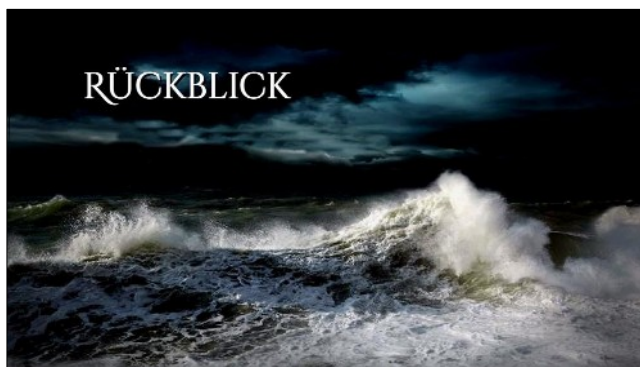
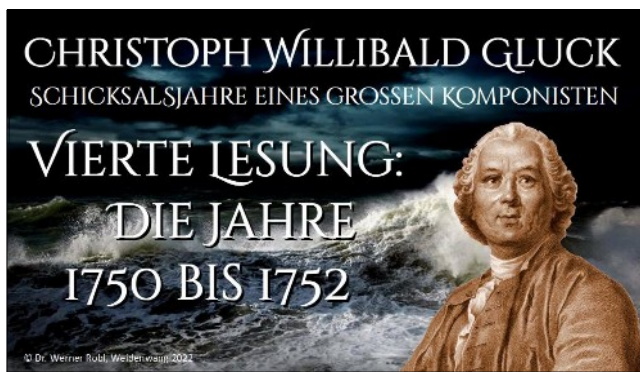


LESUNGSREIHE

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK  
SCHICKSALSJAHRE EINES GROSSEN  
KOMPONISTEN

DIE JAHRE 1746 BIS 1752

# VIERTE LESUNG: DIE JAHRE 1750 BIS 1752



## RÜCKBLICK

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Freunde Gluck'scher Musik,

ich begrüße Sie zur vierten und letzten Lesung über die Schicksalsjahre des Komponisten Christoph Willibald Gluck, der in diesem und in keinem anderem Haus geboren ist.

Blicken wir zunächst auf die drei zurückliegenden Sitzungen zurück und fassen wir ihren Inhalt ein wenig zusammen:

In eine äußerst fruchtbare Schaffensperiode Christoph Willibald Gluck's fiel eine erhebliche Verwerfung in seinem Privatleben: Er musste sich im Jahr 1749 zwischen zwei Frauen entscheiden, die gänzlich unterschiedlichen Charakters waren und aus einem völlig unterschiedlichen Milieu kamen: Gaspera Beccheroni in Hamburg, ein leichtes Mädchen, und Marianne Bergin in Wien, ein Muster an bürgerlicher Sittsamkeit.

Die Wahl fiel Gluck am Ende relativ leicht: Er ließ Hamburg und die galante Beccheroni endgültig hinter sich und warb in Bälde um Marianne Bergin als künftige Lebenspartnerin und Ehefrau. Diese Wienerin italienischen Ursprungs war wesentlich jünger als er selbst und interessierte sich für seine Musik, obwohl sie nicht aus seinem beruflichen Umfeld, der Szenerie des Musiktheaters kam, sondern aus dem Großbürgertum. Marianne Bergin wies viele gute Seeleneigenschaften auf, die Gluck nun mehr interessierten als bloße Schönheit und Galanterie. Christoph Willibald Gluck und Marianne Bergin sollten ihre Entscheidung füreinander nie bereuen.

Im Jahr 1749 komponierte Christoph Gluck für seine künftige Ehefrau eine Oper, die seine Liebe und seine Wahl zu ihren Gunsten erklären sollte, den „*Telemaco*“. Bei der Umsetzung dieser Oper in die Realität erlitt Gluck allerdings Schiffsbruch. Das Heilige Jahr 1750 verbot in Rom jegliche Aufführung. Da die Aufnahme in die dortige *Accademia dell'Arcadia* ein Trostpflaster war, das Gluck nicht befriedigen konnte, machte er selbst Zeit seines Lebens von dem verliehenen Schäfernamen „*Armonide Terpsicoreo*“ keinen Gebrauch, zumal vermutlich in Wien auch niemand wissen sollte, dass er überhaupt in Italien gewesen war.

Seine Verlobte trug ihm die Niederlage nicht nach. Ganz im Gegenteil, man ging alsbald an die Planung der Hochzeit. Doch dabei taten sich neue Hindernisse auf, nunmehr finanzieller Art ...

Sehen wir zu, wie die Geschichte im Einzelnen weiterging:



## DIE OPER „EZIO“ IN PRAG

Das Jahr 1749 war schon deutlich fortgeschritten, als Christoph Willibald Gluck unverrichteter Dinge und banges Herzens von Rom nach Böhmen zurückkehrte. In Wien hatte er zwar mit dem „*Telemaco*“ das Herz des Mädchens, um das er warb, gewonnen, aber zugleich erfahren, dass für eine Heirat nicht allein die Zustimmung der Mutter nötig war – der Vater war bereits verstorben -, sondern wegen des großen Vermögens auch die Einwilligung ihres „*Gerhabs*“ **Dr. Joseph Salliet**. Mit „*Gerhab*“ wurde damals in Wien ein amtlicher Vormund bezeichnet. Zum Vollzug eines Ehevertrags, der diese Dinge regelte, sollte Christoph Willibald Gluck eine Summe vorstrecken, die ihm 1749, als das Projekt mit der Oper in Rom geplatzt war, nicht zur Verfügung stand, auch wenn er als sparsamer Mann von den Einnahmen früherer Kompositionen schon Einiges auf die hohe Kante gelegt hatte.



Da geschah ein kleines Wunder:

Eines Tages traf in der elterlichen Neuschänke bei Christoph Willibald Gluck ein Brief **Giovanni Battista Locatellis** (1713-1790) ein, in dem der italienische Impresario Gluck vorschlug, mit ihm einen Vertrag über eine Oper zu schließen. Sie sollte im kommenden Karneval, also zwischen dem 2. Januar und 11. Februar 1750, im **Kotzen-Theater** in der **Prager Innenstadt** zur Aufführung kommen. Der Name des Theaters – tschechisch *Divadlo v Kotcích* - mutet für deutsche Ohren etwas eigenartig an; mit Kotzen oder *Kotcích* sind die Marktbuden bezeichnet, die den Eingang des Theaters säumten, hier im Bild. Locatelli war ein Landsmann und ehemaliger Mitarbeiter der Gebrüder Mingotti. Er hatte schon im Vorjahr in diesem frisch renovierten Volkstheater, das einst Graf **Franz Anton von Sporck** (1662-1738) errichtet hatte, Vorstellungen gegeben und dieses im März 1749 für mehrere Jahre gepachtet.

Der neue Auftrag war wirklich lukrativ für Christoph Willibald Gluck, denn der geplanten Oper sollten in den beiden folgenden Jahren noch zwei weitere folgen!

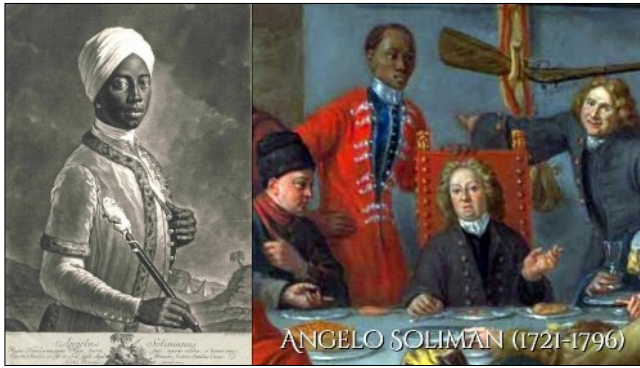
Wer konnte Locatelli so unvermutet die Mittel für diese Oper – resp. für diese Opern – beschafft und Gluck als Komponisten anempfohlen haben?

Zwar ist es richtig, was einzelne Biografen schreiben, nämlich dass Mitglieder der Mingotti-Gruppe, die Sängerin **Giovanna della Stella**, die inzwischen Locatelli geheiratet hatte, und der Tenor **Settimio Canini** im Jahr 1747 in Pillnitz dabei gewesen waren, sodass von dieser Seite aus Gluck grundsätzlich anempfohlen sein konnte. Allerdings glauben wir nicht, dass diese Künstler einen so breiten Rücken gehabt hätten, einen Ein- bis Dreijahresvertrag für Gluck zu vermitteln.



Wir fokussieren deshalb erneut auf jene hochadelige Familie im Hintergrund, die Gluck auf allen Etappen seiner Karriere von Hilfe gewesen war:

Nach dem Ende des Zweiten Schlesischen Krieges war Feldmarschall **Georg Christian von Lobkowitz** (1686-1755), der Schlossherr von Eisenberg und ehemalige Dienstherr von Gluck's Vater, Statthalter von Böhmen geworden. Seit 1746 residierte er mit seiner Familie und seinem treuen Begleiter **Angelo Soliman** im Palais Lobkowitz auf der Prager Burg – im Bild vor den Veitsdom -, wobei allerdings seine Gattin, **Karoline Henriette Gräfin von Waldstein**, mit ihren Kindern nicht selten die Sommerfrische auf Schloss Eisenberg genoss – ganz in Nähe der Neuschänke, in der sich Gluck damals schwerpunktmäßig aufhielt.



Dieses Gemälde stammt aus der Zeit um 1736, als Gluck bereits in Mailand weilte. Es zeigt den Feldmarschall **Georg Christian von Lobkowitz** in Zivil, als künftigen Statthalter der Lombardei, hier als Gast bei **Gian Gastone de' Medici**, dem Großherzog von Toscana. Hinter ihm steht sein schwarzer Diener **Angelo Soliman** (1721-1796), ein nigerianischer Königssohn, der als Sklave nach Wien gekommen und 1734 dem Lobkowitz geschenkt worden war. Sein Herr behandelte ihn sehr freundschaftlich, nahezu ebenbürtig, nachdem Soliman ihm im Krieg das Leben gerettet hatte. Nach Georg Christians Tod im Jahr 1755 stieg der intelligente Mohr – ich wähle dieses Wort bewusst – in höchste Wiener Adelskreise auf; er heiratete eine Bürgerliche und wurde auch noch ein hoher Freimaurer. Nach seinem Tod wurde seine körperliche Hülle in Wien präpariert und im Kaiserlichen Naturalienkabinett als „*halbnackter Wilder*“ bis 1806 zur Schau gestellt.

Christoph Willibald Gluck muss Soliman persönlich gekannt haben, entweder schon aus seiner Zeit in Italien oder nun seit einem Aufeinandertreffen in Prag!



Es ist gut möglich, ja sogar sehr wahrscheinlich, dass der arbeitssuchende Christoph Willibald Gluck nach seiner Rückkehr in die Neuschänke im böhmischen Schloss Eisenberg angeklopft und sich händeringend an die Fürstin von Lobkowitz gewandt hatte – mit der Bitte, ihm doch aus prekärer Situation zu helfen und vielleicht einen Auftrag in Prag zu verschaffen. Die geborene **Gräfin Waldstein** war wiederum gut vernetzt mit dem anderen weiblichen Hochadel Böhmens. So nimmt es kein Wunder, wenn sich Locatelli auf der Titelseite des Libretto, welches zur Aufführung der Gluck'schen Oper in Prag gedruckt wurde, mit einer Widmung bedankte – bei den „*dame prottetrici [so] dell' opera – den Schutzdamen der Oper*“, bei den „*nobilissime signore – den hochadeligen Frauen*“. Sie hätten mit „*generoso soccorso de' vostri cavalieri – mit großzügiger [finanzieller] Unterstützung Eurer Männer*“ diese Oper „*mit der vollständigen, neuen Komposition des berühmten und renommierten Maestro Gluck*“ durch großzügige Zuwendungen ermöglicht.

Wir wissen, dass Gluck in der Prager Spielzeit mit mehreren Adeligen in Kontakt stand, u. a. mit **Graf Johann Josef von Wrtby** (ausgesprochen Zwürbi), dem Herr eines schönen Stadtpalais auf der

Prager Kleinseite. Dessen barocker Park ist heute weltberühmt und Ziel eines jeden Hochzeitspaares, zum Fotografieren. Graf Wrthby gehörte auch das schöne Schloss Konopiště.

Doch bei der Formulierung des Libretto vermuten wir eher einen „*Pluralis majestatis*“, der in erster Linie für das entscheidende hochadelige Paar stand, nämlich für Fürst und Fürstin von Lobkowitz selbst.



Dass Gluck bei seiner Oper, die nun binnen weniger Wochen im Herbst/Winter 1749 zu komponieren war, seinen eigentlichen Schutzherrn Georg Christian, den Widmungsträger seiner Mailänder Opern „*La sofonisba*“ und „*Ippolito*“, nicht aus den Augen verloren hatte, erkennt man allein an der Auswahl des Opernstoffes:

Nach einem viel vertonten Libretto von Pietro Metastasio komponierte Gluck für Prag die Oper „*Ezio*“. Gerade so, wie der spätrömische Feldherr Flavius Aetius auf den Katalaunischen Feldern im Jahr 451 n. Chr. die Hunnen besiegt hatte und demnach Feldherr und Schlachttteilnehmer gewesen war, so war auch der Feldmarschall Georg Christian von Lobkowitz in den beiden vorangegangenen Schlesischen Kriegen Feldherr und Schlachttteilnehmer gewesen. Das Motiv passte also bestens!

Ob es bei der Auswahl des Feldherrn-Stoffes zusätzlich eine Rolle spielte, dass im Oktober 1749 eine von **Berasconi** und **Jomelli** (1714-1774) komponierte Fassung der Oper „*Ezio*“ in Wien uraufgeführt worden war – mit nur mäßigem Erfolg –, das wollen wir dahingestellt lassen.



Was jedoch die Familie von Lobkowitz anbelangt, so erkennen wir ihre entscheidende Bedeutung für Gluck's Oper „*Ezio*“ auch daran, dass sich die autografe Notenschrift, die sich dazu erhalten hat, heute in der Kunstsammlung des Prager Palais Lobkowitz - und damit in Händen der Familie - befindet, und nicht anderswo.

Deshalb kein Zweifel: Die Fürstenfamilie von Lobkowitz half im Jahr 1749 Christoph Willibald Gluck mit dem Auftrag zur Prager Oper „Ezio“ einmal mehr aus der Patsche!

## DIE ARIE „SE POVERO IL RUSCELLO ...“



Den Inhalt der Oper selbst wollen wir hier nicht ausführlich besprechen. Es handelt sich um eine der üblichen, von Metastasio viel zu weitschweifig geschilderten Beziehungsgeschichten, bei denen es vornehmlich um Liebe und Treue, aber auch um Intrige, Eifersucht und Verrat ging. Gluck erlaubte sich relativ ungeniert, erhebliche Kürzungen und Zusammenziehungen vorzunehmen. Die Oper wurde im Januar 1750 im Prager Kotzen-Theater mit großem Erfolg uraufgeführt. Sie war anschließend Stadtgespräch, sodass Gluck von Locatelli sofort Folgeaufträge erhielt.



Nun haben es die Libretti von Metastasio an sich, dass sie auch kurze Gedichte enthalten. In der Oper „Ezio“ findet sich ein treffendes Beispiel, das dem Intriganten „Massimo“ in den Mund gelegt ist. Mit einem Naturbild kündigt sich ein dräuendes Unheil an:

|  |  |
|--|--|
| <p>Se povero il ruscello<br/>Mormora lento e basso,<br/>Un ramoscello, un sasso<br/>Quasi arrestar lo fa.</p>                            | <p>Wenn der Bach noch ein Rinnsal ist,<br/>murmelt er gemächlich und leise,<br/>und ein kleiner Ast, ein Steinchen<br/>hält ihn schon auf.</p>                         |
| <p>Ma se alle sponde poi<br/>gonfio d'umor sovrasta,<br/>argine oppor non basta,<br/>e co' ripari suoi<br/>torbido al mar sen va ...</p> | <p>Doch wenn sich seine Quellbecken<br/>voll Wasser saugen,<br/>hält selbst ein Damm ihn nicht auf,<br/>und er reißt seine Anrainer<br/>mit Getöse hinab ins Meer.</p> |

Christoph Willibald Gluck kleidete im Frühwinter 1749 – offenbar nach einem Besuch in seiner alten Heimat **Oberkreibitz** - diese kleine Sentenz in eine fast 10-minütige Arie. In dieser ließ er den eigentlichen Kontext der Oper beiseite und entwarf stattdessen ein liebliches, melodioses Naturbild von großer Schönheit und Originalität.

Was bislang nicht bekannt ist: Die Arie spiegelt in einmaliger Weise Gluck's Liebe zu seiner böhmischen Heimat wider – genauer gesagt, zu seiner Oberkreibitzer Heimat, in der er aufgewachsen war:

*„Die erste Geige hat das unaufhörliche Murmeln, einen durch die ganze Arie durchgehaltenen Rhythmus, wie ihn Gluck so oft und gern verwendet. Die Solo-Oboe gibt dazu, im Wettstreit mit der Singstimme, eine zart-sehnsüchtige Melodie mit pastoraler Farbe. Weiche, langgezogene Horntöne hallen dazu, die Bratschen halten unaufhörlich ihren Achtelrhythmus fest, Bässe und zweite Geigen geben alternierend die für Gluck so charakteristischen weichen Striche – kurz, die Natur ist aufgelöst in vielstimmigem, sympathischem Klang ...“* So meinte begeistert Max Arend.

Gerade wegen ihrer autobiografischen Züge ist diese Arie zu einem der schönsten Werke Gluck's geworden. Mit der sonstigen Handlung des „Ezio“ und mit dem Bösewicht „Massimo“ hat dieser „Genieblitz“ so gut wie nichts zu tun.

Bevor wir uns nun der Arie zuwenden, kümmern wir uns zunächst um den Bach, der in ihr so treffend beschrieben ist:



„Il ruscello“, das ist bei Gluck nichts anderes als die „Chribská Kamenice“, zu Deutsch der „Kreibitzbach“. Dies ist ein kristallklares Bächlein, das in den Waldbergen der Lausitz um den Tannenberg herum entsprang und nach längerer Strecke direkt zwischen dem Gluck'schen Vaterhaus und der historischen Glashütte von Oberkreibitz hindurchfloss. Anschließend suchte es seinen Weg zum Markt Kreibitz und unterkreuzte dabei den Fußpfad mehrfach.

Auf diesem Pfad war der kleine Christoph Willibald Gluck mit seinem jüngeren Bruder Anton fünf Jahre lang, zwischen 1722 und 1727, zweimal am Tag hin und her gewandert, wenn beide zur Schule und zum Musikunterricht oder in den Gottesdienst nach Kreibitz mussten. Der Kreibitzbach, der einst sogar dem Lachs Laichplätze bot und noch heute alle Touristen begeistert, hinterließ in Gluck einen bleibenden Eindruck und wurde sozusagen zum „Bach seines Lebens“.

Mit anderen Worten: Kein anderer Wasserlauf hätte seine Fantasie und Vorstellung so beflügeln können wie dieser!

Gluck erinnerte sich beim Text des Metastasio auch deshalb an dieses Naturwunder, da es am 12. April 1705 durch einen Dammbrech an den Quellteichen zu Füßen des Tannenberges binnen Minuten zum reißenden Strom angeschwollen war. Dieser hatte bei Kreibitz 5 Menschen in den Tod gerissen! Gluck's Mutter Walburga wusste von diesem Unglück und wird deshalb ihren kleinen Söhnen vor jedem Schulbesuch eingeschärft haben, sich auf dem 2 Kilometer langen Weg entlang des Baches ja nicht in das Bachbett selbst hineinzubegeben, sondern immer schön artig auf dem Hochufer und auf den Brücken zu bleiben!



Wir gehen also mit Recht davon aus, dass Christoph Willibald Gluck, selbst wenn er 1749/50 mit dem „Ezio“ einen römischen Opernstoff vertonte, sich genau an diesen böhmischen Bach und an den dortigen Dammbrech erinnerte. So setzte er ihm mit einer besonders einfühlsamen Arie, in der Oboen und Streicher das ständige Plätschern des Wassers nachahmen, ein musikalisches Denkmal!

Hören wir nun in diese Arie, die hier von Daniel Behle gesungen wird, ein Stück hinein und stellen wir uns vor, wie der kleine Gluck mit seinem Bruder an diesem Bach entlang gewandert ist!

**[Musikbeispiel: Se povero il ruscello]**



Gluck erinnerte sich an das Thema „*Se povero il ruscello*“, das ihn mit seiner Kindheit verband, immer wieder und er hielt es für eine seiner besten Kompositionen. Er beeindruckte damit nicht nur 1750 das Prager Publikum, wobei er im Mittelsatz, wie gerade zu hören, tatsächlich das bedrohliche Anschwellen des Wassers erkennen ließ, sondern auch 6 Jahre später in der Oper „*Antigono*“ das römische Publikum, was ihm hinterher einen päpstlichen Adelstitel einbrachte. In der Arie des Demetrio, mit den Anfangsworten „*Già que morir degg'io – Dass ich schon sterben muss ...*“, ist der Gefahr anzeigende Mittelteil entfernt, stattdessen vernimmt man am Ende in äußerst origineller Weise das Echo der Kreibitzer Berge!



Hören wir auch daraus einen Ausschnitt – in der Fassung der Gluck-Festspiele 2019 im Markgrafen-theater Bayreuth, unter der Leitung von Michael Hofstetter, gesungen vom männlichen Sopran Samuel Marino aus Venezuela.

**[Musikbeispiel: Arie *Già che morir deggio* – mit Echo der Kreibitzer Berge]**



Nicht zuletzt demonstrieren wir das *Ruscello*-Grundmotiv in der Arie „*Che puro ciel, che chiaro sol ...*“, welche Gluck sechs Jahre später sogar in sein berühmtestes Werk, die Reformoper „*Orfeo ed Euridice*“, integrierte. Hier versinnbildlicht es das Flirren des Äthers im Elysium, in dem sich die tote Eurydike befindet. Damit entfernte sich Gluck ein Stück vom Bild des Bachs, aber noch immer ist im Text der Arie vom stillen Tal des Elysium die Rede und nicht von einem Berg.

Für Christoph Willibald Gluck muss die Tallandschaft der Kreibitzer Kamnitz, in der er aufgewachsen war, in der Tat ein wahres Elysium, ein „*Ort der Seligen*“ gewesen sein, denn hier fand er erstmals Zugang zur höheren Musik!

**[Musikbeispiel: Arioso aus *Orfeo ed Euridice*: *Que puro ciel*]**

Soweit zur Prager Urfassung des „Ezio“ von 1750. Die Oper wurde, wie bereits erwähnt, ein großer Erfolg.



Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob Gluck zur Zeit der Komposition und Einstudierung seine nordböhmisches Heimat bereits verlassen und sich auf Dauer in Prag (oder gar Wien) niedergelassen hätte. Wir glauben dies nicht – nicht nur wegen der soeben vorgestellten Heimatnähe der Schlüssel-Arie, sondern auch deshalb, weil Gluck gerade in dieser Zeit auf jeden zusätzlichen Gulden angewiesen war, um demnächst in Wien mit Maria Anna Bergin einen gültigen Ehevertrag abschließen zu können.

Vielleicht aber haben ihm die Familie Lobkowitz oder auch Herr Locatelli bzw. Graf Wrtby für einige Wochen in Prag freie Unterkunft gewährt! Den Rest der Zeit wird er sich lieber am Erzgebirgsrand aufgehalten haben, wo er kostenlos logierte und aß! Prag war von der Neuschánke nur ca. 80 km Fahrstrecke, auf relativ ebenem Gelände und gut ausgebauter Straße, entfernt. Das war eine Strecke, die man mit einem leichten Einspänner und einem ausdauernden Pferd gerade noch an einem Tag zurücklegen konnte!



Ein weiteres Indiz dafür, dass Gluck in dieser Zeit noch in Nordböhmen weilte, ergibt sich aus der Tatsache, dass seine Oper „Ezio“ am 14. Oktober des Folgejahres im **Reithaus von Leipzig**, am Ranstädter Tor (heute Richard-Wagner-Platz), von Pietro Mingotti wiederholt wurde. Kurz zuvor hatte Mingotti dort auch „*Il Tigra*“ inszeniert (29. September oder 1. Oktober). Ob in der Version von Gluck, wobei dann hier ein weiteres Mal Gluck's Vater-Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“ erklingen wäre, müssen wir allerdings offen lassen. Möglich ist dies aber schon!

Wenn man die Aufführungsorte Leipzig und Prag – beide *via* Einsiedel an der alten Salzstraße Halle-Prag gelegen, welche direkt an Gluck's Vaterhaus vorbeiführte – mit einer virtuellen Linie verbindet, dann landet man auf halber Strecke fast exakt in der elterlichen Neuschánke! Von hier aus war also Leipzig als Aufführungsort für Gluck, wenn man vom steilen Gebirgsaufstieg mit seinen 9

Serpentinen zwischen Hammer und der Raststation Kreuzweg absieht, fast genauso schnell zu erreichen wie Prag. Nur in weiter entfernte Spielorte konnte sich Gluck damals aus familiären und finanziellen Gründen nicht begeben.

Eine dritte Fassung von Glucks „Ezio“, welche 1763 in Wien uraufgeführt wurde, tut in diesem Zusammenhang nichts zur Sache, zumal aus ihr „Il ruscello“ entfernt war, da das Bach-Motiv bereits im Vorjahr in der Oper „Orfeo ed Euridice“ Verwendung gefunden hatte. Einen Ausschnitt daraus haben wir soeben gehört.



## DIE HOCHZEIT UND IHRE BEDINGUNGEN

Erst mit dem Salär für die Oper „Ezio“ hatte Gluck die im Ehevertrag von ihm verlangten 1000 rheinische Gulden „Widerlage“ und 50 Speziesdukaten „Morgengabe“, also insgesamt jene 1400 Gulden beisammen, mit denen man in Wien an die Unterzeichnung des Vertrags gehen konnte.

Im Spätsommer 1750 begab sich also Christoph Willibald Gluck nach Wien, um endlich seine geliebte Braut, die Antiope seiner Oper „Telemaco“, in die Arme zu nehmen, danach das 6-seitige Vertragswerk, das sich glücklicherweise erhalten hat, zu verhandeln, zu unterzeichnen und anschließend sofort zu heiraten.



Der Ehevertrag wurde am Donnerstag, den 3. September 1750, unterschrieben – von den beiden Brautleuten „**Maria Anna Bergin alß braüth, Christof Gluck als braütigam**“, von der Brautmutter **Maria Theresia Bergin**, von den beiden Beiständen, Herrn Dr. jur. **Franz Xaver von Concin** und Herrn k. k. Hofagent **Giovanni Pietro Sorosina**, sowie vom Vormund der Braut, dem „k. k. Mercantil-Rath“ **Dr. Joseph Salliet**, wobei die beiden letztgenannten einige Tage später auch als Trauzeugen fungierten.

Mit einiger Fantasie kann man auf dem hier projizierten Gemälde, das natürlich von einer anderen Hochzeit stammt, alle am Ehevertrag beteiligten Personen erkennen: Zur Rechten den „Gerhab“ Dr. Joseph Salliet und seine beiden Gewährleute bei der juristischen Diskussion, zur Linken Maria Anna Bergin, der ein Priester erzählt, für die kirchliche Trauung fehle noch ein wichtiges Dokument, und ganz links der Bräutigam Christoph Willibald Gluck, der sich angesichts der Profanität, mit der alles geschieht, mit Entsetzen abwendet, weil er momentan die Liebe auf der Strecke geblieben sieht.

Der in 10 Hauptabschnitte unterteilte Vertrag verpflichtete Gluck, die oben genannten Beträge in das Ausgangsvermögen einzulegen. Ein sogenannter „Raithandlerbericht“, der dem Vertragswerk beigelegt war, nannte Gluck einen „famosen music-compositor“, der „ein in gutten ruff stehender virtuos, auch gutter oeconomicus ... und von gutter aufführung“ sei. Das war also so etwas wie heute ein polizeiliches Führungszeugnis! Hatte Mariannes Mitgift auch nur 500 rheinische Gulden betragen, so resultierte dennoch daraus für Gluck ein Nießbrauch des Vermögens seiner Braut in Höhe von 4000 Gulden Erbe! Es war also alles in allem eine gute Investition, die er getätigt hatte, wengleich das Geld nach Vorschrift sicher anzulegen und keinesfalls leichtfertig auszugeben war. Das hätte aber Gluck als „gutter oeconomicus“ sowieso nicht getan!

Für alle Weitere, was in der Ehe erworben werden sollte, galt die schon damals übliche Gütergemeinschaft, mit Eigentum zu gleichen Teilen.

Ratifiziert wurde dieser Ehevertrag durch den Bürgermeister und den Rat der Stadt Wien am 7. September 1750.

Wirklich bemerkenswert: Unabhängig vom Geschäftlichen liebten sich die Brautleute aufrichtig und hielten trotz ihres enormen Altersunterschiedes in der Folge ein Leben lang zusammen!

Der Tag der Hochzeit rückte näher.



Vor den Altar der Ehe traten Maria Anna Bergin und Christoph Willibald Gluck am Sonntag, den 13. September 1750, in der Pfarrkirche **St. Ulrich** vor den Toren Wiens.

Ob bei dieser Gelegenheit der Hochzeitsmarsch und der Hochzeitstanz aus Gluck's Oper „*Telemaco*“ gespielt wurden, müssen wir leider offen lassen. Wegen der Kosten eines Orchesters eher nicht – es sei denn, Gluck setzte sich selbst ans Cembalo!



Auch hier wieder ein analoges Gemälde und eine Erklärung der beteiligten Personen, diesmal von links nach rechts: Maria Theresia Bergin, geb. Chini, die Brautmutter, gefolgt vom Vormund der Braut und Zeuge Dr. Joseph Salliet. Es folgt das Brautpaar Christoph Willibald Gluck und Maria Anna Bergin, nunmehr verheiratete Frau Gluck. Im Hintergrund finden sich der hauptamtliche Trauzeuge Pietro Sorosina – da brauchte es damals tatsächlich nur einen -, daneben der weitere Zeuge Dr. Franz Xaver von Concin. Im Vordergrund spendet der Pfarrer von St. Ulrich das Sakrament der Ehe. Rechts gruppieren sich die Schwestern der Braut.



All diese Informationen entnehmen wir dem Trauungsbuch der Pfarre St. Ulrich. Hier findet sich die wichtige Angabe, dass wegen eines kirchlichen **Dispenses**, der wohl nicht mehr rechtzeitig eingetroffen war, der Trauungsakt in St. Ulrich vom Sonntag, den 13., erst am Dienstag, den 15. September 1750, Rechtsgültigkeit erlangte – bestätigt durch einen gewissen Pater Aemilian. Es handelt sich um **Aemilian Daneli**, der damals Pfarrer von St. Ulrich war (1747-1757).



So haben wir uns dieses Ereignis vorzustellen: Des Altares und der Kirche bedurfte es nun nicht mehr, die eigentliche Eheschließung fand wohl im Hause Bergin statt. Dem Pater Aemilian wird durch einen Kirchendiener ein Schriftstück gereicht, nach dessen Überprüfung er die Ehe für

„*rechtsgültig geschlossen*“ erklärt. Das glückliche Brautpaar und die Gluck'sche Schwiegermutter Maria Theresa Bergin, geb. Chini, sind Zeugen des Vorgangs. Das kleine Mädchen im Vordergrund ist nicht etwa ein uneheliches Kind des Paares, sondern ein Kind der hier nicht abgebildeten älteren Schwester der Marianne Gluck, das soeben seine Großmutter besuchte. Die Schwester hieß mit Vornamen Josepha und war eine der Kammerfrauen der Kaiserin Maria Theresia. Sie hatte den k. k. Hofbauinspektor Don Mauro Ignazio Valmagini geheiratet und wird noch im selben Jahr 1750 plötzlich versterben, als Mutter von 6 Kindern!

Erst am 15. September 1750 hat also die Ehe der Glucks Rechtsgültigkeit erlangt, was mit dem Begriff „*copuliert*“ im Trauungsbuch von St. Ulrich belegt ist. Deshalb ist in allen Schriften und Lexika über Gluck der 15. September als Tag der Eheschließung eingetragen, obwohl die eigentliche Trauungszeremonie an diesem Werktag gar nicht stattfand.

Entscheiden Sie nun selbst, wann Gluck getraut wurde: am Sonntag, den 13., oder am Werktag, den 15. September 1750.

Es stellt sich abschließend die Frage, welcher Zustand oder welches Ereignis aufseiten Gluck's oder seiner Frau eine kirchliche Dispens überhaupt erforderte, d. h. eine Genehmigung, ohne welche diese Ehe gar nicht rechtskräftig hätte geschlossen werden können.



Es muss sich, das ist eindeutig, um den **Ausschluss eines echten Ehehindernisses** gehandelt haben, d. h. eines Umstandes, der verhinderte, das Sakrament der Ehe im kirchlichen Sinn zu spenden. Es ging also nicht um eine banale Formalität, zumal es die standesamtliche Trauung damals noch gar nicht gab.

Das kanonische Recht der römisch-katholischen Kirche sah als Ehehindernisse göttlichen und kirchlichen Rechts, die einer Dispens bedurften, eine ganze Reihe von Tatbeständen vor, die Sie dieser Aufstellung entnehmen können.

Welcher Tatbestand traf aber im konkreten Fall zu?

Eine Minderjährigkeit der Maria Anna Bergin möchten wir vor vorn herein als Anlass ausschließen. Sie war am 24. Juli 1750 18 Jahre alt geworden und konnte somit problemlos heiraten. Gleichwohl war sie jung; anatomisch dürfte sie gerade deshalb kein Ehehindernis geboten haben.

Seitens Christoph Willibald Gluck kommen am Ende nur zwei potenzielle Ehehindernisse infrage:

- Eine zuvor geschlossene Ehe mit Gaspera Beccheroni in Hamburg hätte z. B. ein unüberwindliches Ehehindernis dargestellt. Über eine heimliche Ehe soll zwar in der Mingotti-Truppe gemunkelt worden sein, aber wir halten sie von vornherein für äußerst unwahrscheinlich, und ein deswegen ausgestelltter Dispens schloss sie aus. Ein kirchliches Schreiben aus Hamburg hätte aber für Klarheit gesorgt; dieses konnte sich in der Tat verzögert haben.
- Alternativ stand als Ehehindernis eine echte *Impotentia coeundi* Gluck's im Raum, die Unmöglichkeit des Beischlafs aus anatomisch-medizinischen Gründen. Dabei wissen wir durch die weitere Geschichte, dass die Gluck'sche Ehe in der Tat kinderlos blieb. Hier findet sich u. U. ein spätes Indiz für eine zuvor stattgehabte Syphilis/Lues, von der wir im zweiten Teil dieser Vortragsserie bereits ausführlich berichtet haben. So konnte z. B. ein *Ulcus durum*, ein sogenannter „*harter Schanker*“ am Penis, durch Vernarbung zur Unfähigkeit des Beischlafs geführt haben. Jedenfalls musste eine noch floride Lues per Gutachten ausgeschlossen sein, wenn man nun eine gültige Ehe schließen wollte.

In diesen Fall hätte man aber eine medizinische Stellungnahme zur Ausheilung erwarten dürfen, wovon allerdings im Traungsbuch nicht einmal andeutungsweise die Rede ist.

Unfruchtbarkeit als solche war, wie man hier lesen kann, kein Ehehindernis!

Am Ende müssen wir einmal mehr die Sache offen lassen. Christoph Willibald Gluck hat leider ein sehr wichtiges biografisches Geheimnis mit ins Grab genommen!



Zwar wissen wir, dass dieses Haus auf den k. k. Kammerdiener, Goldarbeiter und Hofjuwelier **Franz Anton Laurant** (oder Laurent) zurückgeht, der laut Hofkalender zum Hofstaat der Kaiserinwitwe **Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg**, der Gattin Kaiser Josephs I., gehörte (erwähnt in den Jahren 1734 und 1740) und der am 26. Februar 1748 verstarb, zwei Jahre von Gluck's Hochzeit. Seine 5 Kinder wurden übrigens für eine nicht näher genannte Leistung ihres Vaters unter dem Namen **Laurant von Hellenstein** nobilitiert.

Allerdings besaßen Laurants Erben sowohl das Haus Nr. 156, heute Mariahilfer Str. 82, als auch das Haus Nr. 43 in der Engalgasse, heute Haus Nr. 35 Burggasse, unmittelbar hinter der Kirche St. Ulrich. Heute stehen an Stelle dieser Häuser belanglose Neubauten. Da keines von beiden Häusern im Viertel Ober-Neustift lag, aber durchaus am Ober-Neustift, können wir heute nicht mehr entscheiden, in welchem der Häuser die Witwe Bergin damals wohnte.

Wir favorisieren die Adresse Mariahilfer Straße 82 und damit das Haus rechts in Stadtplan. Origineller wäre allerdings das Haus in der Engalgasse gewesen, denn dieses zierte ein großes Schild mit dem heiligen Christophorus!

Wie dem auch sei: Das ganze Haus war von Frau Bergin wohl nicht gemietet oder gekauft worden, sondern allenfalls eine Wohntage.

Frau Bergin sen. hatte in dieser Zeit sicher noch nicht den Tod ihrer ältesten, mit 6 Kindern gesegneten Tochter Josepha überwunden, der bald nach der Gluck'schen Hochzeit eingetreten war. Sie war wohl froh, wenn sie und die verwaisten Enkelkinder durch ihre Tochter Maria Anna persönliche Unterstützung vor Ort erhielten.

Christoph Willibald Gluck wird seine Frau und Schwiegermutter des Öfteren im Laurantschen Haus besucht haben.



## ABSCHIED AUS BÖHMEN

Dass der frisch gebackene Ehemann Gluck im Jahr 1751 ein so unruhiges Leben geführt haben muss, dass er vom Komponieren abgehalten wurde, erkennt man daran, dass seine im Januar 1751 aufgeführte Oper in Prag keine Neuschöpfung, sondern nur die Wiederauflage einer älteren Oper war, welche er schon 1734 in Venedig uraufgeführt hatte – damals mit **Vittoria Tesi-Tramontini** in der Hauptrolle. Bei dieser von fremder Hand überarbeiteten Prager Oper „*Ipermestra*“ verzichtete Gluck aus Zeitmangel auch auf das persönliche Einstudieren, sodass wohl Locatelli selbst Hand an-

legen musste. Dennoch wollte der Impresario auf den in Prag beliebt gewordenen Gluck mit seiner genialen Musik auch in diesem Jahr nicht verzichten! Noch im selben Jahr inszenierte er sie sogar mit gleicher Besetzung im Münchner Salvator-Theater!



Einen Gutteil des Jahres dürfte Gluck damit beschäftigt gewesen sein, einen Käufer für die Neuschänke zu finden, nachdem nun seine Ehe mit Marianne Bergin klargestellt hatte, dass er selbst auf Dauer dort nicht mehr blieb, und auch seine Geschwister, auf jeden Fall seine älteste, noch im oberpfälzischen Erasbach gezeugte Schwester **Maria Anna Rosina** und auch sein jüngster Bruder **Franz Johann Alexander**, keine Chance hatten, ihrerseits das große Anwesen mit Gast- und Metzgereibetrieb zu halten.

Zwar haben wir keinerlei Information darüber, wann, an wen und um welchen Preis die Neuschänke verkauft wurde – es ist sogar möglich, dass sie über die Fürstin von Lobkowitz an das Grafenhaus Waldstein zurückfiel, von dem sie einst gekommen war -, aber wir sind uns sicher, dass Gluck als gewiefter Geschäftsmann nichts überstürzte, um einen möglichst guten Preis für sich und seine Geschwister herauszuschlagen.

So kann sich der Verkauf über das ganze Jahr 1751 hinweg und vielleicht sogar noch einige Monate in das Folgejahr hineingezogen haben, zumal Gluck gleichzeitig für sich und seine Frau, aber auch für seine beiden Geschwister Rosina und Alexander eine alternative Bleibe in Wien zu besorgen und für alle den Umzug dorthin zu organisieren hatte.

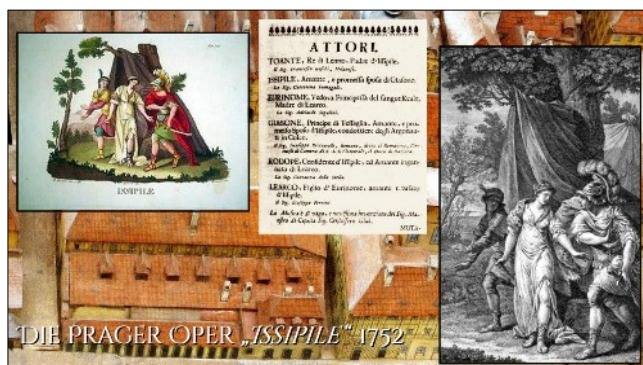
Das war ein großes und zeitraubendes Unterfangen!



Von Gluck's Schwester Rosina stammte übrigens später die Ziehtochter der Glucks namens „**Nanette**“. Sie verlor früh ihre Mutter und wurde eine begabte Sängerin, verstarb aber zum Leidwesen der Familie schon jung an den Pocken (1776). Gluck's jüngster Bruder Alexander wurde ein

Beamter im k. k. Mehl- und Aufschlagamt Wien. Die näheren Umstände der Geschwister-Schicksale zu erzählen, würde an dieser Stelle zu weit führen.

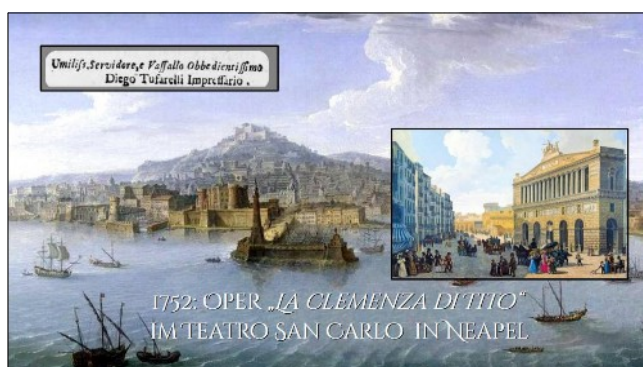
Im Herbst und Winter 1751 muss dann Christoph Willibald Gluck doch noch Zeit und Muße gefunden haben, für das Locatelli'sche Opern-Unternehmen im Prager Kotzentheater die dreiaktige Oper „*Issipile*“ zu komponieren, erneut nach einem Libretto von Metastasio, das er für seine Zwecke adaptierte.



Leider sind von dieser Oper nur 4 Arien erhalten geblieben. Die Generalprobe im „*Nuovo Teatro*“ fand nach einem Tagebucheintrag des Grafen Wrtyby am Freitag, den 7. Januar 1752, statt, sodass die Uraufführung für den unmittelbar darauffolgenden Samstag anzunehmen ist.

Wiederum hatten Gelder aus dem Hochadel diese Oper ermöglicht, denn man bedankte sich im Libretto zum zweiten Mal bei den „*nobilissime signore*“, den „*amazzone prottetrici*“. Im Text selbst wird Gluck als „*Sig. Maestro di capella*“ bezeichnet. Ob er in dieser Funktion für Locatelli „*Issipile*“ wiederholte und noch weitere Opern aufführte, muss offen bleiben. Die Oper selbst wurde dem Grafen Wrtyby zufolge „*wegen der ausgezeichneten Komposition*“ und „*starcken Musik*“ erneut zu einem großen Erfolg!

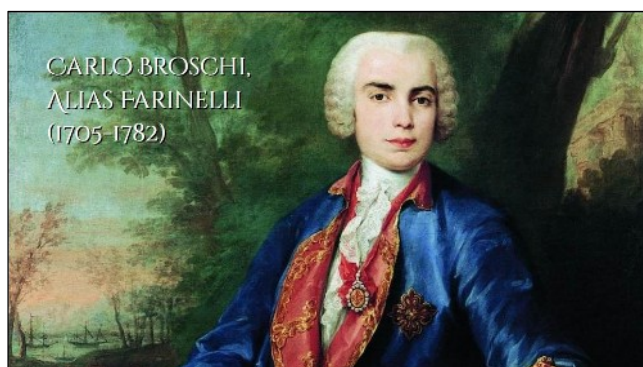
Auch in dieser Zeit wird Gluck, selbst wenn er nun schwerpunktmäßig in Prag tätig und nachweislich auch sesshaft war (laut einem Brief des neapolitanischen Impresario Tufarelli; wir werden gleich davon hören) und z. B. am 6. August den besagten Grafen Johann Joseph Wrtyby in seinem Prager Palais aufsuchte, wenigstens zeitweise in die Neuschänke zurückgekehrt sein.



Schon im März 1752 hatte Gluck in Prag ein weiterer, nunmehr sehr ehrenvoller Ruf erreicht. Seine „*fama*“ als Opernkomponist war inzwischen bis in die eigentliche Heimat der italienischen Oper vorgedrungen – nach Neapel. Don **Diego Tufarelli** (172?-179?), der Impresario des königlichen „*Teatro San Carlo*“, wollte in seiner letzten Winterspielzeit in Neapel, konkret am Namenstag König

Karls III. (4. November), mit innovativen Opern-Klängen des böhmischen „*Maestro di Cappella Cristoforo Klug*“ das verwöhnte Neapolitanische Publikum überraschen.

Gluck soll angeblich die Oper in nur 2 Monaten in Italien komponiert haben. Wir sind uns indes sicher, dass er schon unmittelbar nach Eintreffen der Einladung mit der *Scrittura* dieser Oper in Böhmen begonnen haben muss. Und vermutlich hoffte er von Anfang an, im Herbst in Neapel Diego Tufarelli überreden zu können, auf die geplante Oper „*Alsace*“ von Antonio Salvi zu verzichten, weil er bereits für Metastasios „*La clemenza di Tito*“ einige wunderschöne Arien vorbereitet hatte.



Das quirlige Neapel war all die Jahrzehnte zuvor Zentrum des wunderbaren italienischen Kastratengesangs gewesen – mit Musikschulen und Konservatorien, in denen zeitweise mehrere tausend Knaben auf ihre Sängerkarriere vorbereitet wurden, mit den Kastraten als besondere Kaste. Neapel hatte unter vielen anderen auch einen **Carlo Broschi** (1705-1782) hervorgebracht, genannt **Farinelli**, den besten Sänger seiner Zeit. Er stand allerdings in diesem Jahr 1750 in Neapel als Sänger nicht zur Verfügung, sondern weilte im fernen Madrid.

Farinelli wurde von mir bereits in Zusammenhang mit Christoph Willibald Gluck und Maria Antonia Walpurgis von Bayern erwähnt: Gluck hat Farinelli 1763 mehrfach in Bologna besucht und die Kurfürstin wollte 1772 „*glücklich sterben*“, nachdem sie mit Farinelli zusammen ein Duett gesungen hatte!

An dieser Stelle möchte ich eine kleine Zäsur einlegen:

Um Ihnen nahezubringen, was der Neapolitanische Kastratengesang damals überhaupt bedeutete, ist es am besten, eine kleine Szene aus dem Film „*Farinelli*“ von 1994 einzuspielen, weil dieser Ausschnitt deutlich macht, was Worte allein nicht vermögen: Farinelli singt hier die berühmte Händel'sche Arie „*Lascia la spina, cogli la rosa – meide den Dorn, sammle die Rose*“ – in London, im Beisein Händels, aber gegen dessen Willen, nachdem er Farinelli zuvor gedemütigt hatte, da er ihn aufseiten seiner Gegner von der *Opera of the Nobility* vermutete. Dazwischen sieht man in Rückblenden seinen neapolitanischen Lehrer Nicola Porpora, hier als alten, bereits glatzköpfigen Mann, seinen Bruder Richardo Broschi, der für Farinelli herrliche Arien komponierte, dazu auch seine Geliebten in London, Lady Hunter und die Zofe Alexandra, sowie eine Szene kurz nach Farinellis Kastration, mit dem Jungen in einem sedierenden Milchbad. Vieles davon ist natürlich filmische Fantasie, allerdings mit einem konkreten geschichtlichen Hintergrund. Wenn Sie wollen, führe ich einmal den ganzen Film als Einzelveranstaltung vor, denn er vermittelt Eindrücke der Barockoper, die man sonst nicht gewinnen kann, so unrealistisch das Drehbuch in manchen Punkten auch wirkt. Farinelli singt hier übrigens mit einer synthetischen Stimme, bei der eine weibliche

Sopranstimme und ein männlicher Countertenor zum „*messa voce*“ elektronisch abgemischt und akustisch verstärkt wurden!

### [Musikbeispiel: Film Farinelli]

Nach dem Gehörten verwundert es nicht, dass Gluck auch ohne einen Farinelli als Sänger der Hauptrolle sofort die Komposition für die neapolitanische Oper übernahm. Neapel war auch für ihn das Mekka der Italienischen Oper – und auf jeden Fall der erste Gipfel seiner bisherigen Karriere!



Noch im August 1752 muss Gluck mit fertigen Teilen seiner Partitur nach Neapel aufgebrochen sein, in die südlichste Stadt, die er je erreicht hat, und schon am 30. August meldete man dort seine wohlbehaltene Ankunft. Dabei erfährt man übrigens zum ersten Mal seit der Hochzeit wieder von seiner Frau, welche er, entweder von Prag oder Wien aus, auf diese Reise mitgenommen hatte.

Schon 2 Tage nach dem Eintreffen des Paares hatte Gluck Tuffarelli auf die von ihm gewünschte Titus-Oper eingeschworen.



Für die Hauptrolle der Gluck'schen Oper hatte Don Diego einen anderen Kastratensopran vorgesehen, der Farinelli in nur Wenigem nachstand. **Gaetano Majorano** (1710-1783) trug den Künstlernamen **Caffarelli**. Er sollte nun den Part des Sesto übernehmen, Kaiser Titus' Freund, die tragische Hauptfigur der Oper.

Erinnern Sie sich: Caffarelli ist uns in Teil 1 dieser Reihe schon einmal begegnet, als Interpret der Arie „*Ombra mai fu*“ von Händel, der berühmtesten Arie der Welt. Dies war 1738, 14 Jahre früher!

Hören wir auch nochmals kurz in dieses Largo Händels hinein!

### [Musikbeispiel: Ombra mai fu]

In diesem Jahr 1752 wartete der launische Caffarelli wie gewohnt in seinem Stadthaus auf einen Besuch Gluck's, weil das damals bei den Gesangstern in Neapel so üblich war: Der Komponist machte dem Sänger die Aufwartung – und nicht umgekehrt. Doch Gluck und seine Gattin kamen nicht – und am Ende musste sich doch Caffarelli zu Gluck begeben, um überhaupt in Erfahrung zu bringen, was mit ihm seitens des Komponisten geplant sei. Gluck hatte ihm so den Schneid abgekauft!

Mit seinem Zögern hatte der geschickte Mann aus Böhmen die Rangstellen und somit die Hackordnung nach seinem Willen – und nicht nach dem Willen Caffarellis – festgelegt. Dem war gut so, und hinterher bei den Proben und auch bei der Uraufführung soll es keinerlei Probleme zwischen beiden mehr gegeben haben; sie wurden sogar Freunde!

Vom damaligen Theaterraum hat sich kein Bild erhalten. Die Aufführung muss aber prächtig gewesen sein, das gesamte Sängermaterial war ausgezeichnet, und Caffarelli füllte mit seinem Gesang die besonders wichtige Rolle des Sesto perfekt aus. Dieser wird in der Oper aus Liebe zur durchtriebenen Vitellia zum vermeintlichen Gegner des Kaisers und muss deshalb von einem gewissen Moment an mit Verhaftung und Tod rechnen.



## DIE ARIE „SE MAI SENTI SPIRARTI SUL VOLTO ...“

Unter den Gluck'schen Arien dieser Oper gibt es eine, die genau in diesem Moment der Handlung einsetzt und dem Soprankastraten Caffarelli wie auf den Leib geschneidert war. Allerdings handelte es sich nicht um eine Bravour-Arie, wie sie in Neapel üblich war, nicht um Belcanto mit verschnörkelten Koloraturen in hoher Tonlage, sondern um ein eher stilles und feierliches Stück, mit sanfter und inniger Melodie, welche allerdings ebenfalls zu sehr hohen Tönen aufstieg.

Ihr Name war: „*Se mai senti spirarti sul volto ... Wenn Du einen Hauch im Antlitz spürst ...*“

Gerade die entscheidende Stelle der Oper hatte Metastasio wiederum mit einem dichterischen Einschub belegt, den wir Ihnen nicht vorenthalten wollen. Und wieder hatte Gluck hier zu dieser Klage des Sesto, gerichtet an Vitellia, seine schönste und wichtigste Arie komponiert, ein Stück von fast 10 Minuten Dauer. Erneut dominieren Oboen und Hörner die Begleitung, also die Blasinstrumente seiner Heimat, die wir schon in „*Se povero il ruscello ...*“ kennengelernt haben.



|   |   |
|---|---|
| <p>Se mai senti spirarti sul volto<br/>Lieve fiato che lento s'aggiri<br/>Di': „<i>Son questi gli estremi sospiri<br/>Del mio fido, del mio fido<br/>Che muo...ore<br/>Che muore per me.</i>“</p>   | <p>Wenn du je einen Hauch auf dem Antlitz spürst<br/>ein Lüftchen, das langsam über Deine Züge streicht,<br/>dann sag: „<i>Dies sind die letzten Seufzer<br/>meines Getreuen, meines Getreuen,<br/>der für mich in den Tod ging ...,<br/>für mich in den Tod ging.</i>“</p>   |
| <p>Se mai senti spirarti sul volto<br/>Lieve fiato che lento s'aggiri<br/>Di': „<i>Son questi gli estremi sospiri<br/>Del mio fido, che muore per me.</i>“<br/>Di': „<i>Son questi</i>“, di': „<i>Son questi</i><br/><i>Gli estre...emi sospiri<br/>Del mio fido<br/>Del mio fido che muore per me<br/>Che muore per me.</i>“<br/>Al mio spirito, dal seno disciolto<br/>La memoria di tanti martiri<br/>Sarà dolce con questa mercé<br/>La memoria sarà dolce<br/>Sarà dolce con questa mercé<br/>Con questa mercé</p> | <p>Wenn du je einen Hauch auf dem Antlitz spürst<br/>ein Lüftchen, das langsam über Deine Züge streicht,<br/>dann sag: „<i>Dies sind die letzten Seufzer<br/>meines Getreuen, der nun für mich in den Tod ging.</i>“<br/>Sprich: „<i>Das sind die ...</i>“, sprich: „<i>Das sind die ...<br/>allerletzten Seufzer<br/>meines Getreuen,<br/>meines Getreuen, der für mich in den Tod ging,<br/>der für mich in den Tod ging ...</i>“<br/>Für meinen Geist wird aus zerbroch'ner Brust<br/>die Erinnerung an so große Martern<br/>süß sein, mit dieser Gnade<br/>wird die Erinnerung süß sein,<br/>wird süß sein mit dieser Gnade,<br/>mit dieser Gnade ...</p> |
| <p>Se mai senti spirarti sul volto etc.</p>   | <p>Wenn du jemals einen Hauch ... etc.</p>  |

Hören wir jetzt hinein in den ersten Abschnitt dieser wunderschönen Arie, gesungen von der amerikanischen Mezzosopranistin Joyce DiDonato!

Der Kenner Max Arend meinte seinerzeit dazu:

*„Jedes Instrument geht seinen Weg: die Oboe konzertiert mit der Singstimme, die erste Geige synkopiert durchgehend, der Bass zupft, die zweite Geige hat ein unermüdliches aufwärts- und abwärts wogendes Viertelmotiv, die Bratschen geben ihre Achtel, das Horn lange Töne. Wir sind im Allerheiligsten dieses Stils ...“*

[Musikbeispiel: „*Se mai senti spirarti sul volto ...*“]



Diese wehmütige Arie löste sogleich nach der Aufführung bei den neidischen Komponisten Neapels Proteststürme aus. Gluck hatte in ganz ungewöhnlicher Manier bei „*gli estremi sospiri – den allerletzten Seufzern*“ die Singstimme als sog. Liegestimme über eine Reihe von Tönen in sehr hoher, aber immer gleicher Tonlage des zweigestrichenen G geführt, wozu das Orchester wogte und die begleitenden Oboen mit chromatischen Halbton-Reihen, von einer in die andere Tonart wechselnd, herbe Dissonanzen auslösten, hinterlegt vom dumpfen Schmerz der Hörner.

Die Mezzosopranistin Cecilia Bartoli ist eine temperamentvolle Südtalienerin und zeigt uns in einer verkürzten Fassung der Arie besonders deutlich, was damals Anstoß erregte.

**[Musikbeispiel: Gli estremi sospiri]**

Wir hören also ein zweites Mal diese Arie. Sie soll Ihnen so ins Ohr gehen, dass Sie beim Nachhausegehen noch nachklingt und von Ihnen nie mehr vergessen wird!

Eine solche Sequenz war in Neapel noch nie gehört worden! Sie schlug bei Publikum und Experten ein wie eine Bombe! Oder etwas vornehmer und im Stil der Zeit in einer Zeitungsnotiz ausgedrückt:

*„Sie erregte sogleich bei allen Zuhörern die mächtigste Sensation, und war von den sonst geizigen Neapolitanern so unmäßig in Abschriften bezahlt, dass der Neid der Kritik rege darüber wurde. Die Schwierigkeiten der heterogenen Töne darin machten, dass alle Kastraten, die sie zu singen versuchten, hier schlechterdings distonierten ...“*

In diesem Zusammenhang berichtet eine Kurzbiografie über Gluck in französischer Sprache, die noch zu Lebzeiten des Komponisten durch einen anonym gebliebenen Hausfreund niedergeschrieben worden war, Folgendes:



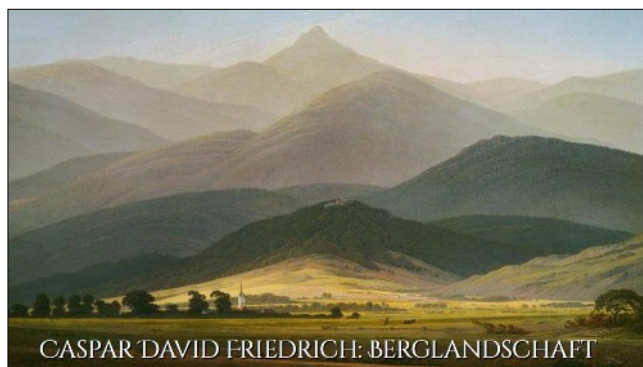
Die neapolitanischen Komponisten liefen in großer Zahl „zu Mons. Ciccio [Francesco] Durante, der damals das Orakel der Musik war, um sein Urteil zu hören. Nachdem der große Meister die fragliche Passage geprüft hatte, äußerte sich wie folgt: 'Ich will nicht entscheiden, ob das völlig den Regeln der musikalischen Komposition entspricht, aber ich sage euch, dass alle anderen, bei mir selbst angefangen, viel Ruhm verdient hätten, wenn wir nur diese eine Passage ausgedacht und niedergeschrieben hätten.'“

Dies war in der Tat eine ungewöhnliche Anerkennung aus dem Mund eines Mannes, der zuvor auf die Kompositionspraxis so vieler Neapolitaner direkten und strengen Einfluss genommen hatte!

Die Kunde von der Arie ging anschließend wie ein Lauffeuer durch ganz Europa, und lange, bevor Gluck mit seiner Frau in die Doppelmonarchie zurückgekehrt war, wurde sie in Wien bereits gesungen – z. B. von der Kammersängerin **Theresia Heinisch** mit ihrer schönen Sopranstimme, in der „Academie“ des Prinzen von Hildburghausen, dem kurze Zeit später auch Gluck seine Aufwartung machte!

Für uns hat diese melancholische Arie noch ein zweite, vom rein Kompositorischen losgelöste und dennoch viel wichtigere Bedeutung:

Denn Christoph Willibald Gluck scheint mit der Melodie dieser Arie wehmütig seinen endgültigen Abschied aus Böhmen markiert zu haben!

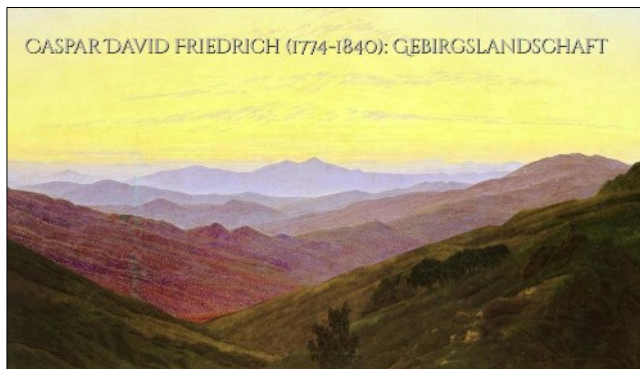


Wenn wir die Hintergrundmelodie beachten, eine Reihe von einfachen, teils in Stufen auf-, dann wieder absteigenden und dazwischen leicht hin und her wechselnden Tönen, im Hintergrund in ähnlicher Art eine Oboe, dann erkennt man vor dem geistigen Auge die Höhenzüge des Erzgebirges, ein Naturbild, das die Melodien des Barock bereits weit hinter sich lässt.

Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang daran, dass Gluck einst gesagt hatte, er wolle weniger Musiker als Maler und Poet sein! Hier haben wir das treffendste Beispiel! So weist die Arie von 1752 mit ihrer Lautmalerei bereits hinüber in die Zeit der **Romantik**. Dies ist wohlgermerkt eine Epoche deutlich nach Gluck: 1795 – 1835.

Zur Einstimmung und im Folgenden zum Vergleich Gemälde des Romantikers **Caspar David Friedrich** (1774-1840), welche, selbst wenn sie z. T. im nahen Riesengebirge entstanden sind, die zauberhafte Stimmung der nordböhmischen Gebirgslandschaft und des Erzgebirges treffend widerspiegeln.

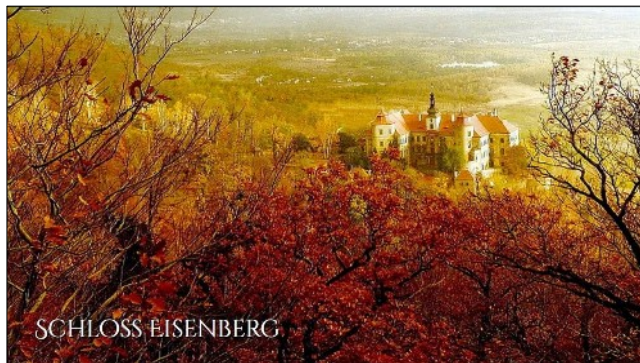
**[Musikbeispiel: Höhen]**



Für den späteren Maler Caspar David Friedrich gilt genauso, was für den Tonmaler Gluck galt, zwei Generationen vor ihm:

*„In Friedrichs Bildern sind die Körper, Dinge und Erscheinungen der Natur aus ihren natürlichen Zusammenhängen gelöst, im Bildraum organisiert und in Variationen zu immer neuen Bildkompositionen geführt ... Friedrichs Gemälde sind kaum einfache Naturnachahmung, sondern entstanden als ein vielschichtiger Prozess von verarbeitetem Naturerlebnis und gedanklicher Reflexion. Trotz der Zusammensetzung von Landschaften entsteht im Gemälde der Eindruck großer Naturnähe ...“*

Die Gluck'schen Tonfolgen markieren also, wenn wir die Entstehungsgeschichte der Arie betrachten – endgültiger Abschied aus Böhmen! -, nichts anderes als die Bergketten des Erzgebirges und der Lausitzer Berge, an denen Gluck so sehr hing und zu denen er sich mehrfach traurigen Herzens umgedreht haben mag, als er mit seinen Geschwistern die elterliche Neuschänke für immer verließ.

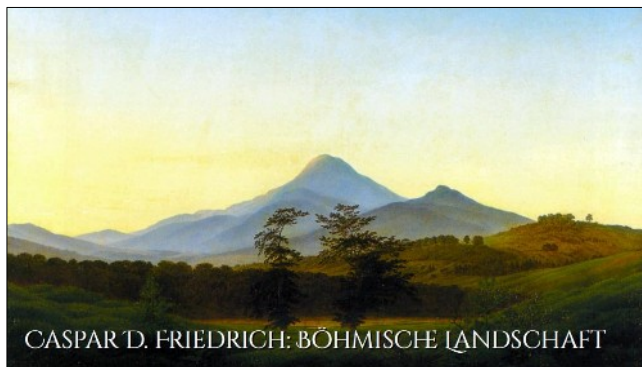


Noch ein Wort zu den dreifach in der Arie vernehmbaren Zwischentönen der „*allerletzten Seufzer*“:

### **[Musikbeispiel Dramatik]**

Sind damit nicht einige Schicksalsschläge der Familie Gluck in den böhmischen Bergen zu vereinbaren, z. B. der Heimgang beider Eltern, oder der frühe Tod des Bruders Christoph Anton, der in keinem Kirchenbuch vermerkt ist, aber möglicherweise schon in der Zeit eintrat, als Gluck's Vater noch Forstmeister von Eisenberg war?

Wir meinen: ja! Aber wie dem auch sei: Die Berge der Heimat, die Gluck so liebte, entbehrten zeitweise nicht einer gewissen Dramatik!



Hören wir noch einmal Caspar David Friedrich selbst:

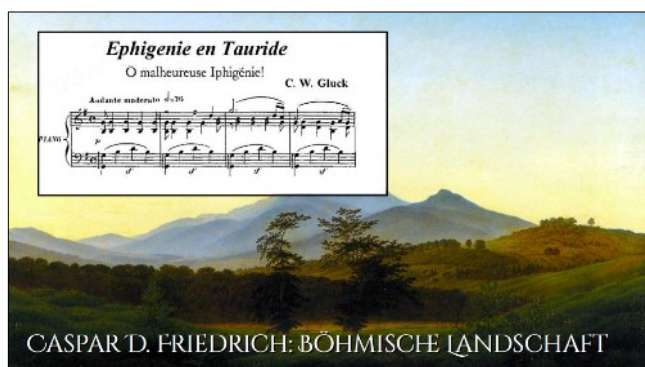
*„Die Kunst tritt als Mittlerin zwischen die Natur und den Menschen. Das Urbild ist der Menge zu groß, zu erhaben, um es erfassen zu können ...“*

Das passt auch zur Gluck'schen Musik! Wenn man das Naturbild in dieser berühmten Arie anerkennt, dann ist es gut möglich, ja sogar sehr wahrscheinlich, dass sie noch in der Neuschänke in Böhmen entstanden war, wie bereits eingangs angedeutet. Oder nach dem endgültigen Wegzug vielleicht in Prag, wo Gluck vor seinem geistigen Auge seine für immer zurückgelassene Heimat noch einmal auferstehen ließ.

Für eine Beschreibung der *Monti Lattari* oder des Vesuvs bei Neapel halten wir diese Arie jedenfalls nicht!

Gluck setzte übrigens mit seiner schlichten, aber wirkmächtigen Melodie ganz gezielt die Methode des von ihm hochverehrten **Georg Friedrich Händel** ein. Nach den Worten von Charles Burney, welcher den Meister im Jahr 1772 in Wien besuchte, habe Gluck festgestellt, *„dass die simplen Stellen die meiste Wirkung“* hätten. Deshalb habe er sich *„bei seinen dramatischen Kompositionen auf das Studium der Natur“* verlegt und sich bemüht, *„für die Singstimme mehr in den natürlichen Tönen zu schreiben, als den Liebhabern tiefer Wissenschaft oder großer Schwierigkeiten zu schmeicheln.“*

Die Arie *„Se mai senti spirarti sul volto“* muss Gluck auch später – gerade als Stück des Abschieds – besonders am Herzen gelegen haben, sonst hätte er sie nicht im relativ hohen Alter von 64 Jahren erneut auferstehen lassen, in der letzten erfolgreichen Oper, die er für Paris schrieb, *„Iphigénie en Tauride“*. Kurz nachdem diese Oper 1779 auf den Pariser Spielplan gekommen war und mit großem Erfolg ständig wiederholt wurde, musste der krank gewordene Gluck die Seine-Metropole für immer verlassen.



Bei der Entstehung des Libretto durch den Franzosen Nicolas François Guillard im Jahr 1778 hatte Gluck dieser Arie höchste Bedeutung beigemessen – aufgeregt schrieb er am 17. Juni Guillard und zitierte dazu das italienische Original:

*„Nun kommen wir zu **der großen Arie**, die den Akt während der Opferung beendet. Hier möchte ich ein Lied, in dem die Worte die Musik und die Situation gleichzeitig erklären. Der Sinn muss am Ende einer jeden Strophe enden und darf weder am Anfang noch in der Mitte der folgenden Strophen wiederholt werden. Dies ist eine wesentliche Bedingung für die Strophen ... [Das heißt u. E., die Sätze müssen beim Publikum einschlagen wie Blitze!] Zugleich will ich für die Worte, die ich von Ihnen verlange, einen Vers von zehn Silben, wobei ich darauf achte, eine lange und klangvolle Silbe zu setzen, wo immer ich sie anzeige:*

*Se mai senti spirarti sul volto  
lieve fiato que lento s'aggiri  
di, son questi gli estremi sospiri  
del mio fido che muore per me.*

*Ich möchte, dass die dritte Strophe durch eine Einzelsilbe wie im Italienischen gekürzt wird, zum Beispiel ‚vois nos peines, entends nos cris perçants‘. **Düster und feierlich muss Ihre letzte Strophe sein, wenn Sie sich einfügen soll.** Nach diesen vier Strophen – oder acht, wenn ihr wollt, vorausgesetzt, sie sind alle im gleichen Metrum – kommt der Refrain: ‚Contemplez ces tristes apprêts!‘, und das scheint mir sehr gut zu passen.*

*Ich möchte, dass die Melodie hier ziemlich genau den gleichen Sinn hat. Nach dem Refrain wird die Melodie da capo fortgesetzt, oder es werden einfach die 4 Strophen, die Sie geschrieben haben, folgen.*

***Ich erkläre wohl ziemlich verworren, denn mein Kopf ist von der Musik erregt!***

*Wenn Sie mich nicht verstehen, so lassen wir die Sache bis zu meiner Ankunft liegen, und dann wird sie bald fertig sein; das Übrige, denke ich, werden wir so lassen, wie es ist, und die Rezitative hier und da kürzen, wo sie zu lang und bloße Wiederholungen zu sein scheinen. Das wird dem Werk nicht schaden, das, wie ich meine, eine erstaunliche Wirkung haben dürfte ...“*

Diese Arie „*Ô malheureuse Iphigénie*“, gesungen von Iphigenie und dem Chor der Priesterinnen, in der nach Max Arend „*die Wirkung noch dramatisch verschärft*“ ist, ist also erneut eine Arie des tragischen Abschieds – und sie wühlte den alternden Gluck gehörig auf! Erneut symbolisierte sie den Abschied von Familie und Vaterland, nun für Iphigenie, so schmerzhaft, wie weiland sein eigener Abschied aus Böhmen ihm wehtat.

Als Gluck im Jahr 1778 in Wien diese Arie ein zweites Mal konzipierte, waren in der Tat seine Gedanken in seiner Heimat Böhmen, weil es soeben im Rahmen des Bayerischen Erbfolgekriegs 1778/79 erneut von den feindlichen Preußen besetzt worden war. Erst im Herbst war mit dem Spuk ein Ende und Gluck konnte endlich begeistert nach Paris melden: „*Unsere Neyigkeiten seyndt vortrefflich. Es befindet sich kein Preiß mehr in Böhmen ... Man kann mit diesem feldzug zufrieden seyn ...“*

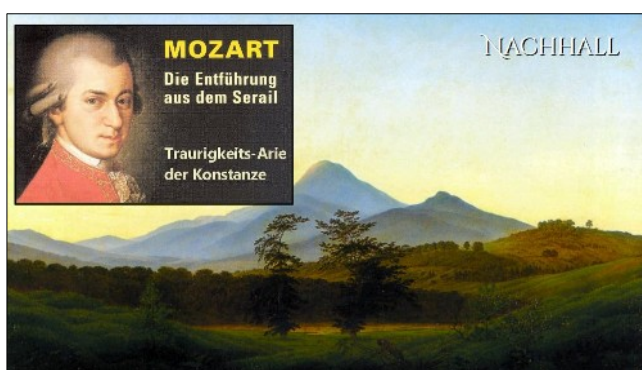
So findet sich in dieser späten Fassung von „*Se mai senti spirarti sul volto*“ der von uns postulierte Heimatbezug ein weiteres Mal bestätigt, selbst wenn die Oper selbst im fernen Tauris, auf der heutigen Halbinsel Krim, spielte.

Zwar hatte Gluck die Chorphase im Vergleich zu den „*estremi sospiri*“ der neapolitanischen Fassung etwas entschärft, aber noch immer strömte aus ihr die alte Spannung und Trauer:

„*Es handelt sich um das zweigestrichene G, wo Iphigenie die Priesterinnen auffordert; ‚Mêlez vos cris plaintifs.‘ Der Priesterinnenchor fällt unisono, dieses hohe G, diesen ‚Cri plaintif‘, fortspinnend und grausam verschärfend, gerade da ein, wo alles durcheinander tönt. Dieses ‚Durcheinandertönen‘ ist echter Gluck ...*“, meinte begeistert Max Arend.

Wollen wir ein wenig in diese Fassung hineinhören?

### [Musikbeispiel: O malheureuse Iphigénie]



Selbst ein **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) wird sich später Gluck's Genie auf seine eigene Art und Weise zunutze machen – noch zu Lebzeiten Gluck's, in der grundsätzlich ganz anders exponierten Arie der Konstanze (Name von Mozarts Frau)! Sie trägt den Titel „*Traurigkeit ward mir zum Lose ...*“ und stammt aus seinem frühen Wiener Singspiel von 1782, der „*Entführung aus dem Serail*“!

Es war übrigens Gluck, der bei dieser Gelegenheit Mozart zum Essen einlud, „*ihm viele Complimente machte*“ und dafür sorgte, dass Mozarts Oper eine zweite Aufführung erhielt. Gluck war damals, als er Mozart protegierte, 68 Jahre alt, Mozart erst 26!

Hören wir einen Ausschnitt gegen Ende der Arie, der dieselben chromatischen Tonfolgen wie bei Gluck zeigt, gesungen von der russischen Sopranistin Julia Arsentjeva. Dies war übrigens nicht das einzige Mal, das Gluck Mozart mit seiner Komponierkunst befruchtete!

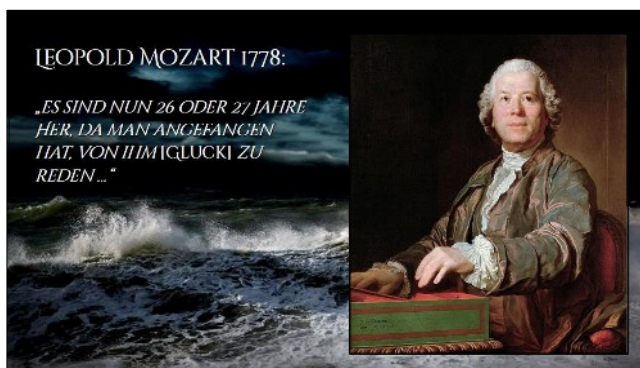
### [Musikbeispiel Arie der Konstanze]



Gluck, der begabte „Boemo“, komponierte und inszenierte 1752 in Neapel möglicherweise eine weitere Oper, von der wir nichts Näheres wissen. Auf jeden Fall aber gab er dort auch noch ein Abschiedskonzert mit seinen „böhmischen Gläsern“ aus Kreibitz, die wir bereits bei der ersten Lesung ausführlich diskutiert haben.

Das Markenzeichen „Böhmen“, das überreiche Musikleben seiner schönen Heimat, die 1773 Charles Burney in seinem „Tagebuch einer musikalischen Reise“ als das „Konservatorium Europas“ bezeichnen wird, war ihm also auch in Neapel wichtig!

Danach kehrte Gluck mit seiner jungen Frau nach Wien zurück, um sich dort endgültig mit ihr niederzulassen, zunächst im Laurantschen Haus. Spätestens in dieser Zeit werden auch seine Geschwister von der Neuschänke nach Wien gezogen sein. Finanzieller Sorgen war Gluck nicht nur jetzt, sondern auch – mit einer Ausnahme - für den Rest seines Lebens enthoben, was sich auf seine weitere Karriere als frei schaffender Komponist äußerst positiv auswirken sollte.

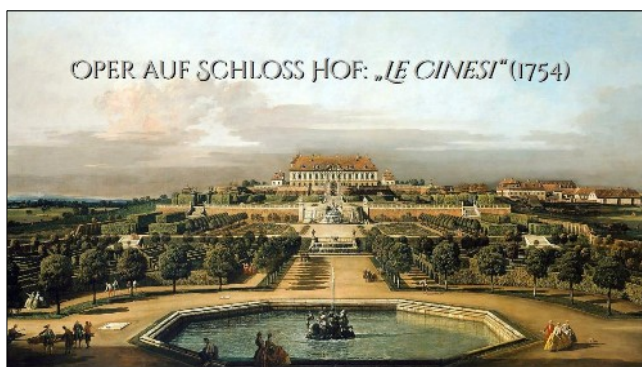


Und: Sein Ruf hatte sich spätestens mit dem Jahr 1752 so in Europa verbreitet, dass man bei der Diskussion der italienischen Oper an ihm, einem Deutschen, nicht mehr vorbeikam. Es erinnerte sich selbst Leopold Mozart noch im Jahr 1778 daran:

„Es sind nun 26 oder 27 Jahre, da man angefangen hat, von ihm [Gluck] zu reden ...“!

Seine böhmische Heimat, in der Christoph Gluck vom 4. bis zum 16. Lebensjahr aufgewachsen war und wo er zwischen 1747 und 1752 noch einmal viele glückliche Tage verbracht und seine Gesundheit erlebt hatte, lag nun endgültig hinter ihm. Nach unserem Dafürhalten hat er sie nie mehr in seinem Leben wiedergesehen.

Mit den Arien „*Se povero il ruscello*“ und „*Se mai senti spirarti sul volto*“ hatte er seiner böhmischen Heimat noch kurz zuvor ein unvergängliches Denkmal gesetzt!



Wie es weiterging, sei noch kurz angedeutet:

Zurück in Wien, stellte der schlaue und ehrgeizige Komponist unverzüglich seinen Fuß in die Tür des Hochadels, zunächst als Unterhalter und Kapellmeister des Prinzen und k. k. Generalfeldmarschalls **Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen** (1702-1787). Dieser ließ sich noch im selben Jahr 1752 scheiden und brauchte deshalb musikalische Ablenkung. Der Prinz verschaffte Gluck ab 1755 Zugang zum Wiener Hof – zunächst als Komponist für besondere Anlässe, meist familiärer Art, unter Kaiserin Maria Theresia und ihrem Sohn und Nachfolger Joseph II.

Diesen Übergang symbolisiert am schönsten **Schloss Hof**, in dem Gluck 1754 seine Kurzoper „*Le Cinesi*“ aufführte. Schloss Hof gehörte dem Fürsten von Hildburghausen und ging – nicht zuletzt durch die Werbung des Festes, dessen Höhepunkt die Gluck'sche Oper dargestellt hatte -, das Jahr darauf an das österreichische Kaiserpaar! Der Geiger und Komponist **Carl Ditters von Dittersdorf** (1739-1799) hat uns darüber in seinen Memoiren anschaulich berichtet.



### [Musik im Hintergrund]

Doch dies, meine Damen und Herren, ist ein neuer Lebensabschnitt Gluck's – und wir wollen an dieser Stelle unsere biografische Reise durch seine Schicksalsjahre beenden!

Vielen Dank für Ihr Interesse und Ihre Aufmerksamkeit und kommen Sie gut nach Hause! Wenn Sie zuvor noch Fragen haben, beantworten wir sie gern!

DER AUSFÜHRLICHE TEXT ZU DIESEN VORTRÄGEN  
FINDET SICH UNTER DER INTERNET-ADRESSE:

[HTTP://WWW.ROBL.DE/GLUCK/GLUCK.HTML](http://www.robl.de/gluck/gluck.html)

