

MITTEILUNGEN DER INTERNATIONALEN GLUCK-GESELLSCHAFT



NR. 7
AUGUST 2005

Vorbemerkung

Im Mittelpunkt des vorliegenden Heftes 7 der *Mitteilungen der Internationalen Gluck-Gesellschaft* stehen Berichte zu den Aufführungen und Veranstaltungen der Internationalen Gluck-Festspiele Nürnberg, die im März dieses Jahres erstmals stattfanden.

Redaktion:

Elisabeth Nutzenberger, Postanschrift: Akademiestraße 26, A-5020 Salzburg
Tel: 0043/662/8044-4655, Fax: 0043/662/8044-4660, email: gerhard.croll@sbg.ac.at

Titelseite: Christoph Willibald Gluck, Bronze-Statue von Anna Chromy

Autoren dieser Ausgabe

Daniel Brandenburg, Thurnau
Irene Brandenburg, Thurnau
Annegret Hartwig, Bayreuth
Thomas Hauschka, Salzburg
Elisabeth Nutzenberger, Salzburg
Hans Regensburger, Nürnberg
Hans Rosenbeck, Berching

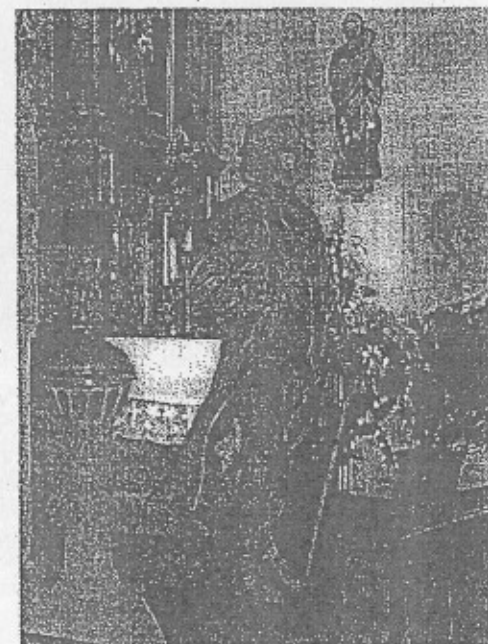
Inhaltsverzeichnis

Irene Brandenburg: „Viel Gluck/Feel Gluck“ – Die Ersten Internationalen Gluck-Festspiele in Nürnberg 2005	3
Hans Regensburger: Aufführung der Opern <i>Iphigenie in Aulis</i> , <i>Armide</i> , <i>Merlins Insel</i> , <i>Orpheus und Eurydike</i> und <i>Iphigenie auf Tauris</i> bei den Gluck-Festspielen Nürnberg 2005	6
Thomas Hauschka: Herstellung von Aufführungsmaterialien für die Gluck-Festspiele Nürnberg 2005	13
Annegret Hartwig: „Gluck der Europäer“ – Internationales Symposium im Rahmen der Gluck-Festspiele Nürnberg 2005	15
Hans Rosenbeck: Gluck-Pflege in Berching 2005	19
Daniel Brandenburg: Gluck und Piccini in Bari	21
Annegret Hartwig: Glucks Beitrag zur opéra-comique	22
Elisabeth Nutzenberger: Tätigkeitsbericht der Österreichischen Arbeitsstelle der Gluck-Gesamtausgabe 2004	26

„Viel Gluck/Feel Gluck“ Die Ersten Internationalen Gluck-Festspiele in Nürnberg 2005

Vom 4. bis zum 12. März 2005 veranstaltete das Staatstheater Nürnberg unter der Leitung seines Intendanten Prof. Dr. Wulf Konold die Ersten Internationalen Gluck-Festspiele als Auftakt zu einer langfristig angelegten Veranstaltungsreihe zur Gluck-Pflege in Nürnberg. Künftig soll das Festival als Triennale im Dreijahresrhythmus stattfinden und dazu beitragen, das Andenken des in regionaler Nähe zu Nürnberg geborenen Gluck zu pflegen und Nürnberg dauerhaft zu einer international anerkannten Pflegestelle des Gluckschen Œuvres zu machen, denn „Gluck ist in unseren Köpfen, jetzt muss er nur noch auf die Bühne“, wie es Prof. Konold bei einer Pressekonferenz am 14. Februar 2005 in Nürnberg formulierte. Dass es möglich war, innerhalb relativ kurzer Zeit ein so ambitioniertes und zukunftsweisendes Projekt wie die Gluck-Festspiele vorzubereiten und mit großem Erfolg über die Bühne zu bringen, ist vor allem dem energischen Engagement des eigentlichen Initiators, Ideengebers und „spiritus rector“ der Festspiele zu verdanken: der erst kürzlich zum Ehrenmitglied der Internationalen Gluck-Gesellschaft ernannte Hans-Peter Schmidt, Aufsichtsratsvorsitzender der Nürnberger Versicherungsgruppe (Titelsponsor der Festspiele), Ehrenpräsident der Industrie- und Handelskammer Nürnberg für Mittelfranken und Präsident der Opern- und Konzertfreunde Nürnberg e.V., hatte nicht nur die Idee zu den Gluck-Festspielen, sondern hat sich deren Verwirklichung und Durchführung auf hohem künstlerischen und wissenschaftlichen Niveau in den letzten Jahren so zu eigen gemacht, dass er bereits als „Glucks Stellvertreter auf Erden“ bezeichnet wurde.

Den Auftakt zu den diesjährigen Gluck-Festspielen bildete am 4. März 2005 eine vielbeachtete Reise Glucks von der Oberpfalz nach Nürnberg, in Form einer eigens für die Gluck-Festspiele in Auftrag gegebenen überlebensgroßen Bronzestatue der Bildhauerin Anna Chromy. Im Rahmen eines feierlichen Gottesdienstes in der Kirche in Weidenwang, in der Gluck am 4. Juli 1714 getauft worden war, wurde die Statue gesegnet und anschließend zunächst in Glucks Geburtsort Erasbach gebracht. Von dort aus führte die Reise über Berching und Neumarkt schließlich nach Nürnberg, wo die Statue im „Foyer“ des Staatstheaters, das an diesem Abend offiziell in „Gluck-Saal“ umbenannt wurde, nun einen dauerhaften Platz gefunden hat.



Als erster Höhepunkt der Gluck-Festspiele fand am selben Abend ein Galakonzert der irischen Mezzosopranistin Ann Murray statt, bei dem u.a. die moderne Erstaufführung der Arie der Alceste „Io non chiedo, etemi Dei“ aus Glucks gleichnamiger Oper in der vom Komponisten selbst geschaffenen Konzertsfassung auf dem Programm stand. Es handelt sich um die erste Szene der Alceste, in der die Protagonistin mit ihren beiden Kindern Eumelo und Aspasia auftritt. In der Oper sind die beiden Kinder (Sopranstimmen) in Alcestes dramatischen Gesang mit einem Duo einbezogen. Gluck selbst hat diese „Szene zu dritt“ zur Solo-Szene umgestaltet, „für den Konzert-Gebrauch“, wie er ausdrücklich vermerkte. Im weiteren Verlauf der Festspiele boten die Veranstalter ein außerordentlich vielseitiges Programm. Am 5. März fand die Premiere von Glucks *Iphigénie en Aulide* als Eigenproduktion des Staatstheaters Nürnberg unter der musikalischen Leitung von Howard Arman und in der Regie von Reto Nickler statt. Als Gastspiel des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden folgte *Armide*, als Wiederaufnahmen schließlich *Orfeo ed Euridice* und die vielbeachtete Koproduktion mit den Salzburger Festspielen und der Oper Zürich von *Iphigénie en Tauride*. Besonders erfreulich ist die Tatsache, dass neben den bekannten großen Reformopern auch andere Facetten des Gluckschen Œuvres Berücksichtigung fanden: als Koproduktion des Staatstheaters Nürnberg mit dem Markgrafen-Theater Erlangen und der Musikhochschule Nürnberg-Augsburg gab man Glucks Opéra-comique *L'île de Merlin* in einer modernen, witzigen und spritzigen Bearbeitung unter der musikalischen Leitung von Andreas Paetzold und in einer gelungenen Inszenierung von Helen Malkowsky. Auch als Ballettkomponist war Gluck in Nürnberg – bzw. im nahe gelegenen Dehnberg – vertreten: das Dehnberger Hoftheater präsentierte Glucks dramatische Handlungsballette *Don Juan* und *Semiramis* in einer neuen Choreographie und Inszenierung von Bernd Niedecken, ausgeführt vom Erato-Ensemble Freiburg unter der musikalischen Leitung von Wolfgang Riedelbauch. Abgerundet wurde das facettenreiche Festspielprogramm durch ein Kammerkonzert der Philharmonie Nürnberg e.V. Auf dem Programm standen, neben einigen von Glucks Klopstock-Oden, Gluck-zeitgenössische Bearbeitungen für Harmoniemusik von besonders beliebten Stücken aus seinen Opern, die von der großen Beliebtheit dieser Musik zeugen. Sie stammen nicht von Gluck selbst, sondern von Spezialisten für solche Arrangements, die z. B. auch die beliebtesten Stücke aus Opern von Mozart für Bläserensemble eingerichtet haben.

Die Internationale Gluck-Gesellschaft war an Festspielen mit einem internationalen wissenschaftlichen Symposium zum Thema „Gluck der Europäer“ beteiligt. Am 5. und 6. März wurden im Business-Tower der Nürnberger Versicherungsgruppe Vorträge zu den thematischen Schwerpunkten „Gluck in/und Italien“ und „Gluck zwischen Wien und Paris“ gehalten und diskutiert, während der letzte Tag des Symposiums in Berching zum Thema „Der junge Gluck“ stattfand.

Die Gluck-Festspiele Nürnberg und das damit verbundene Symposium haben die Premiere des Jahres 2005 erfolgreich und mit großem, auch überregionalem Interesse bestanden. Vieles ist geglückt, manches gilt es in Zukunft zu verbessern, insbesondere im Hinblick auf die dauerhafte Etablierung der Festspiele in der Metropolregion Nürnberg und „zwischen Salzburg und Bayreuth“, doch darf man wohl zu Recht eine insgesamt positive Bilanz ziehen und allen Beteiligten, den Veranstaltern ebenso wie dem Opernpublikum, für die Zukunft wünschen: „Viel Gluck!“

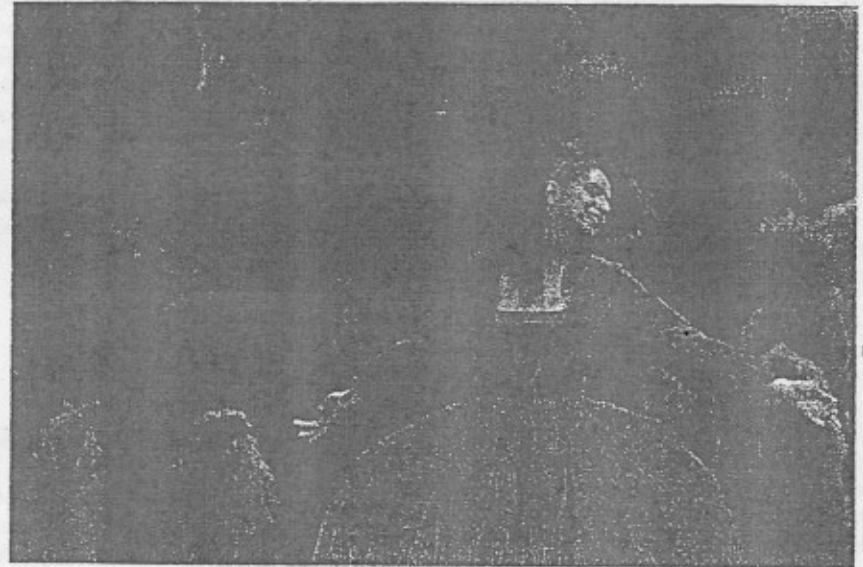
Irene Brandenburg

Aufführung der Opern *Iphigénie in Aulis*, *Armide*, *Merlins Insel*, *Orpheus und Eurydike* und *Iphigénie auf Tauris* bei den Gluck-Festspielen Nürnberg 2005

Ein Krieg, auf des Messers Schneide!
Iphigénie in Aulis

Aufführung am 5. März 2005, Staatsoper Nürnberg

Reto Nicklers Inszenierung legte durchaus die Schlussfolgerung nahe: die Göttin wollte in letzter Minute mit einer abschreckenden List den „Nullten Weltkrieg“, so Reto Nickler in einem Zeitungsgespräch, vereiteln. Einer der ursächlichen Kriegstreiber wäre wegen der auferlegten entsetzlichen göttlichen Bedingung gerne zum Abbruch des Kriegszugs bereit gewesen. Doch da spielten der Theologe, der diesseitige Vertreter vom Willen der Göttin und das Kriegsvolk nicht mehr mit. Einmal in Marsch gesetzt, welche Macht konnte und wollte der Kriegsmaschinerie da noch Einhalt gebieten?! Ein bestechend klarer und kühner Gedanke, der sich in einem schlüssigen Regie- und Bühnenkonzept bis zum Schluss – wenn auch mühsam – behauptete.



Mittels eines Schwarzweiß-Videos auf der Bühne und der Vergrößerung in der ersten Loge [...] stückelte, teilte, chargierte oder einte der Video-Designer Michi Meier die Ruinen eines griechischen Tempels mit unterschiedlichen Meeresstimmungen. Als weiteren optischen Beitrag hatte Christoph Rasche rechts ein U-Boot auf Grund laufen lassen. Links genügte ihm ein Zweietagen-Gerüst. [...] Ein in der Bühnenmitte bruchstückhaft angedeutetes Amphitheater oder Gestade war vorzugsweise der Platz der Griechen, des Chors, der gleichermaßen wuchtig wie einnehmend sang und deklamierte. Die Abgründe von Volkes Seele besaßen markerschütternden Sog. Man bekam eine Ahnung vom unaussprechlichen diffusen Wust seines archaischen Fühlens.

Am Pult der Nürnberger Philharmoniker sorgte Howard Arman dafür, dass das Erlösungsprinzip, die süßliche Melancholie und introvertiertes wie extrovertiertes Toben zwischen Neigung und Pflicht anklingen konnten. [...] Wer allerdings romantisierendes Pathos, mystisches Sehnen und Verzehren in den zentralen orchestralen Passagen, vor allem in der unvergleichlichen Ouvertüre erwartete, musste sich mit transparenten, nahezu nüchtern anmutenden, fast emotionsschlanken, aber gefühlsechten Tonläufen zufrieden geben. Vielleicht um frischen Wind hineinzulassen?! Mit selbigem den Geist von Weimar, auch den der Enzyklopädisten wie den der Aufklärung und damit auch den Glucks (wieder) zur Entfaltung zu bringen. Wie auch immer, die Solisten wussten sich bei ihm in den allerbesten Händen.

Unter dieser sängergeneigten Stabführung konnte der erkältete Christian Baumgärtel einen im wahrsten Sinne des Wortes homerischen Achilles verkörpern und geben. Soll heißen, ein Mensch, zu aller erst sowie Vertreter einer Spezies, bis heute: im Wechselbad zwischen kindischer Verweigerung und bald wieder krankhaftes Opfer seines zügellosen Beweisnotstandes; letztlich von der Ironie des Schicksals bestraft. Fast im Überfluss vermochten Frances Pappas als Iphigenie und Marina Prudenskayas als Klytämnestra hochdramatische Emphasen und bannende Strahlkraft wie hinreißenden Schöngesang hinzulegen. Wer hätte in Klytämnestras Schmerzensklage nicht bereits deren abgründige Wut gespürt, die nur in blutige Rache münden konnte. Überzeugend, glaubhaft bis in jede Kleinigkeit Iphigenies Zerrissenheit zwischen Vaterliebe und Staatsräson einerseits sowie Lebens-, Liebeslust und Todesangst andererseits – ein zur „Erblindung“, zur Selbstaufgabe führendes Opiat. Das Publikum schien von diesen sängerischen Glanzleistungen an seiner empfindlichsten Stelle getroffen worden zu sein. [...]

Der emphatische Jubel des vollen Hauses ergoss sich über die Ausführenden. Die zaghaften Buhs für das Regieteam wurden von der Begeisterung der überwältigenden Majorität hinweggefegt.

Ein betörender Zauber in Bildern und Tönen

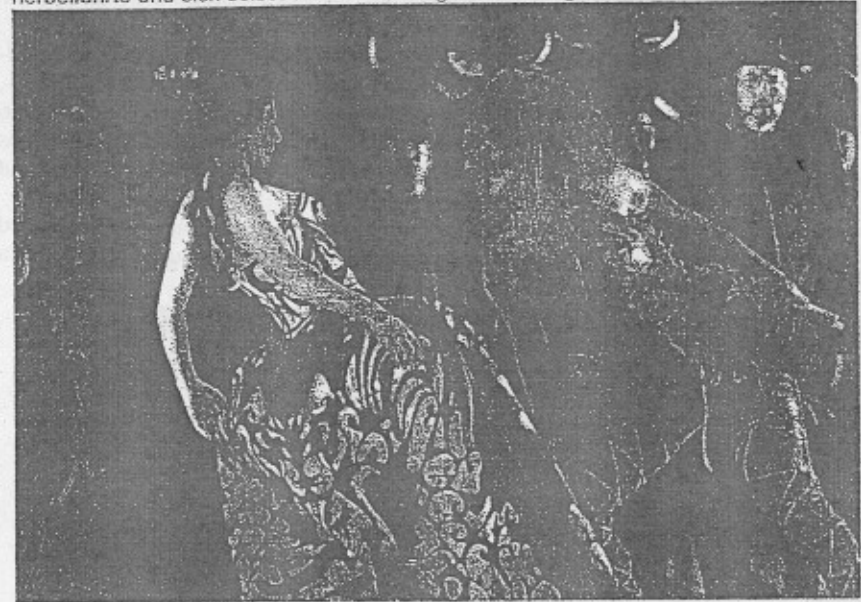
Armide

Aufführung am 8. März 2005, Staatsoper Nürnberg
Operngastspiel des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden

[...] Mit nicht weniger als gleichermaßen sängerischen, musikalischen wie virtuellen Offenbarungen im „Gepäck“ verließ man an diesem Abend den Musentempel [...] – zweifellos kann Sophie Marin Degor dafür den Löwenanteil reklamieren. Sie war ein wahres Wunder an sensiblem wie hochdramatischem Ausdruck, darstellerisch genauso wie sängerisch. Eine femme fatal, wonach sich Männer stets sehnen, dann doch lieber die Flucht ergreifen. Eine, die liebt und gleichzeitig ahnt, nicht geliebt zu werden.

Bereits ihr Griff nach der Liebe schien an seiner überdimensionierten Anwendung zu krank. Hier war der Verlust vorprogrammiert. Nie kam der Eindruck auf, dass sich in dieser hochdramatischen Mammutrolle Sophie Marin Degor in sängerischen oder darstellerischen Grenzbereichen befände. Es wirkte nicht leicht, aber beglückend natürlich. Und das über weite Strecken in und mit – sie ausgenommen – meist widernatürlichen, skurrilen Requisiten, Kulissen und Kostümen. [...] Zunächst mehr groteske Komödie als heroisches Drama, wo Phantasie- und Fabelwesen zu erleben waren sowie möglicherweise in Träumen versteckte und durchlebte Bilder, Gebilde, Trugbilder, Gegenstände, Kostüme, Aufbauten à la Hundertwasser und vielfältige Naturphantasien – betörend schön genauso wie peinlich, befremdlich, kunterbunt,

schwarzweiß, schräg, wahn- und aberwitzig. [...] All das schien das Ballett in Bewegung, in Mitbewegung versetzt zu haben. Wohltuend dennoch, nach der Pause bis zum markerschütternden Finale, die nüchterne Bühnenatmosphäre. In einer Art Liebesjurte, bemalt mit undefinierbaren Gespenstern, vielleicht zur Abwehr des Bösen, zentrierte sich das Geschehen, ehe in Requisitenfreiheit Armide den Untergang des Obskuren herbeiführte und sich selbst der Versenkung anheim zu geben schien.



Dieser Chor, dem Gluck in dieser Oper die akzentuierten Melodien vor allem anvertraute, hätte auch ihn ganz gewiss nicht enttäuscht. Eben so wenig wie das Hessische Staatsorchester unter Sébastien Rouland. Sie musizierten mitreißend, mit hoher Passion. Es glückte ihnen, Blicke in ungeahnte Werkiefen zu eröffnen. Pfléglich gingen sie mit Nuancen und Momenten um, dabei stets das Ganze im Sinn. [...] Nur unter solchen Voraussetzungen ist auch eine Aufführung wie aus einem Guss möglich. Hier darf die Sanges- und Spielkunst von Andreas Scheidegger als Renaud genauso wenig unterschlagen werden wie die der übrigen Bühnensolisten und -akteure. Ohne sie wäre ein Gelingen dieses Gesamtkunstwerks von Zauberei, Liebe, Verrat, Hass, Rache und Untergang ohnehin nicht vorstellbar gewesen. Kurz, ein großer Opernabend konnte gefeiert werden. [...]

Ein höfisches Rokokovergnügen modern und auch bürgerlich *Merlins Insel oder Die verkehrte Welt*

Aufführung am 11. März 2005, Markgrafen theater Erlangen
Ko-Produktion des Staatstheaters Nürnberg mit dem Theater Erlangen
und der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg

Kein passenderes Ambiente als das höfische aus der Blütezeit der Markgrafen hätte man sich für die Aufführung dieses bisweilen sehr komischen Einakters vorstellen können. In

den Mittelpunkt rückten sich die Ausführenden selbst. Deren unverbrauchte, unbekümmerte Kunstausübung erstickte während dieser anderthalb Stunden jede Langeweile bereits im Keim. Natürlich waren ihnen dafür von Helen Malkowsky (Inszenierung und Dialoge; mit Uwe Sommer auch Bearbeitung der Gesangstexte) und Harald Thor (Bühne) durchaus taugliche Mittel in die Hand gegeben worden. So eine Tunnelperspektive im virtuoseren Wechselspiel mit den überraschenden Möglichkeiten der Bühnentechnik – phantastisch wie modern zugleich.

Unterwegs zu einem Casting strandeten die angehenden Schauspieler Lothar und Karl-Heinz, ihres Zeichen 001 und 002 – eine von vielen augenzwinkernden Anspielungen –, auf Merlins Insel. Hier gleichzusetzen mit Merlins-Film-Studios. Miss Marple, Dr. Schiwago und, und, und ließen mit ihren Titelmusiken grüßen, Superman, auch handfest. Der Boss produzierte einen Film über den Film. Gleichzusetzen mit dem Aufenthalt der Helden auf der Insel; prämiert schließlich mit einem wahren Oscarsegen.

Auf dem Set [...] schwadronierte man über Versicherungskärtchen sowie Praxis- und Studiengebühren. Die beiden Schauspieler begegneten einem Opportunisten mit Lalala und plaplapla auf Wahlkampftour. [...]



Christoph Willibald Gluck: Merlins Insel oder Die verkehrte Welt Premiere im Theater Erlangen: 11.02.2005
Koproduktion Staatstheater Nürnberg, Theater Erlangen, Musikhochschule Nürnberg-Augsburg
Nicoleta Radu, Song-Hu Liu, Reinhold Schreyer-Morlock, Stefania Dovhan, Superman, Michael Nelle Foto: Thomas Langer

Von den Schönen, Merlins Töchtern, in Handschellen gelegt und wieder befreit. Trotzdem weiter hinter ihnen her. Locker schworen sie den Heißbegehrten ewige Treue; hatten doch die Spontanverliebten bereits mit dem dort herrschenden Gegenteilsprinzip Bekanntschaft gemacht. So präpariert, musste die Pängpäng-Attacke eines bewaffneten wirren Insulaners letztlich fehlschlagen. Im Nebel dieser doppelbödigen Welt könnte sich selbst Merlin, ihr Schöpfer und Herrscher, mal verirrt haben. Als Abspann die Produktion im Zeitraffer zur „Filmmusik“ von Gluck. Eine Folge anmutiger Ballettmelodien, von elegisch bis rasant, die in ein prächtiges Finale aller Akteure mündete.

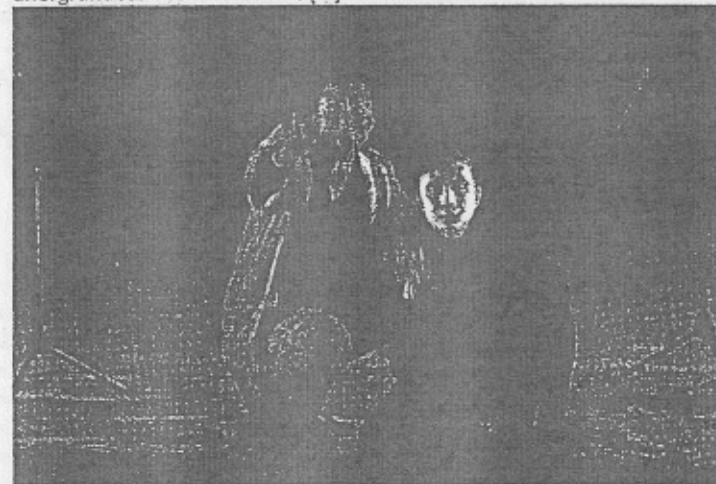
Ob das Publikum wollte oder nicht, es blieb ihm nichts anders übrig, als sich mit viel Applaus Luft zu verschaffen. Man musste ganz einfach hin und weg sein. Der blutjunge

Dirigent Andreas Paetzold hatte dem Hochschulorchester nicht nur bestechende Präzision, schmeichlerischen Wohlklang und unwiderstehliche Leichtigkeit, sondern auch den nötigen Schuss Ironie zu entlocken vermocht. Wohltuend die Intimität, die so nur den Kammerensembles zu gelingen scheint. Und jene Ohrschmeicheleien, jenes Komödiantentum überreichten: Nicoleta Radu und Stefania Dovhan als Merlins Töchter; Song-Hu Liu und Michael Nelle als Karl-Heinz und Lothar; Timo Päch als Merlin jun.; Teresa Erbe als Merlins Sekretärin; Sibrand Basa als Merlin; Hye-Soo Sonn als Merlins Kameramann sowie Lea Schmocker als Stimme von Merlins Ehefrau.

Ein neuer Amor entdeckt *Orpheus und Eurydike*

Aufführung am 10. März 2005, Staatsoper Nürnberg

[...] Glucks Orfeo lässt sich nicht so recht in Kategorien einteilen oder mit Prädikaten treffen. Weil es ihm an Größe und Schönheit mangelt, sicherlich nicht. Er scheint aus einem anderen Geist zu kommen; wie eine greifbar gewordene Empfindung – die Sehnsucht in der Romantik; wie Unsagbares, das erschien, ohne die Versuchsreihen durchlaufen zu haben. Ganz und gar nicht sphärisch, jenseitig, sondern zutiefst menschlich; handfest – keinen Millimeter außerhalb des menschlichen Maßes, dennoch unergründbar wie die Poesie. [...]



Im Nürnberg des Jahres 2005 bot man dafür einen Rahmen an. Um genau zu sein drei. Klassizistische Stuckrahmen, zu den Akten von wallenden Schleim durchweht, gliederten in ihrer perspektivischen Ausrichtung das Vorfeld der Bühne, zu der aus dem Graben von Frank Philipp Schloßmann Stufen hinaufgeführt wurden, um aus beiden eins werden zu lassen. Unweigerlich gehörte so das Orchester auch optisch zum Geschehen. Wie könnte es anders sein: Orpheus schleppte sich durch die Reihen des Orchesters; er schien sein geistiger Vater zu sein, auch sein Dirigent, sein Konzertmeister. Vier Kollegen holte er dann auch auf den ansteigenden Bühnenboden und schwang sich ins scheinbar Unendliche hinauf. [...] Rebecca Martin, nicht erkennbar als Mann kostümiert, gab den Orpheus im dunklen Anzug eines Orchestermusikers. [...]

Die dramaturgisch einmalige Balance, die kongenial Calzabigi und Gluck in der Wiener

Fassung erzielen – ohne Ballett und Furiertanz – schienen alle Mitwirkenden verinnerlicht zu haben. Jede und jeder verdiente es seitenlang gelobt zu werden, doch dabei käme man zweifellos immer wieder auf das Werk schlechthin zurück. Trotzdem ging niemand in dieser Aufführung unter. [...] Schon gar nicht Amor: In Oliver Tambosis Inszenierung die eigentliche Hauptrolle. Wer noch keine Vorstellung von einer lebendigen antiken Gottheit hatte, hier dürfte er eine erhalten haben. Dieser mal quirlige, mal übermütige, mal gelangweilte, fast immer den Unbeteiligten mimende Souverän, den Sipiwe McKenzie verkörperte, war ein Mensch, der aber im Gegensatz zu den anderen Menschen weder Anstrengung noch Stress kannte. Und dieses Individuum – unsterblich oder sterblich – machte sich einen Spaß daraus Orpheus' Flehen zu erhören, es agierte wie der personalisierte Optimismus. [...]

Tambosis Zurückhaltung bei den Requisiten erfrischte zweifellos den Geist des Werks. Alle Spannung, alle Emotion konnte sich aus der Musik, dem Wort und dem Gestus entwickeln.

Mit der eher ungewohnt dramatischen Akzentuierung der Ouvertüre konnten Peter Selwyn und die Nürnberger Philharmoniker bereits die erste Szene musikalisch ausdeuten. Sie erwischten auch im weiteren Verlauf den passenden Zugriff. Ihr kammermusikalischer Ansatz ließ in die Tiefe des Dramas blicken. Im Reigen Seliger Geister dienten sie aufs Zärtlichste und Innigste den lyrisch-pastoralen Intentionen. Schickten Bogenstriche wie von singenden Sägen, als sich Orpheus dem „Nö“-Getöse der Unterweltbewohner ausgeliefert sah. Wer mochte da nicht von einem Schaudern erfasst worden sein?! [...]

Ob im Finale oder als Orpheus' Trauergemeinde oder als Gestalten des Hades, Günter Wallners Opernchor glückte die Synthese mit dem Orchester und den Solisten. [...]

Das volle Haus spendete emphatischen Applaus, der schier nicht enden wollte. Wohin man sich auch wandte: Ergriffenheit, Emotion pur, tiefe Erfüllung allenthalben.

Iphigenie auf Tauris

Aufführung am 12. März 2005, Staatsoper Nürnberg

Das Werk gehört zur Gattung der großen dramatischen Oper. Komponiert wie aus einem Guss, nur noch formal Nummernoper. Unerbittlich bespiegeln die Tonläufe die Geschichte des Mordens in der Königsfamilie der Atriden. Glucks Musik, in Fluss gebracht von der ungeheuren Wucht dieser ursächlichen Katastrophen, scheint sich vor Sehnsucht nach Erlösung verzehren zu wollen, und Iphigenie und Orest können den Kreislauf von Gesetzeszwang und Rache verlassen, um endlich ihrer beider Gewissen und menschlichen Neigungen (Freundschaft, Geschwisterliebe) folgen zu können. Orests Verzweiflung, Pylades bedingungslose Freundschaft und Treue, Iphigenies Flehen erweichte die Götter, stimmte sie gnädig. Als Schuldigen präsentierten sie den Barbaren Thoas, der ihren Willen verkannt hatte. Sie vollziehen, was die Sterblichen ihnen entrangen, um nicht von jenen überwunden zu werden. An diesen Gesichtspunkten wurde die aktuelle Aufführung und wäre auch jede andere gemessen worden.

Die Introduktion, Frauenchor und Soli, das Fundament dieser Oper: Ein Wechselbad von Erlösungsglück und Verdammnis in Qualen – Vorahnung, was geschehen soll. Howard Arman mit Orchester und Chor des Hauses legten an, worauf sie ein schier zeitentzogenes Tongebäude errichteten, als ob sie sich der Erfüllung eines Vermächtnisses (von Weimar oder Paris 1779 oder gar Griechenland des Euripides?) verpflichtet hätten. [...] Auf die Protagonisten hatte die Regie (Claus Guth; Koproduktion mit den Salzburger Festspielen und dem Opernhaus Zürich) abstoßend hässliche,

unbeseelte Maskendoubles angesetzt – stumme, lästige, unermüdliche Parallelrollen, bisweilen wie Schweißhunde agierend, aber wegen Bewegungen wie in Zeitlupe ihrer Natur entfremdet.

Nicht ein heiliger Hain, nicht eine Tempelvorhalle waren zu sehen, sondern ein einengender Rokokosalon. An die Stelle von Iphigenies Bett, auf dem sie von Erinnerungen, Alpträumen, Hoffnungslosigkeit gepeinig und an den Rand des Wahnsinns getrieben worden war, schob sich wie von Geisterhand ein Tisch, an dem sich mehrmals reihum die ursächlichen Schreckenstaten an stummen, schwellköpfigen Stellvertretern vollzogen: Agamemnon erstach Iphigenie, Klytämnestra Agamemnon, Orest Klytämnestra. Puppen dieser Personen lagen dann auf dem Tisch wie auf einem Altar, bereit für das Feuer des errichteten Treibholzstoßes, um für immer an der Wiederkehr gehindert zu werden.

Vor zwei Opferpflocken drei Stühle; zwischen Orest und Pylades nahm Iphigenie, nun im schwarzen hochgeknöpften Rockkleid, als leidende, noch immer mit sich ringende Richterin Platz.

Den Skythen hatte die Regie deren derbe Tänze, Ausdruck ihrer Wildheit und Stärke, aber auch der Vorfreude auf die bevorstehende Opferung – ihrem Fest – der gestrandeten Freunde Orest und Pylades entzogen. Doch diese markanten Rhythmen waren nicht minder geeignet gewesen, das Ansinnen der Skythen zu kommentieren. [...]



Glucks unbeschreiblich schöne, ja geradezu Tränen fordernde gesangliche Vorlagen verstanden die Künstler Carol FitzPatrick (Iphigenie), Dimitris Tiliakos (Orest), Nikolai Schukoffs (Pylades) und Johann Werner Preins (Thoas) bravourös – mit entwaffnenden, finalen Anflügen beseelt – ans Publikum weiterzuleiten und damit zu vollenden. [...] Nach dem Schlusschor brach der Jubel des Premierenpublikums los. Die Leute schienen gespürt zu haben, dass diese Aufführung einem Meisterwerk gerecht wurde.

Hans Regensburger

Herstellung von Aufführungsmaterialien für die Gluck-Festspiele Nürnberg 2005

Im vergangenen Jahr wurde ich vom Präsidenten der Internationalen Gluck-Gesellschaft, Prof. Gerhard Croll, mit der Herstellung von Aufführungsmaterialien zu verschiedenen Aufführungen von Werken Christoph Willibald Glucks beauftragt, über deren Verlauf und Ergebnisse ich hier kurz berichten möchte.

Sämtliche Arbeiten dienten der Vorbereitung von Darbietungen im Rahmen der ersten Internationalen Gluck-Opern-Festspiele in Nürnberg, die unter der Leitung ihres Intendanten Wulf Konold im März 2005 stattgefunden haben. Das Notenmaterial wurde von mir mit dem Notationsprogramm „Finale“ druckfertig gesetzt.

Die umfangreichste dieser Arbeiten war die Erstellung eines Klavierauszugs zu Glucks Opéra Comique *L'île de Merlin ou Le Monde Renversé*, die 1758 in Wien uraufgeführt worden ist. Obwohl Günter Hausswald bereits 1956 die Partitur dieses Werks im Rahmen der Gluck-Gesamtausgabe (Band IV/1) herausgegeben hat, existierte bislang kein moderner Klavierauszug; die geringe Anzahl der seither erfolgten Aufführungen steht vermutlich im direkten Zusammenhang zu diesem Mangel.

Der im Sommer 2004 von mir angefertigte, im Herbst an den Bärenreiter-Verlag gelieferte Klavierauszug umfasst 24 Musiknummern, einschließlich zweisprachiger Textunterlegung, und enthält neben Arien und Duetten unter anderem drei umfangreiche Vokalensemble-Sätze.

Obwohl der Klavierauszug natürlich entsprechend der Partitur zu erstellen war, wurden gemäß neueren Erkenntnissen Verbesserungen und Korrekturen angebracht, wofür hier zwei markante Beispiele genannt seien: Die allererste Regieanweisung, die das Szenarium zum Seesturm beschreibt, der von der Sinfonia musikalisch angedeutet wird, steht in der Partitur (S. XVII) auf der gleichen Seite wie das Personenverzeichnis; sie wurde nun im Klavierauszug unmittelbar vor der Musik der zugehörigen „Sinfonia“ positioniert. Die letzte Regieanweisung, die besagt, dass sich das Gefolge Merlins und die Bewohner der Insel zum abschließenden Tanz gruppieren, wurde anders als in der Partitur von 1956 dem letzten Ensemblesatz nicht voran-, sondern nachgestellt. Sie weist nun richtig auf das Ballett hin, das dem Openschluss unmittelbar folgt bzw. folgen soll. Denn den zeittypischen Gepflogenheiten entsprechend wurde die Aufführung einer Opéra Comique jeweils mit einem Ballett beschlossen. Für die Aufführung im Rahmen der Gluck-Festspiele am 9. März 2005, im Markgräflichen Theater in Erlangen, durch junge Darsteller des Nürnberger Opernstudios und der Musikuniversität Augsburg, wurde eine in Český Krumlov handschriftlich überlieferte Ballettmusik herangezogen, die - wie die meisten Musiken dieser Art - anonym überliefert ist. Das Ballett *Le monde renversé* ist ein Werk von besonderer musikalischer Frische und hoher Qualität. Es könnte durchaus von Gluck selbst stammen, wofür der Nachweis bislang freilich noch nicht erbracht wurde.

Die Ballettmusik ist für vierstimmigen Streichersatz überliefert, wobei anzumerken ist, dass nur zu den Nummern 1 - 7 eine Violastimme vorhanden ist. Die musikalische Faktur der restlichen, überwiegend dreistimmig gehaltenen Nummern deutet freilich gleichfalls auf eine Vollständigkeit im nunmehr dreistimmigen Satz hin. Eine weitere Besonderheit des gewählten Instrumentariums liegt darin, dass im Allegro der Nummer 10 ein kurzes Solo für Fagott vorgesehen ist. Die längste Nummer ist - mit über 100 Takten - das Finale (Nr.

11) im 6/8-Takt. Die vorkommenden Tonarten der einzelnen Sätze sind nicht einheitlich organisiert, da bis zur Nummer 6 die Tonarten D-Dur und A-Dur vorherrschen. Die Sätze ab Nr. 8 stehen dann sämtlich in F-Dur, Nr. 7 ist mit der Tonart a-moll der einzige Moll-Satz. Die Qualitäten der Ballettmusik zeigen sich in der reizvollen Abwechslung von verschiedenen Charakteren und Tempi. Die Überlieferung ist verhältnismäßig zuverlässig, größere Korrekturen waren im Zuge der Spartierungsarbeiten nicht notwendig.

Für ein Festspiel-Konzert des Bläserensembles der Nürnberger Philharmoniker, am 6. März 2005 im Business Tower der Nürnberger Versicherungsgruppe, wurden schließlich bislang unbekannte Harmoniemusiken zu Opern von Gluck spartiert: Fünf Arrangements zur Opéra Comique *Le Rencontre imprévue (Die Pilger von Mekka)* und die Bearbeitung einer Arie aus Glucks *Alceste*. Die Manuskripte dieser Bläserbearbeitungen befinden sich ebenfalls im Staatsarchiv Český Krumlov.

Es handelt sich im einzelnen um Bearbeitungen folgender Arien: aus Glucks *Die Pilger von Mekka* stammen die Arie der Amine *J'ai perdu*, die Arie des Ali *Vous ressemblez*, die Arie der Dardané *A ma maitresse*, die Arie des Karawanenführers *Mahomet, notre grand prophète*, die Arie des Vertigo *Un ruisseau*, sowie aus *Alceste* (II. Akt) die Arie der *Alceste Non vi turbate, no*. Zur Ausführung der Harmoniemusiken sind in vier Arien acht Instrumente, in zwei Arien sieben Instrumente vorgesehen, wobei stets zwei Oboen und zwei Hörner verlangt sind, dazu meist zwei Englischhörner und zwei Fagotte (wahlweise nur jeweils eines). Das Arrangement der *Alceste*-Arie stammt von Johann Nepomuk Wendt, die gleichfalls geschickt gemachten, effektvollen Arrangements der anderen Arien sicherlich auch von einem Bearbeiter, der in der Herstellung von Bläusersätzen Erfahrung hatte. Die sechs Arien-Bearbeitungen lassen sich zu einer abwechslungsreichen Satzfolge mit verschiedenartigen Charakteren arrangieren, wie die Nürnberger Aufführung gezeigt hat. Ein besonders ausdrucksstarkes Musikstück ist die Bläser-Bearbeitung der Arie *Non vi turbate, no* aus Glucks *Alceste*. Wolfgang Amadeus Mozart hat für den eigenen Gebrauch eine Bearbeitung dieser Arie angefertigt, wahrscheinlich für jenes Wettspiel mit Muzio Clementi, über das er brieflich seinem Vater berichtet hat. Es wurde anlässlich des Besuchs des russischen Großfürstenpaares veranstaltet; die dabei anwesende Großfürstin war eine eifrige Gluck-Verehrerin, der Mozart möglicherweise mit einer improvisierten Variationenfolge nach einem Thema Glucks eine Freude bereitet hat.

Für das Repertoire von Harmoniemusiken aus dem späten 18. Jahrhundert stellen die sechs Sätze eine Bereicherung dar, wie die Aufführung - gemeinsam mit einer Harmoniemusik-Bearbeitung zu Glucks *Iphigénie en Tauride* - gezeigt hat. Der Erfolg würde wohl auch eine Drucklegung rechtfertigen.

Thomas Hauschka

„Gluck der Europäer“ – Internationales Symposium im Rahmen der Gluck-Festspiele Nürnberg 2005

Im Rahmen der Ersten Internationalen Gluck-Opern-Festspiele wurde von 5. bis 7. März ein Internationales Symposium unter dem Titel *Gluck der Europäer* abgehalten. In zahlreichen Vorträgen wurde Gluck als kosmopolitischer Künstler gezeigt: er wurde in Prag und Wien ausgebildet, seine ersten Erfolge errang er in mehreren Städten Italiens, anschließend ging er nach London und komponierte für Dresden und Kopenhagen; er war Kapellmeister in Prag, fand dann seine Hauptwirkungsstätte und seinen Wohnsitz in Wien, behielt aber seine Kontakte zu Italien bei und reiste häufig nach Paris, wo er große Erfolge erlangte. Gluck hatte ganz Europa bereist und dessen Musikszene geprägt.

Der erste Tag des Gluck-Symposiums fand im Business-Tower der Nürnberger Versicherungsgruppe statt. Nach den Begrüßungen durch Hans-Peter Schmidt (Vorstandsvorsitzender der Nürnberger Versicherungsgruppe), Gerhard Croll (Präsident der Internationalen Gluck-Gesellschaft), Wulf Konold (Intendant des Staatstheaters Nürnberg), Daniel Brandenburg (wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth in Thurnau) und Andreas Haug (Leiter des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg) wurden an diesem Symposiumstag Beiträge über *Gluck in/und Italien* referiert.

Zunächst sprach Tanja Gözl über Glucks Auftragswerk für den Dresdner Hof, *Le nozze d'Ercole e d'Ébe*, das er anlässlich der sächsisch-bayrischen Doppelhochzeit im Jahre 1747 komponiert hatte. Für diese Gelegenheitsarbeit produzierte Gluck wenig neues Material, das meiste übernahm und entlehnte er von seinen eigenen früheren Werken. Dies geschah zum einen aus Zeitmangel und zum anderen weil das Libretto eher minderwertig war. Hinzu kam, dass Gluck nicht auf eine Anstellung in Dresden hoffen konnte und sich deshalb möglicherweise weniger Mühe gegeben hatte.

Der zweite Vortrag, gehalten von Irene Brandenburg, handelte von Glucks *Antigono*, der 1756 in Rom aufgeführt worden war. Wieder stand Gluck bei der Komposition unter Zeitdruck, weshalb es auch bei diesem Werk zu Entlehnungen und Parodien eigener Kompositionen kam, vor allem von seiner 1755 in Wien uraufgeführten *L'Innocenza giustificata*, aber auch von *La Danza* und *Le Cinesi*. Das Libretto zu Glucks Werk stammt von Pietro Metastasio und stellte ein sehr beliebtes Textbuch der Zeit dar. Es wurde über 40 mal vertont, darunter von Johann Adolf Hasse.

Gabriele Buschmeier berichtete über eine unbekannte Fassung von Glucks *Atto d'Aristeo*. Dieses Stück war ein Teil der 1769 in Parma aufgeführten Festoper *Le Feste d'Apollon*. Es handelte sich um eine Auftragskomposition anlässlich der Hochzeit der Erzherzogin Maria Amalie von Österreich mit dem Infanten von Spanien, Ferdinand von Parma. Das Werk ist unterteilt in einen Prologo und drei Einakter, *Atto di Bauci et Filemone*, *Atto d'Aristeo* und *Atto d'Orfeo*; insgesamt besteht es aus 50 Nummern. Vier Jahre später wurde in Florenz eine Aufführung eines „Componimento per Musica“ mit dem Titel *Aristeo* gegeben, worauf ein gedrucktes Textbuch schließen lässt. Nach Untersuchungen handelt es sich hierbei um eine Art Pasticcio, also eine Zusammenstellung von Stücken verschiedenster Komponisten.

Lucio Tufano befasste sich mit den ‚Reformopern‘ Glucks im Neapel des späten 18. Jahrhunderts. Dort wurde *Orfeo ed Euridice* 1774/75 im Palazzo Reale und im Teatro di

San Carlo aufgeführt, wobei anlässlich der zweiten der genannten Produktionen die Zahl der handelnden Personen erweitert wurde; neben Orfeo, Euridice und Amore wurden Eagro, Plutone, Prosperina, Euristo und Erinni eingefügt. 1779 gab es eine Inszenierung von *Paride ed Elena* durch die Nobile Accademia di Dame e Cavalieri. Diese Gesellschaft führte im gleichen Jahr auch *Alceste* auf. Sechs Jahre später wurde *Alceste* erneut auf die Bühne gebracht, diesmal im Teatro del Fondo della Separazione dei Lucri.

Im zweiten Teil seines Vortrages beschäftigte sich Lucio Tufano mit Äußerungen und Meinungen von neapolitanischen Theoretikern, wie Antonio Planelli, Saverio Mattei, Francesco Mario Pagano, Pietro Napoli Signorelli und Giuseppe Orlandi, zur Reform von Gluck und Calzabigi. Diese äußerten sich sehr kontrovers über die Neuerungen in Text und Musik.

Anschließend sprach Josef-Horst Lederer über die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von *Paride ed Elena*. Erste Anmerkungen über dieses Werk finden sich in Briefen Calzabigis aus dem Jahre 1768. Weitere Aussagen über das Stück tauchen erst im Jahr der Uraufführung 1770 auf, wie in der Antwort des Herzogs von Braganza auf die Widmung zu *Paride ed Elena*, worin unter anderem auch ein Kompetenzstreit zwischen Gluck und Calzabigi über eine passende Sängerin zur Uraufführung erwähnt wird. Diese Auseinandersetzung von Komponist und Librettist mag auch ein Grund dafür gewesen sein, dass es zwei unterschiedliche Widmungen zu dem Werk gibt. Als die Uraufführung von *Paride ed Elena* zwar kein Misserfolg aber auch kein wirklicher Erfolg wurde, wies Calzabigi die Schuld Gluck zu, auch wenn es möglicherweise eher die im Werk zu findende Gratwanderung zwischen Neu und Alt war, die die Zuschauer irritierte.

Reinhard Wiesend referierte über Joseph Martin Kraus und sein Verhältnis zu Christoph Willibald Gluck. Kraus lebte von 1756 bis 1792 und war schwedischer Hof-Kapellmeister. Bei einer Reise von 1782 bis 1786 blieb er einige Zeit in Wien (April bis Oktober 1783) und besuchte hier sowohl Haydn als auch Gluck. Er verehrte Christoph Willibald Gluck, was in seiner Musik wiederzuerkennen ist; so erinnert zum Beispiel der Beginn seiner Sinfonie in c-Moll stark an den Anfang der Ouvertüre von *Iphigénie en Aulide*.

Die zweite Sektion des Symposiums am 6. März widmete sich dem Thema *Gluck zwischen Wien und Paris*. Sie begann mit einem Vortrag von Grete Klingenstein über Gluck im Spannungsfeld der Metropolen Wien und Paris. In dieser Zeit war das österreichische Haus die Trägerin der Krone des Heiligen Römischen Reiches. Frankreich wurde beherrscht von den Bourbonen, zu deren Regierungsgebiet auch Spanien gehörte. Eine wichtige Person für die diplomatischen Beziehungen zwischen Österreich und Frankreich war der spätere österreichische Staatskanzler Graf Kaunitz. Zusammen mit der österreichischen Herrscherin Maria Theresia handelte er eine Allianz zwischen den beiden Ländern aus: es kam zu einer Umgruppierung der politischen Landschaft von einer dynastischen Politik durch bloßen Länderbesitz zu einer Politik der Raison d'État.

Der Beitrag von Daniela Philippi handelte von der Überlieferung der frühen Opéras-comiques von Gluck. Die Opéras-comiques waren von den Künstlern auf den Jahrmärkten in Paris entwickelt worden und dort zu Glucks Zeiten sehr erfolgreich. Auch in Wien wurden sie schnell beliebt, doch hier war im Gegensatz dazu die Gattung von oben etabliert worden. Von 40 bekannten Titeln, die in Wien von einer französischen Truppe im Burgtheater aufgeführt wurden, sind zehn sicher mit Gluck in Verbindung zu bringen (*Tircis et Doristée*, *La Fausse Esclave*, *Ninette à la cour*, *L'Île de Merlin* ou *Le Monde renversé*, *Cythère assiégée*, *L'Arbre enchanté* ou *Le tuteur dupé*, *Le diable à quatre* ou *La*

double métamorphose, Ivrogne corrigé ou Le mariage à diable, Le Cadí dupé, La Rencontre imprévue ou Les Pèlerins de la Mecque).

Als nächstes sprach Sibylle Dahms über die Überlieferung des *Don Juan*. Von diesem ersten vollgültigen Handlungsballett der Ballettgeschichte sind mehrere Fassungen überliefert, allerdings nicht das Autograph. Heute sind zwei Versionen bekannt, eine sogenannte Kurzfassung, die 13 bzw. 15 Nummern umfasst und eine Langfassung, bestehend aus 31 Nummern. Nicht überliefert ist, welche dieser Versionen bei der Uraufführung 1761 gegeben wurde, wobei die Zeitzeugenberichte dafür sprechen, dass es sich um eine verkürzte Form der Kurzfassung gehandelt hat. In den folgenden Jahren entstanden mehrere unterschiedliche Szenarien, zum Beispiel von den Italienern Domenico Rossi (1771) und Vincenzo Galeotti. Es gab auch zwei deutsche Versionen, die erste hervorgebracht von dem Schauspieler und Tänzer Friedrich Ludwig Schröder (1769), die zweite von Peter Vogt. Bei allen wurde zumindest teilweise Musik von Gluck verwendet.

Anschließend gab es einen Vortrag von Thomas A. Denny über Calzabigi, Gluck, Sodi und die Akademie zwischen Wien, Parma und Paris. Während der Aufführungen des *Orfeo* in Wien (1762), Parma (1769) und Paris (1774) war die Furienszene des Werkes stets gleich, doch in den gedruckten Partituren von Carlo Sodi von 1764 und 1774 gab es eine zusätzliche Tanzeinlage. Als Sodi Glucks italienischen *Orfeo* 1764 edierte, erschien in dieser Ausgabe ein Ballett; dieses hatte Calzabigi bereits 1762 zur Uraufführung vorgesehen, allerdings hatte Gluck keines an dieser Stelle gewollt – es wurde also nach Calzabigis Willen eingearbeitet. Zehn Jahre später wurde der Pariser *Orphée* herausgebracht, der eine andere Einlage beinhaltete. Gluck hatte nach dem Chor 'Ah quale incognito affetto' eine Wiederholung des Schlussballettes aus dem *Don Juan* von 1761 eingefügt lassen.

Das nächste Referat von Thomas Betzwieser beschäftigte sich mit Glucks *Iphigénie en Aulide* und ihren verschiedenen Fassungen. Von dem Werk sind zwei Versionen des Endes überliefert; in der ersten löst Calchas den Konflikt (gedruckte Partitur vom August 1774), in der zweiten tritt Diana als Dea ex machina auf (gedruckte Partitur vom Januar 1775). Auch die Libretti, die zu dieser Zeit erschienen, wurden mit den unterschiedlichen Schlüssen herausgegeben. Unmittelbar nach der Uraufführung am 18. April 1774, in der Calchas auftrat, wurde die Finalszene geändert, denn nach dem Tod Louis XV. im Mai gab es eine achtmonatige Pause, in der keine Werke gegeben wurden. Anschließend an die Unterbrechung gab es eine Wiederaufnahme, diesmal mit der Diana-Szene. Obwohl vier Monate nach der Uraufführung bereits sicher war, dass es ein neues Ende geben würde, hielt Gluck dennoch im Partiturdruk im August an der ersten Fassung mit Calchas fest. Damit ist es wahrscheinlich, dass die Partitur den 'Komponistenwillen' widerspiegelt, während der Librettist für die Version mit Diana zu stehen scheint.

Als letzter an diesem zweiten Symposiumstag sprach Thomas Seedorf über Glucks Pariser Opern und die Idee einer Reform-Gesang-Ästhetik. Betrachtet wurden von ihm die Singstimmen der Pariser Werke. Zunächst ist anzumerken, dass italienische Opern meist für ein bestimmtes Haus geschrieben wurden unter Berücksichtigung der verschiedenen Erfordernisse, zum Beispiel der Sänger. An der *Iphigénie en Aulide* ist zu beachten, dass dieses Werk vor allem in Wien entstand und Gluck deshalb die Aufführungsbedingungen der Pariser Bühne kaum kannte und berücksichtigen konnte. Die französische Gesangsausbildung unterschied sich wesentlich von der italienischen Schule und viele

französische Sänger beherrschten ihre Stimmen nicht im erforderlichen Maße. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts änderte sich das, denn man nahm sich in Paris die italienischen Sänger zum Vorbild. Als allerdings Gluck nach Frankreich kam, stand diese Italienisierung der Schulen für Sänger noch am Anfang. Es muss jedoch hinzugefügt werden, dass die ersten Sänger der Académie Royale de Musique, an der Gluck arbeitete, stärker geschult waren als die vielen anderen Sänger.

Anschließend an den letzten Vortrag fand eine Podiumsdiskussion statt, in der festgestellt wurde, dass es im Vergleich zu den unglaublich vielen Mozart-Inszenierungen nur sehr wenige Gluck-Inszenierungen gibt. Es kamen auch Stimmen auf, die von einer Ausinszenierung Mozarts sprachen. Bedauert wurde, dass die veröffentlichten Gluck-Werke bisher kaum Anklang bei den Theatern gefunden hatten.

Am nächsten Tag wurde das Symposium im nahe von Glucks Geburtsort liegenden Berching fortgeführt, wo es vor allem lokalhistorische Beiträge gab, wie zum Beispiel den Vortrag von Dr. Hans Rosenbeck, der über 'Gluck in Berching' und die Zeit Ende des 19. Jahrhunderts sprach, als man den größten Sohn der Stadtgemeinde wiederentdeckte und ihm ein Denkmal setzte.

Anschließend zeigte Ursula Steinert die Spuren der Familie Gluck in der Oberpfalz und in Nordböhmen auf. Sie erforschte vor allem die Jugend von Christoph Willibald Gluck zwischen den feststehenden urkundlich belegten Ereignissen und erläuterte Erkenntnisse über die Eltern des Komponisten, Alexander und Maria Walburga Gluck.

Tomislav Voleks und Milada Jonášová's Vortrag trug den Titel 'Gluck in/und Böhmen'; ein besonderes Verhältnis, da die Böhmen den Komponisten im 18. Jahrhundert für einen der ihren hielten, da Gluck 23 Jahre seines Lebens in Böhmen verbrachte. Darüber hinaus befinden sich zahlreiche musikalische Quellen zu Gluck in böhmischen Archiven.

Robert Münster beschäftigte sich mit den Memoiren von Johann Christian von Mannlich als Quelle für den jungen Gluck. Diese Erinnerungen des Malers und Galeriedirektors berichten von den Jugendjahren des Komponisten, den er 1774 in Paris kennen lernte.

Annegret Hartwig

Gluck-Pflege in Berching 2005

Im abgelaufenen Jahr hat die Stadt Berching sich weiterhin bemüht, das Andenken an Christoph Willibald Ritter von Gluck zu pflegen.

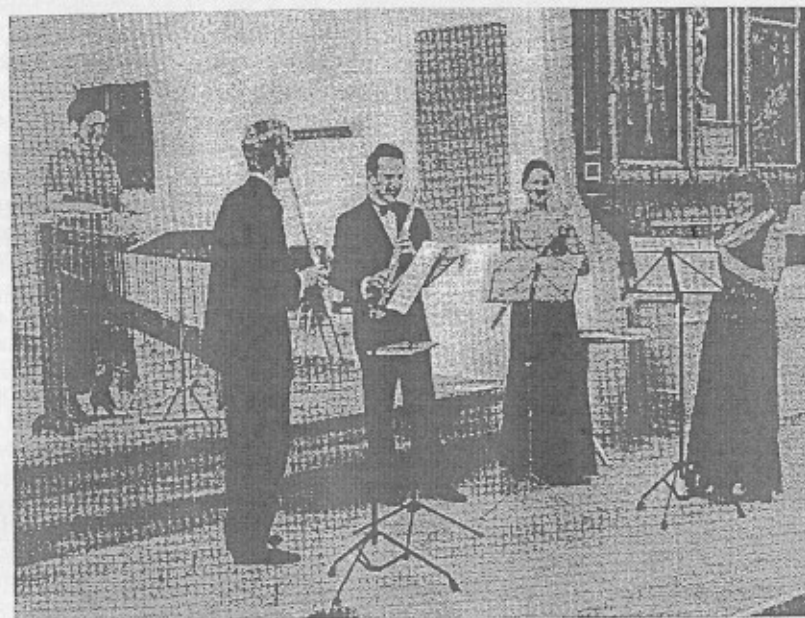
Um die lange geplante Gluck-Ausstellung voranzubringen, wurde im Anschluss an die letztjährige Versammlung der Internationalen Gluck-Gesellschaft Kontakte zur Fa. MM Vision in Andechs geknüpft. Herr Mathias Michel von MM Vision zeichnet verantwortlich für zahlreiche Multimediapräsentationen bedeutender Künstler (u.a. Mozarthaus in Salzburg und Goethehaus in Weimar). Herr Michel besuchte Berching und nahm das Heimatmuseum in Augenschein. Gemeinsam mit Herrn Michel wurde ein Konzept für eine zeitgemäße Multimediapräsentation mit einer kleinen Ausstellung entworfen. Nachdem die Multimediapräsentation Leben und Werk von Christoph Willibald Gluck in ihren Höhepunkten nachzeichnet, soll die Ausstellung sich auf Gluck und Berching, die Internationale Gluck-Gesellschaft sowie die heutigen Gluck-Aufführungen (Berching, Gluck-Festspiele Nürnberg etc.) konzentrieren. Außerdem soll mit im Museum bereits vorhandenen Ausstellungsstücken eine ländliche Wohnsituation zu Beginn des 18. Jahrhunderts nachgestellt werden. Die Gluck-Ausstellung soll zunächst im Heimatmuseum Berching eingerichtet werden. Sie ist aber so konzipiert, dass sie gegebenenfalls auch umziehen kann.

Der Stadtrat von Berching hat dem Konzept, das auf etwa 115.000,- Euro veranschlagt ist, zugestimmt. Allerdings muss die Finanzierung in hohem Maße über Zuschüsse und Sponsoren sichergestellt werden. Es wurden daher Förderanträge gestellt und mögliche Sponsoren angeschrieben. Bis zur Mitte des Jahres 2005 konnte die Finanzierung soweit gesichert werden, dass der Auftrag an Herrn Michel vergeben werden konnte.

Ein großes Ereignis für Berching war der 4. März 2005 mit dem „Besuch“ der Gluck-Statue der Künstlerin Anna Chromy in Weidenwang, Erasbach und Berching im Rahmen und zum Auftakt der 1. Gluck-Festspiele in Nürnberg. Die ganze Aktion der Nürnberger Festspiel-Initiatoren war ein wunderbares Erlebnis für alle Beteiligten (Männergesangsverein Berching, Kirchenchor Erasbach, Volksschule Berching, Ballettschule Berching...). Dies hat sicherlich dazu beigetragen, den Namen Glucks, den Namen Berchings und die Ersten Gluck-Festspiele hinauszutragen und bekannter zu machen.

Ebenfalls ein großes Ereignis für uns war das Internationale Gluck-Symposium, das seinen Abschluss mit mehreren Vorträgen in Berching gefunden hat und zu dem auch wir unseren Beitrag leisten konnten.

Schließlich ist noch das 26. Berchinger Sommerkonzert vom 26. Juni 2005 in der St. Lorenz-Kirche zu nennen. Das Programm wurde von Frau Marie Luise Karl zusammengestellt und stand unter dem Motto „Gluck, Glas und Flauti“. Ausführende waren das Flötenquartett Stefanie Faust, Marcos Fregnani von den Nürnberger Symphonikern und Margot Hampel, Jörg Krämer von den Nürnberger Philharmonikern sowie Edith Salmen mit ihrem Verrophon.



Von Gluck wurde ein Querschnitt aus *Iphigenie auf Tauris* für vier Flöten sowie Arien aus *Orpheus und Eurydike* (für vier Flöten und Verrophon) aufgeführt.

Ebenfalls auf dem Programm standen Werke von Georg Friedrich Händel, Ludwig van Beethoven, Wilfried Hiller, Marc Berthomieu, Claude Debussy, Daniel Friedrich Rudolf Kuhlau, Hans Kröll, Johann Sebastian Bach, Orlando di Lasso, Luiz Boufa und Eugene Bozza. Kurzum ein überaus vielfältiges und abwechslungsreiches Programm, das die Besucher – darunter eine Gluck-Reisegruppe des Bildungszentrums der Stadt Nürnberg – in seinen Bann zog. Zur Pause wurde mit Gluck-Wein, Gluck-Kringeln und Gluck-Talem passend zum Anlass „Gluckullisches“ geboten.

Hans Rosenbeck

Gluck und Piccini in Bari

Anlässlich der Eröffnung der Theatersaison 2004/2005 in Bari (Apulien/Italien) haben die Fondazione Teatro Petruzzelli und der Leiter des Forschungsinstituts Casa Piccinni, Dinko Fabris, mich eingeladen, an einem Round table mit Pressekonferenz teilzunehmen. Im Mittelpunkt der Diskussion, die am 8. Oktober 2004 in Niccolò Piccinnis Geburtshaus in Bari stattgefunden hat, standen Aspekte der Gluck- und Piccinni-Pflege in Deutschland und Italien. Zugegen waren Vertreter aus Politik und Wissenschaft, zahlreiche Vertreter der Presse sowie der künstlerische Leiter des Teatro Petruzzelli. Mit großem Interesse wurden meine Ausführungen zu den ersten Internationalen Gluck Opernfestspielen und dem damit verbundenen Symposium zur Kenntnis genommen und beklagt, daß das Interesse der italienischen Wissenschaft und der italienischen Kulturpolitik an Niccolò Piccinni, national wie lokal, eher gering ausfällt. Während z.B. dem Oeuvre Glucks schon lange eine kritische wissenschaftliche Gesamtausgabe gewidmet wird, gibt es nicht einmal von Niccolò Piccinnis heute berühmtesten Werk, *La buona figliuola*, eine halbwegs verlässliche moderne Ausgabe. Dinko Fabris hat im Verlaufe der Diskussion mehrfach großes Interesse an einer Zusammenarbeit mit der Internationalen Gluck-Gesellschaft gezeigt und die Hoffnung geäußert, es könne in Zukunft auch einmal ein gemeinsames Symposium zum Thema „Gluck und Piccinni“ geben. Über den Round table ist in der lokalen Presse Baris ausführlich berichtet worden.

Da das Teatro Petruzzelli vor etwa 15 Jahren einem Brandanschlag zum Opfer fiel, spielt das Theater in einem Ausweichquartier, einem ebenfalls sehr schönen Theaterraum aus dem 19. Jahrhundert. Die am Abend des 8. Oktober 2005 gebotene Aufführung von Glucks *Orfeo ed Euridice* war leider musikalisch wie szenisch von „durchwachsenem“ Niveau. Trotz einiger pfiffiger Regieeinfälle (die Furien der Unterwelt wurden z. B. durch wie Handpuppen bewegte weiße Masken wiedergegeben, vor dem verdunkelten Bühnenhintergrund eindrucksvoll anzuschauen) erwiesen sich vor allem Pantomimen bzw. Tänzer und Tänzerinnen, die während der gesamten Oper auf der Bühne waren und mit ihren Bewegungen für eine fast unerträgliche Unruhe sorgten, als eine absolute Fehlinterpretation des Gluckschen Gedankens einer Verbindung von Oper und Tanz. Trotz der enthusiastischen Äußerungen der anwesenden Presse zeigte das Bareser Publikum einen erstaunlichen Sachverstand und war in seinen Reaktionen auf die Inszenierung eher zurückhaltend.

Daniel Brandenburg

Glucks Beitrag zur opéra-comique

Christoph Willibald Gluck nimmt als Komponist von opéras-comiques einen besonderen Platz in der Musikgeschichte ein. Er ist der einzige Künstler, der außerhalb von Paris Werke dieses Genres schuf, und zwar in einem deutschsprachigen Land, in Österreich.

Lange hatte man sich in der Forschung schwerpunktmäßig auf Glucks Reformopern konzentriert, doch inzwischen ist man dazu übergegangen, sich verstärkt auch mit den ‚kleineren‘ Werken des Komponisten zu befassen. Gerade die opéras-comiques von Gluck stellen einen interessanten Bereich im Œuvre des Komponisten dar – sie sind seine erste Beschäftigung mit der französischen Sprache und bilden eine Art Vorstufe zu den kommenden großen Musikwerken. Es lag daher nahe, Glucks zwischen 1758 und 1764 entstandenen opéras-comiques im Rahmen einer Magisterarbeit zum Thema *Christoph Willibald Glucks Beitrag zur opéra-comique* eingehenderen Untersuchungen zu unterziehen.

Im ersten Kapitel der Arbeit wird die Entwicklungsgeschichte der opéra-comique von ihren Anfängen bis zu der für Gluck relevanten Zeit dargestellt. Die Anfänge der Gattung auf den Messen von Paris, der Foire Saint-Laurent und der Foire Saint-Germain, werden dabei ebenso betrachtet wie der entscheidende Einschnitt in der Entwicklung durch die Vertreibung der Comédiens Italiens 1697. Ab diesem Zeitpunkt übernehmen die *forains*, die Mitglieder der Messen von Paris, das Repertoire der italienischen Truppe. Als diese Vorstellungen zu erfolgreich werden, schreitet die Comédie Française ein: Sie lässt das gesprochene Wort auf der Bühne verbieten. Die *Théâtres de la Foire* finden daraufhin eine neue Art der Aufführung: Man schreibt den Text des Stückes auf Plakate, die die Schauspieler vorzeigen, während sie das Geschriebene pantomimisch darstellen. Diese *pièces en écritaux* sind sehr erfolgreich, doch können die Comédiens François sie nicht verbieten. Als die Académie Royale de Musique (Opéra) in Geldschwierigkeiten ist, verkauft sie ihr Recht auf der Bühne zu singen an die *forains*, die nun die allbekannten Vaudevilles in ihre Stücke einbauen.

In den Jahren 1718–1721, 1722–1724 und 1745–1752 sind die Bühnen auf den Foires aufgrund gewonnener Prozesse der Comédie Française und der wieder nach Paris zurückgekehrten Comédie Italienne geschlossen.

Nach und nach verändern sich die opéras-comiques; die Vaudevilles werden immer mehr durch neukomponierte Musik ersetzt. So entstehen in den späteren Jahren auch Originalkompositionen. Nach jahrelangem Hin und Her wird die Opéra Comique schließlich 1762 mit der Comédie Italienne zusammengelegt und ist von nun an selbst ein Theater mit Privileg.

Das Theater-Privilegien-System Frankreichs wird erst 1791 durch die *Proclamation de la Liberté des Théâtres* beendet, die es jedem Theater erlaubt alles zu spielen.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Theatersituation in Wien. In der Zeit um 1750 wird eine Annäherung Österreichs mit Frankreich versucht. Die treibende Kraft hierbei ist der Diplomat Graf Kaunitz, der lange Zeit auch in Paris als Botschafter weilte. Als er zum Staatskanzler ernannt wird, setzt er durch, dass eine französische Theatertruppe nach Wien geholt wird. Diese spielt französische Schauspiele und Ballette und nach und nach auch beliebte opéras-comiques aus Paris.

Der Intendant der beiden Wiener Bühnen, des Burgtheaters und des Kärntnertheaters ist ab 1754 Graf Giacomo Durazzo, ein Günstling des Staatskanzlers Kaunitz und ebenfalls dem Französischen nicht abgeneigt. Er ist es, der Christoph Willibald Gluck als Komponisten engagiert. Er gibt dem Künstler auch die Aufgabe, die opéras-comiques aus Paris umzuarbeiten und für die Wiener Bühnen passend zu machen. Dies muss vor allem wegen der strengen Zensur geschehen, die keine Blasphemie oder irgend eine Art von Anzüglichkeiten erlaubt, wie sie in den Pariser opéras-comiques gang und gäbe sind.

Glucks Weg nach Wien ist das Thema des dritten Kapitels. Nachdem Gluck sich in Wien niederlässt, wird er vom Herzog von Sachsen-Hildburghausen in seine Kapelle übernommen, wo er bei einem Abend 1754 mit einer Aufführung seiner Oper *Le Cinesi* Graf Giacomo Durazzo kennenlernt, der ihn in der Folge für die Wiener Theater als Komponist und Arrangeur engagiert.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit den opéras-comiques von Christoph Willibald Gluck. Die erste opéra-comique, die mit Glucks Namen sicher in Verbindung steht, ist *Tircis et Doristée*, das am 10. Mai 1756 in Laxenburg bei Wien aufgeführt wird. Gluck wird zwar nicht als Bearbeiter genannt, doch ist klar erkennbar, dass eine Arie der Oper *L'Innocenza giustificata*, die ein halbes Jahr zuvor aufgeführt worden war, entlehnt ist. Wahrscheinlich sind auch zwei weitere Arien von ihm. Die Vorlage für dieses Werk stammt von Charles-Simon Favart und wurde am 4. September 1752 in Paris uraufgeführt; es stellt eine Parodie von Lullys *Acis et Galatée* dar.

Am 8. Januar 1758 wird *La Fausse esclave* in Wien mit großem Erfolg auf die Bühne gebracht. Hierbei handelt es sich um das erste Werk, bei dem Gluck als der für die Musik verantwortliche Komponist genannt wird. Es ist nach der in Paris am 22. März 1757 uraufgeführten opéra-comique *La Fausse aventurière* von Louis Anseaume und Marcouville gestaltet, die auf ein commedia dell'arte-Stück zurückgeht.

In den neun Szenen in Wien sind 13 neue Stücke von Gluck enthalten, darunter ein Duett und das Schlussquartett. Interessant ist, dass eine der neuen Arien Händels Oper *Alessandro* entlehnt ist. Weitere Änderungen sind, dass die Prosa in Vaudevilles umgewandelt wird und es einige Kürzungen und Personenstreichungen gibt, zum Teil aufgrund der Wiener Zensur.

Als nächste opéra-comique von Gluck folgt am 3. Oktober 1758 *L'île de Merlin ou Le Monde renversé* in Schönbrunn. Das Werk geht zurück auf Jean-Claude Gilliers' *Le Monde renversé* mit Text von Alain-René Lesage und D'Orneval, aufgeführt auf der Foire Saint-Laurent 1718. 1728 wird das beliebte Stück als *Die verkehrte Welt* (Text: Johann Philipp Praetorius, Musik: Georg Philipp Telemann) in Hamburg auf die Bühne gebracht. Anseaume überarbeitet 1753 den französischen Text, wobei seine Version nur aus gesungenen Vaudevilles besteht, da zu dieser Zeit ein kurzes Verbot gesprochener Dialoge durch die Comédie Française besteht.

Zu dem für Wien umgearbeiteten Libretto komponierte Gluck insgesamt 24 Musiknummern, wobei die Vaudevilles mit einer Anzahl von 87 gegenüber den Originalkompositionen weit überwiegen. Das Stück stellt eine Parodie und Satire auf die sozialen Schichten und Missstände des 18. Jahrhunderts dar.

Bedeutsamstes Stück von Gluck stellt die Ouvertüre dar, die der Komponist 21 Jahre später als Einleitung für seine *Iphigénie en Tauride* entlehnt.

Über *L'île de Merlin ou Le Monde renversé* und das folgende Stück *La Cythère assiégée* schrieb der große französische Dichter Charles-Simon Favart: „Es scheint mir daß Herr Ritter Gluck diese Kompositionsgattung vollkommen beherrscht. Ich habe zwei der komischen Opern, „*Cythère assiégée*“ und „*L'île de Merlin*“, geprüft und aufführen lassen; sie lassen hinsichtlich des Ausdrucks, des Stils, der Gesamtaufassung und selbst hinsichtlich der französischen Wortbetonung nichts zu wünschen übrig.“

La Cythère assiégée wird im Frühjahr 1759 aufgeführt, gearbeitet nach *Le Pouvoir de l'Amour ou Le Siège de Cythère* von Favart und Fagan aus dem Jahr 1738. Zehn Jahre später hat Favart es umgestaltet, um es vor Truppen des Maréchal de Saxe in Brüssel aufzuführen. Diese opéra-comique ist eine Parodie auf Lullys *Armide*. Bereits zwei Jahre vor der Premiere von Glucks Komposition wird die opéra-comique à vaudevilles von Favart in Wien aufgeführt, die Zuschauer kennen also dieses Stück, als Gluck 1759 neue Musiknummern für das einaktige Werk komponiert.

Wie Jahre später in der *Iphigénie en Tauride* taucht hier das Volk der Skythen auf, das in seiner kriegerischen Art in dramatischem und musikalischem Kontrast zu den friedlichen Nymphen von Kythera steht. Dementsprechend gewinnt auch der Chor eine größere Bedeutung.

16 Jahre danach arbeitet Gluck diese opéra-comique zu einem opéra-ballet um, die am 1. August 1775 in der Académie Royale de Musique in Paris ihre Uraufführung erfährt. Hier zerlegt Gluck die Handlung in drei Akte und entlehnt wegen Zeitdrucks Stücke aus *Paride ed Elena*, *Iphigénie en Aulide* und anderen seiner Werke.

Am 28. Mai 1759 wird *Le Diable à quatre ou La Double métamorphose* in Laxenburg aufgeführt. Diese opéra-comique entsteht nach dem gleichnamigen Werk von Michel Jean Sedaine und Pierre Baurans aus dem Jahr 1756, das aus Charles Coffeys *The Devil to pay or The Wives metamorphos'd* – einer englischen Ballad Opera von 1731 – hervorgegangen ist. Auch in Deutschland ist das englische Stück schon 1752 bekannt als *Der Teufel ist los!* in einer Bearbeitung von Christian Felix Weisse und Johann Standfuß. Eine Ausnahme stellt dieses Werk schon deshalb dar, weil es drei Akte besitzt, was in der opéra-comique eine Seltenheit ist. Außerdem ist das Stück eine der ersten Wiener opéras-comiques in der die Prosa des Pariser Originals nicht unterdrückt oder in Vaudevilles umgewandelt wird.

Ein knappes halbes Jahr nach *Le Diable à quatre* folgt Glucks nächste opéra-comique, *L'Arbre enchanté ou Le Tuteur dupé* am 3. Oktober 1759 in Schönbrunn. Pierre Louis Moline arbeitet die opéra-comique *Le Poirier* von Jean-Joseph Vadé um, die am 7. August 1752 uraufgeführt worden war. Das Stück ist im bürgerlichen Milieu angesiedelt und die Handlung spielt sich in Wien zum Teil in gesprochenem Prosadialog ab.

Auch dieses Werk arbeitet Gluck für Frankreich um, wo es am 27. Februar 1775 in Versailles aufgeführt wird. Der ursprünglichen Partitur ist prologartig eine aus dem *Cadi dupé* entlehnte Arie vorausgeschickt, die Stücke für die Pariser Stimmen zum Teil höher gelegt.

Im Jahr 1760 wird *L'ivrogne corrigé ou Le Mariage à Diable* aufgeführt, Favart hat die gleichnamige opéra-comique von Louis Anseaume mit Musik von Laruelle, die im Juli 1759 in Paris auf die Bühne gebracht worden war, für Wien umgearbeitet, wobei er nur einige unwesentliche Veränderungen vornimmt.

Dagegen komponiert Gluck für die Oper viele neue Stücke, außerdem ersetzt er einige Vaudevilles durch Arien, wodurch das erste Mal bei Glucks opéras-comiques die Neukompositionen gegenüber den Vaudevilles überwiegen.

Der Schwerpunkt der Vertonung und damit der musikalische Höhepunkt liegt bei der Höllenmaskerade im 2. Akt, einer dramatischen Szene mit Chor und Furienduett.

Die beiden letzten opéras-comiques von Gluck führen den Zuhörer in ein exotisches Milieu. In *Le Cadi dupé* wird die fremdländische Atmosphäre unter anderem durch instrumentale Mittel erreicht: Gluck verwendet hier außergewöhnliche Instrumente wie Piffero, Triangel, kleine Trommel, Salterio und Stromento turco. Aufgeführt wird das Werk am 8. Dezember 1761 (also kurz vor dem *Orfeo*). Es stellt eine Bearbeitung des Librettos von Pierre René Lemonnier dar, das kurz zuvor (4. Februar 1761) in Paris von Monsigny vertont worden war.

Während sein Werk in Wien großen Erfolg errang, konnte Gluck international nicht mit Monsignys Vertonung mithalten, die an vielen europäischen Theatern gespielt wurde.

Der letzte Beitrag Christoph Willibald Glucks zur opéra-comique stellt *La Rencontre imprévue ou Les Pèlerins de la Mecque* dar, das am 7. Januar 1764 uraufgeführt wird. Hier findet man nun keine Vaudevilles mehr, es ist komplett von Gluck komponiert und damit die reifste opéra-comique des Künstlers.

In diesem Werk kann man immer wieder volksliedhafte Töne hören, die durch das exotische, türkische Milieu zusätzlich an Reiz gewinnen. Das Libretto verfasst L.H. Dancourt nach der opéra-comique *Les Pèlerins de la Mecque* von Alain-René Lesage, Fuzelier und D'Orneval, das bereits 1726 mit Musik von Gilliers aufgeführt worden war. Dancourt kürzt den Text um etwa die Hälfte und eliminiert die Figur des Arlequin, dessen Eigenschaften jedoch teilweise auf Osmin übergangen.

Interessante Nummern sind die Musikgemälde mit denen Gluck die Bilder des Malers Vertigo darstellt. Neu ist in diesem Werk, dass die Hauptpersonen Rezia und Ali als ein edles Liebespaar gezeigt werden, während die Komik allein durch den Diener Osmin, den Bettelmönch und den Maler Vertigo produziert wird.

Inhaltlich und musikalisch ist Glucks opéra-comique *La Rencontre imprévue* ein Vorläufer von Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*.

Im letzten Kapitel meiner Magisterarbeit gehe ich auf vier der opéras-comiques von Christoph Willibald Gluck besonders ein, zeige deren Unterschiede zu den Vorlagen auf und analysiere die Musik. Ausgewählt habe ich von den frühen Stücken *L'île de Merlin* ou *Le Monde renversé* (1758) und *Le Diable à quatre* ou *La Double métamorphose* (1759), von den reiferen Werken *L'Ivrogne corrigé* ou *Le Mariage à diable* und sein letztes Stück *La Rencontre imprévue* ou *Les Pèlerins de la Mecque*.

Annegret Hartwig

Annegret Hartwig wurde am 13. Juni 1981 in Dachau geboren und studiert seit Oktober 2000 Theaterwissenschaften, Musikwissenschaften und Neuere Deutsche Literaturwissenschaften an der Universität Bayreuth. Sie arbeitet derzeit an ihrer Magisterarbeit zum Thema *Christoph Willibald Glucks Beitrag zur opéra-comique*, die schwerpunktmäßig Glucks Schaffen zwischen 1758 und 1764 gewidmet ist.