



THEATER BASEL

TELEMACO

---

THEATER BASEL

---

— Christoph Willibald Gluck —

# TELEMACO

---

OSSIA L'ISOLA DI CIRCE  
(Telemach oder Die Insel der Circe)

---

Dramma per musica in zwei Akten

Text von Marco Coltellini

*in italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln*

---

Eine Koproduktion des Theater Basel mit den Schwetzingen SWR Festspielen  
und dem Staatstheater Nürnberg (Internationale Gluck-Opern-Festspiele 2012)

---

**PREMIERE am 9. Juni 2011**

**Grosse Bühne**

---

---

**TELEMACO  
OSSIA L'ISOLA DI CIRCE**

---

CIRCE/PENELOPE: Agneta Eichenholz  
ULISSE: Tomasz Zagorski  
TELEMACO: David DQ Lee  
ASTERIA: Maya Boog  
MERIONE: Solenn' Lavanant-Linke  
ORACOLO: Christopher Bolduc\*

---

Chor des Theater Basel  
Statisterie des Theater Basel  
Freiburger Barockorchester

---

*\* Mitglied im Opernstudio OperAvenir des Theater Basel*

---

Musikalische Leitung: Anu Tali  
Regie: Tobias Kratzer  
Bühne und Kostüme: Rainer Sellmaier  
Licht: Guido Hölzer  
Chor: Henryk Polus  
Studienleitung: David Cowan  
Dramaturgie: Ute Vollmar  
Musikalische Assistenz: Rolando Garza  
Korrepitition: Rolando Garza, Iryna Krasnovska  
Regieassistenz: Jurate Vansk  
Bühnenbildassistenz: Annina Züst  
Kostümassistenz: Raphaela Hutter  
Inspizienz: Thomas Kolbe  
Beleuchtungsinspizienz / Übertitelung: Claudia Christ  
Regiehospitantz: Harriet Bolwell

---

Aufführungsrechte: Bärenreiter Verlag Kassel

---

— Dauer: ca. 2 Stunden 15 Minuten. Pause nach dem 1. Akt —

---

---

**Technik**

---

Technischer Direktor: Joachim Scholz  
Mitarbeiter: Claude Blatter / Techn. Assistent/Veranstaltungstechnik: Beat Weissenberger  
Leitung Bühnenbetriebe: Adi Vossen  
Bühnenmeister: René Camporesi, Thomas Karrasch, René Flock  
Leitung der Beleuchtung: Hermann Münzer / Beleuchtungsmeister: Markus Küry, Guido Hölzer  
Leitung Tonabteilung: Robert Hermann/Stellv.: Jan Fitschen  
Möbel/Tapezierer: Rolf Burgunder / Requisite Pyrotechnik: Stefan Gisler  
Maske: Elisabeth Dillinger-Schwarz / Technische Inspektion: Dieter Müller  
Hausdienst: Alexander Stumpp/Stellv.: Paul Wakefield

---

Werkstätten- /Produktionsleitung: René Matern, Gregor Janson  
Schreinerei: Markus Jeger/Stellv.: Martin Jeger  
Schlosserei: Robert Zimmerli/Stellv.: Andreas Brefin  
Leitung des Malersaals: Michael Hein/Stellv.: Andreas Thiel  
Theaterplastiker: Boris Gil, Javier Puertas Tagle  
Leitung der Kostümateliers: Karin Schmitz  
Gewandmeisterin Damen: Franziska Brodbeck/Stellv.: Mirjam Dietz  
Gewandmeister Herren: Ralph Kudler/Stellv.: Eva Akeret  
Kostümbearbeitungen: Rosina Plomaritis-Barth, Liliana Ercolani  
Kostümfundus: Murielle Véya  
Ankleidedienst: Werner Derendinger, Barbara Rombach, Susan Hubacker  
Leitung Bühnenbildatelier: Marion Menziger

---

Leitung Billettkasse: Christine Böttcher/Stellv.: Marianne Schnabel  
Leitung Foyerdienste: Caecilia Schaerli/Stellv.: Lotti Hugentobler

---

Leitung Statisterie: Lotti Bürgler

---

I. AKT – DIE SUCHENDEN

Während Penelope, die Frau des Ulisse, sehnsüchtig auf die Rückkehr ihres Mannes wartet, gibt es von diesem kein Lebenszeichen. Ulisse ist seit Jahren verschollen.

Doch während Penelope zuhause von Freiern bedrängt wird, die um die Hand der vermeintlichen Witwe anhalten, bricht Telemaco, der Sohn Penelopes und Ulisses, auf, um seinen Vater zu suchen.

Eine Prophezeiung verheißt Schlimmes: «Amor verachtet die Unerbittlichen.»

Telemaco strandet auf der Insel Circes, wo er von deren Dienerin Asteria gepflegt wird. Unter den Augen Circes entsteht zwischen den beiden eine Liebesbeziehung.

Asteria weiss, dass Circe einen Fremden bei sich gefangen hält, in den sie unglücklich verliebt ist. Merione, eine Abenteurerin, die sich ebenfalls auf der Insel aufhält, berichtet von ihren Entdeckungen: Tief im Wald hat sie die Stimmen verwandelter Männer gehört. Telemaco fürchtet, dass auch sein Vater darunter ist. Gegen die Bitten Asterias, die um Telemaco fürchtet, drängt er Merione, ihn zum Ort der Verwandelten zu bringen.

Asteria bleibt zurück. Sie erinnert sich an ihre erste Begegnung mit Telemaco und beklagt ihre Einsamkeit. Elternlos aufgewachsen, weiss sie nichts von ihrer Herkunft und «nichts als eine harmlose Liebe» ist ihr geblieben.

Circe besucht den gefangenen Ulisse. Obwohl er ihre Liebesavancen einmal mehr abwehrt, verspricht sie ihm das Ende seiner Gefangenschaft: Noch am selben Tag solle er frei sein. Ulisse misstraut dem plötzlichen Gesinnungswandel Circes und heischt um Verständnis: «Ach, könnte ich dir sagen, dass ich dich liebe – aber das kann ich nicht!»

Merione und Telemaco beobachten die verwandelten Männer. Telemaco versucht, ihnen den Verbleib seines Vaters zu entlocken. Aber seine Fragen bleiben ohne klare Antwort.

Circe führt Ulisse zum Ort der Verwandelten. Unter ihren Augen finden Vater und Sohn zueinander. Sie will beiden die Flucht von der Insel erlauben. Bewegt von den Klagen der Verwandelten, appelliert Ulisse an Circe, auch die anderen Männer freizusetzen. Sie gewährt ihm die Bitte.

Während Circe sich die Vergeblichkeit ihrer Liebe eingestehen muss, herrscht anderen Ortes der Jubel der Erleichterung: «Oh, wie süß ist der Tag für den, der aus dem düsteren Schoss einer langen Nacht entkommen ist.»

II. AKT – DIE FLUCHT

Am Morgen der Abreise.

Ulisse findet die Identität Meriones heraus: Sie ist die Tochter Idomeneos, des Königs von Kreta, und ebenfalls auf der Suche – nach ihrer verschollenen Schwester. Ulisse weiss um den traurigen Verlust.

Merione sieht den Tatsachen ins Auge. Sie bereitet sich darauf vor, ohne ihre Schwester nach Hause zurückzukehren. Und auch Ulisse quälen Ängste: Was, wenn er Penelope in den Armen eines anderen vorfindet? Und was, wenn Circe ihre Entscheidung rückgängig macht, ehe alles zur Flucht bereit ist? Merione und Ulisse sprechen einander Mut zu.

Der schlafende Telemaco hat eine furchtbare Vision: Seine Mutter Penelope nimmt sich das Leben.

Ulisse findet seinen Sohn in Tränen über den Tod der Mutter. Mit den letzten Worten Penelopes appelliert Telemaco an seinen Vater: Ulisse solle nicht nach Hause zurückzukehren. Er könne dort nur noch um seine Gattin trauern. Stattdessen möge er «an anderem Ort süsse Zukunft finden».

Ulisse schlägt die Warnungen des Sohnes in den Wind. Er hält Telemacos Vision für ein Blendwerk Circes. Stattdessen drängt er zur Tat. Die Vorbereitungen zur Flucht sind fast abgeschlossen.

Telemaco bittet seinen Vater, bei der Abreise von der Insel auch Asteria mitzunehmen. Ihr verdanke er sein Leben. Aber Ulisse verbietet die Rettung einer blossen Dienerin. Man dürfe den Zorn Circes nicht weiter herausfordern. Telemaco müsse lernen, verantwortlich zu handeln.

Telemaco versucht Asteria die bittere Wahrheit beizubringen. Er müsse sie zurücklassen, sei selbst aber am stärksten zu bedauern: «ein unglückliches Beispiel der Wut des grausamsten Schicksals». Asteria bleibt zerstört zurück.

Merione hat Mitleid mit Asteria. Sie sucht nach einem Weg, der Verlassenen zu helfen.

Circe versucht, sich Asterias Schicksal zunutze zu machen. Sie stiftet ihre Dienerin an, die Abreise von Ulisse und Telemaco zu verhindern. Als Rache an den untreuen Männern solle sie «Brand und Tod» über die Flüchtenden bringen. Asteria schwankt zwischen Wut und Trauer.

Ulisse und seine Gefährten sind bereit für die Flucht. Asteria versucht, sie aufzuhalten. Aber anstatt ihnen mit Gewalt zu drohen, appelliert sie an ihr Mitgefühl und ihr Gewissen.

Telemaco ist ratlos. Ulisses bleibt hart. Doch Merione überzeugt die Männer. Sie erkennt in Asteria «eine Schwester».

Die Freude des gemeinsamen Aufbruchs verdeckt alte Zweifel: «Je später es kommt, desto willkommener ist das Glück.» Circe muss tatenlos mit ansehen, wie die Flüchtenden die Insel verlassen. Ihre Wut ist grenzenlos.

Ulisse reist nach Hause – einer unbekanntem Zukunft entgegen.

wenn du es bist bin ich nicht sicher ob ich es bin  
was dich bedroht ist bedrohlich für mich  
der Spiegel in den ich blicke an jedem Abend  
hält mir gleichzeitig entgegen dein Bildnis und meines  
das Geheimnis im Dunkel deines Herzens ist nicht  
um von irgendetwem gelüftet zu werden  
es zieht mich an am gründlichsten und am tiefsten  
und ist vermutlich das Motiv meiner unbeirrbarsten Liebe

---

— Friederike Mayröcker

von Ute Vollmar

---

Odysseus gilt als einer der grossen, wenn nicht gar als der Abenteurer schlechthin. Listen- und siegreich, schlau, verführerisch-männlich. 10 Jahre lang, so erzählt es uns Homer, führte er den Krieg der Griechen gegen die Trojaner an, bis er als Sieger aus diesem hervorging. Weitere 10 Jahre sollten vergehen, bis der Held endlich zurück in seine Heimat Ithaka und zu seiner treuen Frau Penelope gelangte. Zuvor galt es auf einer ereignisreichen Irrfahrt zahlreiche Abenteuer zu bestehen, in deren Verlauf er unter anderem ein Jahr bei der Zauberin Circe lebte und ganze sieben Jahre mit der Nymphe Kallipso verbrachte. Penelope hingegen hatte ihr ganzes Leben dem Warten auf ihren Gatten verschrieben. Von Odysseus war ihr ausser der Erinnerung nur der gemeinsame Sohn Telemach geblieben. Alleine und unnahbar, nachdem dieser sich auf Geheiss der Göttin Athene heimlich nach Sparta begeben hatte, wo ihm Nachricht über den Verbleib des Vaters in Aussicht gestellt worden war, harrte sie der Wiederkehr ihres Gatten. Ganz dem Treuegedanken ergeben, erwies sie sich dabei durchaus als listige Hausherrin: von Freiern belagert, die die schöne Königin zur neuerlichen Heirat drängten, bat sie um Verständnis dafür, dass eine Hochzeit erst dann stattfinden könne, wenn sie das Totentuch für ihren Schwiegervater fertig gewebt habe. Nachts jedoch trennte Penelope das am Tage Gewebte wieder auf. So konnte das Tuch nie vollendet werden.

Das Ende der Geschichte ist sattsam bekannt: gerade rechtzeitig zum Wettstreit um die Hand der schönen Königin kam Odysseus unerkannt in Gestalt eines alten Bettlers und in Begleitung seines ebenfalls zurückgekehrten Sohnes Telemach an den Hof in Ithaka zurück. Die Freier metzelte er gemeinsam mit diesem nieder, die Mägde wurden erhängt. So kehrte Ordnung und Sitte zurück ins Haus. Odysseus offenbarte nun seine Identität, und Penelope wurde von ihren Sorgen über den Verbleib des Gatten erlöst.

Die Geschichte von Odysseus und der wartenden Penelope bildet in Christoph Willibald Glucks Oper «Telemaco» den Hintergrund des Geschehens. Man durfte sie zur Zeit der Uraufführung am 30. Januar 1765 als weitgehend bekannt voraussetzen. Gluck und sein Librettist, der Calzabigi Schüler Coltellini, thematisierten die Abwesenheit des Helden von seiner Heimat Ithaka indirekt: Basierend auf Motiven der Homerschen «Odyssee», die sie mit weiteren beliebten mythologischen Motiven sowie Erzählungen und Opern-themen der Zeit mischten, erzählten sie die Geschichte von Telemaco, der sich, anders als bei Homer, aktiv und ohne göttliche Ermahnung oder Protektion auf die Suche nach dem Vater gemacht hat. Dabei ist er zufällig auf der Insel der Zauberin Circe gestrandet, wo er erfahren muss, dass dort sein Vater und dessen Gefolge in den Fängen Circes gefangen gehalten wird. Telemaco will Ulisse zu retten und ihn der einsam wartenden Mutter zurück bringen.

---

Mit Sicherheit hat der Anlass für die Komposition Wahl und Gestaltung des Stoffes beeinflusst: «Telemaco» wurde im Auftrag des kaiserlichen Hauses Habsburg in Wien komponiert. Die Oper sollte zusammen mit zwei weiteren Werken Glucks, dem kleinen Festspiel «Il Parnaso confuso» und dem Ballett «Semiramis», im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten des späteren Kaiser Joseph II. mit Prinzessin Maria Josepha von Bayern im Januar 1765 aufgeführt werden. Joseph war von seiner Mutter Maria Theresia dazu gedrängt worden, erneut zu heiraten, nachdem seine erste, über alles geliebte Frau Isabella von Parma 1763 verstorben war. Ein Jahr vor der erneuten Hochzeit war Joseph bereits in Frankfurt zum römisch-deutschen König gekrönt worden. Durch den überraschenden Tod seines Vaters im August 1765 sollte er nur ein Jahr später bereits zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches ernannt werden und – gerade einmal 22jährig – neben seiner Mutter auf dem Thron sitzen.



Dass man sich bei der Wahl des Themas für den Telemach-Stoff entschied, erscheint in diesem Kontext also nicht weiter verwunderlich. Der Stoff bot sich ausserdem an für die üblichen Allegorisierungen der Opernfiguren mit den Persönlichkeiten des Hofes. Das Publikum der Uraufführung mag sicherlich in dem Bezug auf Penelope, dem Musterbeispiel der tugendhaften Ehefrau, und in dem Helden Ulisse eine Parallele zum habsburgischen Herrscherpaar gesehen haben, in dem folgsamen und tatkräftigen Telemaco ein Idealbild ihres jungen Königs.

Die positive Wahrnehmung der Telemach-Figur war für die Zeit nichts ungewöhnliches und unter anderem durch den Roman des Franzosen François de Salignac de Fénelon mit dem Titel «Les Aventures de Télémaque» (1694–1698) begründet. Fénelon schilderte in *Telemaque* den vorbildlichen Herrschersohn, der durch das Bestehen zahlreicher Abenteuer, mit denen er auf der Suche nach seinem Vater konfrontiert wird, die Grundzüge einer weisen Regierung erlernt und so am Ende als glücklicher, erhabener und gereifter Held dem Vater wiederbegegnet. Fénelons Werk hatte eindeutig didaktische Absichten, verkehrte der Autor zudem als Prinzenzieher am französischen Hof. Vom französischen Herrscherhaus als diskreditierend verboten, wurde das Buch und seine als nachahmenswerte empfundene Titelfigur ausserhalb Frankreichs als faszinierende Abenteuer- und Bildungsgeschichte rezipiert. Sie galt zudem zahlreichen Künstlern als Quell der Inspiration. Besonders Bühnentauglich erschien sie gerade auch deswegen, weil sich die Beschreibung der abenteuerlichen Reisen, auf denen allerlei magische Dinge mit empfindsamen Ereignissen in Verbindung traten, besonders gut für den Einsatz der damals so beliebten Zaubermaschinerie der Theaterbühnen anbot. Moralische Belehrung und Befriedigung der Schaulust konnten so Hand in Hand gehen.

Wenngleich sich Glucks Oper vor diesem Hintergrund verstehen lässt, so ist das Werk alles andere als eine herkömmliche Zauberoper. Der Komponist zeigt sich in dem Werk schon zu grossen Teilen seiner Idee einer musikdramatischen Gestaltung verpflichtet, die sich der Wahrhaftigkeit, Natürlich-

keit und Glaubwürdigkeit von Handlung und Musik verschreibt. Entsprechend natürlich entwickelt Gluck die Melodieführung in den einzelnen Arien. Chöre und Ballette sind keine spektakulären Einlagen mehr, sondern inhaltlich in die Handlung einbezogen und mit Soloszenen zu grossen Szenenkomplexen verbunden. Gluck löst sich so vom starren Schema der *Opera seria*. Einzig der Schauplatz der Oper, die Insel, auf der manch eigenartige, magische Dinge passieren, und die Figur der Circe stehen im Zeichen der Tradition. Es ist so nur folgerichtig, dass Gluck Circe die einzige fulminante Koloraturarie alten Stils der Oper vorbehält.

Circe ist eine Frau mit höchsten Verführungskünsten. Sie ist in Ulisse verliebt, hält ihn aber, nachdem sie von ihm zurückgewiesen wurde, samt seinem Gefolge auf ihrer Insel gefangen. Mit der Homerschen Circe hat die Opernfigur Circe kaum etwas gemein. Sie ist vielmehr ein effektvolles Konglomerat verschiedener Figuren und Erzählungen und vor allem eines: übergrosses Gegenbild zur tugendhaften Penelope. Penelope jedoch tritt in der Opernhandlung selbst gar nicht persönlich in Erscheinung. Obwohl sie Auslöser des ganzen Geschehens und somit als permanenter Gedanke und Motivator der Figuren Telemaco, Ulisse und Circe präsent ist, ist sie eine körperlich Abwesende, eine Frau ohne eigene (musikalische) Stimme. Die Stimme, mit der sie spricht, ist die des Sohnes: im 2. Akt berichtet Telemaco erschrocken von einem Alptraum, in welchem ihn die verzweifelte Mutter ihren Selbstmord hat miterleben lassen. Doch eigentlich sind diese Worte diejenigen von Circe: sie hat Telemaco den Traum und seine Botschaft geschickt, in der Hoffnung, die Todesnachricht der Gattin würde Ulisse dazu bewegen, doch auf der Insel und damit bei ihr, Circe, zu bleiben. Penelope und Circe werden hier direkt als Rivalinnen, als Bild und Gegenbild gezeigt. Die sich einer unkontrollierten, fast schon irren Leidenschaft hingebende und die tugendhaft-empfindsam Liebende sind als zwei gegensätzliche Frauentypen zueinander in Kontrast gesetzt.

Doch damit nicht genug: Gluck und Coltellini schaffen eine weitere sich von Circe absetzende Figur, der sie innerhalb der Oper eine Sprache verleihen und ihr durch ihr Empfinden und

Handeln eine Schlüsselrolle für den Verlauf der Handlung zusprechen: Es ist dies die Figur der Asteria, einer jungen Frau, die Circe als Kind auf ihre Insel entführte, zu ihrer Dienerin machte und sie so der eigenen Familie beraubte. Asteria ist die grosse Fremde auf der Insel. Stets auf der Suche nach ihrer Herkunft und Vergangenheit hat sie sich eine eigene, unabhängige Identität aufgebaut. Aufopfernd kümmert sie sich um Telemaco, den sie selbstlos liebt. Auch Telemaco liebt Asteria, doch ist er nicht in der Lage, sie entgegen dem Gebot des wiedergefundenen Vaters zu verteidigen und mit auf den Weg in die Heimat zu nehmen. Eine Dienerin unbekannter Herkunft verbietet sich nach der Tradition der Väter als zukünftige Braut.

Asteria wird im Verlauf des Geschehens zur Verkörperung des rettenden vernunft- und mitleidbezogenen Handelns. Wie Penelope ihrem Ulisse so bleibt auch sie ihrer Liebesempfindung zu Telemaco treu. «Toben, Verderben, Rache! Das sind die Gedanken, die unseres Falles würdig sind!» («Furor, stragi, vendetta. Ecco i pensieri degni del nostro caso!») fordert Circe von Asteria. Doch die setzt diesem Kampfruf ihre eigene Haltung entgegen, die an «Mitleid», «pietà», appelliert. Asteria entschliesst sich zum Widerstand gegen ihre Herrin. Ihr Entschluss, sich nicht instrumentalieren zu lassen, die Abreise der Ithaker rächend nicht zu verhindern, sondern besonnen, vernünftig und zugleich empfindsam ihr Handeln zu steuern, macht das Happy End erst möglich. Asteria sucht erneut das Gespräch mit ihrem Geliebten und Ulisse. Dabei entdeckt man zufällig, dass sie in Wirklichkeit die Tochter des Königs Idomeneo ist und als solche ohnehin Telemaco zur Frau versprochen. Diesen Kunstgriff braucht die Oper jener Zeit noch, um eine Verbindung des Paares auf der Bühne zu ermöglichen. Dennoch: Gluck zeigt uns in Telemaco und Ulisse am Ende der Oper

Menschen, die durch Asteria in ihren Gefühlen bewegt und geläutert werden. Fast scheint es, als hätten sich die jungen Menschen auf der Suche nach ihren Vätern zusehends von diesen und ihren überkommenen Verhaltensmustern emanzipiert. Circes Insel wird auf diese Art zum Sinnbild eines zu überwindenden Zustands, zum Auslöser für einen Reifeprozess, ja, einer Läuterung. Am Ende kann die Welt Circes nicht mehr weiter bestehen: alleine gelassen vernichtet Circe ihr eigenes Reich. Das Schreckgespenst der wütenden Zauberin erlischt. Grossmut, Mitleid und Vernunft treten an die Stelle eines von blinden Affekten gesteuerten Handelns. Möglich, dass diese Haltung mit dem jungen Paar Telemaco-Asteria auch Einzug in Ithaka halten wird. Denn Penelope kann ohnehin als Befürworterin dieser Eigenschaften gelten.

Bei den Zuschauern der Uraufführung stiess die musikdramatische Darstellung Glucks auf Unverständnis. Nur wenige Aussagen sind überhaupt überliefert, und sie sprechen eher von einer Irritation über das Ausbleiben der üblichen musikalischen wie szenischen Effekte des Werkes, als dass sie Glucks Neuerungen zu würdigen wissen. Was genau die Gründe für den mangelnden Erfolg der Oper gewesen sind, muss jedoch im Spekultativen bleiben. Vielleicht war der Fokus auf die Figur der rasenden Circe und das durch sie verursachte Leiden auch schlichtweg zu düster für ein Hochzeitspektakel, das Bekenntnis zu neuen Ideologien noch verfrüht. Fiel die Oper damals durch und verschwand nach nur zwei Aufführungen von den Bühnen, so erscheint sie uns heute in der Modernität ihrer Figuren und deren musikalischer Sprache bereits auf Mozarts «Zauberflöte» und ein humanistisches Menschen- und Weltbild hinzuweisen.



Dies schickst deine Penelope dir, saumselger Ulixes.  
Doch schreib mir nichts zurück – komm vielmehr lieber gleich selbst!  
Troja fiel ja bereits, das den Danaertöchtern verhasste;  
so viel war Priamus kaum, so viel ganz Troja kaum wert.  
Wäre, als Lacedaemon sein Fahrtziel war, der Verführer  
damals ertrunken im Meer, in einem rasenden Sturm!  
Nicht in verlassenem Bett hätt ich dann frierend gelegen,  
klagte nicht einsam, dass nur träge die Tage vergehn,  
noch wenn ich nachts am Webstuhl die endlosen Stunden verkürze,  
würde vom Weben schlaff meine verwitwete Hand.  
Wann übertrieb ich nicht die Angst vor den echten Gefahren?  
Liebe bedeutet doch stets Zittern und Bangen zugleich. (...)  
Einer erklärt am Tisch, den man hinstellt, die schrecklichen Schlachten,  
und mit wenigem Wein malt er ganz Pergama hin:  
«Hier verlief der Simois, hier ist die sigeische Landschaft,  
hier stand die hohe Burg, die dem Greis Priamus war.  
Hier war das Zelt des Aeaciden, hier das des Ulixes;  
hier war's, wo Hector zerfetzt hurtige Pferde gescheucht.»  
Denn deinem Sohn, gesandt, dich zu suchen, hatte der alte  
Nestor das alles erzählt, jener erzählte es mir;  
teilte auch mit, wie du Rhesus und Dolon erschlugst mit dem Schwerte,  
jener ein Opfer des Schlafs, dieser des schnöden Gewinns.  
Tollkühn – o, wie wenig dachtest du noch an die Deinen!  
drangst du bei Nacht mit List ein in der Thracer Gezelt,  
mordetest so viele Männer aufs Mal, nur von einem begleitet!  
Ja, du warst wirklich schlau, dachtest zuvor nur an mich!  
Ständig bebte mein Busen vor Angst, bis ich hörte, als Sieger  
kamst auf ismarischem Pferd du in dein Lager zurück.  
Doch was hilft's mir, wenn Ilios unterging dank eurer Streitmacht,  
wenn, was einst Mauer war, gleich nun dem Erdboden ist,  
ich aber bleibe genau wie, als Troja noch stand, ich gewesen,  
fern ist mein Mann, und ich soll ewig verzichten auf ihn? (...)  
Du, der Sieger, bleibst aus, und ich kann nicht erfahren, weshalb du  
säumst und wo in der Welt, eiserner Mann, du verweilst.  
Wenn aus der Fremde an unsere Küste einer sein Schiff lenkt,  
frag ich ihn vieles nach dir, sonst kommt er nicht von hier fort,  
und ein Papier, das er dir, falls er irgendwo jemals dich antrifft,  
geben soll, geb ich ihm mit, das ich mit eigener Hand schrieb.  
Pylos fragte ich an, des greisen Nestor Gefilde,  
Erbgut des Neleus – Gerücht kam nur aus Pylos zurück.  
Sparte fragte ich an; auch Sparte wusste nichts Rechtes.

Wo ist dein Wohnsitz jetzt oder wo säumst du so lang?  
Besser, es stünden noch jetzt die Mauern, die Phoebus erbaute –  
leichtsinnig bin ich, o weh, Ärgernis ist mir mein Wunsch!  
Wüsst ich doch sonst, wo du kämpfst, den Krieg nur müsstest ich fürchten,  
und meine Klage um dich wäre mit vielen vereint.  
Was ich nun fürchten soll, weiss ich nicht; alles befürchte ich sinnlos;  
weit ist das Feld, auf das sich meine Sorge erstreckt.  
Was das Meer, was das Land an Gefahren alles nur bietet,  
alles vermut ich als Grund, dass du so lange verweilst.  
Während ich töricht mich fürchte vor dem, was euch Männer gelüftet  
hältst du vielleicht verliebt schon eine Fremde im Arm.  
Auch erzählst du vielleicht, so bäurisch sei deine Gemahlin,  
dass sie die Wolle nicht roh lasse, sonst könne sie nichts.  
Möcht ich mich irren, der Vorwurf in zarten Lüften verwehen,  
möchtest du fern nicht mehr sein, wenn du zurückkehren kannst!  
Mich drängt mein Vater Icarius, dass ich nicht länger als Witwe  
schlafe, und schimpft schon lang, dass schon so lange nichts geht.  
Mag er noch ewig schimpfen – dein bin ich und dein soll ich heissen,  
stets des Ulixes Frau werd ich, Penelope, sein.  
Dennoch, er lässt sich von meiner Liebe erweichen und meinen  
sittsamen Bitten, er hält mit seinem Drängen zurück.  
Doch die von Samos, Dulichion, vom hohen Zacynthos gebornen  
Freier bedrängen mich arg, dieses verschwendrische Pack.  
An deinem Hof, wo niemand sie hindert, sind sie die Herren;  
sie zerreißen mein Herz und sie verprassen dein Gut. (...)  
Drei wehrlose Leute sind wir, machtlos deine Gattin,  
dann Laertes, ein Greis, Telemach aber noch jung.  
Kürzlich wurde er mir aus dem Hinterhalt beinah entrissen,  
als er nach Pylos die Fahrt allen zum Trotz unternahm.  
Geben's die Götter, so bet ich, – das Schicksal erfülle sich gnädig –  
dass er die Augen mir schliesst, dass er die deinen auch schliesst. (...)  
Telemach kommt mit den Jahren zu Kräften, bleibt er am Leben;  
Hilfe des Vaters und Schutz wären jetzt nötig für ihn.  
Auch mir fehlt es an Kraft, aus dem Hause die Feinde zu jagen;  
komm zu den Deinen denn bald, Hafen für uns und Altar!  
Hier lebt dein Sohn, – dass Gott ihn erhalte! – der, zart noch an Jahren,  
zu seines Vaters Kunst noch der Erziehung bedarf.  
Denk an Laertes auch; dass du die Lider ihm schliessest,  
dieser Gedanke noch hält ihn am Leben allein.  
Eines ist sicher, bei deinem Abschied war ich blutjung noch,  
kehrst du sogleich auch zurück, komm ich als Greisin dir vor.



Endlich brachte der Zufall dem armen Ulixes die Worte,  
 die du, Penelope, zärtlich ihm schriebst auf Papier.  
 Ich erkannte die liebe Hand und das Siegel der Treue;  
 nach langjähriger Not diente mir beides zum Trost.  
 Langsamkeit wirfst du mir vor: Ich wollte wohl lieber, so wär es,  
 lieber, als dass ich dir sag, was ich ertrug und ertrag.  
 Dies war es nicht, was mir Griechenland vorwarf, als meine Segel  
 mein erheuchelter Wahn festhielt am heimischen Strand,  
 sondern ich wolle und könne dein ehliches Lager nicht missen.  
 Für den verstellten Sinn warst du tatsächlich der Grund.  
 Schreiben soll ich dir nichts, so willst du's, doch eilen zu kommen;  
 während ich eilte, verschlug nordwärts der Südwind das Schiff.  
 Nicht mehr in Troja verweil ich, dem grajischen Frauen verhassten;  
 Asche ist Troja schon, bloss tränenbenetztes Geländ.  
 Auch Deiphobus fiel, es fiel Asius und es fiel Hector,  
 und wer immer für dich Anlass gewesen zur Angst.  
 Rhesus erschlug ich, den Führer der Thracer, entging so dem Kampfe,  
 kehrte ins Lager zurück mit dem geraubten Gespann.  
 Aus der Burg von Phrygiens Tritonis bracht ich die Beute  
 unbehelligt herbei, Pfand des verderblichen Siegs.  
 Furchtlos war ich, als ich im Pferd sass, auch wenn gar geschäftig  
 draussen die Seherin rief: «Troer, verbrennt dieses Pferd!  
 Brennt es nieder! Im hölzernen Trugbild versteckt sind Achiver,  
 bringen entscheidenden Krieg, ach, übers phrygische Volk.»  
 Schon war Achilles beraubt der letzten Ehre des Grabes,  
 auf meinen Schultern jedoch bracht ich ihn Thetis zurück.  
 Solcher Leistung versagten die Danaer denn auch den Lohn nicht:  
 Da ich den Leichnam entriss, fielen die Waffen mir zu.  
 Aber was hilft's? Die Tiefe verschlang sie. Ich hab keine Schiffe,  
 keine Gefährten mehr: Alles besitzt nun die See.  
 Einzig harrt bei mir aus, der allein mich in all diesen Leiden  
 stahlte: Amor, der Gott, duldsam in Elend und Not.  
 Ihn bezwang kein niseisches Mädchen mit gierigen Hunden  
 und auch Charybdis nicht, wirbelnd in schäumender Flut;  
 nicht der wilde Antiphates, nicht unstimrigen Leibes  
 tückisch Parthenope mit ihrem schmeichelnden Lied;  
 weder dass Circe bei mir es mit colchischen Kräutern versuchte,  
 noch dass die andere Göttin ein Ehebett bot.  
 Beide versicherten mir, sie könnten den sterblichen Faden,  
 ja sie könnten den Weg gar mir ersparen zur Styx.  
 Doch ich verschmähte solchen Gewinn und sehnte nach dir mich,  
 manches zu leiden bereit, manches zu Land und zur See.  
 Aber nun wirst du vielleicht, gereizt durch die Nennung von Frauen,  
 sorgenvoll lesen, was hier weiter an Worten noch steht.  
 Was eine Circe mir soll, was als Hemmschuh eine Calypso,  
 fragst du dich ruhelos schon längstens und bange wie nie.

Ich aber, als ich Antinous, Polybus, Amphimedon las,  
 ach, wie schwand mir da aus allen Adern das Blut!  
 Rings junge Männer um dich, und Wein fließt immer in Strömen –  
 weh mir! Wer bürgt mir dafür, dass deine Keuschheit du wahrst?  
 Doch warum soll dein verweintes Gesicht noch jemand gefallen?  
 Schwindet denn nicht dein Reiz unter den Tränen dahin?  
 Fest steht die Hochzeit, verschöbe sie nicht das Lügengewebe,  
 löstest du nicht wieder auf stets das begonnene Werk.  
 Frommer Betrug, doch wenn mit der Wolle die Augen du täuschest,  
 bringt deine List dir dann künftig auch immer Erfolg?  
 Ach, wär ich dir, Polyphem, in der Höhle zum Opfer gefallen,  
 wären die Tage vorbei, die mir nur Unheil gebracht!  
 Wär ich doch besser den threicischen Kriegern erlegen,  
 als auf der Irrfahrt uns einst Ismaros fiel in die Hand! (...)  
 Ach, was nützt es mir, dass, als bei den Teucerinnen gefangen  
 mit dessen Schwester sich Hectors Gemahlin befand,  
 ich trotz ihrem gebrechlichen Alter Hecuba wählte,  
 dass du nicht dächtest, ich sei in eine andre verliebt?  
 Sie gab zuerst meinen Schiffen ein bedrohliches Zeichen:  
 Plötzlich sah man sie selbst ohne den eigenen Leib,  
 in Gebell verwandelte sich der Trauernden Klage,  
 Hündin geworden, stand rasend sie plötzlich vor uns.  
 Nach diesem Wunder versagte uns Thetis die ruhige Seefahrt,  
 Aeolus stürmte heran mit seiner Südwinde Schwall.  
 Unglücklich schweife ich seither ziellos umher auf dem Erdkreis,  
 und wohin Wogen und Wind rufen, da treibe ich hin.  
 (...) Du würdest die Meere erweichen,  
 Gattin; denn wärst du bei mir, nichts wäre traurig für mich.  
 Jetzt, wo ich las, auch Telemachus sei mit dir mir erhalten,  
 ist mir schon leichter ums Herz, Unsegen hin oder her.  
 Doch wie verfehlt, dass durchs feindliche Meer er das Festland besuchte,  
 Sparta, des Hercules Stadt, Pylos, das Nestor beherrscht.  
 Unerwünscht ist die Liebe der Kinder bei solchen Gefahren,  
 denn ich vertraute selbst übel den Fluten mich an.  
 Doch meine Not ist vorbei; der Seher weissagte, am Strande  
 fändest du mich: Du drückst, Liebe, mich bald an dein Herz.  
 Komme ich dann, darfst nur du mich erkennen; geschickt unterdrücke  
 Wonne und Freude und birg sie in verschwiegener Brust!  
 Nicht mit Gewalt soll ich streiten, in offenen Kampf mich nicht stürzen:  
 So, nach des Sehers Spruch, sei des Orakels Gebot.  
 Vor dem Mahle vielleicht, wenn beim Wein sich alle entspannen,  
 ist für des Rächers Pfeil grade die richtige Zeit;  
 plötzlich bestaunen sie dann den zuvor geschmähten Ulixes.  
 Daher, drum bete ich nun, sei jener Tag bald erreicht,  
 welcher den Bund des früheren Lagers freudig erneuert,  
 dass du, Geliebte, dich endlich des Gatten erfreust.

So wie die mehrsten unserer neuesten Opern nur Konzerte sind, die auf der Bühne im Kostüm gegeben werden: so ist die Glucksche Oper das wahre musikalische Drama, in welchem die Handlung unaufhaltsam von Moment zu Moment fortschreitet. Alles was diesem Fortschreiten hinderlich ist, alles was des Zuhörers Spannung schwächen und seine Aufmerksamkeit auf Nebendinge — man möchte sagen, von der Gestalt auf den Schmuck — lenken kann, ist auf das sorgfältigste vermieden und eben die dadurch entstehende höchste Präzision erhält das Ganze energisch und kraftvoll ... Nur die höchste Erkenntnis der Kunst, nur die unumschränkte Herrschaft über die Mittel des musikalischen Ausdrucks spricht sich in der hohen Simplizität aus, mit welcher der grosse Meister die stärksten, leidenschaftlichsten Momente des Dramas behandelt.

— E. T. A. Hoffmann: «Schriften zur Musik», 1810.

«Mir scheint, dass Ludwig XVI. und Gluck ein neues Zeitalter heraufführen werden.» Rousseau, der das schrieb, traf sich zumindest in der historischen Bewertung Glucks mit einem Grossteil der allgemeinen Einschätzung; zudem wusste er sich einig mit den meisten, sowohl Fachleuten wie «Dilettanten», die über Musik dachten und schrieben. Tatsächlich galt den Zeitgenossen der «Orfeo» von 1762 als Fanal des Neuen, als Ausdruck der Epoche schlechthin. Die alte – musikalische – Zeit schien überwunden. (...)

Über Gluck zu schreiben heisst – das Rousseau-Urteil steht dafür – immer auch: die Gluck-Rezeption zu notieren; die Wirkung des Mannes aufzuzeichnen, dessen erste Schaffenszeit im Unklaren liegt, der oft genug scheinbar aus dem Nichts kam, immer wieder neu anfang. Erst allmählich schälte sich das heraus, was wir eine Biographie nennen. Zuvor gab es Spuren, die Gluck hinterlassen hatte, mit der Zeit wachsende Erfolge, vom Herumziehenden über Europa verstreut. Dann die Verdichtung im Wien der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Zuletzt der grandiose Durchbruch in Paris. Der aber war von langer Hand vorbereitet, gleichsam philosophisch-ästhetisch abgesichert. Und er war von Gluck selbst inszeniert, dabei von derart durchschlagender Wirkung, dass er mit Recht zu den Gründungstaten der musikalischen Moderne zählen darf. (...)

Aus fast unbekannter Jugendzeit taucht [Gluck] auf, hatte recht spät erst, mit 27 Jahren, erste Erfolge als Komponist. Am Ende seines Lebens war er zur Legende geworden. Alles was er tat, ja, er selbst war schon Thema öffentlichen Interesses, sogar Gegenstand künstlerischer Darstellungen. (...)

Vieles fängt, am Beginn der Moderne und ihn markierend, mit Gluck an. Neu in der Musikgeschichte ist die Zeitgenossenschaft von Musikwerk und Rezeption: das epochale Werk wird gleichsam zum Zeitpunkt seiner Entstehung als solches rezipiert – und nicht erst nach dem Tode seines Schöpfers, wie es Mozart zu erdulden hatte.

Neu ist der auf den Komponisten und seine Werke bezogene Begriff der Genialität, Einmaligkeit, Unverwechselbarkeit. Intuition und Schöpferum sind als Eigentümlichkeiten des Individuums anerkannt, und nicht länger ist das Schreiben von Musik ein Handwerk, wie Johann Sebastian Bach es wusste. Seine Söhne waren dann ja wie Gluck ebenfalls Kündler des neuen Begriffs vom Komponieren. Dieser Prozess des Herausschälens, der Entwicklung zum Originalwerk lässt sich am Oeuvre Glucks ablesen. Am Anfang steht die Formulierung eines Stücke-Kanons in «opera seria»-Stereotypie. Gluck verfährt dort wie alle opernkomponierenden Zeitgenossen: er tauscht nach Belieben seine Arien, Ballette, Opersymphonien aus. Am Ende seiner künstlerischen Entwicklung aber steht das Ringen um die letztgültige Gestalt, das an Details feilt, ein Werk als Ganzes anerkennt und diese Formulierung «letzter Hand» weitergibt.

Neu ist – als Entsprechung der Rezeption – die Wichtigkeit der Aufführung. Gluck ist wohl der erste Komponist der Geschichte, der die kompositorische Absicht an die adäquate Aufführung bindet und demzufolge seine eigene Anwesenheit bei der Aufführung als unumgänglich betont. Zugleich ist Gluck damit der erste Reisedirigent, Vorläufer aller «Pultstars» mit der entsprechenden, zuweilen anzutreffenden Begleiterscheinung: der Tyrannei am Dirigentenpult. Gluck war wegen seiner Unerbittlichkeit, seiner Cholerik, der spitzen Zunge und der strengen Disziplin auf endlos sich hinziehenden Bühnen- und Orchesterproben bei seinen Interpreten verhasst. Wenn sie sich nicht gerade in Freundschaft dem Meister zugesellten und immer wieder die von ihm geschaffenen Rollen gaben. Und auch das ist neu: mit Gluck und seinen Werken fing die Interpretationsgeschichte an. Sänger wurden für eine Rolle engagiert; ihre Interpretation dieser und keiner anderen Partie machte sie berühmt, liess sie in ganz Europa damit gastieren. Mit der neuen Bedeutung der Aufführung hängt zusammen, dass auch die Proben schon öffentlich sind und den

Rang einnehmen, der gemeinhin der Vorführung des Fertigen erst zukommt. Öffentlichkeit der Proben aber heisst nichts weniger, als dass schon der Prozess der Entstehung eines Werks wichtig wird, nicht erst das fertige Ergebnis. Gluck war als Verantwortlicher für das Bühnengeschehen zugleich wohl einer der ersten Regisseure, der seine Solisten und Chorsänger auf den Proben mangelnder Schauspielkünste wegen beleidigte und seine Zornesausbrüche auf sie herabregnen liess. Gluck, der erste Schöpfer von als «genial» erkannten Werken, war zugleich der erste «geniale» Nachschöpfer: der Produktion entspricht die Reproduktion.

(...) Mit Gluck fing im grossen Stil die Musikkritik in den Journalen an. Sie wurde von ihm, dem künstlerischen Produzenten und Reproduzenten, selbst auf den Weg gebracht. Neu ist der leidenschaftlich geführte ästhetische Streit um das Werk. Das ja als einmaliges, «originales» akzeptiert war und den Status des Besonderen, Unwiederholbaren beanspruchte. Neu ist deshalb auch der in den Streitereien höhnisch vorgebrachte Hinweis auf Plagiate. Die Technik der musikalischen Entlehnung, mit dem musikwissenschaftlichen Terminus der Parodie belegt, war charakteristisch für die Bach-Händel-Zeit und wegen der mangelnden philosophischen Auszeichnung von Kunst noch legitim. Die Zeit aber, die Kunst neben der Vernunft als gleichrangigen Weg zu Erkenntnis benannte, musste ihren eigenen Gesetzen gemäss jegliches Verharren auf früherer kompositorischer Erkenntnis – das Zitieren früherer musikalischer Formulierungen – ausschliessen. (...)

Neu endlich ist auch die Musiksprache Glucks. Sie ist es – und Gluck formulierte sie neben Zeitgenossen wie Tommaso Traetta und Niccolò Jommelli –, die mit ihrer Unmittelbarkeit, «Natürlichkeit» und Klarheit die Zierlichkeit des musikalischen Idioms von Johann Adolf Hasse, dem Beherrscher der europäischen Bühnen, überwand. Damit brachte sie Hasses Stern zum Erlöschen. Hasse war lange Zeit die massgebende europäische Autorität der Neapolitanischen Opernschule; seine «opere serie» waren Vorbilder für eine Komponistengeneration.

Neu ist bei Gluck ferner die Abkehr vom Schematismus der Metastasio-Operngestalten. Pietro Metastasio, der Wiener Hofdichter, ver-

sorgte über 50 Jahre lang halb Europa mit Opernlibretti. Seine Werke, die schon zu Lebzeiten des Dichters als unnatürlich und steif galten, waren im europäischen Hoftheater-System normativ, geschmacksbildend und wurden in Einzelfällen von über 80 Komponisten vertont. Das Gespann Metastasio – Hasse bildete gleichsam den normativen «opera seria»-Typus aus. Dagegen setzten Gluck und seine Librettisten die ästhetische Forderung der Aufklärung. Wieland, der Gluck-Freund, bestimmte, «dass die Charakter nicht bloss willkürlich nach der Fantasie oder den Absichten des Verfassers gebildet» – was direkt gegen Metastasio gemünzt sein könnte –, «sondern aus dem unerschöpflichen Vorrathe der Natur selbst hergenommen seyen; dass in der Entwicklung derselben sowohl die innere als die relative Möglichkeit, die Beschaffenheit des menschlichen Herzens, die Natur einer jeden Leidenschaft, mit allen den besonderen Farben und Schattierungen, welche sie durch den Individualcharakter und die Umstände jeder Person bekommen, aufs genaueste beybehalten, das Eigene des Landes, des Ortes, der Zeit, in welche die Geschichte gesetzt wird, niemahls aus den Augen gesetzt, und kurz, dass alles so gedichtet sey, dass sich kein hinlänglicher Grund angeben lasse, warum es nicht gerade so, wie es erzählt wird, hätte geschehen können.»

Neu ist, dass die bislang übliche Mehrfachvertonung aufhörte. Glucks Libretti wurden ausschliesslich für ihn verfasst, und eine Zweitvertonung war – rechtliche Möglichkeiten des Einspruchs kannte das 18. Jahrhundert ohne Copyright noch nicht – ein Sakrileg, dazu noch Gegenstand von Spott und Verachtung. Neu ist endlich das Finalproblem. Gluck ist der erste der Grossen, der um den dramaturgisch, den künstlerisch überzeugenden Schluss ringt. Dessen von Konventionen freie Gestaltung bestimmt die Glaubwürdigkeit. Sie wird als Problem erkannt, von Gluck – und von der gesamten Kritik. Auch davon wusste die Händel-Zeit nichts; den Komponisten des 19. Jahrhunderts war es dann ein essentielles Problem. Zeit seines Komponistenlebens rang Gluck damit, um erst am Schluss, in der Taurischen «Iphigenie», ein Finale zu schaffen, das ihm stimmig schien und nicht der Nachbesserung bedurfte.

Die Nachahmung der Natur ist unstreitig das Ziel, das alle sich setzen müssen, und das auch ich zu erreichen strebe. Meine Musik, die ausnahmslos so einfach und natürlich ist, wie ich es nur vermag, will nichts anderes, als den Ausdruck mit höchster Deutlichkeit wiedergeben und die Deklamation der Dichtung verstärken. Aus diesem Grund verwende ich keine Triller, Läufe oder Kadenzten, mit denen die Italiener so freigebig umgehen. Ihre Sprache, die sich dazu ganz ungezwungen eignet, bietet mir in dieser Hinsicht keinen Vorteil, obgleich sie zweifellos viele andere hat. Da ich aber in Deutschland geboren wurde, glaube ich nicht, dass es mir nach dem geringen Wissen, das ich mir in der italienischen, ebenso wie in der französischen Sprache erwerben konnte, erlaubt ist, die feinen Unterschiede richtig einzuschätzen, die einer Sprache den Vorzug vor der anderen geben, ja ich bin der Ansicht, jeder Fremde müsse sich davor hüten, ein Urteil zwischen ihnen zu sprechen. Nur das eine glaube ich sagen zu dürfen, dass mir die Sprache stets am meisten zusagen wird, in der mir der Dichter die reichsten Möglichkeiten gibt, Leidenschaften auszudrücken.

— Christoph Willibald Gluck

(Februar 1773)

**1714** — Christoph Willibald Gluck wird am 2. Juli in Erasbach (Oberpfalz) als Sohn des Forstaufsehers bzw. Forstmeisters Alexander Gluck und seiner Frau Maria Walburga geboren.

**1717** — Umzug der Familie nach Reichstadt (Zákupy u eské Lipy), Nordböhmen.

**1722** — Umzug der Familie nach Böhmisches-Kamnitz (eská Kamenice).

**1727** — Umzug der Familie nach Eisenberg (Jezei) nahe Komotau (Chomutov); dort vermutlich Instrumentalunterricht, u. a. Orgel. Glucks Vater möchte, dass sein ältester Sohn Christoph ebenfalls Förster wird.

**1727** — Gluck flieht heimlich aus seinem Elternhaus nach Prag.

Unterwegs verdient er sich mit Musizieren u.a. mit der Maultrommel, auf «musikalischen Gläsern» und als Organist, seinen Lebensunterhalt. In Prag vermutlich Schulbesuch.

**1731** — Immatrikulation als Student der Logik und Mathematik an der Universität Prag. Daneben weiterhin Tätigkeit als Musiker. Erster Besuch der Prager Nationaloper.

**1734/1735** — Übersiedlung nach Wien.

Er tritt vermutlich in den Dienst der Fürsten Lobkowitz.

**1737** — Übersiedlung nach Mailand; vermutlich zuerst in Diensten des Prinzen Antonio Maria Melzi. Während der folgenden vier Jahre vermutlich Kontakt mit (Unterricht bei?) Giovanni Battista Sammartini, dem führenden Kopf der Mailänder Musikszene.

**1741** — Debüt als Opernkomponist mit «Artaserse» in Mailand.

**1745** — Reise nach London, wo er für die Spielzeit 1746/1747 als Hauskomponist des Londoner Kings Theatre in the Haymarket verpflichtet ist. Bekanntschaft mit dem Shakespeare-Darsteller David Garrick und mit Georg Friedrich Händel, mit dem er ein gemeinsames Konzert gibt. Glucks Erfolge in London halten sich in Grenzen.

**1747** — In diesem oder dem Jahr davor:

Anschluss an die Operntruppe Pietro Mingottis. Stationen u.a. Dresden.

**1748** — Erster Hofauftrag aus Wien für die Wiedereröffnung des Burgtheaters anlässlich des Geburtstages von Kaiserin Maria Theresia: «La Semiramide riconosciuta».

Rückkehr zur Truppe Mingottis.

**1749** — Mit der Mingotti-Truppe in Kopenhagen; Solokonzerte. Ende des Jahres in Prag: erste Fassung des «Ezio» durch die Truppe G. B. Locatellis aufgeführt.

**1750** — Hochzeit mit der Kaufmannstochter Maria Anna Bergin (24. Juli 1732–12. März 1800) in Wien.

**1753** — Mitglied der Kapelle des Prinzen von Sachsen-Hildburghausen.

**1754** — Giacomo Conte Durazzo, Anhänger der französischen Aufklärung, wird alleiniger Leiter der Wiener Theater. Er engagiert Gluck «zur Komponierung der Theatral- und Akademie-Musik» im Burgtheater. Beginn der Einrichtung der aus Paris eingeführten «opéras comiques», noch ohne Eigenkompositionen.

**1755** — Wiedereröffnung des umgebauten Burgtheaters mit «L'innocenza giustificata» zu einem Libretto Durazzos. Durazzo versucht erstmals, reformatorische Wege zu gehen, und auf die von Metastasio gestalteten Intrigen in der Operndramaturgie zu verzichten.

Paris: eine Sammelausgabe von Metastasios Libretti erscheint im Druck.

Das Vorwort schreibt Ranieri de' Calzabigi

(«Dissertazione su le Poesie drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio»).

**1756** — Rom: Uraufführung von «Antigono» zu einem Libretto von Metastasio; vermutlich danach Ernennung zum päpstlichen «Ritter vom Goldenen Sporn». Wohl auch Aufnahme in die «Accademia dell'Arcadia». Das erste (später nur noch als Kopie vorhandene) Portrait Glucks wird in Rom gemalt. Der Maler ist unbekannt.

Wolfgang Amadeus Mozart wird in Salzburg geboren.

**1758** — In Wien Beginn einer Serie von durch Gluck neu eingerichteten «opéras comiques» mit allmählich wachsendem Anteil an eigener Musik.

**1759** — Georg Friedrich Händel stirbt am 14. April in London.

**1760** — «Tetide», eine «serenata» zur ersten Hochzeit des nachmaligen Joseph II. mit Isabella von Parma, aufgeführt.

**1761** — Zusammen mit dem Ballettmeister Gasparo Angiolini und Raniero de' Calzabigi entsteht im Geiste einer Ballettreform die erste Ballett-Pantomime «Don Juan ou Le festin de Pierre» nach Molière. Uraufführung am 17. Oktober im Burgtheater.

**1762** — Erste Reformoper Glucks in Zusammenarbeit mit dem Librettisten Calzabigi: «Orfeo ed Euridice» wird am 5. Oktober im Burgtheater uraufgeführt und löst eine Diskussion über das Wesen der Oper aus. Einrichtung der Musik zu «Arianna», einem «pasticcio».

**1763** — Gluck wird von Durazzo zum «Direttore generale della Musica» am Kaiserhof in Wien ernannt.

**1764** — Letzte «opéra comique» Glucks: «La rencontre imprévue». Druck der Partitur des «Orfeo» in Paris, was eine ausserordentliche Ausnahme in dieser Zeit darstellt. Gluck reist nach Frankfurt zur Königskrönung von Joseph II., wo wahrscheinlich seine Kantate «Enea e Ascanio» aufgeführt wird.

Durazzo bittet am 1. April um seine Entlassung als Theaterdirektor. Sein Nachfolger wird Johann Wenzel Graf Sporck. Die italienische «opera buffa» rückt unter seiner Leitung ins Zentrum des Interesses.

**1765** — Gluck komponiert drei Werke anlässlich der zweiten Hochzeit Josephs II. mit Maria Josepha von Bayern: «Il parnaso confuso», «Telemaco, ossia L'isola di Circe» (Libretto von Marco Coltellini, einem Schüler Calzabigis) und «Semiramis», Glucks dritte Ballett-Pantomime. Die Musik der vierten Ballett-Pantomime «Iphigenie» ging verloren. Das fünfte Werk des Jahres, «La corona», wird wegen des Todes von Franz I. nicht aufgeführt.

**1765** — Am 18. August stirbt völlig unerwartet Kaiser Franz Stephan.

Alle Theater werden geschlossen. Joseph II. rückt neben Maria Theresia auf den Thron.

**1766** — Das Kärntnertheater Wien eröffnet unter Leitung von Hilverding.

**1767** — Wiedereröffnung des Burgtheaters. Zweite Oper mit Calzabigi: «Alceste» wird am 16. Dezember mit grossem Erfolg uraufgeführt. Glucks Name ist fest im Bewusstsein der europäischen Musikwelt verankert.

**1768** — Nach dem Erfolg der «Alceste» erwirbt Gluck den Landsitz am Rennweg in Wien.

**1769** — Anlässlich der Hochzeit von Ferdinand von Spanien mit der Erzherzogin von Parma komponiert Gluck seine letzte Oper für das Kaiserhaus: «Le feste d'Apollo».

Beginn der Freundschaft mit Giuseppe Millico, einem der wichtigsten Gluck-Darsteller. Kurze Zeit übernimmt Gluck zusammen mit d'Affligio Leitung des Burgtheaters.

**1770** — «Paride ed Elena», die dritte und letzte Oper nach und mit Calzabigi, wird mit mittelmässigem Erfolg uraufgeführt.

**1772** — Beginn der «Eroberung von Paris». Gemeinsam mit dem Attaché des französischen Botschafters in Wien, Bailli Du Roullet, wird der Plan zur «Iphigénie en Aulide» gefasst. Du Roullet empfiehlt Gluck an die Pariser Opéra. Beginn eines langjährigen opernästhetischen Streites zwischen den Anhängern der französischen und der italienischen Oper (Gluckisten – Piccinisten-Streit).

**1773** — Gluck veröffentlicht seinen ästhetischen Standpunkt im «Mercure de France».

**1774** — 19. April Premiere der «Iphigénie en Aulide» unter grossem Aufsehen. Ludwig XVI. und die 19jährige Marie Antoinette besteigen nach dem Tod von Ludwig XV. den Thron. Am 2. August wird die französische Version von «Orphée et Euridice» mit übergrossem Erfolg aufgeführt. Insgesamt wird das Werk 47 Mal gespielt. Gluck vereinbart die jährliche Komposition von Opern für Paris, zudem Unterricht und Betreuung von Musikern, Sängern und Komponisten. Auf der Rückreise von Paris nach Wien Besuch in Mannheim und im Schloss Schwetzingen bei Kurfürst Carl Theodor. Rückkehr nach Wien. Verleihung des Titels «K. K. Hofkompositeur» mit jährlichem Gehalt durch Maria Theresia. Im November zweite Paris-Reise. Unterwegs Treffen mit Klopstock in Karlsruhe.

**1775** — Zweite Version der «Iphigénie en Aulide» wird in Paris aufgeführt. Umgearbeitete und verlängerte «Cythère assigée». Verlags- und Theaterquerelen belasten Gluck so, dass er schwer erkrankt und erst einmal seine Arbeit unterbrechen muss.

**1776** — Französische «Alceste» am 23. April aufgeführt. Tod der Nichte Marianne (Tochter seiner jüngsten Schwester Maria Anna), die an Kindes statt bei den Glucks lebte.

**1777** — Nach der «Armide»-Premiere am 29. Mai Zuspitzung des «Gluckisten–Piccinisten»-Streits.

**1779** — Letzte Opern in Paris: am 18. Mai «Iphigénie en Tauride», die Glucks grösster Erfolg wird. Am 24. September folgt «Echo et Narcisse». Die Aufführung wird ein Misserfolg. Erster Schlaganfall Glucks.

**1781** — Zweiter Schlaganfall. Umzug nach Perchtoldsdorf. Deutsche «Iphigenie auf Tauris» wird am 23. Oktober aufgeführt. Mozart kommt nach Wien, um seine «Entführung aus dem Serail» zu präsentieren.

**1782** — Uraufführung von Mozarts «Entführung» im Wiener Burgtheater. Gluck macht Mozart hierfür «viele Komplimente» (Mozart an seinen Vater) und lädt den jungen Komponisten zum Essen zu sich ein.

**1783** — Reisepläne durch dritten Schlaganfall vereitelt.

**1784** — Umzug in das Haus «Zum silbernen Löwen» in der Vorstadt auf der Wieden (Wiedener Hauptstrasse). In seinen letzten Lebensjahren stehen ihm seine Frau Marianne und sein Schützling Antonio Salieri am nächsten.

**1787** — Am 15. November stirbt Gluck. Beisetzung auf dem Matzleinsdorfer Friedhof, später Ehrengrab auf dem heutigen Zentralfriedhof Wiens.

**ODYSSEUS**

Was du Abenteuer nennst, waren die Qualen meiner Heimfahrt. Die Erinnerungen an den Klang deiner Stimme, an deine Augen, deine Arme haben mich über Abgründe hinweggetragen. Ich habe Nacht für Nacht unter Tränen alle Kosenamen in meine Fäuste geflüstert, die du mir jemals gegeben hast.

**CHOR DER KRÜPPEL UND GEFALLENEN**

Die Nächte natürlich ausgenommen, in denen du lieber in das eine oder andere Öhrchen als in deine Fäuste geflüstert hast.

**PENELOPE**

Ach, Odysseus, mein wortgewaltiger, wortreicher, wortverliebter Odysseus, du hast wohl selbst in den Ruinen von Troja noch schöne Reden gehalten.

**ODYSSEUS**

Und du?, Penelope, Liebste. Bist du die grossmütige, liebevolle Frau, von der ich geträumt und um die ich geweint habe?

**PENELOPE**

Sieh mich an, ich bin alt geworden. Alt ohne dich. Du hast mich alleine alt werden lassen und dich aus der Ferne stumm nach meiner Jugend gesehnt. Hast du je etwas anderes von der Wirklichkeit gesehen, als du sehen wolltest? War ich je etwas anderes als dein Traum? Wer träumt, schläft. Du hast unser Leben verschlafen.

**ODYSSEUS**

*Fegt mit einer Handbewegung die Scherbenzeilen, die er ausgelegt hat, vom Tisch.*  
Verschlafen! Verschlafen, sagst du? Verschlafen?  
(...)

**PENELOPE**

Erkennst du mich? Weisst du, wer ich bin?

**ODYSSEUS**

Du bist meine Frau.

**PENELOPE**

Ich war deine Frau.

**ODYSSEUS**

Ich bin nicht gefallen.

**PENELOPE**

Aber der Mann, den ich geliebt habe, ist im Krieg geblieben ...  
Und die Frau, die er verlassen hat, leidet wie eine Witwe.

*Christoph Ransmayr: Odysseus. Verbrecher.*

**Textnachweise** — Die Inhaltsangabe von Tobias Kratzer sowie der Artikel von Ute Vollmar sind Originalbeiträge für dieses Heft.  
Friederike Mayröcker: *Liebesgedichte*, Insel Taschenbuch, Frankfurt/Main 2006.  
Publius Ovidius Naso: *Liebesbriefe Heroides Epistulae*. Lateinisch-Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Bruno W. Häuptli, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1995.  
Publius Ovidius Naso: *Ibis Fragmente. Ovidiana*. Übers. von Bruno W. Häuptli, Artemis & Winkler 1996.  
*Christoph Willibald Gluck mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Nikolaus de Palézieux*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 3. Auflage 2001.  
Christoph Ransmayr: *Odysseus. Verbrecher*. In: *Theater Theater. Odyssee Europa*. Aktuelle Stücke 20/10. Hrsg. von RUHR.2010, Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main 2010.

Fotos der Endproben von Monika Rittershaus © — **Bildnachweise**

**Impressum** — Herausgeber: Theater Basel, Postfach, 4010 Basel / Spielzeit 2010/2011  
Direktor: Georges Delnon / Verwaltungsdirektorin: Danièle Gross  
Redaktion: Ute Vollmar  
Gestaltung: Helen Bartenschlager, Grafik Theater Basel / Herstellung: Schwabe AG, Basel



