



**LANDESTHEATER  
NIEDERBAYERN**

LANDSHUT · PASSAU · STRAUBING



**ORPHEUS  
UND EURYDIKE**

ORFEO ED EURIDICE

Oper von Christoph Willibald Gluck



# ORFEO ED EURIDICE

(Orpheus und Eurydike)

Musik von Christoph Willibald Gluck

Libretto von Ranieri de' Calzabigi

## MUSIKALISCHE LEITUNG

Ektoras Tartanis

## INSZENIERUNG

Urs Häberli

## BÜHNE & KOSTÜME

Ursula Beutler

## CHOREOGRAFIE

Rae Piper

## CHOR

R.-Florian Daniel

## VIDEO

Florian Rödl

## DRAMATURGIE

Swantje Schmidt-Bundschuh

## PREMIEREN

LANDSHUT 07.03.2025 | PASSAU 22.02.2025 | STRAUBING 30.04.2025

Vorstellungsdauer  
1 Stunde 30 Minuten  
Keine Pause

# BESETZUNG

Orfeo

Krešimir Dujmić

Euridice

Emily Fultz

Amor

David Huber / Mária Król

Tanzensemble

Thomas Cico

Alícia Navas Otero

Ginjo Sakai

Kristina Zaidner

Niederbayerische Philharmonie

Chor des Landestheaters Niederbayern

4

**Spielleitung** Margit Gilch **Inspizienz** Matthias Dressel **Korrepetition** Kyung A Jung, R.-Florian Daniel **Regieassistenz** Laura Lewandowski **Regiehospitantz** Leni Bäumlner **Technischer Direktor** Michael Rütz **Beleuchtungsmeister** Egidius Nigl, Maximilian Pollok **Veranstaltungsmeister** Alexander Kriegler **Leitung Schneiderei** Heidi Höller **Maske** Maria Hirblinger **Requisite** Regina Stemplinger **Übertitelsinspizienz** Jutta Grünberger, Marita Schöttner **Kostüme und Bühnenbild** Werkstätten des Landestheaters Niederbayern

Aufführungsrechte: Alkor-Edition, Bärenreiter (Kassel)

Uraufführung: 5. Oktober 1762, Wien

**Christoph Willibald Gluck** (1714-1787) war ein europaweit bestens vernetzter Komponist. Nach Wanderjahren, die ihn ausgehend von seiner böhmischen Heimat nach Italien, England und dann als Mitglied eine Operntruppe quer durch Europa führten, gelangte er schließlich als Kapellmeister an den Kaiserhof nach Wien. Als Musiklehrer der Kinder von Kaiserin Maria-Theresia gehörte auch die spätere französische Königin Marie-Antoinette zu seinen Schülern. In seinen „Reformopern“ verband Gluck die gesanglichen Qualitäten der italienischen Oper mit den theatralischen Möglichkeiten des französischen Musiktheaters. Gluck hat mit seinen Werken die künstlerischen Tendenzen des Jahrhunderts geprägt. Noch Richard Wagner berief sich mit seinen Überlegungen zum Musikdrama als einem theatralischen Gesamtkunstwerk auf Gluck.

**Ranieri de' Calzabigi** (1714-1795) begann seine Tätigkeit als Librettist in Neapel. Wegen einer Verwicklung in einen Giftmordprozess musste er die Stadt jedoch verlassen und begab sich nach Paris, wo er sich im Jahre 1750 mit Giacomo Casanova anfreundete.

Der Intendant des Wiener Hoftheaters, Giacomo Durazzo, der beste Kontakte nach Paris unterhielt, brachte Gluck und Calzabigi zusammen und ermöglichte so die Entstehung dreier Bühnenwerke, die bis heute zu den wichtigsten der Frühklassik zählen. Neben *Orfeo* (1762) handelt es sich um *Alceste* (1767) und *Paride ed Elena* (1770). Calzabigi gestaltete das Buch von *Orfeo ed Euridice* nach der Fabel in Ovids *Metamorphosen*.

5 Calzabigi war auch die treibende Kraft der **Opernreform**. Er verkörperte einen neuen Typus des Librettisten nach Pietro Metastasio. Basierend auf den Ideen der Aufklärung schlug er eine neue ästhetische Richtung in seinen Bühnendichtungen ein: Die strikte Trennung in Secco-Rezitative und Da-capo-Arien der Opera seria wurde aufgebrochen zugunsten eines der Handlung folgenden Flusses aus Accompagnato-Szenen und liedhaften Arien sowie dramatisch eingebundenen Chören und Tänzen. Gegen die ausgestellte Theatralik der Opera seria setzten Gluck und Calzabigi die direkte, einfache Lesart von Geschichten mit einer klaren Deklamation.

**Orpheus** beklagt den Tod **Eurydikes** und fordert die Götter auf, ihm seine Frau zurückzugeben. Amor überbringt eine Botschaft Jupiters: Orpheus dürfe seine Frau aus der Unterwelt holen, sie dabei aber weder anschauen noch ihr seine Absicht erklären. Orpheus gelingt es, die Furien zu besänftigen und ins Elysium vorzudringen. Doch auf dem gemeinsamen Rückweg kommen Eurydike durch das seltsame Verhalten ihres Geliebten Zweifel. Sie bedrängt ihren Mann, ihr zu erklären, was hier vor sich geht. Wird Orpheus das Gebot der Götter befolgen?

# INHALT

## ERSTER AKT

Es herrschen Trauer und Entsetzen über den plötzlichen Tod Eurydikes. Orpheus fordert seine geliebte Frau von den Göttern zurück.

Da erscheint Amor und verkündet eine Botschaft Jupiters: Wenn es Orpheus gelänge, an den Furien vorbeizukommen, dürfe er Eurydike an die Oberwelt und damit ins Leben zurückführen. Er dürfe seine Frau auf dem Weg jedoch weder ansehen noch ihr Jupiters Bedingung verraten. Orpheus ist einverstanden. Unter Donner und Blitz wird er entrückt.

## ZWEITER AKT

Vor dem Tor des Hades versperren die Furien Orpheus den Weg. Es gelingt ihm jedoch, die höllischen Gestalten durch sein Harfenspiel und seinen Gesang zu besänftigen: Ihm wird Einlass in die Unterwelt gewährt.

Orpheus staunt über die Schönheit des Elysiums. Die scheuen Schatten der seligen Gefilde führen Eurydike zu ihm.

## DRITTER AKT

Orpheus fordert die ungläubige Eurydike auf, ihm bedingungslos zu folgen. Sie versteht nicht, was hier vor sich geht. Warum verbirgt Orpheus ein Geheimnis vor ihr? Kein Blick, keine Umarmung, kein Kuss? Ist sie nicht mehr schön? Liebt er sie nicht mehr?

Orpheus ringt mit sich und weicht ihren Fragen aus. Doch als Eurydike an dem Schmerz über sein Verhalten zu zerbrechen droht, dreht Orpheus sich in höchster Verzweiflung zu ihr um. Vor seinen Augen stirbt die Geliebte erneut. Orpheus will sich das Leben nehmen.

Doch plötzlich ist Amor wieder da und belohnt die unerschütterliche Treue des Gatten: Obgleich Orpheus die Prüfung nicht bestanden hat, darf Eurydike ins Leben zurück. Allgemeiner Jubel.

*„Ich versuchte daher, die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen.“*

Christoph Willibald Gluck

# ZWISCHEN MAILAND UND LONDON, WIEN UND PARIS

Das kosmopolitische Künstlerleben Christoph Willibald Glucks

Gluck gilt als der erste internationale „Star-komponist“. Spätere Epochen haben ihn als „den Richard Wagner des 18. Jahrhunderts bezeichnet“, und die Großen seiner Zunft beriefen sich auf ihn: Mozart und Beethoven ebenso wie Wagner und Strauss sahen in seiner Musik und Theorie den Beginn der modernen Oper. Nach dem Urteil Eduard Hanslicks, des berühmt-berühmtesten Musikkritikers des 19. Jahrhunderts, war Gluck der „feierliche Hohepriester“ der musikalischen Tragödie.

Der gebürtige Oberpfälzer wird 1714 bei Neumarkt geboren und wächst in einem böhmischen Dorf auf, wo sein Vater als Forstmeister im Dienst des Fürsten von Lobkowitz steht, einem der ältesten böhmischen Adelsgeschlechter. Dem Wunsch seines Vaters, ebenfalls Förster zu werden und die Familientradition fortzuführen, folgt Gluck nicht. Von Klein auf liebt er die Musik und nimmt heimlich Reißaus. Er schlägt sich als Sänger und Organist in Dorfkirchen bis nach Prag durch, wo er vorübergehend Mathematik studiert und das reiche Musikleben der böhmischen Hauptstadt aufsaugt.

Im Alter von 20 Jahren kommt Gluck erstmals nach Wien und wird von der Familie Lobkowitz protegiert. Durch deren Verbindungen gelangt er 1737 nach Mailand, wo er vermutlich bei Giovanni Battista Sammartini Unterricht erhält. Mit 27 Jahren wird dort mit durchschlagendem Erfolg Glucks erste Oper *Artaserse* uraufgeführt. Danach reiht sich in Italien Auftrag an Auftrag

für ihn. Bis 1745 folgen sieben weitere Opern im traditionellen Stil auf Libretti Metastasios. Danach begibt sich Gluck für einige Zeit nach London, wo zwei seiner Opern am Haymarket Theatre herauskommen. Er lernt Händel kennen und verfolgt aufmerksam die Wirkung von dessen Opern und Oratorien auf das Publikum.

Glucks England-Aufenthalt ist in Bezug auf sein künstlerisches Selbstverständnis von großer Bedeutung; hier werden die Weichen gelegt für seine spätere Opernreform. Der Reiseschriftsteller Charles Burney schreibt, das Interesse am englischen Stil habe Gluck darauf gebracht, sich bei seinen dramatischen Kompositionen auf das Studium der Natur zu verlegen, denn für das Publikum taten „die simplen Stellen die meiste Wirkung.“ Seither bemühe er sich, „für die Singstimme mehr in den natürlichen Tönen der menschlichen Empfindungen und Leidenschaften zu schreiben, als den Liebhabern tiefer Wissenschaft oder großer Schwierigkeiten zu schmeicheln.“

Wie für viele seiner Zeitgenossen gehören ausgedehnte Reisen zum Leben des Musikers Gluck. Die ständig wechselnden Machtverhältnisse im internationalen Gefüge machen es notwendig, die feudalen Auftraggeber ausfindig zu machen und sich an ihren Höfen vorzustellen.

In den folgenden Jahren führt Gluck ein rastloses Wanderleben durch Mitteleuropa. Mal schließt er sich fahrenden Truppen an, mal übernimmt er höfische Opernaufträge. Zu seinen Stationen gehören Hamburg, Kopenhagen, Dresden, Prag



und Wien. Nach der Aufführung seines *Antigono* (1756) in Rom wird Gluck von Papst Benedikt XIV. zum Ritter vom Goldenen Sporn erhoben. Seit dieser Zeit verwendet Gluck den Titel „Ritter von Gluck“ oder „Chevalier de Gluck“.

1748 kehrt Gluck nach Wien zurück, wo im Auftrag des Kaiserhofs die Oper *La Semiramide riconosciuta* zur Aufführung kommt. In Wien heiratet er die früh verwaiste Kaufmannstochter Maria Anna Bergin, die eine ansehnliche Mitgift in die Ehe einbringt. Sie sollte in der Folge ihren Mann auf den vielen Reisen begleiten und beweist großes ökonomisches Geschick bei von ihr getätigten Immobiliengeschäften, die den Wohlstand des Paares mehren. Zudem ist ihre Schwester eine Kammerfrau von Kaiserin Maria Theresa, was ihrem Ehemann den Zugang zu höfischen Kreisen erleichtert. Einen großen Triumph erlangt Gluck 1754 mit der Festoper *Le Cinesi*. Er wird zum Hofkapellmeister Maria Theresias bestimmt.

- 9 In dieser Eigenschaft ist Gluck nicht nur der Musiklehrer der zahlreichen Kinder des Kaiserpaares, sondern er trifft nun auch mit dem Grafen Giacomo Durazzo zusammen, der als Hoftheaterintendant für die Bühnen Wiens verantwortlich ist. Die Ausrichtung der kaiserlichen Bühnen zu jener Zeit ist französisch geprägt. Am Alten Burgtheater spielt man bis 1761 fast nur Lust-, Sing- und Schauspiele auf Französisch. Es sind turbulente Zeiten: Von 1756-1763 tobt in Europa und in Übersee der Siebenjährige Krieg zwischen den Großmächten.

Durazzo ist eigentlich Diplomat, er hält sich zunächst als Botschafter Genuas in Wien auf. Unter ihm erleben die Theater der Habsburger Metropole eine kulturelle Blüte. Durazzo befördert die aufklärerische Reform der Oper und setzt sich gegen die Vertreter der Opera seria durch, welche für die Erhaltung der konventionellen Tragödie des Ancien Régime streiten. Noch viel später verpflichtet Durazzo jenes Opera buffa-Ensemble nach Wien, das Mozarts *Le nozze di Figaro* und *Così fan tutte* aufführen wird.

Gluck übt sich im französischen Stil und bringt seine ersten komischen Opern im Stil der Opéra comique heraus, die traditionell einen Wechsel von liedhaften Gesängen und gesprochenen Dialogen verlangen. Das bekannteste Werk, das bereits in die Zeit der Reformopern fällt, ist *La rencontre imprévue* (1764).

Durazzo bringt Gluck schließlich auch mit dem Textdichter Ranieri de' Calzabigi zusammen, was die Wende in Glucks Schaffen einleitet. Zusammen mit dem Choreografen und Theoretiker Gasparo Angiolini schreiben die beiden das Ballett *Don Juan* (1761) nach Molière, das als erstes Handlungsballett der Geschichte gelten darf, denn in ihm geht die Bedeutung des Tanzes weit über die übliche allegorische oder repräsentative Funktion der Zeit hinaus. Angiolini betreibt unter dem Grundsatz der dramatischen Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit eine Reform des höfischen Balletts. Er legt besonderen Wert auf die Feststellung, dass die Musik von *Don Juan* eigens für sein Ballett komponiert wurde

und nicht umgekehrt die Choreografie für ein vorhandenes Stück entwickelt wurde. Mit Calzabigi und Angiolini entstehen dann auch die „Reformopern“ *Orpheus und Eurydike* (1762), *Alceste* (1767) und *Paris und Helena* (1770).

Später macht sich Gluck daran, seine Ideen auch in Frankreich zu verbreiten. Unter der Protektion seiner ehemaligen Gesangsschülerin Marie-Antoinette, die 1770 den französischen Thronfolger und späteren König Ludwig XVI. geheiratet hat, schließt er mit der Pariser Operndirektion einen Vertrag über sechs Opern ab.

Mit *Iphigénie en Aulide* gelingt Gluck der Durchbruch in Paris, woraufhin er seine Wiener Reformopern ins Französische überträgt. 1774 wird die französische Version von *Orphée et Euridice* uraufgeführt. Zum größten Triumph in Paris wird 1779 *Iphigénie en Tauride*. Wenige Monate nach der Uraufführung erleidet Gluck einen ersten Schlaganfall, woraufhin er sich gänzlich nach Wien zurückzieht. Sein Erbe in Paris tritt der Venezianer Antonio Salieri an, dem Gluck seit dessen Ankunft in Wien 1767 freundschaftlich verbunden ist. Zwei Jahre vor der Französischen Revolution stirbt Gluck 1787 in Wien.









# DIE OPERNREFORM

*Orfeo ed Euridice*

In seiner Wiener Zeit kamen Gluck zunehmend Zweifel an Form und Inhalt der klassischen italienischen Oper. Was er auf den europäischen Bühnen gesehen hatte, gefiel ihm nicht. Die Zoten der komischen Oper waren verbraucht, dieselben wiederkehrenden Typen langweilten. Um die in einem Schematismus erstarrte barocke Hofoper war es nicht besser bestellt: Die artifiziellen Gesänge der Opera seria zielten auf vordergründige Effekte. Die Opern wurden nach dem Baukastenprinzip Rezitativ-Arie-Rezitativ zusammengesteckt und schilderten eine Vielzahl an menschlichen Affekten und Naturzuständen wie Herzschmerz, Freudentaumel, Rachegefühle, Kriegsgeschrei, Meeresrauschen, Wald- und Wiesenarie – je nachdem, was die Situation eben gerade verlangte. Und überhaupt: Die Da-capo-Arien nahmen kein Ende, die Vielzahl von Handlungssträngen war verwirrend und das eigentliche Drama völlig in den Hintergrund getreten.

15 Die wahren Herrscher auf der Bühne waren die **Sänger**, die mit vokalen Kunststücken die Musik teilweise derart verfremdeten, dass die ursprüngliche Melodie nicht mehr wiederzuerkennen war. Die Solonummern waren meist als „Abgangsarien“ konzipiert; nach der Zurschaustellung seiner vokalen Fertigkeiten konnte der Solist sich den verdienten Applaus abholen und dann verschwinden. Je höher jemand sangen, je länger jemand trillern konnte, desto größer der Jubel. Die Kastraten waren die unangefochtenen Stars. Ihre künstlich knabenhaft gehaltene Stimme, dazu ein vergrößertes Lungenvolumen

in dem erweiterten Brustkorb bedingte, dass sie über einen langen Atem verfügten und die Töne schier endlos halten konnten. Die Gesangkunst war an die Instrumentalpraxis angelehnt – mit reicher Ornamentik und teils improvisierten Fiorituren.

Gluck machte sich zur Aufgabe, die Oper von diesem „Ballast“ zu befreien. Die Aristokratie erwartete von der Kunst die Verschönerung und Veredelung der Natur und des Menschen. Doch nun sollte mit neuen ästhetischen Mitteln das humane Empfinden in den Vordergrund gestellt werden. Die künstlerische Revolution ereignete sich vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Umwälzungen. Im 18. Jahrhundert befand sich Europa im Umbruch. Intellektuelle und auch politische Führer begeisterten sich für die Ideen der **Aufklärung**, wie Friedrich II., bei dem Gluck auch konzertierte hatte. Der Wiener Hof Maria Theresias war einerseits aufgeklärt, andererseits herrschte noch ein feudales Klima. Die Musik sollte sich in den kommenden Jahrzehnten von der engen Bindung an die Höfe lösen und ein breiteres Publikum ansprechen. Die Idee war, dass sich durch eine an der natürlichen Sprache orientierte Musikdramatik die unmittelbare Lebenswirklichkeit der Menschen treffender abbilden ließe als durch den gehobenen Duktus und den ornamentalen Stil der alten Opera seria. Gluck leistete mit seinen Reformopern einen bedeutenden Beitrag zur Kultur der Aufklärung und wurde gleichzeitig zum Begründer des modernen Musikdramas.

„**Reformbestrebungen**“ lagen seit einiger Zeit in der Luft und waren auch theoretisch dargelegt worden, unter anderem von Francesco Algarotti in seiner Schrift „Saggio sopra l'opera in musica“ (1744). Im Kern lief die Hauptthese auf eine Verbindung der italienischen mit der französischen Oper hinaus, unter Einbeziehung der Pariser Divertissement-Struktur, also einer Abfolge aus kurzen Arien, Chören, Ensembles und Balletten, bei der die Handlung in einen größeren Zusammenhang gestellt wurde. Dieses Verfahren wurde stilbildend für *Orfeo ed Euridice*. Das Fundament sollten nicht mehr die bis zum vokalen Exzess getriebenen Affekte sein, sondern eine natürliche, dem menschlichen Empfinden nahekommende dramatische Gestaltung.

Für heutige Zuschauer ist die künstlerische und politische Dimension jener teilweise sehr aggressiv geführten Auseinandersetzung über das Musiktheater des 18. Jahrhunderts kaum mehr nachvollziehbar. Es handelte sich jedoch um einen Jahrhundertstreit. Zur Diskussion standen ästhetische Fragen eines kunstinteressierten Publikums der Oberschicht, doch die übergeordnete Debatte ging viel tiefer und reichte bis in die Ordnungsstrukturen der Gesellschaft hinein.

Gluck war nun also derjenige, der die Theorie in die Praxis umsetzte. Als treibende Kraft hinter den Reformanstrengungen galt sein Textdichter Ranieri de' Calzabigi, dessen Dichtung sich von den typischen *Drammi per musica* absetzte.

Seine Libretto-Sprache war schmucklos und emotional-direkt. Die Musik sollte wieder **Dienerin des Wortes** werden, wie aus einem Zitat Glucks hervorgeht, in dem er die Leistung seines Librettisten hervorhebt: „Mag das Talent eines Komponisten noch so groß sein, so wird er stets nur mittelmäßige Musik schreiben, solange der Dichter in ihm das göttliche Feuer nicht entfacht, ohne dass die Werke aller Künste schwächlich und matt sind.“

Bei der Uraufführung sang ein Sängerstar den Orfeo. Gluck hatte dem **Altkastraten Gaetano Guadagni** die Partie auf den Leib geschrieben. Dieser hatte viele Händel-Rollen verkörpert und war einer der prominentesten Sängerdarsteller des 18. Jahrhunderts. In London war er von dem berühmten Shakespeare-Interpreten David Garrick zum Schauspieler ausgebildet worden. Guadagni war ein sehr untypischer Sänger seiner Zeit. Er ging ganz in seinen Rollen auf und identifizierte sich so stark mit ihnen, dass er sich weigerte, Arien auf Wunsch zu wiederholen oder überhaupt Szenenapplaus entgegenzunehmen. Mit dieser Kompromisslosigkeit machte er sich beim Publikum nicht gerade beliebt.

Guadagni war auch weniger als andere Stars für seine Virtuosität bekannt, als vielmehr für die ungeheure Schönheit seiner Stimme und die Gestaltung des Vortrags. Charles Burney berichtet von dem großen Applaus, den sein schlichter, balladenartiger Vortrag von „*Che farò*“ ihm einbrachte.



Durch den tiefen Stimmsitz der Partie hat man heute besetzungstechnisch die Wahl zwischen einem Counter, einem Mezzosopran und einem Bariton.

Die französische Fassung von 1774 für Paris ist insgesamt üppiger; die Rezitative mussten dem französischen Sprachfluss angepasst werden und gewannen noch einmal an Dramatik. Einige neue Nummern wurden hinzugefügt, darunter zwei Koloraturarien für den Haute-Contre Joseph Legros, einen Tenor mit extrem hoher Tessitura. 1859 schuf Hector Berlioz mit seiner Adaption für die berühmte Altistin Pauline Viardot eine weitere Fassung.

In Glucks Neuinterpretation des antiken Mythos ist die strikte Trennung in Rezitative und virtuose Arien aufgehoben, stattdessen folgt die Handlung einem musikalischen Fluss aus Chören, Tänzen, Arien und ausdrucksstarken, orchesterbegleiteten Rezitativen, den sogenannten *Accompagnati*. Es entwickelt sich jene von der französischen Oper inspirierte **Tableau-Struktur** mit großangelegten Szenenkomplexen; besonders signifikant tritt diese in dem Kontrast von Unterwelts- und Elysiumstableau im zweiten Akt hervor.

In der traditionellen *Opera seria* wurde der Dialog in sogenannten „*Secco*“-Rezitativen von der vergleichsweise dünn besetzten *Basso-Continuo-Gruppe* (Cembalo und Bass-Instrumente) begleitet. Kam doch das ganze Orchester zum Einsatz, dann des dramatischen Effekts wegen,

meist zur Untermalung von Monologen der höherstehenden Figuren in „*Accompagnato*“-Rezitativen. Gluck lässt in *Orfeo ed Euridice* alle Gespräche vom gesamten Orchester untermalen; alle Handlungsteile sind also gleich wichtig.

Im Gegensatz zu den ausladenden *Da-capo-Arien* der Händel-Zeit, die schon mal über zehn Minuten dauern konnten, sind die Arien in *Orfeo ed Euridice* relativ kurz. Die Töne folgen gleichmäßig den einzelnen Textsilben, ohne ausschmückendes Beiwerk, was die Wortverständlichkeit gewährleistet. Hier orientierten sich die Autoren am Deklamationsstil der französischen Tragödie, die traditionell dem einzelnen Wort große Bedeutung beimaß. Die Gestaltung der melodischen Linie ist vorgegeben. Dieser Verzicht auf (überbordende) Verzierungen und Koloraturen führt dazu, dass die Sänger kaum frei improvisieren können.

*Orfeo ed Euridice* wurde anlässlich des Namenstages des Kaisers vor dem versammelten Hofstaat aufgeführt und trug dem freudigen Anlass insofern Rechnung, als das Werk mit einer festlichen Ouvertüre begann und mit einem glücklichen Ausgang überraschte.

**Chöre und Ballette** – traditionell wichtige Bestandteile der französischen Oper – werden sinnvoll in die Handlung integriert. In Anlehnung an die antike Tragödie erhält der Chor eine bedeutende Rolle, teils als kommentierender Beobachter mit wiederkehrenden Einwüfen, teils als Handlungsträger, der mit Orpheus in wechselseitigem Dialog steht.

Die choralartigen Passagen geben der Oper einen oratorienhaften Charakter. Die inhaltliche Funktion des Chores wechselt dem Szenenbild entsprechend: Im ersten Akt sind die Choristen trauernde Nymphen und Hirten im Gefolge des Brautpaars, im zweiten Akt verkörpern sie die Furien der Unterwelt und die seligen Geister des Elysiums. Der Tanz wird stark aufgewertet, wobei auch hier die Musik eher durch eine volkstümliche Einfachheit besticht.

Das Handlungspersonal ist auf drei Figuren reduziert: Orpheus, Eurydike und Amor. Keine Dienerschar, keine Götter, keine Nebenfiguren – nur das Paar und die Liebe. Da Gluck sich ganz auf das Wesentliche konzentriert, ist die Oper mit anderthalb Stunden außerdem revolutionär kurz.

In der **Ouvertüre** erklingt Lebensfreude in C-Dur; hier kann man das rauschende Hochzeitsfest heraushören, das ansonsten nicht Teil der Geschichte ist. Mit dem Öffnen des Vorhangs schlägt die Stimmung um: Eine Begräbnismusik in c-Moll vollzieht den abrupten Wechsel von Licht zu Schatten. Hier erweist sich Gluck als musikalischer Stimmungsmaler.

Orpheus' mehrstrophige Wehklage „Chiamo il mio ben così“, seine Versuche, sich an die Zeit mit der Geliebten zu erinnern, wird durch wechselnde Bläserbesetzung mit Echowirkung illustriert.

Der zweite Akt beginnt an der Pforte zur Unterwelt. Auf die wuchtige, mit starken Akzenten versetzte Furienszene folgt der feine Klangzauber des Elysiums. Orpheus' sanftes Flehen, un-

termalt von „seinem“ Instrument, der Harfe, trifft zunächst auf die schroffe Weigerung („No!“) der Furien, die sich jedoch alsbald erweichen lassen und ihm Einlass zu gewähren.

Während bei anderen Komponisten wie Monteverdi die Unterwelt ein unwirtlicher Ort ist, schreibt Gluck mit dem „Reigen seliger Geister“, der in Eurydikes neuer Umgebung erklingt, ein friedliches Stück. Der Elysiums-Monolog „Che puro ciel“ ist das helle, lichte Gegenstück zur Furienszene. In diesen Gefilden wandeln die seligen Geister in einer verwünschten Landschaft, gesäumt von Blumen und durchzogen von kleinen Bächen. Die Flöte imitiert Vogelgezwitscher, die Oboe ist Melodieträgerin, während Orpheus' Gesang mehr deklamatorischen Charakter hat. Eurydike hat mit „Che fiero momento“ die einzige Arie zu singen, die von ihrer Struktur her an die alte Da-capo-Form erinnert.

Es heißt, Kaiserin Maria Theresia habe eine Aufführung nur besucht, um „**Che farò**“ zu hören. Orpheus verliert hier seine geliebte Frau erneut ans Totenreich und dieses Mal trägt er selbst durch sein Unvermögen, sich an das Gebot zu halten, die Schuld daran. Angesichts des endgültigen Verlusts seiner Frau und der Ungerechtigkeit der Götter wäre an dieser Stelle eine Wut- oder Verzweiflungsarie zu erwarten gewesen. Doch schreibt Gluck einen nur von Streichern begleiteten Klagegesang in C-Dur. „**Che farò**“ strahlt eine Sanftmut aus, die aus der Akzeptanz mit der Situation erwächst. Orpheus begreift, dass der Mensch fehlbar und schwach ist, dass er unweigerlich an einem so

unmenschlichen Gebot scheitern muss, dass er das Schicksal nicht ändern kann und dass er Eurydike und auch sich selbst verzeihen muss.

**Amor** ist der neckische Sohn von Venus und Mars; ihn zeichnet aus, dass er sowohl in der Menschen- als auch in der Götterwelt Verwirrung stiften kann. Als allegorische Figur steht er für die Liebe zwischen Orpheus und Eurydike. Bei Gluck ist Amor von Beginn an Teil der Handlung und fällt nicht erst am Ende als Deus ex machina ein. Seine muntere Arie „Gli sguardi trattieni“ in Refrainform kommt im verspielten Geist des Rokoko daher, mit Streicher-Pizzicato und Oboenbegleitung.

Am Schluss der Oper steht weder eine apollinische Apotheose noch Orpheus' Zerstückelung durch die Bacchantinnen (beide Versionen exi-

stieren zu Monteverdis *L'Orfeo*). Die Pointe des Stückes ist, dass Orpheus' menschlich nachvollziehbares Verhalten ihm die Geliebte zurückgibt. Das Paar erhält nach der nicht bestandenen Prüfung von Amor eine zweite Chance, damit sie ihre Liebe beglaubigen. Die Oper geht gut aus und mündet in ein französisches Vaudeville-Finale, ein Strophenlied mit Chor-Ritornellen und Solo-Strophen für jede der drei Hauptfiguren.

Auch Glucks Folgewerke basieren auf dem gleichen Grundkonzept; die Menschlichkeit trägt den Sieg über zerstörerische Kräfte hinfort. Die Figuren sind keine Affektallegorien mehr, die durch intrigante Widersacher in Bewegung gesetzt werden. Der äußere, dramatische Konflikt ist als innere Auseinandersetzung gestaltet. Orpheus, Alceste und Iphigenie sind Individuen mit einem freien Willen.

# DIE VERMENSCHLICHUNG DES MYTHOS

Der Sänger Orpheus

Orpheus ist der Sohn der Muse Kalliope. Als mögliche Väter werden sowohl der thrakische König und Flussgott Oiagros als auch Apollon, Gott der Musik, genannt, der ihm eine Lyra schenkte. Bald schon spielte der Sohn darauf besser als der Vater.

Orpheus war der beste Sänger weit und breit: Er betörte Götter, Menschen und sogar Tiere, Pflanzen und Steine. Die Bäume neigten sich ihm zu, wenn er spielte, die wilden Tiere scharten sich friedlich um ihn, und selbst die Felsen weinten angesichts seines schönen Gesangs.

Die Argonauten nahmen Orpheus mit auf ihren Zug zur Erlangung des Goldenen Vlieses. Orpheus sang so bezaubernd, dass er das tosende Meer und die Feinde durch den Zauber seiner Lyra bezwang. Zur Belohnung bekam er die schöne Nymphe Eurydike zur Frau. Als sie vor den Nachstellungen von Aristaios floh, dem Gott der Landwirtschaft und Imkerei, trat sie auf eine Schlange und wurde durch deren Biss getötet. Orpheus gelang es, in die Unterwelt vorzudringen, nachdem er mit seinem Gesang und dem Spiel seiner Lyra nacheinander den Höllenhund Zerberos, den Fährmann Charon und das Herrscherehepaar der Unterwelt, Hades und Persephone, betörte. Ihm wurde die Bitte gewährt, Eurydike aus dem Totenreich zurück zu den Lebenden zu führen – jedoch unter der Bedingung, dass Orpheus beim Aufstieg in die Oberwelt vorangehen und sich nicht nach Eurydike umdrehen dürfe; er müsse blind darauf vertrauen, dass sie ihm folge. Der Aufstieg ging eine Weile gut, doch im letzten Moment zweifelte Orpheus, weil er Eurydikes

Schritte nicht hörte und er wandte sich zur ihr um. Seine Trauer über ihren erneuten Verlust war unendlich groß. Von der Liebe wollte Orpheus fortan nichts mehr wissen. Dadurch machte er sich die wilden Mänaden, Anhängerinnen des Dionysos, zu Feindinnen, die ihn in einem orgiastischen Rausch zerrissen.

Der Mythos um den thrakischen Sänger hat seinen Ursprung im Mittelmeerraum und trat ab dem 6. Jahrhundert v. Chr. in Erscheinung. Um Christi Geburt fassten die beiden römischen Dichter Vergil und Ovid die Geschichte schließlich in Verse.

Der Mythos als solcher gilt als das Urbild des menschlichen Seins und erzählt in der Orpheus-Sage von der unbeschreiblichen Trauer über den unwiederbringlichen Verlust eines geliebten Menschen. Er stellt das verführerische Gedankenspiel an, wie es wäre, wenn man den Tod rückgängig machen könnte.

Orpheus' Wirkungsmacht ist die Musik. Dadurch gab Orpheus der Oper ihre ästhetische Legitimation. Die Geschichte der Oper ist untrennbar mit der Sage des Sängers verbunden. An der Schwelle zum 17. Jahrhundert ging er als eines der ersten Opersujets überhaupt in die Musikgeschichte ein. Nachdem Giulio Caccini und Jacopo Peri mit dem Dichter Ottavio Rinuccini 1600 in Florenz die Oper *Euridice* geschaffen hatten, nahm sich Monteverdi des Stoffes an und schuf 1607 mit seiner *Favola in musica L'Orfeo* eine mustergültige Form für die noch junge Gattung.

Es kam nicht von ungefähr, dass Gluck seine Opernreform ebenfalls mit Orpheus, diesem Urbild aller Sänger, einleitete, wollte er doch die Oper wieder zu ihrem Ursprung zurückführen und in ein menschliches Drama mit Leidenschaften, Schicksalsschlägen und emotionalem Tiefgang verwandeln. Musik und Wort sollten gleichberechtigt sein, wenn nicht sogar die Musik sich der dramatischen Situation unterzuordnen habe, gemäß dem Motto „prima le parole, poi la musica“.

Im Sinne des bürgerlichen Tugendspiegels der Aufklärung wird die Gattenliebe idealisiert, die sich über alle Anfechtungen hinwegsetzt. Noch Beethovens *Fidelio* wird diesen Idealismus ein halbes Jahrhundert später aufgreifen.

Orpheus' Liebe trotz göttlichen Geboten und existenziellen Gefahren. Bei Gluck besteht er die von Amor auferlegte Prüfung, indem er sie eben nicht besteht; sein Scheitern beweist seine Menschlichkeit.

# CON FUOCO

Am Pult mit Ektoras Tartanis

PODCAST

Wir hören uns! Auf

[LANDESTHEATER-NIEDERBAYERN.DE](http://LANDESTHEATER-NIEDERBAYERN.DE)

## IMPRESSUM

**Bildnachweise** Titelbild & Probenfotos von Peter Litvai.

**Bildlegende** S.2: Krešimir Dujmić (Orfeo); S.11 oben: Krešimir Dujmić (Orfeo), Chor; S.11 unten: Alicia Navas Otero, Thomas Cico, Emily Fultz (Euridice), Ginjo Sakai, Kristina Zaidner (Tänzer); S.12: Krešimir Dujmić (Orfeo), Tanzensemble; S.13: Krešimir Dujmić (Orfeo), Thomas Cico, Kristina Zaidner, Emily Fultz (Euridice), Alicia Navas Otero, Ginjo Sakai (Tanzensemble); S.14: Krešimir Dujmić (Orfeo), Emily Fultz (Euridice); Rückseite: Krešimir Dujmić (Orfeo), David Huber (Amor).

**Textnachweise** Textnachweise: Alle Texte sind Originalbeiträge von Swantje Schmidt-Bundschuh.

**Spielzeit** 2024/2025

**Herausgeber** Landestheater Niederbayern Landshut Passau Straubing  
Niedermayerstr. 101, 84036 Landshut, Telefon: 0871 / 922 08 0

**Intendant** Stefan Tilch

**Redaktion** Swantje Schmidt-Bundschuh

**Gestaltung** Swantje Schmidt-Bundschuh

**Layout** Peter Litvai

**Druck** Forster Druck, Furth bei Landshut

Das Landestheater Niederbayern wird durch den Freistaat Bayern gefördert.



LANDESTHEATER-NIEDERBAYERN.DE