

Gluck FESTSPIELE // 2022

*„Ich betrachte die Musik nicht nur
als eine Kunst, das Ohr zu ergötzen,
sondern als eines der größten
Mittel, das Herz zu bewegen und
Empfindungen zu erregen.“*

Chr. W. Gluck.

INHALTSVERZEICHNIS

Albert Füracker: Grusswort des Schirmherrn	4
Vorwort des Intendanten	9
Grußwort der Internationalen Gluck Gesellschaft	10
Grußwort des Fördervereins der Gluckfestspiele	11
Lizzy Aumeier – die Stille und Einsamkeit in der Oberpfalz des 18. Jahrhunderts	12
Pater Anselm Grün – Orpheus und Eurydike	16
Rupert Huber – Orpheus, ein Schamane?	20
Hinnerk Polenski – Elysion Das geerdete Herz	26
Jürgen Seeger – Gespräch mit Christina Enöckl Trauerpädagogin und Traumafachberaterin	30
Dr. Wolf Janson – Gedanken zu Orpheus und Eurydike von Christoph Willibald Gluck	36
Dr. Daniel Brandenburg – Dr. Glucks Orpheus zwischen Oper und Tanztheater	40
Pater Anselm Grün – Alceste	46
Dr. Karl Böhmer – Italiens Ringen um die Alceste und drei große Mozartsängerinnen	50
Rupert Huber – Gluck und die Interpreten. Eine Polemik	60
Prof. Dr. phil. Fritz Dross – Auß tiefer Not – Ein Pestgesang	64
Dr. Gabriele Stotz-Ingenlath – Gedichte	70

Grußwort des Schirmherrn

Albert Füracker, MdL

Staatsminister der Finanzen und für Heimat
Schirmherr die Gluckfestspiele

*„Ich betrachte die Musik nicht nur als eine Kunst, das Ohr zu ergötzen,
sondern als eines der größten Mittel,
das Herz zu bewegen und Empfindungen zu erregen“*

hat Christoph Willibald Gluck einmal gesagt.

Ich freue mich deshalb sehr, dass bei den Internationalen Gluck-Opern-Festspielen 2022 wieder zahlreiche Musikfreundinnen und -freunde aus nah und fern den ganz besonderen Zauber seiner Musik erleben können.

An dem 1714 in Berching im heutigen Landkreis Neumarkt geborenen Christoph Willibald Gluck kommt auch drei Jahrhunderte später in der heutigen Metropolregion Nürnberg niemand vorbei - erst recht nicht, wenn er so wie ich ein leidenschaftlicher Musikliebhaber ist.

Gluck und seine „das Herz bewegende“ Musik sind deshalb seit geraumer Zeit nicht nur zu einem musikalischen Aushängeschild für den Landkreis Neumarkt geworden, sondern für die gesamte Metropolregion Nürnberg. Und diese ist erfreulicherweise nicht nur ein attraktiver Wohn- und Wirtschaftsstandort, sondern auch ein vielfältiger und spannender Kulturstandort.



GRUSSWORT DES SCHIRMHERRN

Und zwar nicht nur in der fränkischen Metropole selbst, sondern auch in vielen anderen Städten, darunter in Glucks Geburtsstadt Berching. Das begrüße ich als bayerischer Heimatminister sehr, denn gerade im ländlichen Raum bedeutet „Kultur“ für die dort lebenden Menschen eben auch „Heimat“.

Ich habe deshalb sehr gerne die Schirmherrschaft für die Internationalen Gluck-Opern-Festspiele 2022 übernommen und bedanke mich sehr herzlich für diese erneute Ehre. Alle Besucherinnen und Besucher begrüße ich sehr herzlich und wünsche ihnen viel Freude bei den zahlreichen Konzerten.

Mein großer Dank gilt Intendant Professor Michael Hofstetter und seinem Team, die auch heuer wieder im Auftrag der Internationalen Gluck-Gesellschaft ein anspruchsvolles Programm zusammengestellt haben. Und natürlich danke ich auch allen Künstlerinnen und Künstlern sehr herzlich, die wieder für die musikalischen Höhepunkte sorgen werden.

Wie das oben genannte Zitat zeigt, steht im Mittelpunkt des Werkes von Christoph Willibald Gluck die Menschlichkeit, die Wärme tiefer menschlicher Empathie. Wie wichtig diese Werte für uns alle, vor allem aber für Menschen in großer Not sind, spüren wir besonders, seit diese Werte in Europa wieder mit Füßen getreten werden.

Ganz im Sinne Glucks setzen die Konzerte der diesjährigen Festspiele deshalb auch ein weithin hörbares Zeichen für Menschlichkeit und gegen Barbarei.

Ich bin sicher: Auch darüber würde sich Christoph Willibald Gluck sehr freuen!

Herzlichst

Ihr

A handwritten signature in black ink, reading "Albert Füracker". The signature is written in a cursive, slightly slanted style.

Albert Füracker, MdL

Staatsminister der Finanzen und für Heimat



Christoph Willibald Ritter von Gluck - der größte Humanist der Operngeschichte und der letzte wiederzuentdeckende Komponist von Weltgeltung. Welch ein Geschenk!

Welch ein Geschenk an alle Kulturschaffenden, alle Kulturliebenden, aber auch einfach an alle, die sich mit den wesentlichen Seins-Themen des Menschen auseinandersetzen. Ich hätte nicht erwartet, nach so vielen Jahrzehnten im Theaterbetrieb auf ein Thema zu treffen, das derart spannend, derart reich und derart lohnend ist.

Daß wir nun eine solche Anzahl besonderer Produktionen präsentieren können, dafür danke ich im Namen meines Teams, aber auch im Namen aller Festspielbesucher den Sponsoren und Unterstützern, den Förderern dieser Festspiele.

Sie fördern nicht nur die Wiederentdeckung herrlicher Musik, sie fördern auch die Beschäftigung mit den Themen des Gluck'schen Oeuvres - Mitmenschlichkeit, die Wirkmächtigkeit reiner Liebe, die Kraft, mit der menschliche Liebe den Himmel bestürmen kann ... und immer wieder sind es bei Gluck die großen Frauengestalten, die in ihrer Geistesgröße alles retten ... Gluck, ein Visionär, der 50 Jahre vor Beethoven mit seiner Alceste die Leonore vorwegnimmt, Gluck, der 100 Jahre vor Freud und C.G. Jung die menschliche Psyche als alles entscheidende Kraft in das Zentrum seines Werkes stellt.

Ich wünsche Ihnen eine reiche Fülle an Entdeckungen und Momente tiefer seelischer Resonanz,

Michael Hofstetter
Intendant

Grußwort der Internationalen Gluck Gesellschaft

Liebe Freundinnen und Freunde der Gluck-Festspiele,

seit 2005 wird in der Metropolregion Nürnberg das Werk ihres größten Komponisten im Rahmen der Gluck Opern-Festspiele gepflegt. Für die wegen der Pandemie auf dieses Jahr verschobenen, eigentlich für 2021 geplanten Festspiele konnte dank des enormen Engagements unseres neuen Intendanten Professor Michael Hofstetter auch in diesen schwierigen Zeiten ein Programm zusammengestellt werden, das das Schaffen Christoph Willibald Glucks in seinen verschiedenen Facetten eindrucksvoll präsentieren wird. Von Weltstars des Gesangs bis zum ebenso weltweit berühmten Tanztheater sind an vielen bemerkenswerten Orten der Metropolregion Aufführungen zu erwarten, die Glucks Schaffen und Werke, die einen Bezug dazu haben, auf höchstem künstlerischem Niveau präsentieren. Gerade in Zeiten nicht mehr für möglich gehaltener kriegerischer Auseinandersetzung in Europa erscheint es besonders wichtig, sich auf die humanitären Ideen zu besinnen, die der Opernreformer Gluck in den Mittelpunkt seines Schaffens gestellt hat.

Unser Dank gilt allen Mitwirkenden an den Gluck-Festspielen 2022, die unter den gegenwärtigen schwierigen Bedingungen das Zustandekommen eines anspruchsvollen Programms mit internationalen Beiträgen ermöglicht haben. Er gilt aber vor allem auch unserem Intendanten und seinem Team, die in höchst mühevoller Kleinarbeit, in Pandemiezeiten noch einmal schwieriger als ohnehin, die Festspiele organisatorisch begleiten und ihre harmonische Durchführung sicherstellen.

Werner von Berg
Vorsitzender

Gerlinde Wanke
Schatzmeisterin

Dr. jur. h.c. Thomas A. H. Schöck
Stellvertretender Vorsitzender

Grußwort des Fördervereins der Gluckfestspiele

Im Mai 2022 finden in Nürnberg und der fränkischen Region die GLUCK FESTSPIELE - nach dem Leuchtturmwochenende im vergangenen Jahr - erstmals unter neuer Intendanz statt. Mit großer künstlerischer Kennerschaft, Enthusiasmus und Freude entsteht unter der Leistung von Maestro Michael Hofstetter ein wagemutiges, kreatives und höchst überzeugendes Programm, das bereits in der Vorbereitung ein völlig neues Licht auf Gluck wirft.

Es gibt vieles zu entdecken – und dabei kann geholfen werden.

Um dies zu tun, haben wir einen gemeinnützigen Förderverein mit Sitz in Nürnberg gegründet, der die Aktivitäten der GLUCK FESTSPIELE unterstützt. Neue Mitstreiter sind dabei herzlich willkommen.

Bitte kontaktieren Sie uns über E-Mail freunde@gluckfestspiele.de oder senden uns einfach die Beitrittserklärung zu, die Sie auf der Webseite der GLUCK FESTSPIELE finden können.

Wir freuen uns auf Sie!

Der Vorstand des Fördervereins der Gluckfestspiele e.V.

Caroline Gräfin
von und zu Arco-Zinneberg

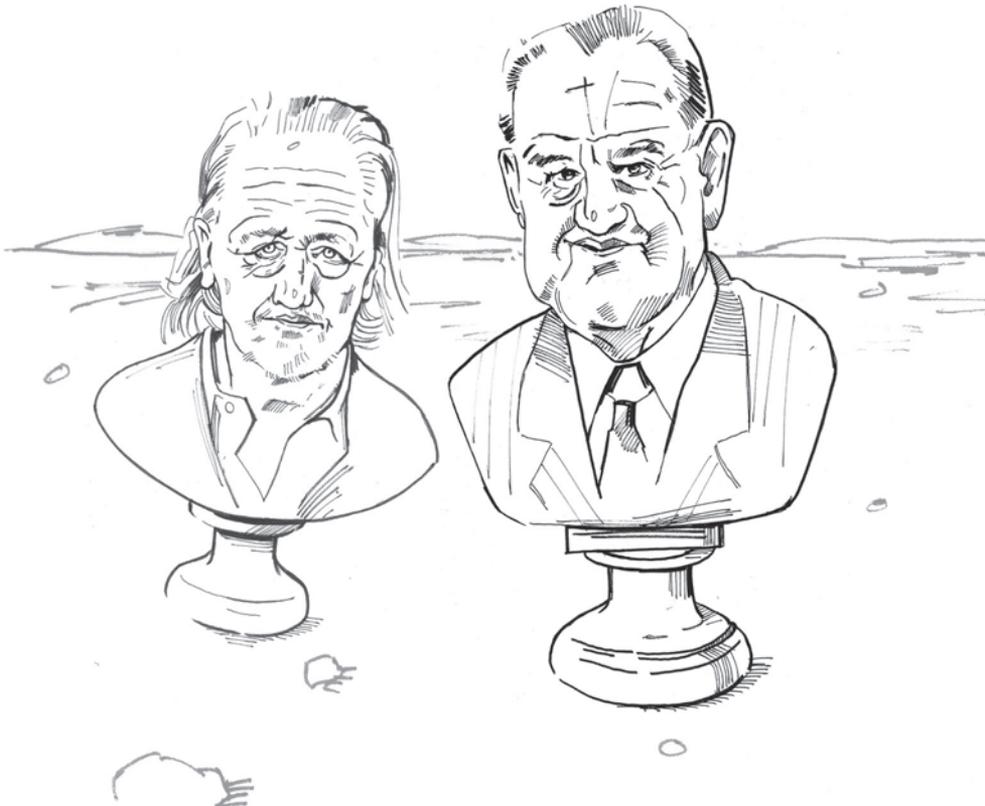
Peter Prinz
zu Hohenlohe-Oehringen

Alexandra Zöllner

Die Stille und Einsamkeit in der Oberpfalz des 18. Jahrhundert

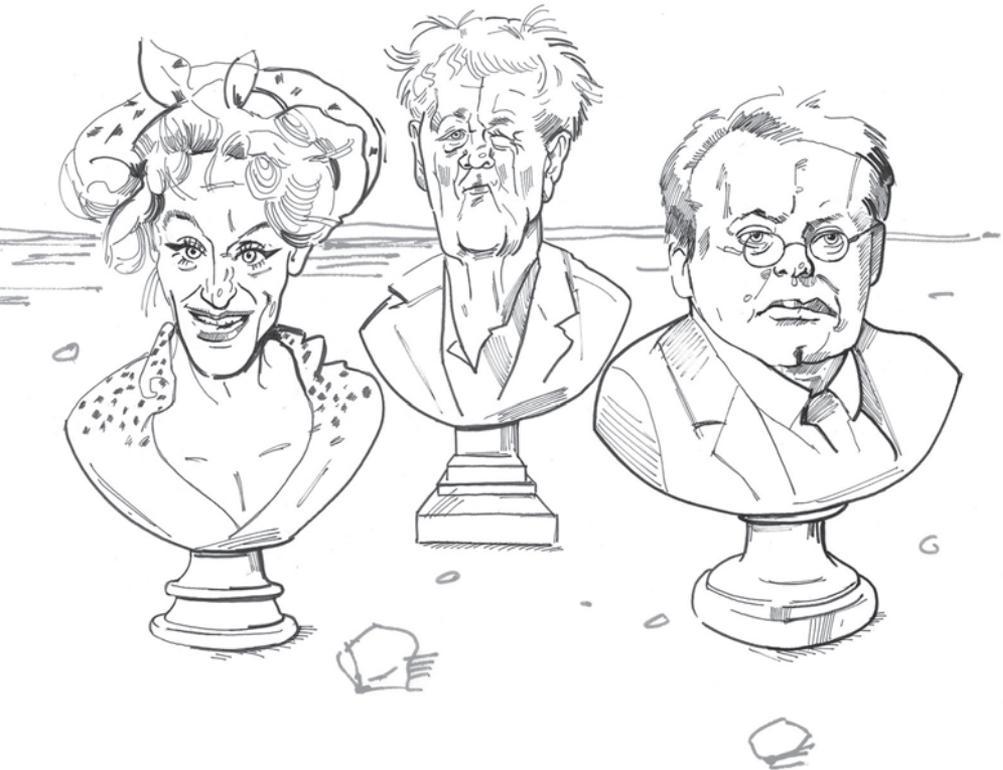
Lizzy Aumeier

Kontrabassistin und Kabarettistin
Ausgezeichnet mit dem Deutschen und dem Bayerischen Kabarettpreis
sowie diversen Kulturpreisen.
Frisch geehrt mit dem bayerischen Verdienstorden



Lizzy, Gluck und die Oberpfalz.

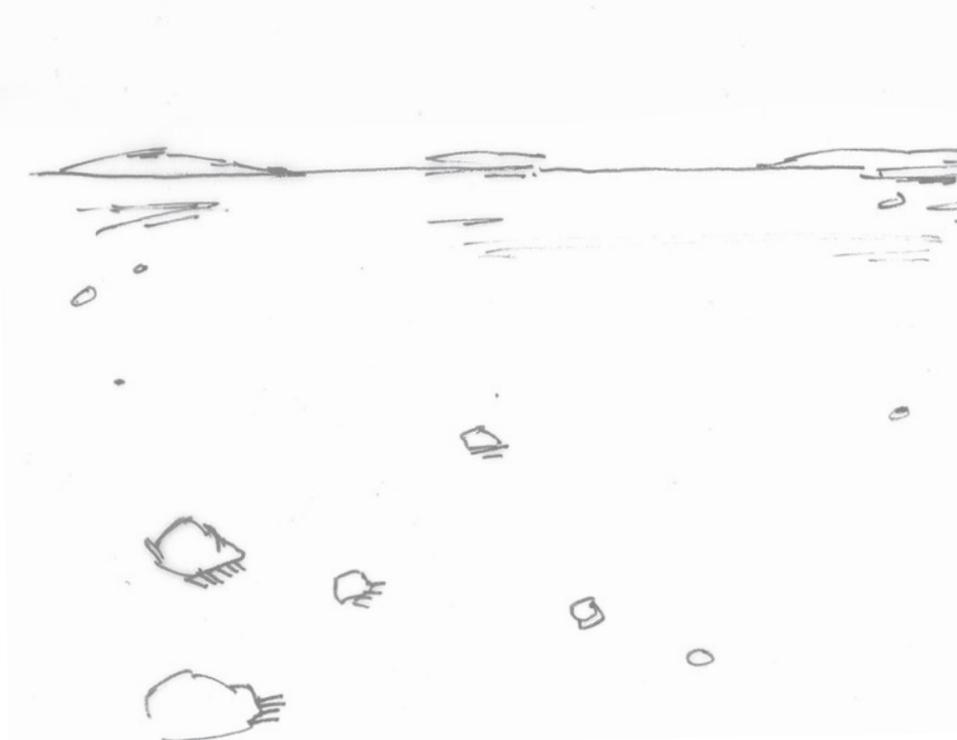
Die Oberpfalz und Weidenwang, als Geburtsort von Christoph Willibald Gluck wurden lange vom Rest von Bayern belächelt! So wie etwa die Ostfriesen in Norddeutschland. Ein unglücklicher Vergleich! Der karge Boden und die schwere Bewirtschaftung desselben, führte zu Hunger und Mangelernährung der Bevölkerung. Deshalb wurde die Oberpfalz auch die Steinfalz genannt, denn das Land ist übersät mit geologischen Zeugen des Erdaltertums. Die Vielfalt der Ausgangsgesteine spiegelt sich in der Landschaft wieder. - daher der Name: Stoapfalz = Steinfalz -



Im Jahre 1852 wurde ein Amtsarzt aus München in die Oberpfalz geschickt, um sich dieses Volk einmal genau in Augenschein zu nehmen. Sein Fazit: „...der Oberpfälzer ist klein, dünn und schweigsam...“ (Wir haben uns weiterentwickelt!) „... wenn man sich länger mit ihnen beschäftigt sind sie auch humorvoll...“ Stimmt!

Berühmte Oberpfälzer (ausser Gluck) Max Reger, Alfons Goppel (ehemaliger bayerischer Ministerpräsident – natürlich CSU – zu der Zeit gabs ja keine Opposition), Margret Hölle (Dichterin), Eckehard Henscheid (Schriftsteller), Charles Schumann (Barkeeper), Walter Röhl (Ralley Weltmeister), Carina Dengler (SchauspielerIn -dahoam is dahoam), Norbert Neugirg (Altneihäuser Feierwehrcappelln) Sissi Perlinger und sogar ich, Lizzy Aumeier aus Sulzbürg.

Die Oberpfalz reicht von der Donau und vom oberpfälzer Jura bis zur Grenze von Tschechien und grenzt an Oberbayern, Niederbayern, Mittel- und Oberfranken.



Vielleicht spiegelt die Kargheit und Tristesse seiner frühen Kindheitsjahre, das Verlangen von Christoph Willibald Gluck, in seinen Werken das Innerste nach Aussen zu kehren?! Also die Ängste, Verzweiflung und die innere Not, über die nie gesprochen wurde?!?

Das genau macht ihn zum grossen Reformator der bis dahin effektheischerischen Oper und er erreicht bis heute, mit dieser Ehrlichkeit und Autentizität, ein begeistertes europäisches Publikum.



Orpheus und Eurydike

Pater Anselm Grün OSB

Benediktinerpater Abtei Münsterschwarzach
weltweit über 20 Millionen verkaufte Bücher,
übersetzt in über 30 Sprachen

Orpheus ist der göttliche Sänger, der durch seinen Gesang und sein Leierspiel die Herzen der Menschen verzaubert hat. Als seine Frau durch einen Schlangengebiss stirbt und in die Unterwelt kommt, vermag er durch die Schönheit seiner Musik sogar die Unterwelt gleichsam in einen Himmel zu verwandeln. Die Rachegöttinnen werden durch seinen Gesang so tief berührt, dass sie das erste Mal in ihrer Existenz Tränen vergießen. Sisyphos, der sonst seinen Stein auf den Berg wälzt, hört mit seiner Arbeit auf und setzt sich auf den Stein, um zuzuhören. Der Gott der Unterwelt lässt sich vom Leierspiel des Orpheus dazu bewegen, dem Sänger zu erlauben, seine geliebte Frau Eurydike mit in die Oberwelt zu nehmen, allerdings unter der Bedingung, dass er nicht zurückschaut. Doch kurz bevor er mit seiner Frau in die Oberwelt kommt, schaut er zurück und seine geliebte Frau wird ihm erneut entrissen.

Christoph Willibald Gluck deutet diesen alten Mythos auf seine Weise. Orpheus ist für ihn der liebende Held, der durch die Schönheit seiner Musik die Unterwelt mit der Oberwelt verbindet und die Herzen zum Schmelzen bringt. Die Harfe, auf der er spielt, gilt für Gluck als klingendes Symbol für die Seele und für die Liebe. Die Musik ist nicht nur schön, sondern Ausdruck der Liebe. Musik ist hörbar gewordene Liebe. Und die Musik beflügelt die Seele. So verwandelt Orpheus die Unterwelt, die Hölle, in den Himmel. „Die Hölle – so sagt Dostojewski – ist der Schmerz darüber, dass man nicht mehr lieben kann.“ Der Himmel ist der Ort, der ganz und gar von Liebe erfüllt wird. So vermag die Musik mit ihrer Schönheit und mit der Liebe, die in ihr zum Ausdruck kommt, unsere Hölle, die wir in unserem Leben immer wieder erleben als einen lieblosen Raum voller Kälte, in den Himmel zu verwandeln.

Die christliche Tradition hat in Orpheus ein Bild für Christus, den göttlichen Sänger, gesehen. Clemens von Alexandrien, der griechisch gebildete christliche Theologe hat um das Jahr 200 den griechischen Mythos vom göttlichen Sänger Orpheus auf Jesus übertragen und dadurch die spirituelle Wirkung der Musik aufgezeigt. Der zauberkräftige Gesang des Orpheus wird zum Symbol des wirkmächtigen Logos, der in Christus das göttliche Lied der Liebe singt. Christus steigt mit seinem Gesang in die Unterwelt und singt den Verstorbenen sein Lied der Auferstehung. Und er nimmt sie an der Hand und

führt sie in das neue Leben der Auferstehung. Im Johannesevangelium sagt Jesus von sich, dass die Menschen durch seine Worte rein werden, dass sie in Einklang kommen mit sich selbst (Vgl. Joh 15,3). Das ist für den griechischen Philosophen Pythagoras die heilende Wirkung der Musik, dass die durcheinander geratenen Schwingungen des Menschen wieder zusammenklingen und in Einklang kommen.

Der Franziskaner Franciscus Venetus beschreibt um das Jahr 1500 Jesus als den wahren Orpheus, der am Kreuz das neue Lied der Liebe sang, das in alle Welt hinaus drang und alles miteinander versöhnte. Das Kreuz ist gleichsam das Musikinstrument, auf dem Jesus so spielt, dass alle Welt sein wunderbares Lied der Liebe hört: „Die Musik hat Christus lehrend hinzugefügt, und zwar, als er mit dem Tympanum

Wenn wir diese christlichen Deutungen mit der Oper Glucks vergleichen, dann können wir sagen: Auch nach Gluck hat die Musik die Fähigkeit, Himmel und Erde miteinander zu verbinden und die Streitenden zu versöhnen. Er lässt in den Menschen, die innerlich erstarrt sind und die vor lauter Hektik und Unruhe gleichsam tot sind, das Leben wieder aufbrechen und aufblühen. Und die Musik bringt uns in die Berührung mit der Liebe, die auf dem Grund unserer Seele immer in uns ist, von der wir aber oft abgeschnitten sind durch Enttäuschung und Verbitterung. Die Musik weckt die Liebe in uns auf und versetzt uns so aus unserem manchmal tristen Alltag in den Himmel.

Der deutsche Philosoph Martin Heidegger sagt einmal: „Hören führt in die Geborgenheit.“ Das Hören der schönen Musik Glucks verbindet uns miteinander und schafft das Gefühl von Geborgenheit. Im Hören hören wir aber immer auch schon das Unhörbare, das Unerhörte mit. Für die Griechen ist das Hören ein transzendenter Sinn. Das Hören von Musik öffnet uns ein Tor zum Himmel. Der Musikkritiker Hans Joachim Berendt meint, Musik sei ein Hinübergehen in eine andere Welt.

Die Musik des Orpheus verbindet Schönheit und Liebe. Für den griechischen Philosophen Platon gehören Schönheit und Liebe zusammen. Die Liebe wurde aus der Schönheit geboren. Das Schöne bricht aus der Welt Gottes in unsere irdische Welt ein. Wenn die

Seele das Schöne wahrnimmt – so Platon – erwacht sie, wird gekräftigt und ihr wachsen ewige Flügel. Die Erdschwere wird leicht. Wenn wir in der schönen Musik Glucks die Liebe in uns eindringen lassen, die darin hörbar wird, dann verwandelt uns diese Liebe. Sie heilt die Wunden, die uns das Leben geschlagen hat. Sie verzaubert den trübe gewordenen Alltag und sie weitet uns das Herz.

So wünsche ich allen Hörern dieser wunderbaren Musik und allen Zuschauern dieser Oper, dass Sie sich von der Schönheit und Liebe erfüllen lassen, dass Sie sich beim Schauen und Hören in den Himmel versetzt fühlen und für einige Zeit das Schwere Ihres Lebens vergessen können. Die Musik ist keine Flucht vor dem Leben, sondern sie will uns befähigen, das Leben zu ertragen. Dostojewski meint einmal, er müsse wenigstens einmal im Jahr die Schönheit der Madonna von Rafael schauen, um sein hartes Leben ertragen zu können. So tut es auch uns gut, immer wieder einmal schöne Musik zu hören, um mit Schönheit und Liebe erfüllt unseren Alltag auf neue Weise bestehen zu können.



Orpheus, ein Schamane?

Rupert Huber

Komponist, Dirigent, Schamane

Durch das Feuilleton und die entsprechende Literatur geistert seit geraumer Zeit die Idee von dem mythischen Sänger Orpheus als Schamanen. Auf der einen Seite sind dabei vage und verschwommene Vorstellungen über Schamanismus im Spiel, auf der anderen ist die Quellenlage über Orpheus sehr beschränkt. Im Folgenden werden daher vier Kriterien vorgestellt, anhand derer eine kleine Untersuchung vorgenommen wird: Was von dem, das Schamanismus ausmacht, finden wir in dem Wenigen, welches wir gesichert über Orpheus wissen? Um überhaupt aussagekräftig sein zu können, beschränkt sich dieser Artikel auf die Erkenntnisse des klassischen Schamanismus der zirkumpolaren Jäger- und Sammlerinnengesellschaften (Hans Findeisen). Und: Was von dem, das Schamanismus ausmacht, finden wir in der Oper Orfeo ed Euridice von Christoph Willi bald Gluck?

Die eben erwähnten vier Kriterien werden nun an die Figur des Orpheus angelegt, wobei vorab zu bemerken ist, dass die tradierten Sagen um seine Figur alle aus einer Epoche stammen, in der man in Griechenland schon zum sesshaften, bäuerlichen Leben übergegangen war. Auch bestehen viele der Geschichten deutlich aus mehreren, sich überlagernden Versionen, die von unterschiedlichen Kulturschichten geprägt sind. Die jeweils originären, alten Erzählstränge herauszuarbeiten dürfte heute nicht mehr möglich sein.

1.) SCHAMANIN/SCHAMANE

Schamanen und Schamaninnen sind auf magische Heilungen in einer Gesellschaft von Jägern und Sammlerinnen spezialisiert. Sie erleben ihre Initiation häufig als Zerstückelung des eigenen Körpers und dessen neue Zusammensetzung als Heiler bzw. Heilerin.

Gemäß einer von mehreren Überlieferungen wurde Orpheus von den Mänaden zerrissen. Sein Haupt schwamm, noch immer singend, im Meer zur Insel Lesbos. Hier handelt es sich um einen geradezu paradigmatischen Initiationsmythos.

2.) REISEN IN DIE ANDERSWELT

Im Zentrum des schamanischen Kosmos steht der Weltenbaum, der die drei Bereiche der unteren, mittleren und oberen Welt verbindet. Im Zustand der Ekstase oder Tranunternehmen Schamanen und Schamaninnen imaginäre Fahrten in die sog. Anderswelt. Dabei bereisen sie die verschiedenen Bereiche des Weltenbaumes und kommunizieren mit den zu besänftigenden Wesen, nämlich Tier- oder Pflanzengeistern, Herrinnen und Herren der Wildnis sowie Ahnen.

Mehrere antike Autoren berichten vom Tode Eurydikes, der Gemahlin des Orpheus. Orpheus' Klagegesänge darob waren so berührend, dass ihm sogar der Zugang zum Tartarus nicht verwehrt werden konnte, wo er den Schatten Eurydikes aufsuchte. Eine Andersweltreise par excellence!

3.) HEILUNG

Krankheit ist Folge eines Ungleichgewichtes von verschiedenen Kräften, deren Ausgewogenheit die Gesundheit einer Person oder Gruppe erst ermöglicht.

Zum Zweck der Heilung nimmt der Schamane Kontakt zu den Wesen auf, die verstimmt wurden und die Krankheit des Patienten verursachten. Daraufhin versucht er, sie durch ein Ritual zu besänftigen, in Folge dessen die Krankheit verschwindet.

Es gibt auch den Fall, dass zur Vermeidung eines drohenden Ungleichgewichtes von Kräften ein Ritual als bestätigende Bekräftigung und Wiederinkraftsetzung gemacht werden muss.

Der Versuch des Orpheus, Eurydike wieder ins Leben zurückzuholen, ist, obwohl tragischerweise fehlgeschlagen, ein eindeutiger Heilvorgang. (Das Happy-End der Oper „Orfeo ed Euridice“ ist ein Zugeständnis an den Publikumsgeschmack der späten Barockzeit.)

4.) RITUAL, MUSIK, TEXT

Ein schamanisches Ritual ist ein komplexes Geschehen, das theatralisch-performative, tänzerische, liturgische und infolgedessen auch musikalische Elemente enthält.

Die Gesänge der Schamanen und Schamaninnen sind meist ekstatisch und heftig, sie können aber auch ruhig und eindringlich sein. Oft werden sie von einer Rassel oder Trommel begleitet. Allein der schnelle Beat von 210 bis 300 Schlägen pro Minute induziert bei entsprechender Körperhaltung eine ekstatische Trance (Felicitas Goodman).

Die melodisch-rhythmisch orientierten Gesänge schöpfen aus einem überschaubaren, oft pentatonischen Fundus an Tonhöhen. Die Intensität des Gesanges und die damit einhergehenden Stimmshattierungen, d.h. eine psychologisch motivierte Intonation, sind integrale Bestandteile einer Musik, die zwar nicht die Kriterien musikalischer Komposition erfüllt, aber nichtsdestotrotz ein Kraftfeld erzeugt, das alle am Ritual Beteiligten stimuliert. Schamanische Musik ist möglichst unmittelbar und ohne bildungsbezogene Vorarbeit wirksam. Die Worte, die im Ritual gesungen werden, bewegen sich zwischen zwei Polen: Sie folgen entweder dem freien Fluss der Inspiration oder werden bei jeder Gelegenheit exakt gleich wiederholt. Vergleichbar unserem Jägerlatein werden oft Begriffe einer distinktiven Geheimsprache verwendet. Bezeichnend sind auch eine zauberspruchartige Knappheit der Texte, die Verwendung besonders wirkmächtiger Worte in Gibberisch („Simsalabim“) sowie Verballhornungen („Hokus Pokus“).

Von der ursprünglichen Musik des Orpheus gibt es naturgemäß keine überlieferten Zeugnisse. Die Sage berichtet nur von der Wirkung seines Gesanges und Saitenspiels, die so groß war, dass sie die Wesen der Natur unmittelbar erreichte, was durchaus ein Hinweis auf schamanische Musik sein könnte. Andererseits ist die Leier des Orpheus ein Geschenk des Gottes Apoll, dessen Musik wir uns gewöhnlich als gepflegt, fein und wohlgesetzt, apollinisch eben, vorstellen. Die Figur des Apoll wiederum war bereits vor

ORPHEUS. EIN SCHAMANE?

der klassisch-antiken Zeit einem starken Wandel unterworfen und ist in jedem Fall nicht klar konturiert.

Texte von Orpheus wurden nicht überliefert. Die sog. Orphischen Hymnen sind eine Sammlung von 87 Anrufungen an Götter des Olymps und des Orphischen Kultkreises aus dem zweiten Jahrhundert, gesammelt oder verfasst für den rituellen Gebrauch. Sie weisen keinerlei schamanische Charakteristika auf.

Bei Christoph Willibald Gluck werden Gesänge des Orpheus, die wir uns als schamanisch vorstellen, zu spätbarocken Opernarien für eine feudale Gesellschaft, die menschliche Affekte darstellen. Im Sinne Friedrich Nietzsches sind sie apollinischer Natur. Mit der Welt und der performativen Praxis der Schamanen und Schamaninnen haben sie nichts mehr zu tun.



ElySION.

Das geerdete Herz

geführte Meditation

Hinnerk Polenski

Zen-Meister, Abt des Daishin Zen Kloster Buchenberg im Allgäu.

Die geführte Meditation „Das geerdete Herz“ gibt es auf seinem

YouTube-Kanal: <https://youtu.be/tIxdbCsILhI>

Das Herz ist das Herz für alle und das Herz für alles.

Die Quelle, aus der heraus dieses Herz leuchtet, das sind wir selbst. Das ist wichtig, und ist richtig, wenn dieses Herz alles ausleuchtet und erleuchtet, was uns ausmacht und was wir sind.

Lasst uns diese geführte Meditation gemeinsam beginnen, in dem wir vom Körper ausgehend, den Körper wahrnehmend, unser Herz öffnen und Körper und Herz eine Einheit werden. Das heißt: Das Herz wird wirklich.

Die Sitzhaltung ist aufrecht. Sie ist fest, symmetrisch und angenehm. Mit den Füßen haben wir Kontakt zum Boden, in einer sicheren, geerdeten Position.

Wir spüren nur unseren Körper, vielleicht die Knie, vielleicht die Oberschenkel, vielleicht die eine Seite mehr und die andere Seite weniger, und das ist richtig. Die Schultern, der Nacken und der Kopf, leicht, entspannt, vielleicht spüren wir diesen Bereich weniger.

Das was wir wahrnehmen ist das Körper-Wahrnehmungsfeld, das ist seine Wirklichkeit. Wir lassen alles so wie es ist. Nur Körper. Wir spüren unseren Kontakt zum Boden...

Schwere, Ruhe, Stille.

Hmmm, sehr angenehm. Hmm. Andere Spannungen fallen ab. Wir brauchen sie nicht.

So ist alles gut. Jetzt sind wir hier, und das ist gut. Wir leben, jetzt, dieser Moment, nur Körper, und das ist gut. Alles wunderbar.

Das ist das Fundament, die Basis. Das ist das Geschenk des Lebens. So, jetzt, nur so. Keine Gedanken, keine Gefühle von mögen oder nicht mögen, nur Körper.

Schönheit, in uns...

Jetzt kribbelt der Körper ein wenig... Ja, das ist eine feinere Dimension. Der Körper ist nicht nur grob, wie wir denken. Er ist etwas ganz Wunderbares.

Und wenn dieses Kribbeln da ist, leicht, hell... Wir können gar nichts tun, außer ein wenig zu lächeln.

Und es ist nur der Körper, seine Wirklichkeit ist wunderbar und so erleichternd. Wir sind einfach hier, jetzt.

Was für ein verrückter Kram das sonst alles ist... Wir lassen alles hinter uns.

Tausend Dinge... Aber nicht jetzt... Jetzt sind wir hier... so wie wir sind: Wunderbar. Großartig. Freudvoll... ja.

Dieses feine Helle in uns, in unserem Körper... Es ist ein Hauch seiner (feinstofflichen) elysischen Wirklichkeit, das uns so besonders macht, jeden Menschen, was für ein wunderbares Geschöpf... Jeder Mensch, wir alle. Aber wir machen so viel Lärm, und sehen es nicht, dieses Geschenk... und vergehen.

Anhalten.

Nur Körper, nur wahrnehmen... Knie, Schienbein, Gesäß, Bauch...

Erde... denn das ist nicht nur das, was unser Körper ist, sondern das ist alles andere auch. Der Boden, die Erde, der weite Raum... Genau so...

Und dennoch gibt es in unserem Körper einen besonderen Punkt, ein besonderes Zentrum. In der Mitte der Brust, auf der Höhe des Herzens ist der Ort, in dem alles Gute, was wir sind, vorhanden ist. Manchmal schläft es, häufig ist es zutiefst gefangen und eingesperrt, manchmal ist es hell und offen. Aber es ist immer da. Es ist immer da... jetzt, in diesem Moment,

dauert es in Helligkeit, dauert es in Wärme... wunderschön, hell, golden. Hier ist alles Gute, was wir sind. Dieser Ort kann alles Dunkle, alles Leid einschmelzen, alle Einsamkeit, alle Bedürftigkeit auflösen. Wenn wir unseren Körper spüren, und daraus diesen Ort, dieses Zentrum... jetzt...

Es ist ganz klein. Es ist nicht riesig. Erstmal ist es eine ganz kleine Flamme, ein kleines goldenes warmes Licht, in der Mitte der Brust, auf der Höhe des Herzens... Und jetzt spüren wir den ganzen Körper in diesem Licht, in dieser Wärme, in dieser Geborgenheit, in diesem Hier-Sein, hell und fein. Jetzt sind wir zu Hause. Körper, Helligkeit, lichtvoll, freudvoll. Jetzt...

Dann wird es wieder weniger, aber es sind wir. Herz ist immer da. Wir spüren den Körper jetzt wieder mehr, die Festigkeit, die Schwerkraft... Wir hören, riechen, spüren... wir drehen den Blick und sehen den Boden... Wir sind so hier.

Diese Helligkeit, dieses Wärme? Ist es immer noch da? Auch wenn wir auf den Boden sehen, auch wenn wir riechen und atmen, auch wenn wir hören... jetzt...

Es ist da, immer, weil es immer da ist. Wir sind hier.

Das geerdete Herz hört nicht mit der Meditation auf, aber die Meditation in dieser Form, jeden Tag, trägt es immer weiter... in unseren Körper... in unseren Raum... in unsere Welt.

Körper, Erde... ist der Weg und das Fahrzeug zugleich.

Herz, Einheit... ist das Ankommen und die Erfüllung zugleich.

Elysium ist hier und jetzt.

„Die Verbundenheit mit etwas Größerem hilft den Menschen, Halt zu finden“

Interview: Jürgen Seeger

Jürgen Seeger

Kulturjournalist, langjähriger Wellenchef von BR-Klassik und
Leiter der Redaktion „Musik und Theater“ beim BR-Fernsehen.

Christina Enöckl

Trauerpädagogin, Traumafachberaterin, Traumapädagogin
und Mitarbeiterin der „AETAS-Kinderstiftung
KinderKrisenIntervention“ in München.

In Glucks Oper „Orpheus und Eurydike“ geht es um den plötzlichen Tod Eurydikés durch einen Schlangenbiß und darum, wie ihr Gatte Orpheus – eingebettet in ein mythologisches Szenario – diesen schmerzlichen Verlust auf seine Weise zu bewältigen versucht. Sie selbst mussten früh in Ihrem Leben den plötzlichen Tod eines geliebten Menschen erleben. Ein Erleben, das letztlich entscheidend für Ihre Berufswahl wurde.

Der Tod meiner Schwester, die vor zehn Jahren bei einem Unfall ums Leben gekommen ist, hat den Blick auf das, was ich tue im Leben, deutlich verändert. Ich habe mir damals Unterstützung gesucht bei einer Trauerbegleiterin, weil ich gemerkt habe, dass ich überhaupt keine Ahnung hatte, wie Trauern eigentlich geht. Ich habe mich in dieser Situation hilflos gefühlt und hatte große Sorge, dass ich irgendetwas falsch machen könnte. Man hat ja immer die Vorstellung davon, dass es ein richtig und ein falsch gibt. Durch die wunderbare und sehr hilfreiche Unterstützung durch die Trauerbegleiterin habe ich gemerkt, dass das Thema Trauern zwar etwas ganz Persönliches für mich war, dass es aber auch die Möglichkeit gibt, Menschen in dieser Situation gut zu unterstützen, so dass das Leben weitergehen kann. Diese Erfahrung hat dazu geführt, dass ich mich beruflich noch einmal ganz neu orientiert habe.

Was war es, das Ihnen in der Arbeit mit Ihrer Trauerbegleiterin damals am meisten geholfen hat?

Mir hat in erster Linie geholfen, dass ich vorbehaltlos und ohne Rücksicht oder Angst alle Gedanken ausdrücken und alle Gefühle zeigen konnte – egal wie widersprüchlich, schmerzhaft oder grotesk diese waren. Dabei habe ich festgestellt, dass meine Trauerbegleiterin das alles aushielt mit mir. Es gab keine Bewertungen, dafür aber eine für mich sehr hilfreiche und erleichternde Orientierung, dass diese Gedanken und Gefühle einfach ein Teil meiner Trauer sind und dazugehören dürfen.

Heute helfen Sie Menschen, die sich in einem seelischen Ausnahmezustand befinden, die aufgrund des plötzlichen Todes eines Angehörigen im Schock sind. Unseren ersten Gesprächstermin mussten Sie verschieben, weil Sie – wie Sie am Telefon sagten – gerade einen „Notfall hereinbekommen“ hatten. Was ist bei einem solchen Notfall Ihre Aufgabe?

Notfall bedeutet hier, dass der plötzliche Verlust eines Familienmitglieds, einer nahestehenden Person gerade eingetreten ist. Ich arbeite bei einer Stiftung, die Familien, Kinder und Jugendliche dabei unterstützt, dieses traumatische Erleben zu verstehen und zu verarbeiten. Im akuten Notfall ist es meine Aufgabe, ein Lotse dafür zu sein, zunächst überhaupt erst Worte zu finden, die es möglich machen, über das Unausprechliche zu sprechen und aus der Erstarrung herauszufinden. Ganz zu Beginn kann es für Angehörige sehr, sehr schwer sein, überhaupt auszusprechen, dass jemand gestorben ist, dass jemand tot ist. Für den Trauer- und Verarbeitungsprozess ist es aber ganz wichtig, dass man lernt, das auch wirklich auszusprechen. Dafür biete ich meine Unterstützung an. Es geht darum, Dinge wirklich so zu benennen, wie sie sind, oder auch – noch weitergehend – mögliche Erklärungen oder Wege anzubieten, wie man zum Beispiel kleinen Kindern erklärt, was tot sein bedeutet. Kinder verstehen das je nach Alter natürlich ganz unterschiedlich, weil es mit der kognitiven Reife und der Lebenserfahrung zu tun hat. Manchmal wissen Eltern nicht, wie sie einem Dreijährigen erklären sollen, dass die Oma gestorben ist.

Ein gängiges und oft zu hörendes Erklärungsmuster ist doch die Aussage, dass die Oma jetzt im Himmel sei...

Das wäre nicht mein erster Erklärungsschritt. Ich würde „tot sein“ erst einmal damit erklären, dass das Herz der Oma aufgehört hat zu schlagen. Und wenn das Herz aufhört zu schlagen, dann ist ein Mensch tot. Das ist etwas, was auch ein dreijähriges Kind an der Mama oder dem Papa selbst überprüfen kann, dass da ein Puls oder Herzschlag zu fühlen ist. Ältere Kinder verstehen natürlich schon viel mehr, was tot sein bedeutet. Dass ein Herz nicht mehr schlägt, dass bestimmte biologische Prozesse nicht mehr stattfinden. Sie verstehen auch, dass Tod etwas Irreversibles ist, etwas, das nicht rückgängig gemacht werden kann. Gemeinsam mit den Kindern zu überlegen, wo die Oma jetzt ist – wie etwa im Himmel -, wäre erst ein nächster Schritt.

Welche Erkenntnisse gibt es über den Verlauf von Trauerprozessen? Auch wenn sie in ihrer Ausprägung individuell verlaufen: gibt es womöglich Phasen, die von allen Trauernden durchlebt werden müssen?

In der Trauerforschung ging man anfangs davon aus, dass Menschen in ihrem

individuellen Trauerprozess bestimmte Phasen durchlaufen. Eine Vertreterin dieser Theorie war die bekannte Sterbeforscherin und Psychiaterin Elisabeth Kübler-Ross. Ihr Modell der fünf Trauerphasen wurde im Laufe der Zeit um weitere Phasen erweitert. Jedoch stellte man fest, dass diese Phasen nicht linear verlaufen und Trauernde auch nicht vom Durchleben aller Phasen berichten. Aus diesen Erkenntnissen entstand ein neues Verständnis für den Trauerprozess. Heute spricht man eher von Traueraufgaben, die den Prozess des Trauerns kennzeichnen. Die erste Aufgabe, mit der die Auseinandersetzung mit dem Verlust beginnt, ist für jeden Trauernden gleich: die Realität des Verlustes muss begriffen und akzeptiert werden. Für manche Trauernde kann das der schwierigste Teil ihres Trauerprozesses sein.

In Glucks „Orpheus und Eurydike“ steht am Anfang die Beweinung des Verlusts Eurydikes und der Klagegesang von Orpheus. Für die Oper ist das ein naturgemäßes Ausdrucksmittel, aber auch in anderen Kulturen gibt es die ritualisierte, mit der Stimme ausgedrückte Klage, etwa die Tradition der Klageweiber in der orientalischen Welt. Hingegen herrscht in unserer (Trauer-)Kultur eher Stille. Wie deuten Sie diesen signifikanten Unterschied, warum hat bei uns Trauer ganz überwiegend still stattzufinden?

Das ist eine spannende Frage und es entspricht auch meiner Beobachtung, dass bei uns die Stille zum gesellschaftlich erwünschten Trauern gehört. Ich glaube, es hängt damit zusammen, dass Trauern in unserer Kultur etwas sehr Privates ist. Und das hat auch mit unserer Erziehung zu tun, die den Ausdruck von negativen Gefühlen wie Schmerz, Wut und eben auch Trauer nicht zulässt, weil es schwieriger ist, mit solchen Gefühlen umzugehen.

Trauernde Menschen berichten immer wieder, dass der Ausdruck ihrer Trauer von ihrem Umfeld schwer zu ertragen und auszuhalten ist und sie das Gefühl haben, dass es nicht gewünscht ist, dass sie ihrer Trauer Ausdruck verleihen. Das könnte ein Grund dafür sein, dass Menschen eher still trauern oder ihre Trauer maskieren...

....was den Prozess der Trauerbewältigung eher blockieren als fördern dürfte.

Das wiederum hängt vom einzelnen ab. Denn es gibt durchaus Menschen, denen es hilft, sich in sich selbst zurückzuziehen, das Trauern erst einmal mit sich selbst anzugehen.

Dennoch glaube ich, dass es wichtig ist, seiner Trauer Ausdruck zu verleihen und damit nach außen zu gehen. Ob das nun etwas Lautes ist wie Musik, über Singen und über das Spielen eines Instruments, das ist auch wieder etwas ganz Individuelles. Anderen Menschen tut es gut zu schreiben oder sich durch gestaltende Kreativität, durch Komponieren oder Theaterspielen auszudrücken. Wichtig ist, dass jeder Eindruck im Trauerprozess auch seinen Ausdruck erfährt. Das kann beim Trauern sehr hilfreich sein.

Die Musik kann also auch in unserer eher von der Stille geprägten Trauerkultur eine gewichtige Rolle spielen. Und letztlich tut sie das ja auch bei fast allen Abschieds- und Trauerfeiern...

Menschen, die eine Affinität zur Musik haben, können aus ihr ganz viel Kraft und Trost schöpfen. Musik ermöglicht und verstärkt das Wahrnehmen von Emotionen. Ich habe viele Menschen erlebt, denen Musik geholfen hat, mit ihren Gefühlen, ihrer Trauer und ihrem Schmerz anders umgehen zu können oder überhaupt erst einen Zugang zu ihren Gefühlen zu finden. Dabei spielt es keine Rolle, ob eine Requiem-Komposition oder ein Popsong erklingt. Und Musik hat etwas sehr Verbindendes.

Die Trauer ist bei vielen Hinterbliebenen mit der Hoffnung verknüpft, auch über den Tod hinaus mit einem geliebten Menschen in Verbindung bleiben zu können – und letztlich steht dahinter ja auch die Idee der Auferstehung. Im Orpheus-Mythos und in der christlichen Heilsgeschichte wird diese Idee tatsächlich eingelöst. Wenn Orpheus die Gnade der Götter erfährt, spielt dabei Gott Amor die Hauptrolle: die Liebe triumphiert. Auch im Neuen Testament, in dessen Zentrum die Auferstehung Christi steht, heißt es: „Die Liebe ist stärker als der Tod“. Wie ist Ihre Erfahrung: haben es Trauernde leichter, die offen sind für solche Gedanken und Glaubenswelten?

Meine Erfahrung zeigt ganz deutlich, dass es Trauernde, die an eine größere religiöse oder spirituelle Idee glauben, leichter haben auf ihrem Weg durch diese schwierige Zeit. Die Verbundenheit mit etwas Größerem hilft den Menschen, Halt zu finden und mit ihrem Schmerz leichter umgehen zu können. Ob das die Hoffnung auf ein Wiedersehen ist oder die Hoffnung auf ein nächstes Leben, ein wie immer gearteter

Glaube kann helfen, den Verlustschmerz auszuhalten. Dieser Schmerz des Verlustes muss aber von allen Trauernden durchlebt werden. Ich werde immer wieder gefragt, ob sich dieser Schmerz abkürzen oder vermeiden lässt. Ich meine, das Einzige, was gegen diesen Schmerz hilft, ist, ihn zuzulassen, anzunehmen und auszuhalten. Wie Trauernde damit umgehen und wie eine Linderung und Bewältigung gelingen kann, ist wiederum etwas sehr Individuelles. Den Verlustschmerz auszuhalten ist für den heilsamen Trauerprozess dabei die *conditio sine qua non*. Der Schmerz gehört unausweichlich dazu.

Glaube

Gedanken zu Orpheus und Eurydike von Christoph Willibald Gluck

Dr. Wolf Janson

Arzt, Psychoanalytiker und Musikenthusiast mit großer bibliophiler und audiophiler Sammlung von Lilian Nordica über die Gebrüder Busch, von Glenn Gould bis zu B. A. Zimmermann und Michael Hofstetter.

In älteren Opernführern heißt es oft, der tiefere humanistische Grundgedanke liege im Sieg des Schönen über die Schrecknisse des Inferno. Die Liebe zweier Menschen zueinander, könne das Unmögliche möglich machen, so daß die Liebe über den Tod siege.

Im Gluck'schen Orfeo muß Eurydice in der Tat nicht wieder in den Hades zurück. Anders ist es bekanntlich in der überlieferten Sage, in der Eurydike für immer verschwindet, da sich Orpheus beim Aufstieg in die Oberwelt nicht an die Auflagen von Persephone und Hades gehalten hatte, in dem er sich zu seiner Geliebten umdrehte. Kein Happy End also, und es wurde noch viel schlimmer, wie bei Ovid nachzulesen ist. Die Mänaden rächten sich nämlich für die Mißachtung der gemachten Auflagen und brachten Orpheus deshalb in einem bestialischen Rausch aufs grausamste um.

Über die Jahrhunderte spiegelt der Orpheus-Mythos quer durch Kulturen und unterschiedlichste Zeitepochen einen gemeinsamen Kern. Dieser gemeinsame Kern zelebriert das Juwel seiner übernatürlichen musikalischen Kräfte und Wundertaten. In Schriften der Antike wird Orpheus selbst wie ein Juwel gefeiert, da er als Erfinder der Musik gilt.

In der Rezeptionsgeschichte der Vertonung des Orpheus-Mythos hat die Oper von Jacopo Peri als erstes erhaltenes Werk am 6. Oktober 1600 ihre Premiere. Wesentlich bedeutender ist bis heute Monteverdis „Orfeo“ aus dem Jahre 1607. Neben der komplexen und einzigartigen Komposition, verdient die neuartige Version besondere Beachtung. Orpheus wird aus der Symbiose rausgenommen, um er selbst zu werden, um zu reifen. „Ewigen Ruhm verdienet nur, wer sich selbst besiegt“. Es gibt kein Happy End, keine erneute Verschmelzung mit Eurydice. Vielmehr greift Vater Apollo seinem Sohn Orfeo unter die Arme und unterstützt ihn im therapeutischen Sinn, damit dieser sich selbst helfen kann, mit dem Ziel, den Tod der Geliebten überwinden zu können.

Unser heutiger Blick auf die Geschichte von „Orpheus und Eurydike“ ist weder ohne die Epoche der Aufklärung, noch ohne die der Psychoanalyse denkbar. Im frühen Mittelalter überwiegt noch die Version, in der Eurydice als Opfer fleischlicher Lust gesehen wird. In

der Renaissance entwickelt sich dann ein neues Menschenbild, in der die >wahre Liebe< überhöht wird, da sie die Grenze des Todes überwinden könne.

Goethe erlaubt sich in Faust II einen kleinen Seitenhieb auf die allgegenwärtige Orpheus-Geschichte, indem er seinem „Faust“ mehr Mumm verordnet, um in der Unterwelt nicht so erbärmlich zu scheitern, wie einst Orpheus.

Der „Orfeo“ von Gluck meielt und streichelt uns auf fast hypnotisierende Art. Wenn in der Sage über Orpheus gesagt wird, er sei so genial gewesen, daß er Steine zum schmelzen hat bringen können, dann war die Macht seiner Musik grenzenlos. Bei der Frage, was Gluck mittels der Musik auszudrücken in der Lage ist, gibt es nur eine einzige Antwort, daß er nämlich auf geniale Weise mit seiner Kompositionskunst die todtraurige innere Ausnahmesituation des Orpheus, wie auch sein Herzensbegehren nach erneuter Verschmelzung mit Eurydike, in einzigartige melodische Juwelen verwandelt hat.

Es lohnt sich, das Geschehen näher anzugucken. Initial ist der Verlust des Orpheus im Mythos der zentrale Punkt, denn Eurydike ist an einem Schlangenbiß gestorben. Genauer gesagt, geht es um Orpheus' Problematik, den erlittenen schweren Verlust zu verarbeiten, um nicht selbst daran zu Grunde zu gehen. Welche Rückschlüsse sind daraus bezüglich Art und Qualität der Beziehung des Paares zu ziehen? War es die große Liebe zweier eigenständiger Personen, die der Schicksalsschlag trifft, wie es halt im Leben nun mal vorkommen kann? In jedem Fall scheint die Liebesbeziehung von großer Intensität gewesen zu sein und das >Eins-Sein<, im Sinne einer eher symbiotischen Beziehung, einen wichtigen Stellenwert gehabt zu haben. Die Idealisierung von Eurydice steht im Vordergrund, ohne die Orpheus nicht leben will und nicht leben kann. Deswegen will er sich nicht mit ihrem Tod abfinden und fordert seine Geliebte zurück. Die ganze Angelegenheit ist schlichtweg Überlebenskampf pur für ihn. Er hat gute Karten diesen Kampf zu gewinnen, denn er hat das richtige Zaubermittel für das abenteuerliche Unterfangen, nämlich die betörende Schönheit seines Gesangs, die große Wunder bewirken kann.

Ohne den geliebten Menschen unfähig sein weiterleben zu können, genau das ist Orpheus' katastrophale, wie problematische seelische Ausgangssituation. Das

Orpheusthema spiegelt diese Verarbeitung eines besonderen Verlustes, nämlich des primären Verlustes. Es geht um Leben oder Tod, wie vor und kurz nach der Geburt. Die Tiefe der Seelenverbindung zur Geliebten entspricht der Dynamik der frühesten Verbindung des Menschen, in der Sprache nur Klang ist. Orpheus 'Verzweiflung in der Arie „Ach ich habe sie verloren“, geht einem dann auch durch Mark und Bein, weil klar ist, für ihn gibt es nur hopp oder topp. Es steht hier nicht die Position eines fest entschlossenen, wie beherzt mit allen Mitteln um die Geliebte kämpfen wollenden jungen Mannes im Vordergrund. Mit seinem ihm zu Verfügung stehenden betörenden Gesang, preist Orpheus seine Geliebte nicht als begehrenswerte, wie unverwechselbar einzigartige junge Frau. Es entsteht kein Bild von Eurydike, sie hat kein Gesicht, wird nicht als Mensch von Fleisch und Blut, mit Charakter und Vorgeschichte besungen.

Orpheus ist eher wie eine männliche Nymphe, der mit seinem Gesang von fast jenseitiger Schönheit betört, da er nur in der Verschmelzung mit Eurydike existieren kann. Die Hadesfahrt stellt folglich das Geschehen dar, diese verloren gegangene Einheit unbedingt wieder herzustellen.

Nun ist der Orpheus-Mythos nicht in erster Linie eine Abhängigkeitsgeschichte und der genial betörende Gesang nicht einseitig regressiv angelegt. Die Magie der Gluck'schen Musik, insbesondere in der Hadesfahrt, erzielt den Effekt einer tönenden Archaisierung, da er an das unvergängliche Glück im Paradies anknüpfen möchte.

Die fast ohrwurmähnliche Melodie bemächtigt sich förmlich des Zuhörers, sodaß eine Distanzierung schwierig ist. Durch die Unmittelbarkeit der Wirkung auf die Sinne gewinnt die Glücksempfindung Oberhand über eventuelle Gedanken, die beginnen könnten kritisch zu reflektieren. Wenn Orpheus mit seinem sphärischen Gesang praktisch hypnotisieren kann, wodurch der fletschende Wachhund der Unterwelt „Kerberos“ fromm wie ein Lamm wird, dann wird Musik zur Magie erhoben. Glucks Musik als Mittel der Hadesreise, um Eurydike aus dem Reich der Toten zurückzuholen, prosperiert zur >Magie<, um so die Geliebte zu retten, die drohte, für immer verloren zu gehen.

Die Hadesfahrt steht letztlich als Metapher für das Medium Musik.

Dr. Glucks Orpheus zwischen Oper und Tanztheater

PD Dr. Daniel Brandenburg

Musiktheaterwissenschaftler, forscht u. a. zur Oper des 18.
Jahrhunderts und zu C. W. Gluck.

Ferner ist er Mitarbeiter der Gluck-Gesamtausgabe und Präsident
der Internationalen Gluck-Gesellschaft Wien/Berching.

Als Christoph Willibald Gluck 1762 seine Oper Orfeo ed Euridice schrieb, fand quer über alle Theatergattungen hinweg ein ästhetischer Umbruch statt. Das Publikum wollte, vereinfacht gesprochen, nicht mehr nur vom Bühnengeschehen belehrt, sondern auch emotional mitgerissen und in dessen Bann gezogen werden. Künstlerpersönlichkeiten wie der große Shakespeare-Schauspieler David Garrick, der Choreograph Gasparo Angiolini, der Librettist Ranieri de Calzabigi und last but not least Christoph Willibald Gluck trugen ganz wesentlich dazu bei, dass sich dieser Wandel auch auf der Opernbühne und im Bühnentanz vollzog. Die Voraussetzungen dafür schuf der Leiter des Wiener Hoftheaterbetriebs, der Genueser Edelmann Graf Giacomo Durazzo. Mit der Unterstützung des kaiserlichen Staatskanzlers Wenzel Anton Graf (ab 1764 Fürst) Kaunitz gab er Gluck und seinen künstlerischen Mitstreitern Gelegenheit, in Wien neue Wege zu beschreiten und mit einer innovativen Form von Tanz- bzw. Operndrama das Publikum für sich einzunehmen. Das erste Ergebnis dieser Bemühungen war das am 17. Oktober 1761 uraufgeführte Ballett Don Juan, das als „Ballet pantomime“ in der Choreographie von Gasparo Angiolini (er tanzte auch die Hauptrolle) und mit Musik von Gluck zum ersten Mal das Experiment wagte, nur mit den Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers und der Musik eine dramatische Geschichte zu erzählen. Ein knappes Jahr später, am 5. Oktober 1762, folgte dann mit Orfeo ed Euridice das erste „Operndrama“. Mit einer radikal auf eine Hauptperson reduzierten Handlung und dem Versuch, die bis dato in der italienischen Oper nur locker mit der Handlung verbundenen Tanzeinlagen zu deren integralem Bestandteil zu machen, wurde von Calzabigi, Gluck und Angiolini ein weiterer großer Schritt getan. Die Titelrolle wurde mit dem u.a. von David Garrick schauspielerisch geschulten Kastraten Gaetano Guadagni besetzt, der in Gesang und Aktion auf sehr eindrückliche Art das Drama um Liebe, Verlust, Tod und die verzaubernde Macht des Gesangs darzustellen in der Lage war. Vor allem in der Unterweltszene zeigten Gluck und seine Mitstreiter, wie sie sich die Verschmelzung von Musik und Drama vorstellten: Orpheus begegnet pantomimisch-tanzend agierenden Furien, die durch ihr gesungenes „No!“ auf seinen Gesang reagieren. Beide Seiten treten damit in eine Art Dialog, an dessen Ende dem mythischen Sänger der Weg zur Eurydike freigegeben wird. Dass ein Chor zu einem selbständig handelnden Teil einer Opernhandlung wurde, war für die italienische Oper eine revolutionäre Neuerung. Wie

wichtig Gluck die szenische Realisierung dieses Aspekts war, zeigt seine Verzweiflung über die fehlenden darstellerischen Fähigkeiten der Chorsänger. Nicht zuletzt deshalb verfiel er im Falle der Wiener Uraufführungsproduktion seines zweiten Wiener Reformdramas, der Tragedia per musica *Alceste* darauf, den Chor hinter den Kulissen singen und auf der Bühne statt seiner Tänzer agieren zu lassen.

Die besondere Faszination, die *Orfeo ed Euridice* und vor allem dann auch die Pariser Fassung dieser Oper von 1774 beim Publikum erzeugte, spiegelt sich in einer Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte wider, die (fast) lückenlos vom 18. Jahrhundert bis in unsere Gegenwart führt. Im Laufe der Jahrhunderte erlebte Glucks Werk immer wieder neue, oft auch experimentelle Adaptionen in anderen künstlerischen Sparten. Gerade im Bühnentanz des 20. Jahrhunderts, der sich von der Jahrhundertwende an auf der Suche nach neuen Wegen der dramatischen Darstellung befand, erfreute sich Glucks Oper großer Beliebtheit. Dafür verantwortlich waren sowohl die besondere musikdramatische Gestalt des Werks als auch die Unmittelbarkeit der bereits erwähnten menschlichen Kernthemen. Darüber hinaus gilt der Orpheus-Stoff bis heute als paradigmatischer Musik-Mythos der Antike, da er die alles überwindende Macht des Gesangs zum Thema hat. Die Liste der Künstler, die sich allein im 20. Jahrhundert mit Glucks Werk auseinandergesetzt haben, ist gespickt mit prominenten Namen der Tanzgeschichte: Sie reicht von Isadora Duncan (1902, 1910), Michel Fokine (1911), George Balanchine (1936, 1963, 1973), Mary Wigman (1947) über Pina Bausch (1975) bis hin zu John Neumeier (1978) und anderen mehr. Sie alle setzten sich auf höchst kreative, manchmal auch radikal experimentelle Art und Weise mit Glucks Werk auseinander und schufen entweder choreographisch durchgestaltete Inszenierungen der Oper selbst oder kreierten mit Glucks Musik neue eigenständige Tanzstücke, auch mit Freiheiten gegenüber dem ursprünglichen Plot. So nutzte z. B. Isadora Duncan (1877-1927), die als eine Pionierin des „modernen Tanzes“ eine grundsätzliche Abkehr vom klassischen Ballett vertrat, Glucks Musik, um als „griechische Tänzerin“ in wallende Gewänder gekleidet und barfuß tanzend neue tänzerische Ausdrucksdimensionen zu erproben. Auch sie stützte sich auf Glucks *Orpheus und Eurydike*, verwendete für ihre Darbietungen aber dann auch u. a. Musik aus *Iphigénie en Tauride*. In ihren Memoiren

beschrieb sie ferner, welche große Faszination diese Musik auf sie ausübte: „Ich entsinne mich eines Flötisten, der das Solo der glücklichen Geister im Orpheus so gottvoll spielte, dass ich oft unbeweglich auf der Bühne stand und mir die Tränen über die Wangen liefen.“ Sie habe mit dieser Musik, so Duncan weiter, die „höchsten Ekstasen künstlerischen Ausdrucksvermögens“ erlebt.

Die dramatischen Qualitäten der Musik Glucks inspirierten aber auch noch zu einer ganz anderen Herangehensweise. Die Tänzerin und Choreographin Mary Wigman (1886–1973) beschäftigte sich 1943 in Dresden im Rahmen einer Aufführung zunächst nur mit den tänzerischen Szenen des Orfeo. Vier Jahre später zeichnete sie dann an der Leipziger Oper für eine Gesamtinszenierung des Werks verantwortlich, die überaus erfolgreich werden sollte. Sie entwickelte dafür einen Regieplan, der für die auftretenden Sänger eine präzise Personenführung und Gestensprache sowie für das Ballett ein am modernen Ausdruckstanz orientiertes Bewegungskonzept vorsah. Wigman sagte dazu, sie habe nicht deshalb konsequent mit tänzerischen Ausdrucksmitteln gearbeitet, weil sie selbst Tänzerin gewesen sei, sondern weil Glucks Werk in seiner musikdramatischen Gestalt gleichsam nach dem Tanz gerufen habe. Auch sie gelangte dabei kurioserweise an ähnliche Grenzen wie Gluck: Da der Chor nicht in der Lage war, die von ihr gewünschte „innige Verschmelzung von Musik und Bewegung“ auf die Bühne zu bringen, verbannte sie ihn in den Orchestergraben und ließ ihn auf der Bühne durch Tänzer doublen.

Pina Bausch war also weder die erste noch die letzte Tänzerin und Choreographin, die sich mit Gluck und seinem Orpheus beschäftigt hat, aber wieder eine besonders prominente und experimentierfreudige. Sie gilt als Pionierin des sogenannten Tanztheaters, das auf ein neues Konzept von Tanz, Bewegung und Theatralität setzt. Schon zu Beginn ihres choreographischen Wirkens Anfang der 1970er Jahre, als sie vom Ausdruckstanz und Modern Dance herkommend mit neuen Bewegungskonzepten experimentierte, wandte Bausch sich Gluck zu. 1973/74 übernahm sie die Leitung des fortan „Tanztheater“ genannten Balletts der Bühnen Wuppertal und bereits wenige Monate später, im April 1974, präsentierte sie Iphigenie auf Tauris (in Anlehnung an die deutsche Fassung dieser Oper von 1781) als „Tanzoper“. In dieser Produktion brach sie sowohl mit bis dahin

geltenden Traditionen des Tanzes als auch denen der Inszenierungspraxis, indem sie auf eine fast requisitenfreie Bühne sowie allein agierende Tänzer setzte und die Sänger, die zusammen mit dem Orchester den Soundtrack für den Bühnentanz lieferten, in den vorderen Seitenlogen platzierte, ohne sie aktiv in das Bühnengeschehen einzubinden. 1975 folgte dann als „Tanzoper in vier Bildern“ Orpheus und Eurydike, mit der Bausch ihr Experiment fortsetzte, aber schon mit einem weiterentwickelten Gesamtkonzept. Nun agieren auch die Sänger auf der Bühne, jeder der drei Hauptpersonen (Orpheus, Eurydike, Amor) wird ein Tänzer als Double zur Seite gestellt, weshalb jede dieser Rollen sowohl singend als auch tanzend verkörpert wird. Bauschs choreographisches Konzept spielt ferner mit der Kontrastierung kollektiver Formationen, wie etwa den schwarz gekleideten Klageweibern (eine Anleihe aus der antiken Tragödie) und Orpheus und Eurydike im ersten Bild. Als musikalische Grundlage diente Bausch eine Mischfassung der italienischen und der französischen Orpheus-Oper Glucks, die mit einer neuen deutschen Übersetzung versehen 1866 von dem deutschen Pianisten und Musikkritiker Alfred Dörffel (1821–1905) hergestellt wurde. Sie geht auf die des französischen Komponisten und Gluck-Verehrers Hector Berlioz (1803–1869) zurück, der sie 1859 für die damals berühmte Altistin Pauline Viardot-Garcia (1821–1910) anfertigte. Zusammen mit ihrem Lebenspartner, dem Szenographen Rolf Borzik, und dem Dirigenten János Kulka gestaltete Bausch das musikalische Material allerdings neu und zugunsten einer choreographisch motivierten Dramaturgie der Erzählung. Dazu nahm sie Eingriffe in die Struktur des Librettos ebenso vor wie Veränderungen in der musikalischen Nummernfolge. Auf die sieben Ballettnummern der Partitur verzichtete sie sogar ganz. Nach dem ersten, naheliegenderweise „Trauer“ überschriebenen Bild, teilte sie das zweite mit der Unterweltszene und dem Elysium in zwei Teile auf, die sie mit „Gewalt“ und „Frieden“ betitelte. Im letzten, „Sterben“, verzichtet sie auf das von Gluck und Calzabigi vorgesehene glückliche Ende und lässt stattdessen den Trauerchor des ersten Bilds noch einmal erklingen. Orpheus und Eurydike sterben und Pina Bausch führt mit dem Tod der beiden Liebenden die Erzählung wieder auf ihren Ursprung zurück. Im Mythos ist das Ende allerdings grausamer: Während Eurydike zurück in die Unterwelt fährt, wird der um sie trauernde Orpheus, der von da an der Liebe entsagt, von rasenden Mänaden zerrissen.

Alceste

Pater Anselm Grün OSB

Benediktinerpater Abtei Münsterschwarzach
weltweit über 20 Millionen verkaufte Bücher,
übersetzt in über 30 Sprachen

Christoph Willibald Gluck hat seine Oper Alceste auf dem Hintergrund der klassischen griechischen Sage um Alkestis und ihrem Gemahl, dem König Admete, komponiert. Im Gegensatz zur Oper Orpheus und Eurydike wird diese Oper seltener aufgeführt. Vielleicht liegt es an dem tragischen Stoff, der für viele Menschen zu schwer erscheint. Der thessalische König Admete liegt im Sterben. Das Volk bittet um sein Leben. Die Götter lassen sich vom Gebet des Volkes berühren. Aber sie versprechen die Rettung des Königs nur unter der Bedingung, dass sich ein Mensch für ihn opfern würde. Seine Frau Alceste ist bereit. Doch als der König das hört, will er es verhindern. Er will nur gemeinsam mit seiner Frau leben. Wenn die Frau sich opfert, dann will auch er sterben. Doch es gelingt ihm nicht, mit ihr zu sterben. Der Totengott entführt Alceste in die Welt der Toten, in die Unterwelt. Jetzt erscheint der Held Herakles. Er will Alceste aus der Hand des Totengottes befreien. Er kämpft mit ihm und bringt dem König seine Frau zurück. So können sie glücklich miteinander weiter leben.

Dass einer sein Leben für einen anderen hingibt, das löst in uns ambivalente Gefühle aus. Auf der einen Seite bewundern wir die Bereitschaft, sein Leben für jemanden hinzugeben. Auf der anderen Seite sind wir heute skeptisch gegenüber Märtyrern, die ihr eigenes Leben für eine Ideologie opfern, wie es im islamischen Terrorismus geschieht. Und doch ist für die Griechen der Gipfel der Freundschaft, sein Leben für seine Freunde hinzugeben. Jesus selbst übernimmt dieses Ideal griechischer Freundschaft. Er spürt, dass die Feinde ihn töten wollen, er könnte fliehen. Doch er lässt sich auf den Weg der Passion ein, der ihn in den grausamen Tod am Kreuz führt. Er begründet seine Bereitschaft mit den Worten „Es gibt keine größere Liebe als wenn jemand sein Leben hingibt für seine Freunde.“ (Joh 15,13)

Gluck drückt mit seiner Musik das christliche Geheimnis von Tod und Auferstehung Jesu aus. Alceste nimmt gleichsam Tod und Auferstehung Jesu vorweg. Die Botschaft der Oper ist: Die Liebe ist stärker als der Tod. Bei Alceste ist es Herkules, der sie im Kampf mit dem Totengott aus der Unterwelt befreit. Bei Jesus ist es Gott, der Jesus von den Toten auferweckt. Alceste darf die Liebe zu ihrem Mann weiterhin leben und darin Glück erfahren. Das Johannesevangelium erzählt uns, dass Maria von Magdala Jesus als

dem Auferstandenen am Grab begegnet. Johannes schildert diese Begegnung wie eine Liebesgeschichte: Früh morgens als es dunkel war, macht sich Maria von Magdala auf den Weg, um den zu suchen, den ihre Seele liebt. Damit spielt Johannes auf das Hohelied der Liebe an. Da steht die Braut auch früh auf, um den zu suchen, den ihre Seele liebt. Maria begegnet Jesus am Grab und erfährt: Die Liebe, die sie in ihrem Leben zu Jesus hatte, ist stärker als der Tod, sie überdauert den Tod.

Im Krieg in der Ukraine erleben wir Männer, die bereit sind, ihr Leben hinzugeben für ihr Land und für die Menschen, die sie lieben. Sie tun dies auch in der Hoffnung, dass ihre Hingabe nicht umsonst ist, in der Hoffnung, dass ihre Liebe stärker ist als der Tod, dass die Liebe Himmel und Erde verbindet, dass sie ihre Familien durch ihren Tod und nach ihrem Tod weiterhin mit ihrer Liebe begleiten.

Doch wir müssen bei der Hingabe nicht immer sofort an das Todesopfer denken. Hingabe gehört wesentlich zum Leben. Liebe bedeutet immer Hingabe. Ich kreise nicht um mein Gefühl von Glück und Liebe, sondern die Liebe befreit mich, mich für den andern einzusetzen und letztlich mich für ihn hinzugeben. In der Hingabe gebe ich mich nicht selber auf. Ich gebe mich für den andern hin und erlebe gerade auf diese Weise eine neue Lebendigkeit. Indem ich in der Hingabe frei werde von meinem Ego, erlebe ich eine neue Qualität des Lebens, erlebe ich den neuen Raum der Liebe, den Admete und Alceste nach ihrer Rückkehr aus der Unterwelt miteinander erfahren und genießen.

Hingabe ist heute kein modernes Wort. Viele kreisen eher um ihre Selbstoptimierung. Doch die Psychologen sagen uns, dass diese Selbstoptimierung, die ständige Selbstdarstellung zum erschöpften Selbst führt. Und sie führt in die Egoismusfalle, in der man sich auf einmal einsam und isoliert fühlt. Hingabe verbindet. Die Oper von Gluck will uns ermutigen, durch Hingabe eine Liebe zu erfahren, die wahrhaft beglückt. Die jubelnden Arien von Alceste nach ihrer Rückkehr zu ihrem Gatten verheißen auch uns eine neue innere Freiheit, Freude und Liebe. Und wir erleben in der Oper von Gluck, dass die Liebe, die in der Musik erklingt, uns miteinander verbindet. Und sie verbindet Himmel und Erde. In dieser Verbundenheit erleben wir die heilende Wirkung der

Liebe und die heilende Wirkung der Musik. So wünsche ich allen Besuchern der Opfer „Alceste“, dass sie im Schauen und im Hören von einer Liebe erfüllt werden, die stärker ist als der Tod.

Gluck

Italiens Ringen um die *Alceste* und drei große Mozartsängerinnen

Dr. Karl Böhmer

Musikwissenschaftler aus Mainz, wissenschaftlicher Direktor der Landesstiftung Villa Musica Rheinland-Pfalz und Hauptautor von www.kammermusikfuehrer.de. Forschungsschwerpunkte: die italienische Opera seria der Mozartzeit und Sängerforschung

Es war nie leicht, Glucks *Alceste* aufzuführen, diese „mühsame Oper“, wie Mozart sie nannte. Besonders schwer taten sich die Italiener mit Glucks *Tragedia per musica*. Dies bekamen jene drei Bühnen zu spüren, die das Werk als erste über die Alpen holten: das Teatro Comunale in Bologna im Mai 1778, das Teatro del Fondo di Separazione in Neapel im Oktober 1785 und das Teatro di via della Pergola in Florenz im Karneval 1787. Alle drei Theater stehen heute noch und bilden in ihrem seit dem 18. Jahrhundert kaum veränderten Zustand ein dreifaches Monument für das italienische Ringen um die *Alceste*. Gewonnen wurde es nur dank der Kunst dreier Primadonnen. Drei große Mozartsängerinnen übernahmen die Titelrolle: Anna de Amicis, Maria Marchetti Fantozzi und Adriana Ferrarese del Bene, Mozarts Giunia, Vitellia und Fiordiligi. Wie sie die große Gluckpartie gestalteten und wie sie damit die drei Opernproduktionen vor dem Fiasko bewahrten, soll in den folgenden Zeilen erzählt werden. Es wirft ein bezeichnendes Licht auf die Eigenart des Werkes: Worauf kommt es an, wenn man der *Alceste* gerecht werden will? Genau auf jene Liebe zum Detail und jene Vision von der Oper als Gesamtkunstwerk, die den meisten Ausführenden in Italien fehlten. Schon Ranieri de' Calzabigi, der Textdichter der *Alceste* und ihr Regisseur in Neapel, meinte resigniert:

„Man will in Italien einfach nicht verstehen, dass für dieses dramatische Genre eine Gesamtheit nötig ist: Sologesang, Aktion, Chor, Ballett und alle anderen Elemente müssen gemeinsam dem Ganzen dienen, indem sie keine unnützen Anhängsel oder angeklebte Ausschmückungen sind, sondern wesentliche Teile und mit dem Gesamten verbunden.“ (Ranieri de' Calzabigi, Risposta, 1790)

An dieser Vision arbeiteten sich Bologna, Neapel und Florenz mit unterschiedlichem Erfolg ab.

Alceste in Bologna 1778

93 Jahre bevor sich das Teatro Comunale in Bologna durch die italienische Erstaufführung von Wagners *Lohengrin* an die Spitze der Avantgarde setzte, trug es sich bereits in die Annalen der Operngeschichte ein. Es ist keine Übertreibung, wenn man die italienische Erstaufführung der *Alceste* am 9. Mai 1778 als die ersten Gluck-

Festspiele außerhalb Wiens bezeichnet. Halb Italien strömte in die Metropole der Romagna, um Glucks berühmte Oper zu sehen. Der Herzog von Parma und Erzherzog Ferdinand von Mailand mit Gemahlin führten ein Defilee hochadliger Opernkenner an, wie es sich in der ältesten Universitätsstadt der Welt nur selten einfand: „Zahlreiche Fremde, besonders aus dem Hochadel, strömen in unsere Stadt, um das schon mehrfach erwähnte großartige Spektakel der *Alceste* zu sehen.“ So meldete die *Gazzetta di Bologna* noch am 26. Mai. Schon zur Premiere am 9. Mai war der „concorso di Forestieri“ ganz außerordentlich gewesen. Bei ihnen wie bei den Einheimischen stieß die Oper auf „einhellige Begeisterung“:

„Die ausgezeichneten Darsteller verliehen der Schönheit, die dieser Handlung innewohnt, und der Erhabenheit der Musik die maximale Wirkung. Die vortreffliche Signora De Amicis wusste, den Augen der Zuschauer Tränen zu entlocken. Die Pracht des Bühnenbilds und der Kostüme, die Eleganz und Leichtigkeit der Ballette, die das Werk begleiten und beenden, trugen dazu bei, eine Gesamtheit zu formen, wie man sie auf unseren italienischen Theatern bislang nur selten gesehen hat.“ (*Gazzetta di Bologna*, 17. Mai 1778)

Diesem Bericht nach zu schließen, scheinen die Bologneser dem Gluckschen Ideal des Gesamtkunstwerks sehr nahe gekommen zu sein. Ob dies wirklich so war, werden wir gleich sehen. Unbestritten aber wurde die Hauptdarstellerin dem hohen Anspruch ihrer Partie gerecht: Durch ihre überragende Gesangs- und Darstellungskunst prägte Anna De Amicis den Italienern das Bild der Alceste tief in die Seele ein. Wie hatte schon 1765 der Wiener Hofdichter Metastasio an die hoch verehrte Sängerin geschrieben? „Wer eine so hohe Dosis an Fähigkeit besitzt wie Ihr, dem muss jede Rolle in Fleisch und Blut übergehen!“ Auch Charles Burney, der gestrenge englische Musikhistoriker, schrieb: „Es gab bei ihr keine einzige Bewegung, die das Auge nicht bezaubert hätte, und keinen einzigen Ton, der das Ohr nicht vergnügte.“ In Turin gelang ihr 1777 das Kunststück, das ans Schwätzen gewöhnte Publikum in allen ihren Arien zum Schweigen zu bringen. Die Neapolitanerin mit den hohen D's und den ausdrucksvollen Kantilenen hatte selbst die Mozarts restlos begeistert und den jungen Wolfgang 1772 zur Partie der Giunia in *Lucio Silla* inspiriert. Seitdem hatte sie die größten tragischen Rollen aus Mythos und Epos auf den großen Bühnen dargestellt: die verlassene Armida in Jommellis Meisterwerk, Dido,

Calipso und Iphigenie, auch Glucks Eurydike 1774 in Neapel. Von ihrer *Alceste* durfte man sich wahre Wunder versprechen.

Dass es um den Rest der Aufführung bei weitem nicht so glänzend bestellt war, wie es die lokalpatriotische Presse verkündete, geht aus mehreren Briefen in der Korrespondenz des Padre Martini hervor. Der berühmteste Musiktheoretiker Europas unterhielt von Bologna aus ein musikalisches Netzwerk wie kein anderer Italiener seiner Zeit. In seinem Briefwechsel findet sich am 22. Juni 1778 eine Anfrage von Giambattista Marini aus Wien, der sich im Auftrag Glucks nach der Bologneser *Alceste* erkundigte. Gluck habe in den italienischen Zeitungen noch keine Berichte entdeckt und nur gehört, dass der indisponierte Tenor Tibaldi die Rolle des Admeto hatte abgeben müssen und dass die Ballette bei der Premiere eine Katastrophe waren. Padre Martini antwortete, dass er die Oper gar nicht gesehen habe und deshalb keine Auskunft geben könne. Es findet sich aber in einem Konvolut mit Berichten zu Gluck in Paris eine anonyme Kritik der *Alceste* aus Bologna, die den widersprüchlichen Eindruck der Produktion bestätigt. Daraus geht hervor, dass man am Teatro Comunale vom Ideal des Gluckschen „Gesamtkunstwerks“ noch weit entfernt war:

„Da man mich gebeten hat, ernstlich meine Meinung über die Oper *Alceste* kundzutun, die man in Bologna aufführt, würde ich aus der praktischen Erfahrung heraus, die ich in Musik und Theater besitze, und nach intensivem Hören Folgendes sagen: Die Musik ist sehr expressiv, zu den Worten passend, harmonisch und sehr vernünftig geschrieben. Bezüglich der Ausführenden würde ich sagen, dass mit Ausnahme der Signora de Amicis, die ihre Rolle mit Bravour und Ausdruck vorgetragen hat, alle anderen indifferent gesungen haben. Die Chorsänger bestanden zum Großteil aus Ignoranten, die den Chören mehr schadeten als nützten, wobei sie zum Teil auch noch die Töne verfehlten. Vom Orchester kann man nur sagen, dass es rein materiell die Töne gespielt hat, aber es gab keinerlei Ausdruck oder Abstufung, weder in den Violinen, noch in den Bässen. Ich habe nicht einen einzigen Musiker gehört, der die *Alceste* mit jener Intention gesungen oder gespielt hat, die Signor Christoph Gluck beim Komponieren im Sinn hatte. Die Schönheit der Ballette bestand nur in der großen Zahl der Tänzer ...

Einige Dekorationen hätte man mit mehr Sorgfalt ausführen müssen, wie so manch andere Dinge, die aus ökonomischen Gründen fehlten oder besser gesagt: wegen des Geizes der Impresarios.“ (Anonymer Bericht, 1778)

Man sieht: Es war anno 1778 noch unmöglich, den Anspruch von Glucks Musiktragödie mit den Zwängen des italienischen Impresario-Theaters in Einklang zu bringen. Der Schlendrian der Choristen und Orchestermusiker tat ein Übriges, um tieferes Verständnis für die Partitur gar nicht erst aufkommen zu lassen.

Alceste in Neapel 1785

An diesem Problem scheiterte auch das große Neapel im Herbst 1785, obwohl die erlauchte *Accademia dei Signori Cavalieri* schon am 16. November 1779 einen konzertanten Vorstoß in Richtung *Alceste* unternommen hatte – vermutlich mit Anna De Amicis in der Titelrolle. Erst 1785 aber wagte es der Conte Lucchesi Palli, ein Idealist der „Reformoper“, Glucks schwierigstes Werk für zahlendes Publikum szenisch auf die Bühne zu bringen. Da dies im Teatro San Carlo unmöglich war, musste er ins heutige Teatro Mercadante ausweichen. Dieses kleine Haus war 1779 aus Mitteln des Fondo di Separazione errichtet worden und war für seine trockene Akustik wie schlechte Sicht auf die Bühne berüchtigt. Es war freilich nicht der Raum alleine, der die *Alceste* in Neapel 1785 zum Kuriosum machte.

„Den 16ten dieses hat man in einem kleinen Theater, genannt Al fondo di seperatione, welches unter der hiesigen Theatral-Direktion steht, die ernsthafte Oper *Alceste* vom Chevalier Gluck aufgeführt, dieß fürtreffliche Meisterstück, welches in ganz Europa mit allen erdenklichen Beyfall ist aufgenommen worden, hat in der berühmten Hauptstadt Neapel, dem vormaligen Wohnsitz der Musick, misfallen.“

So meldete Norbert Hadrava, Attaché bei der kaiserlichen Botschaft in Neapel und Klavierbegleiter der Königin Maria Carolina, am 29. Oktober 1785 dem deutschen Pastor Johann Paul Schulthesius in Livorno. Hadravas Schilderung gehört zu seinen 19 deutschen Briefen aus Neapel, die sich in Wien erhalten haben und von Giuliana Gialdroni ediert wurden. Der lange Brief über die *Alceste* ist ein Protokoll des Scheiterns:

„Man hat in Ansehung der Decorationen, des Vestiariums und der großen Menge Comparsen, Tänzern etc. gar keine Kosten gespart, allein auf die Ausübung der Musick (ohnegachtet der besten darzu ausgewählten hiesigen Tonkünstlern) war man gar nicht bedacht. Ich sagte im voraus dem ersten Directeur des Theaters, Chevalier Lucchesi [...], er sollte ein solches Werk hier aufzuführen nicht unternehmen, indem gar zu viele Eigenschaften zur Ausübung der Musick von Seiten deren Sängern, Choristen und des Orchesters erforderlich wären, die man hier nicht vereinigt finden kann.“

Der große neapolitanische Musikforscher Lucio Tufano hat aus Kontoauszügen und anderen Quellen die exakte Besetzung der *Alceste* am Teatro del Fondo ermitteln können. Es wurde tatsächlich an Nichts gespart: Das Orchester war mit 15 Geigen, zwei Bratschen, zwei Celli, drei Kontrabässen und den Bläsern für das kleine Haus ungewöhnlich groß besetzt. 16 Chorsänger wurden eigens vom Conservatorio della Pietà die Turchini engagiert. 12 Tänzerinnen und Tänzer umfasste das Ballett. Doch kaum einer der Mitwirkenden machte sich die Mühe, in den Geist der Musik einzudringen. In der Generalprobe fand Hadrava seine schlimmsten Befürchtungen bestätigt: Der Textdichter und Regisseur Calzabigi hatte nur Augen für die junge Primadonna. Derweil taten der Conte Lucchesi, der Komponist Paisiello, der Kapellmeister Cipolla und die Sänger alles, um das Werk zu verderben. Zu viele künstlerische Leiter mischten sich ins Geschehen ein, hinter den Kulissen sogar der Kastrat Millico, der den Sängern einbläute, Glucks Rezitative müssten durchweg langsam und feierlich gesungen werden. Und natürlich konnten die neapolitanischen Orchestermusiker selbst in der *Alceste* das Verziern nicht lassen:

„Der berühmte Dichter Calsabigi mit seinem Fernglas war nur beschäftigt, die Stellungen und Bewegungen der ersten Sängerin Marchetti zu beobachten und ihre weißen runden Arme zu richten; Paisiello saß ruhig in Gesellschaft [...] also ganz unbesorgt und ohne Theilnehmung wusch er sich die Hände wie Pilatus. Luchesi war voll Feuer, schlug mit Händen und Füßen herum und schrie aus vollem Halse die ersten Worte des anstimmenden Chores. Der Capellmeister, welcher bey dem Clavier saß, war unbekümmert auf den Zusammenhang, Tempo und Ausdruck, er spielte nur seinen Generalbass fort, ohne was zu erinnern [...] Wie der erste Akt zu Ende, wurde ich von

dem Directeur an meiner Seite in der Loge befragt, was ich davon hielte, ich erwiederte, daß ich nicht vermuthet hätte, daß der erste Act noch so gut ausfallen sollte, indem das Orchester ohne mindester Leitung und jeder einzelne Tonkünstler nach seinem Gutdünken fortspiele, auch die verschiedenen Manieren, um sich auf seinem Instrument hören zu lassen, mit aller Dreistigkeit anbringe. Weiters fragte ich, warum den der Tenor Rovedini und die erste Sängerin ihre Recitative, auch jene ohne Begleitung, mit gar so langsamer Ausdehnung deren Sylben die fast zum Eckel ist, sängen? Man sagte mir, Millico, der sonst berühmte Sänger, hätte sie insgesamt wie auch die Chorsänger abgerichtet, die Worte so nachdrücklich auszusprechen, also der fünfte Directeur der *Alceste*.“

Unter diesen Voraussetzungen wurde die Premiere für den Gluck-Kenner aus Wien zur Qual:

„Nach zwey Tagen der gehaltenen Probe führte man die Oper auf, ich wählte mir einen nahen Platz am Orchester und schmeichelte mir, daß man in der Vorstellung wenigstens die Hauptfehler verbessern würde. Allein, es wurde alles auf nemliche Art, wie ich es in der Probe hörte, aufgeführt, und es sind noch mehrere Fehler mit eingeschlichen. Ohnegeachtet dessen gefiel der erste Akt dem Publikum und wurde mit lautem Beyfall aufgenommen, weil der letzte Chor des ersten Akts gut gerathen und besonders die Stelle *Fugiamo, fugiamo* eine fürtrefliche Wirkung macht. Der zweyte Akt hingegen misfiel jedermann und so bis zu Ende. Die Chöre des zweyten Akts wurden sehr schlecht abgesungen, und die Zwischentänze, wo ein Allegro vorgeschrieben ware, spielte man *andante*, und so weiter. Es ware kein Licht noch Schatten angebracht, und alles wurde in einer schleppenden Tactart ohne Geist und Gefühl vorgetragen. Jeder Zuhörer wurde ermüdet und unzufrieden; der zweyte Akt endigte sich ohne den mindesten Beyfall des Publikums. Ich verließ meinen Platz im Parterre, im Fortgehen erblickte ich Paisiello, ich fragte ihn ganz laut: ‚Come vi piace questa musica?‘ Er antwortete mir: ‚Io non comprendo la musica di Gluck.‘“ (Norbert Hadrava, Brief an Schulthesius, Caserta, 29.10.1785)

Selbst der berühmteste Komponist Neapels, weitgereist bis nach Sankt Petersburg und später selbst ein Meister progressiver Musiktragödien, verstand Glucks Musik nicht. So weit klappten Anspruch und Wirklichkeit in Neapel auseinander. Freilich ist bei Hadravas Hasstiraden Vorsicht geboten: Königin Maria Carolina war eine Habsburgerin und hatte die Uraufführung der *Alceste* in Wien als Fünfzehnjährige miterlebt. Sie ließ die neapolitanische Produktion zum Geburtstag des Königs am 12. Januar 1786 im Schloss Caserta wiederholen, offenbar mit großem Erfolg. Noch 1810 spielte sich die Königin an einem Hammerflügel das Terzett aus der *Alceste* zum Trost vor. Ganz so abgeschmackt, wie sie der Wiener Hadrava fand, kann die neapolitanische *Alceste* nicht gewesen sein.

Dies war nicht zum geringsten Teil das Verdienst von Maria Marchetti Fantozzi. Calzabigi fand alle anderen Darsteller unerträglich schlecht, „die Frau aber, die *Alceste* darstellte, war die einzig Erträgliche.“ Wie sie sang, kann man sich angesichts der späteren begeisterten Berichte über ihre Stimme gut vorstellen: 1791 pries man sie in der venezianischen Presse als „una gran eccellente tragica declamatrice del Teatro Musicale“, eine große, ausgezeichnete Künstlerin der tragischen Deklamation. Mozart war begeistert von ihrer Darstellung der Vitellia in *La clemenza di Tito* im September 1791 in Prag, und Reichardt pries sie 1793 in den höchsten Tönen als Primadonna der Berliner Hofoper für ihre „herrliche Stimme“: „Es ist eine von den starken, vollen Stimmen, die im großen Raume, wo sie sich ganz ausgeben und ausbreiten können, von großer Wirkung sind.“ In der trockenen Akustik des kleinen Teatro del Fondo konnte sich Marchettis Stimme weniger entfalten, und auch ihre Gestik war eher auf die große Bühne berechnet. Schon 1785 in Neapel erregte sie damit einiges Aufsehen. „Welche Schönheit und welche Verrückte!“ rief der Komponist Gotifredo Ferrari aus, als er sie im selben Jahr im Oratorium *La figlia di Jefte* hörte und gestikulieren sah. Er erzählte, halb Neapel sei zusammengelaufen, „um die verrückte Marchetti zu hören und zu sehen, wie sie die Stimme erhebt, wie sie ihre Koloraturen singt, und wie sie die seltsamsten Haltungen und Gesten vollführt, nur um den schmachtenden Priestern im Publikum ein tändelndes Schauspiel zu bieten.“ Ob derlei übertriebens Gestikulieren der *Alceste* zuträglich war, steht dahin.

Alceste in Florenz 1787

Es blieb einer früheren venezianischen Studienkollegin von Maria Marchetti vorbehalten, in einer weitaus überzeugenderen Produktion der *Alceste* die Hauptrolle zu singen:

Adriana Ferrarese del Bene. Sie verkörperte die Titelpartie im Karneval 1787 im Teatro di via della Pergola in Florenz, dem ältesten heute noch erhaltenen Opernhaus Italiens, das für seine hervorragende Akustik gepriesen wurde. Dies war nicht der einzige Grund, warum es ausgerechnet am Hof des Großherzogs der Toskana zu einer mustergültigen Einstudierung der *Alceste* kam.

Großherzog Leopold, der zweitälteste Sohn von Maria Theresia und spätere Kaiser Leopold II., war 1768 der Widmungsträger des Werkes gewesen und im Gegensatz zu seinem Bruder, Kaiser Joseph II., ein glühender Anhänger der ersten italienischen Oper. Zu seinen Lieblingswerken zählte die *Ifigenia in Tauride* von Traetta, die zuletzt 1782 in Florenz erklingen war. Eine Neukomposition desselben Librettos durch Angelo Tarchi wurde in der Herbstsaison 1786 am Teatro di via della Pergola zum großen Erfolg, mit Ferrarese in der Titelrolle und dem Kastraten Domenico Bedini als Oreste. Diese Produktion hatte die hohe Qualität des Chores und besonders des Balletts unter dem genialen Choreographen Francesco Clerico unter Beweis gestellt. Im Gegensatz zu Bologna und Neapel waren die Florentiner auf Glucks „Reformoper“ bestens vorbereitet. Der Schritt zur *Alceste* konnte also gewagt werden, zumal der Florentiner Konzertmeister Felice Mosell ein überaus gewissenhafter und erfahrener Orchesterleiter war.

All dies wäre umsonst gewesen, hätte man nicht in der gerade aus London zurückgekehrten Adriana Ferrarese eine ideale Alceste gefunden. Einige Missverständnisse zu dieser Sängerin sind dabei auszuräumen: Sie stammte nicht aus Ferrara, hieß nicht „Gabrieli“ und war auch nicht jene mittelmäßige Mezzosopranistin, zu der sie Mozart durch zwei schlecht gelaunte Äußerungen in seinen Briefen für die Nachwelt gestempelt hat. Sie hieß mit Nachnamen Ferrarese, stammte aus Udine im Friaul und wurde von der berühmten Gesangslehrerin Antonia Lukovic am Ospedale de' Mendicanti in Venedig zur Spezialistin fürs pathetische Fach erzogen. Bevor sie 1788 nach Wien kam und dort die drei berühmtesten Jahre ihres Lebens verbrachte, hatte sie als Primadonna seria in London und Italien für einiges Aufsehen gesorgt.

Als die Ferrarese im Januar 1790 in Wien die Partie der Fiordiligi in Mozarts *Così fan tutte* aus der Taufe hob, lag ihr größter Triumph in Italien gerade erst drei Jahre zurück: die *Alceste* in Florenz. In den pathetischen Arien, die ihr Mozart auf den Leib schrieb, schwang noch etwas vom unbeugsamen Willen und der heroischen Größe der Gluckschen Heldin nach. Zum Dank dafür feierte man sie in Florenz mit einem

langen Gedicht: „Al conosciuto merito della Signora Andriana Ferrarese“. So lautet der Kurztitel jener Canzone aus neun achtzeiligen Strophen, die auf Seidenpapier gedruckt und mit Goldfäden eingefasst war. In der letzten Vorstellung des Karnevals 1787 ließ man diese Gedichtdrucke von den höchsten Rängen des Pergola-Theaters auf das Publikum herabregnen, wie es in Florenz der Brauch war. Glücklicherweise hat sich ein Exemplar dieses Gedichts bis heute erhalten. Schon der lange Titel preist die Ferrarese als Alceste in überschwänglichen Ausdrücken: „Auf das wohlbekannte Verdienst der Signora Andriana Ferrarese, die zum Vergnügen und zur Bewunderung aller die Partie der Primadonna in der Musiktragödie *Alceste* so glorreich ausführt.“ In zwei Strophen heißt es dazu ausführlich:

Ja, Adriana, mit solchem Feuer
 Entzündest Du beim Singen uns're Herzen,
 Und füllst sie bis zum Rand
 Mit übermächt'gem Brand,
 Dass man wohl sagen müsste:
 Der Himmel ist in deinem Busen aufgehoben,
 Und selbst der große Jupiter
 Wohnt dort, in deiner schwachen Brust.

Wenn du mit tragischem Kothurn
 Den Fuß umkleidest und auftrittst
 Auf der Bühne, oh Gott, wie qualvoll
 Leiden wir mit dir in deinem Schmerz.
 Und wenn du uns der liebenden Alceste
 Großmüt'ges Opfer dann vor Augen führst,
 Was weckst du nicht in uns für Furcht
 Und Schrecken durch dein Spiel.

Man sieht: Nicht nur Anna De Amicis in Bologna vermochte dem Publikum Tränen der Rührung und des Mitleids zu entlocken. In der Florentiner Produktion mit Ferrarese erreichte die *Alceste* in Italien endlich jenes Niveau, dass auch einen Wiener Kenner wie Leopold von Toskana überzeugte.

Gluck und die Interpreten. Eine Polemik

Rupert Huber

Komponist, Dirigent, Schamane

Christoph Willibald Gluck ist schlechthin der Reformierender der Oper, die im 18. Jahrhundert durch unsägliche, kaum mehr nachvollziehbare Konventionen und Formalismen einem erstarrten Ende entgegendämmerte. Die Metapher von der hybriden Überzüchtung erscheint mehr als angebracht. Mit seiner ersten sog. Reformoper *Orfeo ed Euridice* und den unmittelbar darauf folgenden Werken verpasste Gluck einem ganzen Genre die längst überfällige Frischzellenkur, was sicher der Grund dafür ist, dass die Gattung Oper auch heute noch die repräsentativste aller Musikgattungen ist. Das äußert sich in vielen Details, z.B. den Auftragshonoraren, den Sängergagen, den Tantiemen (Großes Recht!) und schließlich im kaum mehr rechtzuzufertigenden, teuren Betrieb der Opernhäuser.

Worin genau bestand die Leistung des Christoph Willibald Gluck? Er war es, der die im Barock übliche Darstellung der Affekte von einer eher oberflächlichen Anwendung der Gefühlssignaturen hin zu einer psychologisch tief empfundenen, scheinbar echten Gefühlswelt weiterführte und so den Grundstein legte für die großen Opern des späten 18. und des 19. Jahrhunderts. Standen vordem überpersönliche Schicksale heldischer oder allegorischer Figuren im Fokus der Librettisten, so waren es nun persönliche Geschichten von Menschen mit Leib und Seele. Kein *Don Giovanni* von Mozart oder kein *Parsifal* von Richard Wagner ohne Gluck! Kein großes Gefühl in der Oper und schließlich auch im Hollywood-Film ohne Gluck!

Als Komponist gleichermaßen wie als ausübender Musiker führte er einen doppelten Kampf und zwar sowohl gegen die den verzopften Moden höfischer Gepflogenheiten hörigen Komponisten als auch gegen die interpretatorische Willkür und Unverfrorenheit der Sänger. Seine Partituren verströmen entschlackte Klarheit. Nicht mehr der Sänger stand im Mittelpunkt, sondern das Drama, dem dieser sich unterzuordnen hatte. Für sinnentlehnte Virtuosität war kein Platz mehr; das Primat bei der Aufführung hatte das Werk, dem der Interpret zu allererst dienen musste. Gluck begegnete dem Interpreten mit begründetem Misstrauen.

Welche Lehre können wir im 21. Jahrhundert aus der Figur des Christoph Willibald Gluck ziehen? Bevor man diese Frage zu beantworten sucht, muss man sich der

Tatsache bewusst sein, dass Gluck in einer Zeit lebte, die das historische Bewusstsein noch nicht kannte, in der man grundsätzlich zeitgenössische Musik aufführte und die gesamte Welt, so, wie sie sich darstellte, aus dem zeitgenössischen Blickwinkel heraus interpretierte. Das ist heute ganz anders. Das historische Bewusstsein als Leitlinie für den Umgang mit der Welt ist aus unserem Alltag nicht wegzudenken und prägt z.B. die Konzertprogramme in einem Maße, das die zeitgenössische Musik in eine kleine Nische gedrängt hat, wofür es im Übrigen auch andere Gründe gibt. Die Komponisten der Werke, die im klassischen Sektor aufgeführt werden, sind alle tot und können sich nicht mehr für ihr Werk einsetzen. Die Aufführungen der Werke der Alten Musik waren bis tief ins 20. Jahrhundert geprägt von unsäglichen Romantizismen. An den Rosenkavalier von Richard Strauss ging man mit dem gleichen stilistischen Rüstzeug wie etwa an die Bach'sche Matthäus-Passion. Dagegen hat die Bewegung der werktreuen Aufführungspraxis erfolgreich angekämpft, und zwar mit dem neuen Wissen, das die historisch orientierte Musikwissenschaft bereitstellte. Nur, und diese Frage sei provokant an den Schluss gestellt: Handelt es sich bei den namhaften Personen, die dem neuen Verständnis der alten Musik zum Durchbruch verholfen haben, um Komponisten bzw. dirigierende Komponisten oder Interpreten? Würden die klingenden Ergebnisse anders ausfallen, wenn nicht ausschließlich Instrumentalisten und Sänger in den maßgeblichen Positionen den Werken der Alten Musik zu Leibe rücken, sondern Personen, die als Komponisten gelernt haben, Werke von innen heraus zu verstehen wie eben Christoph Willibald Gluck?

Auß tieffer Not – Ein Pestgesang

Prof. Dr. phil Fritz Dross

Lehrstuhl für Geschichte der Medizin
Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen

*Das du dich nit fürchtest vor dem / grawen des nachts und morgen. Vor tages
pfeylen vngestem / die da fliegen verporgen / Vnd auch vor der gifftigen seycht /
die allweg in der finster schleicht / die im mittag verderbert.*

Diese Zeilen stammen aus einer vermutlich im Jahr 1530 in Nürnberg gedruckten, ganz außergewöhnlichen Pestschrift, in der das Wort „Pest“ gar nicht vorkommt. Sie enthielt lediglich zwei Varianten des 91. Psalms in deutscher Sprache – es handelt sich mithin weder um ein medizinisches Pesttraktat, noch um obrigkeitliche Verhaltensanweisungen, noch um eine Pestpredigt. Den entscheidenden Hinweis gibt der Titel: „Der XCj. Psalm tröstlich in der Gemeyn zü der zeyt der Pestilentz zü singen.“ Es handelt sich um ein Gesangbuch, um die in wenigen Blättern gedruckt vorgelegte Aufforderung, in Seuchenzeiten gemeinsam zu singen.

Dabei hatte das Singen – ähnlich wie heute – keine ganz leichte Zeit während der Pestläufe. Singspiele, Feierlichkeiten und Tänze waren in Pestordnungen des Rates verboten. Hans Sachs lässt einen genervten Freund, der sich zum Verlassen der Stadt entschließt, sagen: „Hie ist all frewd und kürtzweil auß, End haben alle frewdenspiel, Da ist nur klag und trawrens viel. Weiß trostes magst dich da ergetzen?“ Während sich die Nürnbergerinnen und Nürnberger den Groll der Obrigkeit zuzogen, weil sie auf die umliegenden Dörfer zum „ergerlichen Tannzen“ zogen, kehrte in der Stadt gespenstische Ruhe ein. Menschenansammlungen waren verboten, selbst Bestattungen sollten in aller Ruhe vor der Stadt auf den Kirchhöfen von St. Johannis und St. Rochus stattfinden. Zuweilen mussten die Geistlichen vor dem Zorn der Bevölkerung mit Waffen geschützt werden. Ein Gesangbuch für Seuchenzeiten konnte daher allein gottesdienstlichen Gesang empfehlen. Gestattet waren lediglich noch in Dauer und Publikumszahl verkürzte Gottesdienste. Erkrankten, Haushaltsangehörigen von Erkrankten sowie frisch Genesenen war deren Besuch untersagt und die Geistlichen angehalten, ihre Predigten so kurz wie nur eben möglich zu halten.

Das vermutete Erscheinungsjahr 1530 ist keines aus der langen Liste der Nürnberger Pestjahre, sondern liegt sogar in einer vergleichsweise großen Lücke zwischen den schweren Seuchengängen der Jahre 1519–21 und 1533/34. Der (verkürzte) Rückblick auf

den plötzlichen und vollkommen unerwarteten Einbruch des „Schwarzen Todes“ in der Mitte des 14. Jahrhunderts hat zuletzt den Blick dafür verstellt, dass Europa bis zur schweren Pestepidemie in Moskau 1771 eine über vierhundertjährige Erfahrung mit der Seuche gewonnen hat. Ein Erfahrungsraum von etwa 20 Generationen ist damit umrissen, der sich eindrucksvoll in noch konkreteren Angaben zu einzelnen Orten darstellen lässt. Für die Reichsstadt Nürnberg ist für den Zeitraum der ersten Erwähnung der Pest bis in den Dreißigjährigen Krieg 1634 lediglich ein einziger seuchenfreier Zeitraum von 20 Jahren in den Jahren zwischen 1407 und 1427 greifbar – dies liegt vermutlich an der unvollständigen Überlieferung. Zur Stiftung eines reichsstädtischen Pestspitals im Jahr 1490 wurde lapidar bemerkt, mit der „regirung der pestilenz“ sei erfahrungsgemäß alle zehn bis zwölf Jahre zu rechnen. Im 16. Jahrhundert ist der dreizehnjährige Zeitraum zwischen 1506 und 1519 der längste ohne einen Seuchengang. Albrecht Dürer (1471–1528) etwa überlebte fünf Pestzüge, Hans Sachs (1494–1576) sogar neun. Wer immer zu Beginn der europäischen Neuzeit jugendliches Alter erreichte, hatte die Pest bereits einmal überlebt; insbesondere die städtischen Gesellschaften waren vom Mittelmeer bis an die Ostsee der gemeinsame Erfahrungsraum von Pest-Überlebenden.

Gleichwohl wird man in der Rückschau nicht von einem halben Jahrhundert der Trübsal sprechen können. Vielmehr war es gerade die Medizin der Vor- und Frühmoderne, in der die natürlichen Kräfte von Seele, Geist und Körper nicht isoliert voneinander betrachtet wurden, und die anhaltende Trauer und Trübsal in der Tat als gesundheitsgefährdend betrachtete. Hans Sachs beobachtete: „Denn hebt sich grißgrammen und gremen, Daß mancher wird vor sorgen krank, Nimbt auch ein tödlichen außgang.“ Die Pestordnung der Stadt des Jahres 1520 betonte gleich eingangs, alle Gemeinschaft mit anderen Menschen sei „hoch zu fliehen“, weil es kaum möglich sei, erkrankte, angesteckte und gesunde Menschen von einander zu unterscheiden. Nur wenige Sätze weiter aber heißt es unter der Berufung auf „verständige“ Ärzte und die Medizin, nach denen beschwerliche Gedanken zu verbieten seien: „Nachuolgend such zymliche freud vnd ergetzung.“ Der Wundarzt und Meistersinger Hans Folz empfahl in einer Pestschrift schon 1480: „vor zorn du mensch dich allzeyt frist / such freyd vnd wolust wo du pist / ... / besunder soltu kurzweyl pflegen / mit den die teglich dir gefallen / hüt dich vor

fremder lewte schalln / lieb leut zu sehen pringet freyd / spil singen vnd sunst eugel weid
[Äuglein-/Augenweide]“.

Einiges spricht dafür, dass es sich bei dem Druck „Der XCj. Psalm tröstlich in der Gemeyn zů der zeyt der Pestilentz zů singen“ um eine sehr frühe, vielleicht die erste im Druck erschienene Dokumentation einer Gesangfassung von Psalm 91 handelt. Hier ist eine deutsche, vorlutherische Übersetzung des Psalmtext vorangestellt, es folgt die für den Gesang bearbeitete Variante, aus der das obige Zitat stammt. Es fällt ins Auge, dass gerade nicht ausdrücklich von der „Pest“, sondern – in einem homerischen Bild – von Pfeilen, die verborgen fliegen, die Rede ist, von der giftigen Seuche. Die „Pestilentz“ wird ausdrücklich lediglich im Titel erwähnt, weder im vergleichsweise nah an der lateinischen Vulgata übersetzten Psalmtext selbst noch in der folgenden Fassung für den Gemeindegesang taucht das Wort auf. Aber offensichtlich war der Kontext den Zeitgenossen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum anders sinnvoll zu deuten als im Zusammenhang mit der Pest. Unter dem gleichen Titel ließ der Augsburger Reformator Wolfgang Musculus den Psalm, allerdings ohne die zweite, für den Gesang gedachte Textfassung, 1540 in Augsburg in den Druck gehen und erläuterte dort: „Pestilentz / schwert / hunger vnnnd böse thier / sein aigentlich straff von Gott.“

Tatsächlich wurde Psalm 91 ein zentraler Text protestantischer Pestpredigten. Offenbar ausgehend von dem 1530 in Nürnberg publizierten „Gesangbuch“ publizierte der maßgebliche nürnbergische Reformator Andreas Osiander neben seiner ungleich berühmteren Kirchenordnung im Jahr 1533 auch eine den Psalm 91 auslegende Pestpredigt. Erstmals fügt er in seine Übersetzung des Psalmtextes die Seuche ausdrücklich ein; wo es in dem nur wenig älteren Text aus dem Jahr 1530 – und gleichlautend später auch bei Musculus 1540 – hieß: „Der wirdt mich dick / von Jägers strick / erretten weyt / zur bösen zeyt / vor allem gifft der lüstigkeit“, liest sich die identische Stelle bei Osiander wörtlich wie in Luthers Übersetzung erheblich kürzer und konkreter: „Dann er errettet mich vom strick des jegers / vnd von der schedlichen Pestilentz.“ Aus dem verschiedene Bedrängnisse – allerdings ursprünglich gerade nicht die Pest – erwähnenden Trostpsalm und ausgehend von einem unscheinbaren

Vorschlag, diesen 91. Psalm „in der Gemeyn zů der zeyt der Pestilentz zů singen“, war im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts ausgehend von Nürnberg eine der maßgeblichen Bibelstellen protestantischer Theologie im Angesicht der Pest geworden. Osiander legte seine Predigt 1543 und 1549 erneut auf, 1544, 1556 und erneut 1562 sowie 1564 ließ ebenfalls in Nürnberg Veit Dietrich eine Pestpredigt über Psalm 91 drucken, 1565 Nikolaus Dipel in Frankfurt am Main und Nikolaus Selnecker in Leipzig, 1582 David Reussius in Leipzig und 1583 Wolfgang Peristerus in Berlin, um nur die ersten einer längeren Reihe zu nennen.

Nicht allein die damit begründete Texttradition, aus Psalm 91 einen ausgesprochenen „Pestpsalm“ zu machen, spricht dafür, in dem Nürnberger Druck um das Jahr 1530 einen Ausgangspunkt für dessen Verwendung im Seuchenkontext zu sehen. Denn wenn es darum gehen sollte, diesen Text zu singen, brauchte es zuallererst eine Melodie – eine solche aber lag vorerst offenbar nicht vor. Der anonyme Autor (oder handelt es sich gar um eine Autorin?) bediente sich eines in der geistlichen Musik nicht ganz seltenen Kniffs: Benutzt wurde eine bereits bekannte und eingeführte Melodie, die freilich aus einem passenden Kontext stammen musste. Im Untertitel lautet daher die Anweisung: „Im thon als man singt/ Auß tieffer not schrey jch.“ Obwohl die Melodie mithin als bekannt und gebräuchlich vorausgesetzt wurde, ist im Druck ein Notenblatt zwischen Titel und Text gesetzt. Es war also nicht gleichgültig, welche Melodie hier gesungen wurde. Selbst wenn wir für eine große Stadt wie Nürnberg im frühen 16. Jahrhundert annehmen, dass etwa die Hälfte der Bewohnerinnen und Bewohner des Lesens mächtig war, so waren es doch gewiss ganz erheblich weniger, die Noten lesen und zutreffend im Gesang wiedergeben konnten. Zudem war der Notendruck eine äußerst aufwendige – und damit auch kostspielige – Angelegenheit, die im einfachen Gebrauchsdruck als verzichtbar erachtet wurde. Im gottesdienstlichen Zusammenhang fanden sich Personen mit hinreichender musikalischer Ausbildung, die den Gemeindegesang anzuleiten in der Lage waren, und genau diese Personen sollten um keinen Preis im Zweifel gelassen werden, welche Intonation genau anzuschlagen sei.

Wolfgang Musculus folgte dieser Anweisung 1540, und hielt es offensichtlich ebenfalls für geboten, ein Notenblatt einbinden zu lassen. Es folgten auch davon abweichende Vorschläge für die Melodie. Ein 1544 in Augsburg ausgegangener Druck, der Psalm 91 als „ein aertzney wider die Pestilentz Creütz vnd Leyden“ zu singen vorschlägt, empfahl die Melodie zu „O Herre Gott begnade mich“, Peter Kretzmann schlug 1560 die Melodie von „Christe, der du bist Tag und Licht“ vor, während Paul Heusler 1575 auf die Melodie „Es spricht der unweisen Mund wohl“ setzte. Die Nürnberger blieben bei der zuerst vorgeschlagenen Variante. So Sebald Heyden 1550 und 1574, ebenso wie Johannes Freder 1555. Ein Komponist, der Psalm 91 eigens vertonte, hat sich im 16. Jahrhundert nicht gefunden, unter mehreren Melodievorschlägen überwog diejenige für Psalm 130, der sich in Nürnberger Drucken ausschließlich findet.

Durch die Anweisung, den Text von Psalm 91 als Trostlied in Zeiten der Pest auf die Melodie zu singen, nach der üblicherweise der Bußpsalm 130 („de profundis“) intoniert wurde, geraten beide in engste Verbindung. Ganz offenbar vermittelt die Melodie nicht allein Buße, sondern auch Trost. Der kleine Nürnberger Druck steht dafür, dass zwar an die melodische Anmutung und die sich aus dem Gesang der bekannten Melodie ergebenden Erinnerungen angeknüpft werden sollte, gleichzeitig aber Psalm 130 nicht als Text dazu zu singen war – dazu hätte es keiner eigenen Publikation bedurft. Für das zwar regelmäßig wiederkehrende und insofern nicht außergewöhnliche, jedoch die zeitgenössische Erfahrungswelt prägende Pesterlebnis bedurfte es offenbar einer neuen, bislang nicht in der musikalischen Praxis verankerten Textgrundlage, die melodisch gleichwohl an Bewährtes anschließen sollte. Die Verbindung mit der aus Totengebeten und Bestattungszeremonien bekannten Melodie zum Psalm 130 mit dem bislang nicht vertonten und offenbar nicht im Gesang verbreiteten Psalm 91 war so überzeugend, dass der Text innerhalb kurzer Zeit und nicht zuletzt in der Übersetzung von Martin Luther zum maßgeblichen „Pestpsalm“ der Frühen Neuzeit wurde – entscheidend dabei war der Gesang und die Verbindung zu der Melodie, nach der bis dahin Psalm 130, de profundis, gesungen wurde.

Dr.phil. Dr. med. Gabriele Stotz-Ingenlath

Studium der Philosophie und Medizin. Als Ärztin für Psychiatrie und Psychotherapie fand sie einen Weg, beide Ansätze in der klinischen Arbeit zu vereinen. Miterlebte Schicksale verarbeitet sie auch poetisch. Zudem liegt ihr Augenmerk auf der spirituellen Dimension bei psychischen Störungen. Derzeit arbeitet sie in der psychiatrischen Ambulanz der Fliegerklinik am Gendarmenmarkt, auf dem ihrem Lieblingsdichter Friedrich Schiller ein Denkmal gesetzt ist.

Glück

Azaleen

Sie blühen eben im Verborgenen,
unzugänglich:

Die Gewächshäuser sind derzeit geschlossen
wie Museen, vielbesuchte, endräumige.

So entfalten sie sich üppig ungesehen,
dem hiesigen Vorfrühling exotisch voraus,
umsonst umgepflanzt aus dem Osten
und gezüchtet in Abendlandböden –
zu wessen Freude denn nun?

Dabei bräuchten wir genau jetzt
ihre Spur von Rosa im Dunkel,
ihre Blütenkränze in der Begrenzung.
Sind sie auch schön ohne Betrachter?

Schwarzer Tod

Dem Sterbenden nahe zu sein,
die Nahestehenden zu umarmen,
gemeinsam Abschied zu nehmen –
geht nicht.

Nehmt Abstand
von natürlichen Reflexen,
von Bedürfnissen nach Trost,
von Ritualen!

Der Sterbende geht ohnehin allein hinüber,
begleitet und getragen
von Gedanken, Gefühlen, Gebeten und Geborgenheit –
so Gott will.

Aber wie damals zu archaischen Seuchenzeiten
geht es nicht,
das entgleitende Kind nicht zu umarmen,
dem Bruder nicht von den Lippen zu lesen,
der uralten Mutter nicht die Augen zuzudrücken.
Und es muss doch gehen – um des Lebens willen.

Dann nimm sie hin, Tod!

Und bleibt der Stachel –
bis zum lichten Ostertag.

“Gluck
ist
Glück”.

Prof. Dr. Heribert Prantl

Gluck

FESTSPIELE // MAI 2022

Orpheus und Eurydike (Tanztheater Wuppertal Pina Bausch)

29., 30. April, 1., 2. Mai 2022 | Beginn: 19:30 Uhr | Stadttheater Fürth

Eroica (Akademie für Alte Musik Berlin)

6. Mai 2022 | Beginn: 19:30 Uhr | Markgräfliches Opernhaus Bayreuth

Arien und Kammermusik (Vanessa Waldhart)

6. Mai 2022 | Beginn: 20:00 Uhr | Kulturhalle Berching

Liederabend mit Bo Skovhus und Stefan Vladar

8. Mai 2022 | Beginn: 17:00 Uhr | Dorfmühle Lehrberg

Alceste, italienische Urfassung 1767 (J.K. Tyl Theatre Pilsen)

14. Mai 2022 | Beginn: 19:30 Uhr | Markgräfliches Opernhaus Bayreuth

Gipfeltreffen: Händel und Gluck (Samuel Marino, HFO)

12. Mai 2022 | Beginn: 20.00 Uhr | Historischer Rathaussaal Nürnberg

13. Mai 2022 | Beginn: 19:30 Uhr | Markgräfliches Opernhaus Bayreuth

Hille Perl & Friends: Ballads Within A Dream

15. Mai 2022 | Beginn: 19:00 Uhr | St. Marthakirche Nürnberg

Gluck

FESTSPIELE // MAI 2022

Gluck & Freunde: Kammermusik von Gluck, Händel und Vivaldi

15. Mai 2022 | Beginn: 17.00 Uhr | Grafchaftskirche Castell

Musikkabarett (Lizzy Aumeier und Die weißen Lilien)

29. April 2022 | Beginn: 20:00 Uhr | Kongress- und Kur-Center Bad Windsheim

4. Mai 2022 | Beginn: 19:30 Uhr | Comödie Fürth

6. Mai 2022 | Beginn: 20:00 Uhr | Hofgartentheater Aschaffenburg

7. Mai 2022 | Beginn: 20:00 Uhr | Kulturfabrik Roth

8. Mai 2022 | Beginn: 17:00 Uhr | Kulturhalle Berching

14. Mai 2022 | Beginn: 20:15 Uhr | Bockshorntheater Würzburg

Le Cinesi, Chr. W. Gluck 1754 (HfM Nürnberg)

20. Mai, 19.32., Mai 12.30 Uhr; 22. Mai, 16.00 Uhr | Hochschule für Musik Nürnberg

L'ombra dell'amore – „Orpheo ed Eurydice“

Veranstaltung der Pocket Opera Company und des Freundeskreis Christoph Willibald Gluck e.V.

30. Juli 16 bis 20 Uhr; 31. Juli 11 bis 15 Uhr | Berching, Treffpunkt am Museum

Benefizkonzert

1., 2., 3. Oktober | Kloster Plankstetten, Gustav-Adolf-Gedächtniskirche Nürnberg,
Stiftsbasilika Waldsassen



Orpheus und Eurydike	80
Eroica	114
Arien und Kammermusik (Vanessa Waldhart)	120
Liederabend mit Bo Skovhus und Stefan Vladoar	128
Gipfeltreffen: Händel und Gluck	134
Alceste	140
Gluck & Freunde: Kammermusik von Gluck, Händel und Vivaldi	150
Hille Perl & Friends: Ballads Within A Dream	154
Le Cinesi	160
Lizzy Aumeier und die Weißen Lilien: „Mein Nachbar Willy“	166
„L´ombra dell´amore – Orfeo ed Euridice“ (Veranstaltung der Pocket Opera Company und des Freundes kreis Christoph Willibald Gluck e.V.)	174
Benefizkonzert Oktober	177

Orpheus und Eurydike

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Tanzoper von Pina Bausch,
Uraufführung am 23. Mai 1975, Opernhaus, Wuppertal

Choreographie: **Pina Bausch**

Bühne, Kostüme, Licht: **Rolf Borzik**

Neueinstudierung 2022: **Josephine Ann Endicot**

Orpheus: **Valer Sabadus / Vero Miller (Gesang) und Pau Aran Gimeno /
Naomi Brito (Tanz)**

Eurydike: **Naroa Intxausti / Ralitsa Ralinova (Gesang) und Daria Pavlenko /
Luiza Braz Batista (Tanz)**

Amor: **Maxi Sophie Mäder / Anna Christin Sayn (Gesang) und Tsai-Wei Tien /
Emily Castelli (Tanz)**

Einstudierung Orpheus: **Dominique Mercy**

Lausch Werk (Chordirektor **Martin Steidler**)

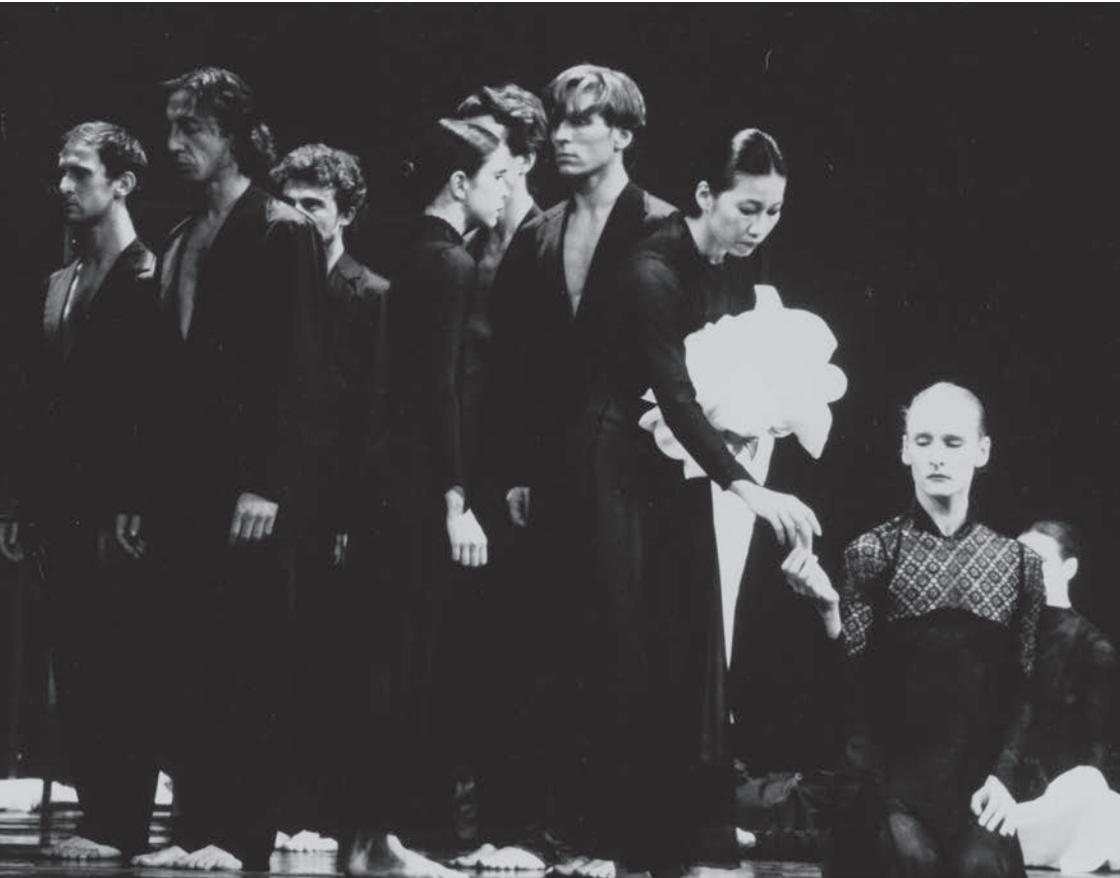
Händel Festspielorchester Halle

Musikalische Leitung: **Michael Hofstetter**

Zum Programm

Eine der bedeutendsten Arbeiten von Pina Bausch, die Tanzoper „Orpheus und Eurydike“ aus dem Jahr 1975, wird für die Gluck Festspiele 2022 wiederbelebt und auf Basis der legendären Produktion neu einstudiert. Sie trifft hier erstmals auf einen «Orpheus», der im Sinne der historischen Aufführungspraxis mit einem männlichen Sänger, dem Countertenor Valer Sabadus, besetzt ist. Die emotionale Kraft und Wucht, die auf historischen Instrumenten besonders hervortritt, treffen auf die Wahrhaftigkeit von Pina Bauschs Tanzsprache.

Die Neueinstudierung der Tanzoper Orpheus und Eurydike von Pina Bausch, mit Musik von Christoph W. Gluck ist ein gemeinsames Projekt des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch und der Gluck Festspiele // 2022.



© Helmut Drinhaus

www.pina-bausch.de

29., 30. April, 1., 2. Mai 2022

Beginn: 19.30 Uhr

Stadttheater Fürth

29.4. Besetzung: Sabadus / Intxausi / Mäder

30.4. Besetzung: Miller / Ralinova / Sayn

1.5. Besetzung: Miller / Ralinova / Mäder

2.5. Besetzung: Sabadus / Intxausi / Sayn





Pina Bausch

(Inszenierung und
Choreographie)

Pina Bausch, geboren 1940 in Solingen, gestorben 2009 in Wuppertal, erhält ihre Tanzausbildung an der Essener Folkwang-Hochschule unter Leitung von Kurt Jooss. Hier erlernt sie eine exzellente Tanztechnik. Als der Wuppertaler Intendant Arno Wüstenhöfer sie zur Spielzeit 1973/74 als Choreographin verpflichtet, benennt sie das Ensemble schon bald in Tanztheater Wuppertal

um. Unter diesem Namen erlangt die Kompanie, obwohl anfänglich umstritten, mit den Jahren Weltgeltung. Ihre Verknüpfung von poetischen und Alltagsmomenten beeinflusst entscheidend die internationale Tanzentwicklung. Weltweit mit den höchsten Preisen und Ehrungen ausgezeichnet, zählt Pina Bausch zu den bedeutendsten Choreographinnen der Gegenwart.



© Ed Kortland

Rolf Borzik

(Bühne und Kostüme)

Rolf Borzik, geboren 1944 in Posen, gestorben 1980 in Essen, studierte Graphik und Design an der Essener Folkwang-Hochschule, wo er die Tänzerin und Choreographin Pina Bausch kennen lernt. Ab 1973 bis zu seinem frühen Tod entwirft er die Bühnenbilder und Kostüme für das Tanztheater Wuppertal und prägt damit entscheidend dessen Gesicht. Es sind ungewöhnliche Räume und Kleider, die Borzik

erfindet: ebenso poetisch wie alltagsnah. Immer wieder spielt er mit Elementen der Natur (Wasser, Erde etc.); seine Kostüme scheinen dem Alltag entnommen und sind zugleich elegant und opulent. Durch seine Arbeit eröffnet er eine gänzlich neue Sicht auf tänzerische Räume und Kleidung, stilprägend weit über seinen Tod hinaus.



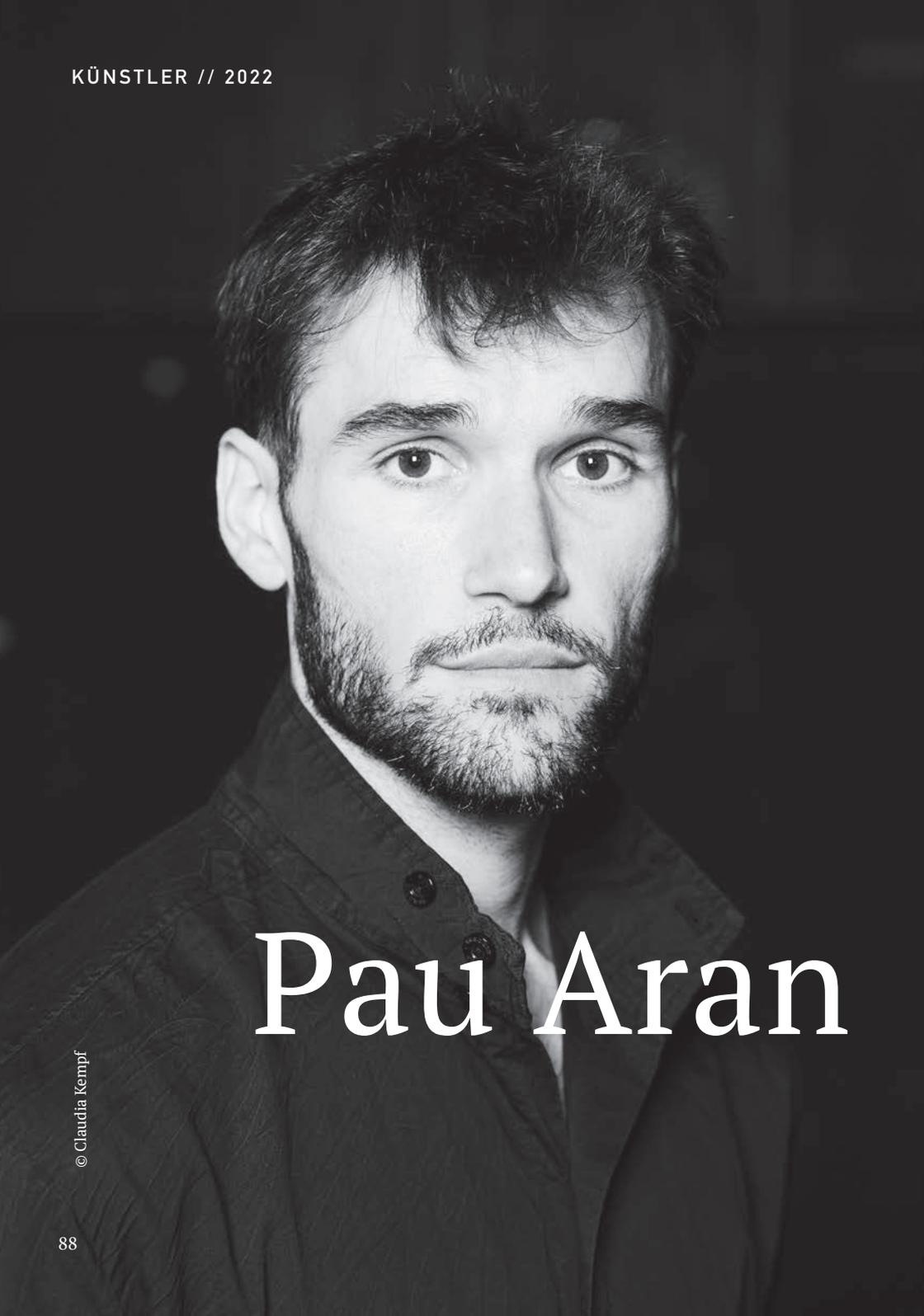


Naomi

Naomi Brito, geboren 1997 in Brasilien, lebt seit 2014 in Deutschland und absolvierte ihre Tanzausbildung an der Akademie des Tanzes in Mannheim, Teil der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. 2016 setzte sie ihre Ausbildung an der Hamburger Ballettschule für klassischen Tanz fort und wurde 2017 noch als Auszubildende ans Hamburg Ballett John Neumeier engagiert. Später wurde sie Mitglied des von John Neumeier gegründeten Bundesjugendballetts. Seit 2020/21 ist sie Mitglied des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Sie tanzt in Das Stück mit dem Schiff, Vollmond, Palermo Palermo, Sweet Mambo und Orpheus und Eurydike (die Titelrolle).

Brito

(Orpheus)

A black and white close-up portrait of a man with dark, slightly messy hair and a full beard. He is looking directly at the camera with a neutral expression. He is wearing a dark, collared shirt. The background is dark and out of focus.

Pau Aran

Pau Aran Gimeno wurde 1981 in Barcelona/Spanien geboren, ist Tänzer, Choreograph und Pädagoge. Zum Tanz kam er im Alter von elf Jahren. Er studierte alle Stile - Latein-Amerikanisch, Standard, Jazz, Modern und Klassisch. Sein Tanzstudium absolvierte er am Conservatorio Profesional de Danza `Mariemma` in Madrid und später an der Folkwang Hochschule der Künste in Essen, bevor er sich 2006 dem Ensemble des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch anschloss, bis 2019 als festes Ensemblemitglied und seitdem als Gast.

Seit 2013 kreiert Pau Aran Gimeno eigene Stücke und präsentiert seine Arbeiten in Deutschland, Frankreich, Italien, Chile und Japan. 2020 gründete er seine eigene Company, die erste Kreation seines Ensembles „Lettre d`Amour“ wurde im Rahmen des Grec Festivals in Barcelona aufgeführt.

Gimeno

(Orpheus)

Luiza Braz Batista wurde 1989 in Vitória, Brasilien geboren. Sie begann ihre Karriere als Tänzerin in jungen Jahren in der Grupo de Dança Primeiro Ato in Belo Horizonte. Bereits im Alter von 16 Jahren erhielt sie ihre erste Auszeichnung als Choreografin. Mit 19 Jahren schloss sie ihr Tanzstudium an der Folkwang Universität der Künste in Essen ab und tanzte im Folkwang Tanzstudio. Sie arbeitete mit Choreograph*innen wie Suely Machado, Urs Dietrich, David Hernandez, Emanuel Gat und Hannes Langolf. Seit 2008 ist sie immer wieder Gast beim Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Sie tanzte in Bauschs Frühlingsopfer, Iphigenie auf Tauris, Wind von West, Zweiter Frühling und ist Solistin in Orpheus und Eurydike. Von September 2015 bis Juni 2018 war sie Solotänzerin im Ensemble des Theater Trier unter der Leitung von Susanne Linke, und seit August 2018 als Schauspielerin und Choreografin im Schauspielensemble Trier tätig. Besonders bemerkenswert sang und tanzte sie die Titelrolle der Tango-Operita Maria de Buenos Aires.

Luiza Braz

(Eurydike)

LUIZA BRAZ BATISTA



© Oliver Look

Batista

Daria

Daria Pavlenko absolvierte ihre Tanzausbildung an der Waganowa-Ballettakademie. Anschließend war sie von 1996 bis 2018 als Primaballerina beim Sankt Petersburger Mariinski-Ballett engagiert und tanzte neben dem führenden Repertoire in zahlreichen zeitgenössischen Werken u.a. von William Forsythe, John Neumeier, David Dawson und Sasha Waltz. Seit 2018 ist Daria Pavlenko als freiberufliche Tänzerin und Choreographin tätig. Als Gast tanzt sie in *Blaubart...*, *Die sieben Todsünden* und *Orpheus und Eurydike* von Pina Bausch. Ihre choreographische Fassung des Balletts *Die Fontäne* von Bachtchissarai wurde 2018 in Budapest uraufgeführt.

Pavlenko

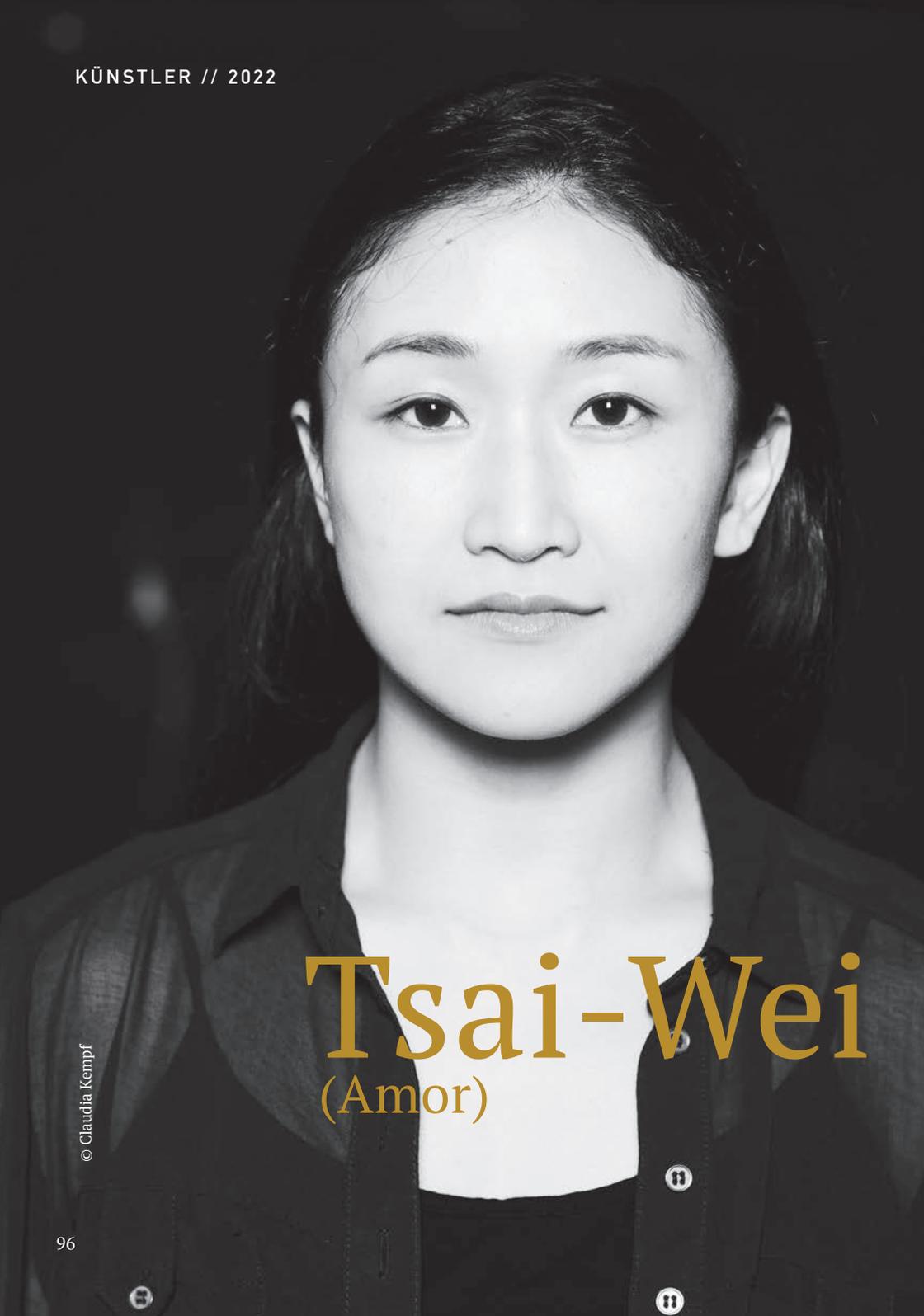
(Eurydike)

Emily Castelli wurde 1996 in Palermo geboren. 2015 zog sie nach Essen, um an der Folkwang Universität der Künste Tanz zu studieren. Zu ihren Lehrern zählten u.a. Lutz Förster, Malou Airaud, Stephan Brinkmann und Rodolpho Leoni. Nach ihrem Abschluss war sie zwei Jahre lang Mitglied des Folkwang Tanzstudios und tanzte in Werken von Michael Vandelvende, Henrietta Horn, David Hernandez und Reinhild Hoffmann. In dieser Zeit lernte Emily Castelli auch Pina Bauschs Choreografie Das Frühlingsopfer. Sie ist immer wieder Gast in Produktionen des Tanztheater Wuppertal.

Emily
(Amor)

A black and white photograph of a woman with long, wavy hair, wearing a dark, long-sleeved shirt. She is captured in a dynamic, expressive pose, with her head tilted back and eyes closed, and her hands held out in front of her chest. The background is dark, making the subject stand out.

Castelli

A black and white portrait of a woman with dark hair pulled back, looking directly at the camera with a neutral expression. She is wearing a dark, button-up jacket over a white top. The background is dark and out of focus.

Tsai-Wei

(Amor)

© Claudia Kempf

Lui Tsai-Wei Tien, geboren in Taiwan, studierte Tanz an der Taiwan National University of the Arts in Taipeh und anschließend mit einem Stipendium des DAAD an der Folkwang Universität der Künste in Essen. 2011 wurde sie als festes Ensemblemitglied am Folkwang Tanzstudio (FTS) engagiert. Schon in ihrer Zeit beim FTS gastierte sie in Das Frühlingsopfer beim Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, seit August 2015 ist sie festes Ensemblemitglied der Wuppertaler Tanzcompagnie.

Tsai-Wei Tien tanzte außerdem in Stücken von Dimitris Papaioannou, Emanuel Gat, Johannes Wieland, François Chaignaud & Cecilia Bengolea, Henrietta Horn, David Hernandez, Malou Airaud, Rodolpho Leoni, Stephan Brinkmann und anderen.

Neben ihrer Arbeit für das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, wo sie in den letzten Jahren Hauptpartien in vielen Stücken interpretierte, choreographiert sie eigene Arbeiten, die mehrfach auf Tanzfestivals ausgezeichnet wurden. In Kollaboration mit anderen KünstlerInnen arbeitet sie in Projekten sowohl in NRW als auch im internationalen Raum, insbesondere im Austausch mit KünstlerInnen aus ihrem Heimatland Taiwan.

Tien

Mit seiner glasklaren, androgynen Stimme singt Valer Sabadus in der Riege der weltbesten Countertenöre. Sabadus arbeitet regelmäßig mit herausragenden Ensembles und Orchestern der internationalen Alten Musikszene zusammen, darunter die Akademie für Alte Musik Berlin, das Kammerorchester Basel, das Freiburger Barockorchester, Concerto Köln, die Hofkapelle München, die Lautten Compagny, Musica Alta Ripa, Nuovo Aspetto, die Accademia Bizantina, L'Arpeggiata und Il Pomo d'Oro. Auch in genreübergreifenden und interkulturellen Projekten weiß er zu glänzen - so zum Beispiel an der Seite des Rappers Samy Deluxe, der Weltmusikerin, Komponistin und Sängerin Dima Orsho, dem türkischen Pera Ensemble oder zusammen mit der klassischen Band Spark.

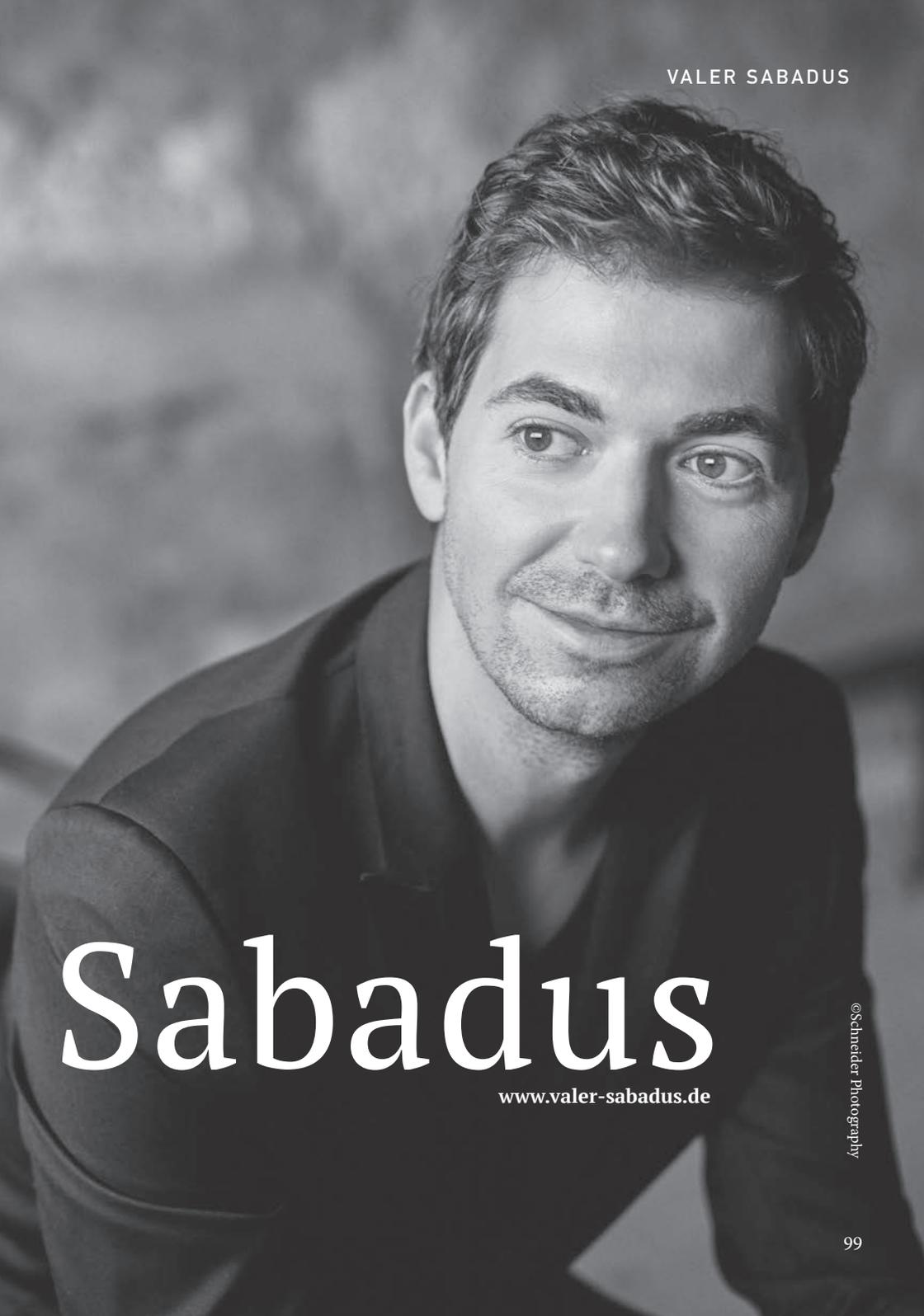
Im Jahr 2020 wurde Valer Sabadus der prestige-trächtige Händel-Preis der Stadt Halle verliehen.

Internationale Bekanntheit erlangte er für seine Interpretation als Semira in Leonardo Vincis Oper „Artaserse“ (R: Silviu Purcarete, ML: Diego Fasolis). Zahlreiche weitere Opernprojekte an renommierten Häusern und bei Festivals folgten, so etwa in Aix-en Provence, bei den Händel-Festspielen in Karlsruhe und den Salzburger Pfinzfestspielen sowie am Theater an der Wien, am Grand Théâtre de Genève u.v.a.

Er arbeitete bereits mit bekannten Dirigenten wie Ivor Bolton, Leonardo Garcia Alarcón, Andrea Marcon, Ottavio Dantone, Alessandro de Marchi, Christophe Rousset, Riccardo Minasi, Christina Pluhar oder Michael Hofstetter zusammen und tritt weltweit als gefragter Solist in Erscheinung, so etwa auf internationalen Konzerttourneen in Europa, Japan, Russland und Australien. Mit Michael Hofstetter verbindet der Countertenor eine langjährige und fruchtbare künstlerische Freundschaft. Mehrere Projekte, wie z.B. die Opernproduktion „Didone abbandonata“, sowie die CD- Aufnahme „Hasse Reloaded“ (Oehmsclassics) unterstreichen diese erfolgreiche Zusammenarbeit.

Valer

(Orpheus)

A black and white portrait of a man with short, dark, wavy hair and a light beard. He is wearing a dark, collared shirt and is looking slightly to the right of the camera with a gentle smile. The background is a soft, out-of-focus grey.

VALER SABADUS

Sabadus

www.valer-sabadus.de

©Schneider Photography

Vero

(Orpheus)

Vero Miller debütierte 2019 an den Opernhäusern in Köln und Leipzig und gehörte bis 2021 zum Ensemble des Staatstheater Kassel, wo sie besonders als Rossinis *La cenerentola* brillierte. Die Mezzosopranistin widmet sich intensiv dem Lied- und Konzertrepertoire. Sie wurde begleitet von Klangkörpern wie den Barockensembles *Accademia di Monaco* und *La festa musicale* sowie den Bochumer Symphoniker, Gewandhausorchester Leipzig, Gürzenich-Orchester Köln, Münchner Rundfunkorchester, Münchner Symphonikern, Nordwestdeutschen Philharmonie, WDR-Funkhausorchester. Sie musizierte mit Dirigenten wie Francesco Angelico, Attilio Cremonesi, Michael Hofstetter, Samuel Hogarth, Axel Kober, Patrick Lange, Ulf Schirmer.

Miller

Seit ihrem Operndebüt 2003 als Bastienne interpretierte sie zentrale Partien des lyrischen Sopranfachs, namentlich Marzelline, Susanna, Musetta, Sandrina (La finta giardiniera), Clorinda (Cenerentolla) oder Frasquita (Carmen).

Als gefragte Konzertsängerin war sie u.a. in der 9. Sinfonie (Beethoven), Messiah (Haendel), Die Jahreszeiten (Haydn), Carmina Burana (Orff), Elias (Mendelssohn) und Exsultate iubilate (Mozart) zu hören.

Sie arbeitete mit renommierten Dirigenten und Regisseuren zusammen, darunter Michael Guettler, Michael Hofstetter, Christophe Rousset, Pedro Halffter, Giancarlo del Monaco, Peter Mussbach, Emilio Sagi, Balázs Kovalik oder Calixto Bieito.

Gastengagements führten sie an ABAO, Gran Teatro del Liceu, Berliner Philharmonie, Alte Oper Frankfurt, Teatro Maestranza, Kammeroper Schloss Rheinsberg, Konzerthaus Berlin, Palau de la Musica Catalana oder die Schwetzingen Festspiele.

Von 2012 bis 2016 war sie als festes Mitglied des Stadttheater Giessen als Galatea (Acis and Galatea), Susanna (Nozze di Figaro), Ännchen (Der Freischütz), Poppea (Agrippina), Ilia (Idomeneo), Berenguera (Riccardo I), Servilia (Clemenza di Tito), Linda (Linda di Chamounix), Zulema (Conquista di Granata) und Anna (Dame blanche) zu erleben.

Des weiteren hat sie die Oper Oberto unter der Leitung von Michael Hofstetter bei dem Label Oehms aufgenommen.

Zu ihren letzten Projekten gehören die Titelpartie Zaira (Bellini), die zeitgenössische Oper Krieg, stell dir vor, er wäre hier (Marius Felix Lange), Die Schöpfung (Haydn), Petite Messe Solennelle (Rossini), Messiah (Händel), eine Zarzuela Gala mit den Bergischen Symphonikern und Eurydike in Orpheus und Eurydike (Gluck) mit der Pina Bausch Tanz Kompanie.

Naroa

(Eurydike)

NAROA INTXAUSTI

© Philippe Schwarz

Intxausti

naroaintxausti.com

A black and white portrait of a woman with voluminous, curly hair, smiling warmly. She is wearing a dark, possibly black, top. The background is dark and out of focus.

Ralitsa

www.ralistaralinova.com

Seit der Saison 2014/15 ist Ralitsa Ralinova an den Bühnen Wuppertal zu erleben. Für Ihre Interpretationen von Susanna (Le nozze di Figaro), Micaela (Carmen) und der Titelrolle in Martinus Oper Juliette wurde sie als Beste Nachwuchssängerin im Jahrbuch 2019 der Fachzeitschrift Opernwelt nominiert.

An den Bühnen Wuppertal begeisterte sie kürzlich als La Traviata. Außerdem war sie dort in der Titelpartie der Uraufführung von A.N. Tarkmanns Oper Alice im Wunderland, als Zerlina (Don Giovanni), als Blumenmädchen (Parsifal), als Ninetta (Die Liebe zu den 3 Orangen), Gilda (Rigoletto), Gretel (Hänsel und Gretel), Frasquita (Carmen), u.v.m. erfolgreich.

Schon sehr früh machte die junge Sängerin erste Bühnenerfahrung in ihrem Heimatland Bulgarien sowohl als Opern- als auch als Konzertsängerin. So sang sie Konzerte mit der Philharmonie Plovdiv und war Solistin beim „Sofia Boys Choir“, mit dem die 2012 eine Tournee in Belgien machte.

An der Oper in Russe debütierte sie 2015 als Gilda in Rigoletto und singt diese Partie seit 2016 auch regelmäßig an der Nationaloper Sofia, wo sie zudem in der Neujahrs gala 2016 mitwirkte. Zuvor sang sie hier auch die Gasparina in Il Campiello. Die Pamina sang sie in einer CD Aufnahme von Die Zauberflöte unter der musikalischen Leitung von Emil Tabakov.

Ralitsa ist Preisträgerin zahlreicher Gesangs- und Klavierwettbewerbe. So gewann sie den 1. Preis beim 23. Nationalen Gesangswettbewerb in Provadia, den 1. Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb „Hopes, Talents, Masters“ in Bulgarien, sowie den Grand Prix beim II. Akademischen Wettbewerb Parashkev Hadjiev in Sofia.

Ralinova

(Eurydike)



Anna

Anna Christin Sayn entdeckte im Alter von zwölf Jahren ihre Leidenschaft für den Gesang. Die Sopranistin absolvierte an der Hochschule für Musik und Tanz Köln die Studiengänge für Gesang und Gesangspädagogik, den Master of Music Musiktheater und befindet sich aktuell bei Prof. Brigitte Lindner im Masterstudiengang für Lied und Konzert. Seit 2019 ist sie Stipendiatin des Bonner Richard Wagner Verbandes.

2017 feierte sie am Theater Aachen ihr Operndebüt mit Haydns Nerina in *La fedeltà premiata*, sang darauf u. a. am Theater Solingen, übernahm die Partie der Susanna aus Mozarts *Le nozze di Figaro* in einer Fassung der Rheinischen Opern Akademie Köln, trat bei landesweiten Gastspielen mit der zeitgenössischen Kammeroper *Gestohlenes Leben* auf und sang für das Bonner Hofgarten Orchester die Gretel aus der hochromantischen Märchenoper von Humperdinck. Zuletzt sang sie Alexander Balanescu 2021 komponierte Musik für eine Schauspielfassung von *Moby Dick* und war im letzten Herbst das dritte Jahr in Folge beim Festival der deutschen Sprache als Papagena in Mozarts *Die Zauberflöte* zu erleben.

Eine besondere Herausforderung sieht Anna Christin Sayn in der Interpretation von Kunstliedern. Dabei widmet sie sich den Werken sowohl bekannter Komponist*innen, als auch derer, die schicksalsbedingt längst in Vergessenheit geraten sind. Mittlerweile ist ihre erste CD mit Werken des in der NS-Zeit verfemten Ernst Bachrich unter dem Label EDA veröffentlicht.

Christin Sayn

(Amor)

Die Sopranistin Maxi Sophie Mäder ist Studierende der Gesangsklasse von Prof. Kai Wessel an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Ihren ersten Gesangsunterricht erhielt Maxi bereits im Alter von neun Jahren. 2010 wurde sie Mitglied des Netzwerkes der „Young Academy Rostock“ und sang in der Klasse von Frau Prof. Heidrun Warczak. Als Frühstudentin der Hochschule für Musik und Theater Rostock wechselte sie 2015 in die Klasse von Martina Rüping, in der sie folgend auch ihr Bachelorstudium absolvierte. Im Februar 2021 konnte Maxi erfolgreich ihren Bachelor of Music abschließen und führt ihre Ausbildung seitdem im Master Musiktheater an der Hochschule in Köln fort.

Im Rahmen ihres Studiums konnte Maxi erste Opern- und Bühnenerfahrungen sammeln. So war sie als Sirene und Donna in der Rostocker Hochschulproduktion von Händels Rinaldo zu erleben. Als Mitglied des hochschulübergreifenden Ensembles „Operation der Künste“ sang sie 2019 den ersten Knaben in Mozarts Zauberflöte und debütierte im darauffolgenden Projekt als Susanna in Mozarts Le nozze di Figaro. In der Spielzeit 2019/2020 war Maxi mit einem Stückvertrag als Gast im Opernchor des Theaters Vorpommern engagiert und wirkte dort in der Inszenierung von Verdis Il Trovatore mit.

In diversen Konzerten war Maxi als Solistin im Sopranfach zu erleben – u.a. in Bachs Weihnachtsoratorium und Reformationskantate, sowie in Mendelssohn-Bartholdys 42. Psalm, Wie der Hirsch schreit.

Maxi Sophie

(Amor)

MAXI SOPHIE MÄDER

Mäder

www.maxisophiemaeder.com

©Reiner Nicklas

Das Händelfestspielorchester Halle musiziert seit 1993 auf historischen Instrumenten und hat seither das Musikleben der Stadt mit Konzerten und Opernvorstellungen überaus bereichert. Seine Zugehörigkeit zur Staatskapelle Halle, einem auf modernen Instrumenten spielenden Konzert- und Opernorchester, ist in der deutschen Musikszene einzigartig. Das Spezialensemble für Alte Musik setzt die lange Tradition der Händel-Pflege in Halle fort und repräsentiert die Stadt auf Gastspielreisen regional und in der ganzen Welt. In den letzten Jahren trat das Orchester in verschiedenen deutschen Musikzentren auf, so u.a. beim Musikfest Stuttgart, bei den Magdeburger Telemann-Festtagen, den Händel-Festspielen Halle und Göttingen, beim Bachfest Leipzig, in der Elbphilharmonie Hamburg und im Rahmen zweier Opernproduktionen der Semperoper Dresden sowie in Spanien, Frankreich, Italien, Belgien, Österreich und Südkorea. In Halle ist das Ensemble in seinen eigenen Abonnement-Reihen »Händels Welt« und, in kammermusikalischer Besetzung in Kooperation mit der Stiftung Händel-Haus, in »Händels Schätze« zu erleben.

Seit der englische Dirigent Howard Arman den Grundstein für das rasch wachsende Renommee des Ensembles gelegt hat, arbeitet das Händelfestspielorchester Halle immer wieder mit international ausgewiesenen Spezialisten wie Paul McCreesh, Paul Goodwin, Marcus Creed, Michael Schneider, Fabio Biondi, Andreas Spering, Wolfgang Katschner, Sergio Azzolini, Petra Müllejans, Mayumi Hirasaki und Enrico Onofri, Attilio Cremonesi, Vittorio Ghielmi und Michael Hofstetter zusammen. Von 2007 bis 2019 hat Bernhard Forck das Ensemble als Künstlerischer Leiter nachhaltig geprägt.

Mehrere CD- und DVD-Einspielungen liegen vor, u.a. eine Einspielung mit Arien von Händel und Gluck zusammen mit Samuel Mariño und Michael Hofstetter, unterstützt von den Gluck Festspielen.

Höhepunkte der vergangenen Saison waren die Gastspiele in der Elbphilharmonie Hamburg und bei den Gluck Festspielen in Bayreuth und Nürnberg. Regelmäßig führt das Orchester von der hallischen Musikwissenschaft wiederentdeckte und edierte Kantaten von Telemann beim Bachfest Leipzig, den Magdeburger Telemann-Tagen, beim Thüringer Bachfest in Eisenach und in Halle auf.



© Falk Wenzel

Händelfestspiel- orchester Halle



LauschWerk

Das LauschWerk besteht größtenteils aus aktiven und ehemaligen Mitgliedern der Audi Jugendchorakademie, die sich für eine professionelle Sängerlaufbahn entschieden haben. Das je nach Programm mit 8–24 Sängerinnen und Sängern besetzte Ensemble erarbeitet unter der Leitung von Martin Steidler anspruchsvolle Vokalmusik von der Renaissance bis zur Moderne.

Die Mitwirkenden werden zusätzlich von international renommierten Referenten wie Julian Prégardien oder Christiane Iven stimmlich und künstlerisch gecoacht. Ziel der Akademie ist, auf das Singen in professionellen Ensembles vorzubereiten, die dazu nötigen stimmlichen und künstlerischen Fähigkeiten auszubauen und Impulse für die solistische Weiterentwicklung zu geben.

Gluck

Eroica

Sopran: **Danae Kontora**
Akademie für Alte Musik Berlin
Leitung: **Michael Hofstetter**

Zum Programm

Für Beethoven war sie die bedeutendste seiner 9 Symphonien: die „Eroica“. In diesem Konzert wird das Werk neben der Ouvertüre „Coriolan“ so zu erleben sein, wie es 1804 bei der Uraufführung erklingen ist – in einer eher kammermusikalischen Besetzung und damit einem völlig neuen transparenten Hörerlebnis in der Pracht der originalen Klangfarben. Eine legendäre Konzertarie von Mozart komplettiert das Programm: Mozart fordert in der Arie „Popoli di Tessaglia“ gleich mehrfach mit dem dreigestrichenen ‚G‘ den höchsten je für eine Gesangsstimme notierten Ton. Den Text der Arie entlehnt Mozart dem Libretto, das Calzabigi für Glucks Oper Alceste verfasst hat. Mit den Worten „Popoli di Tessaglia“ tritt Alceste erstmals auf und wendet sich mit der Nachricht vom nahenden Tode des Königs an ihr Volk. Mozart komponiert aus diesem Text eine der schönsten und kunstvollsten Konzertarien für hohen Sopran.

Ludwig van Beethoven (1770-1827): Ouvertüre zu Coriolan op. 62

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): Konzertarie „Popoli di Tessaglia“ KV 316

Pause

Ludwig van Beethoven (1770-1827): 3. Sinfonie in Es-Dur op. 55 (Eroica)

<https://akamus.de/de>



© Uwe Arens

6. Mai 2022
Beginn: 19:30 Uhr
Markgräfliches Opernhaus Bayreuth



Akademie für Alte

1982 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. Tourneen führen das Orchester regelmäßig in die USA und nach Asien.

Das Ensemble musiziert unter der wechselnden Leitung seiner Konzertmeister Bernhard Forck, Georg Kallweit und Stephan Mai sowie ausgewählter Dirigenten. Besonders mit René Jacobs verbindet das Ensemble eine enge und langjährige künstlerische Partnerschaft. Die gemeinsame Entdeckerlust führte zu Wiederaufführungen und Neudeutungen zahlreicher Opern und Oratorien, die weltweit Furore machten.

Aufnahmen des Ensembles wurden mit allen bedeutenden Schallplattenpreisen ausgezeichnet, darunter Grammy Award, Diapason d'Or, Cannes Classical Award, Gramophone Award, Edison Award, MIDEM Classical Award und der Choc de l'année sowie der Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik. 2006 erhielt das Orchester den Telemann-Preis der Stadt Magdeburg, 2014 die Bach-Medaille der Stadt Leipzig und den ECHO Klassik.

Zuletzt erschienen auf CD die Haydn-Oper L'isola disabitata, Händels Messiah mit dem RIAS Kammerchor Berlin unter Justin Doyle, Mozarts Requiem mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks unter Howard Arman sowie eine Einspielung der Brandenburgischen Konzerte von Johann Sebastian Bach.

Musik Berlin

Danae Kontora studierte zunächst am Konservatorium ihrer Heimatstadt Athen, später an der Hochschule für Musik und Theater München, an der Theaterakademie „August Everding“ und am Opernstudio der Oper Frankfurt. Sie ist Preisträgerin des X.O.N.-Wettbewerbs im Bereich Gesang und wurde mit dem Bayerischen Kunstförderpreis ausgezeichnet.

Danae Kontora singt an der Oper Leipzig, der Oper Frankfurt, der Semperoper Dresden, am Aalto-Musiktheater Essen, am Staatstheater am Gärtnerplatz München, im Prinzregententheater in München, bei der Münchener Biennale, beim Mozartfest Würzburg und im Tianqiao Performing Arts Center in Peking.

Dabei arbeitete sie mit Dirigent*innen wie Stefan Blunier, Paolo Carignani, Jonathan Darlington, Konstantia Gourzi, Friedrich Haider, Andreas Kowalewitz, Henrik Nánási, Ivan Repušić, George Petrou, Ulf Schirmer, Juraj Valcuha, Mario Venzago und Sebastian Weigle.

Die Saison 2019/2020 führte sie u. a. als Königin der Nacht in Die Zauberflöte nach Macao, Taiwan und an die Komische Oper Berlin, als Franzi in Johannes Maria Stauds Die Weiden an die Wiener Staatsoper, als Zerbinetta in Ariadne auf Naxos an die finnische Nationaloper in Helsinki und in Mozarts Requiem ans Mozarteum Salzburg.

Kommende Spielzeit wird die Künstlerin an der Bayrischen Staatsoper als Philippe in Pendereckis Teufel von Loudon zu hören sein sowie als Barbarina in Mozarts Figaros Hochzeit.

Danae

DANAE KONTORA

Kontora

www.danaekontora.com

© Benedikt Schwarzer

VANESSA WALDHART



HENRIETTE AURACHER



© Hendrik Schmidt



CORNELIA OSTERWALD

© Ida Zenna



BIRGIT SCHNUPFEIL

Arien und kammermusik mit Vanessa Waldhart

Sopran: **Vanessa Waldhart**

Violine: **Birgit Schnurpfeil, Henriette Auracher**

Cembalo: **Cornelia Osterwald**

Zum Programm

Die brillante Sopranistin Vanessa Waldhart, umjubelter Star der Händelfestspiele Halle, steht am Beginn einer internationalen Karriere als Opern- und Oratoriensängerin. Begleitet von Solisten des Händelfestspielorchesters Halle singt sie Arien von G. F. Händel, Chr. W. Gluck und J. H. Graun.

6. Mai 2022 | Beginn: 20:00 Uhr
Kulturhalle Berching

A black and white close-up portrait of a woman with long, dark, wavy hair. She is looking directly at the camera with a neutral expression. She is wearing a dark, possibly black, garment. The background is a plain, light-colored wall.

Vanessa

Vanessa Waldhart ist Ensemblemitglied der Oper Halle (Saale) und jährlich bei den Int. Händelfestspielen Halle zu erleben, wo sie als Cleopatra in „Julius Cäsar“ unter Michael Hofstetter und Peter Konwitschny debütierte. 2022 wird sie die Tochter Zion (Brockes Passion) unter Michael Hofstetter in einer Inszenierung von Walter Sutcliffe und Dorinda (Orlando) unter dem Dirigat von Christian Curnyn singen.

Mit der Partie der Königin der Nacht (Mozart: Zauberflöte) gastierte sie in Wien, Sarajevo, Chemnitz, Schwerin und bei Edda Mosers „Festspiel der deutschen Sprache“ in Bad Lauchstädt. Zu ihren weiteren Rollen zählen u.a. Susanna (Mozart: Hochzeit des Figaro), Titania (Britten: Sommernachtstraum) und Oscar (Verdi: Ballo in maschera). Bei der Kammeroper Schloss Rheinsberg wird sie im Juli 2022 als Konstanze in Mozarts „Entführung aus dem Serail“ und am Aalto-Theater Essen im Februar 2023 als Fiakermilli in Strauss' „Arabella“ debütieren.

Sie arbeitete mit Dirigenten wie René Jacobs, Attilio Cremonesi, Ariane Matiakh, Philippe Bach, José Miguel Esandi, Michael Wendeborg, Guido Mancusi, Christoph-Mathias Mueller, Christoph U. Meier, Peter Christian Feigel, Werner Ehrhardt; sowie mit Regisseuren wie Tobias Kratzer, Anthony Pilavachi, Isabel Ostermann, Martin G. Berger, Igor Folwill und Patric Seibert-Wolf zusammen.

Waldhart

Neben Opernengagements trat sie auch als Konzert- und Oratoriensolistin u.a. in Orffs „Carmina Burana“, Mozarts „Exsultate Jubilate“, Pergolesis „Stabat mater“, Haydns „Die Schöpfung“ und Mahlers 4. Sinfonie in Österreich (u.a. Wien: Goldener Musikverein und Konzerthaus), den Niederlanden (Grachtenfestival Amsterdam), Italien, der Schweiz und Deutschland auf.



© Roland Unger

Liederabend mit Bo Skovhus und Stefan Vladar

Bariton: **Bo Skovhus**

Klavier: **Stefan Vladar**

Zum Programm

Der Ausnahmeariton Bo Skovhus zählt zu den bedeutendsten Interpreten seiner Generation. Gemeinsam mit dem international gefragten Pianisten Stefan Vladar singt er Franz Schuberts Schwanengesang. Mit dem Titel „Schwanengesang“ wird traditionell das letzte Werk eines Künstlers bezeichnet. Die postum veröffentlichte Liedersammlung besteht aus vertonten Gedichten von Ludwig Rellstab, Heinrich Heine und Johann Gabriel Seidel.

8. Mai 2022 | Beginn: 17:00 Uhr
Dorfmühle Lehrberg



Bo

Skovhus

Bo Skovhus gilt als einer der Spitzeninterpreten seiner Generation. Er studierte Gesang am Musikinstitut Aarhus, an der Königlichen Opern Akademie in Kopenhagen und in New York.

Seine internationale Karriere begann 1988 in der Rolle des Don Giovanni an der Wiener Volksoper. Als besondere Auszeichnung wurde ihm 1997 der Titel des österreichischen Kammersängers verliehen. Außerdem erhielt er im Jahr 2015 den Österreichischen Musikpreis „Goldener Schikaneder“ in der Kategorie „Beste männliche Nebenrolle“ für die Rolle des Nick Shadow in „The Rake’s Progress“ am Theater an der Wien. Neben Auftritten an großen Opernhäusern und mit führenden Orchestern in Europa, Amerika und Japan widmet sich Bo Skovhus mit großer Leidenschaft dem Liedgesang.

Immer wieder ist er Gast bedeutender Festspiele und Musikzentren. Im Laufe seiner Karriere baute Skovhus ein umfassendes Opernrepertoire auf, insbesondere mit Fokus auf Werke von Gustav Mahler, den Skandinavischen Kompositionen sowie Partien wie Beckmesser („Die Meistersinger von Nürnberg“), Titus in Michael Jarrells „Berenice“, Madryka („Arabella“) und Titelpartien in u.a. Aribert Reimanns „Lear“ und „Wozzeck“. Skovhus’ Projekte umfassen: „Fledermaus“ an der Staatsoper Hamburg, Dr. Schön in „Lulu“ in Brüssel, Jaroslav Prus in „Vec Makropulos“ an der Staatsoper Berlin, „Wozzeck“ in Boston und in der Carnegie Hall, New York, „Bluthaus“ an der Staatsoper München, „Karl V“ in Barcelona, „Arabella“ in Dresden, Dr. Schön/„Lulu“ am Theater an der Wien, Faninal in „Rosenkavalier“ in Genf, „Lear“ in Madrid, etc. Sehr herausragend waren Zusammenarbeiten mit Dirigent/-innen wie u.a. Philippe Jordan, Daniel Barenboim, Christian Thielemann, Simone Young, Christoph Eschenbach und Zubin Mehta.

Seit der Spielzeit 2019/2020 ist Vladar Generalmusikdirektor und aktuell auch Operndirektor am Theater Lübeck, wo er neben zahlreichen Symphoniekonzerten bereits Opern wie Mozarts Zauberflöte, Verdis La Traviata, Dvořáks Rusalka, Humperdincks Hänsel und Gretel, Poulencs La Voix Humaine, Menottis The Telephone, Brittens Owen Wingrave dirigierte.

Stefan Vladar blickt auf eine jahrzehntelange Karriere als Pianist und Dirigent zurück.

Nachdem Vladar 1985 den Internationalen Beethoven-Klavierwettbewerb gewann, war die Laufbahn als Pianist vorgezeichnet. Er arbeitete mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Vladimir Fedoseyev, Neville Marriner, Yehudi Menuhin, Seiji Ozawa, Simon Rattle, Christian Thielemann, Sandor Vegh und Jaap van Zweden und Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Concertgebouw Orchester, der Academy of St Martin in the Fields, der Camerata Salzburg und dem NHK Symphony Orchestra u.a.

Ein Vertrag beim Sony Classical und Gastspiele bei bedeutenden Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival und dem Rheingau Musik Festival, dem Festival Musikfest Bremen, Ravinia Festival Chicago, Mostly Mozart Festival New York, den Londoner Proms und dem Edinburgh Festival prägten die ersten Jahrzehnte seiner Laufbahn.

Neben der Pianistenkarriere begann der behutsame Aufbau einer Dirigententätigkeit. Nach der Chefposition in Graz folgten elf Jahre als Chefdirigent des Wiener Kammerorchesters, mit dem Vladar, auch immer wieder in Personalunion als Solist und Dirigent weltweit auf Tourneen ging. Als Gastdirigent arbeitete er u.a. mit den Wiener Symphonikern, dem Mozarteumorchester Salzburg, den Bamberger Symphonikern, dem Residentie Orkest Den Haag, dem Tschaikowsky Symphonieorchester, den Moskauer Philharmonikern und dem Svetlanov Orchester Moskau.

Stefan

STEFAN VLADAR

Vladar

©Marco Borggreve

Gipfeltreffen: Händel und Gluck

Sopran: **Samuel Mariño**

Händelfestspielorchester Halle

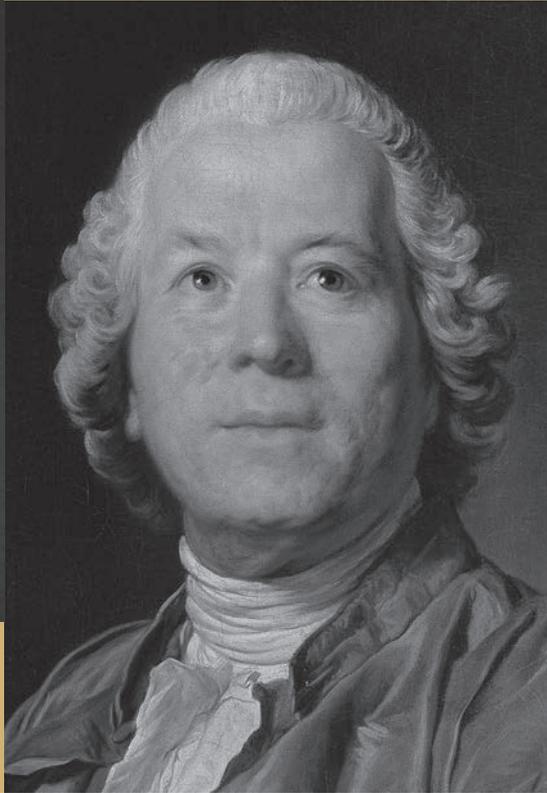
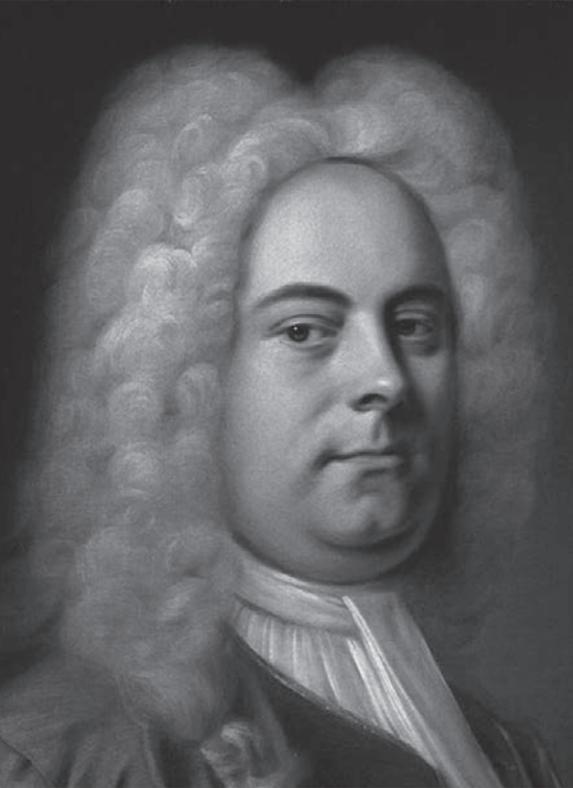
Musikalische Leitung: **Jörg Halubek**

Zum Programm

Am 25. März 1746 erlebte London ein Gipfeltreffen von musikhistorischem Ausmaß: Händel und Gluck gaben ein gemeinsames Benefizkonzert zugunsten in Not geratener Musiker. Diese einzigartige musikalische Begegnung der beiden Giganten lässt nun das Konzert mit Samuel Mariño und dem Händelfestspielorchester Halle unter Jörg Halubek wiederaufleben, mit einigen Arien aus dem erhaltenen Programm dieses besonderen Ereignisses. Zu erleben sind durchwegs selten gespielte Werke: Entdeckungen, die dem jungen Venezolaner Mariño wie auf den Leib geschrieben sind.

12. Mai 2022 | Beginn: 20:00 Uhr
Historischer Rathaussaal Nürnberg

13. Mai 2022 | Beginn: 19:30 Uhr
Markgräfliches Opernhaus Bayreuth



Samuel Mariños einzigartiges stimmliches Talent erlaubt es ihm, eine Fülle von Partien in der Oper des Barocks und des klassischen Repertoires zu erkunden.

Ursprünglich als Balletttänzer ausgebildet, begann Samuel sein Studium an der National Art University in Caracas. Seine ersten Erfahrungen im Bereich der Oper sammelte er mit der Camerata Baroca in Caracas, wo er u.a. mit Gustavo Dudamel, Helmuth Rilling and Theodore Kuchar zusammenarbeitete. Es waren diese Kooperationen, die ihn dazu inspirierten, sein Studium beim Conservatoire de Paris fortzuführen.

Samuel Mariño debütierte bei den Händel-Festspielen Halle, wo er als Alessandro in Händels Berenice auftrat - eine Darbietung, die ihm die Nominierung zum Best Revelation Artist im Magazin OpernWelt einbrachte. 2019 sang er im Rahmen der Gluck Festspiele die Rolle des Demetrio in Glucks Antigono mit dem Händelfestspielorchester Halle unter der Leitung von Michael Hofstetter am Markgräflichen Opernhaus Bayreuth, Curiazio in Cimarosas Gli Orazi ei Curiazi für die Kammeroper Schloss Rheinsberg und den Angelo in Händels La Resurrezione am Stadttheater Gießen, ebenfalls unter der Leitung von Michael Hofstetter.

Highlights der Saison 2021/2022 sind sein Debut an der Opéra Comique, ein Recital an der Philharmonie Essen sowie Pergolesis Stabat Mater mit dem Orchestre de l'Opéra Royal, welches beim Label Versailles Spectacles als CD veröffentlicht wird.

Samuel

Sein Solo Debut Album Care pupille – eine Sammlung von Raritäten von Händel und Gluck – mit dem Händelfestspielorchester Halle unter der Leitung von Michael Hofstetter wurde vom Label Orfeo veröffentlicht und in drei Kategorien für den Opus Klassik 2021 nominiert.

Samuel Mariño wurde mit dem Interpretation Award der Opéra de Marseille International Singing Competition 2017 ausgezeichnet und gewann den Neue Stimmen Audience Preis 2017. 2019 gründete er das Ensemble Teseo, mit welchem er das Ziel verfolgt, vergessene barocke Werke und Techniken auf etablierte Opern- und Konzertbühnen zu bringen.

A black and white portrait of Samuel Mariño. He is shown from the chest up, wearing a light-colored, possibly white, blazer over a dark shirt. He has dark, curly hair and is looking directly at the camera with a neutral expression. The background is a soft, out-of-focus grey.

SAMUEL MARIÑO

Mariño

www.samuelmarino.com

©Olivier Allard

Jörg Halubek ist einer der vielversprechenden Spezialisten für Alte Musik, als Dirigent, Cembalist und Organist. Mit dem von ihm gegründeten Barockorchester „Il Gusto Barocco“ sowie als Solokünstler ist er an zahlreichen deutschen Opernhäusern und Festspielen im in- und Ausland zu Gast. 2004 gewann er den Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb in Leipzig.

2020 leitete er mit Händels „Acis und Galatea“ die erste ukrainische Händelinszenierung überhaupt im Rahmen der Barockoper-Plattform Open Opera Ukraine. Bei der Bachwoche Ansbach 2019 war er mit Il Gusto Barocco als Festspielorchester geladen und erfuhr große Beachtung. Er dirigierte in den letzten Jahren u.a. an der Komischen Oper Berlin, am Nationaltheater Mannheim, am Staatstheater Kassel, bei den Händel-Festspielen Halle, bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, am Opernhaus Wuppertal und in der Liederhalle Stuttgart.

Als Dirigent gilt Jörg Halubeks Interesse besonders der dramatischen Aktualität der alten Stoffe. Daher ist es ihm ein Anliegen in die Zusammenarbeit mit Regisseuren zu investieren und Flexibilität für dramatisches Konzept mitzubringen. Die Werke aus dem Geist ihrer Entstehung zu begreifen, bildet für ihn die Basis, die Freiheiten der Alten Musik interpretatorisch für neue Lesarten auszuschöpfen - musikalisch als auch szenisch.

2021 veröffentlichte er mit Il Gusto Barocco Bachs Brandenburgische Konzerte (Berlin Classics). Außerdem erschienen erfolgreiche Einspielungen von Claudio Monteverdis „Marienvesper“ (SWR 2/cpo) 2020, Johann David Heinichens „Flavio“ (Ersteinspielung SWR 2/cpo) 2019 und Giuseppe Antonio Brescianellos „Tisbe“ (SWR 2/cpo) 2015.

Jörg

A black and white portrait of Jörg Halubek, a man with curly hair, smiling broadly. He is wearing a dark suit jacket, a white dress shirt, and a white bow tie. The background is dark and out of focus.

JÖRG HALUBEK

Halubek

www.jörghalubek.com

14. Mai 2022
Beginn: 19:30 Uhr
Markgräfliches
Opernhaus Bayreuth



© DKJT archiv

Musikalische Leitung: **Michael Hofstetter**

Künstlerische Betreuung: **Martin Otava**

Alceste: **Anna Kasyan**

Evandro: **Aco Bišćević**

Admeto: **Khanyiso Gwenxane**

Ismene: **Markéta Kloudová**

Oracolo / un Banditore: **Jan Hnyk**

Gran Sacerdote / Apollo: **Daniel Kfelíč**

Eumelo: **Daniel Straka**

Aspasia: **Ivana Bystrická**

Dramaturgie: **Zbyněk Brabec**

Choreographie: **Martin Šinták**

Bühne: **Petr Vitek**

Licht: **Daniel Tesař**

Kostüme: **Eva Jiřiková**

Video: **Lukáš Masner**

Chor, Ballett und Orchester des J.K. Tyl Theater Pilsen

Alceste

(italienische Urfassung 1767)

Zum Programm

Sich selbst opfern für die große Liebe – dieses Thema steht im Zentrum von Christoph Willibald Glucks Oper Alceste. Königin Alceste gibt ihr Leben für ihren todkranken Mann Admeto. Doch der kann ohne seine Gattin nicht mehr glücklich werden. So erscheint – als deus ex machina – in letzter Minute Apollo, der Gott des Lichts und der Vernunft, um Admeto und Alceste wieder zu vereinigen. In Koproduktion mit dem Theater Pilsen widmen sich die Gluck Festspiele der Ur-Fassung in italienischer Sprache von 1776 – eine knappe, dramaturgisch spannende Fassung mit monumentalen Chören, die dem Chor wieder eine Hauptrolle wie in der griechischen Tragödie einräumt.

«Hier hat Gluck die Form der Opera seria, obwohl er mit ihr sehr erfolgreich war, verlassen und erzählt den Text in großen dramatischen Szenen», erklärt Michael Hofstetter. «Es geht um die großen Seins-Themen des menschlichen Lebens. Gluck schafft mit seiner Alceste mehr als ein halbes Jahrhundert vor Beethoven eine durch ihre absoluten Emanzipation und Entscheidungsstärke singuläre Figur, eine Heldin im Geiste einer Leonore. Wenn in der letzten Szene – vor dem Erscheinen Apolls – Alceste und Admet an der unmöglichen Entscheidung verzweifeln, wer für wen in den Tod geht um dem jeweils anderen das Leben zu retten, ist das nichts anderes, als wenn in einem Hollywood-Epos wie Titanic, das Liebespaar an der Reling des sinkenden Schiffes steht, im Rettungsboot aber nur noch ein Platz frei ist. Die großen Gluck'schen Dramen behandeln Themen, die in ihrer Wirkmächtigkeit noch heute ihre volle Kraft und Gültigkeit besitzen.»

Anna Kasyan ist eine der prominentesten Sopranistinnen ihrer Generation. Kasyan sang an internationalen Häusern wie dem Grand Théâtre de Genève, dem Royal Opera House of Muscat, dem Maggio Musicale Fiorentino, der Royal Danish Opera Copenhagen, den Salzburger Osterfestspielen und dem Ravenna Festival u.v.a. Sie arbeitet mit namhaften Dirigenten wie M^o Muti, Nagano, Abbado, Domingo, Carignani, Currentzis, Spinosi, Curtis, Savall, Gelmetti, Hofstetter, Guidarini, Carella, Callegari zusammen. Sie arbeitete mit Regisseuren wie Pizzi, Livermore, Himmelmann, Muti, Verdone, Scarpitta, Bélier-Garcia, Mazzonis, Krief, Lyngbo und Roells.

Neben ihrer Tätigkeit auf der Opernbühne gibt Kasyan regelmäßig Liederabende auf der ganzen Welt, u.a. in der Carnegie Hall, dem Bolschoi-Theater, der Scala, der Flämischen Oper, der Wilfrid-Pelletier Hall, dem Herkulesaal, dem Théâtre de Châtelet, der Opéra de Québec, dem Wiener Konzerthaus, der Opéra de Marseille, der Victoria Hall, Bozar und dem Château de Versailles.

Als raffinierte Mozart-Interpretin verkörperte Kasyan mehrfach die Heldinnen seiner Opern. Mit ihrer Rusalka begeisterte sie das römische Publikum und kehrt nun für die Rolle der Susanna in der berühmten Strehler-Produktion an das Teatro dell'Opera di Roma zurück. Zu ihren jüngsten Erfolgen zählen Fiordiligi am Teatro Petruzzelli di Bari, an der Opera de Nice, am Royal Opera House Kopenhagen und am Festspielhaus Baden-Baden, Zerlina beim Festival de Radio France und an den Opern von Toulon, Montpellier, Rouen und Metz, Despina im Konzerthaus Dortmund, in Wien, beim MusikFest Bremen, am Michailowski-Theater St. Petersburg und an der Novaya Opera in Moskau.

2013 nahm sie unter der Leitung Currentzis die Despina für Sony Classical auf. 2017 erschien ihre erste eigene CD Recital - Shades of Love - Italian cantatas by Handel.

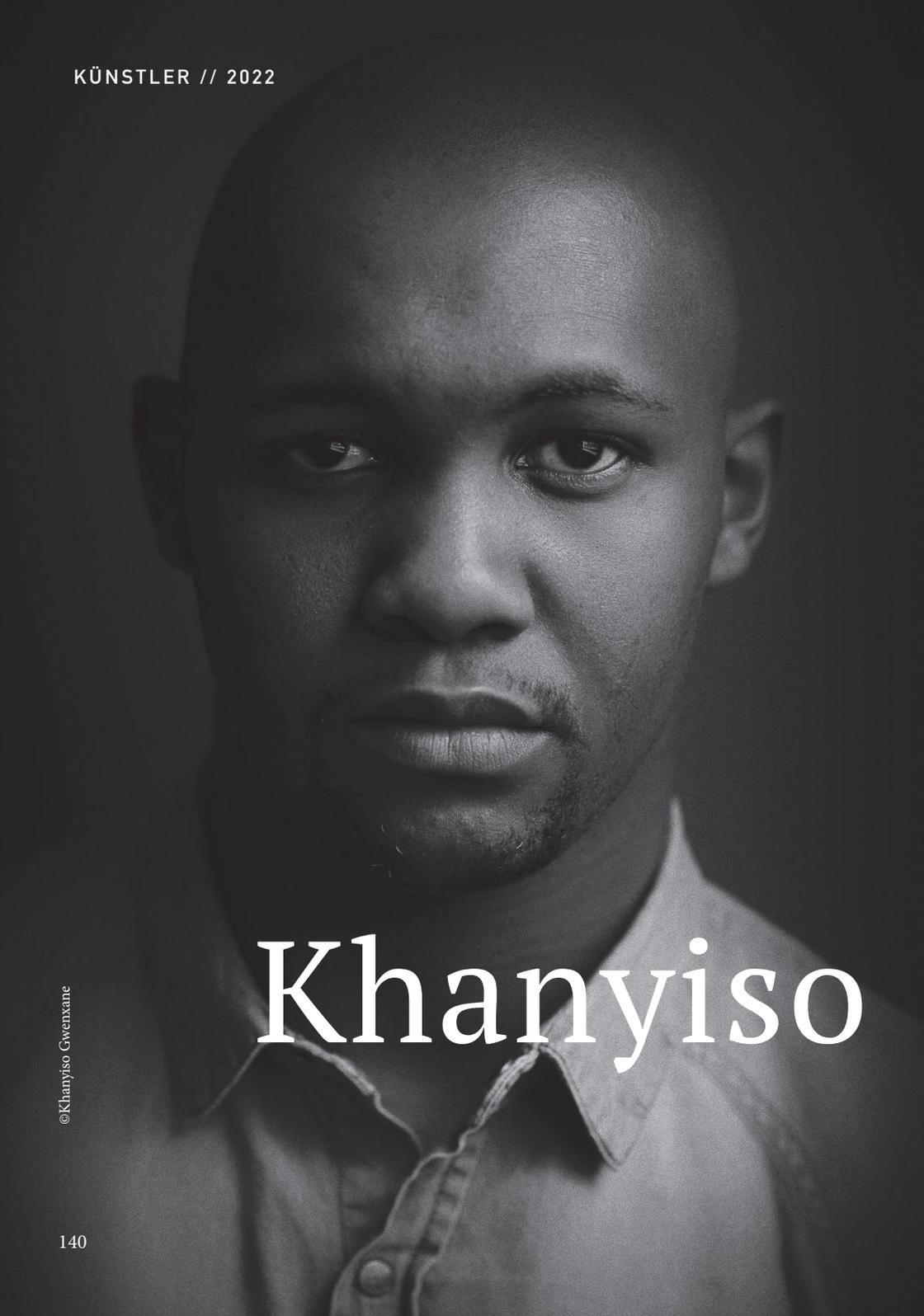
Anna

(Alceste)

ANNA KASYAN

Kasyan

© Jean-Baptiste Millot



Khanyiso

©Khanyiso Gwenzane

Khanyiso Gwenxane debütierte 2016 als Ferrando in Mozarts *Così fan tutte* an der Königlichen Oper Stockholm; 2017 als Nemorino in Donizettis *L'elisir d'amore* beim New Generation Festival Florenz; 2018 als Mozarts Tito am Staatstheater Braunschweig.

Am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen reicht sein Repertoire von Monteverdis *L'Orfeo* bis zu Rossinis *Otello*. Seine Laufbahn begann er 2016 im Jungen Ensemble der Semperoper Dresden und kehrte 2022 als Gast zurück.

Er musizierte mit Dirigenten wie Marek Janowski, Tomáš Netopil, Andrés Orozco-Estrada, Lawrence Renes, Omer Meir Wellber und wurde begleitet von Klangkörpern wie Dresdner Philharmonie, Kungliga Hovkapellet Stockholm, Staatskapelle Dresden.

Gwenxane

(Admeto)

Sein Operndebüt gab er 2009 in der Rolle des Triquet in Tschaikowskys Eugen Onegin am Mozarteum Salzburg. In seiner bisher anspruchsvollsten Rolle war er als Orphée in der französischen Fassung von Glucks Orphée et Eurydice in Innsbruck zu hören und erntete großen Beifall der Kritik. Er gastierte bereits an Häusern und Festivals in ganz Europa, darunter La Scala, Komische Oper Berlin, Trame Sonore Mantua, Styriarte Graz, Salzburger Festspiele mit Dirigenten wie Vittorio Ghielmi, Reinhard Goebel, Jordi Savall, Christopher Curney, Michael Hofstetter, Ingo Metzmacher, Gérard Korsten, Theodor Guschelbauer u.a.

2014 begeisterte er Publikum und Presse in der Rolle des Mercure in Rameaus Castor et Pollux an der Komischen Oper Berlin: "Tenor Aco Aleksander Bišćević bewies enorme stimmliche Beweglichkeit." (www.musicalamerica.com).

Er ist ein gefragter Evangelist und gibt, der historischen Praxis folgend, Liederabende, bei denen er sich selbst begleitet.

ACO
(Evandro)



Bišćević

www.acobiscevic.com

© Jana Jocić

Daniel Kfelíř (Gran Sacerdote / Apollo)



Daniel Kfelíř wurde in Pilsen geboren und studiert derzeit am Konservatorium Pilsen Operngesang in Prag und Wien. Neben einem bereits abgeschlossenen Studium des Klassischen Gesangs, absolvierte er Meisterkurse bei A. Carangelo, L. Eustis, N. Baxa u. a. am J.K. Tyl Theater in Pilsen trat er schon in zahlreichen Aufführungen auf. So war er bereits als Dancairo in Bizets „Carmen“ und in der Rolle des Horacio in Thomas‘ „Hamlet“ zu sehen. Am Schlesischen Theater in Opava spielte Daniel Kfelíř Figaro in Mozarts „Le Nozze die Figaro“. Außerdem hatte er bereits einige Auftritte mit Orchestern und Chören im Ausland, wie zum Beispiel in den USA, Kanada und Finnland. Sehr erfolgreich nahm Kfelíř bei zahlreichen internationalen

Gesangswettbewerben. So erzielte er beispielsweise den 1. Platz des Internationalen Antonín Dvořáks Gesangswettbewerbs.

Jan Hnyk (Oracolo / un Banditore)

Jan Hnyk wurde 1992 in Jilemnici, Tschechien, geboren und studierte am Prager Konservatorium bei Prof. Zbyněk Brabec. Er ist regelmäßiger Gastkünstler beim Nationalen Theater in Prag, am J.K. Theater in Pilsen und am F.X. Šalda-Theater in Liberec. Jan Hnyk war bereits u. a. in der Rolle des Leporello in Mozarts Don Giovanni, als Zunyga in Bizets Carmen, als Caspar in Webers Freischütz und als Figaro in Mozarts Le Nozze die Figaro zu sehen. Er ist Preisträger des Internationalen Gesangswettbewerbs Antonín-Dvořák-Wettbewerb im Jahr 2016 in Karlsbad und des internationalen Wettbewerbs Ad Honorem Mozart Im Jahr 2012 in Prag.



Marketá Kloudová (Ismene)

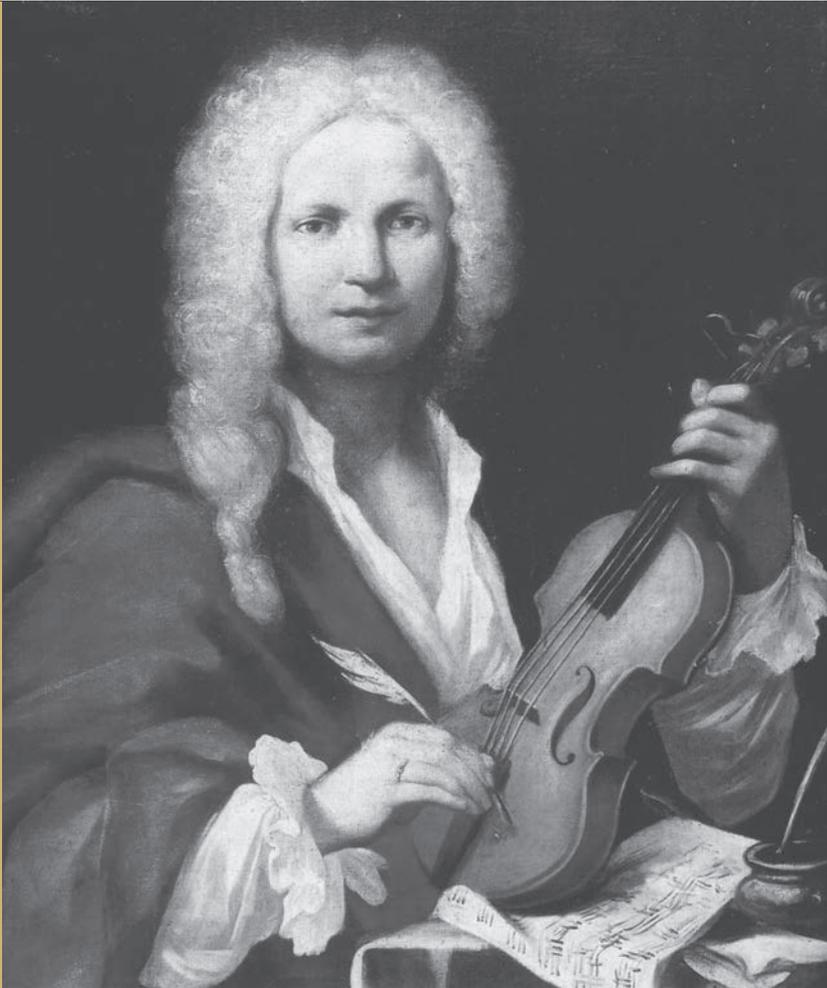
Marketá Kloudová wurde in Brünn, Tschechien, geboren und wuchs in einer musikalischen Familie auf, wodurch sie schon von früher Kindheit an Bühnenerfahrung weit über die tschechische Grenze hinaus sammeln durfte. Sie studierte in Brünn und Campobasso, Italien. Seit ihrem Masterstudium arbeitet sie mit zahlreichen Orchestern und Dirigenten (u.a. M. Minkowski und A. Liebreich) zusammen. Seit sechs Jahren ist sie festes Mitglied des tschechischen Barockensembles. Dank erster Theatererfahrungen am Neuen Operettenstudio Brünn tritt sie seit 2016 an vielen tschechischen Theatern auf (u.a. ND in Prag und DJKT in Pilsen). In dieser Saison wird sie als Gretel in der Inszenierung von „Die verkaufte Braut“ am Nationaltheater zu sehen sein. Für ihre Rolle der Gräfin in der Inszenierung von „Die Hochzeit des Figaro“ am Schlesischen Theater Opava wurde sie für die Thalia Awards 2020 nominiert.



©Jana Šuplerová Kovářová

<https://marketabohmova.com/>

glück



Gluck & Freunde: Kammermusik von Gluck, Händel und Vivaldi

Violine: **Birgit Schnurpfeil, Henriette Auracher**

Cembalo: **Cornelia Osterwald**

Zum Programm

Gluck hat neben Opern auch Kammermusik geschrieben. Diesen heute oft unbekannteren Werken spüren die Solisten des Halle Festspielorchesters nach – in der prächtigen Grafschaftskirche Castell. Dazu gibt es Werke von Georg Friedrich Händel und Antonio Vivaldi.

15. Mai 2022

Beginn: 17.00 Uhr

Grafschaftskirche Castell



Birgit
Schnurpfeil



Henriette
Auracher



Cornelia
Osterwald

Mit der Spielzeit 1994/95 wurde Birgit Schnurpfeil am Opernhaus Halle engagiert, wo sie neben ihrer laufenden Verpflichtung in dem auf historischen Instrumenten musizierenden Händel-Festspielorchester als Konzertmeisterin beschäftigt ist.

Darüber hinaus hat sie regelmäßig in verschiedenen Spezialensembles für Alte Musik, wie der Berliner Barock Compagny und der Akademie für Alte Musik Berlin gearbeitet und wirkt als Konzertmeisterin bei verschiedenen anderen Barockorchestern.

Sie arbeitet zudem als Coach für barocke und klassische Musik auf modernen Instrumenten.

Henriette Auracher wurde in Bietigheim geboren und erhielt ihren ersten Geigenunterricht mit vier Jahren. Sie studierte an der Hochschule für Musik in Trossingen Violine und sammelte während ihres Studiums erste Orchestererfahrung als Praktikantin und Aushilfe bei den Stuttgarter Philharmonikern und der Süddeutschen Philharmonie Konstanz. Seit Mai 2000 ist sie Mitglied der Staatskapelle Halle. Darüber hinaus konzertiert sie mit wechselnden Kammermusikensembles im In- und Ausland.

Cornelia Osterwald studierte Klavier, Cembalo und Hammerflügel an der Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn-Bartholdy" in Leipzig bei Prof. Helgeheide Schmidt und Prof. Christine Schornsheim.

Im Anschluss folgte ein Aufbaustudium für Alte Musik bei Prof. Ludger Rémy, Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber" in Dresden, sowie erneut bei Prof. Christine Schornsheim in Leipzig.

Meisterkurse und Privatunterricht bei Walter-Heinz Bernstein, Gustav Leonhardt, Andreas Staier, Menno van Delft trugen zu ihrer weiteren Profilierung bei.

Sie tritt wiederholt als Solistin und Continuospielerin u.a. beim „Internationalen Bachfest Leipzig“, bei den „Händelfestspielen Halle/S.“, beim „Sächsischen Mozartfest Chemnitz“, dem „MDR“ sowie dem „NDR“ auf.

Hille Perl & Friends: Ballads Within A Dream



© Photogen Harpstedt

Gesang: **Clare Wilkinson**

Violine: **Veronika Skuplik**

Viola da Gamba: **Hille Perl**

Theorbe und Konzeption: **Andreas Arend**

Zum Programm

Musik ist für Hille Perl lebensnotwendig, das wichtigste Kommunikationsmittel, eindeutiger und präziser als Sprache. Die Musik des 17. und des 18. Jahrhunderts sind ihre geistige Heimat, aber manchmal entführt die Musik sie auch weit weg davon – wie ihre CD «Born to be mild» mit Werken für zwei E-Gamben und E-Gitarre (mit Lee Santana) beweist. In ihrem Programm „Ballads Within A Dream“, das von “Elfen- und Eselsträumen” vor dem Hintergrund einer (Mitt-)Sommernacht erzählt, lässt englische Folksongs und Balladen auf Lieder von Henry Purcell, Lautenlieder und solistische Improvisationen für Theorbe sowie virtuose Streichermusik von den britischen Inseln treffen.

15. Mai 2022

Beginn: 19:00 Uhr

St. Marthakirche Nürnberg

KÜNSTLER // 2022

© Fotografen Harpstedt

Hille

<https://www.hillenet.net/>

Hille Perl spielt seit ihrem fünften Lebensjahr Viola da Gamba. Für die vielfach ausgezeichnete Gambistin ist Musik das vorrangige Medium der zwischenmenschlichen Kommunikation. Präziser, unmissverständlicher und intensiver als Sprachen, von größerer emotionaler Signifikanz als andere Erfahrungen, mit der Ausnahme von Liebe. Musik ist für sie eine Methode nicht nur die Vergangenheit mit der Zukunft zu verbinden, sondern auch, sich widersprechende Aspekte menschlicher Existenz miteinander zu vereinen.

Sie hat viele Enden des Planeten bereist und dort Konzerte gespielt, mit verschiedenen Ensembles oder als Solistin und Duopartnerin des Lautenisten und Komponisten Lee Santana, mit Michala Petri (Blockflöte) oder Avi Avital (Mandoline). Die Musik des 17. und des 18. Jahrhunderts sind ihre geistige Heimat, aber manchmal entführt die Musik sie auch weit weg davon, an Orte, von denen sie nicht einmal träumte – wie ihre CD »Born to be mild« mit Werken für zwei E-Gamben und E-Gitarre beweist.

Zahlreiche CDs ihres Schaffens sind bei SONY Classical erschienen, sowohl Solowerke als auch mit ihren Ensembles Los Otros, Sirius Viols oder Age of Passions. Wenn sie nicht auf Reisen ist, dann lebt sie in einem norddeutschen Bauernhaus, mit ihrem Mann und einigen Gänsen Hühnern, Katzen, Hunden und Schafen.

Seit 2002 ist Hille Perl leidenschaftliche Professorin einer Gambenklasse an der Hochschule für Künste in Bremen. Dort lehrt sie ihre Studierenden seither alles, was sie über Musik, das Gambenspiel und die Kunst weiß und nicht eifersüchtig zu sein, wenn jemand besser spielt als man selbst.

Perl

Clare Wilkinson



© Stefan Schweiger

Clare Wilkinson, beschrieben als „einwandfrei... herzlich... himmlisch“ (Early Music America), „völlig betörend“ (Guardian), macht Musik mit Gruppen unterschiedlicher Art und Größe - Laute, Barockorchester, Gambenconsort, Vokalconsort - und liebt sie alle.

Besonders für ihre Interpretationen der Musik von Bach ist sie gefragt und genießt eine internationale Karriere. Sie sang alle umfangreichen Werke von Bach für Sir John Eliot Gardiner, hat Monteverdi mit Andrew Parrot aufgenommen und beide Bach'schen Passionen mit dem Dunedin Consort.

Ebenso leidenschaftlich widmet sich Clare der Consort Musik. Sie arbeitet regelmäßig mit dem Lautenisten Jakob Heringman zusammen, dem Rose Consort of Viols und Fretwork und pflegt dabei ein Repertoire von Byrd bis Tan Dun; mehrere Komponisten haben für sie in dieser Besetzung geschrieben. Sie ist Mitglied des Vokalconsorts I Fagiolini. Clare hat auch ihre eigene Gruppe, Courtiers of Grace.

Clare hat viele gefeierte CD's aufgenommen, zuletzt: Bachs Magnificat mit dem Dunedin Consort, Mynstrells with Straunge Sounds mit dem Rose Consort of Viols; und Divine Madness, eine Erkundung der Melancholie bei Dowland und in arabischer Sufi Literatur, mit Laute und Oud. Sie lebt mit ihrer Familie in Mechelen.

<http://www.clare-wilkinson.com/>

Veronika Skuplik

Die international gefragte Geigerin spielt vornehmlich in solistisch besetzten Ensembles wie Concerto Palatino, Weser-Renaissance Bremen, FBO Consort, im Ensemble L'Arpeggiata, bei la dolcezza, und mit ihrem Duopartner Andreas Arend (Laute). UrgentMusic ist ihr Ensemble, in dem sie mit von ihr hoch geschätzten leidenschaftlichen Musiker*innen zusammentrifft. Ihre Diskografie umfasst ca. 100 CDs, darunter eine Solo-CD VIOLINO I mit österreichischen Sonaten für unbegleitete skordierte Violine um 1680. VIOLINO II – catena bohemica wurde für die Longlist des Deutschen Schallplattenpreises nominiert.



© Wouter Jansen

<http://www.veronikaskuplik.de/>

Andreas Arend



© Ana Prada

Andreas Arend ist Komponist und Lautenist. In den letzten Jahren entwickelte er diverse Programme und Konzepte, die historische Elemente mit jetztzeitlichen verknüpfen.

Seine besondere Liebe gilt der Kammermusik. Er spielt häufig im Duo mit Nils Mönkemeyer (Viola) und Veronika Skuplik (Barockvioline). Ebenso fühlt er sich in größer besetzten Ensembles zu Hause, etwa beim Freiburger Barockorchester.

Es entstanden zahlreiche CDs mit seiner Mitwirkung, zuletzt als eigenes Konzept „Ballads within a dream“ (2020, DHM), ein komponiertes Set rund um alte englische Folksongs für Stimme, Violine, Viola da Gamba und Theorbe.

<https://www.andreasarend.com/>



© Andrew Phelps

Le Cinesi

(Chr. W. Gluck 1754)

Musikalische Leitung: **Michael Form**

Inszenierung und Choreografie: **Annika Nitsch**

Ausstattung: **Linda Siegismund**

Licht: **Andreas Breu**

Studierende der Gesangsklassen der **Hochschule für Musik**

Barockorchester unter der Leitung von **Anne Röhrig und Wiebke Weidanz**

Zum Programm

Die Azione teatrale in einem Akt „Le Cinesi“ („Die Chinesinnen“) auf ein Libretto von Pietro Metastasio schrieb Christoph Willibald Gluck aus Anlass der Einladung Maria Theresias zu einem mehrtätigen Fest auf dem Landgut Schloss Hof des Prinzen von Sachsen-Hildburghausen. Die spielerisch-ästhetische Diskussion im Gewande einer Chinoiserie vergleicht das Trauerspiel, die Pastorale und die komische Oper – und endet in einem gemeinsamen Tanz der vier Protagonisten. Es spielt das Barockorchester der HfM Nürnberg auf historischen Instrumenten.

20. Mai, 19.30 Uhr

21., Mai 12.30 Uhr

22. Mai, 16.00 Uhr

Barockorchester der Hochschule für Musik Nürnberg

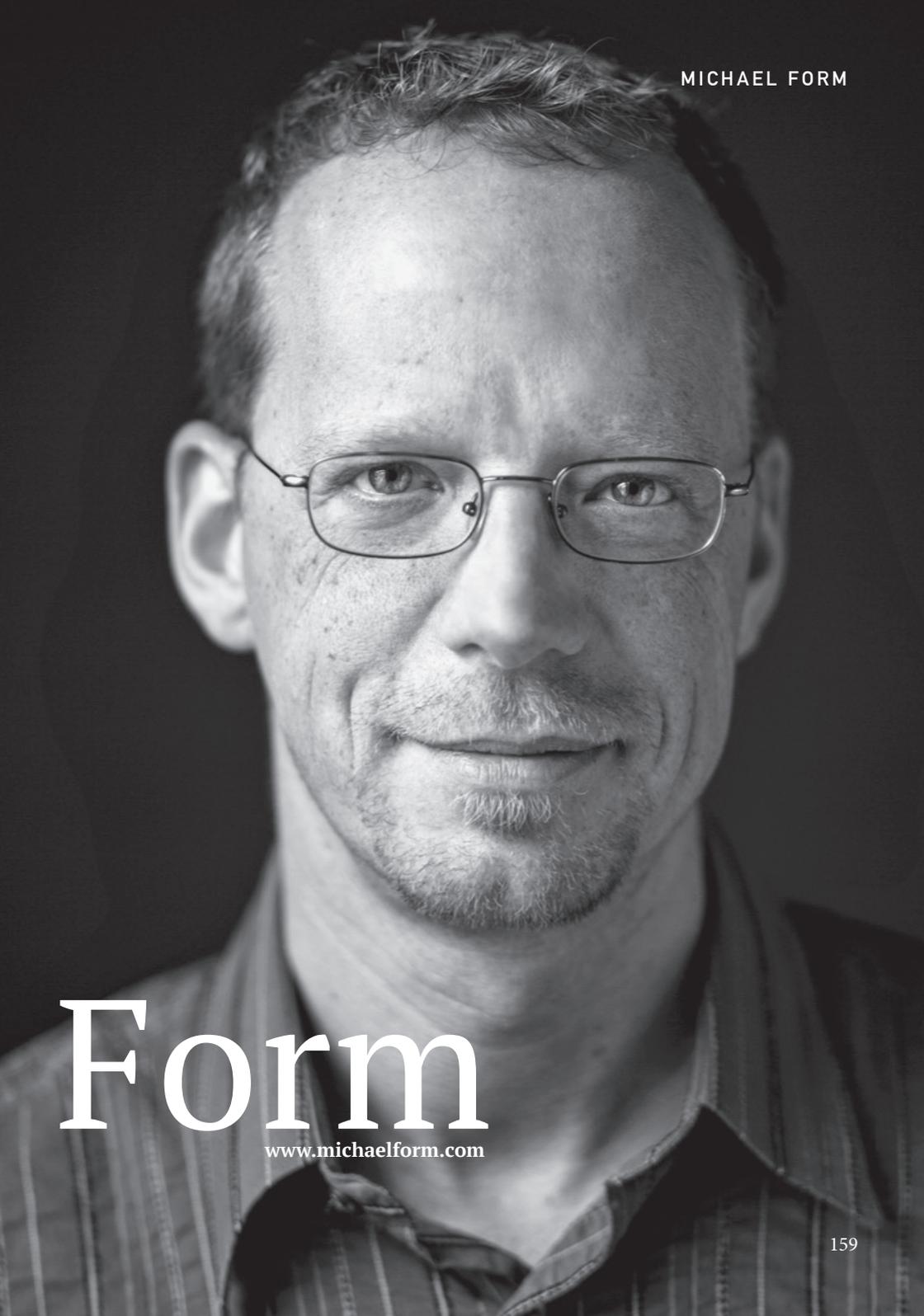
Michael Form gilt als einer der facettenreichsten Musiker seiner Generation. Er macht seit vielen Jahren eine erfolgreiche Doppelkarriere als Instrumentalvirtuose und Dirigent. Als Blockflötist ganz der Alten Musik verpflichtet, bewegt er sich als Dirigent souverän zwischen den Epochen. Seit 2004 leitet er namhafte Barock- und moderne Sinfonieorchester sowie professionelle Chöre in ganz Europa, Lateinamerika und Neuseeland wie das Folkwang Kammerorchester Essen, die Deutschen Händelsolisten, das Württembergische Kammerorchester Heilbronn, die Badische Staatskapelle Karlsruhe und die Niedersächsische Staatsphilharmonie Hannover. An renommierten Theatern hat er mittlerweile über 160 Operaufführungen dirigiert.

Sein Debut als Operndirigent leitete 2004 eine konzertante Aufführung von Jean-Philippe Rameaus «Les Indes Galantes» in Lausanne ein. 2007 dirigierte er die amerikanische Uraufführung der kurz zuvor wiederentdeckten Oper „Motezuma“ von Antonio Vivaldi im Teatro de la Ciudad in Mexiko-Stadt. 2012 gab Michael Form sein Debut bei den renommierten Internationalen Händel-Festspielen Karlsruhe. Die Neuproduktion der Oper «Alessandro» wurde einhellig von der Presse und vom Publikum gefeiert und im Folgejahr wiederaufgenommen sowie als Live-Mitschnitt bei Pan Classics veröffentlicht.

Mit besonderer Hingabe widmet sich Michael Form der Orchesterziehung. Für sein Engagement mit dem Barockorchester Simón Bolívar aus Venezuela wurde er von der Katholischen Universität Caracas zum internationalen Botschafter des Dialogs und des Friedens ernannt.

Seit 2020 ist Michael Form Chefdirigent der Orquesta Humboldt, einem Sinfonieorchester mit Sitz in Madrid, das hauptsächlich aus jungen venezolanischen Emigranten besteht.

Michael

A black and white portrait of Michael Form, a man with short hair, glasses, and a goatee, looking directly at the camera with a slight smile. He is wearing a dark, vertically striped button-down shirt. The background is dark and out of focus.

MICHAEL FORM

Form

www.michaelform.com

A black and white portrait of a woman with bangs, smiling slightly, wearing a dark top and small earrings. The name 'Annika' is overlaid in a large, gold-colored serif font across the lower half of the image.

Annika

Annika Nitsch wurde in Rostock geboren und studierte Musikwissenschaft, Ältere und Neuere Literaturwissenschaft und Sprachwissenschaft an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald.

Nach Hospitanzen bei Calixto Bieito und Jasmina Hadziahmetovic an der Komischen Oper Berlin war sie von 2010 bis 2011 als Regieassistentin am Volkstheater Rostock und im Anschluss bis 2014 am Theater Augsburg engagiert. Dort assistierte sie Regisseuren wie Thilo Rheinhardt, Thorleifur Örn Arnasson, Yona Kim, Peter Konwitschny, Aron Stiehl und Jan Philipp Gloger und inszenierte und choreographierte die Musicalproduktionen „Swinging St. Pauli“, „Pinkelstadt“ und „Spring Awakening“ im Hoffmannkeller und der Brechtbühne am Theater Augsburg.

Seit der Spielzeit 2014/2015 ist Annika Nitsch Regieassistentin für Musiktheater am Staatstheater Nürnberg und arbeitete hier bisher mit Regisseuren wie Laura Scozzi, Tilman Knabe, Peter Konwitschny, Lorenzo Fioroni, Andreas Baesler, Georg Schmiedleitner und Thomas Enzinger zusammen. Am Staatstheater Nürnberg inszenierte und choreographierte Annika Nitsch die Oper „Anoia“ in der Bluebox, sie choreographierte für die Produktion „Die lustige Witwe“ (Regie: Thomas Enzinger) und brachte die Oper „IQ“ in der 3. Etage zur Aufführung. Bei „The Rape of Lucretia“ führte

Nitsch

°sie neben Jens-Daniel Herzog die Co-Regie. 2018 führte sie Regie bei der Uraufführung der Oper „Moses‘ Entscheidung“ bei den Opernfestspielen in Heidenheim und in der Spielzeit 20/21 inszenierte sie am Mainfranken Theater Würzburg die Kabarettoper „Rufen Sie Herrn Plim!“. Im September 2021 führte sie bei der Oper „Drei miese fiese Kerle“ in Semper 2 in Dresden Regie. Im Oktober 2021 folgte eine Inszenierung von „Weiße Rose“ von Udo Zimmermann am Staatstheater Nürnberg.

Lizzy Aumeier und die Weißen Lilien: „Mein Nachbar Willy“

Pianodirektion: **Alice Graf** Flöte: **Gaby Athmann**
Violine: **Swetlana Klimowa** Kontrabass: **Lizzy Aumeier**
Cello: **Irene von Fritsch** **Andreas Stock als Willibald Gluck**

Regie und Texte: **Lizzy Aumeier**

Zum Programm

Die Kabarettistin und Kontrabassistin Lizzy Aumeier hat speziell für die Gluck-Festspiele ihr Programm «Mein Nachbar Willy» gestaltet. Mit handfestem musikalischem Mutterwitz und einem vergnüglichen Sittengemälde der Oberpfalz im 18. Jahrhundert. Familiär und intim geht es zu, denn auch Lizzys 84-jährige Mutter ist an der Zither mit dabei.

29. April 2022 | Beginn: 20:00 Uhr | Kur und Kongress Center Bad Windsheim
4. Mai 2022 | Beginn: 19:30 Uhr | Comödie Fürth
6. Mai 2022 | Beginn: 20:00 Uhr | Hofgärtentheater Aschaffenburg
7. Mai 2022 | Beginn: 20:00 Uhr | Kulturfabrik Roth
8. Mai 2022 | Beginn: 17:00 Uhr | Kulturhalle Berching
14. Mai 2022 | Beginn: 20:15 Uhr | Bockshorn Würzburg



© Andreas Riedel

Lizzy



Aumeier

<https://www.lizzy-aumeier.de/>

Während ihres Studiums bei Nikola Filipov erhielt Lizzy Aumeier ein Stipendium des Bayerischen Rundfunks. Später examinierte sie als erste Frau am Meistersinger-Konservatorium

Nürnberg im Fach Kontrabass – und das mit der Note „sehr gut“.

Anschließend Jazzstudium.

Heute: freischaffende Kontrabassistin. Gründerin und Mitglied verschiedener Ensembles:

Lilienweiß (Bayerns einziges Damen-Salonorchester), jetzt „Lizzy und die weißen Lilien“, Ensemble

Klangkonzerte Ensemble Variable

Duo-Produktionen:

„Bubble Bass“ (mittlerweile in Erweiterung mit Michael Well, Tuba, von der Biermösl Blosn)

Duo mit Heinrich J. Hartl

Zahlreiche Konzerte und Rundfunkaufnahmen

u.a. mit: Lilo Kraus (Harfe), Peter Thalheimer (Cello) und dem Komponisten Heinrich J. Hartl

Solokonzerte u.a. mit den Nürnberger Symphonikern, der Jungen Erlanger Philharmonie.

Regelmäßige Auftritte mit Gerhard Polt.

Gast bei den Nürnberger, Hofer und Regensburger Symphonikern.

Fernsehauftritte bei BR, ARD, ZDF, 3sat

1994: Kulturförderpreis der Stadt Nürnberg

1995: Erste Solo-CD

2012 Bayerischer Kabarettpreis

2022: Bayerischer Verdienstorden

Svetlana Klimova

Studium an der Musikhochschule Moskau.
Ab 1986 Konzertmeisterin der Moskauer Symphoniker.
Solistinnenauftritte in Europa, Südamerika und Asien.

Baronesse Irene von Fritsch

Musikhochschuldiplome in Würzburg und Mannheim, Masterclass bei
William Pleeth, London.
Gast bei Münchner Symphoniker, Nürnberger Symphoniker, Heidelberger Symphoniker,
Coburger Landesorchester.
Lehrerin für Cello an der Musikschule in Fürth.

Alice Graf

Studium für das Konzertfach Orgel an der Hochschule für Musik Würzburg bei Prof.
Günther Kaunzinger und Klavier bei Elena Privano.
2003 Stipendiatin der Bachwoche in Ansbach, sowie des Orgelmeisterkurses 2004 mit
Jean Guillou in Zürich.
2005 Diplomabschluss mit Auszeichnung aufbauendes Studium in der Meisterklasse von
Prof. Kaunzinger, welches sie im Sommer 2007 mit großem Erfolg abgeschlossen hat.
Neben Konzerten als Solistin und Kammermusikpartnerin unterrichtet sie an der
Fürther Musikschule.

Gaby Athmann

Studium am Meistersingerkonservatorium Nürnberg.
Kulturförderpreis der Stadt Fürth.
Ist mit Leib und Seele Lehrkraft an der Musikschule Fürth und bringt dort ihren
Schülern die Flötentöne bei.

Die Weißen



© Regina Weidinger

Lilien

*Unter dem Dach der Gluck Festspiele
wird in Berching auch dieses Jahr
vom Freundeskreis Christoph Willibald
Gluck e.V. die inzwischen traditionelle
Landpartie präsentiert – eine
musikalische Wanderung auf den Spuren
des großen Opernkomponisten
Chr. W. Gluck.*

Gluck

FESTSPIELE // JULI 2022

„L'ombra dell'amore - Orfeo ed Euridice“

Nach dem großen Publikumserfolg von „L'ombra dell'amore“ während der Gluckfestspiele 2019 wird dieses wohl bekannteste Opernjuwel von Christoph Willibald Gluck am 30. und 31. Juli 2022 erstmals innerhalb der Tore seiner Geburtsstadt Berching zu erleben sein.

Die Landpartie, organisiert und initiiert vom Freundeskreis Christoph Willibald Gluck e.V., ist ein Opernformat, bei dem das Publikum Opern an sich ständig wechselnden Spielstätten erleben kann.

Die Höhen und Tiefen einer schicksalshaften Liebe entdeckt der Zuschauer in den engen historischen Häuserschluchten Berchings für sich immer wieder neu. Eine spannende und zeitgemäße Begegnung mit einem der ältesten und beliebtesten Opernstoffe.

Die musikalischen Qualitäten dieses Geniestreiches sind unbestritten und zeitlos. Aber gibt es denn überhaupt noch etwas Neues in diesem antiken Seelendrama aus der griechischen Mythologie zu entdecken, das Orpheus, den einzigartigen Sangeskönig und „King of Leier“, auf der Suche nach seiner verstorbenen Eurydike in die Unterwelt begleitet?

Unter der Verwendung der Ch. W. Gluck bekannten vier Sprachen, - Italienisch, Deutsch, Englisch und Französisch, berücksichtigt man nicht nur die verschiedenen Fassungen dieser Oper, sondern lässt erstmals durch eine Synthese dieser eine wahrhaft europäische Oper entstehen, die dem Geist Glucks und Orpheus am nächsten kommt.

Solisten:

Orfeo: **Florian Neubauer**

Euridice: **Anna Oswald**

Amor: **Gertrud Demmler-Schwab**

Il Conte: **Marc Vogel**

Orchester: **Heymo Hirschmann** (Klarinette, Saxophon), **David Stützel** (Singende Säge),
Michel Watzinger (Hackbrett), **Irene Urbach** (Akkordeon)

Musikalische Bearbeitung und Leitung: **Franz Killer**

Regie: **Franz Killer** und **Florian Reichart**

Kostüme: **Daniel Kroh**

Dramaturgie: **Florian Reichart**

Premiere: Samstag, 30. Juli 16 bis 20 Uhr; 31. Juli 11 bis 15 Uhr

Weitere Aufführung: Sonntag, 31. Juli 2022, 11:00 bis ca. 15:00 Uhr

Spielorte: Berching, OpenAir

Treffpunkt: Berching, Treffpunkt am Museum

„Opera Is Everywhere lautet das Motto der Pocket Opera Company, kurz POC, und Recht haben sie! Oper kann man überall hören und auch überall spielen. So auch im Wald auf Wanderwegen. Geschehen am 13. und 14.07.2019 in und um Berching. Dort wurde „L'ombra dell'amore – Orfeo ed Euridice“ zum Besten gegeben, eine Produktion der Pocket Opera Company präsentiert vom Freundeskreis Christoph Willibald Gluck e.V. – eine Veranstaltung, für die alle Beteiligten mehr als nur ihr Herzblut gegeben hatten, um den wanderwilligen Besuchern eine wundervolle Zeit und ein Erlebnis der Sonderklasse garantieren zu können.“

Kulturaspekte 17.07.2019



Benifikonzert

Im Geiste des Humanismus, für den Christoph Willibald Gluck epochemachend steht, veranstalten die Gluck Festspiele eine Reihe von Benefizkonzerten mit dem Bayerischen Ärzt orch ester und dem Deutschen Ärzt echor.

Musikalische Leitung: **Michael Hofstetter**

Solisten: **Julia Kirchner, Vero Miller, Ludwig Obst**

Zum Programm

Christoph Willibald Gluck: De profundis clamavi

Felix Mendelssohn-Bartholdy: 2. Symphonie in B-Dur "Lobgesang", op. 52

1. Oktober 2022 | Beginn: 19:00 Uhr | Kloster Plankstetten
2. Oktober 2022 | Beginn: 17:00 Uhr | Stiftsbasilika Waldsassen
3. Oktober 2022 | Beginn: 16:00 Uhr | Gustav-Adolf-Gedächtniskirche
Nürnberg

Bayerisches Ärzteorchester

Das 1967/68 vom Erstsemester Reinhard Steinberg gegründete „Orchester Münchner Medizinstudenten“ fand bald so große Resonanz, dass es als „Bayerisches Ärzteorchester“ eine viel beachtete Weiterentwicklung zu einem der besten nicht professionellen Orchester durchlief, abzulesen an anspruchsvollen Programmen mit Werken der Klassik bis zur Moderne mit dem Schwerpunkt auf Romantik und Spätromantik. Bedeutende Solisten begleiteten den Weg des Orchesters, das jedes Jahr ein bis zwei Programme in drei bayerischen Städten realisiert.

In Schloss Craheim in Unterfranken, dem traditionellen Treffpunkt des Orchesters, treffen sich Mediziner*innen aller Fachrichtungen und Altersgruppen, von Studierenden bis zu alteingesessenen Gründungsmitgliedern, alljährlich zu einer intensiven Probenwoche. Die Atmosphäre dieses Ortes, die gemeinsam erlebte Freude an der Musik und die gegenseitige Vertrautheit der Mitspieler resultieren in ungetrübter Begeisterung und tiefem Musikerleben, die sich unmittelbar auf die Hörer übertragen.

Deutscher Ärztechor

Der Deutsche Ärztechor wurde von Dr. med. Matthias Wagner gegründet, um große Chor- und Orchesterliteratur wie Oratorien musizieren zu können.

Der Chor besteht aus einem lockeren Zusammenschluss von mittlerweile mehr als 500 sangesbegeisterten und sangeserfahrenen Ärztinnen und Ärzten unterschiedlichster Fachrichtungen sowie Angehörigen weiterer medizinischer und medizinverwandter Tätigkeitsfelder aus allen Teilen Deutschlands.

Beim Deutschen Ärztechor steht stets ein wohltätiger Zweck im Vordergrund. Die Auftritte erfolgen im Rahmen von Benefizkonzerten. So verbinden die Sängerinnen und Sänger ihre Freude an der Musik mit der ärztlichen Grundhaltung, sich Menschen in sozialer oder krankheitsbedingter Not zuzuwenden. Um einen möglichst hohen Benefizerlös zu erzielen, tragen alle Musizierende ihre Reise- und Aufenthaltskosten sowie die Seminargebühren selbst. Zusätzlich werden Medizinstudierende ohne eigene Einkünfte von den Mitgliedern des Deutschen Ärztechores bei den Teilnahmegebühren unterstützt.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Internationale Gluck-Festspiele gGmbH
Intendant und Geschäftsführer: Prof. Michael Hofstetter
Burgschmietstraße 2-4 90419 Nürnberg
www.gluck-festspiele.de
info@gluck-festspiele.de
Telefon: 0911 994 799 66

REDAKTION UND KONZEPT

Prof. Michael Hofstetter, Lea Niehaus

TEXTE

Prof. Michael Hofstetter, Lea Niehaus, Barbara Angerer-Winterstetter, Larissa Gruber
Die Rechte der Biografien liegen bei den Künstlern und Künstlerinnen bzw. den Agenturen. Die übrigen Beiträge sind Originalbeiträge. Die Wahl der Rechtschreibung obliegt den Autoren und Autorinnen.

GESTALTUNG UND DESIGN

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

COVERGESTALTUNG

Stefanie Fugmann, nandodesign GmbH

DRUCK

FLYERALARM GmbH
Redaktionsschluss: 30. März 2022
Besetzungs- und Programmänderungen vorbehalten

Die Gluck Festspiele danken ihren Unterstützern, Förderern und Partnern



Bayerisches Staatsministerium
für Wissenschaft und Kunst



IMMOBILIEN GMBH & CO. KG



metropolregion nürnberg

KOMMEN. STAUNEN. BLEIBEN.

MEDIENPARTNER



Stiftung

NÜRNBERGER
VERSICHERUNG



DEUTSCH-TSCHECHISCHER
ZUKUNFTSFONDS
ČESKO-NĚMECKÝ
FOND BUDOUCNOSTI

