

# ORFEO ED EURIDICE

Oper von Christoph Willibald Gluck



# ORFEO ED EURIDICE

Oper in drei Akten von Christoph Willibald Gluck

Dichtung von Ranieri de' Calzabigi

In italienischer Sprache, mit deutschen Übertiteln nach der Übersetzung von Hans Swarowsky

Orfeo/Orpheus Iestyn Morris  
Euridice/Eurydike Hannah Beutler  
Amore/Amor Haruna Yamazaki

Opernchor  
Ballett

Statisterie

Staatsorchester Rheinische Philharmonie

Musikalische Leitung Lorenz Höß  
Inszenierung Inga Schulte  
Bühne Christian Binz  
Kostüme Mara Lena Schönborn  
Ballettchoreografie Steffen Fuchs  
Dramaturgische Mitarbeit Nina Gibler, Danilo Tepša  
Choreinstudierung Lorenz Höß  
Licht Thomas Knopp

Musikalische Einstudierung Karsten Huschke, Gyuri Kim,  
Johanna Kvam, Sejoon Park

Regieassistenz und Abendspielleitung Johannes Dörr  
Choreografische Assistenz Irina Golovatskaia  
Inspizienz Sandra Folz  
Soufflage Gyuri Kim  
Übertitelspizienz Micha Brenner, Elias Cordie, Viktoria Eicher

Technischer Direktor Johannes Kessler • Werkstattleitung und Konstruktion Thomas Kurz  
Produktionsleiterin Teresa Müller • Technischer Projektleiter Sebastian Nitsch • Bühnen-  
inspektor Thomas Wagner • Bühnenmeister Markus Bollinger, Tim Gruber • Beleuchtungs-  
inspektorin Julia Kaindl • Beleuchtungsmeister Michael Reif, Christofer Zirngibl • Leitung der  
Requisite Meike Wilkens • Leiter der Tontechnik Arne von Schilling • Leiterin des Malsaals  
Stefanie Pörsch • Leiterin der Kostümabteilung Carolin Quirnbach • Produktionsleiterin  
Kostüm Eva Baumeister • Kostümassistenz Yasmin Ehses-Reifer • Gewandmeister Damen  
Maik Stüven • Gewandmeisterin Herren Anke Bumiller • Chefmaskenbildnerin Manuela  
Adebahr • Maske Maren Becker, Konstanze Göllner-Ullmann, Christine Hege, Sylvia  
Mohr, Yvonne Strubich, Kristin Zeller-Kühne • Ankleiderinnen Oxana Blau, Rita Busch,  
Simone Busch, Sara Cobanoğlu, Valeria Pardo Rivera, Soraya Sidi Adda

## Premiere 14. März 2026, Theaterzelt

Dauer der Vorstellung: ca. 1 Stunde 40 Minuten, keine Pause

Aufführungsmaterial: *Gluck. Sämtliche Werke*

© Bärenreiter Verlag

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar. Bitte stellen Sie Ihr Mobiltelefon vollständig aus.



Achtung, es kommt Stroboskoplicht zum Einsatz!  
(ca. 25 Minuten nach Beginn)

# SYNOPSIS

## OUVERTÜRE

Der begnadete Sänger Orpheus und seine Geliebte Eurydike schließen den Bund fürs Leben. Zu festlichen Tönen und Gebärden feiert die Hochzeitsgesellschaft das verliebte Paar. Noch während der Feierlichkeiten ereilt Eurydike gänzlich unvorhersehbar der Tod – der plötzliche Verlust ist für Orpheus kaum zu fassen.

## ERSTER AKT

Während seine Gefährten und Gefährtinnen Eurydike die letzte Ehre erweisen, gibt sich Orpheus von Schmerz ergriffen dem Klagen um seine Geliebte hin. Da erscheint die Liebesgöttheit Amor und eröffnet ihm die Bedingungen der Prüfung, durch die er Eurydike zurückerlangen kann: Er darf sie aus dem Totenreich zurückführen, doch dabei weder ansehen noch von der göttlichen Auflage erzählen. Amor bestärkt Orpheus, dem Leidensdruck standzuhalten, um das höhere Ziel zu erreichen. Nach anfänglichen Zweifeln fasst Orpheus Mut und steigt in die Unterwelt hinab.

## ZWEITER AKT

Mit irrsinniger Gewalt und chaotischem Reigen stellen sich Orpheus die Furien und Geister der Unterwelt entgegen. Sein schmerzliches Flehen stößt zunächst auf unerbittliche Verweigerung. Unermüdlich ersucht Orpheus die Nachsicht der grausamen Wesen und entlockt ihnen schließlich unbekannte Rührung. Er gelangt zu den paradiesischen Gefilden des Elysiums und fragt die dort hausenden Seelen nach seiner Geliebten, die ihm schließlich offenbart wird.

## DRITTER AKT

Auf Eile drängend führt Orpheus Eurydike durch die verschlungenen Pfade der Unterwelt. Eurydike, die zunächst zwischen Ungläubigkeit und Wiedersehensfreude schwankt, bemerkt mit Befremden die Abweisung ihres Gatten. Seine Verschlossenheit trotz all ihrer Annäherungsversuche lässt sie an seiner Liebe zweifeln und wehklagend zu Boden sinken. Aus Sorge dreht Orpheus sich nach ihr um und verliert die Geliebte erneut und endgültig. Als er entschließt, sich das Leben zu nehmen, um in der Unterwelt mit Eurydike vereint zu sein, greift Amor ein und verkündet das Gnadensurteil der Götter: Eurydike sei Orpheus wiedergegeben. Das Paar findet nach dieser Vertrauensprobe wieder zueinander, wird von Amor zusammengeführt und stimmt mit den erfreuten Gefährten und Gefährtinnen in eine Lobpreisung auf Amor und die Liebe ein.





# EINE FRAGE DES VERTRAUENS

IM GESPRÄCH MIT REGISSEURIN INGA SCHULTE

**Ein tragischer Tod entzweit das schicksalhafte Paar Orpheus und Eurydike und der Titelheld begibt sich auf die Reise, um seine Geliebte zurückzuholen. Damit greifen Gluck und Calzabigi nicht irgendeinen antiken Mythos auf, sondern denjenigen eines Rhetorikers, Propheten, Liebenden und Trauernden. Was erzählt die Inszenierung über den thrakischen Sänger Orpheus?**

Unsere Inszenierung zeigt Orpheus in erster Linie als jemanden, der versucht, mit dem Verlust eines geliebten Menschen zurechtzukommen. Spannend finde ich, dass er im Mythos wie ein Held gezeichnet wird, der die Götter und die Natur mit seinem Gesang berührt, aber dass Glucks Oper ihn auch als Menschen wie dich und mich zeigt. Ich möchte Orpheus zum einen auf einer physischen, aber zum anderen auch auf einer emotionalen Reise zeigen, die ihn an einen Abgrund bringt, ihn aber letztendlich auch stärker macht. Wir legen außerdem ein Augenmerk darauf, dass er auch ein Künstler ist. Man erlebt dies zum einen in der Trauerszene im ersten Akt, aber auch, wenn er seine Kunst anwendet, um die Furien zu besänftigen. Wann immer er unsicher ist, greift er auf seine Kunst und Kreativität als „Waffe“ zurück, anstatt Gewalt anzuwenden. Wir gestalten z. B. eine Szene so aus, dass Orpheus versucht, seine Trauer in der Kunst zu verarbeiten, und dabei verzweifelt. Sein künstlerischer Wille droht zu zerbrechen, da er mit Eurydike gewissermaßen auch seine Muse verloren hat. Amor erkennt in unserer Inszenierung das Potenzial in Orpheus und befähigt ihn wieder.

**Inwieweit spielt dieser Mythos im Hier und Jetzt eine Rolle?**

Das ist etwas, das in unserer Konzeptfindung tatsächlich immer wieder als Frage aufkam: Wo verorten wir das Stück eigentlich? Wir haben festgestellt, dass sich diese Oper mehr oder weniger in jede Zeit versetzen lässt. Die Geschichte und die Themen, mit denen sie sich beschäftigt, haben eine Allgemeingültigkeit. Liebe, Trauer, Verlust, Vertrauen, das Ringen um die Kunst und das Selbstverständnis als Künstler beschäftigen Menschen in jeder Epoche bis ins Heute. Zusammen mit Christian Binz (Bühne) und Mara Lena Schönborn (Kostüme) verorte ich das Stück daher in einem abstrakten und zeitlosen Kontext, der dem Publikum vor allem durch die menschlichen Züge der Figuren einen Zugang ermöglicht und nahbar wird.

**In „Orfeo ed Euridice“ wird die Handlung nicht primär durch Erläuterungen im Rezitativ entwickelt, sondern mit affektiv besetzten Bildern, in denen Rezitativ, Arie, Chor und Ballett ineinandergreifen. Wie arbeitest du mit dieser Bildlichkeit?**

Dadurch, dass der Mythos auf drei Hauptrollen reduziert ist, werden Chor und Ballett enorm aufgewertet. Sie schlüpfen in unterschiedliche Rollen und erwecken so die verschiedenen Orte zum Leben, zu denen Orpheus uns auf seiner Reise mitnimmt. Es war mir wichtig, dass wir eine Verknüpfung zwischen der Ballettchoreografie von Steffen Fuchs und der von mir entwickelten Bewegungssprache für Soli und Chor finden. Der erste Akt beginnt so z. B. mit einer Beerdigung, die der Chor gemeinsam mit dem Ballett mit rituellen Bewegungen einleitet. Aus diesem Gedankengang resultierte für die Inszenierung schließlich auch die Frage: Wenn wir auf diese Weise einen Fokus auf zeremoniellen Ausdruck setzen, was bedeutet das dann für die Hochzeitsfeier in der Ouvertüre und die damit verbundenen Rituale und Gesten dieser Gesellschaft, die wir auf der Bühne zeigen?

**Nicht nur Orpheus steckt im Titel dieser Oper, sondern auch Eurydike, die jedoch erst im dritten Akt auftritt. Wie gehst du an diese zweite Titelfigur heran?**

Auf den ersten Blick wirkt die Figur der Eurydike nicht so facettenreich, ziemlich eindimensional und vielleicht auch wie eine unsichere, aufmerksamkeitbegierige Frau. Wenn man sich dann jedoch näher mit dem Beginn des dritten Aktes, mit dem Duett von Orpheus und Eurydike und dem davor liegenden Rezitativ auseinandersetzt, merkt man, dass sie einfach eine sehr starke Intuition hat, dass ihr Partner ihr irgendetwas verheimlicht. Und damit liegt sie ja absolut richtig. Das ist ein spannender Knackpunkt, der mir geholfen hat, die Figur besser zu verstehen. Dann habe ich gedacht, dass es doch schön wäre, wenn man die Ouvertüre dazu nutzt, die beiden Titelfiguren als glückliches Paar zu zeigen, damit man versteht, was Orpheus eigentlich verloren hat und warum er überhaupt in die Unterwelt geht.

**Im Kontext der Reformbestrebungen Glucks und Calzabigis mag man den glücklichen Ausgang der Opernhandlung als einen „verbotenen Blick zurück“ in die barocken Konventionen betrachten. Doch mit dem Auftritt Amors im ersten Akt wird die göttliche Lösung dramaturgisch zumindest angedeutet. Welche Auslegung erfährt Amor in deiner Inszenierung?**

Gluck und Calzabigi haben die solistische Personage auf drei Hauptfiguren reduziert, während sich z. B. in anderen Adaptionen mehrere Götterfiguren





wiederfinden. Hier haben wir nur einen Gott und insbesondere im Hinblick auf das *lieto fine*, sozusagen das Happy End, fragt man sich, welche Rolle spielt dieser denn? Amor ist in der Mythologie nicht unbedingt der allermächtigste Gott und doch gewinnt er in diesem Stück sehr viel Macht dadurch, dass er plötzlich als *Deus ex machina*, als lösungstiftende Gottheit, auftaucht. Die Musik Amors hat schelmische Elemente und auch in der Kunst wird er häufig als verspielter Knabe dargestellt. Da haben wir ein wenig umgedacht: Wenn er schon von einer Sängerin dargestellt wird, warum zeigen wir Amor nicht als eine weibliche, starke Göttin, die eigentlich nichts zu verlieren hat, und für die menschliche Schicksale fast schon ein Spiel sind? Wenn wir uns für diese Aufwertung entscheiden und diese Prüfung, die Orpheus auferlegt wird, als eine Prüfung durch Amor ansehen, die Orpheus als Künstler und zusammen mit Eurydike als Paar durchlaufen muss, um zu wachsen, kommt Amor beinahe die Rolle eines Strippenziehers und eines roten Fadens durch das Stück zu. Manchmal spielt er – bzw. in unserem Fall sie – mit Orpheus und Eurydike und ihrem Schicksal. Manchmal ist Amor von Orpheus' Liebe und Kunst gerührt: Als Orpheus sogar sterben würde, nur um mit seiner geliebten Frau zusammen zu sein, merkt die Liebesgottheit, dass sie ihn zu weit getrieben hat.

**In einigen Versionen des Mythos dreht Orpheus sich aus Sorge, dass Eurydike ihm nicht mehr folgt, um. Er hört ihre Schritte nicht und beginnt zu zweifeln. Bei Gluck und Calzabigi können wir beobachten, dass es Eurydike ist, die an der Kälte ihres Gatten verzweifelt. Welche Rolle spielt Vertrauen in dieser Oper?**

Über diese Frage habe ich lange nachgedacht. Wenn die beiden bei diesem Happy End ankommen, dann ist das Vertrauen von beiden Seiten eigentlich völlig zerbrochen. Zu Beginn des dritten Aktes vertraut Eurydike Orpheus nicht – berechtigterweise, denn er verheimlicht ihr etwas. Aber es ist in diesem Moment nicht so, dass Orpheus ihr nicht vertraut wie in anderen Varianten des Mythos. Es ist ein interessanter Twist in dieser Oper, dass das Vertrauen auf ihrer Seite fehlt. Und dadurch, dass Orpheus ihr nicht sagen darf, dass es ihm verboten ist, sich umzudrehen, ist die Prüfung eigentlich von vornherein zum Scheitern verurteilt. Wenn wir behaupten, dass es eine Vertrauensprobe durch Amor ist und dass die beiden durch sie eine neue Seite von ihrem Partner oder ihrer Partnerin kennenlernen, so kann schon einleuchten, warum sie diese Prüfung durchlaufen müssen, um ihre Liebe zu stärken. Man kann dann fast ein Streitgespräch wiederfinden, wie man es vielleicht auch schon mal in seinem eigenen Leben erlebt hat – ein Streitgespräch zwischen einem verliebten Paar, in dem das Vertrauen auf verschiedenen Ebenen aus dem Gleichgewicht geraten ist. Und wenn man dem anderen nicht vertraut, fehlt die Basis für eine gesunde Beziehung. Vielleicht ist das eine Lektion, die die beiden lernen müssen.

**Und nun zur Frage aller Fragen: Warum folgt Orpheus dem verhängnisvollen Verlangen, Eurydike anzusehen?**

Eigentlich hat er keine andere Wahl, wenn Eurydike sinngemäß sagt: „Ich bin lieber tot, als dass ich noch einen Schritt weitergehe mit dir.“ Er kann nicht weiter, wenn sie droht, nicht mitzukommen, und wenn er sich umdreht, hat er sie auch verloren. Ich glaube nicht, dass es eine bewusste Entscheidung ist, sich umzudrehen, sondern mehr ein Impuls. Eurydike und diese Prüfung treiben ihn so in die Verzweiflung, dass er sich plötzlich umdreht, weil er es nicht aushalten kann, dass sie glaubt, dass er sie nicht liebt.

**Orpheus besteht diese Prüfung also nicht und dennoch wird ihm Eurydike zurückgegeben. Wie gehst du mit der Konsequenzenlosigkeit des Endes um? Handelt es sich denn überhaupt um Konsequenzenlosigkeit?**

Das ist eine gute Frage und wenn man erstmal nur den Text der Oper liest, dann lässt sich interpretieren, dass eine gewisse Folgenlosigkeit herrscht. Wenn man die Oper jedoch als Prüfung liest, die es vermag, selbst in Amor eine Faszination für die tiefgreifenden Gefühle Orpheus' zu erwecken, dann muss man den Ausgang mit dem *lieto fine* nicht mehr als bloße Konsequenzenlosigkeit hinnehmen, sondern erkennt darin eine echte Reaktion der Liebesgottheit. Es stellt sich auch die Frage, ob Orpheus und Eurydike, nach allem, was sie durchlebt haben, wirklich auch glücklich miteinander werden. Wir brauchten in der Inszenierung eine Situation, in der die beiden das Vertrauen zueinander wiederaufbauen können. So wird eine der Ballettmusiken im Finale des dritten Aktes zu einem Moment des Innehaltens und der Frage: Können und wollen wir einander überhaupt noch vertrauen? Ich gebe dem Paar Zeit, zu überdenken und sich doch noch mal ganz klar füreinander zu entscheiden und die Partnerin bzw. den Partner trotz der Fehler und Schwächen zu akzeptieren, zu lieben und der Beziehung eine zweite Chance zu geben. Wenn man dann noch einmal darüber nachdenkt, was das für Orpheus sowohl als Künstler als auch als Menschen bedeutet, dann könnte man sagen, dass er vielleicht gelernt hat, dass man sich nur weiterentwickeln und wachsen kann, wenn man seine Angst überwindet und alles riskiert.





## ER, WEIT VOR MIR

Ich lief schweigend weiter, schob mich durch das Gedränge. Menschen- schlangen gingen vor mir her, schwarze Schatten wie Passanten in jener Uferstraße am Meer im Gegenlicht eines glühenden Sonnenuntergangs, Papierfiguren, die der Wind geknickt hatte. Keuchend hastete ich an ihnen vorbei, versuchte, nicht zu sehr aufzufallen, und erwiderte manchmal ein schwaches grüßendes Lächeln, das ich hin und wieder auf einem Gesicht zu entdecken glaubte. Nebelfetzen flogen um mich herum, Schlammklumpen zerbröckelten lautlos unter meinen Schritten; er weit vor mir, sein Rücken aufrecht und jugendlich, als ob auch für ihn die Jahre nicht vergangen wären. Ab und zu verschwand er hinter der Biegung eines Korridors, hinter einem felsigen Abhang, versank in diesen seltsamen scharlachroten Blumen, welche die Verwaltung im Heim verstreut und die sich dann überall anhäufen, eine Decke aus immer dunklerer Glut. Merkwürdig, dass ich den sicher abgestandenen Geruch dieser verwelkten, fleischigen Blüten nicht wahrnahm; vielleicht bin ich schon daran gewöhnt, dachte ich, während er wiederauftauchte, sich taumelnd aus einem rostfarbenen Rinnsal erhob, in dem er ausgeglitten war. Er schleppte sich mühsam weiter, ich streifte diese Sümpfe und Felsen nur; eigentlich hätte ich ihn leicht einholen können, aber ich bremste mich, denn ich wusste, dass wir uns nicht zusammen sehen lassen durften, angenommen, dass diese weißen Augen um uns herum durch die lange im Dunkeln verbrachte Zeit noch einen Schatten vom anderen unterscheiden konnten.

Der Gedanke, bald wieder dort draußen zu sein, wo alles wesentlich schwieriger und grausamer ist als hier im Heim, schreckte mich nicht. Allein ja, da hätte ich Angst gehabt und wäre nie fortgegangen aus diesem Frieden, den ich so herbeigesehnt habe, als diese Krankheit, giftiger als eine Schlange, mich niedergestreckt hatte. Auch er hatte, allein dort draußen, bestimmt Angst gehabt; vielleicht war er deshalb gekommen, um mich zurück-zuholen. Nicht um mich zu retten – selbst wenn er davon überzeugt war, wenn er es in seinen Liedern zum Ausdruck brachte, seinen vielleicht trügerischen, aber betörenden Liedern. Ich wäre ihm schon allein deshalb gefolgt, um sie wieder zu hören.

Nein, er war nicht gekommen, um mich zu retten, sondern um selbst gerettet zu werden. Wie könnte ich meine Lieder in fremdem Lande singen? hatte er oft zu mir gesagt. Ich war für ihn das verlorene Land, der Nährboden seiner Kunst, seines Lebens.

*aus: Claudio Magris „Verstehen Sie mich bitte recht“*



# REFORM UND RESONANZ

EIN PERSPEKTIVISCHER AUSTAUSCH VON LORENZ HÖB UND NINA GIBLER

— Nina Gibler

Der Mythos des Sängers Orpheus wurde in der Literatur- und Operngeschichte unzählige Male aufgegriffen, ob mit Enden von brutaler Tragik – so wird Orpheus bei Vergil von rasenden Bacchantinnen in Stücke gerissen – oder wie in „Orfeo ed Euridice“ mit gutem Ausgang, wenn dem Schicksalsgeprüften seine geliebte Eurydike durch göttliches Eingreifen zurückgegeben wird. Einig sind sich diese verschiedenen Versionen über die Macht der Musik, mithilfe derer Orpheus die Natur zu bewegen und beleben vermag und selbst die Geister und Götter der Unterwelt zu Mitgefühl befähigt. So scheint es naheliegend, dass der Komponist Christoph Willibald Gluck und sein Librettist Ranieri de' Calzabigi sich für ihr Streben nach dem Wesentlichen des Musiktheaters zu diesem mythischen Fundament des Gesangs und Künstlertums hinwenden, um die Reformbewegung der Oper einzuleiten. Ein gewisser rebellischer Antrieb – wird ihm doch von Zeitzeugen ein feuriges Temperament nachgesagt – liegt bereits in der Biografie des Förstersohnes Gluck zugrunde, der in jungen Jahren seinem Elternhaus den Rücken kehrte, um nicht beruflich in die Fußstapfen seines Vaters treten zu müssen. Während seiner anschließenden Aufenthalte in Prag und Wien stellte er sich als talentierter Instrumentalist heraus und fand im Zuge seiner Reisen und künstlerischen Begegnungen als Komponist zu einer eigenen musikalischen Sprache.

Gluck findet in der Wiener Erstfassung seines „Orfeo“, sicherlich ganz bewusst als *Azione teatrale per musica* und eben nicht als *Opera seria* betitelt, zu einem Stil, den man als schnörkellos im besten Sinne bezeichnen könnte. Während es für gewöhnlich vornehmste Aufgabe des Komponisten war, die ihm zur Verfügung stehenden Sängerinnen und Sänger durch affektgeladene Bravourstücke in Szene zu setzen und mit wahrhaft halsbrecherischer Stimmakrobatik das staunende Publikum in Verzückung zu versetzen, fehlt dergleichen im „Orfeo“ vollständig. Die Musik kommt mit wenigen, aber dafür umso wirkungsvolleren Gesten aus, die abseits jedweden stimmlichen Drahtseilaktes den Fokus auf die drei klar charakterisierten Hauptfiguren Orpheus, Eurydike und Amor legen und besonders in den langen Rezitativen des ersten und dritten Aktes auf differenzierte Weise den Figuren in die Seele blicken lassen. Ganz menschlich treten sie in Erscheinung: ein von Trauer, Zorn, Hoffnung und Resignation gebeuteltes Orpheus, eine Eurydike mit Hang zum Jähzorn und ein mit kindlicher Unbekümmertheit ausgestatteter Liebesgott Amor.

— Lorenz Höb

— Nina Gibler

Während Letzterer durch verspielt-tänzerische Rhythmen zu hellen Orchesterfarben und durch seine allegorische Präsenz noch den Geist des Barock in sich trägt, ist das Werk vom Ausbruch aus den gängigen Konventionen geprägt. Während die damals dominierende *Opera seria* einem festetablierten Aufbau aus einer Einleitung, einem Mittelteil mit ausgeprägtem Intrigen- und Täuschungsapparat sowie einer schlussendlichen positiven Auflösung des Geschehens folgte, zeigt sich Glucks „Orfeo“ bereinigt von Kabilen und Nebensächlichkeiten. Gluck und Calzabigi liefern durch Geradlinigkeit der Erzählung, klaren Fokus auf die Vermenschlichung des Titelhelden und durch zwischenmenschliche Nuancen einen Gegenentwurf zu den seinerzeit gängigen Libretti und Opernwerken. Um die Reformwirkung des Werkes nachvollziehen zu können, ist sich dieses drastische Aufbrechen der Strukturen der in der Mitte des 18. Jahrhunderts vorherrschenden ersten Oper vor Augen zu halten. Bei all dem Innovationscharakter steht nicht einzig der Bruch mit der *Opera seria* im Mittelpunkt, sondern vor allem auch ein Tiefgang in die menschlichen Emotionen und deren wahrhaftige Ausdruckskraft im ästhetischen Gesamtgefüge der Oper.

Glucks Wille zur emotionalen Ausdifferenzierung seiner Hauptfiguren und des Chores zeigt sich in den unterschiedlichen – teils stark kontrastierenden – Charakteren, die seine Musik annimmt. Auffallend ist dabei, dass eine ausgeprägte Vermeidung der Da-capo-Arie – eine barocke Standardform – zu verzeichnen ist. Wohl hätte eine solche zyklische Anlage eines Musikstückes der Intention, die Handlung stetig voranzutreiben, widersprochen. Andererseits finden sich an zahlreichen Stellen rein instrumentale Passagen. Nicht weniger als zwölf instrumentale Nummern sind in Glucks „Orfeo“ enthalten. Neben der furiosen Ouvertüre in strahlendem C-Dur sind die weiteren elf als Ballettmusik betitelt. Sie eignen sich zur umfangreichen Darstellung nonverbaler szenischer Aktionen sowie für Tanzeinlagen des Balletts, die ihrerseits wiederum nicht für sich, sondern als Teil der Handlung aufgefasst werden dürfen. Hier spürt man den Einfluss der höfischen Musik des 18. Jahrhunderts, die Gluck als komponierender Kosmopolit in sein Schaffen aufgenommen hat. Überwiegend stehen diese Sätze in der Tradition der barocken Suiten, wenngleich mit vielfachen Freiheiten ausgestattet. Hier erlaubt sich Gluck die größten Variationen in der Orchesterbesetzung: vom reinen Streichorchester, über das Hinzuziehen eines oder mehrerer Soloinstrumente der Holz- und Blechbläser, bis zum Orchestertutti mit Pauken und Trompeten in der Ouvertüre.

— Lorenz Höb

Ebendiese beschwingt heitere Ouvertüre ist wohl einer besonderen Herausforderung geschuldet, war doch die Uraufführung des „Orfeo“ in einen festlichen Rahmen gebettet: Der Namenstag von Kaiser Franz I. begünstigte weder die Umsetzung des tragischen Endes des Mythos noch einen zu bedrückenden Einstieg. So wird der unglücklichen Fügung mit dem Tod Eurydikes mit dramatischer Kontrastwirkung ein festlicher Beginn vorangestellt. In einer Zeit, in der die Oper mehr als heute ein Anlass für gesellschaftliche Zusammenkünfte war und statt ehrfürchtiger Stille in den heutzutage verdunkelten Publikumsrängen Tuscheln, lautstarkes Reagieren und mitunter Kartenspielen durchaus üblich waren, diente die oftmals austauschbare Ouvertüre oder *Sinfonia* vorrangig als Einlassmusik und Signal für den baldigen Beginn des Stückes. Gluck hingegen illustriert darin musikalisch die Vorgeschichte, die Hochzeit des Paares, und kommt damit nicht nur dem festlichen Rahmen der Uraufführung nach, sondern bereitet – und das ist die entscheidende Neuheit in der Mitte des 18. Jahrhunderts – das Publikum auf die Handlung vor. Über diese werkumgreifende thematische Stringenz und Direktheit strebte Gluck an, die Oper aus der Sphäre der nebensächlichen Unterhaltung zu erheben und das Publikum tiefgreifend zu bewegen und in den Bann zu ziehen.

Die Reduktion auf drei Figuren ermöglicht die genaue Beobachtung der Art und Weise, in der sich diese über die Dauer des Stückes verändern und wechselseitig beeinflussen. Ein unübersehbar großes Gewicht kommt dabei auch dem Chor zu. Zunächst stellt man eine große Vielfalt des vom Chor verkörperten Personals fest: Eine Trauergemeinschaft bei Eurydikes Tod, Furien in der Unterwelt, schon halb vergeistigte Bewohner des Elysiums, feiernde Festgemeinde bei der erfolgten Rückkehr aus der Unterwelt. Diese personelle Vielfalt spiegelt sich in einer breiten Palette des musikalischen Ausdrucks wider: Vom schleppenden Trauermarsch, dem geschmetterten „No“ der Furien, die Orpheus zunächst den Zutritt zur Unterwelt verwehren und sich dann besänftigt zurückziehen, über die den europäischen Fürstenhöfen abgelauschten noblen Menuetts der Elysiumsbewohner, bis hin zum bäuerlich anmutenden Kehraus am Ende der Oper ist alles geboten. Zur Wahrung des Ausdrucks der durchaus noch an die Charaktersätze der barocken Suite erinnernden Chornummern sind höchste Präzision und feinste Abstimmungen erforderlich.



Gluck und Calzabigi ließen sich bei der Einbindung von Chor und Ballett in größeren durchkomponierten Szenen von der französischen *Tragédie lyrique* inspirieren. Chor und Tanz werden im Rahmen der Reformoper zusammen mit der Musik in den Dienst der Dramatisierung gestellt – eine Aufwertung in zweierlei Hinsicht: Der Chor wird zum Mitakteur nach dem Vorbild der antiken Tragödienchöre des Sophokles und das Ballett entledigt sich seines in der italienischen Oper vorherrschenden Intermezzo-Charakters und erfährt thematische Einbindung. Auf diese Weise entstehen dramatische Synergien, die eine nahezu bildliche Entwicklung von Handlung und Emotion erlauben. Auch hierbei wird der Kontrast zum musikalischen Aufbau der *Opera seria*, der wenig Varianz zuließ, deutlich: Dort herrschte eine klare Trennung zwischen den mit Generalbass begleiteten Secco-Rezitativen, die in ihrem an Sprechgesang grenzenden Explizitismus vornehmlich einem deklamatorischen Vorantreiben der Handlung dienten, und Da-capo-Arien, die sich, während die Handlung stillstand, ausgiebig dem Innenleben der Figuren widmeten. Bei Gluck hingegen ordnet sich die Musik dem dramatischen Ausdruck unter. Rezitative sind durchgehend vom Orchester begleitet und erhalten dadurch eine emotionale Anreicherung.

Dabei wird die Handlung nahezu in Echtzeit vorangetrieben. Selbst der berühmte Moment, in dem Orpheus sich auf dem Weg zurück aus der Unterwelt nach seiner ihn bedrängenden Eurydike umwendet und sie daraufhin entseelt zu Boden sinkt, geschieht fast beiläufig. Keine Arie, kein retardierendes Moment; nur die Worte „ich wanke, ich sterbe“ sacht untermalt von zwei getupften Pianissimo-Akkorden der Streicher. Eine Form von musikalischer Ökonomie finden wir insbesondere im zweiten Akt vor, der durchaus als Vorläufer im Hinblick auf die Musikdramen Carl Maria von Webers und Richard Wagners gelten darf: Ein deutliches Absetzen von der Charakteristik der Nummernoper, das bereits mehr von einer durchkomponierten Großform an sich hat. Die in mehreren Anläufen geschilderte Anflehung und anschließende Besänftigung der Furien der Unterwelt durch Orpheus' Gesang und Harfenspiel geschieht in einem äußerst kontrastreichen Dialog mit dem Chor. Gluck treibt die Handlung dieser Szene voran, ohne dafür auf die Erzählform des Rezitativs zurückgreifen zu müssen. Vielmehr verwendet er ein simples musikalisches Motiv (unvermeidlich drängt sich der Terminus des Leitmotivs auf), das die gesamte Szene durchweht, sie strukturiert, sich selbst laufend verändert und damit zum beinahe alleinigen Ausdeutungsmoment wird.

In diesem entscheidenden Überzeugungsmoment verzichtet Gluck vollständig auf die Überzeichnung der Rhetorik durch hochvirtuose Läufe, wie man sie z. B. aus Monteverdis „L'Orfeo“ kennt. Das Harfenspiel aus einfachen aufgebrochenen Akkorden wirkt hier zusammen mit den tiefgreifenden Gefühlen Orpheus' und seiner geistreichen Weise, sich den Furien und Geistern in Modulation und Rhythmus zuzuwenden. Die Brillanz des Sängers offenbart sich nicht in überladenen musikalischen Gebärden, sondern in einer Ambivalenz, die sich in einer zielgerichteten Schlichtheit zeigt.

Wenn man in diesem Zuge über die Reduktion von artistischen Gestaltungsmitteln in der Oper spricht, kommt man früher oder später unweigerlich auf den Gedanken, dass in diesem Hinblick auch die vollkommene Abwesenheit von Musik eine Möglichkeit darstellt, eine Inszenierung wirkungsvoll zu gestalten. Schon in unserer Probenarbeit wurde offenbar, dass Stille für die auf der Szene Beteiligten und für uns alle in unserem Alltag, unseren Berufen und unseren Beziehungen ungewohnt und manchmal schwer zu ertragen ist. Dabei ist sie doch die notwendige Voraussetzung, um sensibel für seine eigene Innenwelt zu werden, wie Orpheus es in seiner großen Klageszene am Beginn des ersten Aktes tut. Mehrfach wiederholen an dieser Stelle solistisch besetzte Mitglieder des Orchesters instrumental die kurz zuvor von Orpheus gesungenen Phrasen, mit denen Gluck kein profanes Echo abbildet, sondern den Widerhall der Seele eines auf sich selbst zurückgeworfenen Menschen. Die Stille dient als Vermittlerin zwischen Momenten mit großer emotionaler Fallhöhe und als Sensibilisierung für den ersehnten nächsten Einsatz der Musik, der dann umso bedeutungsvoller, beinahe wie eine Erlösung erscheint.

Es ist die Wucht, die erzählerische Gewalt der Stille, die oft am eindringlichsten von dem erzählt, was verloren ist und was bleibt. Doch die Musik, die aus dieser Stille, die aus Trauer und Wut, die aus dem Gefühl des Verlorenseins erwächst, vermag es – wie der Sänger Orpheus – aus Negativem Trost und Entwicklung zu stiften, scheinbar unlösbare emotionale Zustände zu verarbeiten, zu bewegen und Veränderungen zu bewirken.



## DIE STILLE

Hörst du, Geliebte, ich hebe die Hände –  
hörst du: es rauscht ...

Welche Gebärde der Einsamen fände  
sich nicht von vielen Dingen belauscht?

Hörst du, Geliebte, ich schließe die Lider,  
und auch das ist Geräusch bis zu dir.

Hörst du, Geliebte, ich hebe sie wieder ...  
... aber warum bist du nicht hier.

Der Abdruck meiner kleinsten Bewegung  
bleibt in der seidenen Stille sichtbar;  
unvernichtbar drückt die geringste Erregung  
in den gespannten Vorhang der Ferne sich ein.  
Auf meinen Atemzügen heben und senken  
die Sterne sich.

Zu meinen Lippen kommen die Düfte zur Tränke,  
und ich erkenne die Handgelenke  
entfernter Engel.

Nur die ich denke: Dich  
seh ich nicht.

*Rainer Maria Rilke*



 THEATER KOBLENZ

Spielzeit 2025/2026

Intendant: Markus Dietze (V.i.S.d.P.)

Redaktion: Nina Gibler

Fotos: Matthias Baus (von der Hauptprobe am 10. März 2026)

#### Textnachweise:

Claudio Magris: Verstehen Sie mich bitte recht  
Aus dem Italienischen übersetzt von Ragni Maria Gschwend  
© 2009 Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München, S. 39–41

Rainer Maria Rilke: Die Stille  
Berlin 1902

#### Quellennachweise:

Gerhard und Renate Croll: Gluck. Sein Leben. Seine Musik  
Kassel 2010

Alfred Einstein: Gluck. Sein Leben – seine Werke  
Kassel 1987

Klaus Hortschansky (Hg.): Christoph Willibald Gluck und die Opernreform  
Darmstadt 1989

Das Interview mit Inga Schulte sowie der Text „Reform und Resonanz“  
von Lorenz Höß und Nina Gibler sind Originalbeiträge für dieses  
Programmheft.

Die zitierten Texte wurden teilweise der neuen Rechtschreibung angepasst.  
Überschriften sind zum Teil redaktionell hinzugefügt.

376

 THEATER KOBLENZ

