

„Gluck hat das moderne Musiktheater begründet“

Für den Dirigenten **Michael Hofstetter** gehört **Christoph Gluck** ohne Frage zu den ganz Großen der Musikgeschichte. Da trifft es sich gut, dass er seit sechs Jahren die Internationalen Gluck-Festspiele leitet

VON ARNT COBBERS

Es ist etwas verwirrend: Im Internet findet man sie immer noch oft als „Gluck-Festspiele Nürnberg“, und da wurden sie auch 2005 auf die Initiative des damaligen Nürnberger Opernintendanten Wulf Konold hin gegründet. Mehr als die Hälfte der Konzerte, insgesamt 14 an drei Wochenenden im Mai, finden jedoch in Bayreuth statt, in diesem Jahr vom 8. bis 23. Mai, die übrigen Aufführungen verteilen sich auf die „Metropolregion Nürnberg“. Intendant und Künstlerischer Leiter der alle zwei Jahre stattfindenden Festspiele ist seit 2020 Michael Hofstetter. Der gebürtige Münchner war unter anderem Chefdirigent beziehungsweise GMD in Ludwigsburg und Stuttgart, Graz und Genf. Er gilt als Barockspezialist, kann sich aber ebenso für die Operette begeistern – und für Gluck.

Herr Hofstetter, Gluck verbindet man mit Wien, Paris, Italien. Warum finden die Gluck-Festspiele im Großraum Nürnberg statt?

Weil Gluck in Berching geboren ist, und das liegt rund dreißig Kilometer von Nürnberg entfernt.

Was ist so spannend an Gluck, dass Sie ihm ein eigenes Festival widmen?

Ich war eigentlich dabei, mich aus dem Musikbetrieb zurückzuziehen, für ein „normales“ Festival hätte ich mich auch nicht mehr begeistern lassen. Aber dann kam dieses Wunder Gluck auf mich zu. 99 Prozent der Musikliebhaber wissen nichts von ihm. Für mich war er die Entdeckung meines Lebens, nachdem es mir in den Neunziger- und Nullerjahren vergönnt gewesen war, mit dabei sein zu dürfen, als wir die Barockoper wieder auf die Bretter der großen Bühnen geholt haben. Vor allem Händel habe ich in London, in Berlin, Hamburg, Genf und überall dirigiert, und aus dem Verständnis der Barockoper heraus habe ich die späteren Partituren mit anderen Augen gelesen und dabei Gluck entdeckt. Da sieht man, was passieren kann, wenn ein Genie eben nicht mit 35 Jahren stirbt oder mit 46, sondern ihm ein langes Leben vergönnt ist. Der junge Gluck war ja höchst erfolgreich und hätte nichts anderes mehr machen müssen, als italienische Opern zu schreiben. Aber dieses Rebellische war vermutlich

„Aus dem Blick nach außen machte er einen Blick nach innen, in den Urgrund der Seele.“

schon in ihm angelegt. Er sollte nach dem Wunsch seines Vaters, der Förster war, einen vernünftigen Beruf ergreifen. Er ist nach Prag gegangen und hat begonnen, Jura zu studieren. Aber das hat er nicht ausgehalten, stattdessen hat er sich mit seiner Geige und der Maultrommel auf den Weg nach Wien und Italien gemacht. Gluck hat sich als Straßenmusiker durchgeschlagen, hat bei Gottesdiensten, auf Hochzeiten, bei Festen aufgespielt – und war zehn Jahre später der erfolgreichste Opernkomponist der Welt. Er hat komponiert, was alle komponiert haben: die italienische Opera seria. Arie, Secco-Rezitativ, Arie, Secco-Rezitativ, Arie, Secco-Rezitativ. Allerdings ist bei ihm schon sehr früh ein empathischer Ausdruckswille, eine Art Ausdruckswut spürbar. Und es gibt schon früh diese unglaublich pochenden, fast schlagenden Rhythmen im Bass, die seine Musik vorantreiben, den sogenannten Gluck'schen Akzent.

Dann kommt der junge, hochgehyppte Komponist nach London, weil er auch England erobern will, und trifft dort den über sechzigjährigen Georg Friedrich Händel, der schon eine lebende Legende war. Und beide geben gemeinsam ein Benefizkonzert zugunsten unschuldig in Not geratener Musiker. Dieses Elefantentreffen ist ein Schlüsselmoment, weil Gluck genau zwischen Händel und Mozart steht oder eher noch zwischen der Barockoper und dem 19. Jahrhundert. Denn Christoph Gluck hat der Musikgeschichte und vielleicht sogar der gesamten Geistesgeschichte den Weg für das seelische Verständnis des 19. Jahrhunderts eröffnet.

Kommen wir noch mal zurück auf die Opera seria. Deren Arien sind ja



Christoph Ritter von Gluck, gemalt von Joseph Siffred Duplessis (1775)

Darstellungen von Einzelf affekten: Furor oder Trauer oder Liebe, und zwischendurch vielleicht auch mal ein Liebesduett. Die Librettisten hatten primär die Aufgabe, einen Plot zu stricken, in dem sich die damalige Zuhörerschaft wiederfand. Und das war die Hofgesellschaft an einem Fürstenhof oder Königshaus. Was die täglich erlebt haben, dieses Intrigengespinnst, dieses Werben der Herren um die Gunst der

Damen und so weiter, das spiegelt sich in den Libretti wider. Letztlich musste der Librettist Reizworte in seinem Text unterbringen, um bestimmte Affekte auszulösen. Und der Komponist zeigte dann, dass er eine Furorarie oder eine Liebesarie schreiben konnte. Bei einem Genie wie Händel erreichen diese Arien natürlich eine enorme Dimension. Aber grundsätzlich zeigte ein Komponist damals: Schaut her, so

Gluck würde sich wundern, unter welchem Namen wir ihn heute kennen. Er selbst hat sich immer Christoph Gluck oder später nur noch Chevalier oder Ritter Gluck genannt. Aber nie Christoph Willibald! Sein zweiter Vorname taucht nur ein einziges Mal auf: im Taufregister. Um ihn von seinem Onkel Christoph Gluck unterscheiden zu können, nannte ihn ein Biograf im 19. Jahrhundert konsequent Christoph Willibald – und das hat sich durchgesetzt.

klingt Trauer, so klingt Liebe. Dann kam Gluck und drehte die Blickrichtung um. Aus dem Blick, der nach außen geht, auf etwas, das ich betrachte, macht er einen Blick nach innen, und zwar in den Urgrund der menschlichen Seele.

Er denkt also nicht mehr in einzelnen Arien, die die Figuren mehr oder weniger austauschbar präsentieren, sondern entwickelt die Figuren als Persönlichkeiten und schaut in die Psychologie?

Ja, aber er schaut auf eine psychologische oder psychoanalytische Gesamtheit, und zwar mit einem Blick, wie wir ihn 150 Jahre später bei Carl Gustav Jung wiederfinden. Was Jung als Archetypen, als Schatten oder als das kollektive Unbewusste bezeichnet hat, das findet man bereits bei

„Glucks Musiksprache ist Emotion pur. Sie ist plastisch, plakativ und manchmal auch einfach.“

Gluck auf der Bühne. Nehmen wir seine bekannteste Oper, „Orpheus und Eurydice“. Orpheus spricht nur einen einzigen Satz zu lebenden Menschen, und zwar ganz am Anfang, als seine Freunde kommen, um ihn bei seiner Trauer zu begleiten. Er sagt: Ich bin so traurig, bitte lasst mich einfach allein. Dann gehen sie, und alles, was in den anderthalb Stunden folgt, ist eine Reise nach innen, ins eigene Unterbewusste, in die eigenen seelischen und psychischen Tiefen.

Aber das hängt doch vor allem am Text.

Das stimmt, eine Oper ist Teamwork. Aber ich denke, der Impuls ging von Gluck aus. Bezeichnenderweise konnte er mit dem damaligen König der Librettisten, Metastasio, nichts anfangen – was umgekehrt übrigens auch so war. Gluck hat gesagt, ich brauche andere Libretti, und hatte dann das große Glück, Calzabigi zu finden. Lassen Sie mich die Geschichte weitererzählen: Orpheus trifft in seinem Schmerz als Nächstes auf die Furien, die verkörpern das, was Carl Gustav Jung als Schatten bezeichnet hat. Und dann macht Orpheus, was die Psychoanalyse 150 Jahre später empfiehlt: Er schaut den Schatten an und umarmt ihn. Konkret passiert Folgendes: Die Furien schreien auf ihn ein – im Unisono übrigens, weil Furien keine Harmonie haben. Aber Orpheus schreit nicht zurück, sondern singt zu den Klängen des zärtlichsten Instruments im Orchester: zur Harfe, die schon seit Monteverdi das Symbol für die Liebe und die Seele ist. Er antwortet den Furien: Das, was euch zu Furien gemacht hat, dieser Schmerz, den spüre ich auch in meinem Herzen. Deshalb lasst mich bitte durch. Da schauen die Furien sich an und sagen: So etwas Schönes haben wir noch nie gehört. Und zum ersten Mal fühlen sie sich verstanden. Da ist plötzlich einer, der sagt:

Den Schmerz, der euch umtreibt, den kenne ich auch, den gleichen Schmerz hab ich in meinem Herzen, ich verstehe euch. Das ist Psychoanalyse pur.

Und jetzt versteht man auch, warum Gluck den Chor braucht. Der steht bei ihm für nichts anderes als das kollektive Unbewusste. Gluck nutzt ihn zu einer sozialpsychologischen Analyse bis hin ins Politische. Bei Gluck kommen in jeder seiner späten Opern Furien oder Orakel oder Priester vor, und sie eröffnen immer den Blick ins Jenseitige oder, was ich verständlicher finde, den Blick in die Tiefe der inneren Psyche. Das greift in der Romantik Carl Maria von Weber auf, in der Szene in der Wolfsschlucht mit den Furien, die den Max verfolgen.

Aber Weber hat Menschen seiner Zeit auf die Bühne gesetzt. Warum ist Gluck auf die Antike zurückgegangen?

Weil er ja erst mal nur mit der Sprache des 18. Jahrhunderts arbeiten konnte. Die Antike war sozusagen das Material, aus dem die Oper gemacht war. Die Göttinnen und Götter der Antike personifizieren ja verschiedene Aspekte der menschlichen Psyche. Und Gluck braucht den Chor, um das kollektive Unbewusste, also das, was eine ganze Gesellschaft umtreibt, auf die Bühne zu bringen. Er beschreibt ganz genau, wie sich dieses kollektive Unbewusste wandeln kann. Und das ist furchterregend. Carl Gustav Jung hat beschrieben, wie es von einer demokratischen Gesellschaft zum Nationalsozialismus kommen kann. Wir machen in diesem Jahr bei den Festspielen „Iphigenie in Aulis“. Es beginnt damit, dass der Chor die Prinzessin feiert und verherrlicht und davon singt, wie gut es ihm geht unter dem Herrscher und seiner Tochter. Aber Kalchas, der Seher, sagt: Ich muss jemanden opfern. Und zwei Akte später schreit der Chor auf den Herrscher ein und sagt: Wenn du die Prinzessin – die der Chor ja gerade erst gefeiert hat – nicht opferst, dann schlachten wir sie selbst. Das ist ein psychoanalytisches Ereignis von einer solchen Urkraft, das Gluck da auf die Bühne bringt, das hat mit der Opera seria nichts mehr zu tun. Hier wird klar: Es ist letztlich immer die menschliche Psyche, die Gefahren in die Welt bringt. Waffen allein tun nichts. Es braucht Menschen, die sie in die Hand nehmen und damit aufeinander losgehen.

Und da hat Gluck den Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts den Weg gewiesen?

Ja, meines Erachtens basiert der ganze mythologische Kosmos von Richard Wagner auf Gluck. Es ist ja kein Zufall, dass Wagner, Berlioz und Richard Strauss Opern von Gluck orchestriert haben. Kein Komponist des 19. Jahrhunderts hat eine Oper von Vivaldi oder von Händel bearbeitet.

Warum ist Gluck dann so in Vergessenheit geraten? War er nur eine historisch bedeutende Figur, über die die Entwicklung dann hinweggegangen ist?

Man wollte bis ans Ende des 19. Jahrhunderts eigentlich nur die zeitaktuelle Musik hören. Es ist ja ein unglaublicher Schatz, dass wir heute Musik aus mehreren Jahrhunderten aufführen und pflegen. Das gab es damals noch nicht. Händel war ein monolithisches Phänomen, weil seine Oratorien in



Glucks „La Clemenza di Tito“ 2024 im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth

England immer gepflegt worden sind. Aber die Opern von Händel und anderen aus der Barockzeit sind auch erst wiederentdeckt worden.

Warum hat man Gluck bis heute übersehen?

Die Barockoper wurde in den Neunziger- und Nullerjahren wiederentdeckt, und das hatte mit der Welt zu tun, wie sie damals war. Die Gesellschaft dachte, alles wird besser. Der Kalte Krieg ist überwunden. Wir haben noch zahlreiche Probleme, vor allem ökologisch, aber die gehen wir jetzt an!

Unsere Gesellschaft war dabei, sich in eine offene Gesellschaft zu wandeln. Man sah sich auf einem guten Weg und hat sich selbst gefeiert, und für diese Party war die Barockoper perfekt. Und natürlich konnte das alles auch nur funktionieren, weil ein Gigant wie Nikolaus Harnoncourt diese Sprache für uns wiederentdeckt hat. Ich glaube aber, dass die Themen und die Fragen, auf die wir jetzt zugehen, von Christoph Gluck gestellt werden. Wir müssen uns jetzt wirklich den endgültigen Fragen stellen, diesem Blick in den Urgrund, in den Wesensgrund der menschlichen Psyche; dem dürfte sich jetzt eigentlich niemand mehr verschließen.

Das klingt, als müsse man Gluck genau jetzt wiederentdecken.

Und das passiert auch weltweit – weil die Dramaturgen, die Intendanten, die Dirigenten verstehen, dass dieser Kom-

ponist uns unendlich viel zu sagen hat. Und damit entdeckt man auch die musikalische Sprache Glucks neu, die sozusagen Emotion pur ist. Sie ist plastisch, plakativ und manchmal auch einfach, weil in ihr eine enorme Fülle an Emotionen stattfindet. Damit ist Gluck auch der Begründer des modernen Musiktheaters. Wenn Walter Felsenstein nach dem Zweiten Weltkrieg in der Komischen Oper Berlin dazu aufruft, auch im Musiktheater die Wahrheit zu suchen, dann entspricht das genau der Gluck'schen Haltung. Gluck hat es damals als Dirigent geschafft, seine Sänger zu Wahrhaftigkeit, zu authentischem Ausdruck hinzuführen. Sie sollten nicht nur ihre Gesangkünste vorführen. Sie sollten das, was sie gelernt hatten, in den Dienst der Wahrheitssuche stellen.

Erfolg oder Misserfolg eines Komponisten ist allerdings oft an banalere Dinge geknüpft, an Melodien zum Beispiel, die im Ohr bleiben. Konnte Gluck Hits schreiben?

Gluck hat sehr viele Hits geschrieben. Aber es sind Hits, die man auf den zweiten Blick entdecken muss. Es kommt sehr auf das emotionale Umfeld an, in das man die einbettet, damit sie entsprechend im Herzen des Zuhörers ankommen.

Kommen wir noch zum diesjährigen Festivalprogramm. Ich wusste gar nicht, dass Wagner und Berlioz überhaupt Opern anderer Komponisten bearbeitet haben.

Das war auch für mich eine Entdeckung. Vom „Orpheus“ gibt es mindestens drei verschiedene Originalfassungen, italienisch und französisch, und Berlioz hat daraus eine Mischfassung für die Sängerin Pauline Viardot erstellt. In die Orchestrierung hat er nur ganz diskret eingegriffen. Alfred Dörfel hat das dann ins Deutsche übertragen, damit das Publikum es besser versteht. Diese Fassung präsentieren wir nun erstmals mit einem Countertenor. Es gibt vielleicht nur einen auf der Welt, der das, weil es sehr hoch hinauf und sehr tief hinunter geht, auch singen kann: Valer Sabadus.

Bei der zweiten Übertragung merkt man sehr deutlich, von wem sie stammt: Das ist „Iphigenie in Aulis“ von Gluck Schrägstrich Wagner. Er hat den Text neu geschrieben, weil ihm die existierende deutsche Übersetzung nicht gefiel, aber er hat auch in die musikalische Struktur eingegriffen. Es ist schon bei Gluck eine durchkomponierte Oper, aber Wagner hat noch Übergänge verändert und neu instrumentiert, vor allem einen viel größeren Bläserapparat eingesetzt. Das Werk basiert vollständig auf Gluck, ist aber dennoch so eigenständig, dass es in der Wagner-Gesamtausgabe erschienen ist.

Und die führen Sie nun im Friedrichsforum auf. Was ist das?

Das ist wirklich eine Sensation. Es ist sowieso sensationell, dass diese kleine Stadt Bayreuth zwei Opernhäuser hat: Das Markgräfliche Opernhaus stammt aus der Gluck-Zeit und ist sozusagen maßgeschneidert für ihn, und das Festspielhaus ist maßgeschneidert für Wagner. Aber die Stadt hat außerdem noch Geld investiert und aus der alten Stadthalle einen fantastischen neuen Konzertsaal gemacht. Da eröffnen wir nun die erste Spielzeit mit dieser Gluck-Wagner'schen „Iphigenie in Aulis“. Ein besseres Werk für Bayreuth gibt es nicht.

Was hat die Oper denn gewonnen durch Wagners Eingriffe? Ist Ihnen nicht doch das Gluck'sche Original lieber?

Ich mag die Originalfassung sehr. Aber Wagner hat das Werk fürs 19.

FOTO: STUART ARMITT



Michael Hofstetter leitet die Internationalen Gluck-Festspiele seit 2020

„Gluck war der Lehrer von Salieri, und der war der Lehrer von Schubert. Diese Verbindung hört man Schuberts Liedern an.“

Jahrhundert gerettet, und seine Fassung ist hoch spannend. Man merkt hier deutlich, was auch für sein gesamtes Oeuvre gilt: Es ging ihm nicht darum, den Orchesterapparat immer lauter zu machen, um das Publikum zu überwältigen. Es ging ihm darum, weitere Farben zu finden. Nämlich Farben, die vom Seelischen erzählen.

„Wagner hat die ‚Iphigenie in Aulis‘ mit seiner Bearbeitung fürs 19. Jahrhundert gerettet.“

Aber die dritte Oper spielen Sie in der Originalfassung?

Ja, „Paride ed Elena“, eine der wesentlichen Reformopern, um diesen Begriff zu benutzen, der eigentlich viel zu kurz greift. Und zum ersten Mal seit der Uraufführung, die Gluck 1770 selbst geleitet hat, können wir den Paride mit einem männlichen Sänger besetzen, mit dem wahrscheinlich weltbesten männlichen Sopran: Samuel Mariño. Diese Oper wird generell ein Fest der Sopranstimme, mit Roberta Mameli als Elena, Vanessa Waldhardt und Soula Parassidis, vier ganz unterschiedlichen Sopranstimmen – eine schöner als die andere.

Außerdem gibt es noch Kammermusikonzerte und Liederabende. Steht da immer Gluck auf dem Programm?

Gluck oder Musik, die unmittelbar mit ihm zusammenhängt. Es führt noch ein zweiter Weg von Gluck zur Romantik: Gluck war der Lehrer von Salieri, und der war der Lehrer von Schubert. Diese Verbindung hört man Schuberts Liedern an. Lieder zu schreiben, war zu Glucks Zeiten eigentlich kein Thema. Aber Gluck hat sich mit den Klopstock-Oden beschäftigt und einige von ihnen in Liedform gebracht. Da erschließt sich der musikalische Text direkt aus dem Wort und der Emotion – wie später bei Schubert. Dessen Lieblingsoper war üb-

rigens Glucks „Alceste“, und von der hat er auch einen Klavierauszug erstellt. Es gibt auch Zitate von Freunden aus dem Schubert-Kreis, die davon berichten, wie Schubert „Orpheus“-Szenen singt und sich selbst am Klavier begleitet hat. Das muss so ergreifend gewesen sein, dass es sie zu Tränen gerührt hat. Dabei hatte Schubert wahrscheinlich nicht die allerschönste Stimme. Es ging um die Ausdruckstiefe, die Ehrlichkeit des Ausdrucks, die man mit der Stimme erreicht. Wir haben in diesem Jahr Aco Bišćević eingeladen, der ein Stimmwunder ist und in endlose Höhen singen kann, ohne ein Countertenor zu sein. Auch er beherrscht die Kunst des 19. Jahrhunderts, sich selbst am Klavier zu begleiten – was es heute kaum noch gibt.

Ein Knüller im Programm ist, dass Anja Silja auftritt. Was wird sie machen?

Sie rezitiert Melodramen von Arensky. Das hat mit Gluck ausnahmsweise nichts zu tun. Aber wenn wir schon Glucks Nähe zu Wagner aufzeigen, dachte ich mir, ist es legitim, dass die vielleicht bedeutendste Wagner-Interpretin des Jahrhunderts noch mal einen Abend fürs Publikum gestaltet. Wenn man in den Briefen von Wagner liest, wie er sich die Isolde vorgestellt hat, nämlich nicht als Medea-artige Heroine, sondern als ein junges, sich in Liebe verzehrendes Mädchen, dem man diese Gefühlswelten abnimmt, dann war Anja Silja, die mit zwanzig die Senta gesungen hat und danach alle anderen Heroinnen, genau das, was Wagner vorschwebte. Nun ist Anja die letzte Zeitzeugin dieser goldenen Bayreuther Zeit, der Zeit von Wieland Wagner. Und von ihr spannt sich der Bogen bis zu Theo Magongoma aus Südafrika. Er ist eine unglaubliche Persönlichkeit, mit seiner Stimme, seiner Präsenz, seiner Person. Der wird eine ganz große Karriere machen. Wir bilden also sechzig Jahre Musik- und Gesangsgeschichte ab mit vielen tollen Stimmen.

Warum läuft das Festival an drei Wochenenden? Man muss zumindest für zwei Wochenenden nach Bayreuth reisen, wenn man alles miterleben will.

Das hat mit der Verfügbarkeit der Räume zu tun. Und wir ziehen ein Publikum selbst aus Amerika an. Die Hälfte der Zuschauer kommt aus der Metropolregion, die andere Hälfte reist von weiter weg an. Deshalb versuche ich, die Konzerte zu bündeln, damit sich die Anreise lohnt und man ein schönes Kulturwochenende in der Region erleben kann.

Letzte Frage: Sie haben schon viel gemacht in Ihrem Leben, waren Chefdirigent, Dirigierprofessor, Generalmusikdirektor. Ist Festivalintendant das schönste Amt?

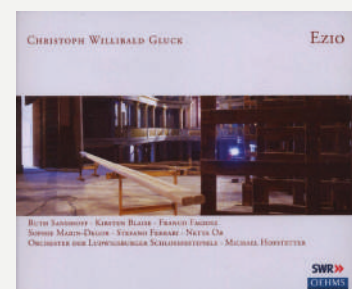
Es ist zumindest das leichteste Amt, weil man seine Ideen fast ungehindert umsetzen kann. Aber vor allem empfinde ich es als Segen des Himmels, dass ich das Thema Gluck in der Breite bekannt machen darf. Gluck hat es unbedingt verdient, dass seine Werke den Weg zurück auf die Opernbühne finden. 

INTERNATIONALE GLUCK-FESTSPIELE

8.-23. Mai in Bayreuth,
Augsburg, Castell, Fürth,
Neumarkt und Nürnberg

www.gluck-festspiele.de

HÖREMPFEHLUNG



Gluck: Ezio (Wiener Fassung);
R. Sandhoff, F. Fagioli, N. Or,
u.a., Orch. der Ludwigsburger
Schlossfestspiele, M. Hofstetter
(2007); Oehms