

LESUNGSREIHE

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
SCHICKSALSJAHRE EINES GROSSEN
KOMPONISTEN

DIE JAHRE 1746 BIS 1752

DRITTE LESUNG: DAS JAHR 1749



RÜCKBLICK

Sehr verehrte Damen und Herren, liebe Freunde Gluck'scher Musik!



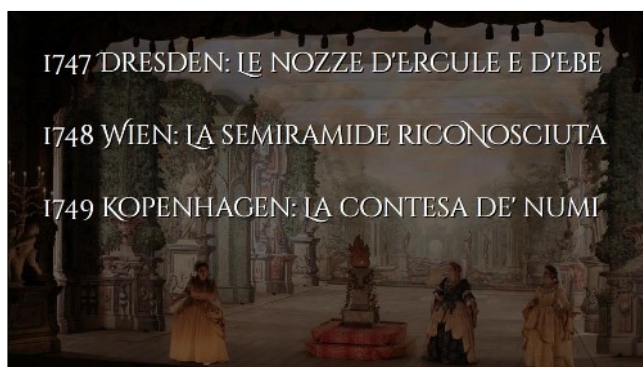
Wir blicken in Kürze auf die vorangegangenen Lesungen zurück:



Bei seinem Aufenthalt in Hamburg im Jahr 1746 hatte sich Christoph Willibald Gluck – vermutlich zum ersten Mal in seinem Leben – richtig verliebt und erfahren, was für einen Mann die körperliche Liebe einer Frau bedeutete. Allerdings war die Beziehung, die er mit der viel jüngeren und wohl bildhübschen Buffasängerin Gaspera Beccheroni einging, keine auf Dauer glückliche. Während Gluck das Liebesverhältnis zunächst mit hohen Idealen pflegte, trieb die Italienerin mit ihm ein unwürdiges Doppelspiel, durch anhaltende Beziehung zu einem anderen Mann.

Für Christoph Gluck brach, als er zur Jahreswende 1748/49 in Kopenhagen von seinem Nebenbuhler erfuhr, eine Welt zusammen. Nach einer schweren Lebenskrise in der ersten

Jahreshälfte 1749 zog er die Konsequenzen und löste die unglückliche Liaison mit der italienischen Soubrette wieder auf.



In all der Zeit zuvor hatte sich Gluck als fleißiger und charakterstarker Mann in seiner kompositorischen Arbeit nicht hängen lassen; er hatte in den 3 zurückliegenden Jahren immerhin 3 Opern komponiert, wobei glücklicherweise bei den beiden ersten Signora Beccheroni nicht zugegen und deshalb auch keine Belastung war.

Nach seiner Rückreise von Kopenhagen im Jahr 1749 war aber Christoph Willibald Gluck dann doch ziemlich erschöpft. Hören und sehen wir nun, wie es mit ihm weiterging.



HEILUNG UND SAMMLUNG

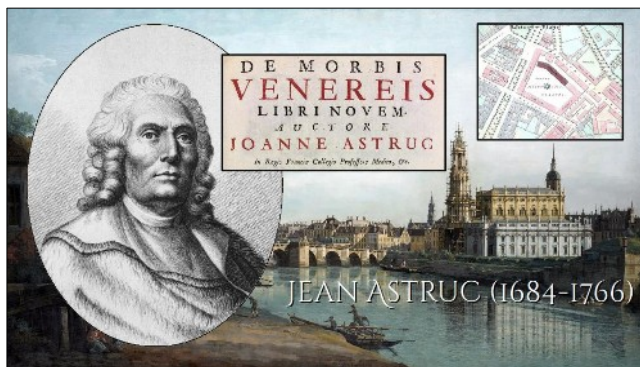
Der Sommer 1749 war ins Land gezogen, Christoph Willibald Gluck hatte genug von enttäuschter Liebschaft und strebte ein zweites Mal so schnell wie möglich nach Hause, an den Südrand des Erzgebirges!

Zwar gibt es darüber keine schriftlichen Nachweise, aber wenn wir übliche menschliche Verhaltensmuster zugrunde legen, gibt es kaum eine Alternative zu dieser Annahme, zumal wir Gluck im Folgejahr als Komponist in Prag antreffen und zwischenzeitliche Auftritte an anderen Orten nicht bekannt geworden sind. Dies gilt umso mehr, als bei ihm ja eine Geschlechtskrankheit im Raum stand oder wenigstens sein einsames Herz blutete und Trost suchte.



Der Weg wird erneut über die Elbe und über Dresden geführt haben. Diese Folie zeigt eine Stadtansicht Dresdens aus dem Vorjahr 1748, die katholische Hofkirche ist gerade im Bau, wie man am eingerüsteten Turm sieht. Das Gemälde stammt von dem berühmten Landschafts- und Städte-maler **Bernardo Bellotto** (1722-1780), genannt **Canaletto**.

Falls die körperliche Erkrankung zutrifft, dürfte Gluck in der sächsischen Hauptstadt nach medizinischer Hilfe nachgesucht haben. An der richtigen Stelle war er. Denn in Dresden hatte der berühmteste Veneriker seiner Zeit, der französische Professor und Leibarzt König Ludwigs XV. von Frankreich, **Jean Astruc** (1684-1766), in den Jahren 1729/30 für 7 Monate Kurfürst **August den Starken** (1694-1733) beraten und behandelt.



Jean Astruc hinterließ in Dresden die Kunde von seinem enormen Wissen über Geschlechtskrankheiten, welches er schon 1740 in einem 9-bändigen Standardwerk „*De morbis venereis – Über die Geschlechtskrankheiten*“ zusammengefasst und in ganz Europa vertrieben hatte.



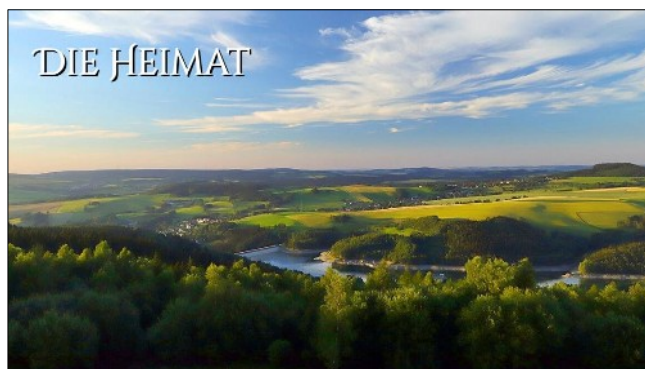
Ein zeitgenössisches Gemälde aus unbekannter Hand – hier zur Linken - zeigt diesen Jean Astruc. Dieses Gemälde befindet sich in unserem Besitz. Es handelt sich um die Spende eines inzwischen verstorbenen Patienten und erreichte uns lange, bevor wir begannen, uns mit Gluck zu beschäftigen. Heute ziert es den Gluck-Gedächtnisraum ein Stockwerk weiter unten und erinnert – wenigstens indirekt – an Gluck's mögliche Geschlechtskrankheit. Sie können, wenn Sie wollen, das Original nach Ende des Vortrags dort betrachten.

Kurz, bevor Christoph Gluck in Dresden eintraf, im Vorjahr 1748, war dort in einer ehemaligen Kaserne das wissenschaftliche *Collegium medico-chirurgicum*, eine Klinik im Universitätsstandard, gegründet worden. Dies ist das markierte Gebäude im Stadtplan rechts oben. Dort lehrten mehrere Professoren modernste Medizin, darunter sicherlich auch die aktuelle Behandlung der Syphilis nach Jean Astruc, damals noch schwerpunktmäßig mit dem giftigen, aber wenigstens wirksamen Quecksilber.

Gluck wäre also bei einer Lues in der Elbe-Metropole bestens zur Behandlung aufgehoben gewesen.

Allerdings müssen wir am Ende eingestehen, dass dies eine zwar begründete, aber dennoch eine Spekulation ist: Wir wissen weder genau, ob Gluck überhaupt geschlechtskrank war, noch gibt es Nachweise seiner Behandlung. Das ist nun mal das Pech des Forschenden, dass er nicht alles klären kann.

Unabhängig davon gehen wir davon aus, dass Gluck in diesen Wochen in Dresden auch einen geistlichen Würdenträger traf, welcher für seine weitere Karriere von enormer Bedeutung sein sollte und ihm wahrscheinlich auch die Bekanntschaft mit **Johann Joachim Winckelmann** verschaffte, dem ersten Kunstgeschichtler der Welt. Aber noch wollen wir nicht verraten, wer dies war.



Zunächst strebte Christoph Willibald Gluck, wir haben es bereits gesagt, nachhause. Dass er sich im flachen Hügelland zu Füßen des Erzgebirges, in ländlicher Umgebung, in frischer Luft und bei bester Ernährung, am besten von den seelischen und körperlichen Strapazen der vergangenen Jahre erholte, das ist so gut wie sicher.

Wo wird man schon gesund, wenn nicht zu Hause, bei seinen Lieben?



Schwester Rosina, mit der er vielleicht in all dieser Zeit in brieflichem Kontakt gestanden hatte, wird ihn in der elterlichen Neuschänke im nordböhmischem Luftkurort Hammer sehnsüchtig erwartet haben!



Dass das Areal der Neuschänke in der Tat ein geschätzter Luftkurort war, bestätigt sich durch ein Inserat in der Zeitschrift „Bohemia“ vom 1. Juni 1881. Da dort nun nicht nur die Eisenbahn Dux-Bodenbach, von Tetschen nach Komotau, Halt machte, sondern obendrein auch die Straßenbahn von Brüx nach Johnsdorf und Oberleutensdorf endete, war also ein richtiges Verkehrskreuz entstanden. Der damalige Besitzer der Neuschänke, ein gewisser Max Weber, hatte deshalb neben dem eigentlichen Gastronomiebetrieb einen luxuriös eingerichteten Hotelbau in klassizistischem Stil – das „Hotel Weber“ unten im Bild - errichtet und damit zusammen mit der Neuschänke ein richtiges Kurzentrum geschaffen, im – ich zitiere wörtlich - „*klimatischen Curort Hammer-Johnsdorf... des milden und gesunden Klimas und der prächtigen Rundschau wegen ...*“ u. a. „*für Rekovalenzenten nach schwer überstandenen Krankheiten*“.

Wenn das mal nicht auch auf Christoph Willibald Gluck 132 Jahre früher zugetroffen hat!

Das kleine Inserat zur Linken im Bild berichtet davon - und es ist in Zusammenhang mit Gluck geradezu ein Wink mit dem Zaunpfahl – , dass ein gewisser Dr. Schneider auch noch eine Heilung der „*Syphilis, Manneschwäche und des weißen Flusses*“ (Tripper, Gonorrhoe) versprach! Dieser Dr. Schneider praktizierte allerdings, das sei zugegeben, eher in Prag und nicht in Hammer.

Die neueren Gluck-Biografen haben sich in der Frage des Aufenthalts Christoph Willibald Gluck's in dieser Zeit unverständlicherweise bedeckt gehalten. Dabei hatte noch 1914 der Gluck-Forscher **Max Arend** (1873-1943) in seiner Festrede an der Neuschänke davon berichtet, dass nach der mündlichen Tradition der Gemeinde Hammer der Komponist Gluck in der Tat hier als Bürger registriert gewesen sein und eine geraume Zeit in der Neuschänke gelebt hätte. Deshalb stand auch auf der Gedenktafel, welche damals zum 200. Geburtstag enthüllt wurde, der Text: „*Die*

Gemeinde Hammer ihrem einstigen Bürger Christoph Willibald von Gluck, dem Schöpfer des deutschen Musikdramas, in Verehrung gewidmet. 1714-1914.“

In diesem Punkt darf man nicht nur Max Arend, sondern auch **Gottlieb Johann Dlabacz** (1758-1820) und seinem Künstlerlexikon von 1815 vertrauen, wenn er für Gluck's Zeit nach Dresden, Hamburg und Kopenhagen, von denen er allerdings noch nichts Näheres wusste, schrieb:

„Er ging also nach Böhmen, übernahm erblich die Schenke unweit Jonsdorf, die er aber bald wieder verkaufte und sich nach Wien begab, wo er ferner ununterbrochen lebte ...“

Das Wort „bald“ muss man allerdings relativieren. Nach unserem Dafürhalten erfolgte der Verkauf nicht unverzüglich, sondern erst zwei Jahre später! Gluck verließ in diesen Jahren sein böhmisches Zuhause nur noch sporadisch, für eine private Reise nach Wien und für berufliche Einsätze in Prag, Leipzig und Rom, ehe er spätestens 1751 das elterliche Anwesen im Auftrag seiner Geschwister verkaufte. Soviel vorweg.



EINE NEUE LIEBE UND DIE OPER „TELEMACO“

Die Beziehung zu Signora Beccheroni war gescheitert, aber diese Frau hatte Gluck den Kopf verdreht, sein Herz hatte zum ersten Mal richtig Feuer gefangen und noch immer glimmte die Glut. Gluck hatte jetzt das Leben eines Junggesellen satt; ganz ohne weibliche Begleitung wollte er künftig nicht mehr bleiben. Die Einsamkeit, die sein Herz in den letzten Wochen beschlichen hatte, war schlimmer als der Junggesellen-Status zuvor und schmerzte selbst im Elternhaus und unter der Fürsorge der Schwester. Nur die Musik und das Komponieren hielten Christoph Gluck über Wasser!

Da ergab sich plötzlich eine neue Chance – und Christoph Willibald Gluck war nun alles andere als ein Glücksritter. Mit anderen Worten: Er vermied alle Fehler, die er zuvor gemacht hatte!

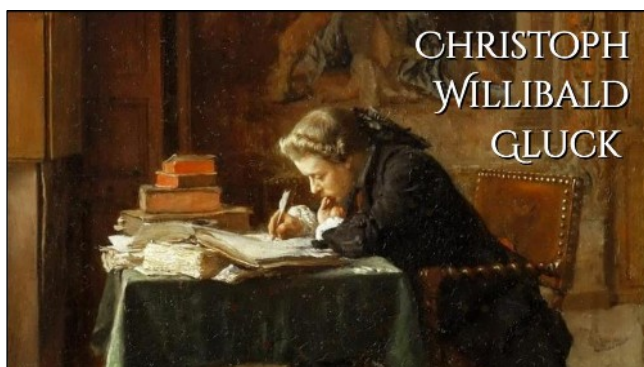


Kaum hatte er sich in Böhmen etwas erholt, erinnerte sich Christoph an **Maria Anna Bergin**, also an jenes Mädchen, das er im Vorjahr in Wien kurz kennengelernt hatte, und er begann mit ihr einen Briefwechsel.

Dieses Mädchen wies trotz ihres zarten Alters von 17 Jahren ganz andere Qualitäten auf als Gaspara Beccheroni, welche Gluck hinter sich gelassen hatte:

Vielleicht war sie nicht so aufreizend und galant wie diese, aber sie war nicht unschön, obendrein anständig, pflichtbewusst, einfühlsam und sie verehrte Gluck und seine Musik aufrichtig. Obendrein war sie durch das zu erwartende Erbe sehr reich.

Also alles in allem eine Partie von ganz anderem Kaliber als die Beccheroni!



So versuchte der geläuterte Gluck, der sich in Hamburg und Kopenhagen an der verführerischen „*Buffa*“ seine Hörner abgestoßen hatte, mit Marianne Bergin per Briefpost eine Herzensfreundschaft einzugehen. Dabei hatte er sicherlich im Hinterkopf das Fernziel, sie zu heiraten und sich damit auf Dauer ein Standbein in Wien zu verschaffen.

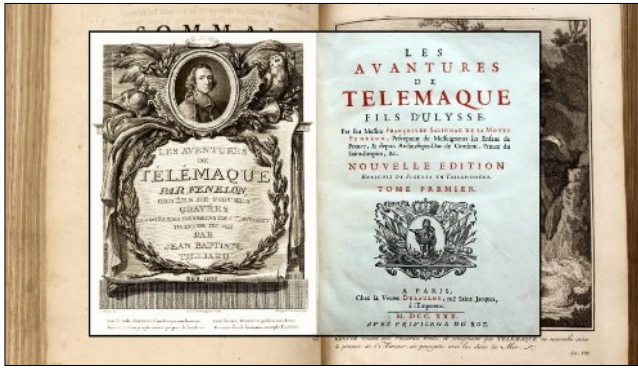
Von Wien war er 1737 ausgezogen und dorthin wollte er nun zurückkehren. Nur in Wien fand er voraussichtlich auch das Ambiente, das ihm die Weiterentwicklung als Komponist erlaubte, und wenn dies auf der Basis einer guten Beziehung und finanzieller Unabhängigkeit geschah, dann umso besser!

Dass Gluck mit einer Rückkehr nach Wien rechnete, lässt sich beweisen: Er ließ die Uhren, die er zuvor bei Franz Pirker in London bestellt hatte, mit einem Kurier nach Wien schicken. Vielleicht war darunter eine Damenuhr.

Ein künftiges Brautgeschenk?

Wie aber sollte sich Christoph Willibald Gluck, wenn er auf Dauer noch gar nicht in Wien weilte, der Liebe dieses Mädchens versichern, falls sie durch den vorherigen Briefwechsel Lunte gerochen und begriffen hatte, dass in der Kopenhagener Zeit Gluck's Herz und Gedanken gar nicht bei ihr, sondern bei einer ganz anderen Dame gewesen waren? Frauen gleich welchen Alters haben hier ein feines Gespür!

Christoph Willibald Gluck fühlte vielleicht Mariannes Misstrauen ihm gegenüber, als er ihr Avancen machte!



Da fasste er nach unserem Empfinden ein geniales Konzept zur Vertrauensförderung!

Er hatte in den Jahren zuvor einen der berühmtesten Bildungsromane seiner Zeit gelesen, die „Aventures de Télémaque - Die Abenteuer des Telemach“, eine Fortsetzungsgeschichte von Homers „Odysee“ aus dem Jahr 1699. In ihr schickte **François Salignac de la Mothe Fénelon** (1651-1715), der Erzbischof von Cambrai, den Sagenheld **Telemachos**, den Sohn des Odysseus, auf jahrelange Suche nach seinem verschollenen Vater.

In diesem Jugendroman der beginnenden Aufklärung, welcher sich wie ein Lauffeuer in ganz Europa verbreitet und dabei sicherlich auch Glück und Marianne Bergin erreicht hatte, gerät der von der Göttin **Pallas Athene** – in Person des greisen **Mentors** – begleitete und behütete Telemachos auf der Suche nach seinem Vater in die Fänge der **Nympe Kalypso**. Dieser Schönheit, die ihn auf ihrer Insel in den Bann schlägt, erzählte er die ganze Geschichte seiner langwierigen Irrfahrt. Hierauf wollte Kalypso Telemachos auf Dauer in ihren Bann ziehen, wobei eine zweite junge Nympe namens **Eucharis** als Verführerin diente.



Das berühmte Gemälde von Angelika Kauffman zeigt die geschilderte Situation: Kalypso zur Linken wird vom greisen Mentor in die Schranken verwiesen, weil Telemachos zur Rechten auf Geheiß der Nympe von der viel jüngeren Eucharis und ihren Gespielinnen umgarnt wird.

Schließlich gelang es Mentor, Telemachos trotz vieler Widrigkeiten aus den Fängen der Nymphen zu befreien. Nach weiteren Abenteuern gelangten die beiden nach Salento an den Hof des Königs **Idomeneus**, dem Telemachos und Athene sofort bei der Überwindung seiner Feinde halfen. Schließlich stieg Telemachos sogar in den Tartaros hinab, fand aber dort nur seinen verstorbenen Urgroßvater **Arkeisios**, der ihm mitteilte, dass sein Vater Odysseus noch lebte.



Hierauf kehrte Telemachos an den Hof des Idomeneus zurück, weil er sich inzwischen in dessen liebeizende Tochter **Antiope** verliebt hatte. Diese hatte er vor einem wütenden Keiler gerettet – die Szene ist links im Bild -, in ihr sah er nun seine wahre Bestimmung. Er verlobte sich in Bälde mit ihr, um sie hinterher als Ehefrau heim nach Ithaka zu führen. Dort fand er schlussendlich auch seinen Vater Odysseus wieder, als unerkannter Widersacher der Freier seiner Mutter Penelope! Damit war der Zirkelschluss zu Homers Odyssee gelungen.

Soweit in aller Kürze die Geschichte des Romans, der in Wirklichkeit nicht weniger als 24 Einzelbücher umfasste.



Christoph Willibald Gluck beschloss, aus diesem Stoff für seine Angebetete eine Oper zu schreiben.

Dies war eine Leistung, in deren Genuss nicht einmal die Beccheroni gekommen war, in seinen Augen das höchste, was er zu vergeben hatte. Marianne Bergin sollte daran erkennen, wie ernst es Christoph dieses Mal war!

Der Stoff, aus dem Fénelon seinen Roman geschaffen hatte, kam Gluck sehr entgegen, denn 1. hatte der berühmte Neapolitaner und Arkadier **Alessandro Scarlatti** (1660-1724) schon früher daraus eine „Opera seria“ komponiert und 1718 in Rom uraufgeführt, nach einem Text von **Carlo Capece**, und 2. spiegelte die Fénelon'sche Geschichte wie keine zweite Gluck's eigenes Schicksal der letzten Jahre wider:

War er nicht wie Telemachos ein Mann auf der Suche nach seinem Glück und seiner wahren Bestimmung? War er nicht bei seiner Irrfahrt zur dänischen Insel Seeland den Verlockungen einer Nympe namens Gaspera Beccheroni erlegen, wie weiland Telemachos der Kalypso auf ihrer Insel? War er nicht wie Telemachos auf der Suche nach dem Grab seines Vaters, der 1743 verstorben war, aber für Gluck noch immer wie ein Ratgeber aus dem Jenseits wirkte? Und hatte er nicht am Ende seiner Irrfahrt in Marianne Bergin ganz unvermutet seine große Liebe und seine wahre Bestim-

mung gefunden, wie weiland Telemachos die reizende und tugendsame Antiope, die Tochter des Idomeneus?



Im Roman sprach Telemachos:

„Nein, nein, geliebter Mentor, das ist keine blinde Leidenschaft, wie jene, von der Du mich auf der Insel der Kalypso geheilt hast ... Meine jetzige Liebe zu Antiope hat mit der früheren nichts gemein. Es ist nicht leidenschaftliches Feuer, es ist vielmehr Herzensneigung, es ist Verehrung, es ist die Überzeugung, dass ich mit ihr ein glückliches Leben führen werde ... An ihr bewundere ich ihre Sittsamkeit, ihre Bescheidenheit, ihr eingezogenes Leben, ihre unverdrossene Arbeitsamkeit, ihren Fleiß ... ihre Sorgfalt, mit der sie ... das ganze Hauswesen leitet, ihre Verachtung eitler Kleiderpracht. Ihre eigene Schönheit scheint sie gar nicht zu kennen ... Dabei sollte man sie für eine lächelnde Venus halten, wenn sie von ihren Grazien umgeben ist ... Selig der Mann, den eine glückliche Ehe mit ihr verbindet. Für diesen gibt es keine andere Furcht, als dass er sie verlieren oder sie überleben könnte!“

Das ist der Originalton des Romans – vermutlich identisch mit dem Inhalt der Gluck'schen Liebesbriefe an Marianne Bergin! Gluck war nun – nach schlechten Erfahrungen – ganz recht, dass seine Angebetete in einem bürgerlichen, wenngleich wohlhabenden Haushalt in Wien lebte und ein häuslicher Typ war! Deshalb dieses Bild!

Und gab es eine bessere Brautwerbung gegenüber der Mutter, als den soeben vorgetragenen Text aus Fénelon's Roman?

Wir sind uns ziemlich sicher, dass es im Großen und Ganzen so war, auch wenn sich darüber keine Details mehr erschließen lassen!



Gluck empfahl seiner neuen, von ihm angebeteten Brieffreundin in Wien die Lektüre des „*Telemachos*“ und er begann noch im Jahr 1749 von seiner böhmischen Heimat aus, aus dessen Handlungs-fäden eine Oper zu weben, um Marianne Bergin für sich zu vereinnahmen und zugleich sich selbst und den bisherigen Lebenswandel zu rechtfertigen!

Diese Oper war also quasi eine musikalische Liebeserklärung an seine künftige Frau! Sie trug den Titel „*Telemaco*“ – genauso, wie es Anton Schmid in der ersten großen Biografie Gluck's für das be-treffende Jahr 1749 beschrieb und es wegen der Art der in ihr anzutreffenden Musik schon früh von einigen Gluck-Kennern bestätigt wurde.



Die neueren Biografen haben dagegen Gluck einen Bärendienst erwiesen, wenn sie Schmid's Informationen fallen ließen – und das nur, weil sich später der Hinweis ergab, dass ein *Dramma per musica* „*Il Telemaco, ossia L'isola de Circe*“, nach einem Libretto von **Marco Coltellini** (1719-1777), von Gluck stamme und erst im Januar 1765 uraufgeführt worden sei – anlässlich der Vermählung Josephs II. von Österreich. Also 16 Jahre später!

Diese späte Oper wird also heute allein Christoph Willibald Gluck zugeschrieben, wobei wieder einmal nur die Einzelmeinung des Editors der Partitur ohne ernstzunehmende Analyse ungeprüft reproduziert worden war. Wir kennen das schon bei der Frage des Geburtsortes Gluck's! Wenn Karl Geiringer seinerzeit meinte, es gebe nicht den geringsten Anhaltspunkt für eine **Entstehung im Jahr 1749**, dann irrte er gewaltig!



Coltellini hat seinerseits 1765 den Sinn des Fénelon'schen Textes und damit Gluck's persönliches Motiv, diese Oper zu schreiben, stark verfälscht: Bei ihm ist z. B. die Nymphe keine Nymphe, sondern eine Zauberin namens Circe, Telemachos trifft seinen Vater Odysseus bei ihr an, die Antiope wird hier zur Asteria, die auch von Circe entführt worden war. Kein Wunder, dass daraus ein kon-fuser Handlungsfaden gewoben war, der mit Gluck's Biografie rein gar nichts zu tun hatte.

Was haben diverse Musikkritiker bisher in diese Oper alles hinein interpretiert! Wir haben viele Erklärungsversuche gelesen, befriedigen konnte keiner. Nur ein Beispiel: Gluck habe 1764 bei der Heimreise von Paris nach Wien über Frankfurt mit Coltellini die Oper genau geplant und auf der Fahrt bereits komponiert. So, als ob man das in einer ratternden Kutsche oder einer Kalesche tun könnte. Im Übrigen hat Gluck bei dieser Reise, die zumindest von Frankfurt aus ohne Coltellini verlief, seine oberpfälzische Urheimat, also Weidenwang und Erasbach besucht, was ihn reichlich ablenkte. Wir haben darüber bereits im Vorjahr berichtet!

Bei näherer Überprüfung kann keiner der heutigen Erklärungsversuche überzeugen, zumal ja auch keiner der Schreiber die spezielle Biografie Gluck's im Visier hatte.

Wir versuchen nun zu erklären, wie unserer Meinung nach der „*Telemaco*“ von 1765 zustande kam:

Binnen weniger Wochen, vom 4. Oktober 1764 bis zum 31. Januar 1765, hatte Gluck in einer für ihn äußerst schwierigen Phase nicht weniger als 4 große Kompositionen beim Wiener Hof abzuliefern – innerhalb von 4 Monaten! Da er sich kurz zuvor mit dem in Ungnade gefallenem Intendanten, Graf **Giacomo Durazzo** (1717-1794), solidarisch erklärt hatte und nun um die eigene Stellung am Wiener Hof fürchten musste, stand er unter ungeheurem Druck! Für den Hof sollte er nun leisten, was in der Kürze der Zeit faktisch unmöglich war, wobei er sich aber keine Blöße geben durfte.

Er sollte das Ballett „*Alessandro*“ vertonen, was er auch tat. Dann zum Jahreswechsel sollte er die Kurzoper „*Il Parnaso Confuso*“ komponieren und mit der kaiserlichen Familie inszenieren, was ihm auch noch gelang, obwohl er dabei schwer krank wurde und für längere Zeit nicht einmal mehr den Proben beiwohnen konnte. Auch das Ballett „*Semiramis*“ entstand noch aus seiner Feder neu, vielleicht hatte er es schon vor seiner Krankheit konzipiert.

Bei der 2. Oper zur Hochzeit des Thronfolgers musste Gluck aber passen, da für die Komposition und Einstudierung allein der 3 zuletzt genannten Stücke gerade 8 Wochen zur Verfügung standen und beim kranken Gluck keine schöpferischen Kräfte mehr vorhanden gewesen sein dürften!

So reichte er zugegebenem Zeitpunkt Marco Coltellini die Partitur seines „*Ur-Telemaco*“ von 1749 und sagte sinngemäß: „*Schreib diese Oper um!*“ Dass Gluck seine Oper von 1749 nicht unverändert aufgeführt sehen wollte, ist verständlich. Er hätte damit eine gewisse Intimität seiner Frau gegenüber verletzt – und er wollte sicher auch nicht, dass sein eigenes Lebensschicksal mit der Oper assoziiert würde.



Zum „*Telemaco*“ des Jahres 1765 hat sich keine Abbildung erhalten. Dieses Gemälde von Greipel zeigt die Uraufführung des „*Parnaso confuso*“ am 23. Januar 1765, im eiskalten Zeremoniensaal des Schlosses Schönbrunn. Der immer noch kranke Gluck kam zur Premiere, unten links ist er sitzend und fröstelnd in seinem blauen, hermelin-gesäumten Wintermantel zu erkennen. Kein Wunder, wenn er bei der Premiere des „*Telemaco*“ eine Woche später schon nicht mehr persönlich dabei war und das Bett hütete.

So entstand dieser „*Telemaco*“ Nr. 2 nahezu ohne Gluck's Zutun. Vielleicht fügte er bei dieser Verballhornung des Stoffes von 1749 durch Coltellini den schon früher komponierten Secco-Rezitativen und Koloratur-Arien, die noch ganz der italienischen *Opera seria* alter Prägung verpflichtet waren und ebenfalls den viel früheren Kompositionszeitpunkt verraten, einige Arien und Rezitative in neuem Stil hinzu – wenn überhaupt.

Gluck hatte die Ursprungsooper mit Absicht ebenso abrupt wie seine Beziehung zu Gaspara Beccheroni enden lassen – mit einem Zerstörungsakt und Rache gesang der Kalypso, was sehr gut zu seiner Verflorenen passte. Da Coltellini diese scharfe Zäsur zugunsten des künftigen Kaiserpaares im Jahr 1765 nicht auflösen konnte, entstand bei der Aufführung am Hof der Eindruck des gänzlich Unfertigen, was – ich zitiere wörtlich Fürst Johann Josef Khevenhüller-Metsch – „*die Spectateurs nicht wenig choquiret hat*“! Dass in einem verloren gegangenen Ballett doch noch ein „*lieto fine*“, ein Happy End, erreicht worden wäre, wird vielfach kolportiert, ist aber durch nichts bewiesen. So fand sich auch keinerlei Hinweis darauf in den handschriftlichen Partituren der Oper, sondern nur in einem später gedruckten, wahrscheinlich nachträglich manipulierten Textbuch.

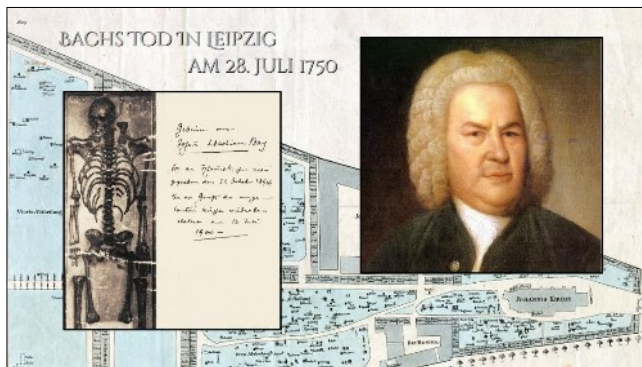
Die Zuschauer waren jedenfalls durch das abrupte Ende und die vielen Stilbrüche innerhalb der Oper so verwirrt, dass diese späte Version des „*Telemaco*“ ein Flop wurde und keine Wiederholung fand – auch wenn die unterlegte Musik im Grundsätzlichen sehr gut war.

Vor diesem Hintergrund ist es völlig unsinnig, Glucks Oper „*Telemaco*“ ausschließlich in das Jahr 1765 und damit hinter „*Orfeo ed Euridice*“ zu verlegen, oder gar, wie bereits geschehen, in dieser Oper ein weiteres Beispiel der Gluck'schen Opernreform zu sehen. Dies ist mitnichten der Fall!

Kein Zweifel: Diese späte Oper „*Telemaco*“ ist eine Art Zwitter und enthält in großem Umfang die Secco-Rezitative und Da-capo-Arien der Urfassung, welche Gluck schon 1749 seiner Braut gewidmet hatte – mit anderem Text!

Warum reite ich hier so sehr und so lange auf dieser zeitlichen Einordnung der Oper „*Telemaco*“ herum? Aus einem ganz einfachen Grund:

Weil in diesem wichtigen Punkt alle neueren Biografien Gluck's keinen sachlichen Bestand haben und umgeschrieben werden müssen! Die Oper „*Telemaco*“ ist immerhin ein Meilenstein in der Gluck'schen Karriere und die Fehleinschätzung eine musikhistorische Katastrophe!



Es gibt weitere kompositorische Hinweise, dass die Oper wirklich von 1749, allenfalls in Teilen von 1750, stammte. So hatte z. B. Gluck, als er in der Neuschänke am Erzgebirgsrand komponierte, aus dem nahen Leipzig von der schweren Krankheit – wie bei Händel Erblindung! – und dem drohenden Ableben des großen Thomaskantors **Johann Sebastian Bach** erfahren. Bach wurde schließlich nach seinem Tod am 28. Juni 1750 im Johannisfriedhof von Leipzig begraben. Diese Folie zeigt den Friedhof und Bachs Gebeine.



Um den erblindeten und alsbald sterbenden Meister in Leipzig zu ehren, fügte Gluck in der berühmten Arie der Kalypso mit Namen „*S’a estinguer non bastate ...*“ – aus der erst Coltellini eine Arie der Circe machte – eine **Gigue aus Bachs Klavier-Partita in B-Dur** (BWV 825) ein, als Hommage an den siechenden, todkranken Bach.

Dies war nämlich das erste Stück aus dem ersten Bach’schen Lehrbuch „*Clavierübung I*“ von 1731, das der junge Gluck vermutlich 1731 in Prag selbst studiert hatte. Indem er 1749 das Stück mit Streichern, Oboen und Fagott instrumentierte und mit der Stimme der Nymphe verband, entstand etwas ganz Neues und äußerst schwungvoll Originelles.

Im Jahr 1765, 15 Jahre nach Bachs Tod, hätte der an die Gigue von Bach erinnernde Einschub keinen Sinn mehr ergeben, denn der Meister war lange tot und möglicherweise beim Wiener Publikum weitgehend vergessen. Nebenbei hätte Gluck 1765 aus den genannten Gründen zu solcher Spielerei auch kaum Zeit gehabt.

Mit anderen Worten: Nur in den Jahren 1749/50 war die Verwendung der Gigue ein Zeichen höchster Verehrung Bach’s!

Hören wir zur Verdeutlichung in diese musikgeschichtlich bedeutsame Arie ein Stück hinein! Ich bitte dabei, die technischen Mängel der Aufnahme zu entschuldigen. Der „*Telemacho*“ wurde nur

selten aufgeführt und diese Version stammt aus dem Jahr 1987, ist also schon 35 Jahre alt, wobei die Stimme der damaligen Sängerin **Cheryl Studer** – als Circe – etwas übersteuert ist.

[Musikbeispiel: Arie S'a estinguer bastate ...]



Es folgt zum Vergleich die Bach'sche Vorlage, schon 1726 geschrieben für das Clavicembalo, hier auf dem Flügel gespielt vom Russen **Grigori Solokov**, einem der besten Klaviervirtuosen unserer Zeit.

[Musikbeispiel: Gigue Grigori Solokov]

Noch ein Hinweis: Auch in der Arie von 1743 aus Gluck's Oper Demofonte, die ich zu Beginn der ersten Lesung eingespielt hatte, klingen ähnliche Töne an; darüber wurde unseres Wissens noch nicht wissenschaftlich publiziert!



Auch im Eingangschor der Oper „*Telemaco*“ ist Bach zu finden, als am Ende der Ouvertüre das Volk um Amors Orakelspruch bittet, nunmehr bei den Worten „*Parla, parla – Sprich, sprich, Orakel*“ mit den Tönen B-A-C-H, die syllabisch in der Oberstimme deklamiert werden. Auch hier hören wir das entsprechende Tonbeispiel. Allerdings leidet hier etwas die Originalität: Beispiele dieser Art gibt es unzählige, Bach selbst hat mit der Spielbarkeit seines Namens bewusst kokettiert!

[Musikbeispiel Parla Parla]

Zum Vergleich die puren Klänge:

[Musikbeispiel Midi]



Die Oper „*Telemaco*“ weist eine ganze Reihe von schönen Arien auf, welche zum Jahr 1749 und zur Biografie Gluck's passen, aber am besten reflektiert die beschwingte Stimmung des Bräutigams Christoph Gluck ihre **Ouvertüre**.

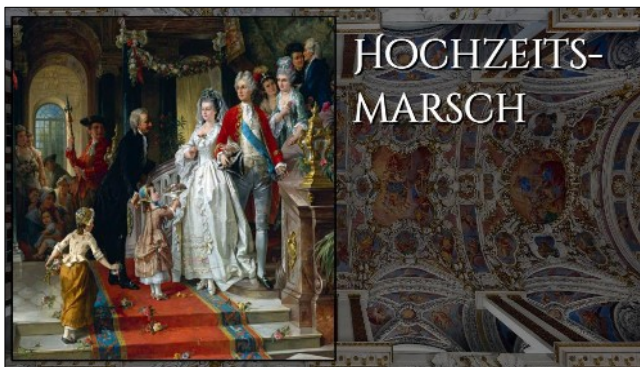
Was wurde alles in diese Ouvertüre schon hineininterpretiert!

Dabei ist es, wenn man den speziellen Entstehungszeitpunkt berücksichtigt, ganz klar:

Es handelt sich um einen Hochzeitsmarsch und eingewoben um einen Hochzeitstanz mit „*ballo*“, komponiert zur eigenen, nämlich der Gluck'schen Hochzeit, mit einer reizvollen Melange beider Stile.

Hören wir zunächst in den ersten Satz dieser Ouvertüre als Ganzes hinein!

[Musikbeispiel Ouvertüre]



Achten Sie auf die Feinheiten: Der **Hochzeitsmarsch** ist sehr feierlich gestaltet, aber auch sehr frisch und lebendig. In dieser Form passt er zur Hochzeit eines jungen Paares, aber nicht zur zweiten Hochzeit eines griesgrämigen Witwers, der seiner ersten Frau nachtrauert:

Joseph II. war nämlich im besagten Jahr 1765 auf Drängen seiner Mutter Maria Theresia auf eine erneute Verheiratung nur aus politischen Gründen eingegangen – mit der ungeliebten **Maria Josepha von Bayern** (1739-1767). Und alle am Hof wussten davon, denn Joseph ließ sich seinen Widerwillen bei allen möglichen Gelegenheiten anmerken: Da er von Anfang an seiner zweiten Frau aus dem Weg ging, stand diese Ehe unter keinem glücklichen Stern und wurde auch körperlich nie vollzogen. Zwei Jahre nach der Trauung starb Josepha an den Pocken – übrigens wie zuvor ihre Vorgängerin als Ehefrau, **Isabel von Parma**, auch!

Ein Trauermarsch hätte vermutlich dem Wunsch des kaiserlichen Bräutigams mehr entsprochen als diese geradezu fröhliche Ouvertüre, der obendrein die Etikette des Hofes fehlt!

Dass sich Gluck nicht scheute, die gedrückte Stimmung dieser Hochzeit des Thronfolgers aufzugreifen, erkennt man bei seinem Ballett „*Semiramis*“ aus demselben Jahr: Dies ist wahrlich ein Stück mit sehr pathetisch-traurigem, am Ende sogar grauslichem Inhalt – aus dem gegebenen Anlass heraus!



Noch deutlicher wird die Diskrepanz zwischen Musik und Wirklichkeit am Kaiserhof durch den eingewobenen Hochzeitstanz, wie bereits gesagt, begleitet von einem echten „*ballo*“, also einem auf der Bühne wirklich ausgeführten Tanz.

In Schloss Schönbrunn hätte dieser einem der relativ starren, in ein festes Regelwerk eingespannten höfischen Tänze entsprochen, denn einen Walzer gab es damals dort noch nicht.



Aber Gluck ging es auch bei diesem „*ballo*“ nicht um ein Einhalten der höfischen Etikette, sondern vielmehr um den Ausdruck eigener Gefühle anlässlich der eigenen Hochzeit:

Es handelt sich um einen wirbelnden Freudentanz, der eher an die Ausgelassenheit einer böhmischen Bauernhochzeit erinnerte als an einen Staatsakt: Und genauso kam diese wunderbar heitere und dennoch festliche Musik auch bei den Zuhörern herüber!

Hören wir noch einmal kurz in die Tanzszene hinein und vergleichen anschließend einen kurzen Auszug eines noch heute gespielten böhmischen Bauerntanzes!

[Musikbeispiel: Freudentanz]

Mit einem gewissen Gefühl dafür, was Gluck bei dieser Komposition bewegte, ist unschwer zu erkennen:

Diese Ouvertüre stammte eben nicht von 1765, sondern aus dem Jahr 1749 und war für Gluck's eigene Hochzeit gedacht!

Ich denke, Sie als verständnisvolle Zuhörer erkennen zusammen mit mir in dieser beschwingten Musik sehr wohl die zärtlichen Gefühle Gluck's seiner künftigen Frau gegenüber – wohlgemerkt im Jahr 1749!

Was Gluck selbst anbelangt, so mochte er seine eigene Hochzeitsoper, den „*Ur-Telemaco*“ von 1749 so sehr, dass er in unzähligen seiner späteren Werke Teile daraus einfließen ließ:



So finden wir z. B. fast die identische Ouvertüre in Gluck's Spätwerk „*Armide*“ von 1777. Erinnern Sie sich dabei an unsere zweite Lesung: Dies ist jenes 5-aktige, über 2 Schaffensjahre sorgfältig ausgefeilte Spätwerk, in dem Gluck auf sich selbst und seine erste große tragische Liebe zu Gaspera Beccheroni rekurriert! Sie bezeichnete Gluck selbst als die beste von allen, die er komponiert hatte, zumal er in ihr „*mehr Maler und Poet sein wollte als Musiker*“.. „*Armide*“ war übrigens das einzige seiner Meisterwerke, das auch kein „*lieto fine*“, kein Happy End, aufwies, sondern ebenso tragisch-abrupt endete wie der „*Ur-Telemaco*“ selbst – und einst die Beziehung zu Gaspera Beccheroni.

Nun verstehen wir die Zusammenhänge!

Hören wir aber nun noch einmal kurz in eine andere Oper Gluck's hinein, in seine „*Iphigénie en Tauride*“ von 1779. Hier erscheint nämlich erneut die Bach-Arie, die ich Ihnen schon vorgestellt habe. Sie hatte sich wiederum mit anderem Text auch schon in der Oper „*Antigono*“ von 1756 gefunden.

Bei der Umformung der flehentlichen Bitte der Kalypso, von den Qualen einer unerfüllten Liebe erlöst zu werden, zur verzweifelten Bitte der Iphigenie an die Göttin Diana, ihr alle menschlichen Regungen zu nehmen, um ihren Bruder Orestes opfern zu können, ließ Gluck die Trompeten der Urfassung weg und begleitete nur wehmütig mit Oboen, Hörnern und Streichern!

Und der anschließende, getragene Grundton des Chores der Priesterinnen erinnert in gewisser Weise erneut an Bach bzw. an einen seiner Choralsätze!

[Musikbeispiel : Arie Je t'implore]

Nicht zuletzt wird auch eine der Gluck'schen Sinfonien in D-Dur gerade wegen der Bach-Gigue ihm und nicht einem anderen Komponisten zugeschrieben.

Also ist auch dieses Motiv aus „*Telemaco*“ mehrfach wiederverwendet!



VERGEBLICHE REISE NACH ROM

Doch kehren wir zurück in das Jahr 1749.

Christoph Willibald Gluck hatte also seiner Geliebten in Wien eine Oper komponiert, welche eine Liebeserklärung und zugleich eine Art von Heiratsantrag war, aber es wäre nur eine Partitur geblieben und keine richtige Oper geworden, wenn er sie nicht bei einem renommierten Opernhaus an den Mann gebracht hätte, und das womöglich noch im selben Jahr.

Welcher Ort kam dafür mehr infrage als Rom, das schon Schauplatz von Scarlattis „*Telemaco*“ gewesen war?

Ein Unterstützer aus höchsten kirchlichen Kreisen, auf den wir sogleich zurückkommen, hatte Gluck vermutlich den Tipp gegeben, sich mit der neuen Oper nach deren Fertigstellung nach Rom aufzumachen, da ihn dort für seine kompositorische Leistung eine große Ehre und die berechtigte Aussicht erwartete, den „*Telemaco*“ vielleicht sogar noch im anstehenden *Carnevale* dort zur Aufführung zu bringen.

Für Gluck muss dieses Ansinnen sehr überraschend gekommen sein und es stellte ihn vor ein großes praktisches Problem:

Wie sollte er nach Rom gelangen, wenn er doch aktuell sehr knapp bei Kasse war und seine Ersparnisse nicht anpacken konnte, da er sie demnächst für den Ehevertrag in Wien brauchte?

Wie also sollte er die teure Fahrt nach Rom bestreiten?



Da half ihm vermutlich ein väterlicher Freund aus einem Kapuzinerkloster mit einer Mönchskutte aus. Diese war so etwas wie ein Freibrief: Im Habit eines Kapuziners konnte Glück unterwegs, wie es damals bei den Minderbrüdern üblich war, jederzeit und fast überall freie Logis und auch freie Mitfahrt bekommen – und damit viel Geld sparen.



Folgender Ausschnitt aus einem Gemälde von William Marlow aus dem Jahr 1770 zeigt eine italienische Poststation vor Florenz. Zufälligerweise hielt hier Marlow im Detail fest, wie sich zwei Bettelbrüder aus dem Kapuzinerorden, gut erkennbar an ihren braunen Kutten und Kapuzen, an eine Kalesche mit ausgespanntem Pferd heranmachen, über dort vielleicht eine kostenlose Mitfahrgelegenheit zu bekommen!

Die Geschichte mit der Kapuzinerkutte hatte der Biograf Anton Schmid nur anekdotisch, d. h. von Erzählungen her erfahren, dennoch nahm er sie in sein Werk auf, von wo aus sie die Runde machte. Gerade deshalb haben sie wiederum die jüngsten Biografen Glück's – „*mangels Beweisen*“, inklusive der zugehörigen Oper selbst – gelöscht und damit das Kind mit dem Bade ausgeschüttet.

Denn die Geschichte mit der Mönchskutte ist viel zu originell, um eine plumpe Fälschung zu sein!



Gluck hatte schon seit seiner Kindheit unter den Mönchen des nahen, von der Neuschänke nur 7 km Luftlinie entfernten Kapuzinerklosters in Brück gute Freunde. Die Kapuziner von Brück versahen in der Zeit, in der die Familie Gluck in Eisenberg weilte, zunächst vertretungsweise und später, als Pfarrer Kletzka verstorben war, sogar auf Dauer den Pfarrdienst in der Kirche von Ulbersdorf, zu der das Schloss Eisenberg gehörte. Man kannte sich also von den Gottesdienstbesuchen und Ausflügen in die Stadt Brück bestens!

Im Konvent von Brück lebte seinerzeit ein Bruder Anselm, welcher dem niedergeschlagenen Gluck, als er 1730 von zu Hause ausgerissen war, quasi als Talisman für alle Krisen des Lebens einen Rosenkranz geschenkt hatte. Zuvor hatte ihm sein Vater als Forstmeister des Schlosses Eisenberg verboten, Musik als Lebensinhalt zu wählen. Das unerbittliche „*Nein, nein*“ des strengen Alexander Gluck klang seinem Sohn Christoph Willibald ein Leben lang nach und wurde wahrscheinlich von ihm im „*No, no*“ der Furien in seiner Oper „*Orfeo ed Euridice*“ verewigt!

Vermutlich war es nun dieser Bruder Anselm, der Gluck 1749 ein zweites Mal aus der Patsche half, mit einer Kutte seines Ordens. Und wer weiß, ob er ihn nicht sogar nach Rom begleitete. Denn die Minderbrüder reisten gemäß ihrer Regel zu zweit!



Gluck scheint sich also in der Tat als Kapuziner verkleidet noch im Jahr 1749 mit der Urfassung seines „*Telemaco*“ nach Rom aufgemacht und dieses Ziel auch erreicht zu haben – gerade so, wie es der Biograf Anton Schmid einst berichtete. Vielleicht verschaffte er sich sogar Zusatzeinnahmen, wie es hier das Liebig-Bild will, wenn er unterwegs auf einem Instrument aufspielte. Übung in solchen Dingen hatte er ja schon seit seiner Jugend.

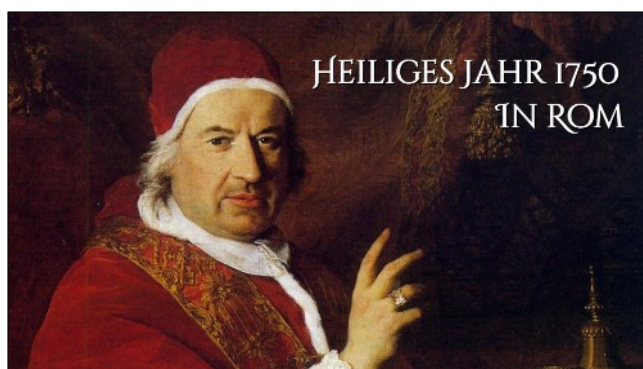
Sein eigentliches Ziel soll aber, wie 7 Jahre später bei der Oper „*Antigono*“ auch, das „*Teatro Argentina*“ in Rom gewesen sein.



Die Aufführungen in diesem grandiosen Innenstadt-Theater, das mit kirchlichem Samtrot ausgeschlagen war, wurden vom hohen Klerus Roms und dem Papst gefördert – allerdings unter der Voraussetzung, dass das päpstliche Verdict eingehalten wurde, welches in Rom Frauen grundsätzlich Bühnenrollen verbot. Die Koloratur-Arien in Gluck's Oper zielten demnach auch klar auf Kastraten ab, welche die Frauenrollen übernahmen. Derer gab es damals in Rom sehr viele, die Oper hielt sich also an das päpstliche Verbot. Ein weiteres Indiz für das Entstehungsjahr 1749!

Als Gluck's „*Telemaco*“ im Jahr 1765 endlich in Wien zur Aufführung kam, ergab sich die Kastratenfrage nicht mehr, da in Wien genügend weibliche Sänger zur Verfügung standen; aber trotzdem übernahm noch immer folgerichtig der Kastrat **Gaetano Guadagni** (1728-1792) die Hauptrolle des Telemach. Soviel nur nebenbei.

Die hier im Ausschnitt gezeigte Darstellung des römischen Opernhauses von 1747 zeigt, wie es damals aussah. Achten Sie auf den unteren Bildrand: Die Kurienkardinäle, welche den Theaterbetrieb unterstützten und unterhielten, hatten sich eine eigene Loge reserviert, sozusagen „*in erster Reihe*“! Drei davon werden wir in der Folge kennenlernen. Dies sind Figuren, die in die Biografie Gluck's gehören, wobei aber dort bislang nur eine vertreten ist!



Nachdem Gluck in Rom eingetroffen war, traf ihn beinahe der Schlag: Die ganze Reise war umsonst gewesen!

Zu seinem Entsetzen erfuhr er, dass der Spielplan für das Jahr 1749 schon voll war und im Karneval des darauffolgenden Jahres eine Inszenierung seiner Oper erst recht nicht infrage kam. **Papst Benedikt XIV.** hatte sich nämlich soeben angeschickt, in Rom ein weiteres **Heiliges Jahr 1750** mit vollkommenem Ablass auszurufen. Dieses ließ im Folgejahr viele Pilger in die heilige Stadt strömen, allerdings keine Opernbesucher, denn in den Theatern der Stadt war nun jegliche säkulare Unterhaltung verboten! Damit waren auch alle zuvor geplanten Opern-Inszenierungen hinfällig geworden!

Was nutzte es da Gluck, wenn ihm in Rom statt der ersehnten Aufführung seiner Oper eine andere Ehre zuteil werden sollte?

An dieser Stelle der Geschichte angelangt, kommen wir zur ganz entscheidenden Frage, wer überhaupt Gluck 1749 nach Rom eingeladen hatte. Denn dazu bedurfte es nämlich nicht der Hilfe eines einfachen Kapuzinerpaters, sondern hoher geistlicher Würdenträger – zwei an der Zahl -, welche als Kardinäle der päpstlichen Kurie in Rom angehörten und zuvor für Gluck ein Wort eingelegt hatten!



Ihre Namen und Funktion sind in der Biografie Gluck's insofern völlig neu, als die bisherigen Abhandlungen zu Gluck immer nur auf einen einzigen geistlichen Würdenträger festgelegt waren, und wohlgemerkt auch nicht für das bedeutsame, aber verdrängte Jahr 1749, sondern erst für das Jahr 1756, als Gluck in Rom im „*Teatro Argentina*“ nachweislich seine Oper „*Antigono*“ inszenierte:

Es war der Kardinaldiakon **Alessandro Albani** (1692-1779), der habsburgische Botschafter am Heiligen Stuhl in Rom, der Gluck im Jahr 1756 nicht nur seine Inszenierung ermöglicht, sondern ihm auch gleichzeitig den päpstlichen Orden eines „*Cavaliere dello speron d'oro – eines Ritters vom goldenen Sporn*“ verschafft haben soll. Das war die zweithöchste Auszeichnung, die der Heiligen Stuhl zu vergeben hatte. Gleichzeitig soll Albani für Gluck's Aufnahme in die *Accademia dell'Arcadia* gesorgt haben.

Doch bei dieser vielfach wiedergegebenen Version der Geschichte geht ebenfalls Einiges nicht zusammen:



Zum Verständnis der Zusammenhänge sei zunächst etwas ausgeholt und geschildert, wobei es sich bei der „*Accademia dell'Arcadia*“, jener „*Gesellschaft der Arkadier*“ handelte. Sie zählte damals Künstler wie Pietro Metastasio, Ranieri di Calabigi oder Alessandro Scarlatti zu ihren Mitgliedern, bald aber auch internationale Persönlichkeiten, wie z. B. die bereits vorgestellte Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis von Sachsen oder auch Wilhelmine von Preußen und später sogar Johann Wolfgang von Goethe.

Die Vereinigung, welche 1690 gegründet worden war, gibt es übrigens bis zum heutigen Tag, wengleich ein Bedeutungsverlust gegenüber der Barockzeit nicht zu übersehen ist. Oben die Abbildung ihrer Zentrale in Rom und ihres Stemmas, der Panflöte.

Es handelte sich ursprünglich um einen reinen Dichterkreis, der sich einer zeitgemäßen Umsetzung bukolischer Dichtung der wiederentdeckten Antike widmete und dabei ihren Mitgliedern künstlich

geschaffene Schäfernamen aus der mythologischen Landschaft Arkadien vergab. War damit diese ursprünglich literarische Akademie relativ demokratisch und gleichberechtigt organisiert, so wurde sie unter dem Einfluss des römischen Stadtadels und des hohen Klerus alsbald zu einer Art von Lobbyisten-Verein. In diesem nahmen sogenannte „custodes“ oder „Wächter“, meist aus der Kurie und dem päpstlichen Umfeld stammend, maßgeblichen Einfluss darauf, wer sich in Rom die notwendigen Geschäftsbeziehungen, Aufträge und Geldmittel verschaffen konnte, um als Kulturschaffender im betuchten Kirchenstaat zu beruflichem Erfolg zu kommen. Dabei war die griechisch-lateinische Lyrik und Prosa schon in Kürze um die Philosophie und andere Geisteswissenschaften, speziell aber auch um das Musiktheater und die Komposition und Ausrichtung der italienischen Opern erweitert – von den beschriebenen Internationalisierungstendenzen abgesehen.

Mit anderen Worten: Wer es als Künstler schaffte, als Arkadier in die Akademie aufgenommen zu werden – wozu als Eintrittsvoraussetzung ein bestimmtes Werk abzuliefern war -, der hatte sozusagen die Hürde zur Aufnahme in die höheren Kulturkreise Roms genommen und war damit an die fettesten Geldtöpfe gelangt. Erst wenn er sich innerhalb der Akademie im Lauf der Jahre durch künstlerische Beiträge und Projekte weiteren Ruhm verschafft hatte, dann winkten unter dem Einfluss der Kurie und des Papstes noch höhere Ehren, z. B. die Verleihung eines hohen päpstlichen Ordens wie desjenigen vom „*Goldenen Sporn*“!

Damit kommen wir zur Kardinalfrage:

Sollte Gluck in den wenigen Wochen des Jahres 1756, in denen er nachweislich in Rom weilte, es tatsächlich geschafft haben, gleichzeitig die niedrige Weihe – nämlich die Aufnahme in die Akademie – und dazu auch noch die höchste Weihe erhalten zu haben – nämlich für seine kompositorische Leistung zum Ritter von Goldenen Sporn geschlagen zu werden? Und das, obwohl er zuvor nie in Rom gewesen war?

Auch wenn die neueren Gluck-Biografen wie Palézieux oder Croll dies so wollen, halten wir es für sehr, sehr unwahrscheinlich, wengleich Kardinal Alessandro Albani prinzipiell zu einer solchen Ehrenhäufung imstande gewesen wäre.

Dessen Namen wüssten wir übrigens gar nicht, wenn ihm nicht 1756 der österreichische Staatskanzler Kaunitz brieflich eine Verspätung Gluck's angekündigt hätte. Albani war in der Tat nicht nur ein großer Kunstsammler und Mäzen, sondern er gehörte tatsächlich zum erlauchten Kreis der Arkadier, unter dem Kunstnamen „*Chrisalgus Acidanteus*“. Obendrein hatte er viel Einfluss beim Heiligen Stuhl.

Dennoch glauben wir nicht, dass Alessandro Albani mit zwei zeitgleichen Auszeichnungen Gluck's das in Rom übliche Vorgehen derart auf den Kopf gestellt hätte, hätte er doch durch die ungewöhnliche Doppelehrung erhebliche Unruhe unter den anderen Aspiranten der Akademie ausgelöst, die vielleicht schon jahrelang warteten.

Und dies umso mehr, als die von Gluck mitgebrachte Oper „*Antigono*“ diese Doppelehrung gar nicht wert war, sondern nur ein Pasticcio aus früheren Opern und kein eigenständiges neues Werk darstellte, das die Aufnahme in die Akademie rechtfertigte. Die Oper fand übrigens trotz der Adellung Gluck's im Jahr 1756 beim römischen Publikum auch keinen großen Anklang!

Also: Gluck gleichzeitig Arkadier und päpstlicher Ritter, das geht bei genauerem Hinsehen nicht auf!



Ein zweites Argument spricht noch viel mehr gegen die Gleichzeitigkeit der römischen Ehren: Denn Gluck hatte bei der Aufnahme in die „Accademia dell'Arcadia“ für das vorgelegte Werkstück den vielsagenden Fantasienamen „Armonide Terpsicoreo“ erhalten, d. h. frei übersetzt „Harmonides, die männliche Muse Terpsichore“.

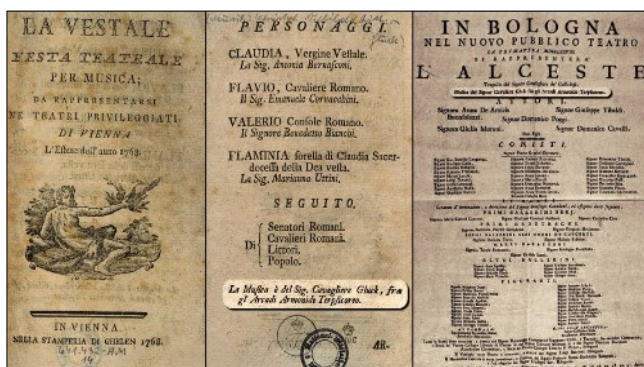
Aus diesem Titel gewinnen wir die feste Überzeugung, dass Gluck schon weit vor 1756, nämlich anlässlich seiner Romreise im Jahr 1749, Aufnahme in die Akademie erhalten haben muss, sodass es nun nach weiteren 7 Jahren kompositorischer Tätigkeit möglich war, ihm auch noch den päpstlichen Orden zum „Goldenen Sporn“ zu verleihen, der ihn als Bürgerlichen faktisch adelte.

Denn wenn Gluck in der Akademie als „männliche **Terpsichore**“ bezeichnet wurde, als **Muse des Tanzes und des Chorgesangs**, dann durfte man auch erwarten, dass die vorgelegte Oper in besonderer Weise aus solchen Elementen bestand. Dies war jedoch in keiner Weise bei der Oper „Antigono“ des Jahres 1756 der Fall, welche weder Tanzeinlagen noch Chorszenen enthält, dafür umso mehr beim Gluck'schen „Ur-Telemaco“ des Jahres 1749, in der sich Tanzeinlagen und Chorgesänge sozusagen gegenseitig die Hand geben!

Also noch ein Beleg für die frühe Oper „Telemaco“ – und nun geradezu ein Beweis!

Zur Erinnerung spielen wir nochmals eine kurze Passage des „Ballo“ aus der Ouvertüre ein, der zur Muse Terpsichore passt!

[Musikbeispiel Tanz]



Nun wird ein kritisch denkender Mensch vielleicht einwenden, dass es doch möglich sein sollte, die Frage des Gluck'schen Eintritts in die „*Accademia dell'Arcadia*“ anhand von deren Statuten zweifelsfrei zu klären. Hier müssen wir den Kritiker leider enttäuschen: In den Napoleonischen Kriegen ist in Rom von den Unterlagen der Akademie soviel verloren gegangen, dass es heute schon äußerste Mühe bereitet, unter den Mitgliedern, die schon kurz nach 1700 die Zahl 1300 überschritten haben soll, auch nur 2 oder 3 Dutzend zuverlässig dingfest zu machen, vom Zeitpunkt ihres Eintritts ganz abgesehen.



Und von Gluck wüssten wir gar nicht, dass er Arkadier gewesen war, wenn ihn nicht ein paar späte Veröffentlichungen seiner Opern als „*Herr Ritter von Gluck, unter den Arkadiern Harmonides Terpsicoreus*“ ausgewiesen hätten!

Mit diesen Ausführungen haben wir, wenngleich sie nur auf triftigen Indizien beruhen, diesen Lebensabschnitt Gluck's vom Kopf auf die Füße gestellt, daher auch die Ausführlichkeit der Darstellung in dieser Premiere.

Um es zu wiederholen:

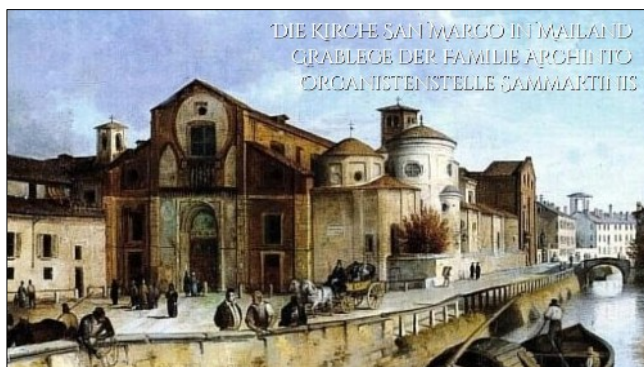
Aus vielerlei Gründen besteht kein Zweifel, dass die Oper „*Telemaco*“ aus dem Jahr 1749 stammt, dass sie ursprünglich Marianne Bergin gewidmet war, dass sie 1750 in Rom zwar nicht aufgeführt, aber vorgestellt wurde, und dass Gluck dafür in die berühmte „*Accademia dell'Arcadia*“ in Rom aufgenommen wurde!

Doch muss derjenige, welcher derart in die referierte Musikgeschichte eingreift, auch erklären, welche Persönlichkeit Gluck in Rom anempfohlen hatte. Denn ohne eine solche Empfehlung hätte sich Gluck die Beschwerden der Reise von vornherein sparen können! Und Kardinal Alessandro Albani stand damals noch nicht zur Verfügung.

Da ist natürlich zunächst an die Prinzessin Maria Antonia Walpurgis und an Prinz Friedrich Christian zu denken, an das designierte Kurfürstenpaar von Sachsen und Königspaar von Polen! Beide waren Arkadier und beide konnten von Gluck's Serenata „*Le nozze d'Ercule e d'Ebe*“ so begeistert gewesen sein, dass sie spätestens nach seiner „*La Semiramide riconosciuta*“ in Wien eine entsprechende Empfehlung aussprachen. Und wahrscheinlich wird es auch so gewesen sein.

Aber dennoch hätte diese Initiative nicht genügt, wenn nicht in Dresden ein Ansprechpartner zu Verfügung gestanden hätte, der die Empfehlung an die richtige Stelle in Rom weitergab. Denn dieser Mechanismus war unabdingbar.

Genau eine solche Person haben wir gesucht und sind prompt fündig geworden!



Schon als Gluck zwischen 1737 und 1745 in Mailand weilte, lernte er mit hoher Wahrscheinlichkeit diese Persönlichkeit kennen. Es handelte sich um den Mailänder Patrizier **Alberico Archinto** (1698-1758), dessen Familie ebenso wie die Familie Melzi Gluck's Freund und Lehrer Giovanni Battista Sammartini unterstützte.



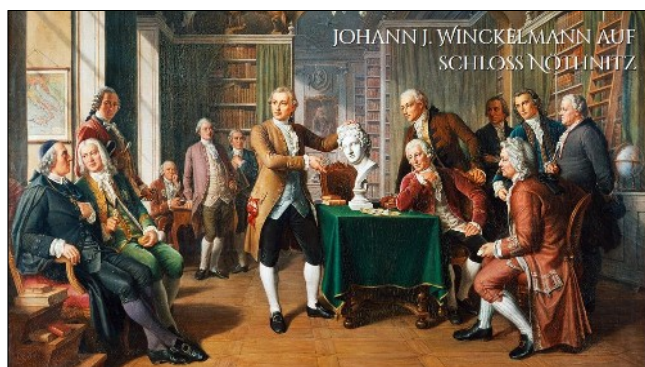
Nachdem Alberico Archinto ein Studium beider Rechte in Köln und Ingolstadt, wo er auch leidlich die deutsche Sprache erlernte, sowie zuletzt in Pavia erfolgreich absolviert hatte, hatte er 1724 als Apostolischer Protonotar eine hohe Diplomatenlaufbahn an der Kurie in Rom angetreten. Gerade in dem Jahr, als Gluck in Mailand eintraf, erhielt er dort die Priesterweihe und wurde Kommendatar-Abt des Konventes von Santa Maria di Brera. 3 Jahre später – Gluck war noch da! – erhielt er dort auch noch die Weihe zum Bischof, ehe er Mailand in Richtung Florenz verließ. Auch das zeitgleich mit Gluck, nur dass dieser damals nach London ging.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich Gluck und der kunstsinnige Bischof Archinto bei der einen oder anderen Gelegenheit in Mailand persönlich kennengelernt hatten!



Ein großer Zufall aber ist es, wenn sich beide viele Jahre später in Dresden wiedertrafen:

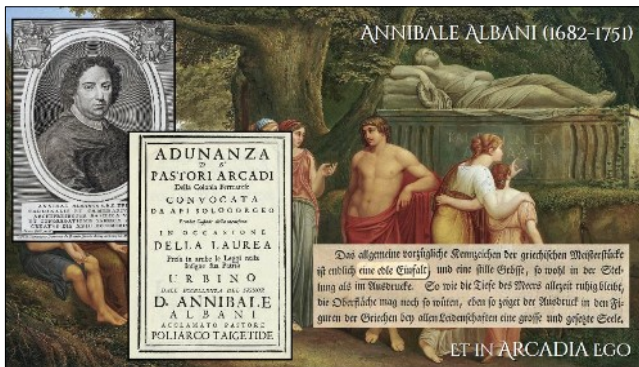
Dies geschah entweder schon bei der Aufführung von Gluck's Oper im Schlosspark von Pillnitz am 29. Juni 1747, oder zwei Jahre später, als der „gehörnte“ Gluck aus dem Norden zurückkam und möglicherweise aus Behandlungsgründen eine Zeit lang in Dresden verweilte. Denn am 1. März 1746 war Bischof Alberico Archinto zum Apostolischen Nuntius von Polen und Sachsen ernannt worden – wie zuvor sein Onkel Girolamo Archinto, den er als Student ebenfalls nach Dresden und Polen begleitet hatte. Von 1746 bis 1754 residierte Alberico Archinto schwerpunktmäßig in der Elbmetropole, wo unter seiner Ägide und geistlichen Leitung die neue katholische Hofkirche emporwuchs.



Alberico Archinto war einzig der Mann, der das Format hatte, Christoph Willibald Gluck bei der Kurie in Rom anzuempfehlen!

Er war vermutlich auch derjenige, der im Jahr 1749 Gluck mit dem berühmten **Johann Joachim Winckelmann** (1717-1768) bekannt machte, jenen deutschen Autodidakten in Sachen Kunstgeschichte, der anschließend in Rom hohe Karriere machte und der als der erste Kunstgeschichtler der Neuzeit schlechthin bezeichnet werden darf. Winckelmann stammte als Sohn eines Schusters wie Gluck aus bescheidenen bürgerlichen Verhältnissen, er war aber als hochbegabtes Kind früh erkannt und gefördert worden und er weilte damals als Bibliothekar auf **Schloss Nöthnitz** bei Dresden, wo er seine Altertumsstudien begann.

Es war übrigens auch Alberico Archinto, der Winckelmann zum Katholizismus überredete und ihn 1754 als Bibliothekar mit nach Rom nahm. Dort stieg Winckelmann zum führenden Experten der römischen und griechischen Altertümer auf und wurde 1763 von Papst Clemens XIII. zum „*Commissario delle Antichità*“, d. h. zum „*Aufseher der Altertümer im Kirchenstaat*“, und zum führenden „*Scrittore*“ der „*Bibliotheca Vaticana*“ ernannt. 1768 fiel Winckelmann vor aller Zeit in Triest einem Raubmord zum Opfer.



Alberico Archinto ist also für Gluck von Dresden aus der entscheidende Kontaktmann und Förderer gewesen!

Er war allerdings, soweit wir wissen, bis 1756 kein Kardinal und damit auch kein führendes Mitglied der „*Accademia dell’Arcadia*“, in der er 1749 Gluck unterzubringen gedachte.

So bedurfte es eines weiteren Unterstützers und Kardinals, der als führender „*custos*“ der Akademie die Gluck’sche Aufnahme bewerkstelligte. Dieser Mann hieß **Annibale Albani** (1682-1751), der ältere Bruder des zuvor genannten Alessandro Albani. Annibale Albani wird übrigens 1758, als Alberico Archinto verstorben war, Winckelmann seinerseits als Bibliothekar übernehmen und ihm in Rom freie Kost und Logis gewähren. Soviel nur nebenbei.

Schon früher wurde darüber sinniert, dass Gluck in der Tat die Bekanntschaft Johann Joachim Winckelmanns machte und nicht nur von Händel, sondern auch von ihm das Ideal der „*edlen Einfalt*“ bezog, die die wiederentdeckten Kunstwerke des Altertums ausmachte. In der Folie oben das Originalzitat aus Winckelmanns Veröffentlichung von 1756!

Selbstredend dachte man bei der Begegnung Gluck’s mit Winckelmann an das Jahr 1756, als Gluck in Rom die Oper „*Antigono*“ ablieferte. Dies ist gut möglich, denn Winckelmann war damals, wengleich viel in Italien auf Reisen unterwegs, zumindest Rom nicht fern.

Nun legen wir aber Wert auf die Tatsache, dass sich beide Männer schon im Jahr 1749 in Dresden nahe gekommen sein konnten, in diesem Fall unter der Vermittlung von **Alberico Archinto**. Die exzellente Kenntnis der antiken Sagenstoffe, die man Gluck als Nicht-Gymnasiasten durchaus bescheinigen kann, könnte wenigstens zum Teil dem Dresdner Einfluss Winckelmanns und seines Dunstkreises zu verdanken sein!

Seine Exzellenz, der Kardinalbischof Annibale Albani, war nun derjenige, der 1749 als „*pastore*“ mit dem Pseudonym „*Poliarco Taigetide*“ – *Poliarchus aus dem Taigetesgebirge*“ – Christoph Willibald Gluck mit seiner Oper „*Telemaco*“ in die „*Accademia dell’Arcadia*“ aufnahm und ihm so einen beruflichen Karrieresprung ermöglichte, der sich allerdings erst 1756 für Gluck positiv auswirken sollte.

Zunächst aber nutzte dem frisch gebackenen „*Armonide Terpsicoreo*“ die Aufnahme in die führende Akademie der Künstler Roms herzlich wenig, denn das Heilige Jahr 1750 hatte, wie bereits erwähnt, Gestalt angenommen und all seine diesbezüglichen Opern-Pläne vereitelt, so sehr sich zuvor die Bischöfe Alberico Archinto und Annibale Albani auch für ihn eingesetzt hatten.

Mit einem solchen Rückschlag hatte unser Tonkünstler in der „Kapuzinerkutte“ nicht gerechnet, und so musste er unverrichteter Dinge mit seiner Oper und vor allem ohne entsprechende Vergütung wieder nach Hause zurückkehren!

Die Partitur des „*Telemaco*“ verschwand wohl in der Schublade der Arkadier und kam von dort nie mehr hervor!



Und sollte es eine Abschrift gegeben haben, wovon wir ausgehen, so verschwand auch sie in einer Schublade, nämlich als Hochzeitsgeschenk in der Schublade von Gluck's Frau, von wo sie 16 Jahre später aus Not wieder herausgeholt und zur Grundlage für Coltellinis Opernderivat wurde – nunmehr mit Zusatztitel: „*Ossia l'isola di Circe – oder die Insel der Zirze*“. Dieses Zusatztitels hätte es gar nicht bedurft, wenn es nicht zuvor ein zusatzloses Original „*Telemaco*“ gegeben hätte!

Dass in der Coltellini-Version die Fassung von 1749 bis zur Unkenntlichkeit deformiert war, war schon frühen Gluck-Kennern wie August Reissmann und Adolf Marx aufgefallen, ohne dass sie aber dafür einen Grund hätten angeben können. Diesen habe ich soeben nachgeliefert!

Heute wissen wir auch nicht genau, ob sich Gluck bei seinem „*Ur-Telemaco*“ an der Textvorlage von **Carlo Sigismondo Capece** (1652-1728) orientierte, welche **Alessandro Scarlatti** 1718 vertont hatte und die für Gluck wichtigen Personen zwar einigermaßen seiner Intention entsprechend wiedergegeben, ansonsten aber den Handlungsfaden auch etwas verwirrt hätte (Telemach lernte z. B. dabei Kalypso und seine angebetete Antiope, als Eucharis verkleidet, gleichzeitig kennen).

Was die Musik als solche anbetraf, ist dies allerdings schon anzunehmen, denn gerade die musikalische Weiterentwicklung einer Oper des Arkadiers Scarlatti und zugleich die textliche Rückorientierung zum Fénelon'schen Original dürften in Rom die Rechtfertigung dafür dargestellt haben, Gluck in die Akademie aufzunehmen und ihm später mit einer zweiten Oper den begehrten Ritterorden zu verschaffen!



Noch ein Hinweis zum Schluss: Im 19. Jahrhundert fanden sich in der k. k. Hofbibliothek in Wien 6 Seiten aus der Gluck'schen Oper – einige Rezitative und 2 Chöre -, welche aus einer älteren Partitur herausgerissen worden waren. Man kann nicht ausschließen, dass dieses Zerstörungswerk das Werk Coltellinis war, und die verstümmelte Vorlage die Zweitschrift des „*Telemaco*“ aus dem Besitz Gluck's darstellte. Dass sein Werk derart zerlegt wurde, scheint jedoch Gluck zur Jahreswende 1764/65 nicht tangiert zu haben – er war ja schwer krank.

Wenigstens hatte die Bemühung Gluck's bei seiner Rückkehr aus Rom sein privates Ziel erreicht:

Christoph Willibald Gluck und Maria Anna Bergin verliebten sich, verlobten sich und versprachen sich für das kommende Jahr in die Ehe!



Es sollte eine auf echter Liebe und gegenseitige Wertschätzung basierende Verbindung werden, die bis in das hohe Alter und zu beider Tod reichte! An dieser Stelle ist es vielleicht erlaubt, 2 Altersbildnisse der Eheleute Gluck zu zeigen, Kopien aus unbekannter Hand von 1777, welche nach Pariser Originalen des Porträtisten **Etienne Aubri (1745-1781)** von 1772 angefertigt wurden! Letztere sind heute verschollen.



Gerade in diesem Jahr 1772 unternahm die inzwischen verwitwete Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis von Dresden aus eine mehrmonatige Reise nach Italien. Wir sehen hier auf diesem Gemälde die 48-jährige Dame mit dem grauen Haar authentisch. Diese Reise geschah unter prekären Umständen, denn nach einer Hungersnot in Sachsen im Vorjahr hatte Maria Antonia nicht nur ihre Apanage als Kurfürstenwitwe verbraucht, sondern für die Reise auch noch ihren gesamten Schmuck verpfändet. So wusste sie unterwegs kaum, wie sie die weiteren Kosten der Reise bestreiten sollte. Dennoch war ihr diese Bildungsfahrt, die sie seit Jahrzehnten ersehnt hatte und die sie nun bis nach Neapel führte, dies alles wert: Sie suchte bei Papst Clemens XIV. in Rom um Audienz nach und nahm mit Mitgliedern der *Accademia dell'Arcadia* Kontakt auf, welche dann ihrerseits noch im selben Jahr der Kurfürstin Gedichte in 2 Bänden herausgaben, um ihr finanziell etwas unter die Arme zu greifen.

Diese Kontakte, aber auch der gemeinsame Auftritt mit Farinelli in Bologna bei Padre Martini, von dem wir bereits berichtet haben, mögen bei Maria Antonia gewisse Reminiszenzen an Gluck ausgelöst haben! Gluck war ja fast zeitgleich mit ihr ein Arkadier geworden; sein Reformwerk der Oper war inzwischen europaweit anerkannt.



Als die Kurfürstin bei der Rückreise in Verona den berühmtesten Orpheus-Interpreten der damaligen Zeit, den „schönen“ Altkastraten **Gaetano Guadagni** antraf, der schon 1762 in Wien für Gluck persönlich den Part des Orpheus übernommen hatte, fing Maria Antonia endgültig Feuer: Sie drängte Guadagni dazu, mit ihr nach München zu kommen, um dort 1773 ein weiteres Mal die Hauptrolle in Gluck's italienischer Fassung von „*Orfeo ed Euridice*“ zu übernehmen.

Und so geschah es. Es ist allerdings zu bedauern, dass die Orpheus-Partitur Guadagnis, die von einer Londoner Inszenierung der Vorjahre herrührte, mit Arien jüngerer Komponisten – Diese waren Domenico Fischietti, ein Neapolitaner, und Josef Mysliveček, wie Gluck ein Böhme. – sowie aus anderen Gluck-Werken zum *Opern-Pasticcio* erweitert worden war. So wurde ein Mischmasch zur

Grundlage der Aufführung am Wittelsbacher Hof in München – und nicht das schlichere Gluck'sche Original.



Inzwischen hatte in München der Architekt **François de Cuilliés** dort, wo später die Bayerische Staatsoper am Max-Joseph-Platz Platz fand, ab 1750 für die italienische Oper eine „*neues*“ Theater errichtet und damit das „*alte*“ Haus am Salvatorplatz abgelöst.

Notabene: Es handelt sich hierbei nicht um das heutige Cuilliés-Theater, das erst ab 1956 im sogenannten Apothekenstock der Münchner Residenz errichtet wurde, sondern um den erwähnten, heute wieder abgerissenen Vorgängerbau. Sein originales Interieur wurde allerdings in den Neubau hinübergerettet!

Dort am späteren Max-Joseph-Platz fand aber nun im Karneval 1773 die bayerische Uraufführung der Oper „*Orfeo ed Euridice*“ statt, wobei die Kurfürstin Maria Antonia auch dadurch zum Gelingen beitrug, dass sie das Libretto ins Deutsche übersetzen ließ und an einzelne Mitglieder des Orchesters kleine goldene Döschen austeilte, um sie mit dieser persönlichen Geste zu Höchstleistungen anzuspornen.

So wurde diese erste Münchner Orpheus-Version, die ja noch zu Lebzeiten Gluck's, aber ohne dessen Zutun, verwirklicht wurde, ein großer Erfolg und erfuhr etliche Wiederholungen. Guadagni blieb deshalb bis 1775 in München.

Soviel war Christoph Willibald Gluck der sächsischen Kurfürstin, welche er 1747 in Pillnitz bei ihrer Hochzeit erstmals kennen gelernt und „*beglückt*“ hatte, gegen Ende ihres Lebens wert gewesen!

Noch ein allerletzter Hinweis zum Schluss:



Bei der Achterbahnfahrt der Gefühle, die Christoph Willibald Gluck im Jahr 1749 durchlebte, zwischen zwei extrem gegensätzlichen Frauen, zwischen Hoffnung auf Erfüllung und Enttäuschung – und in Bezug auf seinen „*Telemaco*“: zwischen Karrierehoffnung und Rückschlag -, versteht nun der Zuhörer vollends, dass Gluck später verkündete, dieses Jahr 1749 sei „*das glücklichste und zugleich das unglücklichste seines Lebens*“ gewesen.

Mit diesem Zitat wollen wir die dritte Lesung aus unserem Zyklus „*Schicksalsjahre eines großen Komponisten*“ beenden. Nehmen Sie bitte die entscheidende Botschaft mit nachhause:

Die Gluck'sche Biografie muss in größerem Umfang umgeschrieben werden!

Ich nehme allerdings angesichts des ungunstigen Zeitgeistes – Verleugnung und Verdrängung der Wahrheit sind spätestens seit dem Ukraine-Krieg zum sichtbaren politischen Hauptprinzip geworden – nicht an, dass ich das noch erleben werde.

Ich bedanke mich nun für Ihre Aufmerksamkeit und Geduld und wünsche Ihnen einen angenehmen Rest-Sonntag. Sollten noch Fragen offen geblieben sein, so können wir sie jetzt aufarbeiten!

Ansonsten treffen wir uns in zwei Stunden zur letzten Lesung wieder!

