne!
Nehmet denn das Leben, dem ich fluche!
In dies Mutterherz stoßt den mordenden Stahl!
Nur daß dort, wo die Tochter erbleichet, mein Grab ich finden darf!
Ach, schon erlieg' ich diesen tödlichen Schmerzen!
Meine Tochter - ich sehe sie und den mordenden Stahl,
Den ihr grausamer Vater selbst für sie geschärft.
Ein Priester - rings umgeben von der furchtbaren Menge
Wagt seine Mörderhand gegen sie zu erheben.
Er zerfleischt ihr die Brust, und mit forschendem Blick

Sucht im Herzen, das noch zuckt, er den Rathschluß der Götter.
Haltet ein! Ungeheuer, erzittere!
Das reinste Blut des höchsten der Götter ist's, womit die Erd' ihn tränkt.
O Zeus! Deines Blitzes Flammen
Schleudre hernieder auf der Griechen unselg'es Heer!
Die Schiffe zu Staub zermalmend, Versenke sie tief in's Meer!
Und Phöbos du - könntest du ohne Grauen,
Hier in Aulis des Atreus Sohn erschauen?
Du, der des Vaters Feste entzogest dein Licht,
Entweiche, diesen Tag erleuchte ihn nicht!

Chor.

Du Gottheit, groß und hehr, sei gnädig unserm Werk!
Klytämnestra.
Welch traurig Lied, das ich vernehme!

Chor.

Lohn' uns das Blut, das deinem Altar fließe.

Klytämnestra.

Weh' mir! Es ist um sie gescheh'n!

Chor.

Du Gottheit, groß und hehr!

Klytämnestra.

Ihr haltet mich nicht mehr!
Was soll mir dieses grausame Mitleid?
Euch zum Trotz bring' ich ihr Hülff und Schutz,
Oder sterbe dort ihr vereint!

Chor.

Zu der Troer Gefild vergönn' uns zu gelangen.
Lohn' uns das Blut, das deinem Altar fließe!
Erhöre unser Flehn! Erhöre unser Flehn!
Gieb uns entfesselt die Winde zurück,
Zu der Troer Gefild vergönn' uns zu gelangen!
Eine Anzahl Griechen.
Entflieht! Rettet euch vor dem Zorne Achill's!

Chor.

Ha, vergebens wagt er zu drohen, Die Götter wollen ihren Tod!

Achilles.

Wer trotz hier meinem Schwert! Laßt sie frei! Sie ist mein!

Iphigenia.

Ihr Götter! Nehmt hin euer Opfer!

Chor.

Vollzieht, was die Göttin gebot!
Wacht, daß Achill sie nicht entführe!
Was uns geboten, stör' er nicht.

Klytämnestra.

Meine Tochter! - O, Achill!

Achilles.

Fürstin, fürchte nichts!

Chor.

Ha, vergebens willst du sie retten - All' ihr Blut ströme hin!

Achilles.

Nicht eher soll es fließen, bis das meine dem Herzen entströmt!

Chor.

Auf! Auf! Tödtet schleunig das Opfer!

Iphigenia. Klytämnestra.

Ihr Götter, helfet uns!
Achilles und die Thessalier.
Streckt die Frevler hin in den Staub!

Chor der Griechen.

Wacht, daß Achill sie nicht entführe!
Schlagt zu! Schlagt zu!

Agamemnon.

Mein Kind! Haltet ein!

Chor.

Weh!

Kalchas.

Die Göttin nahet selbst!

Artemis.

Nicht dürste ich nach Iphigenia's Blut,
Es ist ihr hoher Geist, den ich erkor. –

Mein Opfer führ' ich in ein fernes Land,
Als Priesterin dort meine Huld zu lehren!
Dir, Atreus Sohn, erzieh' ich so die Reine,
Daß einst sie sühne was dein Stamm verbrach.
Nun seid versöhnt! Versöhnet bin auch ich. –
Die Winde weh'n -- ruhmvoll sei eure Fahrt!

Kalchas.

Betet dankbar und staunend der Göttin Rathschluß an!

Alle.

Betet dankbar und staunend der Göttin Rathschluß an!

Agamemnon.

Meine Tochter!

Iphigenia.

O mein Vater!

Achilles.

Iphigenia!

Iphigenia.

Achilles!

Klytämnestra.

Mein Kind! Du mir entrückt!

Iphigenia.

Zu seligem Loos!

Alle.

Wie fühl' ich das Herz in der Brust
Von selig süßem Weh erbeben;
Seh' ich sie zu der Götter hohem Sitz sich erheben,
Durchströmt auch mich himmlische Lust!
Wie wagt' ich noch zu klagen?
Solche Wonne zu tragen
Fühlt sich mein Sinn kaum kraftbewußt!

Kalchas.

Ihr Helden! Auf, zu Schiff!
Achilles und Agamemnon.

Alle.

Nach Troja!



Der Zorn des Achilles (Jacques-Louis David, Gemälde von 1818)



Essay

Die Iphigenie in Aulis und das kollektive Unbewusste

von Judith Tuma

Ob einstimmig deklamierend mit Maske oder harmonisch opulent in bunten Kostümen, der Opernchor hat im Laufe der Musikgeschichte immer wieder unterschiedliche Formen angenommen. Erste Hinweise für eine Art des Chorgesangs fanden sich in mesopotamischen Keilschriften ca. 3000 vor Christus. Der Begriff Chor selbst stammt allerdings aus der Antike vom griechischen Wort Choro. Auf dieser Ebene der Entwicklung des Chorgesangs erfüllte der Choro verschiedene Funktionen. Er konnte als allwissende Instanz die Zukunft vorhersagen, als Informationsvermittler fungieren und beispielsweise den Anfang eines Mythos rekapitulieren oder er diente als parteiischer Chor seiner eigenen Position. Die antiken Chöre erfüllen neben der unterhaltenden auch eine wichtige gesellschaftliche Funktion, da sie elementarer Bestandteil der antiken Dramenpraxis waren.

Auch im Mittelalter hat der Chor in der Kirchenmusik eine gesellschaftlich wichtige Stellung inne. Im Barock, insbesondere in der italienischen Opernpraxis, gab es hingegen keinen typischen Chor, sondern lediglich einen Schlusschor im Finale einer Oper, der aus einem Quartett bis Oktett aller Solist*innen bestand. Die Opernchorstruktur des 18. Jahrhundert war sehr uneinheitlich, die Anzahl der

Sänger*innen und die Zusammensetzung der Stimmgruppen differierte stark. Erst durch Gluck, Mozart und weitere Zeitgenossen fand der Chor seinen Weg auf die Opernbühnen, sodass er sogar fester Bestandteil des Hauspersonals wurde. Gluck verwendete in den meisten seiner Werke Chöre, die zweitmeisten mit 18 Chorstücken in der ‚Iphigenie en Aulide‘. Dieses Werk hat keinen typischen Serial-Ablauf, da nach Rezitativ und Arie oft ein Chorgesang folgt. Der Chor ist meist mit Solostimmen arrangiert oder befindet sich im Dialog mit ihnen und kann mitunter sogar handlungsrelevante Details präsentieren. Dabei erfüllen die Chöre in der Iphigenie neben der musikalischen und dramaturgischen eine noch wichtigere, allegorische Funktion: Sie stellen gewissermaßen das kollektive Unbewusste dar.

Der Chor handelt in der ‚Iphigenie‘ auf drei verschiedenen Ebenen. Im ersten Akt fordert er Kalchas erst auf, dem Willen der Götter nachzugeben und den Namen der zu opfernden Person zu verraten, doch er wird durch die Ankunft Klytämnestras und ihrer Tochter sofort abgelenkt und beschäftigt sich im Folgenden damit, die beiden zu preisen, zu bejubeln und besonders Iphigenies Schönheit zu loben: „Sehet, o seht! Welch ein Reiz, welche Majestät, welche Anmuth!“ Auch im zweiten Akt ist der Chor noch auf Iphigenies Seite und verteidigt sie, nachdem Arcas offenbart, dass Agamemnon seine Tochter opfern will, bis in die letzten Noten des zweiten Aktes: „Nimmer werden wir’s dulden, solch ein strafbar Opfer!“ Doch im dritten Akt hat schlagartig ein Gemütswechsel stattgefunden. Der Chor fordert immer aggressiver die Opferung Iphigenies und behindert ihre Flucht: „Nein, nein, nimmer dulden wir das, dass den Göttern das Opfer man entführe!“

Der eigentlich menschliche Konsens der Empörung über die Grausamkeit dieser Tat, welcher im zweiten Akt noch vorherrschte: „Erbebt die Erde nicht bei diesem grausamen Vorhaben?“, scheint vollkommen verschwunden zu sein und so ist das Volk, das im ersten Akt noch seine Prinzessin feiert, im dritten durch seine Forderung maßgeblich für Iphigenies Tod verantwortlich.

Das von Carl Gustav Jung analysierte Phänomen des kollektiven Unbewussten ist als überpersönlicher Bereich des Unbewussten und dementsprechend als ein Teil

der Psyche zu verstehen, der sich nicht durch eigene Erfahrungen gebildet hat. Das kollektive Unterbewusstsein zeigt sich in verschiedenen Archetypen, die den Menschen von klein auf in Form von Märchen, Mythen oder Ähnlichem begleiten. Jung warnt vor der Massenpsyche, die sich durch das kollektive Unterbewusstsein entwickeln kann und durch die, aufgrund einer „Sogwirkung“, ganze Gesellschaften „moralisch und intelligenzmäßig zu einem großen, dummen und gewalttätigen Tier verkommen“ können. Jung schafft so eine Herleitung zu der Entstehung des Nationalsozialismus, als wo plötzlich alle entgegen ihres moralischen Kompasses mitgezogen sind, also die Einzelnen vom kollektiven Unterbewusstsein „aufgesogen“ wurden.

Ein Phänomen, das Gluck anderthalb Jahrhunderte vor dem Zweiten Weltkrieg bereits in seinem Stoff verwebte. In der ‚Iphigenie‘ sehen wir, wie schnell eine Menge dämonische Gestalt annehmen und gefährlich werden kann.

Es lohnt sich also, bei der ‚Iphigenie‘ genauer zuzuhören und die Chöre auch auf dieser allegorischen Ebene, die Gluck zweifelsohne für sie vorgesehen hat, zu betrachten.

Paride ed Elena

Konzertante Oper von Christoph Gluck

07. Mai 2026, 19.30 Uhr,
Kleiner Goldener Saal Augsburg.
In Kooperation mit dem Mozartfest

09. Mai 2026, 19.30 Uhr,
Markgräfliches Opernhaus Bayreuth

10. Mai 2026, 18.00 Uhr,
Stadttheater Fürth

Samuel Marino, **Paride**
Roberta Mameli, **Elena**
Vanessa Waldhart, **Amor**
Soula Parassidis, **Athena**

Cantus Thuringia
Akademie für Alte Musik Berlin
Michael Hofstetter, **Leitung**

Helena von Troja
(Evelyn De Morgan, Gemälde von 1898)



Bitte konsultieren sie das digitale Libretto nicht während der Vorstellung
Gluck. Sämtliche Werke © Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York · Praha



Paride ed Elena', 1770 in Wien uraufgeführt, ist Glucks dritte sogenannte „Reformoper“, in der die Musik der Dichtung zunehmend untergeordnet ist und die Psychologische der Figuren in den Vordergrund tritt. Statt einer großen heroischen Tragödie entfaltet sich ein persönliches Seelendrama der beiden Protagonist*innen, dessen musikalische Gestaltung eng an ihre inneren Konflikte gebunden ist. Das italienische Originallibretto von Raniero de' Calzabigi, zugleich die letzte Zusammenarbeit des Dichters mit Gluck, lässt darauf schließen, dass der Komponist die originelle Sicht des Librettisten auf den Mythos teilte.

Gluck und Calzabigi beschränken die Sage um Troja bewusst auf den kurzen Zeitraum von Parides Ankunft in Sparta bis zu seiner Abfahrt mit Elena nach Troja. An den vorausgegangenen Wettstreit zwischen Athena, Hera und Aphrodite wird lediglich erinnert, ebenso wie der drohende Trojanische Krieg vorausgedeutet wird, doch bleibt der Schauplatz durchgehend Sparta. Gerade diese Konzentration ermöglicht einen intimen Blick in die Seelenwelt Elenas und Parides, deren innerer Gefühlskonflikt den Kern der Oper bildet. Hin und wieder wird dieser Konflikt von Chören und Balletten unterbrochen, in denen das Volk feiert und Wettkämpfe austrägt. Diese Szenen schaffen einen Kontrast zu den Gefühlserschütterungen.

Während in vielen anderen Bearbeitungen des trojanischen Mythos der Krieg selbst im Mittelpunkt steht, richten Calzabigi und Gluck den Fokus auf dessen Ursache, die Liebe zwischen Elena und Paride. Bereits die erste Szene ist von diesem Thema geprägt, wenn die Spartaner Aphrodite Opfer darbringen und Paride in einem Solo seine Sehnsucht nach Elena offenbart. Erasto, hinter dem sich Amor verbirgt, durchschaut Parides verborgene Gefühle, für die dieser sich schämt und die er geheim halten möchte. Vor Elena selbst versagt Paride zunächst vor Nervosität die Sprache, bevor er Elena zahlreiche Liebeserklärungen macht.

Calzabigi folgt einer Sagentradition, in der Paride nicht als heroischer Entführer, sondern als feiger, aber entschlossener Liebender erscheint. Amor selbst hält ihn für nicht besonders klug, was den Gegensatz zu Elena schärft. Diese begegnet Paride zwar von Beginn an mit äußerem Wohlwollen, bleibt seinem Liebesgeständnis

jedoch scheinbar ungerührt gegenüber. Gluck und Calzabigi verleihen ihr eine große emotionale Tiefe. Sie entwickelt rasch Gefühle für Paride, kann diese zunächst jedoch nicht benennen und leugnet sie selbst dann noch, als sie ihre Liebe erkennt, etwa im Moment von Parides Ohnmacht. Zwischen Pflichtgefühl, Angst vor Ehrverlust und Loyalität gegenüber ihrem Verlobten, ihrem Vater und dem Volk kämpft sie gegen ihre eigenen Empfindungen an. Hinzu kommt ihre Furcht, von Paride betrogen zu werden, den sie aufgrund seiner Reisen für untreu hält.

Auch nachdem Elena sich ihrer Liebe bewusst geworden ist, weist sie Paride zurück, da sie die Verbindung als moralisch falsch erkennt. Erst als sie glaubt, Paride habe Sparta verlassen, und sich in dieser Verlassenheit selbst verliert, gibt sie nach. Dieser Wendepunkt spiegelt sich auch musikalisch, indem Elenas Gesang, ähnlich wie der Parides, einen lieblichen Klang annimmt. Zwar fürchtet sie nun die Rache Athenas, doch erweist sich die Liebe als stärker, und sie entscheidet sich, Paride nach Troja zu folgen. Parides Gefühle schwanken ebenfalls. Er zweifelt an Erastos Loyalität, klammert sich jedoch an die Hoffnung auf Liebe und droht wiederholt mit Selbstmord, sollte Elena seine Gefühle nicht erwidern.

Der Mythos ist in der Oper auch durch das Wirken der Götter präsent, die direkt oder indirekt bestimmte Funktionen übernehmen und trotz der scheinbaren Autonomie der Gefühle die Handlung überwachen und kontrollieren. Amor tritt als Erasto verkleidet auf und vermittelt im Auftrag Aphrodites zwischen den Liebenden als allwissende Instanz. Athena erscheint als Rachegöttin und kündigt den Trojanischen Krieg an. Apollo tritt nicht als Figur auf, wird jedoch vom Volk angerufen und bereitet so symbolisch Parides Leierspiel vor. Aphrodite selbst erscheint ebenfalls nicht auf der Bühne, doch ist sie als treibende Kraft der Liebe allgegenwärtig und wird von den Spartanern verehrt.

Vor dem Hintergrund der Entstehungszeit lassen sich in ‚Paride ed Elena‘ auch feministische Gedanken erkennen. Elena erscheint als rationalere Figur, die sich nicht allein von Gefühlen oder göttlichen Mächten leiten lassen will, während Paride als unsicherer, wenig reflektierter Liebender gezeichnet wird. Elena weist den

aufdringlichen Paride zunächst entschieden zurück und richtet in einem Moment vermeintlichen Verlassenseins einen Appell an alle Frauen, sich nicht von Männern betrügen zu lassen. Calzabigi wählt zudem die Version der Sage, in der Elena freiwillig mit Paride geht, und verleiht ihr damit eine aktive Entscheidungsmacht, die den Kern dieses psychologisch geprägten Liebesdramas bildet.

Birte Merhof

Essay

Glucks Paris aus Apulien: der Sopranist Giuseppe Millico und die ersten Aufführungen von Paride ed Elena

von Karl Böhmer

Als das Wiener Publikum am 3. November 1770 im Hoftheater nächst der Burg voller Spannung die Uraufführung der neuesten Oper des großen Gluck erwartete, musste es bald ernüchert feststellen, dass der Hauptdarsteller des neuen Werkes kein Adonis war: Dem Kastraten Giuseppe Millico war die Schönheit des trojanischen Prinzen Paris nicht in die Wiege gelegt. Er war ein Süditaliener „von auffallend dunkler Hautfarbe, unansehnlicher Statur und ungewöhnlich banalen Gesichtszügen“. So hat der Opernkenner Lord Mount Edgcumbe den Sänger beschrieben, der 1773 in London durch seine Hässlichkeit einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn machte. Drei Jahre zuvor hatte Millico in Wien die männliche Titelpartie in Glucks Paride ed Elena übernommen. Der Textdichter Calzabigi fasste die Bedenken der Wiener gegen diese Oper in einem Satz zusammen: „Man sagte, sie sei zu weich und sie würde zur Verführung anstacheln – und das, obwohl der hässliche Millico Paris darstellte.“ (Brief an Padre Paolo Frisi in Mailand, 24.8.1772)

Im Drama ist es die körperliche Schönheit, die dem Prinzen Paris den Weg zum Herzen der Königin Helena ebnet. Der verkleidete Amor malt der spartanischen Herrscherin den Ankömmling aus Troja in leuchtenden Farben aus: „Ein so schönes Antlitz gibt es bei uns nicht: leuchtende schwarze Augen, lange blonde Haare, rosige Lippen, ein süßes Vibrieren der Blicke, sanftes Reden, bescheidenes Erröten.“ Als Paris wenige

Momente später leibhaftig vor der Königin steht, entweicht der schönen Helena ein entzücktes: „Was sehe ich! Welches Antlitz!“ Das Wiener Publikum musste sich in dieser Szene die erotische Anziehungskraft zwischen der schönsten Frau der Welt und dem süßen Prinzen aus Kleinasien hinzudenken. Denn die Schönheit des Sopranisten Millico und seiner Bühnenpartnerin Marianna Schindler lag einzig in ihrem Gesang und in ihrer Darstellungskunst begründet.

Erfolg und Misserfolg der Oper

Das Wienerische Diarium berichtete in seiner Uraufführungskritik vom 7. November 1770 vom „allgemeinen Beyfall“, den sich Glucks neue Oper beim „gesamten Publikum wohlverdientermassen“ erworben habe. Dies sei nicht nur „der dabey angebrachten so künstlich wie angenehmen Musik wegen“ geschehen, sondern „vorzüglich in Anbetracht des sehr berühmten italienischen Sängers Millico, und einer jungen deutschen Sängerin, Mademoiselle Schindler genannt, die die erste Rolle mit Kunst und Ungezwungenheit spielte“. Auch der Dichter Calzabigi berichtete voller Stolz vom materiellen Erfolg seines neuen Werkes: „Ich weiß, dass man in Italien lächerliche Diskurse über den Paride in Umlauf bringt, doch hier findet man all jene lächerlich, die dergleichen Unsinn verbreiten. In acht Aufführungen hat der Paride an der Abendkasse (ohne die Logen) 4000 Gulden eingespielt, was der maximale Umsatz bei einer Oper ist, die man ein- bis zweimal die Woche aufführt. Ich kann Ihnen versprechen, dass sie den ganzen Karneval über mit dem gleichen Zulauf in Szene gehen wird, und mit dieser Einnahme wird auch das Gerede verstummen, das ohnehin mehr die Musik als das Drama betrifft.“ (Brief an Frisi vom 20.12.1770)

Der „allgemeyne Beifall“, über den die Zeitungen berichteten, war also hinter den Kulissen von mancherlei kritischen Stimmen begleitet, die am Stoff und seiner musikalischen Ausgestaltung Zweifel anmeldeten. Dabei ist es bis heute in der Rezeptionsgeschichte von Paride ed Elena geblieben: Die dritte Wiener „Reformoper“ von Gluck und Calzabigi hat nie den Ausnahmerang erreicht, den man Orfeo ed Euridice und Alceste zugesteht. Glucks Musik enttäuschte die Erwartungen der Wiener, weil sich der Meister der großen tragischen Deklamation und der

dämonischen Unterweltschöre hier ins Reich verliebter Gesänge vorwagte. „Dies ist ein neues, ganz galantes Genre ohne Teufel, das ich ausprobieren wollte, um dem Geschmack des Publikums zu schmeicheln.“ So verkündete Calzabigi im schon zitierten Brief vom Dezember 1770. Von Gluck wollte man dergleichen aber nicht hören. Fürst Joseph von Khevenhüller-Metsch, der Obersthofmeister von Kaiser Joseph II., notierte in seinem Tagebuch, die Oper habe „wegen ihres ungleichen und in etwas wunderlichen Gusto nicht besondere Approbation gefunden“.

Dass die Oper trotz dieser ästhetischen und moralischen Einwände 1770 in Wien so stark frequentiert wurde, hing mit dem Hauptdarsteller Giuseppe Millico zusammen. Insofern ist es von herausragender Bedeutung, dass bei den Gluckfestspielen 2026 wieder ein männlicher Sopranist diese Rolle übernimmt. Samuel Mariño tritt in die Fußstapfen eines großen Vorgängers – und hat dabei den unschätzbaren Vorteil hat, auch noch ein wahrhaft schöner Paris zu sein.

Millico, der Sänger der Empfindung

Alle, die 1770 in Wien Millico in der Rolle des Paris sahen und hörten, waren hingerissen. „Ich habe ihn in Wien 1771 gehört. In solchem Grade hinreißend hat weder vorher, noch nachher weder in, noch außer Italien, ein Sänger auf mein Gefühl gewirkt.“ So schrieb Johann Abraham Schulz an seinen Freund Gerber. 1772 resümierten die Genauen Nachrichten von beyden Kaiserlich-Königlichen Schaubühnen und andern öffentlichen Ergötzlichkeiten in Wien: „Herr Millico von Neapel. Einer der ersten Tonkünstler. Er singt vortrefflich, und weiß durch reine und melodische Töne den Worten allen nur möglichen Ausdruck und Stärke zu geben.“ Und auch der Theatralkalender von Wien sparte 1772 nicht mit Lob für den Gastsänger aus Apulien: „Herr Millico, erster Diskantist, ist ein vortrefflicher Sänger. Seine Stimme ist ziemlich stark und angenehm. Er weis einige Unvollkommenheiten derselben mit so vieler Kunst und Spiel zu verbergen, daß man ihn immer für den ersten Sänger Italiens halten kann. Seine größte Stärke hat er besonders in der Gattung des Gesanges, welche Ausdruck fordert. Da weis er der Empfindung den stärksten Nachdruck zu geben.“

„Der Empfindung den stärksten Nachdruck zu geben“, war genau jenes Ideal von Gesang, das Gluck seinem singenden Paris eingepflanzt hatte, als die beiden 1769 in Parma zum ersten Mal aufeinandergetroffen waren. Damals sollte Millico die Partie des Orpheus in *Orfeo ed Euridice* singen, die der Komponist dafür eigens von der Altlage des ursprünglichen Interpreten Guadagni in die Sopranlage des neuen Sängers transponierte. Doch Millico, damals noch ein typisch italienischer Virtuose mit Ansprüchen an Koloratur und klassisches Cantabile, ließ seinem Unmut über die scheinbar so undankbare Partie freien Lauf: Er fürchtete, damit seinen guten Ruf zu gefährden! „Gluck freilich gelang es, alle diese Einwände zu überwinden!“ So heißt es in der ‚*Encyclopédie méthodique*‘ von 1791.

An Ende hatte Millico das Glucksche Ideal des expressiven Deklamierens in Tönen so sehr verinnerlicht, dass er die italienischen Zuschauer im Rezitativ vor der Arie „*Che farò senza Euridice*“ zu Tränen rührte. Dadurch begriff er, wie er in seinen Erinnerungen schrieb, „dass wir auch bei uns die gleichen Effekte wie die griechische Musik hervorbringen können, indem wir die Worte mit eben der Natürlichkeit hervorbringen, die das Gefühl des Dramas erfordert.“ Damit distanzierte sich Millico von allen Privilegien eines „*Primo uomo*“, eines ersten Sängers: von der langen „*Aria cantabile*“ mit ihren endlos ausgesponnenen *Sostenuto*-Phrasen und von der „*Aria di bravura*“ mit ihren überbordenden Koloraturen. In Glucks Opern wollte der Sänger nur durch die Macht der Worte und der schlichten Töne überzeugen. *Paride ed Elena* war dafür die Probe aufs Exempel.

Millico in Wien und die Pläne zur neuen Oper

Seit der Aufführung des ‚*Orfeo*‘ in der „Parma-Fassung“ waren der Sänger aus Terlizzi in Apulien und der Komponist aus Berching in der Oberpfalz ein Herz und eine Seele, was auch mit einem ganz privaten Herzensprojekt des Meisters zusammenhing: mit der musikalischen Ausbildung seiner geliebten Nichte Nanette Gluck. Die Gelegenheit, sich als Lehrer des Mädels zu etablieren, ergab sich, als Millico im März 1770 nach Wien kam – ohne Anstellung, nur in der Absicht, Gluck zu treffen und eine Zeitlang in dessen Haus zu wohnen. Dort musste er bald feststellen, dass der ungeduldige

Onkel die Gesangsstunden für die elfjährige Nichte schon aufgegeben hatte. Millico bot sich an, einen letzten Versuch zu wagen. Geschult in der Gesangsmethode der neapolitanischen Konservatorien, gelang es ihm, die Stimme des Mädels innerhalb von zwei Jahren zu einer erstaunlichen Reife zu bringen. Der Londoner Musikkenner Charles Burney hörte Nanette Gluck 1772 in zwei Hauptszenen aus der *Alceste* und meinte überrascht: „Sie hat eine kraftvolle Stimme mit schönem Ton und sang mit unendlichem Geschmack, Gefühl, Ausdruck und sogar mit Koloratur.“ All dies verdankte Glucks Nichte dem großen Millico.

Auch über Millicos eigenen Gesang schrieb der Engländer Burney, er habe sich durch einen „delicate and pathetic style“ ausgezeichnet, durch einen „delikatsten und pathetischen Stil“. Burneys Tochter Fanny ging in ihrer Begeisterung für den Sänger aus Apulien noch viel weiter als ihr Vater: „Millicos Stimme scheint beständig in meinen Ohren zu klingen. Nie zuvor habe ich ein so exquisites, herzerweichendes, göttlich durchdringendes Vergnügen gespürt wie jenes, das mir dieser süße Sänger bereitet.“ Genau diese Beschreibung ist der Schlüssel zur Rolle des Paris, denn aus Millicos Gesang entstand jene erotisch aufgeladene Spannung zwischen der Spartanerin Helena und dem Trojaner Paris, die Gluck in die Gesänge der beiden hineingelegt hatte.

Den Anstoß zu dieser dritten Wiener „Reformoper“ des Meisters hatte schon zwei Jahre zuvor der Textdichter Calzabigi gegeben. Im Dezember 1768 schrieb er einem Freund in Mailand: „Unter unseren anderen Produktionen findet sich eine mit dem Titel *Paride ed Elena*, von mir bereits vollendet und bei Gluck noch in Arbeit.“ (Brief an Antonio Greppi vom 12.12.1768). Die Oper muss also bereits vollendet gewesen sein, als Millico im Frühjahr 1770 nach Wien kam. Sie hatte gleichsam nur noch auf ihren idealen Hauptdarsteller gewartet.

Fünf Akte für die Liebe

In der Musik zu *Paride ed Elena* ging es Gluck um zwei Dinge: Einerseits wollte er in

den Balletten das kriegerische Wesen der Spartaner der verweichlichten, „lüsternen“ Klangwelt der Trojaner aus Kleinasien gegenüberstellen. Andererseits ließ er in den Gesängen des Liebespaares die melancholische Verliebtheit des Paris und seine weichliche Werbung um die schöne Frau an der rigiden Strenge der spartanischen Königin abprallen – so lange, bis es dem verkleideten Amor am Ende doch gelingt, die Bastion der Königin aufzubrechen, so dass sie dem jungen Abenteurer in die Fremde folgt. Dies wird in der Form einer französischen „Tragédie lyrique“ in fünf Akten erzählt. Der erste und dritte Akt werden von mehreren „Divertissements“ unterbrochen bzw. umrahmt, also von großen Chor-Ballett-Szenen. Eine solche beschließt auch den fünften Akt. Zuvor kommt es zu einer klassischen französischen „Descente“, der Erscheinung einer Gottheit, die vom Himmel herabsteigt. In diesem Fall ist es Pallas Athene, die den Liebenden mit dem Unheil des Krieges droht, den sie durch ihre Flucht heraufbeschwören.

Es ist bezeichnend, dass von den fünf Akten dieses Dramas im gängigen Repertoire nur zwei Gesänge übrigblieben, die bis heute zu den meistaufgeführten von Gluck gehören: die beiden Mollarien des Paris. Zu Beginn der Oper treten die Trojaner mit einem heiteren Tanz in G-Dur auf, um der Liebesgöttin Venus am Strand ein Blumenopfer darzubringen. Unmittelbar danach stimmt Paris in g-Moll einen sehnsüchtigen Liebesgesang an: „Oh del mio dolce ardor“, eine der berühmtesten Arien des gesamten 18. Jahrhunderts. Die Streicher malen das „süße Brennen“ des Herzens aus, darüber erhebt sich der ergreifende Gesang des Soprans im Dialog mit den zarten Echos einer Oboe. Dass selbst eine Verdi-Diva wie Renata Tebaldi diese Arie in ihr Repertoire aufnahm, zeigt, wie vollkommen Gluck hier den Ton unerfüllter Liebessehnsucht getroffen hat, und zwar in einer zeitlosen, noch für das 19. Jahrhundert gültigen Form. Am Ende des zweiten Aktes, nach der ersten Zurückweisung durch Helena, wird Paris von Selbstzweifeln heimgesucht. Die „schönen Bilder einer süßen Liebe“, die er sich im Geiste schon ausgemalt hatte, werden nun von Furcht überschattet. Deshalb beginnt seine Arie „Belle immagini

d'un dolce amor“ im düsteren f-Moll. Ganz allmählich jedoch ringt er sich zu neuer Hoffnung durch, da ihm Venus die Hand der schönen Spartanerin sicher versprochen hat. Diesen Übergang zu neuer Liebeshoffnung hat Gluck ohne jede Koloratur in einem einzigen großen Bogen schönster Melodie zum Ausdruck gebracht – eine ideale Vorlage für Millicos „delikaten und pathetischen Stil“. So hat die Schönheit des Gesangs in diesen beiden Arien über alle widrigen Umstände triumphiert, die Glucks Paride ed Elena bis heute begleitet haben.



Orpheus und Eurydike

Oper von Christoph Gluck

17. Mai 2026, 18.00 Uhr,
Historischer Rathaussaal Nürnberg

22. Mai 2026, 19.30 Uhr,
Markgräfliches Opernhaus Bayreuth

Valer Sabadus, *Orpheus*

Julia Kirchner, *Eurydike*

Anna Sayn, *Amor*

Cantus Thuringia

Barockorchester der ThüringenPhilharmonie Gotha-Eisenach

Michael Hofstetter, *Leitung*

Annegret Ritzel, *Kostüme & Regie*

Bitte konsultieren sie das digitale Libretto nicht während der Vorstellung
Gluck. Sämtliche Werke © Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York · Praha



Die verschiedenen Fassungen von Glucks, Orpheus'

von David Barbulescu

Alfred Dörffel (1821–1905) ist uns heute kaum noch ein Begriff. Doch für den Gluck'schen ‚Orpheus‘ war der Pianist, Kritiker, Bibliothekar, Herausgeber und Verleger, der unter anderem für die Verlage Breitkopf & Härtel sowie C. F. Peter arbeitete, von großer Bedeutung. War es doch seine 1866 herausgegebene Fassung, die bis ins die Mitte des 20. Jahrhunderts die weiteste Verbreitung gefunden hatte. Erst durch die neueren kritischen Ausgaben der Gluck'schen Fassungen rückten diese wieder in den Vordergrund. Um also Dörffels Fassung zu verstehen, müssen wir uns zuerst alle vorigen Fassungen Glucks, aber auch diejenige Hector Berlioz' (1803–1869) ansehen, die Dörffel seiner Fassung zugrunde legte.

Gluck hatte den Orfeo 104 Jahre vorher, im Jahre 1762, in Wien zusammen mit Ranieri de' Calzabigi als Textdichter uraufgeführt. Sie bezeichneten ‚Orfeo ed Euridice‘ als „Azione teatrale per musica“, mit italienischem Text und in 3 Akten. Zusammen waren sie darauf aus, die Oper durch eine Synthese der italienischen und französischen Gattungstraditionen neu zu erfinden. Calzabigi selbst schrieb 1756 anonym in seiner „Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien“: „Wenn dieses Projekt durchgeführt werden kann, so nicht anders denn als durch Vergleich der Opernformen und Analyse der Teile.“ Im ‚Orfeo‘ zeigt sich dies, wenn Gluck und

Calzabigi beginnen, die in Italien strikte Trennung von Secco-Rezitativ und Arie zu überwinden, hin zu einer dramatischen Szene, indem Gluck die Rezitative in französischem Stil durch das Orchester begleiten lässt. Zudem werden Szenen durch strophische Formen, die durch Ariosi, Tänze oder Rezitative unterbrochen sind, zu größeren Abschnitten zusammengefügt, wie etwa bei den von Jean Baptiste Lully (1632–1687) geprägten Chor-Airs. Dies zeigt sich bereits zu Beginn des ersten Aktes, in dem Gluck und Calzabigi eben jener französischen Tradition folgen. Die Rolle des Orfeo jedoch ist in italienischer Manier mit einem Kastraten, Gaetano Guadagni, besetzt, und auch Amore und Euridice sind Sopran-Partien. Im Orchester sticht neben den Englisch-Hörnern vor allem die Verwendung von heute nicht mehr gebräuchlichen Instrumenten wie Zinken und der Chalumeau, einem Vorläufer der Klarinette, ins Auge.

Doch bereits 1768 nahm sich Gluck das Werk erneut vor: Er hatte den Auftrag erhalten, für die Hochzeit der Erzherzogin Maria Amalia, Tochter von Maria Theresia, mit dem Infanten Ferdinand von Spanien im August 1769 in Parma die aus mehreren Einaktern bestehende ‚Feste d’Apollo‘ zu komponieren, deren letzten Teil der ‚Atto d’Orfeo‘ bildete. Hier zeigt sich, dass neben allen reformatorischen Bemühungen die Oper doch immer ihren jeweiligen Aufführungsgegebenheiten und lokalen Traditionen, Ansprüchen und Möglichkeiten angepasst werden musste. Eine Tradition, die beim ‚Orfeo‘ bis heute anhält, gleichwohl man im Sprachgebrauch oft von „dem Orpheus“ Glucks spricht, also gleichsam von einem feststehenden Werk ausgeht, das jedoch mitnichten so existiert. Bereits Gluck hat mehrere Fassungen hinterlassen, die zu seinen Lebzeiten in Form von Aufführungen, gedruckten Klavierauszügen und Libretti europaweit große Verbreitung fanden. Aufgrund der Kürze des Stückes wurde es dabei häufig zu Pasticci erweitert, indem Arien und Tänze aus anderen Werken auch anderer Komponisten eingeschoben wurden. In Parma passte Gluck die Oper vor allem für den Soprankastraten Giuseppe Millico an und strich das Schlussballett.

Nach Paris und damit zur letzten Fassung Glucks selbst gelangte die Oper jedoch erst im Jahre 1774 durch dessen eigene Bemühungen. Pierre-Louise Moline richtete

eine französische Version des Librettos ein, für die Gluck das Stück nochmals stark überarbeitete, insbesondere die Partie des Orphée, der in Paris gemäß der dortigen Konvention durch einen Haute-contre, einen hohen lyrischen Tenor, verkörpert wurde. Die Rolle übernahm Joseph Le Gros. Daher musste Gluck allerdings auch die gesamte Tonartendisposition der Oper überarbeiten, um weiterhin ein stimmiges Ganzes zu erhalten. Le Gros war für seine sichere Höhe bekannt, was dazu führte, die Partie gilt daher heute als sehr schwierig. Die Rezitative mussten hier allerdings vollständig neu komponiert werden, um sie der französischen Sprache anzugleichen. Gluck ergänzte am Schluss des ersten Aktes ein Arioso für Orphée sowie ein Furienballett im zweiten Akt, das er aus seinem Ballett ‚Don Giovanni‘ entlehnte, sowie ein weiteres großes Schlussballett, für das er sich ebenfalls aufgrund der knappen Zeit, die in Paris zur Verfügung stand, an früheren Werken bediente. Zudem verwendete er statt Zinken, Chalemeaux und English-Hörnern Klarinetten und Oboen. Der Bass bestand ohne Cembalo lediglich aus in Paris stark vertretenen Violoncelli und Kontrabässen.

Da es also drei Glucksche Orpheus-Fassungen gab, wurden schon zu seinen Lebzeiten und darüber hinaus Mischfassungen erstellt und aufgeführt. Dies bringt uns nun zu Hector Berlioz. Der bekennende Gluck-Fan erstellte 1859 eine Fassung für eine Aufführung in Paris. Er teilte den II. Akt und machte damit aus dem ‚Orpheus‘ eine vieraktige Oper. Berlioz bearbeitete die Orpheus-Partie für die Altistin Pauline Viardot-Garcia. In der Folge wurde es immer üblicher, die Partie des Orpheus mit einer Sängerin zu besetzen. Die Frage nach dem Stimmfach muss sich dennoch bis heute jede ‚Orpheus‘-Produktion stellen. Unter Verwendung der Pariser Partitur Glucks und Molines Libretto griff er auf die Tonartendisposition der Urfassung sowie deren Gestaltung der Orpheus-Partie zurück, strich einzelne Nummern und setzte auf Kornette, Trompeten und Klarinetten.

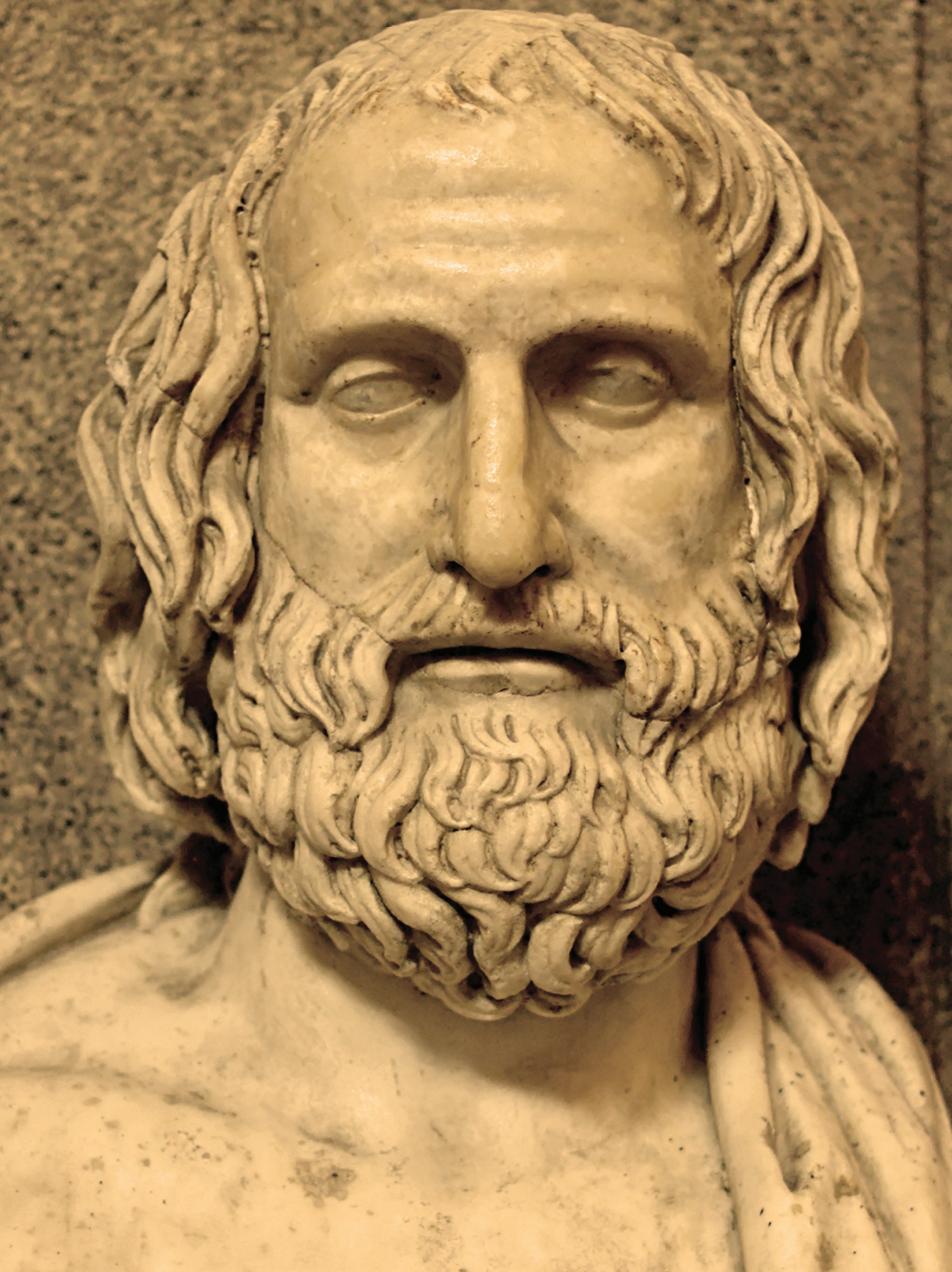
Neben Bemühungen von Wagner und Liszt war es diese Fassung von Berlioz, welche der Oper zu neuer Beliebtheit verhalf. Auch Alfred Dörffel (1821–1905), Pianist, Verleger, Kritiker und Herausgeber, setzte sich intensiv mit dem Orpheus auseinander. Er gab bei Gustav Heinze in Leipzig im Jahre 1866 einen Klavierauszug

seiner eigenen, dreiaktigen Fassung heraus, in der er die Wiener und Pariser Fassung vermischte und die in der Folge die weiteste Verbreitung fand. Die Rolle des Orpheus jedoch gestaltete er auf Basis der Fassung von Berlioz für Contralto. Heute kann diese Fassung sowohl von einer Altistin gesungen werden als auch, wie bei den diesjährigen Gluck Festspielen, von einem Countertenor wie Valer Sabadus.

Dörffel formulierte als Ziel seiner Ausgabe, „dass nunmehr das Ganze so erscheint, wie es Gluck jedenfalls selbst als endgültig hingestellt haben würde, wenn er durch die Verhältnisse seiner Zeit (es gab damals an der Pariser Oper keine [Kastratensänger]) nicht veranlasst worden wäre, die Altpartie in genannter Weise umzusetzen.“

Damit stilisiert er Gluck, im Sinne des 19. Jahrhunderts, zum Genie, das sein Werk in Paris mit vielen kleinen Bearbeitungen zwar verbessert habe, aufgrund der Umstände jedoch gezwungen war, die Orpheus-Partie umzugestalten. In der Logik Dörffels kann dies nicht sein Wille gewesen sein, weshalb er es als seine Aufgabe sah, dies in seiner Ausgabe zu korrigieren, um posthum den von ihm angenommenen Willen Glucks zu erfüllen.

Daher hielt sich Dörffel bis auf die Partie des Orfeo nah an der Fassung von 1774 und nahm auch jene Nummern wieder auf, die Berlioz gestrichen hatte. Er übersetzte Molines französische Libretto ins Italienische und Deutsche – die Version der Gluck-Festspiele 2026. Im Laufe der Zeit wurden noch weitere Fassungen herausgegeben, unter anderem beim Verlag Riccordi, doch auf diese soll hier nicht weiter eingegangen werden.



Essay

Frauen erheben ihre Stimmen oder waren Euripides, Calzabigi und Gluck Feministen?

von Tina Hartmann

Glucks Reformopern gelten als Wiederbelebung des Theaters der griechischen Antike. Der Eindruck verdankt sich jedoch vor allem der prägenden Präsenz des Chores, der in der italienischen Oper mit deren Professionalisierung zum Publikumstheater in Venedig bereits ab 1650 merkantilem Druck zum Oper gefallen war. Für die französischen Fassungen bzw. Opern Glucks stellt er weniger ein Alleinstellungsmerkmal dar, da in Frankreich der Chor stets zur *Tragédie lyrique* in ihrer Eigenschaft als Hofoper der französischen Könige gehörte. Der Chor alleine macht also den antiken Bezug so wenig aus wie der von Rainiero de' Calzabigi im legendären Vorwort zu Glucks italienischer ‚*Alceste*‘ von 1767 formulierte Vorrang der Dichtung vor der Musik. Der Anspruch, das antike, melodisch deklamierte Theater mit dem Gesang der christlichen Renaissance wiederzubeleben, ist bekanntlich der Gründungsmythos der Oper um 1600. Auch deshalb hebt sie mit der Geschichte von *Euridice* (Jacopo Peri und Giulio Caccini, 1600 bzw. 1602) und *Orpheus* (Claudio Monteverdi, 1609, Stefano Landi 1619) an. Vor allem auf Monteverdi, von dessen Oper zeitgenössische Partiturdrukke existieren, die wesentlich zum kanonischen Rang der Oper beitragen, rekurriert Glucks erste und heute mit Abstand bekannteste Reformoper ‚*Orfeo ed Euridice*‘. Dabei ist just von dieser Geschichte nicht zuletzt aufgrund ihres massiven Verstoßes gegen die Einheit des Ortes keine klassisch antike Bearbeitung überliefert. Ihre theatrale Karriere beginnt erst mit der Barockoper und genau auf diese in ihrer frühen, noch antikisierend chorischen Gestalt rekurriert Calzabigis und Glucks erster, dramaturgisch kongenialer Wurf.

Die direkte Auseinandersetzung mit Stücken des antiken Theaters erfolgt erst mit der zweiten italienischen Reformoper ‚Alceste‘ 1767. Aber um welches antike Theater geht es überhaupt? Die Chortragödie des Aischylos, deren Figuren mit übermenschlichen Stärken und Leidenschaften gegen ein übermächtiges Schicksal antreten? Die des Sophokles, der den dritten Schauspieler einführte und dessen Dramaturgie auf gesteigerte Dramatik und die genaue Vergegenwärtigung der mythologischen Vorgänge abzielt? Oder auf die des nur zwölf Jahre jüngeren Euripides, mit ihren oft zwischen Tragödie und Komödie schwankenden Dramaturgien und Figuren voller menschlicher Schwächen?

Mit Blick auf das Gesamtwerk ist die Frage eindeutig zu beantworten: Alle antiken Dramenvorlagen zu Glucks Reformopern gehen auf Euripides zurück, wengleich keinesfalls direkt. Calzabigis Libretto der ‚Alceste‘ orientiert sich an früheren Opernbearbeitungen und bricht in der Mitte der Handlung ab, noch ehe Alceste sich opfern kann. Die französische Fassung von 1776, deren Libretto Gluck schließlich selbst fertigstellte, übernimmt die Dramaturgie von Christoph Martin Wielands ‚Alceste‘-Erfolgslibretto aus dem Jahr 1773. ‚Iphigenie en Aulide‘, die erste Reformoper für Paris, fußt auf einer Librettovorlage der Tragödie Racines nach Euripides, weshalb dort anders als im griechischen Original ein leibhaftiger Kalchas auftritt. Auch ‚Iphigenie en Tauride‘ geht nicht direkt auf Euripides, sondern auf eine Tragödie von Claude Guimond de La Touche von 1757 zurück, weshalb bei Gluck anders als bei Euripides Thoas am Ende ermordet wird. Dennoch ist Euripides dominanter Bezugspunkt von Glucks Reformoper, die zwar gezielt mit der ‚Armide‘ Philippe Quinaults ein kanonisches Libretto der französischen Barockoper aufgreift, in deren Reihe aber eine ‚Antigone‘ nach Sophokles fehlt, obgleich der Stoff auf eine reichhaltige Opernrezeption zurückblickte.

Euripides und die Oper der Aufklärung

Euripides sei unter den antiken Dichtern sein Liebling, wie der Librettist Metastasio unter den neueren Dichtern, schreibt Christoph Martin Wieland 1775 in seinem ‚Versuch über das Teutsche Singspiel‘, den Gluck aufmerksam gelesen hat. Dass auch Calzabigi genug Deutsch verstand, um – wie übrigens auch die Familie

Mozart – Wielands im deutschen Sprachraum für Literatur und Kunst buchstäglich tonangebende Zeitschrift ‚Der Teutsche Merkur‘ zu lesen, in dem der Versuch ebenso erschien wie bereits 1773 Wielands ‚Briefe an einen Freund über das teutsche Singspiel, Alceste‘ ist zwar nicht zweifelsfrei zu entscheiden, aber einigermaßen wahrscheinlich. Immerhin war er seit 1761 als Kammer-Rat und damit Finanzbeamter am Wiener Hof angestellt.

Euripides gilt als der Dichter der antiken Aufklärung. An die Stelle großer und ebenso groß scheiternder Heroen tritt bei ihm ein Sfumato menschlicher Motivationen und Schwächen, demgegenüber die mythischen Vorgänge zurücktreten; aus der sophokleischen Dramaturgie der Handlung wird eine der Figuren, weshalb viele seiner überlieferten Texte schwanken zwischen Tragik und satirischer Komik. Sie zeigen damit genau jene Mittelposition eines ernstesten Stückes mit lieto fine, das die Dramaturgie der Oper bis ins 19. Jahrhundert

bestimmt und mit dem Begriff „Tragikomödie“ nur ungenau bezeichnet wird, weil sie oft überhaupt nicht komisch ist. Autoren der Aufklärung wie Wieland, Denis Diderot,

„Wenn es einen antiken Dichter gibt, der den anachronistischen Titel „Feminist“ verdient, so ist es wohl Euripides.“

Ludwig Friedrich Hudemann und viele mehr schätzten diese Form, weil sie dem Pathos der Tragödie – wir würden heute sagen, ihrer Mischung aus Fatalismus und Gewaltverherrlichung – kritisch gegenüberstanden und gebrochen optimistische oder zumindest offene Schlüsse bevorzugten. Es gibt aber noch einen Aspekt, in dem Euripides als Echo auf die Tendenzen der Aufklärung hörbar wird: Die Frage nach geschlechtlicher Unterdrückung.

Denn die vielbesungene „Wiege der abendländischen Demokratie“ Athen war eine radikalpatriarchale Oligarchie, in der nach den Bürgerrechten des Perikles (490-429 v. Chr.) nur Männer Stimmrechte hatten, deren Vater und Muttervater (den Begriff gibt es heut nur noch in der Pferdezucht) bereits im Besitz des athenischen Bürgerrechts waren. Die rechtliche und gesellschaftliche Stellung der Frauen entsprach der heutigen unter den Taliban in Afghanistan. Die sukzessive Entmachtung der Frauen in Athen bis zur klassischen Periode im fünften vorchristlichen Jahrhundert diente

direkt der Konsolidierung und Befriedung der städtischen Männergesellschaft, indem Frauen ihr Erbrecht verloren und nur noch eine normierte, relativ geringe Mitgift haben durften, womit Heiraten zwischen ärmeren und reicheren Familien gefördert wurden. Die wichtigste Maßnahme in allen patriarchalen Kulturen aber ist, Frauen die Rechte an Ihren Kindern zu nehmen und diese zum Besitz des Vaters umzuwidmen – auf Leben und Tod. So entschied in Athen (wie später in Rom) der Vater darüber, ob ein Neugeborenes aufgezogen oder ausgesetzt, also getötet wurde. Wenn Agamemnon über Klytämnestra hinweg entscheidet, die gemeinsame Tochter Iphigenie zu opfern, verhandelt der Mythos und seine antiken Bearbeitungen genau diesen Übergriff. Ausgesetzt wurden überwiegend Mädchen, da Knaben für die patriarchale Genealogie wichtig waren. Die 458 v. Chr. in Athen aufgeführte ‚Orestie‘ Aischylos begründet die Ablösung der Matrilinearität durch das patriarchale Vaterrecht mit der männlichen Selbstzeugung der Athena, die belegen soll, dass Frauen mit den von ihnen geborenen Kindern nicht blutsverwandt seien „Nicht ist die Mutter ihres Kindes Zeugin, / Sie hegt und trägt den eingesäten Samen nur“. Aristoteles überlieferte diesen Gedanken einer universellen weiblichen Leihmutterchaft für das Mittelalter mit seinen alchemistischen Träumen vom Homunkulus und bis ins 19. Jahrhundert mit der Vorstellung, der Mensch sei bereits im männlichen ‚Samen‘ vollständig enthalten – den wir als Begriff bis heute weitertragen, obgleich Spermien biologisch nur Pollen sind.

Ein Gutteil der Rivalität Athens zu Sparta lag auch in der dort wesentlich besseren Position der Frauen, über die sich Aristophanes in ‚Lysistrate‘ ebenso mokiert wie über seinen Rivalen Euripides. Denn Euripides thematisiert in seinen Stücken das Leiden der Frauen, ihre Diffamierung, aber auch die Strategien, mit beidem umzugehen. Eindrucksvoll schildert Klytämnestra in ‚Iphigenie auf Aulis‘, wie sie von Agamemnon überfallen wurde, der ihren ersten Ehemann tötete, den kleinen Sohn Atreus in einer barbarischen Geste auf dem Boden zerschmetterte, sie vergewaltigte und verschleppte. Die Episode ist nur durch Euripides überliefert, also entweder ein verschwundener Aspekt des Mythos oder – wahrscheinlicher – von ihm erfunden. Wenn es einen antiken Dichter gibt, der den anachronistischen Titel „Feminist“ verdient, so ist es wohl Euripides.

Frauen erheben ihre Stimme

Auch das verbindet Euripides mit der Epoche der historischen Aufklärung im 18. Jahrhundert, in der Frauen mit bis dahin unbekanntem Selbstbewusstsein die Stimme erheben. In der Oper waren Frauenfiguren immer präsenter als im Drama, denn es waren die Primadonnen, die dem Publikumsspektakel seit seiner Genese in Venedig den Glanz verliehen. Selbst auf dem Höhepunkt der glanzvollen Karrieren der Gesangskastraten waren die Primadonnen ihnen ebenbürtig und außerhalb Roms wurden überdies viele der Kastratenpartien als Hosenrollen von Frauen gesungen. Doch in Glucks Opern tun die Frauenfiguren plötzlich mehr als nur zu singen: sie widersprechen.

Bei Monteverdi folgt Euridice ihrem Gatten gehorsam und schweigend aus der Unterwelt. Dass Orfeo sich umdreht, liegt an seiner eigenen Ungeduld; er scheitert an sich selbst und Euridice tut nichts weiter als ihren zweiten Tod zu beklagen.

Ganz anders Gluck und Calzabigis Euridice. Sie verlangt von Ihrem Mann nicht nur Beteuerungen, dass er sie noch liebt, sondern mit Blick, Umarmung und Kuss physische Belege seiner beständigen Zuneigung. Dass diese natürlichen Gesten weniger lügen als Worte, gehört zum künstlerischen Programm der in den 1760er Jahren entwickelten pantomimischen Tanzkunst; Euridice erweist sich damit als kunsttheoretisch auf der Höhe der Zeit. Doch Orfeo antwortet mit einem veralteten patriarchalen Programm „Vieni, e taci“ sagt er in der ersten Szene des III. Aktes gleich zweimal zu ihr. Neu ist, dass Euridice dieses empört zurückweist „Ch'io tacca! E Questo ancora / Mi restava soffrir?“ Sie reagiert als eine Frau, die Herrin ihrer Entscheidungen ist, nennt ihren Gatten einen (Haus-) „tiranno“ und sagt „No, più cara è a me la morte / Che di vivere con te!“ – lieber tot sein, als mit dir leben.

Ein ähnlich veritabler Ehestreit entspinnt sich fünf Jahre später in der zweiten italienischen Reformoper zwischen Alceste und Admet. Alceste hat sich an Stelle des auf den Tod erkrankten Admet geopfert. Bei Euripides' bittet Admet Alceste selbst um das Opfer und desavouiert sich damit als antiker Antiheld so gründlich, dass alle späteren Opernbearbeitungen ihn ins Koma legen, Alceste das Orakel anrufen und die Opferentscheidung autonom treffen lassen. Gluck/Calzabigis genesener

Admet versucht, Alcestes Gang in die Unterwelt in letzter Minute zu verhindern. Dabei eskaliert der skurrile Streit darum, wer für den anderen sterben darf, aber in einem patriarchalen Machtwort „Sei mia; non puoi dispor di te“ – du gehörst als Ehefrau nicht dir, sondern mir, dem Ehemann. Folglich entscheide ich über dich und deinen Körper. Die Virulenz dieser Argumentation, nämlich dass die Frau Besitz ihres Ehemannes ist, diskutiert die Frauenbewegung des 18. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland, ausdrücklich als „Sklaverei“ der Frau. Wenn Amor in beiden Opern als Deus ex machina die verfahrenere Handlung abschneidet, ist das wie ein Pfeifen im dunklen Wald: Dass die Liebe in einer Ehe, die auf derartiger Ungleichheit basiert, keine Überlebenschance hat ist ebenso klar, wie dass die antiken Geschichten über Liebe, Treue und Untreue auf der Basis dieser Erkenntnis neu erzählt werden müssen.

Die neue Helena

Bereits in der athenischen Antike – die unseren Blick auf die griechische Antike prägt, da der bei weitem überwiegende Teil der überlieferten Texte ihr entstammt – steht Helena für die frivole, untreue und als Verursacherin des Trojanischen Kriegs verderbliche Frau. Dass sie eine spartanische Prinzessin ist, ist dabei natürlich kein Zufall. Bei der Rivalität zwischen Athen und Sparta spielte die unterschiedliche rechtliche Stellung der Frauen eine entscheidende Rolle. In Sparta hatten Frauen Erb- und Besitzrechte, Mädchen erhielten systematische Bildung und hatten ihre eigenen Sportwettkämpfe. Auch wenn sie keinesfalls Männern gleichgestellt waren und in Sparta ebenfalls patriarchale Familienstrukturen herrschten, galt es in Athen als „Weiberwirtschaft“. Im Mythos darf sich die spartanische Helena aber nicht zufällig ihren Ehemann selbst aussuchen, was aus athenischer Sicht dazu führen muss, dass sie bei erster Gelegenheit mit einem jungen schönen Lover türmt. Da in Sparta das Gemeinwesen über dem einzelnen Haushalt stand, gab es dort den Brauch, wonach ein älterer und körperlich bzw. sexuell nicht mehr leistungsfähiger Ehemann seiner noch gebärfähigen Frau einen jungen Mann zur Zeugung gesunden Nachwuchses zuführen konnte (ob mit oder ohne ihre Zustimmung, ist nicht überliefert). Vielleicht lief bei der Entführung Helenas dieses Ritual aus den Fugen, weil weder der aus Mykene stammende Menelaos noch der Phrygier Paris mit den

spartanischen Sitten vertraut waren? Euripides aber lässt Paris nur ein Trugbild mit nach Troja nehmen, um das die Griechen zehn Jahre kämpfen: Die echte Helena wird in einer Wolke nach Ägypten entführt, wo sie treu allen Anfechtungen König Theoklymenos' widersteht, der sie in sein Ehebett zwingen möchte. Schließlich wird sie rehabilitiert und mit dem von Troja zurückreisenden Menelaos wiedervereinigt.

Calzabigi soll überzeugter Junggeselle und zugleich „Liebhaber des schönen Geschlechts“ gewesen sein und war in Paris mit Casanova befreundet. ‚Paride ed Elena‘ ist ein Originallibretto ohne Dramenvorlage, über dessen Entstehung ab 1768 in Wien kaum etwas bekannt ist.

Mit Euripides teilt es zwar nicht die Handlung, wohl aber die Rehabilitierungsabsicht Helenas. Diese ist zum Zeitpunkt von Paris' Bewerbung eine autonome Königin und mit Menelaos nur verlobt. Die aus der antiken Stoffgeschichte verbürgte eigenmächtige Partnerwahl Helenas wird damit operntypisch großzügig ausgelegt. Der auch hier im Zentrum stehende Konflikt zwischen Herz und Pflicht treibt die Oper bereits das gesamte 18. Jahrhundert hindurch an. Doch wo Metastasio seine Heldinnen und Helden die Pflicht zur Herzenssache machen lässt, muss Helena erkennen, dass das Herz nicht nur empfänglich ist für das an die Schönheit gekoppelte Begehren, sondern auch lernen, diese Empfindungen zuzulassen. Calzabigis Dramaturgie mag ohne die für Gluck typischen Abgründe der Verzweiflung auf uns heute etwas spröde wirken und ließ den Erfolg von ‚Paride ed Elena‘ bereits zeitgenössisch hinter den beiden früheren Reformopern ‚Orfeo‘ und ‚Alceste‘ zurückbleiben. Doch indem die Oper in einem was-wäre-wenn-Spiel Schicht um Schicht das Herz einer nur durch ihr Versprechen gebundenen, autonom entscheidenden Frau freigelegt, ist sie zugleich ein Paradebeispiel der literarischen Empfindsamkeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – die in Johann Wolfgang Goethes ‚Die Leiden des jungen Werther‘ vier Jahre später ihren krönenden Abschluss finden sollte – und eine berückend moderne Konzeption.

„Liebe in einer Ehe,
die auf derartiger
Ungleichheit
basiert, hat keine
Überlebenschance.“

Deutschlands großes Klassikmagazin



Melancholie

John Dowland · Der frühe Blues · Kazuki Yamada · Gudrun Sidony
Hayato Sumino · Michael Rische · João Francisco Távora · György



MELANCHOLIE



London um 1600. Panorama von Claes Vlescher (1606)

In Darkness

Mit John Dowland starb am 20. Februar vor vierhundert Jahren einer der großen Meister des melancholischen Zeitalters

VON KLEMENS HIPPEL

Schwerfützig könnte man werden, wenn man sich in John Dowlands Liedtexte vertieft: „Im Dunkeln will ich linsen“, wünscht er sich da, weil es tausendmal besser ist zu sterben, als in solchen Qualen zu leben.“ Die Tränen fließen stets reichlich, und alle Hoffnung ist vergeblich. So klingt das „goldene Zeitalter“ Engländes. Vergänglichkeit und Tod, die Nichtigkeit des menschlichen

Handels, Tränen, Schmerzen, Trauer und Dunkelheit sind prägende Begriffe für das Lebensgefühl der elisabethanischen Zeit. Sie habe unter einer tiefgründigen Entwertung der Welt und ihres Sinns gelitten, konstatiert der Shakespeare-Forscher Terry Eagleton. Wie Robert Burton, der 1621 in seiner „Anatomie der Melancholie“ über die englischen Städte schreibt, sie seien „in einem heruntergekommen und künftigen Zustand, arm und voll von Bettlern, was auf das demütigende Handwerk, eine schlechte und nachlässige Wirtschaftspolitik und die aufwändige Faulheit ihrer Einwohner zurückzuführen ist, die eher herumlagen und betteln, ja lieber verhungern als zu arbeiten.“ Ein 1600 sollen 12.000 Bettler in London gelebt haben – bei einer Einwohnerzahl, die 1580 bei 120.000 lag.

Kulturell war es trotzdem eine „goldene“ Zeit. Nicht nur wegen Shakespeares Dramen, sondern auch in musikalischer Hinsicht. Kein anderes Mal in der englischen Musikgeschichte wimmelt es so von bereits gleichzeitig lebenden bedeutenden Musikern: William Byrd (1543-1623) und Orlando Gibbons (1583-1625), John Bull (1562-1628) und Peter Philips (1560-1628), John Dowland (1563-1626) und Thomas Morley (1557-1602). Kein anderes Mal ist die Musik englischer Komponisten (mit dem Lautenlied und der Klaviermusik der „Virginalisten“) maßgebend in zwei Gotzenagen der europäischen Musik. Und kein anderes Mal hat London, das sonst so oft Musiker importierte, sich als Exporteur von gleich drei seiner bedeutendsten Kinder betätigt: Der Komponist und Cembalovirtuose John Bull arbeitete

FONO FORUM-LESER HÖREN MEHR

Abo online bestellen:
www.fonoforum.com

oder telefonisch:
040/23 18 87-153



KLASSIK, JAZZ UND HIFI

Jetzt Probeabo
abschließen:
3 Ausgaben zum
Preis von 2*



JOHN DOWLAND

ebenso wie der für seine Vokalkompositionen berühmte Peter Philips in den Niederlanden, John Dowland lange in Dänemark.

Von den anderen Meistern seiner Zeit lebt sich John Dowland dennoch deutlich ab. Als einer, der im Gegensatz zu seinen Kollegen auf keine Ausbildung an den Chören der englischen Kathedralschulen zurückblicken kann. Sie alle fingen als Chorknaben an – Dowland dagegen konnte anscheinend überhaupt nicht singen. Und als ein Sprechrohr der Zeitstimmung: Er hat die Melancholie und Trübseligkeit seiner Epoche zu seinem Markenzeichen gemacht – *Compos Dowlond, compos dowlens* heißt eine Komposition von ihm – die klangliche Ähnlichkeit seines Namens mit dem lateinischen Ausdruck für Schmerzen war offenbar eine Inspiration für den Komponisten.

Doch der Reihe nach. Wann und wo Dowland geboren wurde, ist unbekannt, wohl in oder bei London 1593. Er taucht erstmals als Lautenist im Gefolge des englischen Botschafters in Paris auf, da ist er 17 Jahre alt. Hier in Frankreich, wo er vier Jahre verbringt, trifft er auf die besten Vertreter des Lautenspiels seiner Zeit. Und hier konvertiert der Anglikaner zum Katholizismus. Ziemlich ungewöhnlich für seine Zeit. Immerhin: Auch König William Byrd ist Katho-

lik und trotzdem Mitglied der königlichen Kapelle (er hat allerdings wegen seines Glaubens mehrfach Prozesse durchzustehen und zieht sich im Alter aufs Land zurück). Dowland zählt bald zu den gefragtesten Virtuosen, wird 1588 in Oxford zum „Bachelor of Music“ und macht sich Hoffnungen auf die 1594 freie werdende Stelle eines Hoflautenisten. Als er die nicht bekommt, geht er wieder ins Ausland, zunächst nach Italien, wo er den Madrigalkomponisten Luca Marenzio zu treffen hofft, später nach Deutschland.

„Verbannt für immer lasst mich klagen“, heißt es in Dowlands berühmtem Lied „Flow my Tears“

wo Moritz der Geliebte ihn gerne zu Gast hat. Der sollte später als Förderer des jungen Heinrich Schütz berüchtigt werden. Erneut in Italien, diesmal in Venedig und Florenz, gerät der Katholik Dowland in Schwierigkeiten. In Florenz hat er Kontakt mit englischen Dissidenten, sorgt sich, ob er gefahrlos nach England zurückkehren kann. Er kann. Doch mit einer Stelle wird es wieder nichts. Stattdessen veröffentlicht er 1597 seine erste Sammlung mit Liedern: einen Besteller, der rasch

fünf Auflagen erlebt. Eine Ausstellung findet er dann im Ausland. Die Jahre 1598-1606 verbringt er am Hofe des Königs von Dänemark, bei einem fünfjährigen Einkommen. Dowland enthält das Gehalt eines Admirals. Seine Familie bleibt dorthin in London, wo der Komponist 1603 ein Haus in der Fetter Lane erwirbt. Eine interessante Adresse für einen Katholiken in London – an der Ecke zur Fleet Street waren 1590 einige katholische Restaurants gehängt worden. Und ein Stück weiter hatten die Puritaner ihren Ge-

betraum! 1601 erscheint dann ein Meilenstein seiner Musik: im Druck: „Lachrimae or Seven Teares“, das erste in England erscheinende Werk für Violenensemble und Laute, in einem für moderne Augen verblüffenden Druckbild: Die Stimmen sind so gedruckt, dass jeder der um das Buch herumstehenden Spieler seine Stimme lesen kann. Den Titel verdankt die Sammlung Dowlands damals wie heute bekanntesten Werk – den „Lachrimae“ (Tränen). Ursprünglich schon

FONO FORUM ist seit 70 Jahren DAS Magazin für klassische Musik, Jazz und HiFi. Renommierete Autoren stellen jeden Monat in Porträts und Interviews die Stars der Szene sowie aufstrebende Nachwuchskünstlerinnen und -künstler vor. Hintergrundgeschichten und Essays widmen sich berühmten, aber auch neu zu entdeckenden Werken oder Komponisten. Reportagen informieren über die wichtigsten Ereignisse im Musikleben, über Festivals oder lohnenswerte Reiseziele für Klassikfreunde. Darüber hinaus bietet das FONO FORUM einen umfangreichen Kritik-Teil, der einen Überblick über die interessantesten Neuerscheinungen auf LP, CD, DVD/Blu-ray und als Download ermöglicht – Monat für Monat. Die Verbindung von guter Musik und gutem Klang schafft schließlich der HiFi-Teil für Audiophile.

FONO FORUM versteht sich als Einladung: Zum bewussten Hören. Zum Genießen. Zum Entdecken. In einer Zeit der Beschleunigung setzen wir auf Tiefe, auf Konzentration und auf die Kraft des Klangs. Ob auf Papier oder digital – FONO FORUM bleibt ein verlässlicher Begleiter für alle, die klassische Musik bewusst und intensiv erleben wollen.

Mit FONO FORUM wissen Sie immer, wo die Musik spielt.

*3 Ausgaben zum Vorteilspreis von 21,60 €. Nach Ablauf des Testzeitraums geht das Abonnement, wenn es nicht gekündigt wird, automatisch in ein FONO FORUM-Jahresabonnement mit 12 Ausgaben zum Preis von 105,60 € über.

GLUCKFESTSPIELE // 2026

KONZERT

Zwischen Licht und Dunkel. Geistliche Musik von der Bach-Familie über Gluck bis heute

**8. Mai 2026, 18.30 Uhr,
Reitstadel Neumarkt**

Chor des Bayerischen Rundfunks
Akademie für Alte Musik Berlin
Peter Dijkstra, **Leitung**

Einen musikalischen Bogen von insgesamt fast 400 Jahren schlägt die Kooperation der Gluck Festspiele mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks und der Akademie für Alte Musik Berlin. Christoph Willibald Glucks Vertonung des Psalms 130 „De profundis“, eine seiner wenigen geistlichen Vokalkompositionen, wird eingerahmt durch Sakralmotetten und Kirchenlieder von Mitgliedern aus drei Generationen der Musikerfamilie Bach. Den Weg in die Gegenwart bahnt eine Uraufführung der französisch-britischen Sopranistin und Komponistin Héloïse Werner.

Audiowalk ,Iphigenie in Aulis'

8. Mai 2026, 11:00 Uhr und 15:00 Uhr

22. Mai 2026, 15:00 Uhr

23. Mai 2026, 11:00 Uhr.

,Iphigenie in Aulis' des Euripides in der Übersetzung von Friedrich Schiller und in einer Bearbeitung von Catherine Baracat, Tina Hartmann, Jonathan Resch und Ida Stierhof

**Eine Kooperation der Universität Bayreuth und der Studiobühne
Bayreuth**

Tina Hartmann

Regie, Uwe Hoppe



UNIVERSITÄT
BAYREUTH



„Ich studiere an der Uni Bayreuth, da diese für ein einzigartiges Studienangebot bekannt ist und einen hervorragenden Ruf genießt.“

Jülide Balıkcı, studiert Sportökonomie

KOMM AN DIE UNI BAYREUTH

An Deutschlands schönstem
Campus hast du die Wahl aus
mehr als 100 Studiengängen.



www.uni-bayreuth.de

Die Wurzeln der Tragödie, so suggeriert es bereits die ‚Poetik‘ des Aristoteles, liegen mit aller Wahrscheinlichkeit in den Dithyramben genannten Improvisationsgesängen zu Ehren des Gottes Dionysos. Am Beginn der abendländischen Theatergeschichte steht demzufolge ein monolithisch-chorischer Kultgesang. Erst mit Thëpsis (6. Jahrhundert v. Chr.), dem wohl ersten bekannten Dramatiker der griechischen Antike, tritt ein erster Schauspieler als eigenständiger Akteur aus der Menge des Huldigungschores heraus.

Von Friedrich Schiller, der bereits in seinen ‚Kranichen des Ibykus‘ ein imaginatives Bild der antiken Theatererfahrung skizziert, ist eine Übersetzung der ‚Iphigenie in Aulis‘ des letzten großen athenischen Tragikers Euripides überliefert. Anders als die Oper Christoph Glucks, die einen Text des französischen Dramatikers Racine aus dem 17. Jahrhundert adaptiert, bietet diese Fassung einen direkteren, nur durch den Weimarer Klassiker Schiller vermittelten Zugang zur Geschichte des Iphigenie-Stoffes.

Auf Grundlage von Schillers Übertragung ist im literaturwissenschaftlichen Seminar der Universität Bayreuth (Prof. Dr. Tina Hartmann) sowie in Kooperation mit Darstellern der Studiobühne Bayreuth unter der Regie von Uwe Hoppe eine Hörfassung des Stückes entstanden, welche die Gattungsform Tragödie auf ihre chorischen Ursprünge zurückführt: Bis auf die Zentralfigur Klytämnestra sprechen sämtliche dramatis personae im Chor. Das gelegentliche Auseinandergehen in die Einzelstimmen realisiert hingegen den bei Euripides mit psychologischer Einfühlung angelegten reflexiven Zwiespalt seiner Handlungsträger.

Wird Agamemnon seine Tochter Iphigenie zugunsten höheren Kriegesglücks opfern, auch gegen den Willen der Mutter Klytämnestra? Welche Rolle spielt der vermeintliche Heros Achill? Auf einem geführten Rundgang zwischen Universität und Bayreuther Innenstadt entfaltet Euripides‘ Text in Schillers Worten die Konfrontation mit handlungsbezogenen Stationen und bietet zugleich eine neuartige Erfahrung antiker Dramatik.

Jonathan Resch



Nachthelle

Kammermusik von Franz Schubert und Christoph Gluck

9. Mai 2026, 20.30 Uhr,
Pfarrkirche Christkönig Fürth

16. Mai 2026, 17.00 Uhr,
Grafschaftskirche Castell

16. Mai 2026, 20.00 Uhr,
Dorfmühle Lehrberg

22. Mai 2026, 22.00 Uhr,
Schlosskirche Bayreuth

Aco Bišćević, **Gesang und Klavier**
Männerstimmen des Tölzer Knabenchores

Der Topos „Nacht“ steht in der Romantik für Träume, Liebe, Phantasie, Empfindung, und die tiefere Entdeckung der menschlichen Psyche. Das gilt aber keinesfalls nur für die Musik, sondern für das gesamte Kunstverständnis der Romantik, wie Caspar David Friedrich oder Joseph von Eichendorff zeigen. Franz Schubert, dessen Lieder für Solostimme und Männerchor bei diesem Kammermusikabend erklingen werden, verkörperte die Themen der Romantik wie kein zweiter. Es war jedoch ausgerechnet Christoph W. Gluck, der mit seiner Opernreform im 18. Jahrhundert das menschliche Unterbewusstsein erstmals auf die Bühne geholt und damit den Weg für die Denkweise der Romantik vorbereitet hat. Dass nun Franz Schubert einer von Glucks Enkelschülern ist, ist also kein reiner Zufall der Musikgeschichte, sondern eigentlich geradezu Programm. In bester Tradition einer „Schubertiade“ wird der Tenor und Pianist Aco Bišćević ausgewählte Lieder, unter anderem von Franz Schubert, singen und gleichzeitig spielen. Dazu wird er begleitet von den Männerstimmen des weltbekannten Tölzer Knabenchores.

VERTRAUEN. SEIT 1486



»Beste Bank in Bayern«
Die Welt | 2026

»Summa cum laude«
Elite Report Edition
Handelsblatt | 2026

»Herausragende
Vermögensverwaltung«
Focus Money | 2025



Fürst Fugger Privatbank

NÜRNBERG 0911 52125-00
PRIVATE.BANKING.NUERNBERG@FUGGERBANK.DE

Mehr Informationen unter www.fuggerbank.de

Programm

Schubertlieder für Gesang und Männerchor Franz Schubert (1797- 1828)

- Mondenschein, D 875 (Dichter: Franz Adolph Friedrich von Schober)
- Die Nacht, D 983 (Friedrich Adolph Krummacker)
- Der Tod und das Mädchen, D 531 (Matthias Claudius)
- An die Nachtigall, D 497 (Matthias Claudius)
- Gondelfahrer, D 808 (Johann Mayrhofer)
- Sängers Morgenlied, D 165 (Theodor Körner)
- Du bist die Ruh, D 776 (Friedrich Rückert)
- Im Gegenwärtigen Vergangenes, D 710 (Johann Wolfgang von Goethe)
- Im Abendroth, D 799 (Karl Gottlieb Lappe)
- Gott ist mein Hirt, D 706 (Psalm 23, Übersetzung: Moses Mendelssohn)
- Nacht und Träume, D 827 (Matthäus Kasimir von Collin)
- Seligkeit, D 433 (Ludwig Heinrich Christoph Hölty)
- Heidenröslein, D 257 (Johann Wolfgang von Goethe)
- Rastlose Liebe, D 138 (Johann Wolfgang von Goethe)
- Die Nachthelle, D 892 (Johann Gabriel Seidl)
- Verklärung, D 59 (Alexander Pope, Übersetzung: Johann Gottfried Herder)
- Ihr Grab, D 736 (Karl August Engelhardt)

Schwanengesang

Liederabend mit Bo Skovhus und Stefan Vladar

**10. Mai 2026, 19.30 Uhr,
Steingraeber-Haus Bayreuthyreuth**

Bo Skovhus, **Bariton**
Stefan Vladar, **Klavier**

Die mannigfaltigen Berührungspunkte zwischen Franz Schubert, dem Nestor des romantischen Kunstliedes, und Christoph Willibald Gluck offenbaren sich nicht auf den allerersten Blick. Tatsächlich aber lernte Schubert bei Antonio Salieri, der seinerseits ein Meisterschüler und Protegé des späten Gluck war. Wegweisend sind beide für das innige und untrennbare Verhältnis von Wort und Handlung zur Musik – ob auf der Opernbühne oder im Lied. Schuberts tiefsinniger, posthum kompilierter „Schwanengesang“ tritt hier neben Glucks Vertonung von Klopstocks Ode „Der Tod“ – musikalisch-poetisch formulierte Existenzfragen aus zwei Jahrhunderten, ergründet durch die beiden herausragenden Schubert-Interpreten Bo Skovhus und Stefan Vladar.



„Über alles ergriff ihn [Franz Schubert] Iphigenie auf Tauris von Gluck. Er war ganz außer sich über die Wirkung dieser großartigen Musik und behauptete, Schöneres könne es auf der Welt nicht geben.“

Diese Bemerkung aus dem Munde Josefs von Spaun anlässlich eines Opernbesuchs mit Franz Schubert im Jahr 1813 wirft Licht auf eine musikhistorische Verbindung, die für viele vermutlich nicht gleich auf der Hand liegt. Tatsächlich war Franz Schubert jedoch nicht nur ein großer Bewunderer Glucks, sondern kann auch in gewisser Hinsicht als dessen Enkelschüler bezeichnet werden: Schubert erhielt von 1812 bis 1816 Kompositionsunterricht bei Antonio Salieri, der seinerzeit ein Protegé Glucks gewesen war. Durch seinen Lehrer wurde Schubert in der Begeisterung für Glucks Musik bestärkt, beispielsweise verhalf Salieri ihm zu zusätzlichem Notenmaterial, das Schubert zuvor unzugänglich gewesen sein dürfte. Abgesehen von anderen musikalischen Einflüssen wie der Musik Wolfgang Amadeus Mozarts lässt sich eine Beeinflussung des jungen Schubert durch Glucks Werke somit nicht von der Hand weisen.

Bedenkt man, wofür Schubert auch im 21. Jahrhundert noch berühmt ist, nämlich für seinen gattungsstiftenden Beitrag im Bereich des deutschen Kunstlieds, scheint es interessant, auch in Glucks Werk nach vergleichbaren Stücken zu fahnden und somit weitere Verknüpfungen zwischen beiden Komponisten herzustellen. Im Rahmen des Liederabends der Gluck-Festspiele sollen zwei Werke der beiden Komponisten nebeneinandergestellt werden, nämlich Schuberts ‚Schwanengesang‘ und Glucks Vertonung einer Klopstock-Ode mit dem Titel ‚Der Tod‘.

Das bekanntere Werk ist sicherlich Franz Schuberts ‚Schwanengesang‘, eine posthum veröffentlichte Zusammenstellung von insgesamt 14 Liedern, wobei das letzte Stück mit dem Titel Die ‚Taubenpost‘ später hinzugefügt wurde, wahrscheinlich von Ferdinand Schubert. Der Titel ‚Schwanengesang‘ war eine Idee des Verlegers Tobias Haslinger und ist als Hinweis darauf zu verstehen, dass es sich hierbei um die letzten Liedkompositionen Franz Schuberts handelt, die dieser in seinem Todesjahr 1828 fertigstellte.

Anders als bei Franz Schuberts bekannten Liederzyklen ‚Die schöne Müllerin‘ und ‚Winterreise‘ ist es fraglich, ob die 13 Lieder vom Komponisten im Zusammenhang gedacht wurden. Dagegen spräche zum einen, dass die Texte von zwei unterschiedlichen Dichtern (Ludwig Rellstab und Heinrich Heine) stammen (die literarische Vorlage für ‚Die Taubenpost‘ ist übrigens von Johann Gabriel Seidl). Zum anderen umfassen selbst die Lieder, deren Texte von einem Dichter geschrieben wurden, eine derartige Vielfalt der musikalischen Stimmungen, dass nicht von einem Protagonisten beziehungsweise einer fortlaufenden Handlung ausgegangen werden kann. Insgesamt versammelt ‚Schwanengesang‘ vier der typischen Themen der Romantik: Natur, Liebe, Schmerz und Tod. Zwei der bekanntesten Stücke des Werks sind sicherlich ‚Ständchen‘ mit dem berühmten Incipit „Leise flehen meine Lieder...“ und ‚Der Doppelgänger‘, ein düsteres, an die Schauerromantik gemahnendes Lied.

‚Der Tod‘ ist Christoph Willibald Glucks Vertonung einer Ode von Friedrich Gottlieb Klopstock, der von 1724 bis 1803 lebte. Klopstock war seinerzeit ein gefeierter Dichter und bedeutender Vertreter der Empfindsamkeit. Zu seinen bekanntesten Werken zählt unter anderem ‚Der Matthias‘, ein in zwanzig Gesängen abgefasstes Werk über das Leben Jesu Christi, dessen erster Teil im Jahr 1748 erschien. Besonders war daran vor allem die Verwendung des Hexameters im Deutschen. ‚Der Tod‘ ist ebenfalls ein sehr religiös geprägter Text, in dem das lyrische Ich, überzeugt von der Unsterblichkeit seiner Seele, den Tod herausfordert.

Viele Texte des heute immer noch als „Poeta musicus“ verstandenen Klopstock wurden von namhaften Komponisten vertont, darunter Giacomo Meyerbeer, Gustav Mahler

und Richard Strauss. Bezogen auf Klopstocks lyrische Gedichte lassen sich abgesehen von den Gluck'schen Stücken allein 150 Vertonungen von 45 unterschiedlichen Komponisten bis zum Jahr 1800 nachweisen, obwohl der Dichter nur zu wenigen Musikern persönlichen Kontakt hatte und diesen auch nur in Einzelfällen suchte. Trotzdem war Klopstock hoch erfreut, als er durch einen gemeinsamen Bekannten erfuhr, dass sich ein namhafter Komponist wie Gluck die Mühe gemacht hatte, einige Texte von ihm zu vertonen. In einem Brief an Klopstock vom 14. August 1773 versprach Gluck dem Dichter dann, bei einem gemeinsamen Treffen „nicht allein vieles aus der Hermanns Schlacht, sondern auch von Ihren erhabenen Oden vor zu singen, um Ihnen ersehen zu machen, in wie weit ich mich Ihrer Größe genäheret, oder wie viel ich durch meine Music verduncklet habe“. Glaubt man Zeitgenossen wie dem Wiener Philosophen Johann Tobias Sattler, so handelte es sich hierbei um eine ideale künstlerische Partnerschaft; so resümierte Sattler im Jahr 1774, dass „Gluck in der Musik das ist, was Klopstock in der Dichtkunst“. Entsprechend programmatisch fiel auch der Publikationstitel einiger der Gluck'schen Oden aus, die im Zeitraum zwischen Ende des Jahres 1785 bis Anfang des Jahres 1786 in Wien beim Verlag der Familie Artaria erschienen: „KLOPSTOCKS / ODEN und LIEDER / bey dem Clavier zu singen / in Musik gesetzt / von / HERRN RITTER GLUCK“. Leider zählt ‚Der Tod‘ nicht zu den hier veröffentlichten Stücken; tatsächlich kommt dieser Ode ein Sonderstatus zu. Sie wurde erst posthum veröffentlicht und geht in dieser Fassung auf Johann Friedrich Reichardt zurück, der im Jahr 1783 einen Vortrag der Ode durch Gluck selbst erleben durfte. Das Original ist nicht überliefert und dürfte sicherlich komplexer gewesen sein als die von Reichardt niedergeschriebene Version mit Gesang und einigen wenigen Basso-continuo-Akkorden.

Während in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Begriffe ‚Ode‘ und ‚Lied‘ noch synonym verwendet wurden, änderte sich dies schon wenige Jahrzehnte später: Johann Georg Sulzer charakterisierte in den 1770er Jahren das Lied als „allzeit [...] zum Singen [konzipiert], und so [...], daß die Melodie einer Strophe sich auch auf alle übrigen schickte“. Die Ode werde hingegen dadurch definiert, dass sie „blos zum Lesen dienet, oder, wenn sie soll gesungen werden, für jede Strophe einen besondern

Gesang erfordert". Diese scheinbare Notwendigkeit begründete Sulzer anhand des Versmaßes. Auch Gluck legte Wert auf die Unterscheidung und fügte dem Druck der Oden Klopstocks Metrikschemata hinzu.

Nach diesem ausführlichen Rundgang durch die Entstehungsgeschichte der Gluck'schen Klopstock-Vertonungen stellt sich nunmehr die Frage, wie es mit der künstlerischen Bedeutung dieser Werke aussieht, beziehungsweise wie sie bis in die Gegenwart nachwirken. Teilweise wird das nachlassende Interesse an Klopstock dafür verantwortlich gemacht, dass die Gluckschen Oden mit der Zeit mehr und mehr in Vergessenheit gerieten. Auch das überragende wissenschaftliche Interesse an den nur wenige Jahrzehnte später erschienenen Kunstliedern Franz Schuberts wird sicherlich ein Grund dafür sein, dass die Oden eher ein Schattendasein fristen. Interessanterweise vertraten Gluck und Schubert jedoch dieselben kompositorischen Ideale, darunter unter anderem die Schlichtheit beziehungsweise Klarheit der Gesangslinie, die den emotionalen Ausdruck verstärkt, und den Fokus auf den Text. Bezeichnend ist auch, dass Gluck anstrebte, mithilfe seiner Oden ein Gegengewicht zu französischen und italienischen Klavierliedern zu schaffen und dem deutschen Gesang zu mehr Geltung zu verhelfen. Ohne gleich behaupten zu müssen, dass das Kunstschaffen eines Franz Schubert ohne Christoph Willibald Gluck nicht möglich gewesen wäre, kann man dennoch feststellen, dass Schubert das musikhistorische Erbe Glucks fortsetzt – ob bewusst oder unbewusst.

Sophia Feulner

*,Wie Orpheus
spiel ich auf den Saiten des Lebens den Tod
und in die Schönheit der Erde
und deiner Augen,
die den Himmel verwalten,
weiß ich nur Dunkles zu sagen.'*

Ingeborg Bachmann

Orpheus Underground

Überschreibung eines Mythos in das digitale Zeitalter

16. Mai 2025, 21.00 Uhr

Kulturforum Fürth

Nürnberg Barock

Kostia Rapoport, **Komposition**

Sascha Tuxhorn, **Text**

Samuel Mariño, **Gesang**

Kaum ein Stoff hat die Kunstgeschichte so nachhaltig geprägt wie der Mythos des Orpheus – Sinnbild für die Macht der Musik und ihre Fähigkeit, selbst die Grenzen zwischen Leben und Tod zu überschreiten. Glucks „Orpheus“ aus dem Jahr 1762 bildet dabei einen Höhepunkt der Opernreform des 18. Jahrhunderts, deren Wirkung bis in die Gegenwart reicht. Unter dem Titel „Orpheus underground“ erfährt das Werk nun eine zeitgenössische Neuinterpretation: In der Begegnung von barockem Kammerensemble, Gesang und Live-Elektronik entsteht ein Klangraum, der die Unterwelt im wahrsten Sinne des Wortes in die Tiefe zieht – in die Atmosphäre eines nächtlichen Clubs. Das Musikerkollektiv Nürnberg Barock und der Live-Elektronik-Künstler Kostia Rapoport lassen dabei zwei Klangwelten aufeinandertreffen, deren Spannungsfeld neue emotionale und ästhetische Perspektiven auf Glucks Oper eröffnet. So wird Glucks Musik neu befragt – als Brücke zwischen Mythos und Moderne, zwischen der barocken Opernbühne und den pulsierenden Klangwelten unserer Zeit.



Gespräch mit Anja Silja

**23. Mai 2026, 15.00 Uhr
Steingräbersaal Bayreuth**

Bereits als spektakulär junge Sängerin hat Anja Silja die gesanglichen und szenischen Ideale Richard Wagners unter der Ägide seines Enkels Wieland eingelöst. Doch noch heute ist sie eine Grand Dame von Bayreuth: Für die Gluck Festspiele kehrt sie in die Stadt zurück, um im Gespräch mit Michael Hofstetter die mannigfaltigen Verbindungen zwischen C. W. Gluck, Richard und Wieland Wagner sowie dem Verhältnis von Wort und Ton überhaupt zu diskutieren.

Klassik belebt.

30.04. - 12.07.

26



16
MAI

19.30



STADTKIRCHE BAYREUTH

Jan Liebermann

ORGEL-REZITAL BACH, WAGNER UND
VIERNE

23
MAI

19.30



MARKGRÄFLICHES OPERNHAUS

Tamerlano

SZENISCHE OPER VON
J. MYSLIVEČEK

07
JUN

19.30



SCHLOSS FANTASIE

Bach mit Viktor Lukas

WERKE FÜR FLÖTE UND CEMBALO

10 & 11
JUN

19.30



FRIEDRICHSFORUM

Wagner Circus

BREAKDANCE. ARTISTIK. KLASSIK.

12
JUN

19.30



MARKGRÄFLICHES OPERNHAUS

Orient.Okcident

BAD REICHENHALLER
PHILHARMONIKER

13
JUN

19.00



STADTKIRCHE BAYREUTH

Geh aus, mein Herz!

EIN ABEND FÜR PAUL GERHARDT MIT
DEM WINDSBACHER KNABENCHOR

Festival-Highlights

18
JUN

19.30



LIEBESBIER BAYREUTH

Feierabend-Lounge

MIT BARTOLOMEYBITTMANN INKL.
DRINKS & BUFFET

19
JUN

19.30



MARKGRÄFLICHES OPERNHAUS

Life could be a dream

A-CAPPELLA MIT DEN GERMAN GENTS

21
JUN

19.30



DAS ZENTRUM EUROPASAAL

Poetische Augenblicke

MIT DEM BAROCKENSEMBLE
L'EPHÉMÈRE

25
JUN

19.30



LIEBESBIER BAYREUTH

Ludwig II bei Karl May

MUSIKALISCH-LITERARISCHES
PASTICCIO MIT BUFFET & DRINKS

28
JUN

19.30



SCHLOSS FANTASIE

Ballads within a dream

HILLE PERL & FRIENDS

23
OKT

19.30



MARKGRÄFLICHES OPERNHAUS

Oper auf Bayrisch

DER RING IN EINEM AUFWASCH

GLUCKFESTSPIELE // 2026

MITWIRKENDE

Akademie für Alte Musik Berlin

1 982 in Berlin gegründet, gehört die Akademie für Alte Musik Berlin (kurz Akamus) heute zur Weltspitze der historisch informiert spielenden Kammerorchester und kann auf eine beispiellose Erfolgsgeschichte verweisen.

Ob in New York oder Tokyo, London oder Buenos Aires: Akamus ist ständiger und vielgefragter Gast auf den wichtigsten europäischen und internationalen Konzertpodien. Im Kulturleben seiner Heimatstadt Berlin ist das Ensemble ein zentraler Pfeiler.

Akamus musiziert unter der wechselnden Leitung seiner Konzertmeister Bernhard Forck und Georg Kallweit, seiner Konzertmeisterin Mayumi Hirasaki sowie ausgewählter Dirigenten und Dirigentinnen. Besonders hervorzuheben ist die herausragende, mehr als 30-jährige Zusammenarbeit mit dem RIAS Kammerchor, von deren Qualität zahlreiche preisgekrönte Aufnahmen zeugen. Zudem pflegt das Ensemble eine enge Zusammenarbeit mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks und der Audi Jugendchorakademie.



Aco Bišćević

Aco Bišćević studierte Gesang und Cembalo am Mozarteum Salzburg. Er ist auf Opern- und Konzertbühnen in ganz Europa und Asien aufgetreten, darunter dem Teatro alla Scala in Mailand, dem Maggio Musicale Fiorentino, der Komischen Oper Berlin, den Salzburger Festspielen.

Er arbeitete mit Dirigenten wie Christopher Curney, Vittorio Ghielmi, Michael Hofstetter und Jordi Savall zusammen. 2023/24 war er in Glucks ‚La Clemenza di Tito‘ (Titelrolle) bei den Gluck-Festspielen in Bayreuth, in Galuppis ‚La caduta di Adamo‘ (Titelrolle) mit dem Helsinki Baroque Orchestra in Helsinki und am MusikTheater an der Wien sowie in ‚L’italiana in Algeri‘ (Lindoro) an der Ljubljana Oper zu erleben.

Bišćević hat an einer Aufnahme von Cavallis ‚Il Xerse‘ beim Festival della Valle d’Itria in Martina Franca mitgewirkt. Außerdem hat er hochvirtuose Kantaten für hohen Tenor von Carl Heinrich Graun mit dem Barockorchester der Thüringer Philharmonie für das Label Accent aufgenommen. Die CD wurde für den Preis der deutschen Schallplattenkritik nominiert. „Er ist einer der wenigen, der historische Aufführungspraktiken wiederaufleben lässt und sich bei Liederabenden selbst am Klavier begleitet.“



Cantus Thuringia

Cantus Thuringia widmet sich in verschiedenen Besetzungen dem Repertoire des 16. bis 18. Jahrhunderts: Vom Quartett bis zum Kammerchor sind die professionellen Sängerinnen und Sänger in der Lage, der Musik entsprechend einen adäquaten Ensembleklang zu erzeugen.

Neben dem Schwerpunkt auf geistlicher Vokalmusik wird bei der Eigenproduktion von Bühnenwerken durch die Zusammenarbeit mit Spezialisten historischer Schauspielkunst und Gestik ein einheitliches Gesamtkonzept angestrebt. So konnte das Ensemble in Produktionen wie Purcells ‚Dido and Aeneas‘ (Regie: Margit Legler) oder Glucks ‚Orfeo ed Euridice‘ auch mit Bühnenwerken international auf sich aufmerksam machen.

Das Ensemble gastiert bei internationalen Festivals u.a. den Händel-Festspielen Halle (Saale), dem Bachfest Leipzig und den Thüringer Bachwochen und realisierte zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen. Musikalisch geleitet wird das Ensemble durch seine Gründer Bernhard Klapprott und Christoph Dittmar.

Das Vokalensemble brachte gemeinsam mit der Capella Thuringia zahlreiche wiederentdeckte Werke erstmalig zu Gehör und legte diverse CD-Ersteinspielungen vor, jüngst die Ersteinspielung von fünf Messen von Gottfried Heinrich Stölzel.



Chor des Bayerischen Rundfunks

Der Chor des Bayerischen Rundfunks gilt als Ensemble von weltweitem Renommee. Als Künstlerischer Leiter prägt Peter Dijkstra das vielseitige musikalische Profil des Chores. Regelmäßig tritt der Chor in der eigenen Abonnementreihe in München sowie im bayerischen Sendegebiet und in wichtigen internationalen Musikzentren auf. Partner sind dabei viele bedeutende Orchester sowie die beiden Orchester des BR. Vielfach bringt der Chor Uraufführungen zu Gehör und ist auf dem Tonträgermarkt bei namhaften Labels vertreten. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche hochrangige Auszeichnungen, so mehrfach den Diapason d'or sowie den ICMA, zuletzt 2025 in der Kategorie Chormusik für die Einspielung von Bruckners e-Moll-Messe. Seit 2023 ist Sir Simon Rattle Chefdirigent von BR-Chor und BRSO.



Michael Hofstetter

Michael Hofstetter dirigiert seit über 30 Jahren an renommierten Opernhäusern, bei internationalen Orchestern und Festivals und war Professor für Orchesterleitung und Alte Musik an der Universität Mainz.

Zu seinen Spielstätten zählen unter anderem die Bayerische, die Hamburgische und die Stuttgarter Staatsoper, das Theater Basel, die Houston Grand Opera, die English National Opera, das Teatro La Fenice Venedig, das Nationaltheater Prag sowie die Händelfestspiele Halle und Karlsruhe und die Salzburger Festspiele.

Als Generalmusikdirektor und Chefdirigent prägte er das Stadttheater Gießen (1998-2000 sowie 2012-2019), die Ludwigsburger Schlossfestspiele (2005- 2012), das Genfer Kammerorchester (2000-2006) sowie das Stuttgarter Kammerorchester (2006-2013), das recreation Große Orchester Graz und das von ihm mitgegründete styriarte Festspielorchester Graz (seit 2010).

Michael Hofstetter wurde mehrmals als „Dirigent des Jahres“ nominiert. Für sein Engagement im Bereich Operette erhielt er die Robert-Stolz-Medaille, seine Arbeit bei den Ludwigsburger Schlossfestspielen wurde mit dem Horst-Stein- Preis gewürdigt.

Seit Januar 2020 ist Michael Hofstetter Intendant und Geschäftsführer der Internationalen Gluck Festspiele Nürnberg, seit der Spielzeit 2021/22 Erster Gastdirigent des Tölzer Knabenchores.



Julia Kirchner

Julia Kirchner ist eine vielseitige Sopranistin, die sich auf das vokalsolistische Repertoire ab 1600 spezialisiert hat. Im Fokus ihrer musikalischen Auseinandersetzung stehen insbesondere die Solokantaten der Barockzeit, das Lied- und Oratorien-Repertoire sowie die Barockoper mit Partien wie Händels Alcina oder Glucks Eurydice. Seit 2018 leitet sie die Konzertreihe „tesori della musica“ in Basel.

Julia Kirchner ist eine angesehene Interpretin, die regelmäßig bei renommierten Festivals und in namhaften Konzert- und Opernhäusern auftritt. Dabei arbeitet sie mit Dirigenten wie Michael Hofstetter, Sigiswald Kuijken, Andrea Marcon und Michael Schneider zusammen.

Mit dem Barockensemble „scenitas“ hat sie die Welt der Barockgestik erforscht und eigene Produktionen realisiert. Die Sopranistin ist auch als Liedsängerin mit verschiedenen Partnern am modernen und historischen Flügel sowie an der Harfe aktiv. Sie hat umfangreiche musikalische Studien in Leipzig, Basel, London, Rom und Weimar absolviert und ist Preisträgerin verschiedener Wettbewerbe.



Francesca Lombardi Mazzulli

Francesca Lombardi Mazzulli erhielt ihre Ausbildung u.a. bei Mirella Freni, Luciano Pavarotti und Fernando Opa. Unter ihren Auszeichnungen befindet sich der erste Preis des London Handel Competition.

Die Sopranistin tritt regelmäßig mit Originalklangensembles wie der Accademia Bizantina, dem Ensemble Barocco Limoges und Europa Galante auf. Sie singt unter der Leitung von Dirigenten wie Ottavio Dantone, Ivor Bolton, Michael Hofstetter und Fabio Biondi. Francesca Lombardi Mazzulli ist zu Gast bei Festivals wie der Styriarte Graz, dem Haydn-Festival Eisenstadt, dem Schleswig-Holstein Musik Festival und beim Barock-Festival Rom.

Mit ihrem künstlerischen Schwerpunkt im barocken Musiktheater war die Sängerin Teil einiger Wiederentdeckungen: Dazu gehörten die Titelrollen in den Cavalli-Opern ‚La Rosinda‘ (in Potsdam, Bayreuth und Vantaa) und ‚L’Artemisia‘ (in Hannover und Montpellier). Beide Werke erschienen auch auf CD (bei Ludi Musici und Glossa). In einer weiteren Cavalli-Oper, ‚Veremonda‘, stand sie in der Rolle der Zelemina gemeinsam mit Vivica Genaux auf der Bühne des Festivals Spoleto in den USA.



Roberta Mameli

Roberta Mameli, in Rom geboren, studierte Gesang und Violine am Conservatorio Nicolini in Piacenza und absolvierte Meisterkurse u. a. bei Bernadette Manca di Nissa, Ugo Benelli und Claudio Desderi.

Sie tritt regelmäßig an bedeutenden internationalen Opern- und Konzerthäusern auf, darunter das Concertgebouw Amsterdam, die Staatsoper Berlin, das Theater an der Wien, das Teatro Colón in Buenos Aires und die Bayerische Staatsoper München. Mameli arbeitet mit renommierten Dirigenten wie Jordi Savall, Fabio Biondi, Ottavio Dantone, Ton Koopmann und Diego Fasolis zusammen. Besonders geschätzt wird sie für ihr Barockrepertoire sowie ihre Zusammenarbeit mit führenden Originalklang-Ensembles wie der Akademie für Alte Musik Berlin, Accademia Bizantina, Il Pomo d'Oro und Cappella Mediterranea.

Großen Erfolg feierte sie in der Titelrolle von Monteverdis ‚L'incoronazione di Poppea‘, u. a. 2018 an der Staatsoper Berlin und 2023 in Cremona.



Samuel Mariño

Samuel Mariño bestimmt neu, was es bedeutet, ein klassischer Künstler im 21. Jahrhundert zu sein. Von barocken Meisterwerken bis hin zu Perlen der Klassik – Samuel tritt mit einem unverwechselbaren theatralischen Flair auf und hinterfragt Erwartungen an Geschlecht, Identität und Ausdruck in der klassischen Musik.

In den letzten Spielzeiten gab es eine Reihe herausragender Debüts, die seine wachsende internationale Präsenz und künstlerische Vielseitigkeit unterstreichen: mit der Camerata Pacifica in Kalifornien, in Europa im Konzerthaus Berlin mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin für die Gala „Rebuild Ukraine“ und an der Den Norske Opera mit einem Programm von Mozart, Gluck, Cimarosa und Bologne. Zu den Höhepunkten seiner Opernkariere zählen Zambinella in ‚Sarrasine‘ beim Händel-Festival in Göttingen und sein Operndebüt in Großbritannien als Iris in „Semele“ beim Glyndebourne Festival mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment unter Václav Luks.

Mariño absolvierte zunächst eine Ausbildung zum Balletttänzer an der Venezolanischen Nationalen Tanzschule, bevor er sein Musikstudium in Klavier und Gesang am Nationalen Konservatorium für Musik begann. Er wird von der renommierten Sopranistin Barbara Bonney betreut und ist Stipendiat des Rotary Clubs Salzburg. 2019 gründete Mariño das Ensemble Teseo mit dem Ziel, vergessene Barockwerke und -techniken wiederzubeleben.



Christian Miedl

Christian Miedls Engagements der letzten Zeit umfassen u.a. Henzes ‚Prinz von Homburg‘ oder Peter Besenbinder in Humperdincks ‚Hänsel und Gretel‘ an der Staatsoper Stuttgart,, Mahlers 8. Symphonie in der Münchner Philharmonie am Gasteig sowie Aufnahmen zu einem Solo-Album ‚Songs of the night‘ mit Liedern der Romantik, Moderne und Avantgarde.

Auf der Opernbühne war er zu erleben u.a. an der Mailänder Scala, der Wiener, Bayerischen Staatsoper und Hamburgischen Staatsoper zu erleben. Sein Opernrepertoire umfasst u. a. die meisten zentralen Partien seines Fachs von Mozart, Rossini, Wagner und Strauss.

Er ist regelmäßig Gast internationaler Konzertpodien, u.a. des Concertgebouw Amsterdam, Gewandhaus Leipzig, Münchener Philharmonie am Gasteig oder des Lucerne Festival unter Dirigenten wie Marc Albrecht, Pierre Boulez, Dennis Russell Davies oder Peter Eötvös.

Großer Publikums- und Presseerfolg hat ihn in den letzten Jahren außerdem zu einem gefragten Interpreten zeitgenössischer Literatur gemacht, mit Opernpartien wie Ullmanns ‚Kaiser von Atlantis‘ und Kallenbach in Glass‘ ‚Satyagraha‘,. Zudem war Christian Miedl Solist bedeutender Uraufführungen, darunter Wolfgang Rihms ‚Der Maler träumt‘ und ist ein gefragter Interpret in Partien wie Elias, Matthäuspassion-Christus, Brahms‘ Requiem oder der Carmina Burana.



Vero Miller

Vero Miller debütierte kürzlich als Carmen am Mainfranken Theater Würzburg und wurde von der Zeitschrift Opernwelt als Nachwuchssängerin des Jahres für ihre Rolle als Anna in der Uraufführung von Christoph Ehrenfellners „Karl und Anna“ nominiert. Zudem wurde ihr der Bayerische Kunstförderpreis 2024 verliehen.

Vero Miller arbeitete mit Regisseuren wie Magdalena Fuchsberger, Markus Dietz, Eva-Maria Höckmayr, Till Kleine-Möller und sang unter der musikalischen Leitung von Francesco Angelico, Michael Hofstetter, Patrick Lange sowie Ulf Schirmer und wurde begleitet von den Münchner Symphonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig und dem WDR-Funkhausorchester.

Vero Miller war Stipendiatin des Deutschen Bühnenvereins und wurde seit 2012 regelmäßig mit Preisen und Auszeichnungen geehrt: So gewann sie den Mozart-Preis beim 56. Concurso int. de canto Tenor Viñas in Barcelona 2019 sowie den Spezial-Preis (Golden Medal) bei der Wiener International Music Competition 2019.



Nürnberg Barock

Nürnberg Barock wurde im Mai 2023 gegründet und vereint junge, professionelle Musiker:innen aus Nürnberg, die ihre Leidenschaft für Alte Musik und Historische Aufführungspraxis mit einem breiten und neugierigen Publikum teilen. Viele von ihnen sind bereits international in der Musikszene etabliert und haben bedeutende Auszeichnungen bei internationalen Wettbewerben erhalten. Das Ensemble präsentiert Alte Musik in einem frischen und lebendigen Rahmen – von Orchesterkonzerten über Gesprächskonzerte bis hin zu speziell auf Kinder und Jugendliche zugeschnittenen Programmen sowie Workshops. Ziel ist es, Barockmusik auf eine zugängliche und spannende Weise zu vermitteln und so ein breites Publikum für diese zeitlose Musik zu begeistern.

Ein besonders wichtiges Anliegen von Nürnberg Barock ist es, die Musik vergessener Nürnberger Komponisten wiederzubeleben und sie einem neuen Publikum näherzubringen. Dabei versteht sich Nürnberg Barock auch als spartenübergreifendes Ensemble an der Schnittstelle von Tradition und Innovation, das mutig neue Wege beschreitet und die Alte Musik in Dialog mit anderen Kunstformen bringt, um so ein breites Publikum auf vielfältige Weise zu erreichen.



Soula Parassidis

Die griechisch-kanadische Sopranistin Soula Parassidis wurde vom Boston Globe als „leuchtend“ und von Schmöpera als „für die Ewigkeit“ gelobt – für ihre eindrucksvolle Bühnenpräsenz und stimmliche Tiefe.

Zu ihren jüngsten Projekten zählen ihr Debüt als Chrysothemis in Strauss' ‚Elektra‘ in der Arena di Verona und der Start von Echoes of Empires: ‚Sappho‘ mit Musik von Granville Bantock in Zusammenarbeit mit der griechischen Designerin Daphne Valente, sowie die Neuauflage ihres Albums ‚All is Bright‘ mit dem Orchestra Filarmonica di Benevento. Sie trat außerdem beim Festival d'Aix-en-Provence und an der Griechischen Nationaloper in Glucks ‚Iphigénie en Aulide‘ / ‚Iphigénie en Tauride‘ unter der Leitung von Emmanuelle Haïm und Michael Hofstetter sowie in der Regie von Dmitri Tcherniakov auf.

Parassidis hat Hauptrollen an führenden Opernhäusern in Europa, Asien und Nordamerika gesungen und ist Gründerin von Living Opera, einer Multimedia-Initiative, die den Zugang zur klassischen Musik durch Aufführung, Bildung und gesellschaftliches Engagement erweitert.



Kostia Rapoport

Kostia Rapoport ist freiberuflicher Musiker und Komponist, studierte Komposition an Hochschulen in Hannover, Paris und Peking und lebt in Berlin. Seit 2010 arbeitet er überwiegend im Sprechtheater, schrieb und produzierte die Musik zu über 70 Produktionen an Häusern wie dem Wiener Burgtheater, dem Schauspielhaus Hamburg, der Schaubühne Berlin. Seine Stücke reichen von elektroakustischem Sounddesign zu Instrumentalkompositionen, von computergesteuerten interaktiven Klangsystemen bis hin zu Pop und Schlager. Von 2018 bis 2023 war er musikalischer Leiter am Schauspiel des Staatstheater Nürnberg. Neben der Theatertätigkeit spielt er Klavier, Synthesizer und Live-Elektronik, meist in improvisierten Kontexten, solo und in Bands (BABA DUNYAH), arbeitet an Remixen, Tanz- und Filmmusiken, Installationen und Hörspielen. Seit 2020 betreibt er das fiktive Plattenlabel vvirr, auf dem er unter verschiedenen Pseudonymen Musik veröffentlicht.



Annegret Ritzel

Annegret Ritzel wurde in Bad Ems geboren. Sie stammt aus einer Musikerfamilie, studierte in Wien und München Theaterwissenschaft, Soziologie und Philosophie. Sie inszenierte in Berlin, Bielefeld, Düsseldorf, Weimar, Karlsruhe, Bremen, Thalia Theater Hamburg und in der Frankfurter Oper sowohl Schauspiel als auch Musiktheater.

1987 folgte ihr erstes festes Engagement als 1. Spielleiterin bei den Städtischen Bühnen Dortmund. Den durchschlagenden Erfolg brachte die Inszenierung von Tschechows „Platonow“, die zum Berliner Theatertreffen 1988 eingeladen wurde. 1990 wurde Ritzel Oberspielleiterin am Staatstheater Wiesbaden, von 1992 bis 1997 war sie dort auch als Schauspielregisseurin tätig. Ab der Spielzeit 1999/2000 leitete sie über zehn Jahre als erste weibliche Intendantin das Theater Koblenz.

Zudem reüssierte sie als Leiterin und Regisseurin der Open Air „Festungsspiele Ehrenbreitstein“ – ihre dortigen Inszenierungen haben Kultstatus erlangt. Zu den weiteren hochgelobten Operninszenierungen der letzten Jahre gehören Bergs ‚Lulu‘ (Nürnberg) sowie Bellinis ‚Norma‘ unter der musikalischen Leitung von Michael Gielen an der Berliner Staatsoper Unter den Linden und auch Mozarts ‚Così fan tutte‘ in der Frankfurter Oper.

Annegret Ritzel ist leitendes Mitglied des „Festivals gegen den Strom“ in der UNESCO Welterbe Stadt Bad Ems.



Valer Sabadus

Valer Sabadus zählt zur internationalen Weltspitze der Countertenöre. Mit seiner glasklaren, androgynen Stimme und einer enormen stilistischen Wandlungsfähigkeit begeistert er Publikum und Kritik gleichermaßen. Den internationalen Durchbruch feierte der in München ausgebildete Künstler 2012 in Leonardo Vincis ‚Artaserse‘; bereits zuvor debütierte er unter Riccardo Muti bei den Salzburger Pfingstfestspielen.

Sein künstlerisches Schaffen ist durch eine außergewöhnliche Neugier geprägt: Neben wegweisenden Interpretationen barocker Opern von Händel, Vivaldi und Hasse widmet er sich intensiv interkulturellen und genreübergreifenden Projekten, die Barockmusik mit orientalischen Klängen oder modernen Einflüssen verbinden. Seine Diskografie umfasst über 25 preisgekrönte Produktionen, für die er unter anderem den ECHO Klassik, den Händel-Preis der Stadt Halle und den Bayerischen Kulturpreis erhielt.

In der Spielzeit 2025/26 ist Valer Sabadus in großen Produktionen wie Cavallis ‚Pompeo Magno‘ (u. a. in Paris und Wien) sowie Glucks ‚Orpheus‘ zu erleben. Zudem setzt er mit der Weltpremiere der Oper ‚Malina‘ in Schwetzingen ein deutliches Zeichen für die zeitgenössische Musik. Als gefragter Konzertsänger gastiert er regelmäßig in den großen Musikzentren von Berlin über Paris bis Amsterdam.



Anna Sayn

Anna Sayn studierte Gesang und Gesangspädagogik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln bei Prof. Brigitte Lindner und Boris Leisenheimer, ergänzt durch Masterabschlüsse in den Bereichen Oper und Lied. Ihr Operndebüt gab sie 2017 am Theater Aachen; seither führten sie Engagements unter anderem als Susanna („Le nozze di Figaro“), Gretel („Hänsel und Gretel“) und Papagena („Die Zauberflöte“) an Häuser wie das Theater Solingen sowie zu internationalen Festspielen. Eine besondere Zusammenarbeit verbindet sie mit dem Dirigenten Michael Hofstetter und dem Wuppertaler Tanztheater Pina Bausch.

Neben ihrer Bühnentätigkeit widmet sich die Sopranistin intensiv dem Kunstlied und der Wiederentdeckung verfehmter Komponisten wie Ernst Bachrich, dessen Werke sie auf CD einspielte. Ihr künstlerisches Profil ist zudem durch interdisziplinäre Projekte geprägt, darunter die Zusammenarbeit mit dem Komponisten Alexander Balanescu für „Moby Dick“ und Gastspiele in Paris mit dem Balanescu Ensemble. 2019 wurde sie Stipendiatin des Richard-Wagner-Verbandes. Neben ihrer Tätigkeit als Solistin in Operetten- und Multimediaprojekten engagiert sich Anna Sayn leidenschaftlich in der Nachwuchsförderung und ist seit 2025 auch im Bereich der Regie tätig.



Anja Silja

Die deutsche Sopranistin Anja Silja, geboren 1940 in Berlin, zählt zu den herausragendsten Künstlerpersönlichkeiten der Operngeschichte. Bereits mit 15 Jahren gab sie ihren ersten Liederabend und debütierte 1956 als Rosina in Rossinis *Barbier von Sevilla* am Staatstheater Braunschweig.

Ihr sensationeller Durchbruch gelang 1960 als Senta (*Der fliegende Holländer*) bei den Bayreuther Festspielen. Dieses Debüt begründete eine prägende, jahrelange Zusammenarbeit mit Wieland Wagner, der sie bis zu seinem Tod in fast all seinen Inszenierungen besetzte und ihr die großen Wagner-Partien europaweit anvertraute. Zuvor hatte sie schon mit 19 Jahren als Königin der Nacht (*Die Zauberflöte*) unter Karl Böhm an der Wiener Staatsoper Aufsehen erregt.

Anja Silja war Mitglied des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart, gastierte als Salome an der Metropolitan Opera in New York und war regelmäßiger Gast beim Glyndebourne Festival. Ihr künstlerisches Schaffen ist auf zahlreichen Opernaufnahmen unter den bedeutendsten Dirigenten des 20. Jahrhunderts dokumentiert.

Nach einem Regie-Debüt mit *Lohengrin* 1990 in Brüssel konzentrierte sich die Künstlerin wieder auf das Singen und erarbeitete sich erfolgreich zahlreiche anspruchsvolle Rollen im Charakterfach. Zu ihren jüngeren Engagements zählt die Rolle der Großmutter in HK Grubers *Geschichten aus dem Wienerwald* bei den Brengener Festspielen 2014 und in der Wiener Erstaufführung 2015.

Für ihre Verdienste um Kunst und Kultur wurde Anja Silja mit dem Bundesverdienstkreuz und 2011 mit dem Europäischen Kulturpreis ausgezeichnet.



Bo Skovhus

Bo Skovhus studierte am Aarhus Music Institute, der Royal Opera Academy in Kopenhagen und in New York. Bedeutende Projekte in seiner Karriere waren Reimanns Lear an der Pariser Oper sowie Beckmesser in ‚Die Meistersinger von Nürnberg‘ an der Bastille und bei den Wagner-Festspielen in Budapest, Titus in ‚Bérénice‘ von Michael Jarrell an der Pariser Oper unter der Leitung von Philippe Jordan sowie Mandryka in ‚Arabella‘ in Dresden. Außerdem sang er die Titelpartie in ‚Wozzeck‘ an der Deutschen Oper am Rhein und Dr. Schön in ‚Lulu‘ an der Wiener Staatsoper, die Titelrollen in ‚Karl V.‘ (Ernst Krenek) an der Bayerischen Staatsoper, ‚Lear‘ am Maggio Musicale Fiorentino und ‚Eugen Onegin‘ an der Hamburgischen Staatsoper.

Im Sommer 2021 sprang Bo Skovhus kurzfristig als Beckmesser in ‚Die Meistersinger von Nürnberg‘ bei den Bayreuther Festspielen ein. An der Wiener Staatsoper trat er als Ryuji in Henzes ‚Das Verratene Meer‘ auf, an der Hamburgischen Staatsoper als Eisenstein in der ‚Fledermaus‘, an der Staatsoper Berlin als Jaroslav Prus (‚Die Sache Makropolus‘), in Boston sowie in der Carnegie Hall und beim Verbier Festival als ‚Wozzeck‘ (konzertant).

Dem Künstler wurde der Titel „Österreichischer Kammersänger“ sowie der Titel „Bayerischer Kammersänger“ verliehen.



Stefan Vladar

Als jüngster Gewinner des Internationalen Beethoven Klavierwettbewerbs in Wien, blickt Stefan Vladar auf eine jahrzehntelange Karriere als Pianist und Dirigent zurück, die ihn in alle wichtigen Musikzentren der Welt führte.

Dabei arbeitet er mit einigen der größten Dirigenten und Musikern seiner Zeit, u.a. mit Simon Rattle und Claudio Abbado, den Wiener Philharmonikern oder dem Chicago Symphony Orchestra.

Aktuell ist Stefan Vladar Generalmusik- und Operndirektor am Theater Lübeck, künstlerischer Leiter der Neuberger Kulturtage und Professor für Klavier an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.



Vanessa Waldhart

Die österreichische Koloratursopranistin Vanessa Waldhart, derzeit Ensemblemitglied an der Oper Halle, gewann 2023 den Eva Kleinitz-Preis beim 9. CLIP-Wettbewerb in Italien, ist Finalistin des 9. Int. Renata Tebaldi-Wettbewerbs in San Marino, Preisträgerin des „Dame-Joan-Sutherland“-Preis beim 21. Int. Ferruccio Tagliavini-Wettbewerbs als beste Sopranistin des gesamten Wettbewerbs und wurde 2022 in der Opernwelt für ihre Verkörperung der Dorinda in ‚Orlando‘ bei den Int. Händelfestspielen Halle als Nachwuchskünstlerin nominiert. Ihr Repertoire in Oper und Konzert reicht von Monteverdi, Pergolesi, Bach und Händel über Mozart, Weber, Rossini, Verdi, Strauss bis hin zu Orff und Strauß.

Bei den Gluck-Festspielen war sie 2024 als Vitellia in Glucks ‚La clemenza di Tito‘ zu erleben.

Darüber hinaus führten sie Gastengagements zum Grange Festival in England, dem Grachtenfestival Amsterdam, den Händelfestspielen Halle, dem Festspiel der deutschen Sprache, dem Ekhof-Festival, im den Wiener Musikverein sowie das Aalto-Theater Essen, nach Chemnitz, Schwerin, Italien, Österreich und in die Schweiz.

Sie arbeitete mit namhaften DirigentInnen und RegisseurInnen wie u.a. René Jacobs, Michael Hofstetter, Tobias Kratzer und Peter Konwitschny zusammen.



ZwoZwoEins – die Männerstimmen des Tölzer Knabenchores

Das eigenständige Ensemble ZwoZwoEins - die Männerstimmen des Tölzer Knabenchores, widmet sich in seinen Konzerten und Auftritten schwerpunktmäßig der Literatur für Männerchor aus Romantik, Moderne und dem 21. Jahrhundert. Unter anderem führte das Ensemble Johannes Brahms' Kantate ‚Rinaldo‘, Felix Mendelssohn Bartholdys Vespergesang und Carl Loewes ‚Ehrene Schlange‘ auf. Dazu kommen mehrere Messvertonungen sowie zahlreiche Kunst- und Volkslieder, Motetten, Spirituals und Gospels. Bei den regelmäßigen Adventskonzerten pflegt ZwoZwoEins auch weiterhin die Tradition der Alpenländischen und Europäischen Weihnacht des Tölzer Knabenchores.

ZWOZWOEINS war in jüngster Zeit in einer Opernproduktion von Wagners ‚Tristan und Isolde‘ im Festspielhaus Füssen mit dem Kiev Symphony Orchestra zu hören und trat bei den Tiroler Barocktage in Götzens bei Innsbruck auf. Mit dem Knabenchor finden Chorkonzerte in Pisa, Biberach und Bad Tölz statt.



GLUCKFESTSPIELE // 2026

SERVICE

BARRIEREFREIHEIT

Die Gluck Festspiele möchte allen Menschen den Besuch im Konzert zu einem wundervollen Erlebnis machen. Alle Spielorte der Gluck Festspiele 2024 sind rollstuhlgerecht zugänglich. Weitergehende Informationen finden Sie in der nebenstehenden Übersicht zu den einzelnen Spielorten. Tickets für Rollstuhlfahrer:innen und deren Begleitung können nur per E-Mail unter ticket@concerto-bayreuth.de bestellt werden.

Ermäßigungen

50% Ermäßigung auf den regulären Kartenpreis

Dieses Angebot gilt für

- Kinder ab drei Jahren
- Schüler:innen, Studierende, Auszubildende, Teilnehmende am Bundesfreiwilligendienst bis 30 Jahre

Programm- und Besetzungsänderungen

Wir bemühen uns, Programm- und Besetzungsänderungen zu vermeiden.

Dennoch kann es im Einzelfall zu kurzfristigen Änderungen in Programm und/oder Besetzung kommen.

Beim Konzert

Nach Beginn der Veranstaltung besteht kein Anspruch mehr auf den auf der Eintrittskarte angegebenen Sitzplatz. Verspäteter Einlass kann möglicherweise nur während einer Veranstaltungspause gewährt werden. Aufführungen von Live-Konzerten können erhebliche Lautstärken aufweisen, Gehörschäden bei Konzertbesuchern können nicht ausgeschlossen werden. Der Veranstalter übernimmt für entstandene Gehörschäden keine Haftung.

SPIELSTÄTTEN



Bayreuth

Markgräfliches Opernhaus
Opernstraße 14
95444 Bayreuth

Im UNESCO Weltkulturerbe Markgräfliches Opernhaus ist das Mitführen von Blindenhunden untersagt. Sollten Sie eine Sehbeeinträchtigung haben, die zu Schwierigkeiten bei der Platzsuche führt, sprechen Sie uns und unser Einlasspersonal vor Ort gerne an. Wir begleiten Sie gerne zu Ihrem Sitzplatz.

Schlosskirche Bayreuth
Schloßberglein 3
95444 Bayreuth

Friedrichsforum
Friedrichstraße 19
95444 Bayreuth

Klaviermanufaktur Steingraeber & Söhne
Steingraeberpassage 1
95444 Bayreuth

SPIELSTÄTTEN



Fürth und Nürnberg

Stadttheater Fürth
Königstraße 116
90762 Fürth

Für die Veranstaltung im Stadttheater Fürth wird der Ticketvertrieb über das Stadttheater selbst angeboten. Bei Karteninteresse wenden Sie sich bitte an die örtliche Theaterkasse unter 0911 974 2400 (Mo bis Fr 10.00 – 13.00 Uhr und Mo bis Do 15.00 – 18.00 Uhr) oder unter **theaterkasse@fuerth.de**.

Kulturforum Fürth
Würzburger Straße 2
90762 Fürth

In einem dichten Netz von S- und U-Bahnen, Bussen und Straßenbahnen bewegen Sie sich in Nürnberg schnell und sicher. Die schnellsten Verbindungen zum Rathausaal sind: U-Bahn Linie U1 und U11, Haltestelle Lorenzkirche & Bus Linie 36, 46 und 47, Haltestelle Rathaus.

Historischer Rathausaal
Rathausplatz 2 (1.Stock)
90402 Nürnberg

SPIELSTÄTTEN



Castell und Lehrberg

St. Johannes - Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde
Castell
Kirchpl. 1
97355 Castell

Hotel Dorfmühle
Kornspeicher
untere Hindenburgstraße 22
91611 Lehrberg

Tickets für das Konzert in Lehrberg sind auch vor Ort
an der Rezeption des Hotels Dorfmühle erhältlich.



Neumarkt

Reitstadel
Residenzplatz 3
92318 Neumarkt i.d.OPf.

PROGRAMMVORSCHAU

Geburtstagskonzert Christoph Willibald Gluck

Samstag 11. Juli 2026, 18.00 Uhr
Berching, Kulturhalle Christoph W. Gluck
Klostergasse 8, 92334 Berching

Hannah-Theres Weigl, **Sopran**
Vero Miller, **Mezzosopran**

Am 11. Juli 2026 feiern die Stadt Berching und die Internationalen Gluck Festspiele den 312. Geburtstag ihres berühmtesten Sohnes, des Komponisten Christoph Willibald Gluck, mit einem besonderen Konzert in der Kulturhalle Christoph Willibald Gluck. Das Publikum darf sich auf einen musikalischen Abend freuen, der Glucks visionäre Opernästhetik lebendig werden lässt. Im Zentrum des Programms stehen ausgewählte Arien und Duette für Sopran, die exemplarisch Glucks Schaffen zwischen der Barocktradition und der klassischen Reformoper beleuchten.

Weitere Informationen unter www.berching.de oder 08462 2218.

Landpartie in Berching - "Gluck auf Abwegen"

Gastspiel der Pocket Opera Company
bei der Landpartie in Berching 2026
03. - 04. Oktober 2026

Berching, Heimat- und Gluckmuseum
An der Johannesbrücke 2

Wunderbare Musik, gewitzte Operszenen und faszinierende Spielorte in und um Berching: Die "Landpartie" des Freundeskreis Chr. W. Gluck Berching e.V. hat sich mittlerweile zum kulturellen Highlight in der Region entwickelt und lässt einen die Werke Christoph Willibald Glucks auf unvergleichliche Art und Weise hautnah in dessen Heimat erleben. Die Pocket Opera Company präsentiert nun nach den großen Erfolgen mit "Der bekehrte Trunkenbold" (2017/2018) und "L'ombra dell'amore – Orfeo ed Euridice" (2019/2022) eine ganz neue Opernwanderung: Zwischen zwei völlig unterschiedlichen Pärchen und einem geheimnisvollen Fremden entspinnt sich ein teuflisch-turbulentes Spiel von Wandel und Verwandlung in dem von einem Augenblick auf den anderen nichts mehr so ist wie es scheint.

Weitere Informationen unter www.berching.de oder 08462 2218.

BEITRITTSERKLÄRUNG FÖRDERVEREIN

Ich möchte gerne Teil der Gluck Festspiele werden und als Mitglied dem Förderverein beitreten.

Name, Vorname:

Straße, PLZ, Ort:

.....

Telefon-Nr.: E-Mail:

Mit folgendem Jahresbeitrag möchte ich die Gluck Festspiele unterstützen:

€ (Mindestens 200,00€)

Mit Ihrem Jahresbeitrag fördern Sie die Kunst in unserer schönen Metropolregion Nürnberg. Sie haben jederzeit die Möglichkeit Ihre Mitgliedschaft zu beenden. Spannende Vorteile erwarten Sie:

- Beste Karten: Etwa zwei Wochen vor dem offiziellen Vorverkaufsstart bieten wir Ihnen ein exklusives Vorkaufrecht auf die besten Eintrittskarten für die Gluck Festspiele.
- Sponsorevents und Empfänge: Einladungen zu exklusiven Sponsorevents und Empfängen im Rahmen der Gluck Festspiele.
- Künstler treffen: Nach einigen Veranstaltungen haben Sie die Möglichkeit, bei einem kleinen Meet & Greet, Künstler kennenzulernen.

Zahlung des Jahresbeitrages: SEPA-Lastschriftmandat (Kontaktieren Sie uns, wenn sie keine Zahlung via SEPA-Lastschriftmandat wünschen.)

Bitte geben Sie die folgenden Daten an:

Kontoinhaber:

Kreditinstitut:

IBAN: BIC:

Ich ermächtige den Zahlungsempfänger (Förderverein der Gluck Festspiele e.V.), Zahlungen von meinem Konto mittels Lastschrift einzuziehen. Zugleich weise ich mein Kreditinstitut an, die vom Zahlungsempfänger auf mein Konto gezogenen Lastschriften einzulösen.

Mit dem Beitritt zum Förderverein der Gluck Festspiele e.V. erkläre ich mich damit einverstanden, dass meine persönlichen Daten gespeichert und verarbeitet werden. Ich stimme zu, dass meine persönlichen Daten an die Internationale Gluck Festspiele gGmbH weitergegeben und verarbeitet werden. Ich erkläre mich damit einverstanden, den Newsletter der Gluck Festspiele zu erhalten und erlaube die Nennung meines Namens in den Veröffentlichungen der Gluck Festspiele.

(Bitte kontaktieren Sie uns, wenn Sie Newsletter oder Namensnennung nicht wünschen)

.....

Ort/Datum

.....

Unterschrift



Wir danken unseren Mitgliedern und Förderern:

Caroline Gräfin von Arco-Zinneberg | Sophie Gräfin von Arco-Zinneberg | SKH Herzog Franz von Bayern | Ursula Flechtner | Christian Eduard Landwers | Thomas Greinwald | KS Ingeborg Hallstein | Babelt Henselmann | Michael Hey | Prof. Michael Hofstetter | Peter Prinz zu Hohenlohe | Prof. Dr. Manuela Jahrmärker | Dr. Wolf Janson | Dr. Jacob Krochmalnik | Jochen Krug | Peter Kurz | Astrid Donata Meier | Michael Mülverstedt | Ulrike Münnich | Sean Nowak | Angela Novotny | Richard Roblée | Wiesia Romakowski | Dale Eugene Schäfer | Dr. Thomas Schöck | Christoph Freiherr von Seckendorff | Jürgen Seeger | Dr. Nicola Sizmann | Ortrun Wenkel |
Brigitte Wübbenhorst | Alexandra Zöllner

IMPRESSUM

Dieses Programmheft entstand im Rahmen eines interdisziplinären Praxisseminars im Fach Literaturwissenschaft berufsbezogen (Prof. Dr. Tina Hartmann) der Universität Bayreuth.

HERAUSGEBER

Internationale Gluck Festspiele gGmbH
Geschäftsführender Intendant: Prof. Michael Hofstetter
Kaufmännischer Geschäftsführer: Jonas Nachtsheim
Burgschmietstraße 2-4 | 90419 | Nürnberg
www.gluck-festspiele.de
info@gluck-festspiele.de
Telefon: 0176 46649055

REDAKTION UND KONZEPT

Prof. Dr. Tina Hartmann, Prof. Michael Hofstetter, Jonas Nachtsheim, Jonathan Resch.

TEXTE

David Barbulescu, Prof. Dr. Karl Böhmer, Sophia Feulner, Prof. Dr. Tina Hartmann, Prof. Michael Hofstetter, Birte Merhof, Jonathan Resch, Judith Tuma.

GESTALTUNG UND DESIGN

Allun Turner
www.allunturner.com
allunturner@gmail.com

BILDRECHTE

Alle Bildrechte sind in den Bildern selbst angegeben. Nicht genannte Rechteinhaber bitten wir, sich bei uns zu melden.

of Glück

Copyright

Akamus©Uwe Arens, Biscevic ©Jana Jocif, Cantus ©Dorothea Weser, Hofstetter©wildundleise
Kirchner©Doreen Neumann, Lombardi©Giacoma Miglierina , Mameli©Richard Dumas ,Marino©Olivier,
Miller©Miller, Nürnberg Barock©Michael Eckstein, Parassidis©Kerstin Hammerschmid,
Rapoport©Alex Hoffmann, Sabadus©Johannes Berger, Sayn©Marion Koell, Silja©privat,
Skovhus© Roland Unger, Vladar©Andrej Grilc, Waldhart© Waldhart, ZwoZwoEins©Privat

