

GLUCK



LARISSA
KIRILLINA



LEBEN BEMERKENSWERTER MENSCHEN

ÜBERSETZUNG INS DEUTSCHE VON WERNER ROBL

LEBEN BEMERKENSWERTER MENSCHEN

Biografische Reihe

gegründet 1890 von
F. Pavlenkov
und 1930 fortgeführt von
M. Gorki



Ausgabe

1960

(1760)

LARISSA KIRILLINA

GLUCK



Moskau
Junge Wache
2018

ISBN 978-5-235-04189-9

[5]

„Ich bin der Ritter Gluck“

„Alles, was Hass, Liebe, Verzweiflung, Raserei in den stärksten Zügen ausdrücken kann, faßte er gewaltig in Töne zusammen. Seine Stimme schien die eines Jünglings, denn von tiefer Dumpfheit schwoll sie empor zur durchdringenden Stärke. Alle meine Fibern zitterten – ich war außer mir. Als er geendet hatte, warf ich mich ihm in die Arme und rief mit gepresster Stimme: ‚Was ist das? Wer sind Sie?‘ –

Er stand auf und maß mich mit ernstem, durchdringendem Blick; doch als ich weiterfragen wollte, war er mit dem Lichte durch die Türe entwichen und hatte mich im Finstern gelassen. Es hatte beinahe eine Viertelstunde gedauert; ich verzweifelte, ihn wiederzusehen, und suchte, durch den Stand des Klaviers orientiert, die Türe zu öffnen, als er plötzlich in einem gestickten Galakleide, reicher Weste, den Degen an der Seite, mit dem Lichte in der Hand hereintrat.

Ich erstarrte; feierlich kam er auf mich zu, faßte mich sanft bei der Hand und sagte, sonderbar lächelnd: ‚Ich bin der Ritter Gluck!‘“

E. T. A. Hofmann, „Ritter Gluck“, 1809

Der kurze, hell klingende Name „Gluck“, der nahezu mit dem deutschen Wort „Glück“ übereinstimmt, erwies sich als wirklich glücklich für jenen Mann, der in einem abgelegenen bayerischen Dorf geboren wurde, aber bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts im ganzen Europa der Aufklärung von sich reden machte. Der Orden des Goldenen Sporns, der ihm im Namen des Papstes verliehen wurde, gab ihm das Recht, sich „Chevalier Gluck“ (oder „Ritter Gluck“) zu nennen, und die Menschen in seiner Umgebung hatten, auch wenn sie von der banalen Herkunft des Komponisten wussten, keinerlei Zweifel an der Berechtigung seines Anspruchs, [6] wenn auch nicht zur Aristokratie des Blutes, so doch zur Aristokratie des Geistes und der Seele zu gehören.

Christoph Willibald Gluck (1714-1787) war eines jener Genies, die die Entwicklung der Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts prägten. Er gehörte zur selben Generation wie Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot und Michail Lomonossow. Die Herausbildung seiner Persönlichkeit fand vor dem Hintergrund der Blüte der großen Kunst von Bach, Händel und Rameau statt, und in den letzten Jahren seines Lebens stand Gluck in Kontakt mit Mozart und Salieri, für die er selbst bereits ein verehrter Patriarch war.

Anders als sein älterer Zeitgenosse Händel und sein jüngerer Zeitgenosse Mozart erhob Gluck jedoch keinen Anspruch auf schöpferische Universalität. Es gibt nur wenige Instrumental- und Kirchenwerke in seinem Nachlass, und wenn nur diese überlebt hätten, würden wir heute wohl kaum von Gluck als einem großen Komponisten sprechen.

Glucks Name ist vor allem durch seine Opern bekannt geworden. Ihm gelang es nicht nur, in dieser damals sehr populären Kunstgattung ein eigenes Wort zu sprechen, sondern auch eine neue

Seite in ihrer Geschichte aufzuschlagen. Die Opernkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lässt sich in die Zeit vor Gluck und in die Zeit nach Gluck einteilen. Selbst die Zeitgenossen, die seinen Ideen kritisch gegenüberstanden, konnten ihn nicht ignorieren, vor allem, nachdem Glucks Reform in den 1770er Jahren in Paris triumphiert hatte, wo sie nichts weniger als eine „Revolution“ genannt wurde.

Das Zeitalter der Aufklärung, durchdrungen von einem offensiven Fortschrittsgeist, war im Allgemeinen sehr offen für Wagemut und Experimente aller Art. Die Oper, wie auch das Theater als Ganzes, versammelte damals die brilliantesten Talente um sich. Hier war das Epizentrum der aufkeimenden schöpferischen Energie, hier wurden Karrieren geschaffen und zerstört, hier wurde erbittert um den Einfluss auf die Herzen und die Köpfe der Zeitgenossen gekämpft, seien es Könige und Adlige oder das einfache Publikum von der Galerie aus. Das Theater war der Querschnitt der Gesellschaft, und die Musik war ihre Seele.

Das Schicksal von Gluck ist in dieser Hinsicht sehr aufschlussreich. Als Sohn eines fürstlichen Wildhüters und Försters hätte er ein wohlhabender Bürger werden können, der die ihm zugedachte soziale Nische besetzt und seine Tage in Frieden und Einklang mit den Erwartungen seiner Familie verbringt, wie es seine zahlreichen Brüder und Schwestern taten.

Aber von Kindheit und Jugend an war er in die bestehenden Klassen- und Geistesverhältnisse eingezwängt. Es zog ihn magisch an, Verbote zu brechen, über die vorgegebenen Grenzen hinauszugehen, zu etwas Großem, Neuem und Unbekanntem.

Die unwiderstehliche Anziehungskraft der Musik selbst resultierte für Gluck [7] im Bruch mit seiner gewohnten Lebensweise. Aber auch nachdem er Musiker geworden war, gab er sich trotz aller Hindernisse nie mit dem Erreichten zufrieden, sondern schritt unaufhaltsam voran, indem er sich neue Betätigungsfelder erschloss und darin seine eigenen Gesetze und Regeln schuf. Es war dieser schwierige und riskante Weg, der ihn schließlich zu glänzendem Erfolg führte. Glucks Musik fand Beifall in Mailand, Venedig, Rom, London, Dresden, Wien, Paris, St. Petersburg ...

Sein Einfluss auf seine Zeitgenossen war enorm und erstreckte sich auf alle Lebensbereiche. Gluck genoss die Gunst der Kaiserin Maria Theresia und er war Lehrer und Lieblingskomponist ihrer Tochter, der Erzherzogin und späteren Königin Marie Antoinette. Glucks Opern wurden aber auch von jenen bewundert, die - ob gewollt oder ungewollt - die Französische Revolution ideologisch vorbereiteten: Voltaire, Rousseau und D'Alembert.

Gluck war in der Tat ein großer Musiker, aber die Bedeutung seiner Persönlichkeit, seiner Ansichten und seines Werks geht weit über die engen beruflichen Grenzen hinaus. Das Buch über Gluck von Sergei Alexandrowitsch Rytsarev ist in diesem Punkt sehr präzise: „Gluck und die Enzyklopädisten. Gluck und Descartes. Gluck und die deutsche Poesie. Gluck und die Oper. Gluck und das Problem des Internationalen. Gluck und der Klassizismus. Gluck und die Zukunft. Gluck und die Reform. Gluck und Wagner. So groß ist die Dimension des Genies von Gluck heute.“¹

Der Forscher beklagt jedoch, dass Glucks musikalische Sprache selbst nicht ausreichend erforscht wurde und sein Werk in der Aufführungspraxis nur sehr begrenzt und einseitig vertreten ist: nur die Reformoperen werden aufgeführt, und selbst diese nur sehr selektiv („Orpheus“ ist zweifellos der Spitzenreiter) und meist in nicht autorisierten Bearbeitungen.

1 Rytsarev 1987, 27.

In der Tat, im 20. Jahrhundert kam es vielen so vor, als ob Glucks Werk nur noch historischen Wert besäße und seine künstlerische Bedeutung bereits verloren hätte. Doch die wahren Klassiker sind wirklich unsterblich. Am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist das Interesse an Gluck in der Musik- und Theaterwelt wieder spürbar erwacht. Der deutsche Verlag „Bärenreiter“ setzt die wissenschaftliche Herausgabe des neuen Gesamtwerks von Gluck fort; es erscheinen Tonaufnahmen seiner wenig bekannten frühen Opern; die berühmtesten Meisterwerke werden in Theatern auf der ganzen Welt inszeniert, und jedes Mal entdeckt man neue Bedeutungen in ihnen. [8]

Auch die Literatur über Gluck wächst ständig. Sie ist nicht so unendlich umfangreich wie die Literatur zu Mozart oder Beethoven, aber sie ist ebenfalls sehr reichhaltig. Bücher und Artikel von Julian Rushton, Patricia Howard, Klaus Hortschansky, Gerhard und Renate Croll haben die Werke der maßgeblichen Forscher in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Alfred Einstein, Jacques Gabriel Prod'homme und andere) ersetzt. Unter der Herausgeberschaft von Howard wurde 2015 eine umfassende Sammlung der wichtigsten Artikel von Musikwissenschaftlern aus verschiedenen Ländern veröffentlicht, die das gesamte Panorama der zeitgenössischen Gluckologie repräsentiert, und 2016 neu aufgelegt.

Leider beschränkt sich dieser Reichtum im Russischen auf einige alte übersetzte Aufsätze (Artikel von Hector Berlioz, Essays von Romain Rolland), Wörterbuchartikel, Abschnitte in musikgeschichtlichen Lehrbüchern und nur zwei relativ junge Monografien. Das hier erwähnte informative und profunde Buch von S. A. Ritsareva (1987) richtet sich vor allem an Spezialisten, die mit dem Werk des Komponisten bereits gut vertraut sind. Meine in Buchform erschienene Arbeit „Gluck's Reformopern“ (2006) analysiert Werke, die mit den beiden Phasen von Glucks Reform zusammenhängen, und richtet sich ebenfalls hauptsächlich an Musiker. Die biografische Skizze von I. I. Bialetsky (1971), die den Untertitel „Ein Buch für junge Leute“ trägt, ist populär und lehrreich. Studien rein wissenschaftlicher Art (Dissertationen, Artikel in musikwissenschaftlichen Fachzeitschriften) erheben in der Regel nicht den Anspruch, ein ganzheitliches Porträt von Gluck und eine schrittweise Analyse seines Schaffensweges zu erstellen.

Es liegt auf der Hand, dass das Erscheinen einer ausführlichen Biografie von Gluck in russischer Sprache längst überfällig ist, und es ist schwierig, einen geeigneteren Rahmen dafür zu wählen als die Reihe „Leben bemerkenswerter Menschen“. In diesem Zusammenhang möchte ich an die Worte erinnern, mit denen Romain Rolland seinen Essay über Gluck beendet:

„... Eines der Geheimnisse des unwiderstehlichen Reizes seiner Kunst liegt darin, dass sie den Duft von moralischem Edelmut, von Ehrlichkeit, von Tugend verströmt. Ja, ich denke, das Wort ‚Tugend‘ charakterisiert die Musik von Alceste, Orpheus oder der keuschen Iphigenie am besten. Deshalb wird ihr Autor den Menschen lieb und teuer bleiben; deshalb ist er, wie Beethoven, viel mehr als ein großer Musiker: er ist ein großer Mensch mit einem reinen Herzen.“² [9]

2 Rolland 1988, 206. Übersetzung von Y. L. Weisberg.

TEIL 1: DER WANDERGESELL

Der Sohn eines Försters

Wäre unser Held in die Familie eines Musikers hineingeboren worden, dann würde es wohl niemanden überraschen, dass er über die entsprechenden Fähigkeiten verfügte, und wir hätten etwas mehr Informationen über seine anfängliche Erziehung und Ausbildung. Aber Christoph Willibald wurde in die Familie des Försters und Wildhüters Alexander Johannes Gluck (1683-1743) hineingeboren, der wiederum der Sohn des Erbförsters und Wildhüters Hans Adam Gluck war, und so war Alexanders erstgeborener Sohn für den gleichen Weg bestimmt. In einer Gesellschaft mit starken patriarchalischen und feudalen Traditionen war es üblich, den Beruf des Vaters, des Großvaters und des Urgroßvaters zu erben, was sowohl für die Fürsten als auch für ihre Untertanen galt.

Wo und wann genau Christoph Willibald Gluck geboren wurde, ist keine einfache Frage. Es scheint, dass er es selbst nicht so genau wusste. Im 18. Jahrhundert war die Taufurkunde das wichtigste Dokument im Leben eines Menschen, und die Geburtstage wurden nicht immer festgehalten. Da seine Familie während seiner Kindheit mehrmals umzog, hielt Gluck die Stadt Neustadt in Bayern für seinen Geburtsort - aber dort wurde sein Vater geboren, nicht er selbst. Im 19. Jahrhundert begannen zwei bayerische Dörfer in der Nähe von Neustadt um das ehrenvolle Recht zu kämpfen, als Geburtsort des großen Komponisten bezeichnet zu werden: Weidenwang, wo Christoph Willibald am 4. Juli 1714 getauft wurde, und Erasbach, wo er am 2. Juli geboren worden sein soll, was heute als korrekt bezeichnet wird.

Der akribische Historiker und Heimatforscher Dr. Werner Robl aus Berching recherchierte alle möglichen archivalischen Quellen und kam zu dem Ergebnis, dass Gluck doch [10] am 4. Juli in Weidenwang geboren wurde.³

Tatsache ist, dass kurz vor Alexander Glucks Ankunft in Erasbach sein Vorgänger ermordet worden war und es für den neuen Förster vernünftig war, zunächst etwas abseits der feindlichen Einwohner zu leben. Der Beruf des Wildhüters war mit vielen Gefahren verbunden: Zu seinen Aufgaben gehörte die unerbittliche Verfolgung von Wilderern, die, wenn sie erwischt wurden, hart bestraft wurden. Aber die Wilderer waren Einheimische und der Förster war ein Auswärtiger, was den Interessenkonflikt nur noch verschärfte.

Die Kirche St. Willibald war die dem alten Forsthaus in Weidenwang am nächsten gelegene Kirche, sodass die Wahl dieser Kirche und die Benennung des Kindes nach dem betreffenden Heiligen nahe lag. Der heilige Willibald, dessen Namen das Gotteshaus trug, war ein Benediktinermönch, der im 8. Jahrhundert lebte und Bischof im sächsischen Erfurt und später im bayerischen Eichstätt wurde; sein Gedenken wird von den Katholiken am 7. Juli begangen. Gluck wurde also

3 Vgl. Werner Robl: Zum 300. Geburtstag des Komponisten Christoph Willibald Gluck: Auf den Spuren der Familie Gluck in den Sulzgau-Dörfern Weidenwang und Erasbach. Fallstricke und Losungen der regionalen Gluck-Forschung, 2013. S. 4. (<https://www.robl.de/gluck/gluck2.pdf>).

am Vorabend des örtlichen Kirchweihfestes getauft. Es sollte jedoch beachtet werden, dass Gluck als Komponist den Namen „Willibald“ nicht mehr benutzte und sich nur noch „Christoph“ oder „Christopher“ nannte, und manchmal auf italienische Weise „Cristofano“. Dies geschah vornehmlich aus praktischen Gründen: Er lebte lange Zeit unter Ausländern - Italienern, Engländern, Franzosen -, deren der Name „Christoph“ geläufig war, auch klarer klang und keinen Anlass zur Verwechslung bot: kurz und bündig: „Christoph Gluck“.

In Erasbach gibt es ein weiteres Forsthaus, das damals gerade fertiggestellt und im Sommer 1714 vollendet worden war. Offenbar zog Alexander Gluck mit seiner Frau kurz nach der Geburt des Kindes dorthin. Auch im heutigen Erasbach wird der Name Gluck verehrt; außerdem ist das Haus erhalten geblieben - trotz seines ehrwürdigen Alters wirkt es solide und sorgfältig gepflegt. Das Haus befindet sich in Privatbesitz und ist kein Museum, aber eine Gedenktafel erinnert an die frühen Lebensjahre Glucks.

Wenn auch Informationen über den Vater des Komponisten erhalten sind (Herkunft, Beruf, Dienstzeugnisse, Bekannten [11] kreis), so wissen wir nichts über die Mutter außer ihren Namen: Maria (Anna) Walburga. Kein Mädchenname, keine Angaben über ihre Verwandtschaft, über Neigungen, Charakter und Aussehen. Sie starb am 8. Oktober 1740 im Alter von 58 Jahren.

Auch heute noch sind sowohl Weidenwang als auch Erasbach kleine Dörfer, die weitab von Geschäfts- und Touristenwegen liegen und von den umliegenden deutschen Städten (Regensburg, Nürnberg, München) aus ohne Auto nicht leicht zu erreichen sind. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war es ein echter „Bärenwinkel“. Die märchenhaft majestätischen Wälder über den Dörfern, die eine Vielzahl von Wild beherbergte, waren hauptsächlich fürstliche Jagdgebiete. Außerdem lagen diese Jagdgebiete im Grenzgebiet: Die Oberpfalz und Böhmen und nach 1714 auch Bayern und Böhmen waren Nachbarn.

Trotz des Urwaldes war das Amt des Wildhüters und Försters ein sehr verantwortungsvolles, und derjenige, der es bekleidete, musste vieles können und wissen: Er musste gut mit Waffen umgehen können, ein Fährtenleser sein, sich mit Pferden und Hunden, mit den Gewohnheiten von Tieren und Vögeln auskennen, mit adligen Herren auskommen, seine Untergebenen streng befragen können und Wilderer nicht davonkommen lassen. Die Jagd galt damals als eine Kunst, die neben den notwendigen praktischen Fertigkeiten von einem ganzen System von Ritualen begleitet wurde, deren Kenntnis bei den Adligen von Kindheit an gepflegt wurde, und ein Wildhüter im Dienste der adligen Herren musste auch all diese Feinheiten kennen.

Von klein auf erlernte Alexander Gluck von seinem Vater berufliche Fertigkeiten, und außerdem war er von 1702 bis etwa 1711 als Infanterist im Regiment des Fürsten Lobkowitz im Militärdienst und nahm am Spanischen Erbfolgekrieg teil, der 1713 endete (Österreich versuchte, Frankreich das Recht auf den spanischen Thron streitig zu machen; am Ende wurde der französische Dauphin König von Spanien). Folglich konnte der Jäger sehr gut schießen und hatte höchstwahrscheinlich einen strengen und kämpferischen Charakter. Alexander Glucks Karriere war erfolgreich: 1711 war er Unterförster in Weidenwang (Bewachung der Waldungen des Klosters Seligenporten), ab 1712 war er Unterförster in Weidenwang und Erasbach. Der Grund dafür war die Nähe dieser Siedlungen und die Einheitlichkeit der Waldgebiete.

An seine ersten Jahre in Bayern dürfte sich Christoph jedoch kaum klar erinnern haben, [12] denn schon 1717 wechselte sein Vater mit der Familie ins benachbarte Böhmen, und zwar in den Ort Kamnitz. Von dort zog die Familie bald nach Reichstadt um (heute Zákupí in Nordböhmen), das für sein Schloss aus dem 16. Jahrhundert berühmt ist. Im Jahr 1722 zog die Familie des Försters dann nach Nordwesten, in die Stadt Kreibitz (tschechisch Hříbska), die unter der Herrschaft der Fürsten von Kinský stand. Im Jahr 1727 wurde Alexander Gluck schließlich zum Oberförster des

Fürsten Georg Philipp Lobkowitz auf Schloss Eisenberg (zámek Jezeří) ernannt.

All diese Umzüge bedeuteten für Alexander Gluck nicht nur einen allmählichen beruflichen Aufstieg, sondern auch die Notwendigkeit, mehr Geld zu verdienen, um seine immer größer werdende Familie zu ernähren. Alexander und Walburga Gluck hatten insgesamt 9 Kinder, die jedoch nicht alle das Erwachsenenalter erreichten.

Etwa alle zwei Jahre gab es Familienzuwachs:

- Am 11. April 1716 bekam Christoph Willibald einen Bruder, Christoph Anton, der aber wahrscheinlich schon als Kind starb. Außer einem Taufeintrag in Erasbach sind keine Informationen über ihn erhalten geblieben.
- Am 2. Mai 1718 wurde Maria Anna Rosina in Reichsstadt geboren; sie starb um 1762. Sie heiratete einen tapferen Husaren, den späteren Rittmeister Claudius Hedler, und brachte eine Tochter, Nanette, zur Welt, die einige Zeit nach dem Tod seiner Schwester von Gluck an Kindes statt angenommen wurde (mehr über Nanette später).
- Am 25. August 1720 wurde Franz Anton Ludwig geboren. Dieser Sohn erbte den Beruf seines Vaters; er wurde 1787 Staatsförster in Wien und starb 1799 in Prag.
- Am 18. November 1722 wurde Franz Karl Gluck, der ebenfalls den Beruf des Wildhüters wählte, in Kreibitz getauft; er wurde später Jäger in Baumgarten an der March in Niederösterreich.
- Am 22. Januar 1725 wurde Anna Elisabeth in Kreibitz getauft; sie heiratete später einen Friedrich Kramer aus Dux und hatte drei Kinder; sie starb spätestens 1787.
- Über die beiden anderen Brüder von Gluck, Heinrich Josef und Felix Mathes, ist außer ihren Taufdaten (9. Mai 1727 und 24. Januar 1732) nichts bekannt; offenbar lebten sie nicht lange.
- Der jüngste Bruder schließlich, Franz Johann Alexander, wurde am 24. Mai 1734 in Eisenberg geboren und wurde später Wiener „Aufschlags“-Beamter: Er arbeitete im kaiserlich-königlichen Amt zum Wiegen und Besteuern von Mehl. Er starb [13] 1795 in Wien; alle seine Kinder starben vor ihm, und dieser Zweig der Familie erlosch.⁴

Einerseits bescherte die Tatsache, dass er Geschwister hatte, Christoph Willibald Gluck eine sorglose Kindheit. Wahrscheinlich brauchte er nicht einmal Freunde außerhalb des Hauses zu finden. Andererseits hatte er Verpflichtungen gegenüber seiner Familie: Er war der Älteste und musste seinen Eltern bei der Hausarbeit helfen. Im 18. Jahrhundert begannen die Kinder des einfachen Volkes schon sehr früh, an der Seite der Erwachsenen und manchmal auch unabhängig davon zu arbeiten. Die kleinen Hirtinnen und Hirten sehen auf den Bildern dieser Zeit sehr rührend aus, aber ihre Arbeit war nicht einfach: Sie mussten den ganzen Tag bei jedem Wetter die Herde hüten. Noch schwieriger war es für die jungen Minenarbeiter, die bereits im Alter von 7 Jahren angestellt wurden; ihr Arbeitstag konnte bis zu 12 bis 14 Stunden Arbeit betragen. Erst im 19. Jahrhundert gab es Gesetze, die die Arbeit von Kindern auf 10 Stunden täglich begrenzten. Kinder arbeiteten auf den Feldern und in den Manufakturen, handelten auf der Straße, dienten als Hausierer und Boten. Auch Kinder von armen Musikern arbeiteten. Ludwig van Beethoven war es seit seinem 11. Lebensjahr gewohnt, in aller Herrgottsfrühe aufzustehen, um 6 Uhr morgens in

4 Genauere Informationen über Glucks Geschwister finden Sie in einem Artikel des österreichischen Musikwissenschaftlers und Archivars Michael Lorenz: Lorenz M., The Last Ritter von Gluck and his Relatives (2013), <https://michaelorenz.blogspot.com/2013/06/the-last-ritter-von-gluck-and-his.html> (Bezugsdatum: 09.12.2024)

der Kirche zu sein, wo er als Hilfsorganist arbeitete.

Vor diesem Hintergrund fiel die kinderreiche Familie eines fürstlichen Försters relativ wohlhabend aus. Alexander Gluck hatte es aber nicht nötig, einen seiner Söhne zur erwerbsmäßigen Arbeit zu schicken; sein Gehalt und die Einkünfte aus dem eigenen Hof ermöglichten ein Leben in vollem Wohlstand, ob in Bayern oder Böhmen. Aber Arbeit gab es in jedem bäuerlichen Haushalt immer genug, und es war nicht üblich, die Kinder zu verwöhnen. Auch die häufigen Umzüge und die Eingewöhnung der Familie an einem neuen Ort kosteten viel Mühe.

Die Grenzen der deutschen Fürstentümer wurden im 18. Jahrhundert häufig neu gezogen, und so bleibt die Frage nicht nur nach dem Geburtsdatum und -ort von Christoph Willibald umstritten, sondern auch die nach seiner Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Nation und dem einen oder anderen Staat. Wer ist er? Der große Deutsche? Aber Deutschland als politisches Ganzes gab es damals noch nicht, obwohl Gluck im Alter spürbar von deutschem Patriotismus durchdrungen [14] war.

Oder war er ein großer österreichischer Komponist?

Doch Gluck war im Gegensatz zu Haydn und Mozart eindeutig kein Österreicher, weder von seiner Herkunft noch von seiner Gesinnung her, obwohl er sich ab den 1750er Jahren in Wien niederließ. War er ein Bayer? Er verbrachte nur die ersten drei Jahre seines Lebens in Bayern, damals ein Fürstentum innerhalb des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, und konnte sich nicht einmal daran erinnern, wo er geboren wurde. Oder Tscheche? ...

Christoph Gluck verbrachte einen Großteil seiner Kindheit und frühen Jugend in Böhmen, das er als seine zweite Heimat betrachtete. Seine italienischen Bewunderer nannten ihn später „den göttlichen Böhmen“ und seine französischen Feinde „den böhmischen Bären“. Auf den Titelblättern alter Manuskriptkopien einiger seiner frühen Werke steht „Christopher Gluck, Tscheche“ (zum Beispiel auf dem Manuskript seiner Oper „La clemenza di Tito“ aus der Sammlung des Pariser Konservatoriums). Er war ein „Tscheche“ für den großen italienischen Librettisten Pietro Metastasio, für Mozarts ersten Biografen, den Prager Professor František Nimecek, und für andere Zeitgenossen, die seinen Namen in Veröffentlichungen des späten 18. Jahrhunderts erwähnten. So heißt es in einem anonymen Pamphlet, das 1794 in Lausanne veröffentlicht wurde und dem Leben und Tod von Glucks Gönnerin, der Königin Marie Antoinette, gewidmet war: „Dieser berühmte Komponist vertonte die Iphigenie, die von allen Kennern als Meisterwerk bezeichnet wurde, die aber von der gegnerischen Partei fast ausgebuht wurde. Da Gluck Böhme war, nannte man das Werk, um es herabzusetzen, ‚die böhmische Iphigenie‘. Diese Ungerechtigkeit verletzte die Dauphine zutiefst.“⁵

Der Familienname Gluck hat wahrscheinlich tschechische Wurzeln. Im 17. Jahrhundert wurde er auf verschiedene Weise geschrieben, darunter Gluckh, Klich, Klig, Kluck. Das tschechische Wort „Kluk“, auf das er möglicherweise zurückgeht, bedeutet „Knabe, Kind“ und im weiteren Sinne „Magd, Dienerin“. Der Urgroßvater des Komponisten, Simon Gluck (Gluckh), stammte vermutlich aus der tschechischen Stadt Rokicany, wo er als Wildhüter und Förster tätig war. Ob er ein Tscheche war, ist nicht bekannt.

Im 18. Jahrhundert ging es weniger um die nationale Herkunft, sondern vielmehr um die Nationalität (und Gluck war immerhin Untertan des Heiligen Römischen Reiches), um die konfessionelle Zugehörigkeit (Katholischer Glaube) und schließlich um die Sprache und die [15] kulturelle Tradition.

5 Storia di Maria Antonietta, arciduchessa d' Austria, Regina di Francia, suo processo et sua morte. Losanna (Lausanne) 1794. S. 15.

Glucks konfessionelle Zugehörigkeit ist eindeutig: Ab 1627 herrschte in Böhmen der Katholizismus vor, und kein anderer Glaube wurde von den Behörden anerkannt. Allerdings gab es einige Nuancen. Hussitenlieder und geistliche Lieder in tschechischer Sprache, die während der Reformation entstanden, als der Einfluss des Protestantismus in Böhmen sehr stark war, waren im Alltag weiterhin zu hören, auch bei religiösen Festen. Die katholische Kirche war gezwungen, dieses Repertoire zu tolerieren, solange die Texte nichts Aufrührerisches enthielten. Es besteht kein Zweifel, dass Gluck mit diesem Teil der böhmischen Musik, der sich sowohl von den lateinischen gregorianischen Gesängen der katholischen Kirche als auch von den deutschen protestantischen Chorälen deutlich unterschied, bestens vertraut war.

Auch die Frage nach der Muttersprache Glucks ist nicht ganz einfach. Kein Geringerer als Antonio Salieri, Glucks Verehrer und Anhänger, behauptete, seine Muttersprache sei „Tschechisch“ und sein Deutsch sei bis zum Ende seines Lebens ziemlich eingerostet. Die Sprachschwierigkeiten in den letzten Lebensjahren Glucks könnten jedoch auf die Folgen mehrerer Schlaganfälle zurückzuführen sein, die er erlitt. Salieri konnte überhaupt kein Tschechisch und beherrschte die deutsche Sprache nur sehr schlecht, sodass er hier nicht als Experte gelten kann. Ein ähnliches Zeugnis über Glucks Sprachvorlieben stammt jedoch von Carl Černý, der allerdings erst 1799 geboren wurde und Gluck nicht mehr lebend gesehen hat, aber sein Vater, der Pianist Václav (Wenzel) Černý, erzählte ihm, dass der alte Gluck mit ihm ausschließlich auf Tschechisch gesprochen habe.

Es sind jedoch weder Briefe von Gluck in tschechischer Sprache noch seine musikalischen Kompositionen zu tschechischen Texten erhalten geblieben. Dies überrascht jedoch nicht. Höchstwahrscheinlich hatte er die Sprache von Kindesbeinen an nach dem Gehör gelernt, war aber mit der sehr fantasievollen tschechischen Rechtschreibung vielleicht nicht ganz vertraut. Außerdem galt Tschechisch als Umgangssprache niedrigen Niveaus, und selbst der böhmische Adel zog es oft vor, Deutsch oder Französisch zu sprechen. Glucks Briefe, die er in seinen reifen Jahren geschrieben hat, beinhalten Deutsch, Französisch und Italienisch; es ist offensichtlich, dass er ein großes Sprachvermögen besaß. Auch wenn Deutsch nicht seine Muttersprache gewesen sein sollte, sondern eine erlernte Sprache, so war Gluck darin doch geschickt genug, um sich mit den gebildetsten Menschen seiner Zeit in angemessener Weise zu verständigen. [16]

Ein Bild vom Leben an den Orten, an denen Glucks Kindheit stattfand, können wir nicht nur aus trockenen Dokumenten, sondern auch aus Carl Maria von Webers wunderbarer Oper „Der Freischütz“ gewinnen, die allerdings viel später als die uns interessierende Zeit – 1817 - entstand und die 1821 in Berlin uraufgeführt wurde. Dieses Werk gewann sofort die Liebe der Nation und wurde als eine wahrhaft volkstümliche deutsche Oper des 17. Jahrhunderts empfunden, nicht in Deutschland, sondern in Böhmen, d. h. in der heutigen Tschechischen Republik, und die Hauptfiguren sind fürstliche Wildhüter, d. h. „Kollegen“ von Glucks Vater Alexander Gluck.

Die fantastische Komponente der Handlung leitete Webers Librettist Johann Friedrich Kind aus literarischen Bearbeitungen von Volkslegenden über einen „schwarzen Jäger“ ab, der seine Seele an den Teufel verkauft, der ihn mit der Fähigkeit ausstattet, magische Kugeln zu verschießen. Aber es war nicht nur die romantische Handlung, die Webers Oper unglaublich populär machte. Der Kampf zwischen Gut und Böse in der Seele des jungen Wildhüters Max, der der Versuchung erliegt, die Kugeln vom Teufel zu empfangen, entfaltet sich vor der farbenfrohen Kulisse alter bäuerlicher Bräuche und Feste. Weber hat den ewigen Wald in seiner Musik dargestellt, entweder feierlich und ruhig, wie zu Beginn der Ouvertüre, oder düster und nächtlich, voller unheimlicher Klänge und geisterhafter Besessenheit (z. B. die Szene im Wolfstal). Die Oper zeigt unter anderem, wie sich die Wildhüter in der Treffsicherheit messen und zu den Klängen eines Jagdhorn-Bläserensembles mitreißende Lieder singen. Weber und Kind schufen natürlich ein idealisiertes

Bild des ländlichen Lebens im 17. Jahrhundert und machten es sich nicht zur Aufgabe, den böhmischen Folkloregeschmack genau wiederzugeben, aber viele Alltagsrealitäten waren durchaus authentisch, und das Publikum erkannte sie sofort.

Hätte Gluck mehr als hundert Jahre gelebt und einer Aufführung des „Freischütz“ beigewohnt, wäre vielleicht auch er von den Erinnerungen an seine Kindheit durchdrungen gewesen. Der Förstersohn sah zweifellos lärmende Dorffeste mit Tanz und geselligem Beisammensein, mit Scheibenschießen (übrigens war auch Mozarts absolut städtische Familie diesem damals beliebten Sport zugetan!) und Jagdausrüstung, die nach Schießpulver, Leder, Lagerfeuerrauch, Eisen und Tierblut rochen ... Natürlich hörte er auch Geschichten über allerlei wunderbare, seltsame und beängstigende Begebenheiten, die sich im Wald ereigneten:

Jagdgeschichten von Begegnungen mit gestaltwandelnden Bestien und Untoten des Waldes, [17] Erzählungen von Feen und Elfen, Erzählungen alter Leute von unglaublichen Geschichten aus längst vergangenen Zeiten ... Wahrscheinlich nahm Alexander Gluck seinen ältesten Sohn mit, wenn er durch die ihm anvertrauten Waldgebiete reiste. Der Junge betrachtete die Stämme und Kronen jahrhundertealter Kiefern, mächtiger Tannen und riesiger Eichen, sah wilde Tiere und hörte die Stimmen verschiedener Vögel. Es war eine wunderbare Welt, die einen Menschen auf einmal und für immer in sich aufnehmen konnte. Doch Christoph Gluck ist dem Zauber des Waldes nie erlegen. Er spürte schon früh, dass dies nicht seine Welt war, in der er nicht lange bleiben wollte und auch nicht sollte.

Ein fürstlicher Jäger und Förster konnte kein Analphabet sein, und so war Alexander Glück klar, dass sein Sohn und künftiger Erbe die beste Ausbildung erhalten sollte, die er sich in dieser Gegend erhoffen konnte. Grundschulen gab es damals fast nur in den kleinsten Ortschaften (Erasbach hatte zum Beispiel keine Schule). Die Kinder wurden im Lesen, Schreiben, Rechnen, in den Grundlagen der lateinischen Sprache (der Gottesdienst wurde in Latein abgehalten), im Gesetz Gottes und fast immer in der Musik unterrichtet.

Die Schule lehrte vor allem das Singen von Kirchenpsalmen und Kirchenliedern. Manchmal konnte der Schullehrer den Kirchenregenten ersetzen, oder im Gegenteil, der Kirchenorganist war auch der Lehrer. Andererseits waren die Lehrer Priester, Mönche oder Nonnen (im Fall von Schülerinnen). Die Klassen waren klein: zehn oder zwölf Kinder versammelten sich in einem Raum, und jedes unterrichtete und beantwortete seine eigene Lektion. Ein unverzichtbares Attribut der Erziehung war ein Eimer mit einer Rute; unartige und nachlässige Schüler wurden vor aller Augen ausgepeitscht (gewöhnlich geschah dies durch den Hilfslehrer, Pedell).

Gründlicher war die Erziehung in den Schulen und Gymnasien der Jesuiten. Der geistliche Orden der Jesuiten, der 1534 von dem Spanier Ignatius Loyola gegründet worden war, erlangte im 18. Jahrhundert großen Einfluss in der katholischen Welt und sogar über deren Grenzen hinaus. Die Jesuiten führten eine umfangreiche Missionsarbeit durch und schickten Prediger in die entlegensten Länder (Indien, China, Japan, Kongo, Paraguay, Brasilien). Dies erforderte nicht nur Menschen, die fest in ihrem Glauben standen, sondern auch gut ausgebildete Menschen, die in der Lage waren, mit jedem zu sprechen, von den südamerikanischen Indianern bis zum chinesischen Kaiser. Die Jesuiten übernahmen also praktisch das höhere Bildungssystem in den katholischen Ländern Europas. [18]

Sie gründeten Schulen, Gymnasien, Hochschulen und Universitäten, leiteten sie oder unterstellten sie ihrem Einfluss. Die jesuitischen Erzieher kümmerten sich nicht nur um die christliche Erziehung der jungen Menschen, sondern förderten auch die Entwicklung der Wissenschaften und Künste auf jede erdenkliche Weise. Mathematik, Astronomie, Physik, Logik, Rhetorik, Philologie (einschließlich der Kenntnis alter und moderner Sprachen, inklusive orientalischer Sprachen),

Poesie, Musik, Theater; all das war in den Programmen der jesuitischen Bildungseinrichtungen enthalten.

Christoph Gluck besuchte die Volksschule in Kamnitz und in Ulbersdorf bei Schloss Eisenberg. Danach schickte ihn sein Vater, wie allgemein angenommen wird, auf das Jesuitengymnasium in Komotau (heute Chomutov), einer Stadt, die ebenfalls in Nordböhmen liegt, wie Schloss Eisenberg, wenn auch in einiger Entfernung von diesem.

Seit der Veröffentlichung der ersten ausführlichen Gluck-Biografie durch Anton Schmidt im Jahr 1854 wurde allgemein angenommen, dass Christoph von 1726 bis 1732 das Gymnasium besuchte. Diese Daten werfen nun jedoch eine Reihe von Fragen auf. Erstens trat Alexander Gluck erst 1727 als Oberförster in den Eisenberger Dienst ein. Zweitens sind keine Aufzeichnungen über den Aufenthalt von Christoph Willibald Gluck am Gymnasium gefunden worden. Andererseits erscheint 1736 in den Schülerlisten „Franz Gluck aus Eisenberg“. Dabei könnte es sich um einen der jüngeren Brüder des späteren Komponisten handeln, wahrscheinlich um Franz Anton Ludwig (geboren 1720). Wenn Alexander Gluck seinen ältesten Sohn in erster Linie zu einem Helfer und Nachfolger erziehen wollte, warum schickte er ihn dann auf ein Jesuitengymnasium, in eine Institution mit strenger Disziplin, die zudem die Schüler in jeder Hinsicht zur Musik und zum Theater ermutigte - also genau das, was ein Berufsförderer absolut nicht nötig hatte?

Andererseits soll Gluck im Chor der Jesuitenkirche am Gymnasium gesungen haben, was bedeutet, dass er etwas mit dieser Einrichtung zu tun hatte. Doch wo auch immer Christoph lernte, ob in einer einfachen Dorfschule oder am Gymnasium in Komotau, er war in seinen Kinderjahren ständig von Musik umgeben. Später, als er 1774 als berühmter Komponist in Paris weilte, freundete er sich mit einem Künstler aus dem Elsass, Johann Christian von Mannlich, an, dem er vertraulich von seiner Jugend erzählte. Mannlich verarbeitete diese Geschichten später in seinen eigenen Memoiren, die 1810 fertiggestellt wurden und z. T. weit zurückliegende Zeiträume schildern.

Diese Quelle [19] kann natürlich nicht als absolut zuverlässig angesehen werden, aber sie verdient auf jeden Fall Beachtung. Gluck erinnerte sich:

„In meiner Heimat treibt alles Musik, selbst in den kleinsten Dörfern, die Jugend in der Schule, die Alten auf dem Kirchenchor. Leidenschaftlich für diese Kunst entflammt, kam ich erstaunlich schnell vorwärts, spielte mehrere Instrumente, und der Lehrer unterwies mich (eine besondere Auszeichnung) auch noch in seinen Mußestunden. Mein ganzes Sinnen und Trachten galt schließlich nur mehr der Musik, und das Forstwesen wurde beiseite geschoben ...“⁶

Glucks Worte über die unglaubliche Musikalität der Böhmen waren keineswegs eine nostalgische Übertreibung. Der englische Musikhistoriker Charles Burney, der 1772 eine große Reise auf den Kontinent unternahm, hatte bereits im Vorfeld von dem phänomenalen Musikgeschmack der Tschechen gehört und wollte sich selbst davon überzeugen, wie wahr diese Gerüchte waren. Was er sah und hörte, übertraf sogar seine Erwartungen:

Alle Kinder, auch in den ländlichen Schulen, sowohl Jungen als auch Mädchen, erhielten eine musikalische Ausbildung:

„Ich betrat eine Schule, die voll von kleinen Kindern beiderlei Geschlechts war, von 6 bis 10 oder 11 Jahren . Diese lasen, schrieben, spielten Geige, Oboe, Fagotte und andere Instrumente. Der Organist hatte in einem kleinen Zimmer seines Hauses 4

6 Mannlich 1913, 285.

Clavichorde, auf denen die kleinen Jungen gleichzeitig übten; sein 9-jähriger Sohn war bereits ein sehr guter Spieler.“

Burney stellte jedoch traurig fest, dass dieser Ausbruch musikalischer Begabung in reiferen Jahren meist durch die weltlichen Umstände zunichtegemacht wird:

„In der Tat nehmen viele von denen, die in der Schule Musik lernen, dann das Pflügen und andere Schufterei auf sich; und dann kann ihr musikalisches Wissen nur noch für das Singen in der Pfarrkirche und für die unpräzisen häuslichen Vergnügungen von Nutzen sein, die vielleicht eine der besten und unentbehrlichsten Verwendungen der Musik sind.“⁷

Christoph W. Gluck hat für sich selbst entschieden, dass sein Schicksal anders verlaufen sollte. Vielleicht hatte er schon versucht, einige Lieder und Tänze zu komponieren. Aber niemand aus seinem Umfeld konnte ihm helfen, kompositorisch [20] über das Niveau eines Amateurs aufzusteigen.

Auch seine Verwandten hielten sein Hobby wahrscheinlich zunächst nur für eine jugendliche Laune. Aus der Sicht des einfachen Mannes war das musikalische Talent von Christoph nichts Ungewöhnliches - alle um ihn herum sangen, spielten, tanzten, und niemand hielt sich für den Auserwählten Apollos und der Musen. Und wenn ein kleiner Junge, anstatt seinen Eltern zu helfen, sich irgendwelchen müßigen Fantasien hingab, konnte das kaum deren Verständnis und Zustimmung finden.

Sein Vater beschloss, Christoph wie üblich „zu verprügeln“ und begann, ihn mit Arbeit zu überhäufen, sodass er keine freie Zeit mehr hatte. Da begann der Teenager nachts zu üben. Der wütende Alexander Gluck nahm die Instrumente des Verbrechens, d. h. die Instrumente seines Sohnes (in Glucks Erzählung an Mannlich werden sie im Plural erwähnt) weg und schloss sie ein. Daraufhin besorgte sich der störrische Christoph das einfachste Instrument, das er in seiner Tasche tragen oder an einem unauffälligen Ort verstecken konnte - eine Maultrommel. Ja, das ist dieselbe Maultrommel, die wir als „Vargan“ kennen und die die meisten von uns mit der Musik der östlichen Völker im Altai, in Kirgisistan, in der Mongolei und in Tibet in Verbindung bringen. Die Maultrommel mit ihrem exotischen Klang war im 18. Jahrhundert in Böhmen, Österreich und Deutschland besonders beliebt. In Deutschland wurde sie auch „Brummeisen“ genannt. Der junge Gluck lernte bald, meisterhaft auf einer solchen Maultrommel zu spielen, aber sein größtes Vergnügen blieb das Singen im Kirchenchor, wogegen sein Vater nichts einwenden konnte. Gleichzeitig erlernte er das Orgelspiel, was ihm später sehr nützlich war.

In dem sich allmählich zuspitzenden Konflikt zwischen Vater und Sohn hatte jede Seite ihre eigene Wahrheit. Doch wenn Bitten und Überreden nicht halfen, dann gab es einen letzten Ausweg: das Elternhaus verlassen!

7 Burney, 1967, 145,

Der Prager Student

Der junge Christoph ist, wie er später selbst zugab, eines Tages einfach weggelaufen] ohne Geld, in seinen Alltagskleidern, mit der berühmten Maultrommel in der Tasche. Es ist nicht genau bekannt, wann dies geschah, aber verschiedenen Quellen zufolge könnte es um 1729 herum gewesen sein. Er war also in seinem 16. Lebensjahr. [21]

Die Geschichte des eigensinnigen jungen Mannes auf der Suche nach seiner Berufung, seinem Glück und seinem Schicksal wurde zu einem der Lieblings-Topos der deutschen Romantiker des 19. Jahrhunderts, von Franz Schubert (die Liederzyklen „Die schöne Müllerin“ und „Winterreise“, zu Gedichten von Wilhelm Müller) bis zu Gustav Mahler (der Zyklus „Lieder eines fahrenden Gesellen“, zu eigenen Texten). An sich erscheint die Geschichte ganz alltäglich: In Deutschland und Österreich war es normal, dass erwachsene Söhne in die weite Welt hinauszogen, um dort etwas zu finden, was ihnen gefiel, Liebe, Weisheit oder - wenn sie Pech hatten - Verzweiflung, Krankheit und Tod. Geschmeidige und fleißige junge Männer gingen bei guten Meistern in die Lehre, kriegerische Typen wurden Soldaten, wissbegierige Studenten, fromme Seminaristen und Mönche, künstlerischen Naturen schlossen sich umherziehenden Theatergruppen oder Straßenmusikanten an.

Soweit wir es wissen, suchte Gluck seinen Weg zunächst ganz allein; er mied die großen Straßen, um nicht erwischt zu werden. Er hatte keine Gefährten, Freunde oder Gönner. In späteren Jahren erinnerte er sich in offenen Gesprächen mit verschiedenen Gesprächspartnern an einige Details seiner Wanderschaft. Zu Mannlich sagte er, dass sein Ziel zunächst Wien war, dass er aber langsam und auf sehr verschlungenen Wegen reiste.

„An den Sonn- und Festtagen“, so Gluck, „spielte ich in den Dorfkirchen bald dieses, bald jenes Instrument, galt für einen Virtuosen und gewöhnlich beherbergten mich die Pfarrherren, bei denen ich mich, zuweilen tagelang ihr gern gesehener Gast, frei und unabhängig, als den glücklichsten Burschen der Welt fühlte. Der letzte Pfarrer vor Wien, dem ich mich halb und halb aufgeschlossen hatte, gab mir einen Brief an einen seiner Freunde in der Hauptstadt mit, der mich freundlich aufnahm, mir indes nicht verhehlte, dass es in Wien Virtuosen meines Schlages nach Tausenden gäbe und dass ich samt meines Talents ohne Geld des Hungers sterben würde. Ich gestand ihm nun, wer ich sei und woher ich käme. Er interessierte sich für mich und überredete meinen Vater, der sich nun meiner Neigung nicht mehr widersetzte und mir eine Unterstützung gewährte. Verlor ich einerseits die Ungebundenheit und die Annehmlichkeiten eines sorglosen Vagabundenlebens, so konnte ich andererseits für meine Leidenschaft leben und von früh bis spät musizieren und komponieren. So bin ich also zu dem geworden, was ich heute bin, und noch immer schaue ich sehnsüchtig zurück auf die beiden Wochen, wo ich [22] mittels meiner einfachen Maultrommel ein unabhängiges Leben führte.“⁸

Dieses scheinbar authentische Zeugnis aus erster Hand ist nicht ganz so einfach. Laut Patricia Howard, einer Wissenschaftlerin, die sich mit Glucks Werk befasst, könnte der Komponist in späteren Jahren viel erfunden haben, indem er seine Biografie an damals populäre literarische Vorlagen anpasste - insbesondere an William Goldsmiths Roman „The Vicar of Wakefield“. Dieser Roman von William Goldsmith erschien 1767 in deutscher Übersetzung und war Gluck wahr-

8 Mannlich 1913, 286.

scheinlich bekannt.⁹

Andererseits basierten, wie Howard selbst erwähnt, die Wanderungen der Figuren in Ritter- und Gefühlsromanen auf den Geschichten realer Menschen, seien es die Autoren selbst oder ihre Zeitgenossen. Daher ist es nicht einfach, in Glucks Geschichten Wahrheit von Fiktion zu unterscheiden. Der junge Gluck mag mehr als einmal von zu Hause weggelaufen und auf Reisen gewesen sein, und in den 1770er Jahren verschmolzen diese Abenteuer in seiner Erinnerung zu einem Ganzen.

In einer handschriftlichen Biografie von Gluck, die 1786 von einem unbekanntem Autor in französischer Sprache verfasst und 1830 veröffentlicht wurde, wird behauptet, dass die Zeit des Umherwanderns einige Jahre gedauert habe. Auch diese Darstellung geht offenbar auf Glucks Erinnerungen zurück. *„Er selbst gestand“*, schrieb sein anonymes Biograf, *„dass es in der Hitze des Sommers sehr beschwerlich war, einen schweren Mantel aus grobem, selbstgesponnenem Stoff zu tragen. Mit diesem Mantel bedeckte er, unbarmherzig schwitzend, seine Lumpen und seine armseligen Habseligkeiten.“*¹⁰

Wenn er mit frischen Eiern belohnt wurde, verkaufte er sie, um Brot zu kaufen - auch ein solches Detail kann nicht erfunden sein, und in den Romanen jener Zeit ist es, soweit wir wissen, nicht zu finden, also muss es echt sein. Aber die zwei Jahre der Wanderschaft werfen die Frage nach dem hypothetischen Reiseplan des jungen Gluck auf. Wenn er aus Eisenberg entkam, lange umherwanderte und schließlich in die Nähe von Wien kam, wie konnte er dann 1731 in Prag landen?

Prag war auf jeden Fall viel näher als Wien, und selbst wenn man sich auf direktem Wege und auf großen Straßen in die Stadt begab, konnte eine solche Reise nicht zwei Jahre gedauert haben. Für einen Aufenthalt von Christoph in der Reichshauptstadt in den Jahren 1730-1731 gibt es keine Belege, aber er lebte sicher in Prag, nachdem er sich mit seinem Vater versöhnt hatte.

Sein Vater, der entweder davon überzeugt war, dass sein Sohn Christoph, ein Waldmensch wie [23] er, kein schlechter Schüler war, oder auf die Bitten derjenigen hörte, die von den Fähigkeiten des jungen Mannes überzeugt waren, erklärte sich schließlich bereit, ihn bei seiner Ausbildung als Musiker finanziell unter die Arme zu greifen.

An Musik war jedoch noch nicht zu denken. Im Jahr 1731 taucht der Name des in Erasbach in der Pfalz geborenen Christoph Gluck auf der Liste der Studenten der Universität Prag auf. Gluck wurde unter den Studenten der Logik und der Mathematik aufgeführt; er schrieb sich also an der Fakultät der freien Künste ein, die beide Fächer umfasste. Da der Unterricht überwiegend in Latein abgehalten wurde, geht man davon aus, dass der 17-jährige Gluck einige Kenntnisse in dieser Sprache besaß. In der Tat wurde in den Jesuitenschulen, einschließlich des Gymnasiums in Komotau (Chomutov), Latein und nicht Deutsch oder gar Tschechisch unterrichtet. Auch wenn er das Gymnasium nicht besucht hatte, sollte er aufgrund seiner reichen Erfahrung als Kirchenliedsänger viele lateinische Texte, die im katholischen Gottesdienst verwendet wurden, auswendig gekannt haben, sodass es keine schwierige Aufgabe war, das Latein auf das erforderliche Niveau zu bringen.

Die Prager Universität oder Karlsuniversität (Carolinum) in der Altstadt wurde 1348 von Karl IV. von Luxemburg, König von Deutschland und Böhmen und ab 1355 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, gegründet, der seine Jugend in Frankreich verbracht hatte und eine neue Universität nach dem Vorbild der Sorbonne in Paris errichten wollte. Karl IV. war keineswegs geneigt, ausländische Vorbilder blindlings zu kopieren. Trotz seiner Jahre in Frankreich und Italien liebte

9 Howard 2016, 29.

10 Biographie des k.k. Komponisten Ritter Christoph Gluck, S. 4.

er seine böhmische Heimat, beherrschte die tschechische Sprache und wollte auch in den kommenden Jahrhunderten ein Wohltäter seines Volkes bleiben. Dank dieses Herrschers wurde Prag zu dem, was wir heute kennen: Er ließ die breite und schöne Karlsbrücke über die Moldau errichten (die Statue des Kaisers steht am Eingang zur Brücke von der Altstadt aus), er gestaltete architektonisch die obere Festung, d. h. die Prager Burg, und legte die Neustadt an. All diese Unternehmungen zogen eine große Zahl von Architekten, Künstlern, Handwerkern aller Berufe und Kaufleuten nach Prag. Die Gründung der Prager Universität war dabei nur eine der guten Taten des aufgeklärten Königs und Kaisers.

Der Unterricht fand in einem von Karl IV. und seinen Erben erworbenen Gebäudekomplex in der Altstadt statt. Heutzutage wird den Touristen immer der gotische Erker der mit bizarren Figuren [24] geschmückten Kapelle aus dem 15. Jahrhundert gezeigt. Dieser Erker ist der Seitenfassade des heutigen Ständetheaters zugewandt, in dem 1787 Mozarts „Don Giovanni“ uraufgeführt wurde (zur Zeit von Glucks Jugend gab es dieses Theater noch nicht). Neben dem Erker befinden sich die Fenster der Aula der Karlsuniversität. Hier hat Gluck sicherlich bei vielen Gelegenheiten an verschiedenen festlichen Zusammenkünften teilgenommen. Im Jahr 1654 wurde die Karlsuniversität mit einer anderen Institution, dem Clementinen-Kolleg, zusammengelegt und erhielt einen Komplex von neuen Gebäuden. Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts wurden viele der alten Gebäude der erweiterten Universität umgebaut, dekoriert und im Barockstil umgestaltet. Doch der Geist der gotischen Antike blieb in den strengen, fließenden und stattlichen Rhythmen der Gewölbe, Fenster und Treppenhäuser des historischen Teils des Carolinums lebendig.

Gluck scheint nicht sehr lange Student gewesen zu sein. Sein Name wird in den Annalen der Universität nie erwähnt. Er selbst hat niemandem von seinen Studienjahren erzählt, und keiner seiner Mitschüler hat Erinnerungen an den Umgang mit dem seltsamen Förstersohn hinterlassen, der die Musik mehr als alles andere in seinem Leben liebte und, statt Lehrbücher zu studieren, jedes Instrument spielte, das ihm in seine kräftigen Bauernhände fiel. Sein Status als Student ermöglichte es ihm, in Prag „Fuß zu fassen“, aber nur die Musik konnte ihm Geld einbringen. In Prag wimmelte es von Musikern aller Niveaus und Fachrichtungen. Die besten von ihnen waren in Kirchen, Klöstern, fürstlichen und gräflichen Kapellen tätig, oder spielten und sangen auf dem Theater. Andere unterrichteten die Kinder des Adels und wohlhabender Bürger (im 18. Jahrhundert galt es als unschicklich, keine Musik zu kennen und kein Instrument zu besitzen). Die weniger Gebildeten oder weniger Glücklichen spielten auf der Straße, in Gasthäusern und in Privathäusern bei Familienfesten.

Um Komponist zu werden, musste man hart studieren. Zu diesem Zeitpunkt konnte Gluck sich das nicht leisten. Obwohl wir fast nichts über den Beginn seiner Karriere als Musiker wissen, ist es sicher, dass es nicht seine ersten Kompositionen waren (falls es welche gab, sind sie in Vergessenheit geraten), sondern seine Fähigkeiten als geschickter Instrumentalist - Geiger und Cellist -, die ihn unter den vielen jungen Musikern in Prag hervorstechen ließen. Es ist wahrscheinlich, dass er weiterhin nebenbei im Kirchenchor sang oder vielleicht einem Organisten assistierte.

Manchmal wird in Zusammenhang mit Glucks Jugend in Prag [25] der Name des bedeutenden tschechischen Komponisten und Lehrers Bohuslav Matěj Černohorský (1684-1742) als sein angeblicher Lehrer genannt. Der mit Bach und Händel (die ein Jahr jünger waren) fast gleichaltrige Černohorský schloss 1702 sein Studium an der Karlsuniversität ab und wurde dann Franziskaner, wobei er gleichzeitig komponierte, Orgel spielte und Musiktheorie lehrte. Seine weitere Biografie verlief jedoch im Zickzack: Wegen eines Konflikts mit der Klosterleitung ging er 1710 nach Italien und erhielt 1710 ein Verbannungsdekret. Zehn Jahre später wurde ihm vergeben und er konnte in seine Heimat zurückkehren, er blieb aber nur bis 1727 zum zweiten Mal in Prag. Nach einem weiteren Konflikt verbannte ihn das Franziskanerkapitel in eine kleine Stadt im

Südwesten Böhmens. Nachdem er dort einige Jahre gewirkt hatte, ging der widerspenstige Mönch-Musiker 1731 erneut nach Italien, und zwar nach Padua, wo er zum Organisten ernannt wurde; er starb 1742 in der österreichischen Stadt Graz. Es ist leicht einzusehen, dass sich die Wege dieses außergewöhnlichen Mannes und Glucks in Prag nicht gekreuzt haben können, und gemeinsame hypothetischen Kompositionsstudien sind einer der Mythen der populären „Gluckiana“. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass sie später in Italien miteinander kommunizierten.

Der junge Gluck konnte jedoch in Prag die Schüler von Černohorský treffen, unter denen sich auch hervorragende Musiker befanden. So zum Beispiel der Organist und Komponist Josef Seger. Ab 1741 war er Organist der Kirche „Unserer Lieben Frau vor Týn“, der Teynkirche, eine der schönsten und sichtbarsten Kirchen Prags, deren zwei spitze Türme den Altstädter Ring überragen und eines der architektonischen Symbole der Stadt sind. Auch Gluck soll in dieser Kirche die Orgel gespielt haben.

Die Entwicklung der Wissenschaften und Künste in Prag ist vor allem den Königen und Kaisern zu verdanken, die die Stadt liebten und zu ihrer Verschönerung und ihrem Wohlstand beitrugen. Obwohl Böhmen Teil des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und damit einer starken Germanisierung unterworfen war, behielt es seinen autonomen politischen und kulturellen Status. Jeder neue deutsche Kaiser wurde zum rechtmäßigen König von Böhmen, gekrönt mit der Krone des Heiligen Wenzel, des himmlischen Schutzpatrons des Landes. Die Krönungszeremonien fanden auf der Prager Burg statt und wurden von mehrtägigen Festlichkeiten begleitet. Dieser Akt selbst machte die österreichischen Herrscher der Habsburger-Dynastie natürlich nicht zu Tschechen, aber er schuf die Voraussetzungen für ihren betonten Respekt gegenüber Böhmen.

Kaiser Rudolf II. (1552-1612), [26] der 1575 in Prag gekrönt wurde, machte die Stadt zu seiner ständigen Residenz und ließ sich in seinem Palast auf der Prager Burg nieder. Unter seiner Herrschaft wurde Prag als „mystische Stadt“ berühmt, denn Rudolf war nicht nur den Künsten und Wissenschaften, sondern auch dem Okkulten zugeneigt. Die großen Astronomen Tycho Brahe und Johannes Kepler, die an seinem Hof dienten, waren auch als Astrologen tätig und stellten Horoskope zusammen. Rudolf hatte wenig mit den Regierungsgeschäften zu tun und wurde schließlich entmachteter. Aber die Künstler, Wissenschaftler und Schriftsteller in seinem Umfeld wurden Rudolfianer genannt, und diese Zeit gilt als eine der glorreichsten in der Geschichte der tschechischen Kultur.

Glucks Jugend fiel in die Regierungszeit eines anderen Kunstmäzens, Kaiser Karls VI. (1685-1740), der im Jahr 1711 den Thron bestieg und gleichzeitig zum König von Böhmen ausgerufen wurde, aber erst 1723 zu seiner offiziellen Krönung nach Prag kam. Diese Krönung blieb den Bewohnern der Stadt lange in Erinnerung. Karl war nicht nur ein leidenschaftlicher Musikliebhaber, sondern auch ein aktiver Musiker. Wie sein älterer Bruder Joseph I. und sein Vater Leopold I. scheute er keine Kosten und Mühen, um an seinem Hof Opern und Ballette zu inszenieren, an deren Aufführung er oft selbst am Cembalo teilnahm (im 18. Jahrhundert dirigierte gewöhnlich der Cembalist das Orchester). Da nur ein ausgewähltes aristokratisches Publikum die Aufführungen bei Hof besuchen durfte, löste das Musizieren des Kaisers oder das Singen der Erzherzogin auf der Bühne weder Überraschung noch Spott aus. Die Minister beklagten sich über etwas anderes: Der Kaiser gab ihrer Meinung nach exorbitant viel Geld für die Hofkapelle und die Opernaufführungen aus und leerte damit die Staatskasse.

Ein Anlass wie die Krönung in Prag rechtfertigte jedoch jeden Aufwand. Es schien, als wolle Karl VI. seinen Vater, Kaiser Leopold I., an Pracht übertreffen, der 1668 in Wien seine Hochzeit mit der spanischen Infantin Margarita mit der prächtigsten und teuersten Aufführung in der Geschichte des Musiktheaters, der Oper „Il Pomo d'oro“ von Antonio Cesti feierte. Am 28. August

1723 wurde in Prag eine Oper von Johann Josef Fux nach einem Libretto von Pietro Pariati aufgeführt, mit dem Titel „Costanza e fortezza - Beständigkeit und Stärke“ (Diese Worte wurden das Motto des Kaisers). Kaiser Karl VI. und seine Gemahlin Elisabeth-Christina hielten sich zu dieser Zeit in Prag auf, ebenso wie viele andere Würdenträger, die zu langen Staatsfeiern gekommen waren, [27] u. a. zur Krönung Karls und zum Geburtstag Elisabeth-Christinas.

Da es damals in Prag kein Stadttheater gab und die Feierlichkeiten im Sommer stattfanden, ließ der Kaiser ein provisorisches Freilufttheater errichten, das eine Kulisse von unglaublicher Pracht und Luxus ermöglichte. Der 4000 Personen fassende Zuschauerraum war ebenfalls üppig dekoriert, wenngleich die Dekoration aus leichtem und preiswertem Pappmaché bestand. Leider fiel all diese Schönheit nach den ersten beiden Vorstellungen dem Regenguss zum Opfer, der die Stadt heimsuchte, und eine dritte Vorstellung fand nicht mehr statt.

In den 1730er Jahren, als der junge Gluck in Prag lebte, konnte er vieles über die legendäre Inszenierung aus erster Hand und in den buntesten Details erfahren. Doch die extravagante Schönheit von „Beständigkeit und Stärke“ lässt sich nicht nur aus den Erinnerungen von Augenzeugen ermessen. Wie am österreichischen Hof üblich, wurde zu jedem bedeutenden Ereignis dieser Art ein ausführlicher Bericht mit sorgfältig ausgeführten Illustrationen veröffentlicht. Das Bühnenbild von „Beständigkeit und Stärke“, das auf Zeichnungen von Giuseppe Galli-Bibiena, einem Mitglied einer berühmten italienischen Architekten- und Bühnenbildnerfamilie, basiert, wurde in einer Broschüre zur Premiere veröffentlicht. Diese Stiche zeigen das provisorische Theater, seinen Grundriss und das Bühnenbild selbst. Das Theater mit einem Zuschauerraum in Form eines antiken Amphitheaters mit Logen befand sich an der Stelle der Sommerarena hinter dem Hirschgraben, an der „Prašný Most“, der Pulverbrücke, die zur Prager Burg führte. So wurde auch die Stadt selbst Teil der Opernkulisse. Die beiden symmetrischen Türme, die zum Bühnenbild gehörten, waren 29 Meter hoch. Das Spektakel war keineswegs statisch: Die Aufführung bediente sich einer geschickten Maschinerie, die das Publikum mit außergewöhnlichen Effekten verblüffte, da der Ort und die Umstände der Handlung immer wieder wechselten.

Die musikalischen und theatralischen Vorlieben der kaiserlichen Familie, die lebendigen Eindrücke von Hofaufführungen in Wien und Prag sowie die Mode der italienischen Oper, die sich in den 1730er Jahren in ganz Europa von London bis St. Petersburg verbreitete, veranlassten einige Mitglieder des böhmischen Adels, sich um die Errichtung eines ständigen Theaters in Prag zu bemühen. Zuvor waren in den Palästen der Prager Aristokraten wie den Fürsten von Kinský, Lobkowitz und anderen reisende italienische Truppen aufgetreten, die in der Regel nur eine kleine Anzahl von Auftritten hatten.

Im Jahr 1724 beschloss Graf Franz Anton von Špork, [28] im Garten seines städtischen Anwesens in der Hyberská-Straße ein Theater zu eröffnen und er lud den Italiener Antonio Denzio (1689 – n. 1763) als Impresario ein. Dieser war Sänger -Tenor -, Librettist und Produzent. Das Špork-Theater bestand nicht sehr lange, denn um 1730 verlor der Graf das Interesse an seiner Idee, und Denzio, der keine Gönner mehr hatte, ging es immer schlechter, sodass er 1735 gezwungen war, das Theater zu schließen und sogar einige Zeit im Schuldnergefängnis zu verbringen. Danach reiste er ausgiebig durch Europa und übernahm 1755 den Posten des Librettisten für die italienische Hofoper in St. Petersburg. Nach 1757 ging Denzio nach Moskau, und dort verliert sich seine Spur.

Der junge Gluck hatte zweifellos Zeit, das Špork-Theater zu besuchen, wo er wahrscheinlich zum ersten Mal italienische Opern hörte, die sich in ihrer musikalischen und künstlerischen Sprache stark von all dem unterschieden, was er bis dahin gekannt hatte. Dort wurden unter anderem die Opern von Antonio Vivaldi aufgeführt, und der Komponist selbst kam 1730 für die Aufführung seiner Oper „Farnace“ nach Prag (anschließend reiste er nach Wien). Ebenfalls 1730 insze-

nierte Denzio eine Pasticcio-Oper mit Musik verschiedener Komponisten zu seinem eigenen Libretto, mit dem Titel „La pravità castigata - das bestrafte Laster“. Dies war eine der Varianten der Don-Juan-Geschichte und wahrscheinlich die erste Oper zu diesem Thema. Die Partitur ist nicht erhalten, aber es ist bekannt, dass die Musik aus den Werken sehr berühmter Komponisten der damaligen Zeit entlehnt wurde: Antonio Caldara, Antonio Vivaldi und andere. Amüsanterweise wurde die Rolle des Verführers Don Juan einem kastrierten Sopranisten (Matteo Luchini) übertragen.¹¹

Die neuen Eindrücke dürften den jungen, musikbegeisterten Gluck völlig in ihren Bann gezogen haben. Doch Anfang der 1730er Jahre wagte er wohl nicht einmal zu träumen, dass zehn Jahre später seine eigenen Opern nicht nur in Prag, sondern auch in Italien inszeniert werden würden. Zunächst musste er eine Verwendung für seine Talente finden, die ihm ein gewisses Einkommen verschaffte und seine Eltern nicht enttäuschte, deren Erwartungen er nicht erfüllen zu können glaubte. Auch wenn die Universität Gluck ein gewisses Maß an Wissen vermittelt hatte, hatte er nicht die Absicht, einen akademischen Weg einzuschlagen.

Eines Tages suchte Gluck offenbar die Gunst des Gönners seiner Familie, Fürst Georg Christian von Lobkowitz (1680-1737), [29] eines der mächtigsten, wohlhabendsten und einflussreichsten böhmischen Adligen, für den Glucks Vater als Forstmeister tätig gewesen war. Der Fürst könnte auf Christophs Talent aufmerksam geworden sein, als er von dem musikalischen Konflikt in der Familie seines Forstmeisters erfahren hatte. Der Fürst und sein Untergebener waren nicht nur gleichaltrig (Georg Christian war nur drei Jahre jünger als Alexander Gluck), sondern auch in derselben Stadt, Neustadt an der Waldnaab, geboren, sodass sie sich offensichtlich seit ihrer Kindheit kannten. Obwohl die gesellschaftliche Distanz zwischen dem Fürsten und seinem Forstmeister enorm war, erlaubten und verlangten die patriarchalischen Sitten der damaligen Zeit sogar eine gewisse Beteiligung des Gönners an den Familienangelegenheiten seiner treuen Untertanen. So es ist nicht ausgeschlossen, dass sich der Fürst in dem Streit zwischen Vater und Sohn auf die des Sohnes stellte, nachdem er sich persönlich von dessen beachtlichem musikalischem Talent überzeugt hatte. Und die einzige Möglichkeit, den begabten jungen Mann unterzubringen, bestand vermutlich darin, ihn in der fürstlichen Kapelle seines Stiefbruders, Philipps Hyazinth von Lobkowitz, anzustellen.

Prinz Philipp Hyazinth von Lobkowitz und seine zweite Frau Anna Maria Wilhelmina, geborene Gräfin Althan, waren selbst gute Musiker und spielten gerne Laute; ihr Lehrer war der berühmteste Lautenist der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Silvius Leopold Weiss. Die Sammlung der Lobkowitz-Fürsten im Palastmuseum auf der Prager Burg enthält mehrere schöne alte Exemplare dieses exquisiten Instruments sowie eine Sammlung seltener, teils gedruckter, teils handgeschriebener Lauten-Noten. Die Fürstenfamilie war wohlhabend genug, um eine eigene Kapelle zu unterhalten. Diese war im 18. Jahrhundert noch ein Kammerensemble, wurde aber später zu einem Orchester ausgebaut, das sogar Beethovens Sinfonien aufführen konnte. In der Museumsausstellung des Lobkowitz-Palastes sind alle Instrumente zu sehen, die in den fürstlichen Konzerten im 18. und im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts gespielt wurden, sowie die Noten von Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, die von den Hofmusikern aufgeführt wurden. Der Besitz der Familie Lobkowitz war äußerst umfangreich und umfasste nicht nur Paläste in Prag und Wien, sondern auch mehrere Schlösser in Böhmen und Schlesien. Wenn die Fürsten von einer Residenz zur anderen reisten, brachten sie gewöhnlich ihre Musiker mit. Das aristokratische Leben jener Zeit war ohne Musik undenkbar: Abends wurden Bälle und Konzerte gegeben, und manchmal wurden sogar kleine Opern zu Hause aufgeführt. Jagdausflüge, Spaziergänge im Park, Familienfeiern und Abendessen wurden von den Klängen eines Bläserensembles begleitet.

11 Freeman D. E., *Newly-Found Roots of the Don Juan Tradition in Opera: Antonio Denzio and Antonio Caldara's La Pravita Castigata* // *Studi musicali*, 1991, N 21, S. 115-157.

Auch die Adelligen selbst [30] musizierten regelmäßig, oft in Begleitung des Kapellenpersonals. So dürfte der junge Gluck auch nach Wien gekommen sein: Er könnte seinen Dienst bei Fürst Lobkowitz in Prag angetreten haben und dann mit anderen Musikern in die Reichshauptstadt gezogen sein. Das Cello des jungen Gluck war ein unverzichtbares Instrument, das fast jedes Ensemble begleitete. Fürst Philipp Hyazinth starb am 21. Dezember 1737 in Wien.¹²

Es ist unwahrscheinlich, dass die Angelegenheiten der Kapelle und das Schicksal des jungen Gluck die verwitwete Fürstin in der Zeit der Familientrauer und der Erledigung all der komplizierten Formalitäten, die mit dem Erbe und der Vormundschaft für die minderjährigen Söhne des verstorbenen Fürsten verbunden waren, sehr beschäftigten. Nach dem Tod Philipp Hyazinths heiratete die Fürstin ihren Verwandten, Graf Ludwig Josef Gundacker von Althan, der ihren Sohn aus erster Ehe, den jungen Fürsten Ferdinand Philipp Lobkowitz (1724-1784), bei sich aufnahm. Dieser Fürst wurde in den 1740er Jahren auch Glucks Mäzen, war aber in den 1730er Jahren noch ein Knabe und konnte sich nicht mit dem Mäzenatentum beschäftigen, zu dem er später eine große Neigung zeigte. Kurioserweise war es Ferdinand Philipp, der von seinem Stiefvater das prächtige Palais in Wien erbt, das heute als Palais Lobkowitz bekannt ist (in dem sich heute das österreichische Theatermuseum befindet). Gluck wurde weiterhin auch von Ferdinand Philipps Onkel, dem Halbbruder seines Vaters, Fürst Georg Christian Lobkowitz (1686-1755) gefördert. Dieser war bis 1743 nicht nur der Dienstherr von Glucks Vater Alexander Gluck in der Herrschaft Eisenberg, sondern auch ein prominenter österreichischer Militärführer, der 1741 in den Rang eines Feldmarschalls erhoben wurde. Dieser Fürst diente hauptsächlich in Oberitalien, wo er die dort stationierten österreichischen Armeeeinheiten befehligte.

Auf jeden Fall ließ sich Gluck die Chance nicht entgehen, in die kaiserliche Hauptstadt zu gehen und die Gunst einer der mächtigsten Familien des Reiches zu erlangen. Seine bescheidene Position als einfacher Hofmusiker versprach Karriereperspektiven, die in Prag offensichtlich nicht gegeben waren. Die umfangreiche Geografie der europäischen Bewegungen zahlreicher tschechischer Komponisten und Virtuosen des 18. Jahrhunderts zeigt, dass sie nur selten in ihrem Heimatland waren, [31] wo sie die gebührende Anerkennung und ehrenvolle Verwendung ihrer Talente fanden.

Die Symphoniker Johann Stamitz, Franz Xaver Richter und andere schufen in den späten 1740er Jahren das berühmte Orchester am Hof des pfälzischen Fürsten Karl Theodor in Mannheim; Jan Dismas Zelenka, ein hervorragender Meister der Kirchenmusik, diente in Dresden; das Talent des bereits erwähnten Bohuslav Černohorský wurde in Italien geschätzt; in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden die Komponisten Georg Anton Benda (der hauptsächlich in Berlin wirkte), Josef Mysliveček (seine Opern wurden in Italien aufgeführt), Florian Leopold Gassmann und Paul Wranitzky (in Wien), der Waldhornist Jan Anton Mareš und viele andere berühmt. Leider finden wir im modernen Prag weder Museen noch spezielle Räume im großen Musikmuseum, die einem von ihnen gewidmet sind, obwohl jeder dieser Meister zu den vergessenen Genies gehört. Ihre Werke werden allerdings weiterhin veröffentlicht, aufgeführt und studiert.

Auch für Gluck gibt es in Prag kein Museum, vielleicht weil er in seiner Jugend nur kurze Zeit hier lebte und keine materiellen Spuren seiner Anwesenheit in dieser Stadt geblieben sind: keine Adresse (außer der Universität Carolinum), keine Gedenkobjekte, nicht einmal seine frühen Werke. In den frühen 1750er Jahren sollte Gluck jedoch nach Prag zurückkehren, nicht als Zweitbesetzung, sondern als berühmter Opernkomponist.

12 Dieses Datum erscheint in neuen genealogischen Verzeichnissen (z. B. in der Online-Version des Almanach von Gotha: <http://www.almanachdegotha.org/id237.html>. Datum der Bezugnahme: 25.03.2018). Bisher war man davon ausgegangen, dass der Fürst am 21. Dezember 1734 gestorben ist, was im Zusammenhang mit Glucks Biografie etwas seltsam anmutet.

Von Wien nach Italien

Wien war im 18. Jahrhundert nicht nur die Hauptstadt des Kaiserreiches, sondern auch eines der wichtigsten musikalischen Zentren Europas. Das lag an der besonderen Vorliebe einiger Kaiser für die Musik, insbesondere von Leopold I. und seinen beiden Söhnen Joseph I. und Karl VI., die nach ihm regierten. Sie alle beherrschten verschiedene Musikinstrumente, vornehmlich Tasteninstrumente, und komponierten selbst Musik. Deshalb wurden herausragende Komponisten und Virtuosen in ihre Hofkapelle eingeladen, und die Theateraufführungen und Konzerte zeichneten sich durch Brillanz und gleichzeitig durch geschmackliche Raffinesse aus. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts galt dieser Geschmack jedoch bereits als hoffnungslos veraltet – zu pompös, prätentios, überheblich, fantasievoll, altklug. Mit einem Wort: „barock“.

Der Begriff "Barock" wurde zunächst negativ [32] auf die Musik bezogen und wurde erst im 20. Jahrhundert wertneutral. Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts wird heute als „Hochbarock“ bezeichnet. Es genügt, die Namen der großen Komponisten aufzuzählen, die in den 1720er bis 1750er Jahren aufblühten: Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau, Domenico Scarlatti, Johann Adolf Hasse ...

Nicht zuletzt gehörte der Wiener Kapellmeister Johann Joseph Fux (ca. 1660-1741) zu den Musikern dieser Zeit. Es sei daran erinnert, dass es seine Oper „Beständigkeit und Stärke“ war, die bei der Krönung Karls VI. in Prag 1723 aufgeführt wurde. Fux, der in Graz ausgebildet und am Hof von Kaiser Leopold I. wohlwollend aufgenommen worden war, vervollkommnete sich ab 1700 bei italienischen Meistern in Rom und arbeitete dann bis zu seinem Lebensende in Wien. Seine Karriere entwickelte sich jedoch nicht rasch. Erst unter Karl VI. begann Fux, wirklich hohe Positionen zu besetzen: 1712 wurde er zum Vizekapellmeister der Hofkapelle ernannt, 1715 - nach dem Tod des italienischen Maestro Marc'Antonio Ziani - zum Kapellmeister. Vor Fux hatte nur ein einziger österreichischer Komponist dieses Amt inne, wenn auch nur für sehr kurze Zeit: der hervorragende Geiger Johann Heinrich Schmelzer, ein Günstling Kaiser Leopolds (Interessanterweise fand diese Ernennung 1679 in Prag statt, wohin der kaiserliche Hof vor der in Wien wütenden Pest geflohen war; die Epidemie erreichte Prag 1680 und forderte Schmelzers Leben). Die Vorliebe der Monarchen jener Zeit für italienische Kapellmeister war nicht einfach auf eine Modeerscheinung oder eine bewusste Diskriminierung nationaler Talente zurückzuführen, sondern hatte wirtschaftliche Gründe. Kapellmeister mussten in der Lage sein, Musik in verschiedenen Gattungen zu komponieren, einschließlich der Oper, auf die kein einflussreicher europäischer Hof verzichten konnte. Frankreich hatte im 17. Jahrhundert seine eigene Operntradition (die bemerkenswerterweise von Jean-Baptiste Lully begründet wurde, einem Italiener, der Franzose wurde). In allen anderen Ländern dominierte die eine oder andere Variante der italienischen Oper, die nach italienischen Texten komponiert und für die Stimmen italienischer Sänger konzipiert war. Unter diesen Bedingungen hatten italienische Komponisten oder diejenigen, die den italienischen Gesangsstil perfekt beherrschten, natürlich einen Wettbewerbsvorteil. Aber in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren solche Musiker [33] rar: Dieser Stil musste speziell erlernt werden, vorzugsweise in Italien, was sich nicht jeder leisten konnte, und Monarchen und Kunstmäzene zogen es vor, bekannte Meister zu engagieren, anstatt Geld für die Ausbildung junger Talente auszugeben.

Fux begann als Kirchenkomponist, doch nachdem er das Amt des Kapellmeisters angetreten hatte, schuf er mehrere Opern, die er in etwa mit der gleichen schwerfälligen Opulenz inszenierte wie „Beständigkeit und Stärke“. Im Jahr 1715 wurde zu Ehren des Geburtstags von Kaiser Karl VI. seine Oper „Orfeo ed Euridice“ nach einem Libretto von Pietro Pariati in Wien aufgeführt

(wir erwähnen sie, weil dieser Stoff einige Jahrzehnte später zum Aushängeschild von Glucks Reform des Musiktheaters werden sollte), und 1731, zum Geburtstag der Kaiserin Elisabeth-Christina, wurde eine ebenso spektakuläre Inszenierung der Oper „Enea negli Elisi - Aeneas im Elysion“ oder „Il tempio dell’Eternità - der Tempel der Ewigkeit“ in der kaiserlichen Sommerresidenz „Favorita“ in Wien aufgeführt. Die Handlung dieser Oper handelt von der Reise des Ahnherrn der alten Römer, Aeneas, ins Jenseits, wo er viele berühmte Figuren der antiken Geschichte und Mythologie (darunter Orpheus) trifft. Wie wir uns erinnern, lebte Gluck zu dieser Zeit noch in Prag, und seine Stellung und Herkunft hinderten ihn daran, an den für die Öffentlichkeit geschlossenen Hofaufführungen teilzunehmen. Doch im Wien der 1730er Jahre, der Stadt Karls VI., der den barocken Luxus liebte, blühte dieser Stil und setzte sich durch. Der junge Gluck saugte daher die entsprechenden künstlerischen Eindrücke, sowohl musikalisch als auch visuell, begierig auf.

Mehrere prominente Architekten aus dieser Zeit prägten das barocke Bild Wiens: Johann Bernhard Fischer von Erlach und sein Sohn Joseph Emanuel, Ferdinando Galli da Bibiena und Johann Lucas von Hildebrandt. Fischer von Erlach und Hildebrandt hatten in Italien studiert, sodass sie ästhetisch der gleichen Richtung angehörten. Die Familie Galli da Bibiena, zu der auch Ferdinando Söhne Antonio, Giuseppe und Alessandro gehörten, wurde vor allem auf dem Gebiet des Bühnenbildes berühmt, das unglaublich komplex, spektakulär und voller technischer Tricks war. Denn die Barockoper bediente sich reichlich der Bühnenmaschinerie, um Flüge, magische Verwandlungen, das Erscheinen von Göttern usw. darzustellen.

Aber die barocke Architektur, sei es ein Tempel, ein Palast oder ein Herrenhaus, [34] war eine Art eingefrorenes Theater, in dem prächtige Treppen, bunte Wand- und Deckenmalereien, Samtvorhänge und Möbel in den erlesensten Formen als Kulisse dienten. Ein Exemplum war (und ist) das von Fischer von Erlach erbaute Wiener Palais der Grafen Althan, das zu Glucks Lebzeiten zum Palais der Familie von Lobkowitz wurde. Der Rahmen der privaten Residenz, die in das Stadtgefüge integriert war, ließ die Fantasie des Architekten und seiner Mitarbeiter nicht zur vollen Entfaltung kommen. Eine solche Gelegenheit bot sich Fischer von Erlach bei der Errichtung von Bauten im Zusammenhang mit kaiserlichen Aufträgen.

Im Jahr 1715 wurde mit dem Bau der Kirche des Heiligen Karl von Borromäus, des himmlischen Schutzpatrons von Kaiser Karl VI., begonnen. Diese mehrjährige Arbeit wurde unter der Leitung von Erlachs Sohn 1739 abgeschlossen. So konnte der junge Gluck miterleben, wie eines der schönsten und eigenartigsten Bauwerke Wiens seine endgültige Gestalt annahm, dessen Komposition die ikonischen Symbole verschiedener Kulturen und Epochen mit rein barocker „Allgegenwärtigkeit“ verband: Eine Renaissance-Kuppel, die der Kuppel des Petersdoms im Vatikan nachempfunden ist, ein altgriechischer Portikus, zwei Flügel mit Barockfassaden - und schließlich zwei riesige Säulen mit Flachreliefs, die aus der Ferne wie orientalische Minarette wirken, in Wirklichkeit aber an die berühmte Triumphsäule des Kaisers Trajan in Rom erinnern. All diese Pracht spiegelte sich im Wasser des vor der Kirche gelegenen Bassins, was weitere Assoziationen zu orientalischen Palästen und Tempeln (Taj Mahal in Indien) weckte. Im Inneren der Kirche herrschte jedoch barocke Malerei vor, festlich leuchtend und alles andere als asketisch: der Altar, der die Himmelfahrt des Heiligen Petrus und des Heiligen Paulus darstellt, glänzt durch das Spiel von Licht und Gold. Die Kuppel selbst, über der der Heilige Geist in Form einer Taube zu schweben scheint und um die herum pausbäckige, rosige Engel Lobeshymnen singen, ist offensichtlich eine Kopie von echten Wiener Knaben aus jener Zeit.

Als Gluck in den 1730er Jahren an der Karlskirche vorbeikam und auch später, als die Kirche bereits fertiggestellt war und als eine der Hofkirchen fungierte, konnte er sich sicherlich nicht vorstellen, dass man eines Tages für ihn [35] ein Denkmal in der Nähe dieses grandiosen

Bauwerks errichten lassen würde. Doch über dieses Denkmal und sein eher seltsames Schicksal mit seinen vielen Platzwechseln werden wir ganz am Ende dieses Buches sprechen.

Geht man davon aus, dass Gluck 1734 in Wien eintraf und er sich dort etwa drei Jahre aufhielt, dann muss der Wiener Barock einen spürbaren Einfluss auf ihn gehabt haben. Neben der Oper, die, abgesehen von feierlichen Hofaufführungen, in Fragmenten in Privatkonzerten aufgeführt werden konnte, hörte er zweifellos Kirchen- und Orgelmusik.

Hier existierten jedoch mindestens zwei Traditionen nebeneinander: die österreichische und die italienische:

Der größte Vertreter der österreichischen Tradition war der kaiserliche Kapellmeister Fux, dessen Werk seine Vorliebe für die gelehrte Polyphonie - die für den Spätbarock vor allem in Deutschland und Österreich charakteristische Kunst der polyphonen Vertonung - voll zur Geltung brachte (deshalb wird Fux manchmal auch als der „österreichische Bach“ bezeichnet). Diese Schreibweise, die in der Oper, wo der Sologesang vorherrschte, wenig geeignet war, blieb in der für Chor- und Orgelklang konzipierten Kirchenmusik der anerkannte Stilstandard. Für Fux selbst war das Ideal das Werk des „Fürsten der Musik“, Giovanni Pierluigi da Palestrina, des größten italienischen Kirchenkomponisten des 16. Jahrhunderts. Doch da Palestrina, der in den päpstlichen Kirchen in Rom wirkte, schrieb ausschließlich für unbegleitete Stimmen, „alla capella“ (d. h. „wie in der [päpstlichen] Kapelle“). Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde dieser Stil, der auch als „streng“ bezeichnet wird, fast überall in der katholischen Welt außer im Vatikan nicht mehr verwendet. Die Sänger wurden in der Regel zumindest von einer Orgel begleitet, in der Hofkapelle und in großen Kirchen von einem vollen Orchester, außer in der Karwoche, als jeglicher Prunk aus der Kirchenmusik verbannt war.

Die andere, modernere Linie wurde von den Italienern vertreten, insbesondere von dem Wiener Vizekapellmeister Antonio Caldara (1670-1736). Er wirkte ab 1716 in Wien und komponierte dort seine besten Werke] Opern, Oratorien und Messen. In Palestrinas Stil gab es keine Nostalgie für das „goldene Zeitalter“ der italienischen Polyphonie, die von Caldara repräsentiert worden wäre. Im Großen und Ganzen ist Caldaras Stil vom Opernstil der Zeit geprägt, mit gut ausgearbeiteten Solonummern für gute Sänger und spektakulären Kontrasten zwischen Orchester, Chor und Solisten. Die Oratorien, [36] die damals „sakrale Aufführung“ („azione sacra“) genannt wurden, wurden nicht im Theater, sondern in der Hofkapelle aufgeführt, allerdings nicht während des Gottesdienstes. In den frühen 1730er Jahren schuf Caldara so bemerkenswerte Werke wie „Die Passion Jesu Christi“ (1730), „Die heilige Helena auf dem Kalvarienberg“ (1731), „Der Tod Abels“ (1732). So seltsam es klingen mag, ihre Themen knüpften auch an die von Kaiser Leopold I. begonnene österreichische Tradition der „sepolcri“ an, Theateraufführungen zu biblischen Themen vor dem Hintergrund einer Kulisse, die Golgatha, auf der Christus gekreuzigt wurde, oder den Schädel Adams in der Tiefe des Berges darstellt, der die Sühne für die Erbsünde symbolisiert. Zur Zeit Karls VI. wurde bei der Aufführung von Oratorien keine Theatralisierung praktiziert, aber das Thema Golgatha, das Martyrium und die semantischen Parallelen zwischen dem Alten und dem Neuen Testament waren in den Librettotexten noch präsent.

Der junge Gluck sympathisierte wahrscheinlich mehr mit dem expressiven Stil von Caldara und anderen Italienern, die in Prag und Wien arbeiteten, als mit dem eher archaischen und emotional zurückhaltenden Stil von Fux. In der Zwischenzeit hatte Fux 1725 das wichtigste theoretische Werk veröffentlicht, das ihm zu Lebzeiten und nach seinem Tod großen Ruhm einbrachte - das Traktat-Lehrbuch „Gradus ad Parnassum“ („Stufen zum Parnass“). Das Traktat war respektvoll dem melodischen Kaiser Karl VI. gewidmet, richtete sich aber an junge Komponisten, die die Kunst des polyphonen Schreibens oder des Kontrapunkts beherrschen wollten, um einwandfreie Kirchenwerke zu schreiben. Damals, als es außer in Italien noch keine Konservatorien und

Musikakademien gab, wurde das Wissen über den Kontrapunkt im Allgemeinen mündlich von Lehrer zu Schüler weitergegeben. Fux ahmte diese Methode in seinem Traktat nach, indem er den Stoff in Form von Dialogen zwischen seinem Lehrer Aloysius und seinem Schüler Joseph darlegte. Der Name des Schülers spielte offensichtlich auf Fux selbst an, und der Lehrer war kein anderer als der längst verstorbene Pierluigi da Palestrina, denn Pierluigis lateinischer Name war Petrus Aloisius.

Es war kein Zufall, dass Fux die Sprache Latein für seine Ausführungen wählte. Erstens war es die Sprache des katholischen Gottesdienstes, die mit einer Aura der Heiligkeit behaftet war. Zweitens blieb Latein in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die universelle Kommunikationssprache der Wissenschaftler und Intellektuellen in ganz Europa (Die Aufzeichnungen der 1755 gegründeten Moskauer Universität [37] wurden übrigens lange Zeit auch in Latein ausgeführt).

Aus diesem Grund konnte jeder junge Mann mit gymnasialer Bildung die „Gradus ad Parnassum“ auch als Autodidakt meistern, indem er alle vorgeschriebenen Übungen sorgfältig befolgte. Die Krönung seiner Studien war die Komposition einer Fuge, eines mehrstimmigen Werkes von vollkommener Gleichheit, das ein oder mehrere Themen entwickelt, die entweder in der Höhe, im Bass oder in den mittleren Lagen des sich ständig bewegenden musikalischen Gewebes erklingen. Fux' Latein verdeckte keineswegs das Wesentliche seiner Thematik. Sie war bewusst klar und grammatikalisch einfach gehalten, und die von ihm vorgeschlagene konsequente Lehrmethodik war so schlank und überzeugend, dass dieses Lehrbuch bald zum maßgeblichen Lehrbuch für den Kontrapunkt in Europa wurde. Bereits im 18. Jahrhundert wurden die „Gradus ad Parnassum“ ins Italienische, Deutsche und Englische übersetzt, und alle großen klassischen Musiker - Haydn, Mozart und Beethoven - lernten die Grundlagen des Handwerks und unterrichteten ihre Schüler danach. Es war keineswegs notwendig, dass ein Musiker, der einen Kurs in Kontrapunkt nach Fux belegt hatte, anschließend aufwendige fünfstimmige Fugen komponierte. Er konnte Opern, Sinfonien, Konzerte, Sonaten, Lieder - alles Mögliche - schreiben, aber in der Regel war die Beherrschung des Fux'schen Lehrbuchs nicht spurlos an ihm vorüber gegangen. Übungen in einem strengen Stil, in dem es unmöglich war, Fehler in der Harmonie und im Stimmverhalten hinter spektakulären Passagen und exquisiten Verzierungen zu verstecken, lehrten ihn Selbstdisziplin und Selbstbeherrschung, förderten ein scharfes Ohr und Auge und erlaubten ihm, flexible und logische Klangfolgen sowohl horizontal (Melodie) als auch vertikal (Akkorde) zu entwickeln.

Leider wurde dem jungen Gluck diese Schule vorenthalten. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass er jemals die Abhandlung von Fux studiert hat. Vielleicht war ihm in seiner Jugend selbst nicht klar, wozu er sie brauchte, wo er doch bereits in der Lage war, jede Musik auf fast jedem Instrument nach dem Gehör zu spielen, und wo die modernen Italiener wunderbare Melodien komponieren, ohne sich irgendwelcher gelehrter Methoden zu bedienen. Oder es gab in Glucks Umfeld in den 1730er Jahren niemanden, der ihn auf die „Gradus ad Parnassum“ aufmerksam gemacht und ihm geraten hätte, wenigstens einen Grundkurs im strengen Stil zu belegen, der Schritt für Schritt zeigte, wie man kompetent zwei-, drei- und vierstimmig komponiert, wobei die Aufgaben allmählich schwieriger werden.

Der Cellist der Kammerkapelle des Fürsten Lobkowitz brauchte solche Kunststücke nicht; die Cellostimme war auf einer einzigen Notenzeile geschrieben, [38] und jeder war zufrieden, wenn sie einfach sauber gespielt wurde. Hätte Fürst Philipp Hyazinth länger gelebt und die Gelegenheit gehabt, sich von Glucks außerordentlichem Talent als Komponist zu überzeugen, hätte er möglicherweise für eine angemessene Berufsausbildung gesorgt. Aber das geschah nicht. Gluck war weder in seiner Jugend noch in seinen reifen Jahren ein Experte für Kontrapunkt.

Das hatte zum Teil auch seinen Vorteil. Die Zugehörigkeit zur barocken Tradition der Polyphonie

fürhte ungewollt zu einer unauslöschlichen Verehrung für die großen „alten Männer“ und zu der Überzeugung, dass sie keinen falschen Weg eingeschlagen haben konnten. Daher war es nicht verkehrt, diesen Weg zwar weiterzuverfolgen, aber den Stil leicht abzuändern, um dem Geschmack der neuen Zeit zu entsprechen.

Als Autodidakt war Gluck von Anfang an frei von Ehrfurcht vor den „Maestros“. So wie er das Haus seines Vaters verlassen hatte, um Musiker zu werden, so hatte er auch in der Musik immer seinen eigenen Weg gewählt und sich nur von seinem eigenen Geschmack leiten lassen. Die Vorstellung, dass sich Schönheit nur in Form eines gelehrten, vielstimmigen Werks verwirklichen lässt, war ihm zutiefst fremd. Von Kindheit an wusste und verstand er intuitiv, dass ein einfaches böhmisches Volkslied, die Melodie eines Hirtenliedes, die Fanfare eines Jagdhorns, die von einem Waldecho wiederholt wird, oder eine Liebesarie aus einer italienischen Oper schön sein können. Aber eine Oper zu komponieren ist eine Art Wissenschaft, weniger Mathematik als Alchemie, bei der selbst die Kombination bekannter Elemente nicht funktioniert, wenn nicht ein Funke Magie und Inspiration vorhanden ist. Und man braucht auch ein bisschen Glück, ohne das man in der Welt der Kunst weder Erfolg noch Ruhm erlangen kann.

Gluck hatte wieder einmal Glück: Er hatte plötzlich einen interessierten Mäzen, der ihm nicht ein „Sprungbrett zum Parnass“ eröffnete, sondern einen verschlungenen Pfad zum Parnass, d. h. zur Welt der italienischen Oper.

Ende 1736 traf ein Vertreter einer der vornehmsten Mailänder Familien, Fürst Antonio Maria Melzi (1672-1748), in Wien ein. Den Fürstentitel hatte er erst 1726 für seine Verdienste um das Haus Habsburg und persönlich um Kaiser Karl VI. erhalten, dessen politische Interessen er in seiner Heimat aktiv vertrat. Der eigentliche Grund für Melzis Besuch in Wien war wahrscheinlich seine Heirat mit der jungen Gräfin Maria Renate Theresia von Harrach (1721-1788), aus einer altbayerischen Familie, [39] der ältesten Tochter des Grafen Karl Anton von Harrach. Die Trauung fand am 3. Januar 1737 statt. Der Bräutigam war 65 Jahre alt, die Braut war erst 16 (sie wurde am 8. März 1721 geboren). Die Heirat war offensichtlich kalkuliert: Melzi erwarb die Verwandtschaft mit dem höchsten kaiserlichen Adel und die Hoffnung auf einen Bluterben; die Braut wurde eine der reichsten und einflussreichsten Damen Italiens, die Besitzerin eines soliden Titels und eines großen Vermögens.

Irgendwie schaffte es Gluck, die Aufmerksamkeit des Fürsten auf sich zu ziehen. Vielleicht zeichnete er sich bei einem Konzert im Hause Lobkowitz als Solist aus oder trat als Multi-Instrumentalist auf, was damals nicht unüblich war, wenn auch nicht bei jeder Gelegenheit. Wenn jemand aus der Familie Lobkowitz oder der mit ihnen verwandten Familie Althan einem Gast gegenüber mit Glucks kompositorischen Fähigkeiten prahlte und dieser zum Beispiel improvisieren durfte, dann konnte der Mailänder Adlige seine Freude mit einem wertvollen Geschenk und der Einladung, für ihn persönlich zu komponieren, zum Ausdruck bringen. Moderne deutsche Gluck-Biografen (Gerhard und Renate Croll) glauben, dass die Heirat des Prinzen eine gewisse Rolle gespielt haben könnte,¹³ denn als gebürtige Wienerin zur Zeit Karls VI. war die junge Fürstin Renate sicherlich der Musik zugetan.

Hier galt es, das Glück nicht aus dem Auge zu verlieren und zu versuchen, Fürst Melzi und seiner jungen Frau zu gefallen. Das gelang Gluck. Er war nicht schön, er war nicht grob, aber er war sehr energisch und, wie man heute sagen würde, charismatisch; Musik war seine einzige Leidenschaft, und er war begierig, in der Kunst voranzukommen und etwas Neues zu lernen.

Fürst Melzi muss erkannt haben, dass er in der Schatzkammer der Wiener Talente einen großen ungeschliffenen Diamanten gefunden hatte, dessen wahren Wert die damaligen Besitzer nicht er-

13 Croll et al. // MGG S. 1103.

kannten. Melzi konnte also Gluck in seine Kapelle „locken“. Die Familie Lobkowitz dachte wohl, dass sie dem italienischen Fürsten nur einen geschickten Instrumentalisten überließ, für den sich in Wien leicht Ersatz finden ließ. In Italien gab es ebenso eine Fülle von guten Musikern und Interpreten. Aber Glucks Genie als Komponist war wie ein eingebauter Magnet, der die richtigen Leute zur richtigen Zeit zu ihm zog, und wie ein Kompass, der ihn auf einem unmissverständlichen Kurs durchs Leben führte. [40]

Mailänder Debüt

Anfang 1737 reiste Gluck mit seinem neuen Gönner nach Mailand, der Hauptstadt der Lombardei, einer strategisch und wirtschaftlich wichtigen Region in Norditalien, die zahlreiche Machtwechsel erlebt hatte und lange unter Fremdherrschaft stand. Von 1540 bis 1706 war Mailand der spanischen Krone unterstellt; nach dem sogenannten „Spanischen Erbfolgekrieg“ (1700-1714) kam die Stadt unter die Herrschaft der Habsburger, namentlich unter Kaiser Karl VI., der Mailand mit besonderer Zuneigung behandelte. Im 16. Jahrhundert war Kardinal Karl von Borromäus hier Erzbischof; er wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts heiliggesprochen und vom Kaiser als sein himmlischer Schutzpatron verehrt.

Im Jahr 1733 begann jedoch eine weitere Neuverteilung der Grenzen in Europa. Nach dem Tod von König August II., der die Titel des Kurfürsten von Sachsen und des Königs von Polen in sich vereinte, brach ein Krieg um die „Polnische Erbfolge“ aus. Frankreich und Spanien, die sich an Österreich für die Abtretung ihrer Besitzungen in Oberitalien im Jahr 1714 rächen wollten, erklärten Karl VI. den Krieg. Die Feindseligkeiten in Italien, die sich 1733 sowohl auf den Norden als auch auf den Süden der Apenninhalbinsel erstreckten, zogen sich über mehrere Jahre hin. Im Herbst 1736 eroberten die Österreicher Mailand, Mantua und eine Reihe anderer italienischer Regionen zurück. Im Dezember desselben Jahres wurde ein österreichischer Militärkommandant, Feldmarschallleutnant Graf Otto Ferdinand von Abensperg und Traun (1677- 1748), zum Gouverneur der österreichischen Lombardei ernannt und blieb bis März 1742 in dieser Position.

Glucks Gönner hatten viel mit diesen Ereignissen zu tun. Fürst Georg Christian Lobkowitz war, wie bereits erwähnt, Oberbefehlshaber der habsburgischen Streitkräfte in Italien. Er wurde 1732 zum Gouverneur von Sizilien, 1734 zum Gouverneur der Lombardei und Parmas und 1743-1745, in Nachfolge des Grafen Traun, zum Gouverneur des Herzogtums Mailand ernannt. Fürst Melzi nahm auch am Kampf der europäischen Herrscher um die Lombardei auf der Seite Österreichs teil, allerdings nicht als Krieger, sondern als Politiker und Verwalter. Im Januar 1737 wurde er zum Oberpostmeister des Herzogtums Mailand ernannt, eine nicht unbedeutende Position, vor allem in turbulenten Kriegszeiten.¹⁴ [41]

Unter den Habsburgern und ihrer Verwaltung entwickelte sich Mailand zu einer wachsenden Metropole mit einem reichen kulturellen und musikalischen Leben. Bereits 1717, zwischen zwei langen Kriegen, eröffnete Mailand ein Hoftheater, das „Teatro Regio Ducale“. Der Name des Theaters (er bedeutet wörtlich „Theater des Königs- und Herzogspalastes“) rührt daher, dass sein Gebäude direkt an die Residenz der Mailänder Herrscher angrenzte. Das erste Gebäude, das Ende des 17. Jahrhunderts an dieser Stelle errichtet worden war, wurde durch einen Brand zerstört, und 1776 erlitt das neue Theater das gleiche Schicksal, da es hauptsächlich aus Holz gebaut war. Der Nachfolger des „Regio Ducale“ war das berühmte Theater „La Scala“, das 1778 mit einer Aufführung von Antonio Salieris Oper „L’Europa riconosciuta – Die wiedererkannte Europa“ eröffnet wurde.

Glucks Zeitgenossen, die das „Regio Ducale“ sahen, bevor das Theater abbrannte, waren von der Schönheit seiner äußeren und inneren Ausstattung begeistert. Der Architekt Gian Domenico Barbieri hatte ein geräumiges und elegantes Gebäude mit etwa 800 Plätzen geschaffen. Nach italienischem Brauch war das Parterre ausschließlich für Männer reserviert. Die Damen mit ihren Kavaliern, Verwandten und Gästen nahmen in den Logen Platz. Charles Burney, der Mailand 1770 besuchte, sparte nicht mit Lob für das „Regio Ducale“:

14 Der Genealogische Archivarius. Leipzig, 1737 (7), S. 70.

„Das Theater hier ist sehr umfangreich und prächtig; es hat 5 Ränge auf jeder - und in jedem Rang 100 Logen;¹⁵ um das Gebäude herum gibt es breite Galerien, die parallel zueinander verlaufen, wie eine Straße, für jede Reihe von Logen; eine Loge kann 6 Personen aufnehmen, die auf jeder Seite sitzen und sich gegenüberstehen; einige der vorderen Logen können gelegentlich 10 Personen aufnehmen. Auf der anderen Seite der Verbindungsgalerie entspricht jede Loge einem ganzen Raum, mit einem Kamin und allen Annehmlichkeiten für Erfrischungen und Kartenspiel. Im 4. Rang befindet sich auf beiden Seiten des Gebäudes ein Tisch zum Spielen von „Pharo“ [Pharao = Kartenspiel], was auch während der Aufführung der Oper üblich ist.“

Burney bezeugt auch, dass während der Aufführung „der Lärm schrecklich war“; das Publikum war nur während der Aufführung von zwei oder drei Spitzenarien und einem Duett ruhig. Es sei hinzugefügt, dass es in der Nähe des Theaters Bäckereien, Konditoreien und Kurzwarenläden gab, deren Produkte direkt in die Loge bestellt werden konnten, wenn jemand plötzlich Süßigkeiten wollte oder dringend Karnevalskleidung benötigte, [42] Masken, Handschuhe und andere hübsche Kleinigkeiten. Träger von Getränken, Obst und Eis liefen während der Aufführung im Zuschauerraum umher, wie einige historische Quellen belegen (z. B. ein Aquarell, das eine Opernaufführung im Jahr 1741 im Theater von Turin zeigt).

Aus dieser Beschreibung sowie aus einer Reihe anderer Berichte von Zeitgenossen geht hervor, dass das Opernhaus im 18. Jahrhundert keineswegs eine vornehme Etikette besaß und nicht als Tempel der Kunst, sondern als Ort freundlicher Begegnung und angenehmer Unterhaltung wahrgenommen wurde. Davon zeugt der italienische Wahlspruch, der das Bild des fabelhaften Vogels Phönix im Medaillon über der Bühne des Mailänder Theaters begleitet: „Rediviva sub ottimo Principe hilaritas publica“, d. h. „Lass die gesellschaftliche Fröhlichkeit unter dem besten der Herrscher aufleben“. Mit „dem besten der Herrscher“ war Kaiser Karl VI. gemeint, dessen Porträt auf der anderen Seite des Medaillons mit dem Phönix angebracht war.

Während der Aufführung konnte man kommen und gehen, wie man wollte, sich lautstark mit den Nachbarn unterhalten und sich mit Glücksspielen ablenken. Die Räume hinter den von Burney erwähnten Logen wurden als Privaträume behandelt; die Abonnenten der Logen hatten die Schlüssel zu ihnen und richteten sie nach ihrem Geschmack ein, indem sie Tapeten, Möbel, Lampen und andere Einrichtungsgegenstände bestellten. Während der Feiertage verwandelte sich das Theater in einen riesigen Ballsaal: Im Parterre wurde getanzt, und in den Logen schaute man den Tänzern zu und vergnügte sich nach Belieben. Es gibt einen Stich aus dem Jahr 1747, der einen prächtigen festlichen Ball im Teatro Regio Ducale anlässlich der Geburt von Erzherzog Leopold (dem späteren Großherzog der Toskana und Kaiser) zeigt.

Zur gleichen Zeit war in Mailand, wie überall in Italien, die Musik sehr beliebt. Das nach heutigen Maßstäben freie Verhalten des lokalen Publikums bedeutete nicht, dass es sich leicht von äußeren Effekten täuschen ließ, die von den Bühnenbildnern und Dekorateurs der Barockzeit nicht sparsam eingesetzt wurden. Die Opern für das Regio Ducale wurden bei den berühmtesten und talentiertesten Komponisten in Auftrag gegeben. Vor Gluck waren dies Francesca Gasparini, Nicolò Porpora und Tomaso Albinoni, und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vor dem fatalen Brand, der das Theatergebäude zerstörte, der junge Mozart, Tommaso Traetta, Giovanni Paisiello und andere.

Auch Gluck gab sein Debüt am Teatro Regio Ducale. Dies geschah im Jahr 1741. Doch bevor wir über einen solch hochkarätigen Start seiner Karriere als Komponist sprechen, sollten wir uns fragen: [43] Was hatte er in seinen früheren Jahren gemacht, von wem hatte er gelernt und wen hatte er nachgeahmt?

15 Burney 1961, 50. Bei der Anzahl der Logen muss sich Burney geirrt haben: Es könnten bis zu 100 insgesamt gewesen sein, aber nicht 100 in jeder Etage.

Leider haben wir auch hier fast nur Leerstellen, die wir mit logischen Vermutungen und bruchstückhaften Beweisen von Zeitgenossen ausfüllen müssen. Wenn Gluck in der Kapelle eines so prominenten Adligen wie Fürst Melzi gedient hat, dann müssten in den Archiven Aufzeichnungen über seine Stellung, sein Gehalt, seine Beförderung oder die eigenen Bitten des Musikers um Bezahlung, Empfehlungen usw. zu finden sein. Bislang waren die Versuche der Historiker, solche Dokumente zu finden, nicht erfolgreich.

In allen Biografien von Gluck wird erwähnt, dass Fürst Melzi seinen Schützling ermutigte, bei dem berühmtesten Mailänder Komponisten jener Jahre, Giovanni Battista Sammartini (1700 oder 1701-1775), zu studieren. Glucks Talent bedurfte wirklich einer professionellen Auffrischung, und wenn der Fürst sich schon die Mühe machte, den jungen Musiker nach Mailand zu holen, war es nur natürlich, dass er sich auch weiter für sein Schicksal einsetzte. Es scheint auch logisch, dass er sich an Sammartini wandte. Denn dieser war für Mailand das, was Johann Joseph Fux für Wien war. Sammartini war Kapellmeister der verehrtesten Kirche Mailands, der Ambrosius-Basilika, in der die Reliquien des heiligen Bischofs Ambrosius, eines Hymnendichters und großen Lehrers der abendländischen Kirche des 4. Jahrhunderts, aufbewahrt wurden. Neben seinen Aufgaben als Kapellmeister organisierte Sammartini große Konzerte am Mailänder Hof, für die er viele Instrumentalwerke in einem neuen Stil komponierte - eleganter und galanter als der Barock. Manchmal schrieb Sammartini auch Opern für das Regio Ducale. Es waren jedoch nur wenige, nur drei in verschiedenen Jahren. Auch als Pädagoge genoss er Autorität, denn er unterrichtete später so bedeutende Komponisten wie Johann Christian Bach (Johann Sebastian Bachs jüngster Sohn) und Josef Mysliveček. Die Tatsache, dass Glucks spätere Werke Zitate aus Sammartinis Werken enthalten, beweist indirekt die Existenz enger kreativer Kontakte zwischen den beiden.

Es gibt also keinen Grund, daran zu zweifeln, dass Gluck in Kontakt mit Sammartini stand. Aber ob diese Kommunikation den Charakter eines regelmäßigen Kompositionsunterrichts hatte, wissen wir nicht. Fux' pädagogische Methode ist aus seinem Traktat gut bekannt; Sammartini hingegen schrieb kein Traktat und scheint auch nicht [44] allzu sehr von dem berüchtigten Kontrapunkt angetan gewesen zu sein, der die Grundlage der deutsch-österreichischen Kompositionsschule bildete.

Die große Mehrheit der italienischen Musiker empfand diese Weisheit als eine Art rätselhafte Kasuistik, die den Geist und die Sinne erschöpft, ohne in irgendeiner Weise dazu beizutragen, schöne und aufführungsfreundliche Musik zu komponieren. Gerade in den 1730er und 1740er Jahren kam es in Europa zu einem spürbaren Wandel in der musikalischen und ästhetischen Wahrnehmung. Der Barock gab allmählich seine Stellung auf und blieb nur noch als feierlicher, zeremonieller Stil für Situationen von besonderer Bedeutung oder für die Verkörperung heiliger Themen. In der Oper und in der Instrumentalmusik hatte sich bereits der galante Stil durchgesetzt, der den Übergang zum frühklassischen und dann zum wienerisch-klassischen Stil vorwegnahm. Er zeichnete sich durch eine klare Form, den Vorrang der Melodie vor den anderen Stimmen, eine transparente Instrumentation und eine Vereinheitlichung der Orchesterfarben, einen spürbaren Rückgriff auf Tanz- und Liedrhythmen und eine Vorliebe für Dur-Tonarten aus.

Sammartini ging in die Musikgeschichte als einer der Schöpfer der Gattung „Symphonie“ ein, die zur Visitenkarte der Wiener Klassiker (Haydn, Mozart und Beethoven) wurde. Seine Sinfonien entstanden aus dem rein praktischen Bedürfnis heraus, ein Repertoire für Hofkonzerte zu schaffen, in denen vorwiegend Instrumentalmusik gespielt wurde. In der italienischen Oper war eine „Symphonie“ in der Regel eine Opern-Ouvertüre oder eine andere dem Orchester zugewiesene Episode - eine Einleitung zum nächsten Akt, ein Bild einer Schlacht, eine Darstellung einer idyllischen oder düsteren Landschaft. Das Wort „Symphonie“ tauchte als Bezeichnung für ein ei-

genständiges Orchesterwerk bereits in den 1720er Jahren bei einigen italienischen Komponisten auf (vor allem bei Alessandro Scarlatti). Sammartini griff diese noch sehr junge Tradition auf und löste eine Art Mode für Symphonien aus. Natürlich ist es schwierig, diese Instrumentalwerke in Bezug auf ihren künstlerischen Wert mit den Symphonien des jungen Haydn oder des ganz jungen Mozart auf eine Stufe zu stellen, aber die Wiener Klassiker basierten auf einer bereits etablierten Tradition, und Sammartini gehörte zur Generation der Pioniere. Aber es waren gerade nicht die Symphonien, die Gluck in Mailand zu komponieren lernte. Die Gattung der Symphonie interessierte ihn nicht sonderlich, obwohl er später mehrere Werke in diesem Genre komponierte. Er liebte es, für Orchester zu schreiben, aber noch mehr [45] liebte er es, durch Musik spannende Handlungen zu verwirklichen, Leidenschaften und Charaktere darzustellen.

Glucks erste große Werke waren ausschließlich Opern. Dies impliziert einen anderen Blickwinkel der Ausbildung. Ein Opernkomponist des 18. Jahrhunderts, der in Italien Erfolg haben wollte, musste nicht nur die italienische Sprache beherrschen, sondern auch die Feinheiten der Prosodie verstehen, was beim Komponieren von Rezitativen wichtig war, denn die Sprache der Figuren musste völlig natürlich klingen. Außerdem war es notwendig, sich im poetischen Metrum zu orientieren, um Akzente und semantische Schwerpunkte im gesungenen Text richtig zu setzen. Außerdem dominierten damals virtuose Sänger die Oper, und der Komponist, zumal ein Anfänger, wurde keineswegs als Hauptgestalter der Aufführung angesehen. In gedruckten Libretto-Texten, auf Plakaten und in Zeitungsanzeigen stand der Name des Librettisten im Vordergrund; der Name des Komponisten stand, wenn er überhaupt erwähnt wurde, weiter unten. Das Publikum wurde durch den Titel des Musikdramas selbst, durch die großen Namen der Figuren und Solisten angezogen, und erst dann würdigte es das Werk des Komponisten - oder eben nicht, und blieb gleichgültig oder feindselig, wenn ihm etwas nicht gefiel. Es reichte nicht aus, eine schöne Melodie zu komponieren und sie gekonnt zu harmonisieren und zu orchestrieren. Es galt, sich der Individualität jedes Sängers anzupassen, seine Stärken zur Geltung zu bringen, das Gleichgewicht zwischen der Gesangsstimme und der Orchesterbegleitung zu wahren, die Aufmerksamkeit des Publikums durch virtuose Florituren, zarte Kantilenen oder dramatische Kontraste zu gewinnen - und all dies im Rahmen der etablierten Opernformen.

Die Königin der italienischen Bühnen in den 1730er und 1740er Jahren war die „Opera seria“, die „ernste Oper“, deren Gattungskanon von Abbate Pietro Metastasio (1698-1782) geschaffen wurde, einem Dichter mit tadellosem Geschmack und Gehör, einem großen Meister der bis zum Aphorismus geschliffenen Zeilen und Strophen; er war ein Universalgelehrter, der im Schoß der römischen „Accademia dell’Arcadia - Akademie von Arkadien“ aufgewachsen war (einer der Gründer dieser Akademie war sein Ziehvater Giovanni Vincenzo Gravina), ein feinfühligere Mensch, der früh alle Freuden und Enttäuschungen des Lebens kennenlernte. Ab 1730 lebte Metastasio in Wien, wohin er von Kaiser Karl VI. eingeladen wurde, der ihm den Titel „Kaiserlicher Dichter“ verlieh.

Metastasios Libretti (er selbst bezeichnete sie als „Dramen“) wurden in ganz Europa kopiert, und die Musik dazu wurde von vielen Komponisten aus verschiedenen Ländern geschrieben, darunter Georg Friedrich Händel, der in London arbeitete (die Opern [46] „Siroe, re di Persia“ 1728, „Porro, re dell’Indie“ 1731 und „Ezio“ 1732), der Dresdner Kapellmeister Johann Adolf Hasse und, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der Berliner Kapellmeister Karl Heinrich Graun, auch Wolfgang Amadeus Mozart (von seinen frühen Opernserenaden bis zur späten Oper „La Clemenza di Tito“), Josef Mysliveček, Dmitri Stepanowitsch Bortnjansky (Oper „Alcide“ 1778) ...

Es ist wahrscheinlich, dass Gluck Metastasio mehrmals in Wien gesehen hatte, bevor er nach Italien ging, denn dieser war eine sehr berühmte Persönlichkeit und lebte im Herzen der Stadt, im Michaeler-Haus, das sich neben der Erzengel-Michael-Kirche gegenüber dem Burgtheater und

der kaiserlichen Residenz der Hofburg befand. Gluck konnte sich aber erst in Italien dem Werk des großen Theaterdichters anschließen, als er die italienische Sprache gut beherrschte und die Struktur der italienischen Opern „von innen“ verstand, nicht nur als Zuhörer und Zuschauer, sondern auch als Komponist.

Die Opera seria setzte eine historische oder quasi-historische Handlung voraus, die aus sehr weit entfernten Epochen (Antike, Alter Orient, Mittelalter) stammte. Dies gewährleistete einerseits eine angemessene Dimensionierung der Persönlichkeiten der Protagonisten und unterstrich andererseits die Allgemeingültigkeit der Konflikte, was es ermöglichte, gedankliche Parallelen zur Gegenwart zu ziehen, aber keine zu riskanten Themen anzusprechen. Die Handlung der Opera seria spielte sich ausschließlich zwischen Menschen ab und bezog keine überirdischen Kräfte mit ein. Alle Gefühle und Handlungen der Figuren hatten eine rein rationale Motivation. Jemand wollte den Thron besteigen oder das Reich eines anderen erobern, jemand folgte einer freundschaftlichen oder kindlichen Pflicht, jemand war bereit, für die Liebe alles zu tun, jemand dürstete nach Rache. In ihren Reden konnten sich die Opernhelden auf die Götter, das Schicksal, die Sterne und die Elemente berufen, aber auf der Bühne war keine Fantasie erlaubt.

Metastasio war auf seine Weise ein Reformator, denn sein Geschmack war angewidert von der dekorativen Opulenz des Barock, in der unweigerlich verschiedene antike Götter, Geister, Dämonen, allegorische und fantastische Figuren in der Aufführung auftauchten. Bei der Entwicklung der Handlung bei Metastasio waren nicht mehr als 6 Figuren mit streng verteilten Funktionen beteiligt. Das erste Paar junger Liebender war für Sänger der höchsten Klasse bestimmt (zu jener Zeit waren es ein Kastrat und eine Primadonna). Das zweite Paar bestand aus dem Rivalen des Helden und dem Freund der Heldin oder umgekehrt aus dem Rivalen der Heldin und dem Freund des Helden. Das Glück der beiden Paare wurde nicht nur durch fatale Missverständnisse behindert, sondern auch durch die Opposition eines bestimmten Herrschers - eines Königs, eines Tyrannen, eines Eroberers, eines strengen Vaters. Um die Intrige zu entwirren, [47] hielt sich der Patron, ebenfalls ein edler Charakter, etwas im Schatten; er hörte sich die Herzergüsse aller Figuren an, gab weise Ratschläge und öffnete ihnen die Augen für den wahren Stand der Dinge. Den Hintergrund bildeten in der Regel gesellschaftlich bedeutsame Ereignisse: der Kampf um den Thron („Artaxerxes“), Kriegszüge („Alexander in Indien“), Opfer („Demophoonte“) und sogar Sportspiele (Eines von Metastasios beliebtesten Libretti waren die Olympischen Spiele).

In Metastasios Dramen gab es in der Regel keine offenkundig „schwarzen“ Schurken, die zu ihrem eigenen Vergnügen Grausamkeiten begingen. Am Ende der Oper erkennt der Herrscher, dass er einen Fehler begangen hat, der durch seine eigene Unwissenheit oder bösartige Leidenschaften verursacht wurde, und vereint großzügig diejenigen, die für ihr Recht auf Glück gelitten haben. Auch der Rivale oder die Rivalin, die gegen die Protagonisten intrigiert haben, bereuen ihre schlechten Taten und bekommen zwangsläufig Vergebung, wodurch ein zweites glückliches Paar entsteht.

Am Ende der Oper begaben sich alle Solisten an die Rampe, um ein Ensemble aufzuführen, das als „coro“ bezeichnet wurde. Der Text dieses Ensembles war kurz und enthielt eine stromlinienförmige Moritat oder einfach einen Ausdruck allgemeiner Freude. Ein glückliches Ende („lieto fine“) war die allgemeine Regel.

Tragische Verläufe („funesto fine“) waren bei Metastasio äußerst selten. Es gibt nur drei Libretti dieser Art: „Didone abbandonata“ 1724, „Catone in Utica“ 1728 und „Attilio Regulo“ 1750, und als „Dido“ und „Cato“ auf den Opernbühnen des 18. Jahrhunderts aufgeführt wurden, wurden die Denunziationen oft in Richtung Milderung abgeschwächt. Denn das damalige Publikum, vor allem das italienische, kam ins Theater, um sich zu amüsieren, und begrüßte den Tod auf der Bühne absolut nicht. Die von Aeneas verlassene Dido wurde in den umgestalteten Fassungen nicht

ins Feuer geworfen, sondern blieb um einer neuen Liebe willen am Leben. Der unerbittliche Republikaner Cato beschloss plötzlich, sich mit seinem Erzfeind Julius Cäsar zu versöhnen, oder er ging hinter die Bühne, damit das Publikum hoffen konnte, dass er nicht doch noch Selbstmord begehen würde. Wurde die Opera seria zu Ehren eines wichtigen Ereignisses an einem bestimmten Hof aufgeführt - einer Krönung, einer Hochzeit, eines Monarchengeburtstages oder eines Namenstages -, dann wurde eine tragische Auflösung absolut unmöglich, auch wenn die historische Quelle dies nahelegte.

Es sei hier angemerkt, dass auch Gluck diese Regel befolgte, aber seine Vorliebe für ein glückliches Ende war keineswegs immer mit rein opportunistischen Motiven zu erklären; wir werden auf die ethischen und ästhetischen Grundlagen solcher Entscheidungen zurückkommen. [48]

Da neue Opern in der Regel nur eine Spielzeit lang aufgeführt wurden, war die Vereinheitlichung ihrer künstlerischen Sprache und der musikalischen Formen eine wesentliche Notwendigkeit. Die Produktion der Opera seria wurde in Italien auf den Weg gebracht. Metastasio ließ es sich nicht nehmen, seine Dramen beliebig oft zu verwenden, und die Komponisten schienen miteinander zu konkurrieren, indem sie die gleichen Texte in den gleichen Formen vertonten.

In der Tat bestand die Oper aus dialogischen Rezitativen, in denen sich die Handlung entwickelte, und Arien, die die Gefühle der Figuren zum Ausdruck brachten. Diese Gefühle ließen sich in eine bestimmte Kategorie einordnen: freudiger Jubel, heroische Tapferkeit, liebende Sehnsucht, Trauer, Verzweiflung, Zorn, sanfte Träumerei. Manchmal konnten in einer Arie zwei Gefühle vorhanden sein, die sich gegenseitig überlagerten oder scharf kontrastierten, z. B. heftige Wut und stilles Leiden.

All diese Vielfalt an Affekten passte in die typisierte musikalische Form des „Da Capo“ (wörtlich: „Von Anfang an“), die zwei ausgeschriebene Abschnitte hatte und nur den dritten mit den Buchstaben „D. C.“ bezeichnete. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die Reprise des Da Capo nie exakt Note für Note; vom Sänger wurde erwartet, dass er seinen Part mit virtuosen Passagen und vor dem Schluss mit einer kleinen, aufregenden Solokadenz ausschmückte. Daher wurde die Da-Capo-Form trotz ihrer monumentalen Dreiteiligkeit nicht als statisch empfunden; das Publikum wartete mit großem Interesse auf die Wiederholung des ersten Abschnitts, in der Erwartung, dass der Ausführende damit überraschen würde. Oft gab es auch ein Wettbewerbselement: Die Solisten versuchten, sich gegenseitig zu übertrumpfen, indem sie sich mit immer wieder neu erfundenen Verzierungen auszeichneten.

Zu Beginn seiner Karriere konnte Gluck dem italienischen Modell der Opera seria in keiner Weise kritisch gegenüberstehen. Obwohl dieses Modell die grundsätzliche Einhaltung sehr strenger Regeln voraussetzte, wirkte es logisch und schlank, erlaubte in sich selbst recht subtile auktoriale Modifikationen und wirkte zudem im Vergleich zur schwerfälligen Barockoper des frühen 18. Jahrhunderts recht modern. Glucks schöpferischer Weg begann also mit der schöpferischen Aneignung der fortschrittlichsten musikalischen und theatralischen Tendenzen seiner Zeit und nicht mit der Routine. Mit dem Enthusiasmus eines Neulings, der in das Allerheiligste der Oper eingeweiht wurde (und das Teatro Regio Ducale [49] in Mailand war eines der besten in Italien), präsentierte Gluck dem Mailänder Publikum ein Werk, das sich vielleicht sehr stark von dem anderer Komponisten unterschied, aber jedem Vergleich standhalten konnte. Für einen Ausländer, der nicht einmal als Österreicher, sondern als Böhme galt, war das ein beachtlicher Erfolg. Sammartini konnte stolz auf seinen Freund sein, die Fürsten Melzi und Lobkowitz auf ihren Schützling.

Glucks Operndebüt am „Teatro Regio Ducale“ war die Oper „Artaserse“ nach einem Text von Metastasio. Das Libretto wurde 1730 geschrieben und war bereits mindestens zweimal von berühmten Komponisten vertont worden: von Leonardo Vinci (Rom, 1730) und Johann Adolph

Hasse (Venedig, 1730); 1734 wurde „Artaxerxes“ in London als Pasticcio-Oper mit einer Sammlung von Musik verschiedener Komponisten aufgeführt.

Obwohl der Titel der Oper den Namen des antiken persischen Königs Artaxerxes trägt, ist die Hauptfigur eher sein Freund und Vertrauter Arbace, der durch die Schuld seines überheblichen Vaters Artabano, des Chefs der königlichen Garde, in eine monströse Situation gerät. Artaxerxes und Arbace sollten sich verschwägern: Der künftige König sollte die Schwester seines Freundes heiraten, und dieser sollte die Schwester des Artaxerxes zur Frau nehmen. Doch Artabano will selbst den Thron besteigen, wozu es notwendig ist, den jungen Artaxerxes durch eine komplexe Intrige mit einem doppelten Königsmord zu vernichten. Artabano tötet heimtückisch erst seinen Vater und dann seinen Bruder Artaxerxes, um dem jungen Prinzen die Schuld für diese Tode zu geben und ihn zu entmachten. Arbace, der in den ungeheuerlichen Plan seines Vaters eingeweiht ist, ist entsetzt, aber seine kindliche Loyalität hält ihn davon ab, Artabano zu verraten, als das Komplott aufgedeckt wird. Der Schurke Artabano ist bereit, seinen Sohn zu opfern, um sein eigenes Leben zu retten; Arbace hingegen ist bereit, die Todesstrafe in Kauf zu nehmen, aber er kann es nicht ertragen, verleumdet und von allen abgelehnt zu sterben. Am Ende triumphiert die Wahrheit: Artaxerxes' Schuld ist bewiesen und wird von ihm anerkannt. Artaxerxes, der inzwischen König geworden ist, ist froh, von der Unschuld seines Freundes überzeugt zu sein und er erfüllt sich einen lang gehegten Wunsch mit Arbace verwandt zu sein. Der aufmüpfige Artabano soll hingerichtet werden, aber Artaxerxes beugt sich großmütig den Bitten des edlen Arbace und schickt den Schurken lediglich ins Exil.

Diese Handlung, die in einer vereinfachten Darstellung sehr konventionell und sogar etwas gestelzt wirkt, löste im 18. Jahrhundert eine starke emotionale Reaktion beim Publikum in verschiedenen Ländern aus. Die Leidenschaften am persischen Hof ließen sich leicht auf die zeitgenössische Realität projizieren, in der komplizierte Beziehungen [50] zwischen Monarchen und ihren Verwandten und Günstlingen eher die Regel als die Ausnahme waren, und Staatsstrieche im Palast keine Seltenheit. Zwar gab es so großmütige Monarchen wie den Artaxerxes der Oper und so untadelige junge Männer wie Arbace. Doch in der Oper wurden Idealbilder nicht weniger geschätzt als realitätsnahe, denn ohne sie hätte die Gattung ihren Reiz verloren. Inwieweit das Publikum an die psychologische Überzeugungskraft des Bühnengeschehens glauben konnte, hing nicht mehr vom Librettisten, sondern von den Fähigkeiten der Sänger und des Komponisten ab.

Die Uraufführung von Glucks Oper fand am 26. Dezember 1741 statt, also gleich zu Beginn der Karnevalszeit, unmittelbar nach den Weihnachtsfeierlichkeiten. Das Werk wurde nicht Fürst Melzi, sondern dem Gouverneur von Mailand und der Lombardei, Graf Abensperg und Traun, gewidmet. Solche Widmungen wurden immer im Voraus vereinbart und waren in der Regel von wertvollen Geschenken der betreffenden Personen begleitet. Es ist wahrscheinlich, dass der Gouverneur im Saal anwesend war, ebenso wie der übrige Mailänder Adel, sodass das Debüt bekannt zu werden versprach. Sowohl Erfolg als auch Misserfolg sollten bald in anderen italienischen Städten sowie in Wien und Prag bekannt werden. Der Debütant war 27 Jahre alt - kein junger Mann mehr, aber auch noch kein anerkannter Meister.

Gluck muss sehr besorgt über das Schicksal seines Opern-Erstlings gewesen sein. Niemandes Mäzenatentum hätte ihn vor einem Fiasko oder einer respektvoll kalten Aufnahme durch das Publikum bewahrt, wenn die Musik nicht eine glückliche Kombination aus Können, Inspiration und einem gewissen Maß an Kühnheit enthielt, die die Nerven von Sängern und Zuhörern kitzelte. Die Musik des Artaxerxes scheint all dies zu enthalten - vermutlich, denn die Partitur ging 1776 bei einem Theaterbrand verloren und blieb nur in Fragmenten erhalten (zwei Arien, davon nur eine mit voller Orchesterbegleitung).

Auch die Solisten trugen ihren Teil zum Erfolg bei. Die Namen dieser Sänger sagen uns heute

wenig, aber zu jener Zeit waren sie Berühmtheiten. Außerdem enthielt die Aufführung einige Ballettszenen, die jedoch zwischen den Akten aufgeführt wurden und nichts mit der Handlung der Oper zu tun hatten; vielleicht schrieb der Choreograf Francesco Aquilanti, wie es damals üblich war, die Musik für die eingefügten Ballette. Fabrizio Galliari, ein bekannter Maler, Architekt und Bühnenbildner, übernahm die Gestaltung der Inszenierung.

Es gab also viel zu hören und viel zu sehen bei der Premiere von Glucks „Artaxerxes“. [51]

Glucks italienische Opern

Mit dem Geschäft von Gluck ging es schnell aufwärts. Aufträge für neue Opern folgten, einer nach den anderen. Hier eine Chronik der Uraufführungen:

- Am 2. Mai 1742 wurde in Venedig, am Teatro San Samuele, die Opera seria „Demetrio“ nach einem Libretto von Metastasio (ein anderer Titel war „Cleonice“) aufgeführt, die dem venezianischen Patrizier Francesco Spadafora, Fürst von Maletto, gewidmet war.
- Am 3. Januar 1743 wurde am Teatro Regio Ducale in Mailand die Opera seria „Demofonte“ nach einem Libretto von Metastasio uraufgeführt, die dem Grafen von Abensperg und Traun gewidmet war.
- Am 26. September 1743 wurde im Theater von Crema (in der heutigen Provinz Cremona) die Oper „Il Tigrane“ nach einem Libretto von Carlo Goldoni und einem Drama von Francesco Silvani aufgeführt; der Adressat der Widmung war der venezianische Patrizier Gaetano Dolfin, damals Stadthalter von Crema.
- Am 26. Dezember 1743 wurde im Mailänder Regio Ducale zu Ehren des neuen Gouverneurs, Prinz Georg Christian Lobkowitz, die Pasticcio-Oper „Arsace“ aufgeführt, deren 1. Akt von Gluck und deren 2. und 3. Akt von Giovanni Battista Lampugnani geschrieben worden war.
- Am 18. Januar 1744 wurde im Regio Ducale in Mailand „La Sofonisba“ (ein anderer Titel: „Siface“) nach einem Text von Pietro Metastasio und Francesco Silvani aufgeführt; die Oper ist dem Fürsten Georg Christian Lobkowitz gewidmet.
- Am 13. Mai 1744 wurde das Opern-Pasticcio „La finta schiava – Die eingebildete Sklavin“ von Giovanni Maccari am Teatro San Angelo in Venedig uraufgeführt, für das Gluck mehrere Arien-Einlagen schrieb.
- Am 21. November 1744 wurde Glucks „Ipermestra“ nach einem Libretto von Metastasio im Teatro San Giovanni Crisostomo in Venedig aufgeführt.
- Am 26. Dezember 1744 wurde im Teatro Regio in Turin „Poro“ uraufgeführt, auf ein Libretto von Metastasio (dessen Originaltitel „Alessandro nell’Indie“ lautete).
- Am 31. Januar 1745 fand im Regio Ducale in Mailand die Oper „L’Ippolito“ (oder „Fedra“) statt, nach einem Drama des Marchese Giuseppe Gorini Corio; das Libretto war dem Prinzen Georg Christian Lobkowitz gewidmet.

Aus dieser Liste lassen sich mehrere Schlussfolgerungen ziehen.

Gluck schrieb ungefähr zwei große Opern pro Jahr, manchmal auch mehr (Werke, die im Januar uraufgeführt wurden, sind zweifellos im Vorjahr entstanden). Für einen Komponisten jener Zeit war dies [52] eine normale Produktivität, da die Opere Serie nach einem bestimmten Standard komponiert wurden, eben nach jenem berühmten Kanon, der von Metastasio und anderen Dramatikern, die nach demselben Muster arbeiteten, geschaffen worden war.

Die Tatsache, dass regelmäßig und aus verschiedenen Städten Aufträge erteilt wurden, zeugt von Glucks hohem beruflichen Ansehen. Allerdings konzentrierten sich die Aufführungsorte der frühen Opern Glucks (Mailand, Crema, Venedig und Turin) auf die Regionen Italiens, die damals unter der Herrschaft des Habsburgerreiches standen. Weder nach Süditalien, Neapel, noch nach

Rom war der junge Gluck bisher eingeladen worden. Die Widmungen seiner Opern zeigen deutlich, dass er vor allem von den kaiserlichen Behörden oder von ihnen nahestehenden italienischen Aristokraten, darunter auch venezianischen, gefördert wurde.

In Mailand war Glucks Ansehen nach der Premiere von „Artaserse“ sehr hoch. Nur ein Jahr später, am 26. Dezember 1742, kündigte die Mailänder Zeitung die bevorstehende Premiere von Glucks zweiter Oper, Demophoonte, mit folgenden Worten an:

„Heute Abend wird hier im Teatro Regio Ducale zum ersten Mal das berühmte Drama des berühmten Dichters Signor Abbate Metastasio mit dem Titel ‚Demofonte‘ in der Vertonung des berühmten Kapellmeisters Signor Christoph Gluck aufgeführt.“¹⁶

Es ist jedoch nicht ganz klar, warum Gluck in der Notiz als Kapellmeister („Maestro di Capella“) bezeichnet wird: entweder ist dies eine Art Kompliment oder eine verbale Freiheit (wenn er die Uraufführung dirigierte, erfüllte er sicherlich die Funktion des Kapellmeisters), oder es wird angenommen, dass er der Leiter der Kapelle des Fürsten Melzi war. Die Uraufführung von „Demofonte“ fand aus irgendeinem Grund erst Anfang Januar 1743 statt und wurde von allen Seiten bejubelt.

Die Opera seria war inzwischen zu einem internationalen Phänomen geworden, und in Italien selbst waren die verschiedenen regionalen Traditionen in diesem Genre verschmolzen, da ein ständiger und intensiver Austausch von Komponisten, Regisseuren und Interpreten stattfand. Manchmal tauchen in den Libretto-Ausgaben Informationen über die Herkunft der Mitwirkenden einer Aufführung auf, und es ergeben sich sehr klare Bilder. So waren beispielsweise die Sopranistin Caterina Aschieri, eine Römerin (eine der führenden italienischen Sängerinnen jener Jahre), und der Tenor Settimio Canini, ein Florentiner, an der Uraufführung von „Il Tigrane“ in Crema beteiligt, auch der Kastrat Felice Salimbeni, ein Mailänder, [53] die Kontraaltistin Giuditta Fabiani, eine Florentinerin, der Kastrat Giuseppe Gallieni aus Cremona, die Sopranistin Rosalba Buini aus Bologna.

Die Tänze wurden von Giuseppe Salomoni choreografiert, der von Wien an seine neue Wirkstätte berufen wurde.¹⁷

Einige der Sänger, mit denen der junge Gluck arbeitete, waren in ganz Europa bekannt. So wirkte der aus Mailand stammende Kastrat Giovanni Carestini, der bis 1743 in Rom, Wien, Neapel, Venedig und London tätig war und danach an den Bühnen von Dresden, Berlin und St. Petersburg sang, in den Aufführungen von „Demofonte“ und „La Sofonisba“ mit. Die Titelrolle in der „Ipermestra“ sang ein weiterer Superstar, die Altistin Vittoria Tesi-Tramontini, eine Florentinerin, deren Karriere sie bis 1745 nach Parma, Bologna, Venedig, Dresden und Madrid geführt hatte, bevor sie sich nach 1750 als Gesangslehrerin in Wien niederließ. Künstler dieses Niveaus waren sehr anspruchsvoll, nicht jeder Komponist konnte es ihnen recht machen, und nur ein Mann von Händels Format konnte es sich leisten, den genannten Carestini harsch zu tadeln, als dieser eine für ihn geschriebene Arie ablehnen wollte.¹⁸

Gluck, der in späteren Jahren auch gelernt hatte, Solisten in respektvoller Ehrfurcht zu halten, musste sich zu Beginn seiner Karriere eher liebenswürdig und diplomatisch verhalten und die attraktivsten Partien für die Sänger schaffen. Gleichzeitig eignete er sich die Sprache und den Stil der Opera seria an, des damaligen „Goldstandards“ in der Welt der Musik.

16 Howard 2016, 57-58.

17 Informationen von der Website der Gluck-Gesamtausgabe: <https://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/1-04-00-0> (13.12.2024)

18 Dieser Vorfall ereignete sich 1735 in London vor der Premiere von Händels Oper „Alcina“. Vgl. Kirillina L., Händel. „LZL“. M.: Junge Garde, 2017. S. 272.

Die venezianische Tradition stand dabei noch etwas abseits. Anders als in Mailand, wo es nur ein einziges Theater gab und die Opernsaison nur vom 26. Dezember bis zum Beginn der Fastenzeit dauerte, war das musikalische und theatralische Leben in Venedig sehr lebendig und vielfältig. In dem Stadtstaat gab es kein Unterhaltungsmonopol, und die religiösen Einschränkungen waren nicht so streng. Die Theatersaison war in drei Abschnitte unterteilt: vom 26. Dezember bis Ende März (Beginn der Fastenzeit), von Ostern bis zum 15. Juni und vom 15. September bis Ende Oktober. Im Sommer, während der heißesten Monate, wenn die Luft in der Stadt stickig und ungesund wurde, [54] fanden keine Aufführungen statt, und die wohlhabenden Venezianer reisten in ihre Landhäuser und Villen auf den Inseln oder auf dem Festland – in die *terra ferma*.

Das Spezifikum der venezianischen Theater war, dass sie nicht als Hoftheater, sondern als kommerzielle Theater gegründet wurden und funktionierten: Jeder, der eine Loge abonnierte oder eine Eintrittskarte kaufte, durfte den Saal betreten. Manchmal, wenn der Saal nicht voll war, konnte man eine Vorstellung umsonst besuchen. Das galt für das einfachste Publikum, insbesondere für die Gondoliere. Die Theaterbesitzer und -verwalter taten dies, um verbale Werbung für die Aufführung zu erhalten: Dieselben Gondoliere konnten dann ihre wohlhabenden Kunden anlocken, indem sie die Aufführung lobten oder daraus Lieblingslieder sangen.

Das älteste der öffentlichen Theater in Venedig war San Cassiano, das 1647 eröffnet wurde. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts konkurrierte es mit den Theatern von San Samuele (seit 1655, hauptsächlich Schauspielhaus), Santi Giovanni e Paolo und San Giovanni Crisostomo (beide seit 1678). Sie wurden nach den Kirchengemeinden benannt, in denen sie sich befanden.

In San Samuele gab es im 18. Jahrhundert ein Ensemble, für das Carlo Goldoni Stücke schrieb, aber auch Opern wurden dort aufgeführt, wie wir gesehen haben. In den dramatischen Theatern, die wir hier nicht aufzählen werden, wurde notwendigerweise auch Musik gespielt; die meisten Schauspieler und Schauspielerinnen konnten singen und tanzen. Im 18. Jahrhundert wurden einige Theater geschlossen oder abgerissen, und andere entstanden an ihrer Stelle; Venedig wäre nicht Venedig ohne seine vielen Theater. Leider ist keines der venezianischen Theater aus dem 17. bis 18. Jahrhundert in seiner ursprünglichen Form erhalten geblieben, während einige moderne Theater an Stelle der alten stehen.

Der strenge Klassizismus konnte sich auf den venezianischen Bühnen nicht durchsetzen, und man war stets bemüht, ihn durch Lokalkolorit zu verwischen. Zwischen den Akten einer ernsten Oper konnten heitere Intermezzi oder schön dekorierte Ballette gespielt werden. Auch in Glucks Opern-Inszenierungen gab es Ballette, mit denen er wahrscheinlich nichts zu tun hatte, obwohl ihm der Gedanke an eine mögliche enge Verbindung von Oper und Ballett innerhalb einer einzigen Aufführung schon in den 1740er Jahren gekommen sein mag. Der Karnevalismus im venezianischen Sinn, bei dem die Leidenschaften nicht zu ernst genommen werden und die wahren Gefühle unter einer geheimnisvollen oder grotesken Maske verborgen sind, lag ihm nicht nahe.

Aber allein die Gelegenheit, [55] das venezianische Lebensgefühl als kontinuierliches Spektakel zu erleben, war lohnenswert; für Gluck eröffnete es etwas Neues und Ungewohntes. In der auf Etikette basierenden Hofkultur, an die er in Wien und Mailand gewöhnt war, war es unmöglich, diese Atmosphäre des allumfassenden Theaters nachzubilden, wo sowohl auf der Bühne als auch im Publikum jeder mehrere Rollen spielt, immer wieder Kostüme und Masken wechseln, andere nachahmt und zur Zielscheibe von Witzen werden, an denen man nicht Anstoß nehmen sollte. Gluck schaffte es, die Venezianer zu mögen, auch wenn er sich unter ihnen nicht durchsetzen konnte. Das lag an seiner Herkunft, seinem Umgang mit dem kaiserlichen Adel und an seinen eigenen ästhetischen Vorlieben, die sich bereits in jenen Jahren abzuzeichnen begannen. Die Poetik der Opera seria, die später teilweise in seine bahnbrechenden Werke der 1760er Jahre

einfluss, entsprach dem Wesen von Glucks Begabung zu jener Zeit.

Das Libretto von „Ippolito“, das nicht von Metastasio, sondern vom Mailänder Dramatiker Marchese Giuseppe Gorini Corio (1702-1766) geschrieben wurde, ist eine Art Prophezeiung der zukünftigen Reform. Nachdem dieser in seiner Jugend mehrere Jahre in Paris verbracht hatte, nahm er sich das Theater des französischen Klassizismus - Pierre Corneille und Jean Racine - zum Vorbild. Dieser veröffentlichte 1729 eine „Abhandlung über die vollkommene Tragödie“, die in der Folgezeit immer wieder in Sammlungen seiner Stücke nachgedruckt wurde, sodass Gluck diesen Text wahrscheinlich gut kannte. Die erste dieser Sammlungen von Gorini Corio, die 7 Tragödien und 5 Komödien enthielt, wurde 1732 in Venedig veröffentlicht und Kaiser Karl VI. gewidmet. Die zweite, erweiterte Sammlung erschien 1744-1745 in Mailand und umfasste 13 Tragödien und 4 Komödien. Dort wurde auch „L’Ippolito“ gedruckt, der kein reines Konversationsstück, sondern ein Opernlibretto, ein „Musikdrama“, war (eine separate Ausgabe dieses Textes wurde zeitgleich mit der Uraufführung von Glucks Oper veröffentlicht). In der Vorrede zur Ausgabe des „Ippolito“ in Band 4 der Mailänder Sammlung wiederholte Gorini Corio einige der Postulate seiner „Abhandlung über die vollkommene Tragödie“. Ihm zufolge sollte die Tragödie dem Publikum die Idee der vollkommensten Moral präsentieren, die durch den Kampf der hohen Tugenden offenbart wird. Der Zweck des Theaters war also nicht die Unterhaltung des Publikums, sondern seine geistige Erziehung. Gorini Corio war überzeugt, dass es möglich war, ein Musikdrama zu schaffen, ohne die Grundsätze einer gut organisierten Tragödie (vor allem die Einheit von Handlung und Zeit) zu sehr zu beeinträchtigen, und gleichzeitig [56] komische Einschübe, sogenannte *lazzi*, zu vermeiden. Der Dramatiker gab zu, dass „L’Ippolito“ die erste seiner Tragödien war, die er nicht in Blankversen, sondern in gereimten Versen verfasst hatte, da dies dem Zweck der Tragödie entsprach.¹⁹ Für den Marchese Gorini Corio war dies also auch eine experimentelle Erfahrung.

Von musikalischer Dramaturgie kann man nur in Bezug auf ein Gesamtwerk sprechen, denn Dramaturgie ist die Beherrschung einer großen Form, innerhalb derer die Höhepunkte genau angeordnet sind, an der die Sinnfäden, die den Konflikt schaffen, gezogen werden, und all dies ist dem lebendigen Rhythmus der Bühnenhandlung untergeordnet.

Gluck besaß offensichtlich nicht nur ein musikalisches, sondern auch ein dramaturgisches Genie. Leider können wir über diesen Aspekt von Glucks frühen Opern nur bruchstückhaft urteilen. Keine der Partituren ist vollständig überliefert. Von einigen Opern sind nur einige Arien ohne Rezitative erhalten geblieben. Das Debüt „Artaserse“ ist am spärlichsten vertreten, während die „Ipermnestra“ am vollständigsten erhalten ist (keine Rezitative). Hätten diese Opern jedoch keinen Erfolg gehabt, wären sie vielleicht ganz spurlos verschwunden. In Italien war es nicht üblich, Opernpartituren zu drucken; das war sehr teuer und lohnte sich nicht, da das Repertoire jedes Jahr erneuert wurde und die „Hits“ der vergangenen Jahre schnell in Vergessenheit gerieten. Die Partituren wurden durch handschriftliche Kopien vervielfältigt, und solche Kopien gab es nur wenige; sie wurden in den Theatern aufbewahrt, aber die Theater im 18. Jahrhundert fielen, wie bereits erwähnt, oft den Flammen zum Opfer. Aber es gab auch Abschriften einzelner Arien, die bereits im 18. Jahrhundert von Zeitgenossen angefertigt wurden. So konnte diese Musik auch dann noch gehört werden, wenn die Oper, aus der sie entnommen war, nicht mehr aufgeführt wurde. Solche „Leckerbissen“ konnten in fremde Opern eingefügt, in Konzerten aufgeführt oder von Amateuren erlernt worden sein. An ihnen lässt sich ablesen, was das damalige Publikum an Glucks frühen Opern reizte, als er noch längst nicht so berühmt war wie später.

Seine schöpferische Handschrift war schon früh deutlich zu erkennen, auch in einzelnen, aus dem Zusammenhang gerissenen Beispielen. So zum Beispiel in der Arie „Sperai vicino il lido“

19 Teatro tragico del marchese Giuseppe Gorini Corio. Tomo quarto. Milano 1745, S. 23.

aus dem ersten Akt der Oper „Demofonte“.

*Ich glaubte, das Ufer sei nahe,
ich dachte, der Wind hätte sich gelegt, [57]
aber einmal mehr fand ich mich
allein inmitten des Sturms wieder.*

*Ich bemühte mich,
nicht auf die Riffe aufzulaufen,
aber ich stehe an den Klippen
eines grausamen Schicksals ...²⁰*

Diese Arie wird von dem jungen Helden, dem Prinzen Timante, Sohn des thrakischen Königs Demofonte, gesungen. Timante heiratete heimlich Dircea, die Tochter des Edelmannes Matusio. Doch Dircea erlitt ein schreckliches Schicksal: Nach altem Brauch sollte sie den Göttern geopfert werden. Das Geständnis des Prinzen, dass er Dircea geheiratet hat, verwirrt die Situation nur: Demofonte entdeckt einen Brief, in dem Dircea als seine eigene Tochter bezeichnet wird. Das Opfer wird annulliert, aber das junge Paar ist entsetzt über den aus Unwissenheit begangenen Inzest. Am Ende taucht jedoch ein weiteres Dokument auf, demzufolge Dircea und Timante als Säuglinge in der Wiege versehentlich vertauscht wurden, sodass Timante in Wirklichkeit der Sohn des Matusio ist und Dircea die Tochter des Königs, aber nicht seine Schwester. Demofonte besiegelt ihre Vereinigung mit seinem Segen und erklärt Timante zum Thronfolger; damit erfüllt sich die alte Prophezeiung, dass die Götter keine Blutopfer mehr verlangen werden, wenn ein „unschuldiger Usurpator“ zum Thronfolger erklärt wird.

Trotz der offensichtlichen Geschraubtheit und der vielen Windungen in dieser melodramatischen Handlung - mit imaginärem Inzest und vertauschten Babys unterschiedlichen Geschlechts - wurde Demofonte im 18. Jahrhundert sehr populär. Das Libretto von Metastasio wurde mehr als 70-mal vertont. Offensichtlich fühlte sich das damalige Publikum von starken Leidenschaften angezogen, und die Motive hinter den seelischen Qualen der Figuren waren für junge Menschen verständlich, [58] der Figuren, die sich, um ihr Recht auf persönliches Glück zu verteidigen, manchmal gegen den Willen von Monarchen oder unterdrückenden Eltern auflehnten.

Die erste Oper, die auf dem Libretto von „Demofonte“ basiert, wurde von Antonio Caldara komponiert und 1733 in Wien inszeniert. Es ist nicht bekannt, ob Gluck das Werk kannte. Es folgten 14 weitere Opern, die der Premiere von Glucks „Demofonte“ vorausgingen. Einige von ihnen wurden in Italien aufgeführt und zirkulierten auch in Manuskriptkopien, sodass Gluck sich möglicherweise mit der Musik seiner Vorgänger vertraut machen konnte, wenn auch nur in Fragmenten. Im Jahr 1741 wurde Leonardo Leos „Demofonte“, eine der besten Opern zu diesem Text, in Neapel inszeniert. Die Rolle des Timante in der neapolitanischen Inszenierung wurde

20 Sperai vicino il lido
Credei calmato il vento;
Ma trasportar mi sento
Fra le tempeste ancor.

E da uno scoglio infido
Mentre salvar mi voglio,
Urto in un altro scoglio
Del primo assai peggior.

Hier und im Folgenden finden sich die Übersetzungen der Gedichte des Autors des Buches, sofern nicht anders angegeben.

von dem berühmten und sehr ehrgeizigen Kastratensopranisten Gaetano Majorano, genannt Caffarelli, gesungen.

Vergleicht man die Arien von Leo und Gluck, so gewinnt man den Eindruck, dass Gluck in vielerlei Hinsicht dem Beispiel seines Vorgängers folgte. Der Text der Arie enthält den Kontrast zwischen einem sanften, nachdenklichen Anfang (die ersten beiden Zeilen) und einer stürmischen Fortsetzung (die dritte und vierte Zeile). Der Mittelteil suggeriert ein Eintauchen in einen düsteren und verwirrten Zustand. Mit der Wiederholung „Da Capo“ soll die seelische Verwirrung des Helden mit neuen Farben angereichert werden, deren Auswahl vom Sänger abhängt. Alle diese Gegensätze sind in den Arien von Leo und Gluck vorhanden, und es steht jedem frei, den erfahrenen italienischen Meister zu bevorzugen, der die Dramatik der Situation betont, oder den genialen Böhmen, für den der plötzliche Wechsel der Gedanken und Gefühle, die den Helden überwältigen, das Wichtigste ist. Leos Arie ist mit festerer Hand geschrieben, die genau weiß, wie man diese bunte Form zusammenhält. Glucks Musik ist inspirierter und gefühlsbetonter, aber die Form wird nicht so sehr entwickelt als vielmehr aus riskant kontrastierenden Stücken geformt (oder auch nicht). In Bezug auf die stimmliche Wirksamkeit sind beide Arien jedoch einander würdig, denn Carestini und Caffarelli waren Stars von gleichem Format.

Interessanterweise bezog sich auch Vivaldi auf diesen Text, obwohl nicht klar ist, ob er das gesamte Libretto von „Demofonte“ vertonte. Seine Version der Arie der Timante unterscheidet sich jedoch deutlich von derjenigen Leos und Glucks; sie hat einen einheitlicheren Charakter und enthält keine so starken Kontraste. Im Jahr 1748 präsentierte Hasse seinen „Demofonte“. Auch hier ist die Arie des Timante sehr kontrastreich; Hasse muss Glucks Oper bereits gekannt haben.

[59]

Später wurde das Libretto von „Demofonte“ wiederholt von Mozart aufgegriffen, der zwischen 1770 und 1780 eine Reihe von Arien vertonte (die zitierte Timante-Arie entstand um 1780). In Mozarts Musik finden wir jedoch keine plötzlichen Gegenüberstellungen von Bildern der Ruhe und des Sturms; zu dieser Zeit war die barocke Poetik mit ihrem Verlangen nach bildlichen Kontrasten durch einen ausgewogeneren klassischen Stil ersetzt worden.

Aus dem Gesagten könnte man den Eindruck gewinnen, dass Gluck in Italien mit außergewöhnlicher Begeisterung aufgenommen wurde. In der Tat gibt es keine Belege für Misserfolge in dieser Zeit oder für Angriffe von Kritikern und Konkurrenten gegen ihn. Aber ein gewisses Vorurteil gegenüber dem Fremden aus dem Norden hielt sich in Italien hartnäckig, wie ein unterhaltsamer Bericht von Karl Dittersdorf zeigt, der Gluck später nach Bologna begleitete, wo seine Oper „Il trionfo di Clelia“ 1763 uraufgeführt wurde. Dittersdorf, ein brillanter Geiger und begabter Komponist, gab in Bologna ein Konzert und trat als virtuoser Solist auf. Einer der Zuhörer, der nicht weit von Gluck saß, sagte laut zu seinem Nachbarn: "Aha! Der Junge spielt wie ein Engel!" Dieser erwiderte: "Wer hätte gedacht, dass eine deutsche Schildkröte solche Höhen erreicht?" Laut Dittersdorf mischte sich Gluck gebieterisch in diesen Dialog ein und sagte auf Italienisch:

*„Signore, erlauben Sie! Auch ich bin eine deutsche Schildkröte, und doch wurde mir die Ehre zuteil, diese neue Oper für die Eröffnung des neu errichteten Theaters zu schreiben.“*²¹

Die Anerkennung in Italien wäre für jeden talentierten und ehrgeizigen Musiker des 18. Jahrhunderts die Krönung gewesen. Doch für die Größten - Händel, Gluck, Mozart - war es damit nicht getan. Das Schicksal bereitete sie auf andere Errungenschaften vor, die sie selbst erst zur rechten Zeit erkannten. Gluck dachte Mitte der 1740er Jahre noch nicht an eine Reform des Musiktheaters. Um aber schließlich zu diesen Ideen zu kommen, musste er viel erleben, sehen und realisieren.

21 Dittersdorf, 101.

Musen und Kanonen

Gluck, der sich in Italien einen Namen gemacht hatte, hätte als Schützling der Lobkowitz-Fürsten mit einer guten Aufnahme in Wien rechnen können, doch war die Situation dort Anfang der 1740er Jahre für Musiker so ungünstig, [60] dass an die Reichshauptstadt gar nicht zu denken war.

Kaiser Karl VI., ein leidenschaftlicher Musik- und Theaterliebhaber, starb am 20. Oktober 1740. Da er keine männlichen Nachkommen hatte, hatte er sich im Vorfeld das Plazet der Fürsten, die den Heiligen Römischen Kaiser wählten, für die bevorstehende Nachfolge seiner ältesten Tochter Maria Theresia (1717-1780) gesichert. Bereits 1713 hatte Karl mit Bedacht die „Pragmatische Sanktion“ erlassen, die die Übertragung der kaiserlichen Macht an die weibliche Linie vorsah, doch konnte er die Zustimmung der Fürsten und Oberhäupter der verbündeten Mächte erst in den 1730er Jahren erlangen. So fand sich schon bald nach dem Tod des Kaisers die 23-jährige Maria Theresia umringt von Feinden wieder: Der Österreichische Erbfolgekrieg, in dem es um den Kaisertitel ging, hatte begonnen; die pragmatische Sanktion wurde offen verletzt oder missinterpretiert. Das von Karl VI. formulierte Prinzip der möglichen Thronfolge durch die weibliche Linie ermöglichte es obendrein einigen Königinnen und Fürsten, die mit habsburgischen Prinzessinnen verwandt waren, ihren Anspruch auf den Thron geltend zu machen. So war Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen mit Maria Josefa, der Tochter des vorherigen Kaisers Joseph I., verheiratet, und Kurfürst Karl Albrecht von Bayern (1697-1745) aus dem Geschlecht der Wittelsbacher, war der Ehemann ihrer Schwester Maria Amalia. Da Joseph I. der ältere Bruder Karls VI. war, sollten diese Prinzessinnen in der Thronfolge Vorrang vor Maria Theresia haben.

Der entschlossenste der Prätendenten war jedoch Karl Albrecht. Er schloss 1741 ein Bündnis mit Frankreich und Spanien, die seit langem davon träumten, sich für die Abtretung der italienischen Besitzungen an Karl VI. zu rächen. Im Herbst desselben Jahres eroberte er Oberösterreich, nahm in Linz den Titel eines österreichischen Erzherzogs an und eroberte im November Prag, wo er die Vertreter der dortigen Stände zwang, ihn als König von Böhmen anzuerkennen. Allerdings gab es Abstriche: Er wurde nie mit der Krone des heiligen Wenzel gekrönt, und der Treueeid wurde nicht von der absoluten Mehrheit des böhmischen Adels geleistet, wie es das Gesetz vorsah. Einige lokale Adelige blieben Maria Theresia treu, die bereits zur Königin von Böhmen ausgerufen worden war, andere blieben trotzig abwesend, und wieder andere schickten an ihrer Stelle zweitrangige Personen, um den Eid ungültig zu machen. Fürst Georg Christian von Lobkowitz [61] befehligte zu dieser Zeit die österreichische Armee in Böhmen, konnte sich aber der französisch-bayerischen Armee nicht widersetzen und zog sich nach Süden zurück. Im Jahr 1742 wurde der bayerische Prätendent zum Kaiser Karl VII. ausgerufen; die Krönung fand, wie es sich gehörte, in Frankfurt am Main statt. Doch bis dahin hatten sich die Machtverhältnisse stark verändert.

Maria Theresia war nicht bereit, den Machtverlust hinzunehmen. Ihr Vater hatte sie von Kindesbeinen an auf die Aufgaben einer Kaiserin vorbereitet, und sie verstand es, Menschen zu führen, sich mit talentierten militärischen Führern, Ministern und Beratern zu umgeben, ihre Ziele beharrlich durchzusetzen, diplomatische Korrespondenz zu führen und, wenn nötig, ihre (natürlich meist nur eingebildete) weibliche Sanftheit als Waffe einzusetzen.

Bereits 1736 hatte sie aus gegenseitiger Liebe den Herzog Franz Stephan von Lothringen (1708-1765) geheiratet, der für diese Ehe sein Heimatland Lothringen opferte, es in den Besitz Frankreichs übergab und im Gegenzug die fruchtbare Toskana erhielt. Bis 1740 hatte das Paar 3 Töchter (die jüngste starb bald). Und nach dem Ausbruch des Österreichischen Erbfolgekriegs

wurde schließlich ein Sohn geboren, der zukünftige Kaiser Joseph II. (1741-1790). Dieses Ereignis stärkte Maria Theresias Position deutlich: Sie war von nun an nicht mehr nur Erzherzogin, sondern Mutter eines lang erwarteten legitimen Nachkommen der Habsburger, eines potenziellen Kaisers, dessen Thronanspruch unbestritten war. Aber die Situation war auch so sehr gefährlich: Die Feinde konnten versuchen, sowohl die Mutter als auch das Kind gefangenzunehmen, und dann würde niemand mehr für ihr Leben bürgen.

Eine spektakuläre Episode ist bekannt, als Maria Theresia, Mutter eines 3 Monate alten Sohnes, 1741 in Pressburg (dem heutigen Bratislava, der Hauptstadt der Slowakei) vor dem ungarischen Sejm sprach. Sie forderte die Ungarn auf, ihre Waffen zu erheben und für ihren zukünftigen König Joseph zu kämpfen. Und die Ungarn zogen in der Tat ihre Säbel und schworen Maria Theresia einstimmig die Treue. Auf einer Reihe von Gemälden und Stichen, die viel später entstanden, sieht diese Szene auf theatralische Weise melodramatisch aus: eine junge, schöne Königin mit einem Säugling im Arm, wie die selige Jungfrau Maria, die die Ritter zum Kreuzzug inspiriert. Soweit wir wissen, war das Baby Joseph nicht im Sejm in diesem Moment, aber alles andere geschah so. Die Tapferkeit der treuen Ungarn verhalf Maria Theresia zu einer Reihe von Siegen, die das Blatt des Krieges wendeten. [62]

Der Krieg endete 1745, als der Kurfürst von Bayern alias „Kaiser Karl VII.“ unerwartet in München starb, und seine Erben beschlossen, mit Maria Theresia Frieden zu schließen. Ein Kompromiss-Kandidat, Maria Theresias Ehemann und Vater von Kronprinz Joseph, Franz Stephan von Lothringen, wurde zum neuen Kaiser gewählt. Es war jedoch kein Geheimnis, dass Maria Theresia allein regieren wollte; so erlaubte sie ihrem geliebten Mann nicht, sich in die Staatsgeschäfte einzumischen. Ob dies aus Stolz oder aus Gründen der Etikette geschah, ist egal. Sie beanspruchte dabei aber nie den Titel einer regierenden Kaiserin, sondern begnügte sich mit den Titeln „Erzherzogin von Österreich, Königin von Böhmen und Königin von Ungarn“. Kaiserin war sie nur in ihrer Eigenschaft als Gemahlin des Kaisers.

Wir werden allen Mitgliedern der erhabenen Familie Maria Theresias noch viele Male begegnen, da sie direkt in Glucks Schicksal verwickelt waren - allerdings erst viel später, ab den 1750er Jahren.

Klar ist jedoch, dass unter den hier geschilderten Umständen an prunkvolle Opernproduktionen am Wiener Hof noch lange nicht zu denken war. Die Musen waren zu dieser Zeit, wenn nicht ganz still, so doch auffallend leise.

Ein trauriges Schicksal erwartete den betagten Antonio Vivaldi, der dem Ruf Kaiser Karls VI. gefolgt und zum denkbar ungünstigsten Zeitpunkt - kurz vor dem Tod seines Gönners - in Wien eingetroffen war. Vivaldi musste bald feststellen, dass er ohne Aufträge und damit ohne Lebensunterhalt dastand. Der große Musiker starb in der Nacht des 28. Juli 1741 in Wien in großer Armut. Es wäre ungerecht, Maria Theresia die Schuld für ihre Gleichgültigkeit gegenüber dem Genie zu geben; zu dieser Zeit war sie mit Angelegenheiten von außergewöhnlicher nationaler Bedeutung beschäftigt. Am 25. Juni wurde Maria Theresia in Pressburg zur Königin von Ungarn gekrönt, und am 31. Juli begann der bayerisch-französische Einmarsch in Österreich, und die junge Herrscherin musste sich energisch gegen ihre Feinde verteidigen.

Der Krieg, der sich über mehrere Jahre hinzog, beschäftigte Gluck in keiner Weise. Er war in Italien, komponierte und inszenierte Opern, und auch wenn sich deren Handlung um den Kampf um den Thron und die tragischen Schicksale von Königen aus der Antike drehte, wurde die Schärfe der Konflikte durch die schönen Stimmen der Sänger und eine pittoreske Szenerie gemildert. Die historischen Ereignisse jener unruhigen Zeit betrafen jedoch Menschen, denen er diente und denen gegenüber er moralische Verpflichtungen [63] hatte.

In erster Linie handelt es sich um Fürst Georg Christian Lobkowitz, der im Dezember 1742 die Kapitulation der französischen Truppen in Prag entgegennahm und anschließend nach Italien zurückkehrte, um das Amt des Gouverneurs im Herzogtum Mailand zu übernehmen. Gluck, dem die Ereignisse in Prag nicht gleichgültig sein konnten, betrachtete den Herzog zweifellos als einen echten Helden. Eine vertrauensvolle Beziehung zwischen den beiden konnte jedoch aufgrund des unüberwindbaren Unterschieds in Alter, sozialem Status und Beruf nicht entstehen. Es ist bezeichnend, dass auf dem Titelblatt der Erstausgabe des Librettos der Oper „L’Ippolito“, die Fürst Georg Christian 1745 gewidmet wurde, Glucks Name überhaupt nicht erwähnt wird, sondern der größte Teil des Platzes von einer Aufzählung aller Titel und Regalien derer von Lobkowitz eingenommen wird: „des Heiligen Römischen Reiches, Fürst Lobkowitz, Herzog von Sagan u.a., Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies, Kammerherr und Geheimer Staatsrat Seiner Majestät, Generalfeldmarschall, Befehlshaber eines Kürassier-Regiments, Oberbefehlshaber aller Truppen Seiner Majestät in Italien, Gouverneur und oberster Herrscher der österreichischen Lombardei, sowie oberster Generalkommandant des Fürstentums Siebenbürgen und aller Truppen in Italien.“

Der junge Ferdinand Philipp Lobkowitz, mit dem sich Gluck wohl leichter verständigen konnte, entpuppte sich als eine Art „Anti-Held“ in der Familie. Sein Bruder Wenzel Ferdinand, der fünfte Fürst Lobkowitz, starb 1739 im Alter von 16 Jahren, und die Nachfolge in Titel und Ländereien ging auf den ein Jahr jüngeren Ferdinand Philipp über. Bei Ausbruch des Österreichischen Erbfolgekriegs unterstützte der junge Mann, entweder aus eigenem Antrieb oder auf Anraten älterer Verwandter, zunächst nicht Maria Theresia, sondern ihren Feind, den Preußenkönig Friedrich II., der die Gunst der Stunde nutzte und 1740 in Schlesien einmarschierte, einem Gebiet, das zum Heiligen Römischen Reich gehörte. In diesem Gebiet befand sich einer der Familienbesitzungen der Lobkowitz-Fürsten, das Herzogtum Sagan (heute die Ländereien in der Nähe der Stadt Żagań in Polen). Der Unwille, diesen wichtigen Besitz zu verlieren, war der Grund, warum der 16-jährige Ferdinand Philipp das Haus Habsburg ab sofort mied.

Maria Theresia war nicht nachtragend; sie verzieh ihm später diese jugendliche Verfehlung, und Ferdinand Philipp stieg in der Wiener Gesellschaft zu einer sehr hohen Position auf. Allerdings hätte er sich diplomatisch verhalten sollen: einerseits Maria Theresia gegenüber volle Loyalität zeigen und andererseits - für einige Zeit - aus Wien wegziehen sollen. [64]

Im Jahr 1745, an einem Wendepunkt im Schicksal des Reiches, beschloss der 21-jährige Prinz Philipp Ferdinand in der Tat, nach England zu gehen. Die Wahl des Aufenthaltsortes schien geradezu ideal. Schließlich war England im beendeten Krieg ein Verbündeter Maria Theresias, also ging er in ein befreundetes Land, das zudem alles hatte, was ihm gefiel: Hof- und Gesellschaftsleben, schöne Damen, Theater, Musik.

Gluck gehörte zum Gefolge des jungen Prinzen. Wir wissen nicht, wessen Initiative es war, aber die Gelegenheit wollte er nicht verpassen. Lobkowitz reiste auf einem Umweg nach England, denn er wollte der Krönung des neuen Kaisers Franz I. in Frankfurt am Main beiwohnen. Die Zeremonie fand am 4. Oktober 1745 statt. Danach setzten der Fürst und sein Schützling ihre Reise über Brüssel, Antwerpen, Rotterdam, Calais, Dover und Canterbury nach London fort. [65]

TEIL 2: DER REISENDE MAESTRO

Opern in London

Viele versuchten, den Briten die italienische Oper schmackhaft zu machen, aber nur einem entschlossenen „Wikinger“, Georg Friedrich Händel (1685-1759), der wie Gluck zuvor mehrere Jahre in Italien verbracht hatte und den dortigen Opernstil perfekt beherrschte, gelang diese historische Mission. Er kam Ende des Jahres 1710 in London an, nachdem er zuvor zum Kapellmeister des Kurfürsten Georg Ludwig von Hannover (des späteren britischen Königs Georg I.) ernannt worden war. Die erste für London geschriebene Oper des 25-jährigen Händel, der bezaubernde „Rinaldo“ (1711), war ein voller Erfolg und wurde bis 1731 immer wieder am Royal Theatre aufgeführt. Der Höhepunkt von Händels Opernkarriere in London war die Zeit zwischen 1720 und 1728, als er musikalischer Leiter und Chefdirigent der „Royal Academy of Music“ war, die im Gebäude des Royal Theatre in Haymarket auftrat. In dieser Zeit entstanden seine berühmtesten Meisterwerke: „Giulio Cesare in Egitto“, „Rodelinda“, „Tamerlano“, „Alexandro“. Da das Theater jedoch kein Hoftheater im eigentlichen Sinne war und nicht aus staatlichen Mitteln, sondern aus einem von Aktionären (einer davon war der König) eingerichteten Fonds finanziert wurde, machte das Unternehmen statt der erwarteten Gewinne Verluste. Der Unterhalt eines Opernhauses ist sehr teuer, und kommerzielle Unternehmen neigen in jedem Land und in jeder Epoche dazu, früher oder später in Konkurs zu gehen. Die Königliche Musikakademie geriet 1728 in eine finanzielle und administrative Krise. Nach einer Umstrukturierung und einer Erneuerung der Solisten übernahm Händel wieder die künstlerische Leitung des Theaters, aber nur wenige seiner Opern waren jetzt erfolgreich. Selbst [66] die bemerkenswertesten Meisterwerke verließen manchmal nach nur wenigen Aufführungen die Bühne.

Die Gründe für die plötzlich abgekühlte Begeisterung der Londoner gegenüber Händels Opern waren komplex. Der offensichtlichste Reizfaktor war 1734 in London die Eröffnung einer rivalisierenden italienischen Gesellschaft, der „Opera of the Nobility“, die von Friederich Ludwig, dem Prinzen von Wales, gefördert wurde, um König Georg II. zu ärgern. Gegen Händel setzten die Rivalen den bedeutenden italienischen Komponisten Nicola Porpora ein und versuchten auch, Hasse zu gewinnen, und gegen die Händel-Sänger den Superstar-Kastraten Farinelli und die Primadonna Francesca Cuzzoni, die in den frühen 1730er Jahren noch als nahezu beste Sopranistin Italiens galt.

Händels Opern wurden vom König und seinen Anhängern in der Regierung und im Parlament besucht, die Aufführungen der Opera of the Nobility, der Opposition, die sich um den Prinzen von Wales gruppierte, hingegen nicht. Der Kampf war heftig, und die Gegner waren nicht zimperlich bei der Wahl ihrer Mittel. Ende 1733 gelang es der Adelsoper, Händel seine besten Solisten abspenstig zu machen, mit Ausnahme der Primadonna Anna Strada del Pó, aber Händel konnte schnell andere Sänger rekrutieren und die Aufführungen fortsetzen. Erst im Jahr 1734, als sein Vertrag auslief, räumte Händel das Schlachtfeld; er trat das „Royal Theatre im Haymarket“ an die Adelsoper ab und zog in das neu erbaute „Covent Garden Theatre“. Dort begann er zu

experimentieren, indem er in einigen Produktionen Ballettszenen einfügte, erneut mythologische und magische Themen aufgriff, die er in den 1720er Jahren verworfen hatte („Alcina“), und den ästhetischen Rigorismus der Opera seria zugunsten alter barocker Libretti aufgab, in denen die Heroik zum Gegenstand der Parodie werden konnte und dramatische Kollisionen mit humoristischen Episoden kombiniert wurden („Serse“). Um den Preis unmenschlicher Anstrengungen gewann Händel den Wettbewerb: 1737 ging die Oper des Adels in Konkurs, und Porpora, Farinelli und Cuzzoni gingen zurück auf das Festland. Doch ohne sie war das Unternehmen nicht mehr konkurrenzfähig. Dennoch war es ein Pyrrhussieg. Keine von Händels späteren Opern hatte noch Erfolg beim Publikum. Die letzte, „Deidamia“ (1741), wurde nur dreimal aufgeführt, die letzte Vorstellung in einem fast leeren Saal. Nach diesem demütigenden Misserfolg gab Händel das Schreiben von Opern auf und wechselte schließlich in die Gattung des englischen Oratoriums, wo er keine Konkurrenz hatte. Den Oratorien ist es zu verdanken, dass Händel, der bereits 1727 die britische Staatsbürgerschaft angenommen hatte, als echter [67] englischer Komponist angesehen wird, und nicht als Sachse, der Opern in italienischer Sprache komponierte.

Doch Händels 30-jähriger Kampf um die Existenz der italienischen Oper auf der Londoner Bühne trug Früchte. Einige Aristokraten und gebildete Musikliebhaber konnten sich das Leben in London ohne die stimmungswaltigen Italiener nicht mehr vorstellen und waren bereit, für ihren Gesang viel Geld zu bezahlen. Einer dieser Mäzene war Charles Sackville, Earl of Middlesex, der ab 1739 verschiedene Bühnen mietete, darunter das Royal Theatre am Haymarket, und italienische Sänger und Komponisten engagierte. Aufgrund seiner Leidenschaft verschuldete er sich oft und war immer wieder gezwungen, sein Unternehmen zu schließen, aber nach einiger Zeit nahm die „Middlesex Opera“, wie sie genannt wurde, ihre Arbeit doch wieder auf. Händel wollte kategorisch keine Geschäfte mit dieser Truppe machen, die ihm offenbar alles andere als erstklassig erschien. Der Earl of Middlesex wollte jedoch die Beziehungen zum Liebling des Königs nicht verderben und zeigte Händel gegenüber wiederholt eine betont respektvolle Haltung. So vermied der Earl Aufführungen an jenen Tagen, an denen Händel Oratorienkonzerte im Covent Garden veranstaltete. Im Gegenzug hatte Händel nichts dagegen, dass 1743 seine seit langem existierende Oper „Alessandro“ in einer von Giovanni Battista Lampugnani vorgenommenen Abänderung in das Repertoire der Middlesex Company aufgenommen wurde. Unter dem Titel „Roxana“ lief diese Umarbeitung erfolgreich am Royal Theatre; Händel hatte außer der moralischen Befriedigung keinen Gewinn davon.

Um das Interesse des Publikums an seiner Truppe aufrechtzuerhalten, musste der Earl of Middlesex immer wieder etwas Neues und Unerwartetes bieten. Er hatte offensichtlich nicht die Mittel, um Komponisten und Sänger von höchstem Rang wie Porpora, Hasse und Farinelli nach London einzuladen, deshalb stützte er sich auf Autoren und Künstler, die zweifellos talentiert waren und sich auf dem Kontinent bereits einen Namen gemacht hatten, aber keine exorbitanten finanziellen Forderungen stellen konnten. Neben Lampugnani arbeitete auch der junge Venezianer Baldassare Galuppi zwischen 1741 und 1743 mit der Middlesex Opera zusammen; damals schrieb er hauptsächlich Opera seria, wurde aber später als einer der Schöpfer des Genres „Opera buffa“ berühmt.

In der Saison 1744/45 war die Middlesex Opera wegen weiterer Schwierigkeiten nicht in Betrieb, und das Royal Theatre wurde von Händel für eine Reihe von Abonnementkonzerten [68] angemietet, bei denen Oratorien und dazwischen Händels Instrumentalkonzerte (meist mit dem Komponisten selbst an der Orgel) aufgeführt wurden. In der folgenden Saison gelang es dem Earl of Middlesex, wieder Mittel für die Anmietung des Royal Theatre aufzutreiben. Händels Konzerte wurden erneut in den Covent Garden verlegt, und Christoph Willibald Gluck kam als neuer Hauskomponist der „Middlesex-Oper“ nach London.

Der Zeitpunkt seines Debüts in London war sehr unglücklich gewählt. Auf dem Kontinent war der Krieg bereits fast vorbei, doch in England heizten sich die Feindseligkeiten gerade auf. Es ging dabei aber nicht um das „österreichische Erbe“; der langjährige Streit um die Rechte am britischen Thron war wieder aufgeflammt. Nach einem 1701 vom englischen Parlament verabschiedeten Gesetz waren katholische Thronanwärter, d. h. die schottischen Stuarts, die engsten Blutsverwandten der 1714 verstorbenen Königin Anne, von der Thronfolge ausgeschlossen, um Versuche zur Wiederherstellung des Katholizismus in England zu verhindern. Nach diesem Gesetz ging die Krone 1714 an das protestantische Haus der Kurfürsten von Hannover über, deren Verwandtschaft mit dem Königshaus weiter entfernt war. Ab 1715 versuchten die Stuarts, die in Rom lebten, mit allen Mitteln, einschließlich bewaffneter Invasionen, in England an die Macht zu kommen. Die Ansprüche der Stuarts wurden von ihren Gönnern und Verbündeten, dem Papst und den französischen Königen, hartnäckig unterstützt. Im Juli 1745 landete der „junge Präterdent“, Prinz Charles Edward Stuart, genannt „Bonnie Prince Charlie“, mit einer Armee aus Schotten und Franzosen in Schottland und begann eine Rebellion gegen die Hannoveraner Dynastie. Die Schotten unterstützten mehrheitlich „Bonnie Prince Charlie“, mit dessen Hilfe sie hofften, die nationale Unabhängigkeit zu erlangen. In England wurde der Aufstand jedoch als staatsfeindliche Rebellion wahrgenommen, und alle Kräfte wurden zu seiner Unterdrückung eingesetzt. Die Heftigkeit der Konfrontation wurde durch den religiösen Konflikt noch verschärft: Nicht nur gesetzestreue Engländer kämpften gegen die rebellischen Schotten und die Franzosen, die sie unterstützten, sondern auch Protestanten gegen „Papisten“, d. h. gegen Katholiken, die in England als „Heiden“, Ketzler und Ungläubige angesehen wurden.

Im Sommer und Herbst 1745 nahmen die militärischen und politischen Ereignisse eine so gefährliche Wendung, dass die Opernaufführungen im King's Theatre bis zu besseren Zeiten eingestellt wurden. Die Opern wurden nur mehr in den bescheideneren Räumlichkeiten des kleineren Theaters [69] am Haymarket aufgeführt, aber Gluck hatte offenbar nichts mit diesen Aufführungen zu tun. Wir wissen nicht einmal, ob er sich zu dieser Zeit in London aufhielt (wahrscheinlich noch nicht).

Am 21. September besiegte die Armee von Prinz Charles die Regierungstruppen und bewegte sich, nachdem sie die schottische Grenze überschritten hatte, auf London zu. Bald jedoch erkannte der Prinz die Gefährlichkeit dieses Unterfangens und befahl, umzukehren, da er nur in Schottland mit einer breiten Unterstützung sowohl der städtischen als auch der ländlichen Bevölkerung rechnen konnte. Die Engländer hingegen betrachteten den unerwarteten Rückzug des „Bonnie Prince Charlie“ als ein Wunder, das durch den Willen Gottes offenbart wurde, und waren von einer beispiellosen kämpferischen Begeisterung erfüllt.

In den Chroniken des Londoner Musiktheaterlebens sind Belege für diese Begeisterung zu finden.

Am Drury Lane Theatre, wo der berühmte Komponist Thomas Arne arbeitete, entstand die Tradition, jede Aufführung mit einem schallenden patriotischen Lied abzuschließen. Mehrmals wurde Arnes Lied „Britons never, never, never will be slaves“ („Niemals, niemals, niemals werden die Briten Sklaven sein“) von dem Tenor Thomas Lowe vorgetragen. Arne schuf zu dieser Zeit auch ein Lied, das zur Nationalhymne Großbritanniens werden sollte: „God save the King - Gott schütze den König“ - eine Neuheit, die dem Publikum von einem anderen berühmten Tenor, John Beard, vorgestellt wurde.²²

Am 14. November 1745 wurde in der Drury Lane ein von Händel für die Londoner Miliz geschriebenes Lied aufgeführt: „Stand Round my Brave Boys - Bildet einen Kreis, ihr tapferen

22 Früher dachte man, die Hymne sei von dem Komponisten Henry Carey komponiert worden, aber der Forscher Neil Jenkins entdeckte in der British Library einen Notenautograph von Thomas Arne.

Jungs“. Nach Thomas Lowe wurde die Melodie vom ganzen Saal aufgenommen, und am nächsten Tag wurde sie in Form eines Flugblatts mit dem Titel „A Song for the Noble London Volunteers“ gedruckt.

Auch Glucks Operndebüt in London stand im Einklang mit dieser unerbittlichen Propagandakampagne. Am 7. Januar 1746 wurde Glucks Opern-Pasticcio „La caduta dei giganti - Der Sturz der Giganten“ nach einem Text von Abbate Francesco Vanneschi, dem hauseigenen Librettisten, von der Middlesex Company im Royal Theatre aufgeführt. Die allegorische Handlung des Sieges Jupiters (Zeus') über die rebellischen Titanen spielte auf die Ereignisse des vorangegangenen Herbstes an: auf den plötzlichen Rückzug von Prinz Charles von England nach Schottland, der von den Engländern als panische Flucht empfunden wurde. Der korrigierte Titel des gedruckten Librettos, das erhalten blieb, [70] legte diesen semantischen Zusammenhang noch deutlicher offen: „The Fall of the Giants, or the Punished Rebellion“. Die Oper endete mit einem Chor, der die Freiheit feierte, und die englische Übersetzung des Libretto enthielt einen direkten Bezug zu aktuellen Ereignissen: „Gepriesen seist du, Freiheit! Ohne deine Gunst würde kein schönes Land gedeihen. Halte dein Albion frei von den Sorgen des Krieges, lindere seine Wunden mit heilem Frieden“.²³ Das Werk wurde dem jüngsten Sohn König Georgs II., dem jungen, aber erfahrenen Heerführer William Augustus, Duke of Cumberland (1721-1765), gewidmet, der bei der Premiere anwesend war.

Die Uraufführung war jedoch keineswegs erfolgreich: Es gab nur 5 Aufführungen, was für eine neue, mit farbenfrohen Bühneneffekten ausgestattete Oper enttäuschend wenig ist. Die Gattung des Pasticcio, d. h. eine Aufführung mit zusammengestellter Musik, galt damals nicht als zweitklassig; auch Händel scheute sich nicht, in diesem Genre zu arbeiten. Die Handlung eines Pasticcios konnte durchaus ernst sein, die Musik der entliehenen Nummern konnte schön sein, und das einzige Problem war die Fähigkeit, aus dem vorgefertigten Material etwas Ganzes zu machen. Galuppis Pasticcio „Il trionfo della continenza“, das am 28. Januar im Royal Theatre aufgeführt wurde und sich ebenfalls mit aktuellen Ereignissen befasste, wurde zehnmal gespielt, wobei ein so anspruchsvoller Kritiker wie Charles Burney die meisten Arien lieben lernte.

Es ist unwahrscheinlich, dass Händel den Fremden Gluck, den Autor der fast gescheiterten Oper, als gefährlichen Konkurrenten empfand, aber objektiv betrachtet gab es so etwas wie ein kreatives Duell zwischen den beiden. Denn am 14. Februar 1746 wurde in Covent Garden Händels „An Occasional Oratorio - Oratorium aus gegebenem Anlass“ aufgeführt, ebenfalls ein hastig komponiertes Pasticcio, das die unerwartete Wende im Rebellenkrieg feierte. Der Text war jedenfalls eine recht bunte Zusammenstellung von Versen alttestamentlicher Psalmen, die kriegerische Heldentaten, den Glauben an den Sieg und die Hoffnung auf einen baldigen Frieden besangen. Händel hatte nicht nur keine Angst, dass die Quellen der musikalischen Selbstzitate vom Publikum erkannt werden könnten – ganz im Gegenteil, es scheint, dass er genau das im Sinn hatte, als er Fragmente seiner bekanntesten Kompositionen in das Oratorium über den Unfall einfügte. Das Oratorium wurde am 19. und 26. Februar in Covent Garden aufgeführt, und es wird vermutet, dass Gluck zumindest einem dieser Konzerte beiwohnte. [71] Eines der Juwelen des Oratoriums war die Sopran-Arie „O liberty, thou choicest treasure - O Freiheit, du erlesenster Schatz“, die Händel ein Jahr später in sein Oratorium „Judas Maccabaeus“ aufnahm, das ebenfalls mit der Niederschlagung des Jakobitenaufstands in Verbindung steht.

Am 4. März inszenierte Gluck ein weiteres Pasticcio, „Artamene“, nach einem Libretto des bereits genannten Vanneschi. Das Libretto war wenig originell: Vanneschi stützte sich auf ein Drama von Bartolomeo Vittori, das 1740 von Tommaso Albioni vertont worden war. Einige Arien wurden aus früheren italienischen Opern von Gluck übernommen, zusammen mit poetischen

23 Barclay W., *Gluck's London Operas*, 405.

Texten von Metastasio. In der Musikwissenschaft des frühen zwanzigsten Jahrhunderts herrschte Verwirrung aufgrund von Fehlinterpretationen der Quellen; nach damaliger Meinung komponierte Gluck bereits 1743 eine frühe Fassung der Oper „Artamene“ für die Aufführung im Theater von Crema (wobei Crema auch noch oft mit Cremona verwechselt wird). Allerdings wurde bereits 1911 festgestellt, dass in Crema „Il Tigrane“ aufgeführt wurde, und in der modernen Gluckologie erscheint „Artamene“ nur als Londoner Pasticcio.

„Artamene“ war viel erfolgreicher als „Der Fall der Giganten“: Die Oper wurde vor dem 12. April 8- oder 9-mal im King’s Theater am Haymarket gespielt! Vielleicht war die Handlung für das Publikum attraktiver, nicht nur in konventionell-allegorisch, sondern auch in pseudo-historischer Hinsicht, mit exotischen Realitäten (die Ereignisse spielten sich in Indien während der Herrschaft der Mogul-Dynastie ab).

Vielleicht spielte auch das Vorhandensein von einprägsamen Melodien in der Oper eine Rolle. Eine der vom Kastraten Angelo Maria Monticelli vorgetragenen Arien, „Rasserena il mesto ciglio“ („Helle Deine traurige Mine auf“), wurde so beliebt und populär, dass sie überall aufgeführt wurde, sowohl einzeln als auch in anderen Aufführungen mit Musik anderer Komponisten. Diese Arie im Rhythmus eines anmutigen Menuetts erschien erstmals 1743 in „Il Tigrane“, wo sie vom Kastraten Felice Salimbeni gesungen wurde - allerdings mit anderer Melodie. Möglicherweise gefiel sie dem Publikum schon damals; berühmt wurde sie erst in der Londoner Fassung. Bereits am 12. April wurde die Arie von Cecilia Arn in einem Konzert im Drury Lane Theatre „auf Wunsch einiger edler Damen“ erneut aufgeführt; sie wurde auch in eine Sammlung von „Lieblingsliedern“ aus der Oper „Artamene“ aufgenommen, die 1746 von dem Londoner Verleger John Walsh herausgegeben wurde, der auch viele Werke Händels druckte. [72]

Es ist nicht genau bekannt, wann Gluck Händel persönlich kennengelernt hat. Möglicherweise geschah es schon vor der Uraufführung des Sturzes der Giganten. Es ist schwer vorstellbar, dass Gluck mehrere Monate in London verbracht und Händel nicht ein einziges Mal getroffen hat. Auf jeden Fall hätte Gluck nach den damaligen Benimmregeln der erste sein müssen, der ihm einen Höflichkeitsbesuch abstattete, oder sich mit einem Bekannten wie dem Earl of Middlesex bei Händel vorstellen müssen. In den frühen 1740er Jahren hatte sich Gluck von einem stämmigen und streitlustigen Provinzler, der im Bärenwinkel aufgewachsen war und sich auf der Straße gut auskannte, in einen charmanten und energischen Mann verwandelt, der die Gunst der Adligen, des wählerischen italienischen Publikums und der Opernstars, mit denen er in Mailand, Turin, Mantua und Venedig arbeitete, gewinnen konnte. Gluck war nie schüchtern, und in London brauchte er sicherlich die Unterstützung einflussreicher lokaler Persönlichkeiten.

Gluck hatte keinen Grund, den Dialog mit Händel zu meiden oder sich ihm gegenüber in irgendeiner Weise respektlos zu verhalten. Im Gegenteil: Händels Gunst konnte in England als eine Art „Sicherheitszertifikat“ dienen und ganz handfeste Vorteile bringen. Mit der Gunst verlief anfangs nicht alles glatt. Eine der Anekdoten enthält eine Einschätzung, die Händel in einem Gespräch mit der Schauspielerin und Sängerin Suzanne Maria Sibber über die Professionalität seines jüngeren Kollegen abgegeben haben soll: „Er weiß nicht mehr vom Kontrapunkt als mein Koch Waltz.“ (diese Bemerkung ist uns aus dritter Hand, durch Charles Burney, überliefert). Der Bassist Gustavus Waltz, ein gebürtiger Deutscher, war einer von Händels Sängern und Kontrabassisten und kannte den Kontrapunkt wahrscheinlich genauso gut wie Gluck, wenn nicht sogar besser als dieser. Ob Waltz als Händels Koch diente, ist nicht genau bekannt, obwohl im 18. Jahrhundert die bizarre Kombination verschiedener Berufe nicht unüblich war.

Eine weitere Bemerkung Händels, die den Historikern aus dritter oder gar vierter Hand zugetragen wurde, betrifft die Partitur von „Der Sturz der Giganten“, die Gluck kurz nach der Uraufführung Händel gezeigt haben soll, als er sich über das Scheitern seines Pasticcios

beschwerte. Da gab ihm Händel, wenn man den indirekten Quellen Glauben schenken darf, einen ebenso klugen wie ernüchternden Rat:

„Ihr habt Euch mit der Oper nur zu viele Mühe gegeben; das ist aber hier nicht wohl angebracht; für die Engländer müsst Ihr [73] auf irgendetwas Schlagendes und so recht auf das Trommelfell Wirkendes sinnen ...“²⁴

Angeblich fügte Gluck dann Posaunen zur Partitur hinzu, und die Sache wurde besser. Obwohl diese Anekdote in ihrem Wahrheitsgehalt ebenso bezweifelt werden kann wie die erste, könnte sie ein Körnchen Wahrheit enthalten. Wenn Händel so etwas gesagt hat, dann beruhte es auf seiner eigenen, sehr traurigen Erfahrung. Seine herausragenden Meisterwerke, subtil, komplex und psychologisch vielschichtig, wurden vom Londoner Publikum oft missverstanden und abgelehnt (dies galt auch für das brillante Oratorium „Hercules“, das 1745 scheiterte). Andererseits waren Werke, die eingängige Melodien in Tanzrhythmen enthielten oder extrem pompös instrumentiert waren, wie die Orchestersuite „Music for the Royal Fireworks“ oder das tragische, aber spektakuläre Oratorium „Saul“, in dessen Partitur u. a. die berühmtesten Posaunen zu hören sind, ein umwerfender Erfolg. Manchmal gelang es Händel, einen glücklichen Kompromiss zu finden, indem er die britische Musik auf höchstem Niveau in Beschlag nahm, gleichzeitig aber auch für die Massen zugänglich machte.

Am 25. März 1746 fand im Royal Theatre am Haymarket ein gemeinsames Konzert von Händel und Gluck zugunsten des Fonds statt, der den Familien verstorbener Musiker half. Dieser Fonds war 1738 gegründet worden, und Händel war Mitglied des Vorstands, da er trotz seiner äußerlichen Strenge ein mitfühlendes Herz hatte und einen Großteil seines persönlichen Geldes für wohltätige Zwecke ausgab (solche philanthropischen Impulse waren leider nicht typisch für den sparsamen Gluck). Es ist nicht bekannt, von wem die Idee für das Konzert stammte, aber die Tatsache, dass Händel einem Programm zustimmte, in dem beide Komponisten, der ältere und der jüngere, fast gleichberechtigt präsentiert wurden, zeigt seine gönnerhafte Sympathie für Gluck. Das Programm, das in der Londoner Zeitung „General Advertiser“ vom 25. März 1746 abgedruckt war, lautete:

„Im Royal Haymarket Theatre wird heute Abend die folgende Unterhaltung (Entertainment) von Vokal- und Instrumentalmusik präsentiert: [74]“

I

*Ouvertüre zu „Il caduta dei Giganti“, komponiert von Signor Gluck.
Arie „Care pupille“ aus „Il caduta dei Giganti“, gesungen von Signor [Giuseppe] Jozzi.
Die Arie „Men fedele“ von Herrn Händel, gesungen von Signor [Antonio Maria] Monticelli.*

II

*Arie „Return, o God of Hosts“ aus dem Oratorium „Samson“, gesungen von Signora [Giulia] Frasi.
Arie „Il Cor mio“ von Herrn Händel, gesungen von Signor Monticelli.
Arie „Pensa che il cielo trema“ aus „Der Sturz ...“, gesungen von Signore*

24 Dieses Zitat wurde erstmals 1854 von dem deutschen Musikwissenschaftler Anton Schmid in seinem Buch über Gluck veröffentlicht, wobei er sich auf J. F. Reichardt berief, der, wie er selbst versicherte, die Anekdote in London gehört hatte. Vgl. Schmid, S. 29.

[Giuseppe] Ciacchi.

Arie „*Mai l'Amor mio verace*“, aus demselben, gesungen von Signora [Marianna] Imer.

III

Die Arie „*Volgo dubbiosa*“ aus „*Der Sturz...*“, gesungen von Signora [Teresa] Pompeati.

Arie „*The Prince unable to conceal his Pain*“ aus „*Alexander's Feast*“ [Händel] gesungen von Signora Frasi.

Das große Konzert von Herrn Händel.

Beginn um sechs Uhr.

Wenn man dieses Programm aufmerksam liest, wird man feststellen, dass es doch ein gewisses Übergewicht auf Händels Seite gab: Seine Vokalmusik war abwechslungsreicher (Arien aus der Oper „Alessandro“ und aus den Oratorien „Samson“ und „Alexander's Feast“), und der Abend endete mit einem großen Instrumentalwerk, entweder mit einem Konzert für Orgel und Orchester oder einem *concerto grosso*.²⁵

Angesichts der Teilnahme führender Sänger und Sängerinnen der Middlesex Company an der Benefizveranstaltung muss dies als eine weitere Geste des guten Willens des Grafen angesehen werden; Es lag in seiner Macht, seinen Solisten zu erlauben, außerhalb der Aufführungen zu singen oder nicht.

Bei den Solisten handelte es sich indes um recht bemerkenswerte Persönlichkeiten. Der Sopran-kastrat Jozzi war in London auch als Cembalist und sogar als Komponist [75] aufgetreten. Er war ein sehr vielseitiger Musiker.

Die Sängerinnen Marianne Imer und Teresa Pompeati (geb. Imer) waren Schwestern, und die jüngere, Teresa, hatte nicht nur künstlerische Talente: Sie konnte den Männern den Kopf verdrehen! In ihrer Jugend wurde sie von dem älteren venezianischen Patrizier Alvise Malipiero als Mätresse gehalten, später wurde sie die Geliebte von Giacomo Casanova und gebar zwei Kinder von ihm. Im Lauf ihres turbulenten Lebens wechselte Teresa Pompeati mehrfach die Ehepartner und Nachnamen (Pompeati, Trenti, Cornelis, Smith), sie wurde in ihren reifen Jahren eine berühmte Impresario, besaß ein luxuriöses Haus in London, wurde als Besitzerin eines einflussreichen Kunstsalons berühmt, starb aber, nachdem sie bankrott gegangen war, in London im Schuldnergefängnis. Glück hatte Teresa Pompeati in Venedig kennengelernt; bei der Uraufführung seiner Oper „Demetrio“ 1742 hatte sie die Rolle der zweiten Heldin gesungen. Ihre Schwester Marianne hatte die Stelle der Primadonna in der Middlesex Company inne; offenbar wurde sie als Sängerin höher eingeschätzt.

Das Gegenstück zu der leidenschaftlichen und unternehmungslustigen Venezianerin Theresa war Giulia Frasi, eine Dame, die anständig bis verhalten und nicht zu kraftvoll sang, aber über den reinsten Kristallsopran verfügte. Dieser zog sofort die Aufmerksamkeit Händels auf sich; er sah in ihr in der Folge seine neue Liebblingssolistin. In der Truppe Middlesex wurde diese Sängerin in

25 Das Concerto grosso ist eine Gattung der barocken Instrumentalmusik: ein Werk für Orchester und eine Gruppe von Solisten in mehreren Sätzen. Das Barockorchester im Concerto grosso besteht in der Regel aus Streichinstrumenten und einer Klavierbegleitung (Continuo) auf dem Cembalo oder der Orgel. Concerti wurden oft in Serien von sechs Werken veröffentlicht, die ein einziges Opus bilden. Von Händel stammen Concerti grossi op. 3 und op. 6.

Nebenrollen eingesetzt, und zwar oft in männlichen: In Glucks „Der Sturz der Giganten“ verkörperte sie den rebellischen Riesen Briarè, was in Kombination mit ihrer hohen, sanften Stimme zumindest komisch gewirkt haben dürfte. Auch in „Artamene“ bekam sie die männliche Rolle, da die beiden weiblichen Charaktere von den Imer-Schwestern gesungen wurden.

Die Vorbereitung des Konzerts erforderte zweifellos Proben, während derer Händel und Gluck regelmäßig miteinander kommunizieren mussten. Offenbar war ihre Beziehung zu diesem Zeitpunkt bereits gefestigt, auch wenn sie sich aufgrund des großen Altersunterschieds, des musikalischen Geschmacks und der weltlichen Gewohnheiten nicht wirklich angefreundet haben können. In ihren Schicksalen gab es jedoch durchaus Gemeinsamkeiten: Auch Händel wurde gegen den Willen seines Vaters Musiker, auch er machte sich in Italien einen großen Namen, auch er wagte es, alle nationalen Grenzen zu überwinden und auch er wurde zu einem Universalgenie, das in seinem Werk alle großen europäischen Traditionen vereinte: die deutsche, die italienische, die französische und die englische.

Für Gluck lautet dieser kulturelle Code etwas anders, er ist aber nicht weniger [76] umfangreich, da er auch böhmische und österreichische Komponenten enthält.

Am 14. und 23. April gab Gluck selbst zwei Benefizkonzerte im Hickfords Room und im Royal Haymarket Theatre. Leider sind die Programme für diese Konzerte nicht bekannt. Horace Walpole berichtet jedoch, dass Gluck bei beiden Gelegenheiten das Londoner Publikum unter anderem damit amüsierte, dass er „auf 26 Gläsern, die durch anteilige Füllung mit Wasser gestimmt wurden, begleitet von einem vollen Orchester, ein neues Instrument seiner eigenen Erfindung vorstellte“.²⁶

Dieses „Kunststück“ wird oft als eine Art Zirkusnummer zur Belustigung des Publikums angesehen. Aber wenn man die „Touren“ des sehr jungen Gluck durch die böhmischen Dörfer mit einer bescheidenen Harfe kennt, sollte man sich nicht wundern. Außerdem lag der Gedanke an ein Instrument aus Glas oder Porzellan bereits in der Luft und führte 1762 zur Erfindung der so genannten „Glasharmonika“ durch keinen Geringeren als Benjamin Franklin. Bei der verbesserten Mundharmonika handelte es sich nicht um einen Satz Gläser, sondern um mehrere Halbkugeln aus Glas oder Porzellan auf einem rotierenden Stab; der Ton wurde mit angefeuchteten Fingern entlockt und erweckte den Eindruck von etwas sehr Ätherischem. Das Spiel auf Gläsern verschwand jedoch nicht aus der Praxis; noch im 19. Jahrhundert wurden solche Gläser hergestellt (eines davon befindet sich im Händel-Museum in Halle).

Ob Händel bei diesen Gluck-Konzerten anwesend war, wissen wir nicht. Man kann aber vermuten, dass eine Einladung an ihn ergangen sein sollte. Denn abgesehen von der extravaganteren Show für musikalische Gläser standen wohl Glucks Ouvertüren auf dem Programm (solche Werke eröffneten gewöhnlich die Konzerte) und Arien aus seinen Opern. Vielleicht waren auch einige Arien von Händel dabei, da die Sänger sie gut kannten. Händel selbst war in vielerlei Hinsicht ein „Showman“, und die Gegenüberstellung von ernster Musik und reinen Unterhaltungsnummern dürfte ihn kaum gestört haben.

- Die folgende Passage mit den Triosonaten nur grau unterlegt; diese sind inzwischen als „Fremdprodukte“ enttarnt und haben nichts mit Gluck zu tun, was bei der Herausgabe der Biografie 2019 noch nicht bekannt war. -

Eines der denkwürdigen Zeugnisse von Glucks Aufenthalt in England war die Veröffentlichung seiner sechs Triosonaten (Wq 53) im Jahr 1746²⁷] eine überraschende Tatsache, da Gluck [77] nur

26 Deutsch, O. E., Händel, A Documentary Biography. L.: Adam und Charles Black, 1955, S. 632.

27 Wq ist eine gebräuchliche Abkürzung für das 1904 von dem Musikwissenschaftler Alfred Wotquenne erstellte Verzeichnis der Werke von Gluck. In unserem Buch werden die Wotquenne-Nummern nur bei den Titeln angegeben, bei denen es zu Unstimmigkeiten kommen kann (zum Beispiel hat Gluck zwei Triosonaten Wq 54).

wenig reine Instrumentalmusik schrieb, und die Gattung der Triosonate war keineswegs einfach. Triosonaten wurden für ein Kammerensemble komponiert, das im Gegensatz zu seinem Namen 4 Ausführende umfasste. In der Regel handelte es sich um 2 Violinen, 1 Cello und 1 Tasteninstrument (meist Cembalo). Das Cembalo spielte eine akkordische Begleitung, und es gab eigentlich 3 melodische Linien: die beiden Oberstimmen und den Bass. Ihre geschickte Kombination erforderte nicht nur harmonische, sondern auch kontrapunktische Kenntnisse, denn die Saiteninstrumente tauschten ständig Phrasen aus, die zu einem Netz von Imitationen verwoben wurden oder sogar eine echte Fuge bildeten. Diese Gattung war in der Barockzeit sehr verbreitet, aber Gluck gehörte zu einer anderen Generation von Komponisten, die den Weg für die Zukunft ebneten. So können seine Triosonaten als eine Hommage an seine Lehrer und Mentoren gesehen werden] die großen Italiener (Arcangelo Corelli, Tommaso Albinoni, Antonio Vivaldi) und die englischen Meister Henry Purcell und Händel.

Es gibt keine zeitgenössischen Hinweise auf irgendwelche Aktivitäten Glucks in London nach dem 23. April 1746. Gluck kehrte offenbar im späten Frühjahr oder im Sommer 1746 auf den Kontinent zurück.

War seine Reise nach London erfolglos?

Einerseits erzielte Gluck keine großen Erfolge. Beide Pasticcios, „Der Sturz der Giganten“ und „Artamene“, waren kaum Meisterwerke, auch wenn wir sie nur aus Fragmenten heraus beurteilen können. Warum hat Gluck für die Londoner Bühne weder eine Oper geschrieben, die seinen früheren Partituren würdig war, noch versucht, etwas von dem zu inszenieren, was er in Italien geschaffen hatte? Wahrscheinlich war die Middlesex Company nicht in der Lage, ein wirklich schwieriges und bedeutendes Werk aufzuführen. Vielleicht war Gluck aber auch davon überzeugt, dass das Genre der Opera seria in London nicht allzu beliebt war und die Engländer etwas Unterhaltameres und Spektakulärereres brauchten. Der Earl of Middlesex war sich sicher, dass er Ballettszenen in seine Inszenierungen einbaute, die dem Publikum manchmal weitaus besser gefielen als die Arien selbst (wie im Fall von „Der Sturz der Giganten“). Als Primaballerina lud der Graf 1746 die Wiener Tänzerin Eva Feigel ein, die den Spitznamen „Violetta“ erhielt. Diese charmante Künstlerin blieb [78] in London und heiratete später den großen Schauspieler David Garrick, dessen Ruhm in den frühen 1740er Jahren zu beschleunigen begann.

Garricks Aufführungen wurden zweifellos von Händel besucht, der sich mit Musikern und Schauspielern aus seinem Umfeld anfreundete. Über den möglichen Einfluss von Garricks innovativem Schauspiel auf Händels Werk kann jedoch nur spekuliert werden, da seine Oratorien keine Bühnenumsetzung zuließen und alle komplexen psychologischen Kollisionen dort ausschließlich in der Musik zum Ausdruck kamen. Was Gluck betrifft, so war Garricks Spiel für ihn eine Offenbarung. Obwohl Gluck der englischen Sprache nicht mächtig war, war Garricks Kunst auch ohne Worte verständlich. Der große Schauspieler-Reformer machte nicht das gekonnte Rezitieren an der Rampe zum Hauptprinzip, sondern eine lebendige, psychologisch glaubwürdige Handlung, die Sprachausdruck, Gestik, Bewegungen, Mimik, Posen, Kostüme, Beleuchtung, musikalische Begleitung organisch miteinander verband.

Vieles von dem, was Garrick in den 1740er Jahren zum ersten Mal auf die Bühne brachte, wurde dann in Glucks Reformopern verwirklicht: die Schaffung eines vollständigen Bildes des Helden, die Kontinuität der dramatischen Handlung, die auch während langer Monologe nicht aufhörte (der Schauspieler interagierte weiterhin mit den ihn umgebenden Figuren), die ausdrucksstarke Behandlung von Stimmungsszenen (Garrick konnte Raserei, Wahnsinn, Leiden und Tod auf verblüffend wahrheitsgetreue Weise darstellen). Außerdem war es in jenen Jahren fast nirgendwo außer in England möglich, Shakespeares Stücke in ihrer mehr oder weniger authentischen Fassung zu sehen. Garrick erlaubte sich, wie andere Theaterleute des 18. Jahrhunderts, Shakespeares

Texte frei zu verdrehen, aber in England wurden sie als Teil einer lebendigen Theatertradition wahrgenommen, während auf dem Kontinent der wahre Shakespeare erst noch entdeckt werden musste, und das geschah erst gegen Ende des Jahrhunderts. In den Jahren, über die wir jetzt sprechen, hatte man in Italien eine eher vage Vorstellung von Shakespeare, in Frankreich hielt man ihn für einen talentierten „Wilden“, dessen Stücke voller schreiender Kontraste und geschmackloser Lächerlichkeit sind, in Deutschland stellte sich Mitte des 18. Jahrhunderts sehr akut die Frage nach der Schaffung eines nationalen Dramas, und Shakespeare galt nicht als der Autor, an dem sich deutsche Dramatiker ein Beispiel nehmen sollten. Shakespeare begannen nur die Vertreter des „Sturm und Drang“ - Goethe, Klinger, [79] Schiller – zu bewundern. Auch in Österreich kam die Shakespeare-Begeisterung (keineswegs eine Massenbegeisterung) erst gegen 1780 auf.

Gluck hat unbedingt nach England reisen sollen, und sei es nur, um Händel und Garrick zu treffen. Von beiden konnte er viel lernen, und Gluck ließ die Gelegenheit nicht ungenutzt verstreichen. Aber die Ergebnisse dieser „Lektionen“ waren nicht sofort sichtbar; es bedurfte einer gewissen Akkumulation und inneren Reflexion der in London erhaltenen kreativen Impulse.

In den Erinnerungen des irischen Sängers und Tenors Michael Kelly, der Ende 1783 an der Wiener Inszenierung von Glucks „Iphigenie auf Tauris“ mitwirkte, wird eine denkwürdige Episode geschildert:

„Ich bekam die Rolle des Pylades, was unter den Interpreten, die meinten, sie passe besser zu ihnen als zu mir, beträchtlichen Neid hervorrief, und vielleicht hatten sie recht; ich jedoch bekam sie und hatte die hohe Ehre, die Rolle unter der Leitung des Komponisten selbst zu übernehmen. Eines Morgens, nachdem wir mit ihm (in seinem Hause) geübt hatten, sagte er zu mir: ‚Kommen Sie mit mir die Treppe hinauf, mein Herr, und ich werde Sie einem Menschen vorstellen, dessen Werke ich mein Leben lang studiert habe, und den ich nachzuahmen versuche.‘ Ich ging in sein Schlafzimmer und sah gegenüber dem Kopfende des Bettes ein Porträt von Händel in voller Größe, in einem reichen Rahmen. ‚Sehen Sie, Sir‘, sagte er, ‚das Porträt des genialen Meisters unserer Kunst; wenn ich morgens die Augen öffne, betrachte ich es mit ehrfürchtiger Bewunderung und Wertschätzung. Ihrem Land gebührt das höchste Lob dafür, dass es sein kolossales Genie erkannt und gewürdigt hat ...“²⁸

Man kann diese Reminiszenz als eine weitere Anekdote betrachten, die mit patriotischer Verherrlichung einhergeht. Aber es ist unwahrscheinlich, dass Kelly die ganze Episode erfunden hat, so dass sie in vielerlei Hinsicht bemerkenswert ist.

Erstens war die hier beschriebene Methode der planvollen Einzelarbeit mit dem Sänger sowohl bei Händel als auch bei Gluck üblich. Bis zu einem gewissen Grad wurde diese Methode auch von anderen Musikern praktiziert, aber man muss bedenken, dass weder Händel noch Gluck professionelle Gesangspädagogen waren, und dass es daher nicht nur um die korrekte Intonation ging, sondern vielmehr um die Schaffung eines dramatischen Musters für die Rolle. Gluck konnte die Art und Weise, wie Händel probte, entweder aus persönlichen Eindrücken oder aus den Berichten von Sängern beurteilen, die mit beiden Komponisten zusammengearbeitet hatten (und davon gab es viele). [80]

Zweitens: Obwohl es aufgrund von Kellys Beschreibung unmöglich ist, genau zu wissen, welches Händel-Porträt in Glucks Schlafzimmer hing, ist die Tatsache selbst recht glaubwürdig. Von den lebensnahen Ganzkörperporträts von Händel wurde nur eines ausgeführt, und zwar von Tho-

28 Kelly, 254-255.

mas Hudson im Jahr 1756 (das in der National Portrait Gallery in London aufbewahrt wird). Dieses Porträt war in Form von Kopien und Stichen nicht weit verbreitet, sodass es sich bei Glucks Version vielleicht nicht um das fragliche Porträt, sondern um ein anderes Bild handelt, wie z. B. das Porträt desselben Hudson von 1748, auf dem Händel sitzt und die Noten des Oratorium „Der Messias“ in der Hand hält (die Figur ist fast vollständig dargestellt, mit Ausnahme der Füße). Am Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich bereits ein „Pantheon“ großer Musiker herausgebildet, zu dem aus der Sicht der Zeitgenossen sowohl Händel als auch Gluck gehörten. Und natürlich hatte Gluck in den 1780er Jahren ein viel umfassenderes und tieferes Verständnis von Händels Werk, als er es während seiner Zeit in London hatte.

Ein Leben in Wägen und Schiffen

In den nächsten Jahren führte Gluck weiterhin ein unstetes Leben, was ihm vielleicht ganz recht war, solange er relativ jung, frei und voller Vitalität war. Er arbeitete in reisenden Operntruppen, von denen es damals in Italien sehr viele gab, von denen aber nur wenige etwas Bedeutendes erreichten. Am einfachsten war es, ein Possenreißer-Enterprise zu gründen, dessen Repertoire kurze komische „Intermezzi“ umfasste, die ein Minimum an Mitwirkenden erforderten (in der Regel einen Sopran in der Rolle des Dienstmädchens, einen Bass und eine dritte Person, manchmal einen Schauspieler-Mimen) und weder reiche Kulissen noch exquisite Kostüme erforderten. Einige Impresarios rekrutierten jedoch eine ganze Reihe von Sängern und Orchestermittgliedern, die in der Lage waren, ernsthafte Repertoires zu meistern. Mit solchen angesehenen Unternehmen arbeitete Gluck zusammen.

Die Brüder Mingotti, Angelo (ca. 1700] nach 1767) und Pietro (ca. 1702] 1759), waren bedeutende Impresarios in der Geschichte der Oper. Sie wurden in Venedig geboren und wuchsen von Kindheit an in der Theateratmosphäre dieser Stadt auf. Sie begannen ihre Tätigkeit in den 1730er Jahren nicht in Italien, sondern in Böhmen, Österreich und Deutschland, d. h. in Städten, in denen es bereits ein ausreichend großes und gebildetes Publikum gab, das die Oper erleben wollte, [81] wo es aber entweder keine eigenen Opernhäuser oder keine festen Opernensembles gab.

In der Regel gingen die Brüder mit ihrer Truppe getrennt auf Tournee, aber es gab auch Zeiten, in denen sie gemeinsam auftraten. Offensichtlich teilten sie ihren Einflussbereich auf und versuchten offensichtlich, sich nicht in Konkurrenz zueinander zu setzen.

Gluck muss Angelo Mingotti in seiner Jugend kennengelernt haben, denn seine Truppe trat 1732 in Prag im Theater des Grafen Špork auf und arbeitete anschließend bis 1736 in Brünn. Interessant ist, dass die damals führenden Sänger dieses Ensembles, Filippo Neri de Fantasia (dies ist ein Pseudonym, der wirkliche Nachname des Sängers ist unbekannt) und seine Frau Rosalia 1731-1733 in Moskau und St. Petersburg am Hof der Kaiserin Anna Ioannovna auftraten.

Pietro Mingotti wird in historischen Quellen seit 1736 erwähnt, als die von ihm gegründete Truppe in der Frühjahrssaison erfolgreich in Graz, der Hauptstadt des österreichischen Bundeslandes Steiermark, auftrat. Die Stadtverwaltung erteilte Mingotti die Erlaubnis, auf dem Platz in der Nähe des Pulverturms ein eigenes Theater zu bauen, in dem die Truppe bis 1746 regelmäßig auftrat; es war das erste Theatergebäude in Graz.²⁹

Es sei darauf hingewiesen, dass im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Europa die Praxis üblich war, dass die Eigentümer von Unternehmen, die lange in einer Stadt unterwegs waren, dort Theateraufbauten errichteten. Wenn die Stadt über ein eigenes Hoftheater verfügte, konnte das Wanderunternehmen dort ausnahmsweise zugelassen werden, da das stationäre Theater über eine eigene Verwaltung, eigenes Personal und ein eigenes Repertoire verfügte. Die Privattheater hingegen wurden auf eigenes Risiko von Impresario-Besitzern betrieben. Das Grazer Theater, aus Holz gebaut, war eher kammerartig, mit einem Saal von etwa 400 Plätzen, aber Graz war damals eine kleine Stadt, und die Oper war dort ein Novum.

Pietro Mingotti inszenierte neben kurzen, amüsanten Intermezzi auch Seria-Opern für sehr gute Solisten. Pietro Mingotti arbeitete mit Vivaldis Lieblingssängerin, der Altistin Anna Giraud (alternativ Girò) zusammen, und später wurde der aufgehende Stern der deutschen Bühne, die Sopranistin Marianne Pirker, zu seiner Primadonna. Die Kastraten Antonio Casati und Giacomo

29 Müller 1917, 10.

Zaghini sangen in seinem Ensemble, und in Hamburg trat 1740 die große Primadonna Francesca Cuzzoni mit ihm auf. [82]

Als Pietro Mingotti 1746 in Dresden weilte, nahm er die 24-jährige österreichische Sängerin Regina Valentini zur Frau und setzte alles daran, aus ihr eine Diva von Weltrang zu machen, die gefeierte „Frau Mingotti“. Reginas Lehrer war der berühmte Porpora, der zuvor Superstars wie die Kastraten Farinelli und Caffarelli ausgebildet hatte. Bei ihrem Debüt auf der Bühne des Dresdner Hoftheaters gelang es Regina, die rassige Diva Faustina Hasse in den Schatten zu stellen, was deren Eifersucht und Abneigung hervorrief. In den folgenden Jahren glänzte Madame Mingotti auf den führenden Bühnen Europas. Für eine Wandertruppe war sie ein zu hoch fliegender Vogel, und in der Truppe ihres Mannes sang Regina Mingotti nur am Anfang ihrer Karriere. Dennoch fand Gluck sie in der mobilen Truppe und konnte mit ihr arbeiten.

In der Faschingsaison 1746, also vor Beginn der Fastenzeit, gastierte Angelo Mingottis Truppe in Graz. Zu den Opern, die dort aufgeführt wurden, gehörte das Pasticcio „La finta schiava“ mit Musik von Leonardo Vinci, Lampugnani und Gluck. Gluck selbst hielt sich zu dieser Zeit noch in London auf. Im Frühjahr desselben Jahres reiste Angelo Mingotti nach Prag, wo er erneut „Die eingebildete Sklavin“ aufführte. Zu Ostern trat die Truppe in Leipzig auf, wo die glänzendste Gesellschaft zur traditionellen Messe kam. Von Ende Juni bis Anfang September gab Angelo Mingotti dann Vorstellungen in Dresden. Es gibt keine Hinweise darauf, dass Gluck Ende 1746 an den Aktivitäten der Truppe teilnahm: Das Repertoire enthielt keine Werke mit seiner Musik, mit Ausnahme der eingefügten Arien in „Die eingebildete Sklavin“.

Der Kapellmeister der Kompanie Pietro Mingottis war ein Zeitgenosse Glucks, der produktive Komponist Paolo Scalabrini (1713-1803/1806). Von ihm stammten die meisten Opernserie im Repertoire der beiden Unternehmen der Brüder Mingotti. Wie es damals üblich war, konnten jedoch auch Arien anderer Komponisten in jede Oper eingefügt werden, und man fragt sich gewöhnlich, welche. Von Scalabrinis umfangreichem Vermächtnis ist nur sehr wenig erhalten geblieben: Handschriftliche Partituren wurden damals sehr nachlässig behandelt. In den gedruckten Libretti heißt es gewöhnlich: „Musik von Herrn Scalabrini, mit Ausnahme einiger Arien anderer Komponisten“.

Der erste Hinweis auf die wahrscheinliche Anwesenheit von Gluck in Angelo Mingottis Ensemble stammt aus dem Frühjahr 1747. [83]

Zu Ostern, beginnend am 20. April, tourte das Ensemble 18 Tage lang in Leipzig und gab Vorstellungen in der Arena. Zur gleichen Zeit wie Angelo trat auch Pietro Mingotti in Leipzig auf, und am 15. Mai fand ein Konzert statt, auf dessen Programm „Arien von einem großem Maître aus Italien.“³⁰ standen. Es wird angenommen, dass dieser Maestro Gluck gewesen sein könnte (nach einer anderen Version Porpora, Regina Mingottis Lehrerin, die jedoch nicht an diesem Konzert teilnahm).

Wenn wir davon ausgehen, dass Gluck zu Ostern 1747 tatsächlich in Leipzig war, dann stellt sich eine interessante Frage: Hat er dort Bachs Musik gehört und hat er Bach selbst gesehen, zumindest aus der Ferne? Wie wir wissen, war Gluck sehr stolz auf seine Bekanntschaft und seinen Dialog mit Händel. Er hat Bach nie mündlich erwähnt, obwohl sich in seiner Musik einige Anspielungen auf Bachs Werke, ja sogar Zitate, finden lassen. Insbesondere ist die Aufmerksamkeit der Forschung seit langem auf die auffallende, fast zitierfähige thematische Ähnlichkeit zwischen der Gigue aus Bachs B-dur-Partita (veröffentlicht 1731) und einer Arie Glucks gelenkt worden, die einen weiten Weg von ihrem ersten Erscheinen im 3. Akt der Oper *Antigone* (1756) bis zu ihrer letzten Aufführung zu Beginn des 4. Aktes der *Iphigenie auf Tauris*

30 Müller 1917, 67.

(1779) zurückgelegt hat.³¹

Jedes empfindsame Ohr ist auch in der Lage, z. B. den geheimnisvollen Austausch zwischen Klytämnestras kläglicher Arie aus Akt II von „Iphigenie in Aulis“ (1774) und der Bratschenarie in derselben Tonart h-Moll aus Teil II von Bachs Matthäus-Passion zu entdecken, denn die Matthäus-Passion blieb bis 1830 unveröffentlicht, und im Frühjahr 1747, als Gluck in Leipzig gewesen sein könnte, wurde die Passion dort nicht aufgeführt. Da es sich in diesem Fall aber nicht um ein direktes Zitat, sondern um eine Anspielung handelt, könnte die Verbindung indirekter Art gewesen sein.

Am 30. April 1747 wurde in der Leipziger Nikolaikirche (eine der beiden Hauptkirchen der Stadt) die Markus-Passion aufgeführt, ein Pasticcio, das Bach bereits 1731 aus seiner eigenen Musik komponiert und mit einigen Arien aus Händels Brockes-Passion versehen hatte. Die Partitur der Markus-Passion ist nicht erhalten, wohl aber das Libretto und Informationen darüber, welche Fragmente aus [84] seinen früheren Werken Bach hier verwendet hat.

Die 1747 erklingende Fassung des Pasticcio basierte auf Musik von Reinhard Keiser, ging also auf die Hamburger Passionen des frühen 18. Jahrhunderts zurück.

Es scheint, dass jeder Musiker, auch wenn er einer anderen Konfession angehörte, ein solches Werk hören wollte: Die Passion oder die Passionen wurden nur einmal im Jahr, am Karfreitag, aufgeführt. Die Tradition der Passionen, die sich im lutherischen Deutschland entwickelt hatte, war auch in anderen protestantischen Ländern, darunter England, und erst recht in katholischen Ländern nicht unbekannt. Allerdings entwickelten die Katholiken im 18. Jahrhundert eine musikalische Entsprechung zu dieser Gattung: Passionen zu frei komponierten poetischen Texten, die keine wörtlichen Zitate aus der Heiligen Schrift enthielten. Solche Oratorien konnten in Konzerten aufgeführt werden. Aber sie unterschieden sich stark von dem, was die Deutschen (Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann, Händel, Bach usw.) schrieben. Erstens waren die Passionen in der deutschen protestantischen Tradition liturgische Musik. Daher durften sich unter den Sängern, sowohl Solisten als auch Chorsänger, keine Frauen befinden, nur Knaben und Männer. Zweitens enthielten deutsche Passionen notwendigerweise Kirchenlieder, Choräle, die die gesamte Komposition verherrlichten. Und der rote Faden der Erzählung wurde von einem Tenor geführt, der die Worte eines der Evangelien rezitierte. Die Aussagen Jesu, die als direkte Rede zitiert wurden, wurden im Bass gesungen; die Zeilen der anderen Figuren wurden entweder durch kurze Soli oder durch Chorschreie hervorgehoben. Die Arien und Duette, die namenlosen Solisten zugewiesen wurden, drückten emotionale Reaktionen auf das Geschehen aus; sie wurden auf freie poetische Texte komponiert, die oft sehr ausdrucksstark waren (wie die Bratschen-Arie aus der oben erwähnten Matthäus-Passion: „Erbarme dich meiner, mein Gott, wegen meiner Tränen! Sieh, mein Herz und meine Augen weinen bitterlich vor dir“). All dies schuf eine majestätische und vielschichtige Musikdramaturgie, wie es sie in der Oper jener Zeit nicht gab.

Die leidenschaftliche Dramaturgie oder ihre einzelnen Merkmale (einschließlich der Stilisierung von Chorälen) waren in der Musik von Glucks Reformopern der 1760er Jahre und in noch stärkerem Maße im folgenden Jahrzehnt zu finden. Mit den Mustern der deutschen Passionen wurde er aber schon viel früher vertraut, als er mit den Truppen der Gebrüder Mingotti im protestantischen Deutschland unterwegs war. Während Glucks Aufenthalt in Leipzig im Jahr 1747 nur als Vermutung gilt, [85] war er 1748 definitiv in Hamburg, wo im frühen 18. Jahrhundert die Tradition der dramatischen Passionsmusik entstand, bei der Choräle und Rezitative auf Evangelientexte mit Nummern im Opernstil vermischt wurden. In Hamburg wurde im Frühjahr 1748 Telemanns

31 Für weitere Informationen siehe: Bülow G. J., A Bach borrowing of Gluck: another frontier//Howard 2016, S. 363-364.

Lukas-Passion aufgeführt, die der örtlichen Tradition zufolge vom 3. März bis zum 7. April abwechselnd in den 5 Hauptkirchen der Stadt aufgeführt wurde.

Im Juni 1747 brachte Pietro Mingotti seine Truppe nach Dresden. Dort plante man große Feierlichkeiten für eine Doppelhochzeit. Am 13. Juni wurde Prinzessin Maria Anna von Sachsen mit Kurfürst Maximilian Joseph von Bayern verheiratet, und am 20. Juni gab es in München eine Gegen-Hochzeit von Prinzessin Maria Antonia Walpurgis von Bayern mit Kronprinz Friedrich Christian von Sachsen. Am 25. Juni wurde in Dresden in Anwesenheit der beiden Brautpaare und des gesamten Hofes Scalabrinis „Demetrio“ gespielt. Und am 29. Juni fand auf dem Landsitz Pillnitz bei Dresden eine Freilichtaufführung von Glucks kleiner Oper „Le nozze d’Ercole e d’Ebe - Die Hochzeit von Herkules und Hebe“ statt. Die gedruckte Ausgabe des Libretto bezeichnete das Werk als „Musikdrama“ („Dramma per musica“), tatsächlich aber gehörte es zu den kleinen Operngattungen des 18. Jahrhunderts, die sonst als „Serenade“ („Serenata“), „Theaterserenade“ („Serenata teatrale“), „Theaterfest“ („Festa teatrale“), „Theateraufführung“ („Azione teatrale“) bezeichnet wurden. All diese Begriffe setzten eine begrenzte Anzahl von Mitwirkenden, eine einfache pastorale oder allegorische Handlung, eine kompakte Form (ein oder zwei Akte) und das Fehlen von sperrigen Kulissen voraus. Solche Serenaden wurden anlässlich höfischer Feste geschrieben, und für sie wurden Handlungen aus der antiken Mythologie gewählt, die symbolisch auf die heutige Zeit projiziert wurden. In „Die Hochzeit von Herkules und Hebe“ fand die Handlung auf dem Olymp statt; der Wunsch des Gottes Jupiter (Zeus in der griechischen Mythologie), die schöne Hebe, die Tochter von Jupiter und Juno, mit Herkules, seinem Sohn von einer irdischen Frau zu vermählen, der für seine Taten mit der Unsterblichkeit geehrt wurde, stieß auf den Widerstand der Götterkönigin. Doch die Liebe siegte schließlich, und Juno erkannte die Tapferkeit und Tugend von Herkules an.

Dies war Glucks erster Versuch einer neuen Gattung von Opernserenaden über ein galantes Thema, mit einer Musik, die leicht genug für das Ohr war, aber so elegant entwickelt wurde, dass die Sänger einen gebührenden Platz fanden, ihr Können zu zeigen. Es gab nur vier Solisten: Jupiter wurde von dem Tenor Settimio Canini gesungen, Juno von der Kontraaltistin [86] Giacinta Forcellini, Hebe wurde von der wunderbaren Sopranistin Maria Giustina Turcotti gesungen (die Zeitgenossen tadelten sie nur wegen ihrer übermäßigen Leibesfülle, die es ihr fast unmöglich machte, sich auf der Bühne zu bewegen) und Herkules von Regina Mingotti (dies war der letzte Auftritt des aufstrebenden Opernstars mit dem Ensemble ihres Mannes).

„Die Hochzeit von Herkules und Hebe“ ist ein bezauberndes Werk, voll von fesselnden und fröhlichen Melodien. Allerdings sind nicht alle von ihnen von Gluck selbst. So verwendete er für die Ouvertüre Material aus einer der Sinfonien seines Mailänder Lehrers Sammartini. Schon in dieser Partitur fällt jedoch auf, wie sehr sich Glucks kreative Handschrift von den damals üblichen Standards unterscheidet. Die „Krallen des Löwen“ zeigen sich eben hin und wieder auch in einem unscheinbaren Nebenstück.

Pietro Mingottis Ensemble blieb bis September in Dresden. Im Stadtarchiv ist eine Quittung erhalten, wonach am 15. September 1747 412 Taler 12 Groschen an den „Sänger Christoph Gluck“ gezahlt wurden.³²

Wir wissen nicht, ob und wie oft Gluck als Sänger auf der Bühne auftrat; wenn es geschah, dann eindeutig nicht in Hauptrollen. In seiner Jugend betätigte sich Gluck als Kirchensänger, aber in seinen reiferen Jahren entwickelte er eine typische „Komponisten“-Stimme - ausdrucksstark, kraftvoll und laut, aber nicht von Schönheit geprägt. In der Folge rezitierte er seine Werke eher leidenschaftlich, als dass er sie selbst sang, was auf seine Zuhörer stets eine magische Wirkung

32 Müller 1927, S. 69 (Faksimile des Dokuments auf S. 70).

ausübte.

Interessant sind in dem zitierten Dokument auch die vergleichsweise hohen Gagen und die Namen einiger von Glucks Mitwirkenden auf der Dresdner Tournee. Der Direktor des Unternehmens, Pietro Mingotti, erhielt zweitausend Taler, fast das Fünffache von Glucks Gehalt, was in dieser Situation angemessen war. Aber viel weniger als der „Sänger Gluck“ verdienten Tänzer, deren Namen später in ganz Europa die Runde machten: Gaetano Vestris und seine Frau Teresa (275 Taler für zwei) und der zukünftige Gesetzgeber des Ballettgeschmacks, Jean-Georges Noverre (140 Taler). An Noverre werden wir uns noch oft erinnern, wobei wir hier nur die unzweifelhafte Tatsache seiner Bekanntschaft mit Gluck im Jahr 1747 erwähnen. Regina Mingotti hielt sich einige Zeit in Dresden auf, wo sie am Hoftheater engagiert war, mit einem Gehalt von [87] 2000 Talern.

Die Truppe von Pietro Mingotti reiste nach Kopenhagen und machte auf dem Weg dorthin Halt in Hamburg, wo sie ebenfalls mit großem Erfolg auftrat. In Kopenhagen blieb Mingottis Truppe vor allem durch ihre Tournee im Jahr 1743 in Erinnerung: Der junge König Friedrich V. und seine Frau Louise, eine englische Prinzessin, liebten die italienische Oper, besaßen aber noch kein eigenes Theater. Das Unternehmen fand hervorragende Bedingungen vor: Die Künstler wurden im Schloss Charlottenborg untergebracht, die Bühne für die Aufführungen wurde im vorderen Saal desselben Schlosses errichtet, und 17 Hofmusiker, die auf Streich- und Blasinstrumenten spielten, wurden für die Begleitung der Aufführungen abgestellt. Der Kapellmeister am dänischen Hof war Johann Adolf Scheibe (1708-1776), ein Komponist, Theoretiker und Musikkritiker, der sehr fortschrittliche (manchmal sogar zu fortschrittliche) Ansichten über die Kunst der Musik vertrat. So veröffentlichte Scheibe, der das Genie Johann Sebastian Bachs durchaus anerkannte, 1737 einen Artikel, in dem er Bachs Stil wegen seiner Unnatürlichkeit, seiner gewollten Anmaßung und seiner spekulativen Komplexität kritisierte. Allerdings hatte Scheibe auch wenig Sympathie für die italienische Oper, da er der Meinung war, dass ihre verführerischen Reize den deutschen Komponisten abträglich waren. Als überzeugter deutscher Patriot war er davon überzeugt, dass die deutsche Oper in Zukunft mit der italienischen und französischen gleichziehen könnte, wenn sich Dramatiker und Musiker zusammentun würden. Einige von Scheibes ästhetischen und kreativen Ideen beeinflussten Glucks Ansichten, aber offenbar nicht sofort, sondern erst Jahre später.

Im September 1747 trennte sich Gluck für einige Zeit von Pietro Mingotti und reiste von Dresden zunächst nach Böhmen, das auf dem Weg lag, und dann nach Wien. Sein Besuch in Böhmen war rein persönlicher Natur. Bereits 1736 hatte sich der Vater des Komponisten, Alexander Gluck, aus seiner Stellung als Wildhüter in Eisenberg zurückgezogen und hatte mit seinen Ersparnissen das Neuschänke-Gut unweit der fürstlichen Güter im Dorf Hammer (heute Litvinov) nahe der Stadt Brüx (heute Most) gekauft. Glucks Mutter, Anna Walburga, starb am 8. Oktober 1740 und sein Vater am 26. Juli 1743. Die Mutter erlebte die ersten Triumphe ihres Sohnes im Ausland nicht mehr, aber der Vater erfuhr wahrscheinlich noch rechtzeitig davon und muss stolz darauf gewesen sein, dass aus dem „Abweichler“ etwas Wertvolles entstanden war. Gluck selbst hielt sich zu dieser Zeit in Italien auf und konnte erst einige Jahre später nach Hammer kommen, um die Gräber seiner Eltern zu besuchen, den Familienbesitz zu erben und zu verkaufen. [88] Er hatte nicht die Absicht, dauerhaft in einer so abgelegenen ländlichen Ecke zu leben.

In Wien hatte er seinen ersten großen Erfolg: Am 14. Mai 1748 wurde zu Ehren des Geburtstags der Erzherzogin Maria Theresia Glucks Oper nach Metastasios Libretto „La Semiramide riconosciuta – die wiedererkannte Semiramis“ im Burgtheater des Hofes aufgeführt. Unter dem Namen der legendären Königin des alten Babylon wurde natürlich Maria Theresia selbst in Versen be-

sungen. Der Text war nicht neu: Er war bereits 1729 von Leonardo Vinci vertont worden, und Glucks Oper war das siebte, aber keineswegs das letzte Werk zu diesem Thema.

Die Aufführung wurde mehrmals wiederholt, die Musik gefiel allen außer dem Dichter (Metastasio hielt sie für „barbarisch“), aber Gluck hatte keine Aussicht auf eine feste Anstellung am Wiener Hof, denn nach dem langwierigen Krieg um den Kaiserthron und als Folge der von Maria Theresia eingeleiteten Staats- und Verwaltungsreformen wurden die Ausgaben für Kapelle, Theater und alle Arten von Unterhaltung stark reduziert. Die Monarchin war zwar sehr musikbegeistert und in ihrer Jugend selbst eine gute Sängerin gewesen, doch als sparsame Hausfrau zog sie es vor, an dem zu sparen, was sie nicht für das Wichtigste hielt. Nachdem er die Wiener Luft geschnuppert hatte und sich davon überzeugt hatte, dass es hier keine großen Aussichten gab, beschloss Gluck, zu Mingotti zurückzukehren.

Im Sommer 1748 waren die Brüder Mingotti mit ihren Künstlern gemeinsam in Dresden, um sich dann wieder in verschiedene Richtungen zu trennen. Im September brachte Pietro Mingotti seine Truppe nach Hamburg, und hier gab es in der Zusammensetzung wichtige Veränderungen. Wie eine der lokalen Zeitungen am 3. Oktober meldete, ist „der für seine musikalische Kunst so berühmte Herr Gluck jetzt Kapellmeister anstelle von Herrn Scalabrini, der in den Dienst des dänischen Königs getreten ist.“³³

Der bisherige Kapellmeister Scheibe war in Kopenhagen in den Ruhestand geschickt worden, wobei er selbst schon seit langem dazu tendierte, den Dienst aber wegen finanzieller Schwierigkeiten zunächst nicht hatte aufgeben können. Scalabrini wurde Leiter der dänischen Königskapelle und des 1749 gegründeten Königlichen Theaters, während Scheibe als Musiklehrer der königlichen Familie, Konzertveranstalter, Journalist, Übersetzer und Pädagoge in Kopenhagen blieb.

In Hamburg gesellten sich zu Mingottis Ensemble neben anderen Künstlern auch Glucks langjährige Bekannte Marianne [89] Pirker und Teresa Pompeati, die aus London angereist waren. Gluck war mit Marianne und ihrem Mann, dem Geiger und Komponisten Josef Franz Pirker, befreundet (er hielt sich für einige Zeit in London auf), und dank dessen wird Glucks Name manchmal in der Korrespondenz zwischen den beiden aus jenen Jahren erwähnt. Jede solche Erwähnung ist wertvoll, da Glucks eigene Dokumente aus dieser Zeit nicht erhalten sind. Von Hamburg aus reiste die Truppe auf dem üblichen Weg nach Kopenhagen, wo sie im November eintraf.

In jedem Kollektiv werden gewöhnlich nicht nur geschäftliche, sondern auch persönliche Beziehungen geknüpft, und die Mingotti-Truppe bildete da keine Ausnahme. Über die romantischen Neigungen unseres Helden haben wir bisher nichts gesagt – einfach deshalb, weil darüber nichts Konkretes bekannt war. Aber Gluck war keineswegs ein strenger Asket. Da er ständig mit jungen, oft schönen Sängerinnen und Tänzerinnen verkehrte, hatte er offensichtlich Affären mit der einen oder anderen, und diese Romanzen waren keineswegs platonisch. Im November 1748 lernte er die bezaubernde Sängerin Gaspera Beccheroni kennen - sie trat in der Rolle der Soubrette in den komischen Intermezzi zwischen den Akten der ernstesten Opern auf und feierte beachtliche Erfolge beim Publikum (zu ihren glühenden Verehrern gehörte der englische Botschafter in Hamburg, Sir Cyrill Wich). Die Schönheit steckte Gluck mit einer Geschlechtskrankheit an, von der er erst im Dezember geheilt wurde, aber die Folgen blieben ihm für den Rest seines Lebens erhalten (es scheint, dass er aus diesem Grund keine Kinder bekommen konnte). Marianne Pirker schrieb ihrem Mann am 3. Dezember 1749 aus Kopenhagen über die skandalöse Geschichte, die sich vor ihren Augen abgespielt hatte, und erwähnte, dass das dänische Königspaar die wohlhabende Frau von Scalabrinis neuem Kapellmeister, Grazia

33 Müller 1917, S. 87.

Melini, als Buffa-Solistin stark bevorzugt hatte und die frivole Beccheroni in Ungnade gefallen war.

„Es geschieht der Sau recht, warum hat sie den armen Kluck so ruiniert!“

So berichtete Marianne. Und weiter:

„Wenn dieses der Waiz (Wich) wüsste, er würde ihr die hundert Mark, die er ihr jeden Monat gibt, auf die Nase kacken. Es wäre gut, wann er es wüsste, aber absolut nicht durch uns, nimm dich also in Acht, obwohl ich gerne den Gluck rächen würde.“³⁴

Ein paar Wochen später änderte Marianne [90] jedoch ihre Meinung gründlich:

„Es tut mir 1000-mal leid, dass ich dir über Glucks Krankheit geschrieben habe. Um Gottes willen, sagen Sie niemandem etwas, ich habe meine Gründe. Es geht ihm jetzt viel besser.“³⁵

Trotz dieses äußerst unangenehmen Vorfalles brach Gluck nicht alle Beziehungen zur Beccheroni ab und er bat sogar in einem Brief an Pirker, für die Sängerin eine goldene Uhr mit Diamanten für die Summe von 20 Dukaten zu kaufen. Das Geld wurde ihr merkwürdigerweise von der Frau des Botschafters Wich überreicht, und Gluck bat darum, dem Botschafter nichts von diesem Geschenk zu erzählen. Wich wurde 1748 nach London zurückgerufen, und Beccheroni musste sich nach einem neuen wohlhabenden Mäzen umsehen.

Die Mäzene des 18. Jahrhunderts waren sehr unterschiedlich. Marianne Pirker schätzte sich wahrscheinlich sehr glücklich:

Bei der gleichen Tournee der Mingotti-Truppe in Kopenhagen wurde sie durch die Aufmerksamkeit des Herzogs Karl Eugen von Württemberg (1728-1793) geehrt, der sie als Hofsolistin in sein Stuttgarter Opernhaus einlud, wo sie 1750 auftrat. Der Ehemann der Sängerin wurde zum Kapellmeister ernannt, und sie und ihre drei Töchter lebten dort in voller Zufriedenheit und familiärer Harmonie. Doch Karl Eugen war trotz seiner Bildung und seines entwickelten künstlerischen Geschmacks ein seltener Tyrann und Autokrat: Grausamkeit und Rachsucht waren die Kehrseite seiner faszinierenden und leidenschaftlichen Natur. Am 26. September 1748 heiratete er mit großem Pomp und aus Liebe die mit der bemerkenswerten Schönheit ausgestattete Prinzessin Friederike Sophia von Brandenburg-Bayreuth, Nichte des Königs Friedrich II. von Preußen. Die junge Herzogin konnte ihren Mann jedoch nicht mit einem Erben beglücken; ihre einzige Tochter starb im Säuglingsalter, und es wurden keine Söhne geboren. Nachdem sich die Liebe des Herzogs zu seiner Frau abgekühlt hatte, legte er sich mehrere Mätressen zu und schickte die Herzogin 1756 in ihr Elternhaus zurück. In der Zwischenzeit misshandelte Karl Eugen auch diejenigen, die mit der Herzogin sympathisierten und ihr Vertrauen genossen - allen voran Marianne Pirker, die sich in den Jahren ihres Dienstes am Hof mit der unglücklichen Friederike Sophia angefreundet hatte. Marianne Pirker und ihr Mann wurden ohne Gerichtsverfahren in der Festung Hohenasperg, die von den Einheimischen als „Tor zur Hölle“ bezeichnet wurde, eingekerkert. Das Ehepaar Pirker verbrachte acht Jahre in Einzelhaft, bis der Herzog sie 1764 nach Intervention Maria Theresias mit dem Befehl freiließ, [91] das Herzogtum Württemberg binnen 24 Stunden zu verlassen.

34 CCPG, 20. Dieses Zitat, leicht orthografisch angepasst, stammt aus einem Kommentar zu Glucks frühestem erhaltenen Brief, der im Januar 1749 aus Kopenhagen geschrieben wurde und an J. F. Pirker gerichtet war.

35 Müller 1917, 91-92.

Marianne Pirker verlor im Gefängnis ihre Stimme und verließ die Anstalt psychisch gebrochen; sie und ihr Mann konnten ihren Lebensunterhalt nur noch durch Musikunterricht verdienen, ihre künstlerische Karriere war unwiderruflich ruiniert. Marianne Pirker und ihr Mann waren übrigens nicht die einzigen berühmten Insassen des herzoglichen Gefängnisses. Im Jahr 1777 wurde auch der Komponist, Musikkritiker, Journalist und Dichter Christian Friedrich Daniel Schubart dort inhaftiert, teils wegen seiner abfälligen Bemerkungen über die damals leidenschaftliche Frau des Herzogs, teils wegen seiner gewagten journalistischen Arbeit. Die Inhaftierung Schubarts, die in Deutschland großes Aufsehen erregte, dauerte ganze 10 Jahre. Auf Anordnung von König Friedrich II. wurde er freigelassen, woraufhin sich der Herzog plötzlich bei ihm revanchierte und ihn sogar zum Direktor des Opernhauses ernannte. Es drohte das Schicksal des Gefangenen in Hohenasperg auch dem jungen Friedrich Schiller, dessen Drama „Die Räuber“ den Zorn des Herzogs Karl Eugens erregt hatte; nach 14 Tagen „lehrreicher“ Haft musste der Dichter 1782 heimlich aus Stuttgart fliehen.

Solch despotischen Gönnern ist Gluck in seinem Leben nicht begegnet, oder er war umsichtig genug, sich von ihnen fernzuhalten. Unterdessen wurde das Stuttgarter Theater bereits in den 1750er Jahren zu einem der künstlerischen „Versuchsfelder“, auf dem experimentelle, rückblickend durchaus als reformistisch zu bezeichnende Ideen vorgebracht und erprobt wurden. Herzog Karl Eugen war trotz seiner Zügellosigkeit ein aktiver Kunstmäzen und zog die besten kreativen Kräfte an sein Theater. Vor Marianne Pirker war Francesca Cuzzoni Primadonna in Stuttgart, aber Ende der 1740er Jahre war die junge Sängerin offensichtlich nicht in bester Verfassung und wurde durch einen aufstrebenden Star ersetzt.

Kehren wir jedoch zur Kopenhagen-Tournee der Saison 1748/49 zurück. Kaum von seiner Krankheit genesen, machte sich Gluck an die Komposition einer „theatralischen Komposition“ auf der Grundlage von Metastasios Libretto „La contesa dei numi – Die Zwietracht der Götter“, die der Geburt des Kronprinzen und späteren dänischen Königs Christian VII. am 29. Januar gewidmet war. Die Uraufführung fand am 9. April statt, dem Tag, an dem Königin Louise sich zum ersten Mal seit der Geburt und dem Ende der Fastenzeit wieder der Außenwelt zuwandte. Der poetische Text hat, wie das vorherige Libretto der „Wiedererkannten Semiramis“, bereits eine ehrwürdige Geschichte; sie wurde 1729 [92] von Leonardo Vinci zu einem ähnlichen Anlass - der Geburt des französischen Dauphins Louis Ferdinand in Rom - vertont. Das Genre der Oper war eine typische Serenade in zwei Akten mit einem sehr konventionellen Thema. Die Götter Mars und Apollo sowie die Göttin der Gerechtigkeit Astrea und die allegorischen Personifikationen des Friedens und des Glücks wetteiferten vor Jupiters Thron um das Recht, Mentoren des neugeborenen Nachwuchses des Königspaares zu werden. Jupiter löste den Streit, indem er den Göttern befahl, ihre Kräfte zu vereinen. Die von Metastasio vorgeschlagene Komposition war im Wesentlichen ein theatralisches Konzert: Die Götter trugen in jedem Akt eine Arie vor, mit Ensembles oder Chören am Schluss. Dennoch ging Gluck seine Aufgabe mit genialem Einfallsreichtum an, und das Werk war keineswegs gewöhnlich. Der charakteristische Kontrast der Arien zeigt sich nicht nur in der freien und kühnen Melodieführung, sondern auch in der meisterhaften Orchestrierung, denn Gluck verfügte endlich über eine solide und gut ausgebildete Hofkapelle.

Neben der Uraufführung von „Die Zwietracht der Götter“ glänzte Gluck in Kopenhagen, wie schon zuvor in London, durch das Spiel auf seinen Glaspokalen. Auch davon wissen wir aus den Briefen von Marianne Pirker.

Am Ende der Kopenhagener Tournee von 1749 wuchs in der Truppe Pietro Mingottis die Unzufriedenheit unter den Künstlern mit dem hohen Arbeitspensum und den nicht angemessenen Einkünften, und die internen Konflikte nahmen zu. Zusätzlich zu Beccheronis frivolem Verhalten beschwerte sich Pirker bei ihrem Mann ständig über die Intrigen der „dicken Dame“ Teresa

Pompeati, die versuchte, Hauptrollen zu beanspruchen, ohne über ausreichende Stimmproben zu verfügen. Als Teresa Kopenhagen verließ, atmete die Primadonna auf, aber auch Marianne wollte nicht in der Truppe bleiben, da sie jene verhängnisvolle Einladung nach Stuttgart erhalten hatte. Gluck hatte das Amt des Kapellmeisters inne, fühlte sich aber kaum in der Lage, die Situation zu meistern. Das Repertoire stützte sich nicht auf seine Opern, sondern auf alte Werke von Scalabrini oder verschiedene Arten von Pasticcio. Gleichzeitig war er für alle Proben und Aufführungen verantwortlich, d.h. er war mehr beschäftigt als jeder andere Künstler.

Am Ende der Saison in Kopenhagen beschloss er, sich von Mingotti zu trennen und nahm das Angebot eines anderen Impresarios an - Giovanni Battista Locatelli (1713-1785). Es ist nicht bekannt, ob Gluck sofort die Stelle des Kapellmeisters antrat oder ob er es für bequemer hielt, seine Freiheit zu behalten und [93] nur einzelne Auftritte zu erfüllen.

Sein Status erlaubte es ihm nun, seine eigenen Bedingungen zu wählen. Locatelli hatte zuvor als Librettist in der Kompanie von Pietro Mingotti gearbeitet, aber 1745 gründete er seine eigene Gesellschaft und gab einige Jahre lang Aufführungen in Prag, einer Stadt, die fast Glucks Heimatstadt war. Das Theater des Grafen Špork war längst geschlossen, aber die Prager hatten sich bereits an die Oper gewöhnt, und so wurde 1739 am Rande der Altstadt ein Theater gegründet, das „Divadlo v Kotcích“ (deutsch: „Kotzen-Theater“). Das Wort „Kotcích“ bedeutete „Markt“ (oder besser gesagt, Reihen von Verkaufsbuden, meist Schneidereien), und das Theatergebäude selbst war einem großen Marktplatz nachempfunden. Es befand sich auf dem heutigen Friedensplatz, gegenüber der St.-Ludmilla-Kirche, ungefähr dort, wo sich heute das „Haus des Volkes“ befindet. Dieses Theater erwies sich als weitaus haltbarer als sein Vorgänger und überlebte bis zum Jahr 1783, in dem es wegen Baufälligkeit abgerissen wurde. Im Theater wurden sowohl dramatische Stücke in deutscher Sprache als auch musikalische Aufführungen gegeben, insbesondere italienische Opern und Ballette.

Im 18. Jahrhundert hat noch niemand an eine tschechische Oper gedacht. Locatelli verbrachte fast neun Jahre in Prag, vom Herbst 1748 bis zum Frühjahr 1757, bevor er mit seinem Ensemble nach Russland ging. Gluck schloss sich ihm im Herbst 1749 an, und Anfang 1750 präsentierte er den Pragern eine große Opera seria auf der Grundlage eines leicht überarbeiteten Librettos von Metastasio, nämlich „Ezio“. Das Werk war in Locatellis Namen den „vornehmen Damen, den Beschützerinnen der Oper“ gewidmet, was nicht nur eine galante Geste zugunsten dieses Teils des Publikums war. Die Prager Aristokraten waren in der Tat aktive Befürworter des Theaters, das auch seine Gegner hatte, vor allem aus dem konservativen Klerus. Schließlich befand sich das Gebäude des Theaters fast direkt neben einem Kloster, und viele hielten eine solche Nachbarschaft für unpassend.

„Ezio“ war ein durchschlagender Erfolg, obwohl die Handlung der Oper nicht als unterhaltsam bezeichnet werden kann: Die Hauptfigur war ein römischer Feldherr, der vom Kaiser Valentinian verleumdet und zum Tode verurteilt wurde, aber dank seiner eigenen Tapferkeit und Unverwundbarkeit - und seiner Treue zu seiner Geliebten - gerettet wurde. Vor Gluck hatten sich viele Komponisten dieses Themas angenommen, aber nicht alle konnten die düstere und beunruhigende Atmosphäre überwinden, die in vielen Szenen des Ezio vorherrscht. Händel, dessen gleichnamige Oper 1732 in London aufgeführt wurde, konnte die Sympathie des dortigen Publikums nicht gewinnen, [94] und er wandte sich hierauf nie wieder den Texten von Metastasio zu.

Gluck hingegen folgte weiterhin den Trends der italienischen Oper seiner Zeit. Hier war es nicht üblich, bereits tragische Situationen durch die düstere Dominanz von pathetischem Moll, klagenden Jammer und langsamen Tempi zu verschärfen. Die Musik sollte Schönheit, Licht und seelenvolle Anmut ausstrahlen. Glucks Vorliebe für dramatische Kontraste begünstigte diese galante Poetik und machte seinen Stil individuell und wiedererkennbar. Außerdem wurde das

Libretto von Metastasio auf Kosten von überlangen Rezitativen und wenig bedeutenden Arien gekürzt. Dadurch erhielt das Drama mehr Dynamik. Ezio wurde zwei Spielzeiten lang in Prag aufgeführt, und im Herbst 1751 wurde es von Pietro Mingottis Ensemble in Leipzig inszeniert. Später kehrte Gluck noch einmal zu diesem Thema zurück und überarbeitete die Oper für eine Aufführung in Wien, im Jahr 1763.

Glucks nächste Opera seria für Prag wurde ebenfalls auf einen Text von Metastasio geschrieben, „Issipile“, die während der Karnevalssaison 1752 aufgeführt wurde und ebenfalls den Damen - den „Schutzpatroninnen der Oper“ - gewidmet war. Auf dem Titelblatt des gedruckten Libretto wird Gluck als „Kapellmeister“ bezeichnet, was sich jedoch nur auf seine Stellung in Locatellis Ensemble bezieht. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich das Schicksal des Komponisten jedoch bereits entscheidend verändert, sodass er sich schließlich in der Reichshauptstadt niederlassen konnte.

Eine glückliche Ehe

Während seines kurzen Aufenthalts in Wien im Frühjahr 1748 hatte Gluck das junge Mädchen kennengelernt, das seine Frau werden sollte. Ihr Vor- und Nachname wurden unterschiedlich geschrieben und ausgesprochen: Marianne (oder Maria Anna) Pergin (oder Bergin). Sie wurde am 24. Juli 1732 geboren, war also zum Zeitpunkt ihrer ersten Begegnung mit Gluck erst 16 Jahre alt. Wahrscheinlich war sie damals doch reizvoll, auch wenn sie nach der in ihrer Jugend angefertigten Silhouettenzeichnung und den Porträts aus späteren Jahren kaum als gemalte Schönheit gelten kann. Marianne hatte nichts mit der Kunstwelt zu tun: Sie stammte aus der Familie des wohlhabenden Kaufmanns Joseph Pergin alias Bergin (1686-1738) und seiner Frau Maria Theresia, geborene Chini (1701-1756).

Die Legende besagt, dass Mariannes [95] Vater das Werben Glucks um seine Tochter 1748 entschieden zurückwies, weil er der Meinung war, dass der Beruf des fahrenden Musikers wenig Ehre und wenig Gewinn bringe. Angeblich ermöglichte erst der Tod des strengen Elternteils die Begegnung der Liebenden. In Wirklichkeit starb Joseph Pergin aber bereits am 1. Februar 1738, als seine einzige Tochter als junges Mädchen noch nicht an Heirat dachte. Wenn es Einwände gegen diese Heirat im Jahr 1748 gab, dann sicher nicht von ihrem Vater, sondern von ihrem Vormund Joseph Nikolaus Salliet. Dies mag der Fall gewesen sein; aber der Vormund starb 1757, also lange, nachdem er den Ehevertrag unterzeichnet und dem Paar Glück gewünscht hatte. In jedem Fall konnten die Liebenden beweisen, dass ihre gegenseitigen Gefühle die Zeit überdauerten.

Wo genau und wie Gluck seine Braut kennengelernt hat, wissen wir nicht. Wenn wir uns das genau vorstellen, können wir davon ausgehen, dass Gluck eine Wohnung im Haus der Bergins oder in deren Nachbarschaft gemietet haben könnte, dass er Marianne in der Kirche gesehen hat oder dass er mithilfe angesehenener gemeinsamer Bekannter (insbesondere des italienischen Agenten am Wiener Hof, Giovanni Pietro Sorosina, der der Hochzeit als Zeuge von Seiten des Bräutigams beiwohnte) in die Familie der Braut eintrat.

Am 3. September 1750 wurde der Ehevertrag unterzeichnet, und am 15. September fand die Hochzeit in der Wiener St. Ulrichskirche statt. Es folgt eine freie Übersetzung:

„Im Namen der allerheiligsten Dreifaltigkeit, Gotts des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes, Amen.

An diesem Tag wurde laut untenstehendem Datum folgender Ehevertrag niedergeschrieben, vom Schreiber des Magistrats beglaubigt und zwischen den Parteien unverbrüchlich geschlossen: dem edlen Herrn Christoph Gluck als Bräutigam und der edlen Jungfrau Maria Anna Bergin als Braut, in Anwesenheit der Mutter der Jungfrauenbraut, des gesetzlich bestellten Vormunds Joseph Salliet und Zeugen.

Erstens, nachdem der genannte Herr Christoph Gluck ordnungsgemäß um die Hand des genannten Mädchens Bergin angehalten und mit Zustimmung ihrer Mutter und ihres Vormunds ihr Einverständnis eingeholt hatte, seine Frau zu werden, wurde diese Verlobung von beiden mündlich, durch Händedruck, durch Austausch der Ringe und mit dem Segen des Priesters bestätigt, und es wurden die folgenden mündlichen Versprechen gegeben:...

Zweitens verspricht das besagte Mädchen, dem Bräutigam eine gerechte und rechtmäßige Mitgift aus eigenen Mitteln in Höhe von 500 rheinischen Gulden laut Quittung zu geben, und der besagte Bräutigam wird seinerseits einen Beitrag von [96] 1000 rheinische Gulden geben, sodass der Mitgiftanteil zusammen mit dem Beitrag des anderen 1500 Gulden betragen wird.

Drittens verspricht der besagte Bräutigam als Zeichen seiner besonderen Zuneigung seiner geliebten Braut, ihr am Morgen nach der Hochzeit zusätzlich 50 Golddukatens als Geschenk zu überreichen.

Viertens sind beide Parteien übereingekommen, dass der Rest des der Braut gehörenden Vermögens, 4.000 Gulden, in ein einträgliches Geschäft gesteckt werden soll und dass die jährlichen Zinsen aus dieser Summe, zusätzlich zu den 100 Gulden, die ihr zur freien Verfügung überlassen werden, für ihren gemeinsamen Haushalt sorgen sollen.

Fünftens: Alles, was während der Ehe durch die Gnade Gottes verdient, erworben oder geerbt wird, soll gemeinsames Eigentum werden.

Sechstens: Die Mutter der Braut verpflichtet sich als Zeichen ihrer besonderen mütterlichen Liebe, ihrer Tochter eine angemessene und angemessene Ausstattung und Garderobe zu geben.

Siebtens: Alle Güter und Ausstattungen, die während der Ehe erworben und gesammelt wurden, werden von dem Ehepartner geerbt, der den anderen überlebt.

Achtens: Wenn der Himmel die Ehe nicht mit Kindern segnet, geht im Fall des Todes eines der Ehegatten die Hälfte seines Vermögens an den überlebenden Ehegatten, über die andere Hälfte kann er zuvor nach eigenem Gutdünken testamentarisch verfügen.

Neuntens: Hinterlässt einer der Ehegatten ein oder mehrere Kinder, so wird die vorgenannte Hälfte des Vermögens nicht nach den Bestimmungen des vorstehenden Absatzes vererbt, sondern der überlebende Ehegatte erbt das gesamte Vermögen mit Zinsen, bis die Kinder volljährig sind; dann kann jedes von ihnen seinen Anteil erhalten.

Zehntens: Schließlich ist jede Partei frei, andere Verfügungen gemäß ihrem Testament, Kodizill oder Schenkungsvertrag zu treffen.

Alles Vorstehende ist wahr und einwandfrei, wie die beiden identischen Ausfertigungen dieses Ehevertrages beweisen, die von beiden Ehepartnern und ihren Zeugen ohne Voreingenommenheit und ohne die Absicht, den jeweils anderen zu benachteiligen, niedergeschrieben, unterzeichnet und gestempelt worden sind.

So geschehen zu Wien am 3. September 1750.

[Handzeichen/Unterschriften von]

*Maria Anna Bergin, als Braut,
Christoph Gluck, als Bräutigam [97]
Therese Bergin, Witwe, als Mutter der Braut
Franz Xaver von Concin, Doktor beider Rechte, als Beistand
Joseph Salliet, als gerichtlich bestellter Vormund
Giovanni Pietro Sorosina, als Zeuge seitens des Herrn Bräutigam.*“³⁶

Wie man unschwer erkennen kann, war es Gluck gelungen, eine beträchtliche Summe für die Hochzeit und die erste Zeit der Ehe anzusparen, dennoch war die Braut zu diesem Zeitpunkt viel reicher als er. Zwischen den Zeilen des Vertrages ist eine gewisse Besorgnis der Mutter und des Vormunds der Braut über Mariannes künftiges finanzielles Wohlergehen zu erkennen. Nur ein Teil von Mariannes Mitgift sollte Gluck zur Verfügung stehen und in den Familienhaushalt fließen, der Rest sollte für sie oder ihre zukünftigen Kinder reserviert sein. Leider blieb die Ehe aufgrund von Glucks leichtsinniger Kopenhagener Liebesaffäre kinderlos. Das hinderte das Paar jedoch nicht daran, bis an ihr Lebensende in inniger Liebe zusammenzuleben.

Nach der Hochzeit gingen die Frischvermählten wahrscheinlich nach Prag, wo Gluck zu dieser Zeit lebte und arbeitete, und blieben dort etwa zwei Jahre lang. Anschließend nahm Gluck seine junge Frau mit nach Italien und schenkte ihr eine etwas verspätete, aber glückliche Hochzeitsreise. Für den Komponisten war sie allerdings ein Geschäftserfolg und recht einträglich.

36 Sorosina war ein Vertreter der italienischen Abteilung am Wiener Hof. Offenbar unterhielt er nicht nur freundschaftliche, sondern auch geschäftliche Beziehungen zu Gluck. Er unterzeichnete den Vertrag in italienischer Sprache.

Die neapolitanische „Milde“

Im Jahr 1752 erhielt Gluck einen prestigeträchtigen Auftrag für eine Oper, die die Karnevalssaison in Neapel eröffnen sollte, wobei die Uraufführung mit den Feierlichkeiten zum Geburtstag von König Karl VII. am 4. November zusammenfielen. Bei dieser Gelegenheit wurde ein zu dieser Zeit schon fast traditionelles Thema gewählt: „Die Milde des Titus“, basierend auf einem Libretto von Metastasio, das bereits 1734 geschrieben und erstmals von Antonio Caldara vertont worden war.

Opernproduktionen, die auf diesem nahezu sakralen Text basierten, wurden in der Regel zu Krönungsfeiern, Jahrestagen oder Geburtstagen von Monarchen aufgeführt. Die Herrscher wurden so dazu angehalten, dem Beispiel des römischen Kaisers Titus Flavius Vespasianus zu folgen, [98] der nur kurze Zeit, vom Jahr 79 bis zu seinem Todesjahr 81, regierte, aber ein sehr gutes Andenken hinterließ. Der neue Kaiser, der den Thron nach dem Tod seines Vaters und Namensvetters Titus Flavius Vespasianus erbt, beschloss, die Liebe der Römer zu gewinnen, die ihn in seiner Jugend überhaupt nicht mochten. Er begnadigte mehrere Missgünstige, die der „Majestätsbeleidigung“ beschuldigt wurden, veranstaltete für das Volk üppige Schauspiele, vollendete den Bau des Kolosseums und leistete großzügige Hilfe für die Opfer des Brandes in Rom und des Ausbruchs des Vesuvs. Nach seinem Tod wurde Titus vergöttert und zu einem der wenigen Kaiser, die für ihre Milde und ihre Sorge um das Gemeinwohl berühmt waren. Einer Anekdote zufolge, die der römische Historiker Suetonius überliefert, rief Titus eines Tages aus, als er merkte, dass er am Vortag keine einzige gute Tat vollbracht hatte: „Meine Freunde, ich habe einen Tag verloren!“

Das Libretto von Metastasio stellt Titus vor, als er gerade Kaiser geworden ist. Um die Interessen der Macht zu wahren, will er sich eine edle Römerin zur Frau nehmen - welche, ist ihm nahezu egal. Seine erste Wahl ist Servilia, die Schwester seines engen Vertrauten Sextus. Nachdem er erfahren hat, dass sie bereits mit Sextus' Freund Annius verlobt ist, lehnt der Kaiser Servilia ab. Die nächste Kandidatin für die Rolle der künftigen Kaiserin ist Vitellia, die Tochter des im Jahr 69 ermordeten Kaisers Aulus Vitellius. Vitellia ist eine historische Figur; sie wurde unter der Schirmherrschaft von Vespasian, dem Vater des Titus, erzogen. In Metastasios Drama hasst sie Titus insgeheim, da sie glaubt, dass Vespasian an der Ermordung ihres Vaters beteiligt war. Sextus ist leidenschaftlich in die rachsüchtige Schönheit verliebt, die Titus' Ermordung zur Bedingung für ihre Verbindung macht. Währenddessen erfährt Vitellia, dass sie Kaiserin werden kann, ohne Sextus zu dem Verbrechen zu drängen. Doch der Mechanismus der Verschwörung ist bereits in Gang gesetzt worden: Sextus setzt Rom in Brand und verübt ein Attentat auf Titus' Leben. Der Präfekt Publius rettet den Kaiser und verhaftet Sextus, dessen Schuld offensichtlich ist. Titus wird von quälendem Zögern geplagt und möchte zuerst mit Sextus sprechen, um herauszufinden, was ihn zur Rebellion getrieben hat. Da er Vitellia nicht verraten will, macht Sextus keine Anstalten, sich zu rechtfertigen. Währenddessen gesteht Vitellia, die Mitleid mit dem verliebten jungen Mann hat, Titus, dass sie der Auslöser für das Komplott war. Im Finale der Oper vergibt Titus großmütig allen Verschwörern und verkündet seine Absicht, zum Wohle Roms zu leben und zu regieren und dafür sein persönliches Glück zu opfern.

Mehr als vierzig Opern wurden im 18. und frühen 19. Jahrhundert zu diesem Thema komponiert.

Die berühmteste von ihnen ist Mozarts Oper, die 1791 [99] anlässlich der Krönung von Kaiser Leopold II. zum König von Böhmen aufgeführt wurde. In den 1790er Jahren galt Metastasios Libretto als Hommage an eine ehrwürdige, aber merklich verfallene Tradition, die struktureller und kosmetischer Korrekturen bedurfte. Für Mozart wurden diese von dem Librettisten Caterino

Mazzolà vorgenommen, der die Handlung in zwei (statt in drei) Akte anordnete, die Rezitative reduzierte und die Zahl der Ensembles (durch Streichung einiger Arien) erhöhte. Doch in den Köpfen der Musiker des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erschienen die Gattung und der Stil des Mildtätigkeit-Textes selbst so anachronistisch, dass sich die Abneigung gegen die Opera seria sogar auf Mozarts Musik auszudehnen begann: nach Meinung vieler maßgeblicher Kenner zu italienisch, zu schön, zu höfisch. Selbst die überzeugten Mozartianer, die bedeutenden Musikwissenschaftler Hermann Abert und Alfred Einstein, vertraten diese Meinung. Erst im späten 20. Jahrhundert und bis in die Gegenwart hinein wurde Mozarts „Milde des Titus“ auf eine völlig neue Art und Weise gelesen, ohne tief verwurzelte Vorurteile, aber unter Berücksichtigung der politischen und psychologischen Bedingungen, unter denen diese Oper entstand, für deren überstürzte Uraufführung Mozart gezwungen war, seine Arbeit am „Requiem“ und an der „Zauberflöte“ zu unterbrechen. Mozarts „Milde“ entstand nach der Großen Französischen Revolution (1789) und nach dem Tod des Reformkaisers Joseph II. (1790), was völlig neue Probleme in dieser alten und sehr konventionellen Handlung über einen idealen, aufgeklärten Monarchen hervorbrachte.

Erwähnenswert ist auch Hasses dreimaliger Rückgriff auf das Libretto von „Die Milde des Titus“: 1735 (Pesaro), 1738 (Dresden) und 1759 (Neapel). Seine Opern hießen in den Auorenversionen „Titus Vespasianus“, trugen aber in anderen Fällen den bekannten Namen. Die Fassung von 1738 mit zahlreichen Einfügungen und Änderungen wurde 1742 in Moskau in einer russischen Übersetzung („Titus’ Barmherzigkeit“) zu Ehren der Krönung von Kaiserin Jelisaweta Petrowna aufgeführt. Die Wahl dieses Themas war natürlich Programm: Elisabeth, die durch einen Palastputsch an die Macht kam, schwor, ohne Blutvergießen zu regieren, und während ihrer Herrschaft wurde die Todesstrafe in Russland nicht angewendet.

Auch der Monarch, an den Glucks „Die Milde des Titus“ gerichtet war, gehörte zu den besten Vertretern des aufgeklärten Absolutismus. Er bestieg 3 Throne, von denen jeder politisch gewichtiger war als der andere: [100] Er war zuerst Herzog von Parma (1731-1734), dann König von Neapel und Sizilien (1734-1759), und schließlich König von Spanien. In Parma war er Karl I., in Neapel Karl VII. und in Spanien Karl III.. Es ist hier nicht der Ort, die politischen und administrativen Reformen, die nützlichen Neuerungen und die bemerkenswerten architektonischen Bauten aufzuzählen, die Karl in Neapel und dann in Spanien hinterließ. Wichtig ist, dass Gluck in seiner Oper problemlos einen anderen, modernen Titus verherrlichen konnte, ohne befürchten zu müssen, dass das Idealbild des Herrschers zu sehr von der Realität abwich. Die Oper selbst war Karls Gemahlin Maria Amalia von Sachsen gewidmet, einer schönen, charmanten und hochgebildeten Prinzessin, mit der der König in einer glücklichen und harmonischen Beziehung lebte.

Die Aufführung von „Die Milde des Titus“ fand im Hoftheater „San Carlo“ statt und war offenbar prächtig. Zu den Darstellern gehörten Sängerinnen und Sänger von höchstem Rang. In der Rolle des Sextus trat der Kastratensopran Caffarelli (Gaetano Majorano) auf, der in der Gesangkunst dem großen Farinelli ebenbürtig war, aber im Gegensatz zu diesem ein sehr lebhaftes Temperament besaß. Den Titus sang der Tenor Gaetano Ottani. Die Tenöre hatten in Italien bereits begonnen, die Kastraten allmählich zu verdrängen, obwohl sie in der ersten Oper immer noch mit den Rollen der nicht mehr ganz jungen Liebenden, der Herrscher und der adligen Väter betraut wurden. Der Part der Vitellia wurde von Caterina Visconti gesungen, die Servilia von Glucks alter Bekannten, der Römerin Maria Masi Giura, die ihre Karriere in den 1740er Jahren begann und unter anderem in Wandertruppen arbeitete. In Glucks „Die Zwietracht der Götter“ von 1749 hatte sie die Fortuna gesungen.

Die „Milde des Titus“ war ein großer Erfolg, löste aber auch Kontroversen aus. Glucks musikalischer Stil schien einigen Opernkennern in Neapel als zu kühn und nicht-italienisch scharf. Die

große Arie des Sextus ("Se mai senti spirarti sul volto") war besonders umstritten. Der Handlung nach erklingt diese Arie in dem Moment, als der Präfekt Publius kommt, um den Rebellen zu verhaften. Sextus ist bereit, für seine Liebe zu Vitellia mit seinem Leben zu bezahlen. In einem Zustand schwärmerischer Entrücktheit an der Schwelle zum nahen Tod sagt er zu seiner Geliebten:

„Wenn Du eines Tages einen leichten Windhauch auf Deinem Gesicht spürst, sage Dir, dass es die leidenschaftlichen Seufzer dessen sind, der Dir treu war und für Dich gestorben ist. Und wenn mein Geist von den Fesseln des Fleisches befreit ist, wird die Erinnerung an so viele Qualen wegen dieser Barmherzigkeit süß sein.“ [101]

Diese Arie, die in Da-Capo-Form geschrieben ist, besteht aus zwei kontrastierenden Teilen, die musikalisch nichts gemeinsam haben. Der erste ist ein langsamer, erhaben erleuchteter Klagegesang in himmlischem G-Dur, der jedoch von scharfen, stöhnenden Dissonanzen durchbrochen wird. Zusammen mit dem Sänger wird das süße Leiden von der Solo-Oboe ausgedrückt, und die Melodie, voller Höhen und Tiefen, schwebt wie ein Flügelschlag über den mäßig plätschernden Wellen der Violinen. Der zweite Satz ist ein Menuett in c-Moll, in dem kantige und gequälte Intonationen vorherrschen.

Scharfe Kontraste zwischen den Teilen des „Da capo“ wurden von Händel oft praktiziert, aber in seiner Musik hatte man nie das Gefühl, dass der Mittelteil einer anderen Oper entnommen war. Dieser ungewöhnlich abrupte Zusammenhang von Bildern, der durch Metastasios Text überhaupt nicht suggeriert wird, und die berüchtigten kratzigen Dissonanzen im ersten Satz verblüfften die Zuhörer, ließen sie aber gleichzeitig verzaubert der Arie des Sextus lauschen. Es war unmöglich, diese Musik zu ignorieren oder zu vergessen. Schon bald wurde diese Arie von der ganzen Welt geliebt und erfreute sich großer Beliebtheit.

Gluck verzichtete nie auf seine Opern der 1740er und 1750er Jahre - oder besser gesagt, auf die seiner Meinung nach erfolgreichsten Nummern, deren Musik noch nicht veraltet war und daher in Werken der Reformationszeit verwendet werden konnte. Dies war auch bei der Arie des Sesto aus „Titus' Milde“ der Fall: Ihre beiden so unterschiedlichen Teile wurden in „Iphigenie auf Tauris“ getrennt verwendet, worauf wir zu gegebener Zeit zurückkommen werden.

Zwischen dem Leichten und dem Ernsten

Das Bild von Gluck als radikalem Reformers, das sich in den Lehrbüchern der Musikgeschichte herausgebildet hat, macht es notwendig, in Werken, die in völligem Einklang mit den Anforderungen einer bestimmten Gattung geschrieben wurden, nach Vorzeichen seines späteren Stils zu suchen. Natürlich sind die Reformideen nicht aus dem Nichts entstanden, und Gluck war ihnen durchaus zugeneigt. Aber wahrscheinlich war er gerade deshalb dafür prädisponiert, weil er kein dogmatischer Ideologe war, sondern ein Theaterpraktiker, der in jeder Gattung arbeiten konnte und überall etwas Bemerkenswertes schuf.

Was hat er nicht alles im vorreformatorischen Jahrzehnt von 1752 bis 1762 geschrieben! Es gab jedoch noch eine Operngattung, [102] die zu der Zeit sehr beliebt war, die aber Gluck übergang: die Opera buffa, die italienische komische Oper. Im Gegensatz zu den kurzen Intermezzos, die in den 1730er und 1740er Jahren sehr beliebt waren, war die Opera buffa (auch bekannt als „musikalische Komödie oder „lustiges Spiel“ („dramma giocoso“) für einen ganzen Abend gedacht und umfasste eine ausgearbeitete Handlung mit verschiedenen Rollen. In einer reifen Opera buffa waren die Darsteller sowohl adlige Charaktere (in der Regel ein Liebespaar) als auch geschickte, lustige Diener sowie verschiedene amüsante Typen: ein älterer, mürrischer Vormund, ein flotter Schurke, ein prahlerischer Krieger, ein fahrender Musikant. Nach vielen Missverständnissen und geschickt eingefädelten Intrigen triumphieren Jugend und Liebe, und die Affäre endet unweigerlich mit einer Hochzeit.

Zur Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sich in Italien die Gattung der Opera buffa entwickelt, und fast alle italienischen und österreichischen Komponisten dieser Zeit, von Galuppi und Piccinni bis Mozart und Haydn, begeisterten sich dafür. Sie alle - nur Gluck nicht. Warum, ist heute schwer zu sagen. Vielleicht liegt der Grund auf der Hand: Gluck wurde einfach nicht beauftragt, solche Werke zu schreiben. Andere Theaterstücke mit unterhaltsamen und amüsanten Sujets schrieb er jedoch in Hülle und Fülle, und er schrieb sie für Wien, wo die Opera seria zu dieser Zeit nicht in Ehren gehalten wurde.

Glucks Heirat mit einer wohlhabenden Wienerin half ihm, in der Stadt Fuß zu fassen, aber alles andere hing von der Gunst der Mächtigen ab. Weder in der Hofkapelle noch im Hoftheater gab es freie Stellen. Wie bereits erwähnt, sah Maria Theresia die Entwicklung der Oper nicht als ihre vorrangige Aufgabe an und betrachtete die „überflüssigen“ Künstler generell als Belastung für die Staatskasse.

Gluck war zu diesem Zeitpunkt bereits eine europäische Berühmtheit, und dennoch galt er in Wien nicht als Komponist, für den es notwendig wäre, von den etablierten Regeln abzuweichen.

Im Jahr 1754 nahm Gluck das Angebot an, zweiter Kapellmeister der Privatkapelle eines prominenten Adligen, Generalfeldmarschall Prinz Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen (1702-1787), zu werden. Diese Kapelle zeichnete sich durch ein sehr hohes Niveau an Musikern aus und bildete ein erstklassiges Kammerorchester. Aus der Zeit, in der Gluck für den Fürsten tätig war, stammen die meisten seiner Orchesterwerke, die hauptsächlich in Manuskriptabschriften überliefert sind. Sie waren zum Teil Ouvertüren [103] zu zuvor komponierten Opern, zum Teil aber auch eigenständige Werke im Rahmen der damals immer beliebter werdenden Gattung der Sinfonie, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf der Grundlage der italienischen Ouvertüre entstand. Die frühen Sinfonien bestanden aus drei oder vier kontrastierenden Sätzen; sie dauerten in der Regel nur 10-15 Minuten und wurden zu Beginn eines Konzerts aufgeführt, um das Publikum auf die interessantesten Programmpunkte einzustimmen - die Auftritte der Virtuosen,

sowohl der Sänger als auch der Instrumentalisten.

Der erste Kapellmeister des Fürsten war ein Österreicher italienischer Herkunft, Giuseppe (oder Joseph) Bonno (1711-1788), ein Zeitgenosse Glucks, der in Neapel studiert hatte, bereits 1736 zum Hofkomponisten in Wien ernannt worden war und später, ab 1774, Kapellmeister der Hofkapelle wurde. Soweit bekannt ist, teilten sich Bonno und Gluck die Aufgaben des Kapellmeisters friedlich untereinander auf; es gab keine klare Amtshierarchie, aber jeder konnte den anderen problemlos als Komponist ablösen oder die Leitung des Orchesters übernehmen. Johann Karl Ditters (1773 geadelt als Ditters von Dittersdorf), der als Violinist in der Fürstenkapelle diente, erinnerte sich, dass Gluck gewöhnlich die Aufführung leitete, indem er die Violine spielte, während Bonno am Cembalo saß. Den heute üblichen Dirigenten mit Taktstock in der Hand und Partitur auf einem separaten Pult sah man damals nur in einem Theaterorchester, wo es galt, den Klang des Orchesters und das Geschehen auf der Bühne zu koordinieren. Und selbst dort schlug der Dirigent den Takt und zeigte die Einführung der Stimmen nicht mit einem Taktstock, sondern mit einer Notenrolle oder, wie in Frankreich, mit einem gewichtigen Taktstock an. In den Kammerkapellen wurde das Orchester auf die von Dittersdorf beschriebene Weise dirigiert.

In Wien bewohnte der Fürst von Hildburghausen ein Palais, das nach ihm zweimal seinen Namen änderte und 1778 als Schloss Auersperg bekannt wurde. Im Sommer bezog er einen luxuriösen Landsitz, Schloss Hof, der etwa 40 Kilometer von Wien entfernt in Richtung des heutigen Bratislava lag. Joseph Friedrichs Frau war Anna Victoria Carignan, die Nichte und Alleinerbin des berühmten Generals Prinz Eugen von Savoyen, der den Habsburgern treu gedient und großen Reichtum angehäuft hatte. Die Ehefrau war 21 Jahre älter als ihr Mann, und Anfang der 1750er Jahre war die Ehe praktisch aufgelöst. Joseph Friedrich war nun nicht in der Lage, die riesigen Ländereien und die darauf befindlichen Burgen und Schlösser auf eigene Kosten zu unterhalten. Er beschloss, [104] Schloss Hof zum Verkauf anzubieten. Maria Theresia selbst war am Ankauf interessiert. Anlässlich des Besuchs der kaiserlichen Familie in Schloss Hof wurde ein grandioses Fest veranstaltet, bei dem die Musik eine wichtige Rolle spielte. Am 24. September 1754 wurde dem Kaiserpaar und seinen Kindern Glucks charmanter Einakter nach Metastasio's Libretto „Le Cinesi - Die Chinesinnen“ präsentiert, eine gesellschaftliche Lappalie, die der Komponist jedoch sehr verantwortungsbewusst gestaltete.

Den eleganten Text von Metastasio kannte die Kaiserin schon seit langem auswendig. In der Faschingsaison 1735 wurde die erste Oper zu diesem Libretto, geschrieben von Antonio Caldara, in den Gemächern der damals noch 18-jährigen Erzherzogin Maria Theresia vor der höchsten Aristokratie aufgeführt. Maria Theresia selbst, die über eine schöne Mezzosopranstimme verfügte, ihre jüngere Schwester Erzherzogin Maria Anna und eine der Hofdamen wurden als „Chinesinnen“ reinkarniert. Natürlich war Maria Theresia gespannt, wie Gluck mit diesem Text umgehen würde. Metastasio war zwar die Rolle des Possenreißers nicht gelegen, aber Ironie und Humor waren ihm nicht fremd.

So ist „Le Cinesi“ ein sehr subtiles Werk, voller Anspielungen, die nur für raffinierte Kunstkenner verständlich sind. Im 18. Jahrhundert wurde die Faszination für den chinesischen Stil, die „Chinoiserie“, zu einer dauerhaften Mode im aristokratischen Umfeld. Es ist schwer, einen europäischen Palast oder einen reichen Landsitz zu finden, in dem es nicht ein „chinesisches“ Zimmer gab, das vollständig mit authentischen Gegenständen aus China dekoriert war: Seiden- oder Papierschirme, bemalte Porzellanvasen, Bronzestatuetten, lackierte Tische für Handarbeiten, Produkte aus Bambus, Perlmutter und Elfenbein. Missionare des Jesuitenordens, die sich im 16. Jahrhundert in China niederließen, trugen dazu bei, das Wissen über dieses ferne Land in Europa zu verbreiten und Handelsbeziehungen zu ihm aufzubauen. In den Büchern der Musikgeschichte, die im 18. Jahrhundert veröffentlicht wurden, wurde China in der Regel ausführlich behandelt –

deutlich ausführlicher als beispielsweise das viel näher gelegene Russland, das für die meisten westlichen Nachbarn eine „terra incognita“ blieb. Es ist unwahrscheinlich, dass Gluck bei der Komposition von „Die Chinesinnen“ irgendwelche wissenschaftlichen Werke über chinesische Musik konsultierte. Darum geht es in Metastasios Stück auch gar nicht. Es versucht, die Gattungen der europäischen Kunst von außen zu betrachten, mit den Augen neugieriger und interessierter Ausländer. [105]

In der Oper gibt es nur 4 Akteure: 3 adlige Mädchen mit konventionellen „chinesischen“ Namen: Lisinga (Mezzosopran), Sivene (Sopran) und Tangia (Alt) - und den jungen Mann Silango (Tenor), Lisingas Bruder, der in Sivene verliebt ist. Die internierten Adelsdamen langweilen sich beim abendlichen Tee in Lisingas Landhaus. Silango, der gerade aus Europa zurückgekehrt ist, stört ihre Abgeschiedenheit und sorgt für Aufregung: Er hat vergessen, dass es Männern nach chinesischer Sitte strengstens untersagt ist, Frauengemächer zu betreten. Um Silangos Besuch geheim zu halten, beschließen die Mädchen, ihn bis zum Einbruch der Dunkelheit festzuhalten, damit er unbemerkt gehen kann. Um sich die Zeit zu vertreiben, schlägt Silango vor, sie mit einem Theaterspiel zu amüsieren, das bei den europäischen Damen gerade in Mode ist. Jedes der Mädchen muss eine Szene aus einem Genre ihrer Wahl darstellen. Die ernsthafte Lisinga bevorzugt die griechische Tragödie; sie trägt das Rezitativ und die Arie der gefangenen Andromache vor, die vor der Qual der Wahl steht, entweder die Frau des Siegers Pyrrhus zu werden oder dem Gedenken an den toten Hektor treu zu bleiben. Der Preis für diese Entscheidung ist das Leben ihres kleinen Sohnes, den Pyrrhus verschont, wenn sie seinen Forderungen nachgibt. Sivene wählt die Gattung der Pastorale. Aber auch die Hirten sind mit dem Leid der Liebe vertraut: Silango singt von der unerwiderten Leidenschaft des jungen Tirsis für die unnachgiebige Schäferin Licoris. Sivene verspottet ihn im Namen der Nymphe: Sie hätte nichts dagegen, sich zu verlieben, aber sie will nicht ihren Kopf an diese Liebe verlieren. Tangia, die fröhlichste der Freundinnen, spielt Komödie und parodiert vor einem Spiegel eine Pariser Kokette, eine Anspielung auf Sivenes launisches Temperament. Der galante Silango kann sich für keine der dargebotenen Gattungen entscheiden und schlägt einen Kompromiss vor: einen Tanz; er wird allen gefallen und keine Kontroversen hervorrufen.

Auf die Uraufführung von Glucks Oper folgte das Ballett „Das Urteil des Paris“, dessen Musik der Wiener Hofkomponist Josef Starzer schrieb.

Die Idee der „Chinesinnen“ könnte mit Voltaires Aphorismus aus seiner Komödie „L’Enfant prodigue - Der verlorene Sohn“ (1738) ausgedrückt werden: „Alle Gattungen sind gut, außer den langweiligen.“ Aber das wäre zu einfach und platt. Jede der von den 3 Heldinnen gesungenen Arien ist sowohl ein anschauliches Beispiel ihres Genres als auch eine etwas überspitzte Verkörperung desselben - fast am Rande der Parodie, aber eine Parodie, die nicht grotesk und satirisch, sondern mit einem weichen Schleier wohlwollender Ironie überzogen ist. Die Inszenierung auf Schloss Hof, die im [106] im Gartentheater aufgeführt wurde, war prächtig dekoriert. Bühnenbildner und Ausstatter war Giovanni Maria Quaglio, dem es gelang, selbst das anspruchsvollste Publikum zu überraschen. Johann Karl Ditters, der bei den Festspielen anwesend war, hinterließ eine schwärmerische Beschreibung des Spektakels:

„Die Dekoration von Quaglio war ganz im chinesischen Geschmack. Die Lackierer, Bildhauer und Vergolder setzten ihr ganzes Können ein, um sie in ihrem ganzen Reichtum zu präsentieren. Aber was der Dekoration den größten Glanz verlieh, waren die prismatischen Glassäulen, die von böhmischen Glasbläsern hergestellt und präzise in eigens dafür vorgesehene Öffnungen eingesetzt wurden, farbig und mit Öl gefüllt. Es ist unmöglich zu beschreiben, wie atemberaubend diese Prismen waren, die mit unzähligen Lichtern leuchteten; sie waren selbst bei Tageslicht beeindruckend.“

ckend. Man muss sich nur den Spiegelglanz der lackierten azurblauen Tafeln und Schirme mit vergoldeten Blättern vorstellen, und schließlich die schillernden Farben, die sich tausendfach in Hunderten von Prismen spiegeln und wie Diamanten aus reinstem Wasser leuchten: die reichste Fantasie würde vor einem solchen Wunder verblassen. Und zu all dem kommt noch die göttliche Musik Glucks hinzu! Die wunderbare Aufführung der brillanten Sinfonie, bei der Glocken, Triangeln, kleine Handpauken, Zimbeln und dergleichen einzeln oder gemeinsam erklangen, begeisterte das Publikum schon vor dem Hochgehen des Vorhangs. Aber auch die gesamte Musik erwies sich hinterher als absolut zauberhaft ...“³⁷

Diese verschiedenen Schlaginstrumente sind in der Partitur von „Le Cinesi“ gar nicht aufgeführt, aber im 18. Jahrhundert schrieben die Komponisten nicht alles in die Noten, was tatsächlich erklang. Jede exotische Handlung implizierte den Einsatz von solchen Schlaginstrumenten, und eine „chinesische“ Oper konnte nicht ohne sie auskommen.

Die Sängerinnen und Sänger waren erstklassig: Lisinga wurde von der Primadonna Vittoria Tesi gesungen, Sivene und Tangia von den jungen österreichischen Sängerinnen Theresia Heinisch und Katharina Starzer. Die Rolle des Silango übernahm der Tenor Josef Frieberth, der nicht nur sang, sondern auch komponierte (wie Ditters war er ein Schüler des Kapellmeisters Bonno, der für die Festlichkeiten die Oper „L’isola disabitata - Die unbewohnte Insel“ komponiert hatte); der chinesische Ball nach der Oper wurde von Angelo Pompeati, einem berühmten venezianischen Tänzer und Ehemann von Teresa Pompeati, [107] inszeniert und dekoriert. Gluck hatte mit Teresa in London und in der Mingotti-Truppe zusammengearbeitet. Alle Mitwirkenden der Aufführung wurden vom Kaiserpaar großzügig belohnt: Tesi erhielt ein Geschenk im Wert von 300 Dukaten, die beiden anderen Sänger je 50 Dukaten und ein schönes Kleid, Frieberth eine goldene Uhr und mehrere „maestri“ (darunter wahrscheinlich auch Gluck) erhielten goldene Schnupftabaksdosen.³⁸

„Die Chinesinnen“ wurden noch mehrere Male aufgeführt, nicht nur privat im Haus des Prinzen von Sachsen-Hildburghausen, sondern auch öffentlich. Im Jahr 1755 wurde die Oper am Wiener Burgtheater aufgeführt, wobei die Rolle der Sivene von Caterina Gabrielli gesungen wurde, einer Schülerin von Vittoria Tesi, einer der herausragendsten Sängerinnen des 18. Jahrhunderts, die über einen unglaublich beweglichen Koloratursopran und eine phänomenale Gesangstechnik verfügte. Im Jahr 1761 erreichten schließlich „Die Chinesinnen“ auch St. Petersburg: Die Aufführung fand am 7. oder 8. Februar während der Feierlichkeiten zum kommenden Jahrestag der Thronbesteigung von Kaiserin Jelisaweta Petrowna statt. In St. Petersburg, wie zuvor in Wien und in Schloss Hof, folgte auf „Le cinesi“ das Ballett „Das Urteil des Paris“ von Starzer. Da der Name des Autors der Oper in der Librettoausgabe nicht genannt wird, liegt die Vermutung nahe, dass es sich nicht um Gluck, sondern um Starzer handeln könnte, der 1759 in Russland tätig war. Da aber die Locatelli-Truppe, mit der Gluck zuvor eng verbunden war, seit 1757 ebenfalls in St. Petersburg tätig war, könnten „Die Chinesinnen“ auch unabhängig von Starzer nach Russland gekommen sein.

Dank seiner „chinesischen“ Oper, die einem kostbaren Kästchen mit seltenen Schmuckstücken glich, gewann Gluck die Sympathie des Wiener Hofes. Im Jahr 1755 wurden zum ersten Mal in seinem Leben 3 seiner Opern in Wien aufgeführt, die allerdings alle dem unterhaltsamen Genre der „Serenade“ angehörten: neben „Le cinesi“ eine kleine Pastorale, „La danza“, auf ein Libretto von Metastasio, die im kaiserlichen Landschloss Laxenburg bei Wien aufgeführt wurde, und die

37 Dittersdorf, 65-66, S.106.

38 Diese Angaben sowie eine ausführliche Beschreibung des gesamten Festes finden sich im Wienerischen Diarium vom 12. Oktober 1754 (S. 22)

Festa teatrale „L'innocenza giustificata“, mit Texten von Metastasio, zusammengestellt von Giacomo Durazzo. Das zweite Werk wirkte wie eine kompakte Opera seria und beanspruchte sogar eine gewisse Dramaturgie.

„Die gerechtfertigte Unschuld“ wurde am 8. Dezember 1755 im Burgtheater anlässlich des Geburtstags von Kaiser [108] Franz aufgeführt. Die Hauptfigur war Claudia, eine Priesterin der Göttin Vesta im alten Rom, die fälschlicherweise beschuldigt wurde, ihr Keuschheitsgelübde gebrochen zu haben, woraufhin ihr ein Todesurteil drohte. Am Ende erwies sich Claudia jedoch als keusch, und im Finale pries der Chor ihre Tugendhaftigkeit. Solche Handlungen waren in der zweiten Hälfte des 18. und im frühen 19. Jahrhundert in der Oper sehr beliebt, bis hin zum berühmtesten Werk dieser Reihe, Gaspare Spontinis „La vestale“ (1807). Vielleicht wurden die Vestalinnen mit Nonnen assoziiert, deren Schicksale manchmal tragisch waren und die Sympathie des Publikums weckten; außerdem ermöglichte die antike römische Handlung eine spektakuläre und wirkungsvolle Inszenierung. „Die gerechtfertigte Unschuld“ war ein großer Erfolg; es scheint, dass Gluck diese Oper mit echter Leidenschaft geschrieben hat, obwohl er darin, wie üblich, Fragmente aus seinen früheren Werken verwendete.

Zum ersten Mal seit mehreren Jahren hatte er die Gelegenheit gehabt, etwas Ernsthaftes zu schaffen, und das sogar mit einer Chorszene im Finale. Und im Hoftheater standen ihm nicht nur die besten Sänger zur Verfügung (Claudia wurde von Caterina Gabrielli gesungen), sondern auch ein Chor, der normalerweise in Privatkapellen und Wandertruppen nicht vorhanden war.

Im Sommer 1768 überarbeitete Gluck „Die gerechtfertigte Unschuld“ zur erweiterten Oper „La Vestale“, die entweder am Burgtheater oder am Kärntnertortheater aufgeführt wurde (beides waren Hoftheater). Leider ist die Partitur der erweiterten Fassung nicht erhalten geblieben, nur das gedruckte Libretto ist überliefert. Dennoch zeigt die Rückkehr zu diesem Thema nach so vielen Jahren, dass „Die gerechtfertigte Unschuld“ für lange Zeit zu den Lieblingskindern des Komponisten gehörte.

„Ritter von Gluck“

In der Musikgeschichte ist dieser Titel Glucks fest verankert, wobei er je nach Sprache unterschiedlich klingt: auf Deutsch „Ritter von Gluck“, auf Italienisch „Cavaliere Gluck“, auf Französisch „Chevalier Gluck“. Alle diese Begriffe, die wörtlich „Reiter“ bedeuten, verwiesen auf Glucks Status eines Adligen, auch wenn er keinen Adelstitel trug. Wie konnte sich der Sohn eines Försters, der keine adligen Vorfahren hatte, mit einem solchen Ehrentitel schmücken?

Ein System, das der Rangtabelle Peters des Großen ähnelt, nämlich das Prinzip, wonach Adel durch Militär- oder Zivildienst sowie durch eine [109] akademische Karriere erworben werden konnte, gab es in Westeuropa nicht. Das bedeutet aber nicht, dass die Schranken zwischen den Ständen völlig unüberwindbar waren.

Im 17. und 18. Jahrhundert konnten Kaiser und Könige Bürgerliche in den Adelsstand erheben, wenn sie sich bei Hof besondere Verdienste erworben hatten oder die persönliche Gunst des Monarchen genossen. Die neu in den Adelsstand erhobenen Personen wurden einfach „Edler Herr“, „Reiter“ oder „Ritter“ und manchmal sogar „Freiherr“ genannt. Mit der Erhebung in den Adelsstand wurden zumeist bedeutende Finanziers, Beamte (Goethe erhielt z. B. die Vorsilbe „von“ nicht für seine Dichtung, sondern für seine Tätigkeit als Minister am Weimarer Hof), Pädagogen und einflussreiche Schriftsteller geehrt. Es gab auch Musiker unter dem neuen Adel: Lully wurde dank der Gunst Ludwigs XIV. zum „Monsieur de Lully“, Händel wurde in England zum „Esquire“, und in Österreich zählten die Komponisten Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern und der bereits erwähnte Johann Karl Ditters, heute bekannt als Ditters von Dittersdorf, zum Adel. Dies ging bisweilen nicht ohne Betrug: Carl Maria von Weber zum Beispiel besaß zwar keine Urkunden, die seine Adelszugehörigkeit bestätigten, aber der Partikel „von“ wurde an den einfachen Familiennamen seines Vaters angehängt, und der Sohn schlug ein solch günstiges Erbe nicht aus.

Der Fall von Gluck ist jedoch ein besonderer Fall. Er erhielt zwar nie eine kaiserliche Auszeichnung, die ihn in den Adelsstand erhob, aber er war auch kein Hochstapler. Er wurde mit Recht „Ritter“ genannt, und in den Augen anderer war dieses Recht unbestreitbar. Die Geschichte über den Ursprung von Glucks "Rittertum" ist jedoch recht kurios: In der zweiten Hälfte des Jahres 1755 erhielt Gluck einen sehr prestigeträchtigen Auftrag: Er sollte eine Oper für die Karnevalszeit in Rom komponieren. Zuvor hatte er, wie wir wissen, nicht mit römischen Theatern zusammengearbeitet. Es handelte sich nicht um eine kurze Serenade, sondern um ein komplettes Musikdrama, eine Opera seria, auf der Grundlage von Metastasio's Libretto „Antigono“. Um die Partitur zu vollenden und die Aufführung vorzubereiten, reiste Gluck nach Rom, wo er Weihnachten feierte und kurz nach Neujahr mit den Proben begann. Die Uraufführung von „Antigono“ fand am 9. Februar 1756 im Teatro Argentina am Largo di Torre Argentina statt.

Die römische Oper hatte aufgrund ihres Status besondere Merkmale, [110] die aus dem Status der Ewigen Stadt als Zentrum der gesamten katholischen Welt, dem Sitz des obersten Pontifex, ergaben, einem Staat in der Stadt, dem Vatikan.

Im 17. und 18. Jahrhundert hatten die Päpste eine sehr unterschiedliche Haltung gegenüber dem Theater im Allgemeinen und der Oper im Besonderen. Von Zeit zu Zeit wurde die Oper gänzlich verboten, und die in Rom entstandenen Privattheater wurden geschlossen oder sogar abgerissen. Manchmal wurden ausnahmsweise nur private Aufführungen in den Palästen äußerst adliger und bedeutender Personen erlaubt (z. B. bei Königin Christina von Schweden oder Königin Maria Casimira von Polen). Doch allmählich wurde die Haltung gegenüber der Oper toleranter, auch

wenn es bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts einige Einschränkungen gab. Selbst wenn der eine oder andere Papst dem Theater wohlwollend gegenüberstand, durften in Rom nur Männer öffentlich auftreten. Weder Sängerinnen, Schauspielerinnen noch Tänzerinnen durften auf der Bühne erscheinen - und so blieb es bis zur napoleonischen Ära, in der das Verbot aufgehoben wurde.

Das Theater am „Largo di Torre Argentina“, das der aristokratischen Familie Sforza Cesarini gehörte, wurde 1732 eröffnet. Der Ort, an dem es errichtet wurde, ist sagenumwoben: Hier befand sich einst der antike römische Senat, die Kurie, wo der Legende nach Gaius Julius Cäsar von Verschwörern ermordet wurde. Die antiken Ruinen sind bis heute erhalten geblieben, und die Fassade des Theaters blickt direkt auf sie. Gluck hat sie natürlich auch gesehen und kann die Geschichte, die mit ihnen verbunden ist, kaum übersehen haben. Im 18. Jahrhundert waren die Ruinen sicherlich nicht so gut gepflegt wie heute, aber ihre Vermoosung muss sogar zu einem stärkeren Gefühl der historischen Authentizität beigetragen haben.

Bei der Komposition von „Antigono“ musste Gluck mit den örtlichen Vorschriften rechnen. Die Titelrolle des Antigono, des Königs im antiken Makedonien, wurde mit einem Tenor besetzt, während die anderen Rollen, einschließlich der Frauenrollen, von Kastraten gesungen wurden. Auch die Ballettszenen wurden ausschließlich von männlichen Tänzern aufgeführt. Die Oper war „den edlen Damen“ („alle Dame“) gewidmet, die zweifelsohne im Publikum anwesend waren. Gluck übertrug einige spektakuläre Nummern aus seinen früheren Opern in die Partitur des Antigono, und es scheint, dass er damit übertrieben hat. Eine derart dichte Konzentration von virtuoser statt ausdrucksstarker Musik hinterließ einen etwas monotonen Eindruck. Im Großen und Ganzen kam die Oper jedoch gut an und wurde vom Publikum mit Wohlwollen aufgenommen. Einige Episoden zeichneten sich durch Glucks charakteristische männliche Intonationsstärke oder [111] durch kontrastierende Abschnitte aus (z. B. die Szene der Protagonistin Berenice, die mit dem dramatischen Rezitativ „Berenice che fai“ beginnt und in eine aufgeregte Arie übergeht, deren Musik später in zwei weiteren Opern - „Telemaco“ und „Iphigenie auf Tauris“ - verwendet wurde).

Nach der Uraufführung von Antigono wurde der Komponist mit einer hohen Auszeichnung geehrt, dem päpstlichen Orden „vom Goldenen Sporn“. Dieser Orden war 1539 gegründet worden und wurde mit persönlicher Erlaubnis des Papstes für herausragende Verdienste um die katholische Kirche verliehen. Der Träger des Ordens wurde zum „mit Gold gekleideten Reiter der Kavallerie“ („auratae militiae equitus“). Der Orden, der an einem scharlachroten Band getragen wurde, hatte die Form eines Malteserkreuzes, dessen untere Strahlen durch das Bild eines kleinen Sporns verbunden waren. Mit der Verleihung dieses Ordens erwarb eine Person unbekannter Herkunft die Ritterwürde und das Recht auf adelige Privilegien. Zu den Trägern des Ordens des Goldenen Sporns gehörten große Künstler und Musiker verschiedener Zeiten: Raffael, Tizian, Orlando Lasso, Gluck, Mozart, Paganini, Liszt.

Im Jahr 1756 war Benedikt XIV. (1675-1758, er regierte ab 1740) Papst, ein sehr aufgeklärter, belesener Mann mit einem milden Temperament und einem guten Sinn für Humor. Allerdings gibt es keine Informationen über besondere musikalische Vorlieben des 81-jährigen Papstes und noch weniger über ein betontes Interesse an Glucks Werken. Höchstwahrscheinlich erfolgte die Verleihung des Gluck-Preises auf Wunsch eines engen Vertrauten von Benedikt XIV., Kardinal Alessandro Albani (1692-1779), der von 1744 bis 1748 als päpstlicher Botschafter in Wien tätig war und enge Beziehungen zum österreichischen Hof unterhielt.³⁹

Albani war ein prominenter Kunstmäzen und Sammler von Kunstwerken, er liebte auch die Musik und kannte sie gut (einer seiner Schützlinge war der Komponist Niccolò Jommelli). Offen-

39 Brandenburg D., Grund V., Christoph Willibald Gluck] Gluck und das Musiktheater im Wandel. Salzburg Muenchen: epodium, 2015. S. 92.

sichtlich hatte der Kardinal die erfolgreiche Karriere von Gluck verfolgt und war aufrichtig davon überzeugt, dass er einer Auszeichnung würdig war, die zwar an sich ehrenwert war, ihm aber auch von großem praktischen Nutzen sein konnte. Tatsächlich hatte Gluck keine nennenswerten Verdienste für die katholische Kirche: Er arbeitete nicht in kirchlichen Genres und komponierte keine Oratorien zu religiösen Themen.

Aber warum sollte man einen herausragenden Musiker, dessen Ruf längst [112] international geworden war, nicht mit einem päpstlichen Orden ehren? Möglicherweise erhielt Gluck den Orden von Kardinal Albani, da keine Dokumente über die entsprechende Audienz beim Papst erhalten sind. Möglicherweise wurde der Orden mit dem dazugehörigen Diplom dem Komponisten nicht während seines Romaufenthaltes verliehen, sondern erst etwas später, im Jahr 1757, da die entsprechende Unterschrift „Ritter von Gluck“ erst ab diesem Zeitpunkt in seinen Briefen auftaucht.

Während seines Aufenthalts in Rom gab Gluck ein erstes offizielles Porträt in Auftrag, das seine kreative Blüte und seinen vollständigen materiellen Wohlstand symbolisiert. Der Orden des Goldenen Sporns ist auf dem Porträt jedoch nicht zu sehen - es wurde wahrscheinlich gemalt, bevor Gluck zum Ritter wurde. Das Originalbild wird heute in Bologna im Museum des Konservatoriums G. B. Martini aufbewahrt; eine spiegelbildliche Kopie wurde in den frühen 1770er Jahren für den Grafen Durazzo angefertigt. Der Name des Künstlers ist nicht bekannt und ist auch nicht so wichtig, da es sich bei diesem Porträt keineswegs um ein Meisterwerk der Malerei handelt. Aber als erste authentische Darstellung Glucks ist das Gemälde durchaus bemerkenswert.

Was hier die Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist nicht einmal das Gesicht (rel. unschön, aber vor bürgerlicher Gesundheit strotzend) oder die stechenden Augen (sie schauen den Betrachter nicht an, sondern von ihm weg), sondern die Anhäufung aller möglichen Zeichen von Karriere und weltlichem Wohlstand. Der Komponist ist in einen samtblauen Kaftan oder sogar in einen großzügig mit Pelz besetzten Mantel gekleidet; das eng geknöpft Mieder in der Farbe des dunklen Goldes ist mit kleinen Perlen bestickt. Das Leinen ist extrem teuer, das Jabot und die Manschetten sind aus Spitze, das Halstuch ist offensichtlich aus Seide. Die Perücke ist eher bescheiden, aber das war wohl die Mode der Zeit: üppige „gehörnte“ Perücken mit schulterlangen Locken gehörten mit der Barockzeit der Vergangenheit an. Gluck hält eine Schriftrolle in der Hand; sein Ellbogen ruht auf einem Stapel von Partituren oder Büchern, in teuren Einbänden mit Goldprägung auf den Buchrücken. Direkt darunter ist der Rand eines Cembalo zu sehen, eine Ecke und einige Basstasten. Das Porträt unterstreicht Glucks Wohlstand, Ruhm, Autorität und hohe Bildung, während die Musik hier eher wie ein Mittel zum Erreichen all dieser Ziele aussieht. Wie wir wissen und wie wir später sehen werden, war die Musik Glucks größte Leidenschaft, obwohl ihm auch der Erfolg im Leben sehr wichtig war.

Es reichte nicht aus, einen Orden zu erhalten, sondern es war notwendig, alle in seinem Umfeld davon zu überzeugen, dass die Auszeichnung den bereits erreichten Status des Komponisten [113] in der Öffentlichkeit festigte. Das gelang Gluck fast sofort.

Bezeichnend ist in dieser Hinsicht der Kontrast zum jungen Mozart, der 1770 im Alter von nur 14 Jahren ebenfalls mit dem Orden des Goldenen Sporns ausgezeichnet wurde. Wolfgang wandelte sich allmählich von einem Wunderkind zu einem berühmten Maestro, und der Orden schien seinen Aufstieg zu einer neuen Stufe der Anerkennung zu festigen. Sein Vater Leopold war sehr stolz darauf, dass sein Sohn fortan neben dem großen Gluck „Kavalier“ und „Ritter“ genannt werden durfte. Mozart ließ sich zweimal mit dem Orden des Goldenen Sporns porträtieren: das erste Mal 1771, das zweite Mal im Jahr 1777. Das erste Porträt ist nicht erhalten geblieben, das zweite befindet sich im Musikmuseum in Bologna, wohin es von Wolfgang selbst geschickt wurde. Mozart setzte jedoch nie durch, dass man ihn als „Ritter“ bezeichnete, ihn also mit dem Adel gleichsetzte und seinem Nachnamen das Partikel „von“ hinzufügte. Nachdem ein Mann aus dem

Adel seinen Orden lächerlich gemacht hatte, verlor Mozart sogar jegliches Interesse an der Auszeichnung. Nach 1778 trug er den Orden nicht mehr bei öffentlichen Auftritten und er beanspruchte auch den Titel „Ritter“ nicht mehr. In der Folge gingen sowohl der Mozart-Orden als auch das päpstliche Verleihungsblatt dazu verloren. Auf späteren Porträts Mozarts ist der Stern des Ordens nicht mehr vorhanden.

Seltsamerweise gibt es auch kein einziges Lebensporträt von Gluck, auf dem er mit dem Orden des Goldenen Sporns abgebildet ist. Zwar wurde er viel seltener porträtiert als Mozart; die nächsten bildlichen und plastischen Porträts von Gluck erschienen erst in den 1770er Jahren in Frankreich, und da sie ausdrücklich nicht-parodistischen Charakter hatten, wäre der Orden dort eindeutig fehl am Platz gewesen. Aber zu diesem Zeitpunkt brauchte Gluck niemandem mehr zu beweisen, dass er das Recht hatte, als „Ritter“ zu gelten - es war allgemein anerkannt. [114]

TEIL 3: DER HOFKOMPONIST

Die Musik des Wiener Hofes

Im 18. Jahrhundert gab es noch keinen Wiener Walzer, keine Wiener Operette und keinen Prachtbau der Wiener Oper wie heute, aber Wien war bereits eine der wichtigsten Musikmetropolen Europas. Diesen Ruf hatte es bereits unter Kaiser Leopold I. (1640-1705) erworben, der nicht nur die Musik liebte, sondern auch ein professioneller Komponist und Cembalist war und als junger Mann auch gern in den Hofballetten tanzte. Seine Söhne, die Kaiser Joseph I. und Karl VI., erbten die Leidenschaften ihres Vaters. Unter Karl VI. erreichte die Hofkapelle Rekordzahlen, und die Opernaufführungen wurden, wie bereits erwähnt, mit unglaublicher Pracht inszeniert. Die Hofkomponisten und Solisten waren überwiegend italienischer Herkunft, aber auch österreichische Musiker hatten teilweise sehr hohe Positionen inne, sogar als Kapellmeister (z. B. Johann Heinrich Schmelzer und Johann Joseph Fux). Die Institution der Hofkapelle war eher schwerfällig und konservativ, wobei viele Bräuche auch unter Maria Theresia beibehalten wurden.

Die Wiener Hofkapelle hatte keinen fixen Dienstplan, die Anzahl und Zusammensetzung der Mitglieder richtete sich jeweils nach den Vorlieben des regierenden Monarchen und nach Erwägungen der Zweckmäßigkeit. Natürlich durfte die Hofkapelle nicht sehr klein sein, und kein Mitglied durfte unabhkömmlich sein, damit im Fall einer plötzlichen Erkrankung, eines Todesfalls oder einer Entlassung die musikalischen Aktivitäten des Hofes keinen nennenswerten Schaden nehmen konnten.

Dazu gehörten vor allem die feierlichen Gottesdienste in den Hofkirchen (zur Sonntagsmesse gehörten unbedingt Chor, Solisten, Orchester und Orgel), festliche [115] Zeremonien und Theateraufführungen in den kaiserlichen Palästen, Konzerte für die kaiserliche Familie, Bälle usw.. Der Direktor der Kapelle war von 1741 bis 1762 Graf Adam Losi, dann folgte ihm für ein Jahr Graf Giacomo Durazzo, und von 1765 bis 1774 hatte Graf Wenzel Sporck das Amt inne, danach war es für einige Zeit vakant.

Der Direktor hatte den Kapellmeister unter seinem Kommando. Von 1756 bis 1769 waren dies der Italiener Luca Antonio Predieri, der Österreicher Georg Reutter sen. und sein Sohn und Namensvetter Georg Reutter jun.. Das Amt des ersten Kapellmeisters (bis 1769 war es Predieri) wurde in der Regel nach dem Dienstalder vergeben und blieb oft auf Lebenszeit. Wenn der Kapellmeister seine Aufgaben nicht mehr bewältigen konnte, wurden sie auf den Zweiten Kapellmeister und den Vizekapellmeister übertragen, aber der alte Maestro wurde nicht entlassen, sondern wartete auf seinen natürlichen Tod. Unter Maria Theresia betrug das Gehalt des Kapellmeisters und Vizekapellmeisters 1500 bis 2000 Gulden pro Jahr. Das war deutlich mehr als in den üblichen Fürstenkapellen Österreichs und Deutschlands (wo der Kapellmeister etwa 1000 Gulden erhielt), aber weniger als unter ihrem Vater Karl VI.⁴⁰

Zum Personal der Kapelle gehörten neben den Kapellmeistern auch mehrere Komponisten, die

⁴⁰ Die Daten über die Listenzusammensetzung der Wiener Kapelle und die Gehaltszahlungen der Musiker sind dem Buch von Ludwig von Köchel entnommen: Köchel L. R. von. Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen. Wien, 1869. S. 85-88.

zu bestimmten Anlässen mit der Musik betraut wurden. Unter Maria Theresia gab es 4 solcher Hofkomponisten: Giuseppe Porsile, Matteo Palotta, Georg Christoph Wagenseil und Giuseppe Bonno. Der bestbezahlte unter ihnen war Porsile (1200 Gulden). In der Reihenfolge der Bedeutung ihrer Position folgten die Hoforganisten. Sie waren überwiegend Österreicher und Böhmen; dies war sowohl vor als auch während der Regierungszeit Maria Theresias der Fall. Vor allem der bedeutende Komponist und Tastenvirtuose Gottlieb Muffat war von 1741 bis 1763 der erste Hoforganist (Gehalt 900 Gulden; seine jüngeren Kollegen erhielten zwischen 400 und 600 Gulden).⁴¹

[116] Die Kapelle bestand aus sorgfältig ausgewählten Sängern, meist Männern; anstelle von Frauenstimmen wurden Kastraten eingesetzt. Ihre Gehälter waren jedoch sehr unterschiedlich. Offenbar wurden das Talent des Sängers, seine bisherigen Leistungen und seine Fähigkeit, als Solist aufzutreten, auch auf der Opernbühne, berücksichtigt. Die höchsten Gehälter erhielten italienische Kastraten: Die Altisten Gaetano Orsini und Pietro Cassatti bekamen 2.400 Gulden, also doppelt so viel wie der Vizekapellmeister, die Sopranisten Domenico Genuesi und Angelo Monticelli 2000, der erste Tenor Gaetano Borghi 1500 und der erste Bass Hans Christoph Praun 1200 Gulden. Aber neben ihnen arbeiteten Sänger der gleichen Rollen, die viel weniger erhielten, von 400 bis 800 Gulden.

Zum damaligen Personal der Kapelle gehörten nur zwei Sängerinnen, Teresa von Reutter und Anna Perroni; wahrscheinlich wurden sie nur als Solistinnen eingesetzt.

Das Orchester war sehr beeindruckend, aber die Gehälter der Orchestermusiker konnten nicht mit denen der Sänger mithalten. Nur der erste Geiger, Joseph Anton Piani, erhielt 1200 Gulden, alle anderen begnügten sich mit viel bescheideneren Summen, die manchmal 200 Gulden nicht überstiegen. Die privaten Mitglieder der Kapelle mussten sich nebenbei mit Unterricht, Konzerten und Kompositionsaufträgen beschäftigen. Außerdem gab es in der Kapelle Hilfskräfte: Notenkopisten, Kalkanten (sie pumpten Luft in die Orgelbälge), Instrumentenbauer.

Die Künstler der Hoftheater, Sänger und Tänzer, sowie Librettisten, Bühnenbildner, Beleuchter und Ingenieure der Theatermaschinen gehörten nicht zum Personal der Kapelle. Sie wurden von den Theaterverwaltern angestellt, aber nicht ohne den Rat des Kapellmeisters und natürlich nicht, ohne den Geschmack und die Interessen der erhabenen Persönlichkeiten zu berücksichtigen.

Trotz seines europäischen Ruhmes hatte Gluck nichts mit der Hofkapelle zu tun. Von 1754 bis 1764 war er Komponist für die Hoftheater, danach bekleidete er zehn Jahre lang keine offiziellen Ämter mehr. Am musikalischen Leben des Wiener Hofes nahm Gluck jedoch stets regen Anteil, und tatsächlich war sein Name viel mehr im Gespräch als der seiner verehrten Kapellmeisterkollegen.

Eine gleich ehrenvolle, aber nicht offizielle Position hatte Johann Adolf Hasse inne, ein Komponist einer anderen Generation (er war 15 Jahre älter als Gluck). [117] Der Höhepunkt von Hasses Schaffen war seine Tätigkeit als Kapellmeister des Hoftheaters in Dresden, wo seine Frau Faustina Bordoni bis 1751 Primadonna war. Infolge der Ereignisse des Siebenjährigen Krieges wurde das Dresdner Theater geschlossen, der sächsische Hof zog nach Warschau und neue Opern wurden dort inszeniert.

Hasse und Faustina lebten die meiste Zeit in Italien, aber ab 1760 wurde Wien ihre neue Heimat. Nachdem der 64-jährige Komponist 1763 Dresden besucht hatte und davon überzeugt war, dass das Musik- und Theaterleben dieser Stadt seinen früheren Glanz nicht mehr erreichen würde, bat er den Kurfürsten um seinen Rücktritt, dem dieser stattgab. Faustina hatte sich längst von der Bühne zurückgezogen, doch Hasse blieb kreativ und arbeitete weiter als Komponist.

41 Im 18. Jahrhundert war das Wort „Clavier“ eine Sammelbezeichnung für alle Tasteninstrumente (Cembalo, Clavichord, Orgel, frühe Varianten des Klaviers und andere Varianten).

In Wien genoss Hasse das persönliche Mäzenatentum von Maria Theresia, die offenbar den Anstoß zu mehreren festlichen Opernaufträgen für den Wiener Hof gab. Darüber hinaus lebte Hasses langjähriger Freund Metastasio in Wien, und aus der harmonisch-kreativen Verbindung zwischen den beiden gingen einige schöne Werke hervor. Dabei handelte es sich nicht nur um Opern und Theaterserenaden, sondern auch um Kantaten (darunter „L'Armonica“, 1769, in der ein besonderes Instrument, eine Glasharmonika, verwendet wurde). Es besteht kein Zweifel, dass Hasse ein großer Meister war, und es ist leicht zu verstehen, dass die Zeitgenossen ihn in mancher Hinsicht gegenüber Gluck bevorzugten, trotz aller Unterschiede.

Charles Burney, der 1772 Wien besuchte, verglich Gluck mit Michelangelo und Hasse mit Raphael. Doch während Hasse bereits alle möglichen Höhen in seiner Karriere erreicht hatte und keine offizielle Position in Wien mehr anstrebte, musste Gluck große Anstrengungen unternehmen, ehe er an die Spitze gelangen konnte.

Der „theatralische“ Zeitvertreib des Grafen Durazzo

Im Jahr 1749 kam Graf Giacomo Durazzo (1717-1794), der Bruder des Dogen von Genua, Marcellino Durazzo, als Botschafter von Genua nach Wien. Er wollte eigentlich eine diplomatische Laufbahn einschlagen, doch seine Leidenschaft für das Theater und die Musik veranlasste ihn, seinen Weg zu ändern.

Wien hatte den jungen, gut aussehenden und [118] vielseitig begabten Grafen auf Dauer angebunden. Im Jahr 1750 heiratete Graf Durazzo fast zeitgleich mit seinem gleichaltrigen und zukünftigen Mitarbeiter Gluck die 18-jährige Wiener Adelige Ernestine Aloisia Ungnad von Weissenwolff (1732-1794). Ständig am Hof, begann Durazzo, sich zunehmend in die Angelegenheiten des Hoftheaters einzumischen. Maria Theresia, die seinen aufrichtigen Eifer und seine guten Kenntnisse des Theaterlebens bemerkte, machte ihn 1752 zum stellvertretenden Direktor und 1754 zum Generalschauspieldirektor („Generalspektakeldirektor“). Am französischen Hof wurde eine solche Position „Superintendent“ genannt, und dieser Titel wurde manchmal auf die Aufgaben des Grafen Durazzo ausgedehnt, da er auch für die Kapelle zuständig war. Die allgemeine Kulturpolitik des Wiener Hofes wurde sowohl von Mitgliedern der kaiserlichen Familie (vor allem von Maria Theresia) als auch von Graf und später Fürst Wenzel Anton Kaunitz, der rechten Hand und dem treuen Gehilfen der Kaiserin, der Staatskanzler wurde, bestimmt. Kaunitz gab die Richtung vor, Graf Durazzo war für die Konzeption und Durchführung von großen Theatervorhaben zuständig (heute würde man sagen: Projekte). Gleichzeitig hatte jedes Theater seine eigene Verwaltung, die alle laufenden Angelegenheiten regelte.

Die wichtigste Wiener Bühne zu jener Zeit war das Burgtheater, das sich am Michaeler-Platz in unmittelbarer Nähe der Hofburg befand (daher wurde das Theater manchmal auch Hofburgtheater genannt). Leider wurde 1888 beschlossen, dieses historische Gebäude abzureißen, da im Zuge des von Kaiser Franz Joseph initiierten radikalen Umbaus Wiens ein neues Burgtheater am Ring errichtet wurde, das an der Stelle der ehemaligen Festungsmauer gebaut war und noch heute besteht. Damals schien das alte, beengte und offensichtlich baufällige Gebäude nicht mehr gebraucht worden zu sein, auch wenn echte Theaterliebhaber seinen Verlust betrauernten und nach der letzten Vorstellung Stücke der historischen Bühne und allerlei Details der Dekoration als Souvenirs verstreuten. Heute können wir nur bedauern, dass ein so historisch bedeutsames Gebäude dem unbedachten und kurzsichtigen Fortschrittskult zum Opfer gefallen ist. Die gemütlichen Mauern des alten Burgtheaters, durchdrungen von einer fast heimeligen Wärme und purem Wiener Charme, erinnerten an Vieles! Bereits im 16. Jahrhundert befand sich hier ein Ballsaal für höfische Feste, der in den 1740er Jahren auf Anordnung [119] Maria Theresias zu einem Theater umgebaut wurde, das am 14. Mai 1748 mit einer Opernaufführung eröffnet wurde.

Seitdem wurden hier die Opere serie, musikalische Komödien, Ballette und Dramen aufgeführt (aber es wurde auch immer Musik gespielt). Das Burgtheater wurde auch für große Konzerte genutzt, die im 18. Jahrhundert „Akademien“ genannt wurden. Deshalb traten auf seiner Bühne nicht nur große Sänger und Schauspieler auf, sondern auch Komponisten, die ihre eigenen Werke dirigierten oder als Solisten auftraten, wie Haydn, Mozart und Beethoven.

Eine weitere wichtige Bühne war das Kärntnertortheater - wörtlich „Theater am Kärntnertor“, das sich an der Festungsmauer neben dem entsprechenden Tor befand. Leider gibt es sowohl dieses Theater als auch das Kärntnertor nicht mehr - alles wurde beim Bau des Rings 1870 abgerissen (das heutige prächtige Wiener Opernhaus steht etwa an der gleichen Stelle). Ursprünglich war das Kärntnertortheater eine viel demokratischere Institution als das Burgtheater; es führte

vor allem Komödien in Wiener Mundart auf, deren Held, der „Hanswurst“, das österreichische Gegenstück zu Harlekin oder Petruschka war, und das Publikum bestand aus einfachen Bürgern, die zum Spaß und zur Unterhaltung ins Theater kamen. Man kann nicht sagen, dass all diese Komödien eine Art von unbedarfter Possenreißerei waren. Das Bild des Hanswurst wurde von dem herausragenden Komödientheater Joseph Anton Stranitzki (1676-1726) geschaffen, und Stranitzkis Stiefsohn und Schüler, der nicht minder berühmte Schauspieler Gottfried Prehauser (1699-1769), sowie Stranitzkis Patensohn Johann Joseph Felix von Kurz, genannt Bernardon (1715-1784), gaben diesem Bild neue Schattierungen. Als Dramatiker schrieb Stranitzki auch ernste Stücke, führte aber den Hanswurst ein, der die Reden, die Sitten und die Moral der adligen Figuren parodierte und manchmal sehr gewagte Witze machte. Bei den Aufführungen wurde das gesamte Arsenal an theatralischen Mitteln eingesetzt: Musik, Tanz, Bühnenmaschinen, Pyrotechnik. Aber das Wichtigste, was das Publikum anlockte, waren die glänzenden Dialoge der Figuren. Von Kurz schuf das Bild eines neuen Volkshelden, Bernardon, der sich durch eine noch überschwänglichere Fantasie als Hanswurst auszeichnete und den gesunden Menschenverstand des einfachen Volkes verkörperte.

Wie in der italienischen Commedia dell'arte wurden die Stücke über Hanswurst und Bernardon in der Regel von den Schauspielern improvisiert, und es gab keinen streng festgelegten Text: Der Text des Stücks variierte je nach den aktuellen Ereignissen des Tages, der Stimmung des Publikums und der Inspiration der Schauspieler. Manchmal [120] wurden auf der Bühne auch Witze gemacht, die nach Meinung Maria Theresias die Grenzen des moralischen Anstands und des politischen Korrektheit überschritten. Daher gab es bereits 1751 ein kaiserliches Dekret über die Einführung einer Theaterzensur und 1752 ein Dekret zum Verbot improvisierter Stücke (Zuwiderhandelnden wurden mit Maßnahmen bedroht, die von Geldstrafen über Arrest bis hin zu lebenslanger Haft reichten).⁴²

Im Jahr 1753 erhielt das Kärntnertortheater den Status eines Hoftheaters. Das Repertoire wurde nicht ausschließlich ernst; eine Zeit lang überwogen noch Komödien, Possen und Ballette. Im Jahr 1761 brannte das Theater ab, wurde aber zwei Jahre später wiederaufgebaut.

Aufführungen verschiedener Genres wurden für die kaiserliche Familie und das Hofpublikum auch an anderen Orten gegeben: im großen Redoutensaal der Hofburg (dieser Saal war vor allem für Bälle gedacht), in den kaiserlichen Residenzen in der Nähe von Wien, d. h. außerhalb der Stadtmauern, Schönbrunn, Favorita, Laxenburg. Bei kaltem Wetter fanden die Theateraufführungen in den Sälen der Schlösser statt, während sie bei warmem Wetter im Freien vor architektonischer und natürlicher Kulisse aufgeführt werden konnten. Manchmal wurden die erhabenen Persönlichkeiten selbst zu Mitwirkenden der Aufführung. Maria Theresia förderte die musikalische Ausbildung ihrer zahlreichen Kinder, die alle singen, verschiedene Instrumente spielen, tanzen und rezitieren konnten. In einem Gespräch mit Faustina Bordoni erinnerte sich die Kaiserin daran, dass sie selbst schon im Alter von 5 Jahren bei Hof auftrat; ihr Vater, ein Musikliebhaber, holte sie auf die Bühne und ließ sie eine einfache Opernarie singen.⁴³

Trotz seiner genuinesischen Abstammung war Graf Durazzo kein Anhänger der ausschließlich italienischen Oper. Außerdem scheint er der Meinung gewesen zu sein, dass die schwerfällige, teure und veraltete Gattung der Opera seria nicht mehr zeitgemäß war. Unter Durazzo wurde die Produktion solcher Werke am Wiener Hof fast eingestellt; Ausnahmen gab es nur bei rein offiziellen Anlässen, bei denen es unschicklich gewesen wäre, auf die Opera seria oder eine ihr stilistisch nahe stehende Opernserenade auf einen bekannten Text von Metastasio zu verzichten. Wenn je-

42 Slobodkin G. S., Wiener Volkskomödie des 19. Jahrhunderts. M. 1985, S. 30.

43 Maria Theresia erzählte diesen Vorfall der älteren Faustina Hasse und nannte sich selbst scherzhaft „Senior-Prima donna“ (Burney 1967, 104).

doch die ernste italienische [121] Oper herausragende Verdienste hatte und etwas Neues brachte, fand sie die aktivste Unterstützung des Grafen (wie es bei Glucks Werken der 1760er Jahre der Fall war). Die Opera buffa war auch nicht des Grafen liebstes „Steckenpferd“ - oder vielleicht war Maria Theresia selbst diesem Genre nicht allzu wohlgesonnen.

Solche Opern wurden in den Hoftheatern zusammen mit anderen Genres aufgeführt, erregten aber nicht viel Aufsehen; die Blütezeit der Opera buffa kam in Wien erst nach 1783, unter Joseph II. und Leopold II.. Der Hof von Maria Theresia fand jedoch Gefallen an der französischen Komödie und der französischen komischen Oper, deren Bewunderer Durazzo in den 1750er Jahren wurde.

Im Zeitalter des Absolutismus waren die Opernliebhabereien der Monarchen und ihrer Entourage oft mit ihren politischen Ansichten und Vorlieben verknüpft. So konnten im 17. Jahrhundert unter Kaiser Leopold I., der ein klarer Gegner des „Sonnenkönigs“ Ludwig XIV. war, in Wien zwar Opern und Dramen in italienischer und spanischer Sprache (aufgrund der dynastischen Beziehungen Österreichs zu Spanien) aufgeführt werden, nicht aber in französischer Sprache. Der Kaiser erlaubte nicht einmal, dass beliebte französische Tänze wie das Menuett und die Gavotte in Wien aufgeführt wurden.

Nach einer langen Zeit der Konfrontation, auch der militärischen, während des Kampfes um die spanische und dann um die österreichische Erbfolge, begannen sich die beiden rivalisierenden Mächte Österreich und Frankreich allmählich anzunähern. Maria Theresias Hauptfeind wurde für viele Jahre der preußische König Friedrich II. (der Große), der den Habsburgern 1745 Schlesien abnahm. Der Wunsch Maria Theresias, diese Region zurückzuerobern, war einer der Gründe für den Siebenjährigen Krieg (1756-1763), in dem Österreich mit Frankreich, Russland, Sachsen und Schweden verbündet war. Schlesien wurde nie zurückerobert, aber die Annäherung an Frankreich führte zu einer Reihe von politischen Ehebündnissen, die die Dynastien der Bourbonen und der Habsburger vereinten.

„Bella gerant alii, tu felix Austria nube – Krieg sollen andere führen; Du, glückliches Österreich, heirate!“

Das waren die ersten Worte eines lateinischen Epigramms, das der Legende nach im 15. Jahrhundert vom ungarischen König Matthias Corvinus verfasst wurde. Das ganze Jahrzehnt von 1760 bis 1770 stand in Europa unter diesem Motto. Österreich stärkte und erweiterte seinen Einfluss durch die Schaffung zahlreicher verwandtschaftlicher Bindungen, [122] vor allem mit der Dynastie der Bourbonen.

Maria Theresia und ihr Mann hatten 16 Kinder; 10 erreichten ein heiratsfähiges Alter, 2 Töchter wurden Nonnen und der jüngste Sohn, Erzherzog Maximilian, wurde später Erzbischof von Köln und konnte nicht heiraten. Für die 7 frei gebliebenen Söhne und Töchter, die in den 1760er Jahren das heiratsfähige Alter erreichten, organisierte die Kaiserin das Familienleben energisch. Auf die persönlichen Gefühle der Bräute und Bräutigame wurde in der Regel keine Rücksicht genommen; eine Ausnahme wurde nur bei Erzherzogin Maria Christina gemacht, die 1765 aus gegenseitiger Liebe ihren Cousin, den nicht sehr einflussreichen Prinzen Albert von Sachsen-Teschen, heiraten durfte (ihm verdanken wir die Existenz des bemerkenswerten Albertina-Museums in Wien). In den 1760er Jahren heirateten 3 Söhne Maria Theresias, darunter der kaiserliche Thronfolger Joseph, Prinzessinnen aus der französischen Bourbonendynastie, die nicht in Frankreich, sondern in verschiedenen italienischen Staaten geboren waren. Diese Ehen entspannten die politische Lage in Norditalien nach den Kriegen der 1740er Jahre.

Mehrere österreichische Erzherzoginnen wurden auch mit Prinzen der Bourbonen verheiratet. Die berühmteste dieser Ehen war die Verbindung der Erzherzogin Marie Antoinette mit dem französischen Thronfolger, dem Dauphin und späteren König Ludwig XVI.. Ein offizieller Antrag aus Frankreich ging 1769 ein, und die Hochzeit fand 1770 statt. Von Marie Antoinette werden wir noch oft im Zusammenhang mit der Pariser Phase von Glucks Werk sprechen.

Alle höfischen Ereignisse dieser Größenordnung wurden notwendigerweise von prunkvollen Festen und folglich von Aufführungen mit Musik begleitet. Ohne diesen Hintergrund ist es schwierig, die Besonderheiten des Wiener Theaterlebens jener Zeit zu verstehen, einschließlich Glucks Werk der 1750er bis 1760er Jahre, das in Bezug auf Gattung und Ästhetik äußerst vielfältig erscheint. Dies lag nicht daran, dass der Komponist bewusst experimentierte (obwohl er immer gern neue Formen und Stile erforschte), sondern es lag an den Anforderungen des Wiener Hofes und den persönlichen Vorlieben des Grafen Durazzo.

Eine Linie, die am meisten auf Etikette und Tradition ausgerichtet war, bestand aus Werken, die zu Ehren der Namensgeber, Geburtstage und Hochzeiten von Mitgliedern der kaiserlichen Familie [123] geschrieben und aufgeführt wurden.

Unter Maria Theresia handelte es sich nicht mehr um vollwertige Operen serie, sondern um Theaterfeste, Theaterserenaden und andere kleine Gattungen (oft Einakter), die aber alles andere als „komisch“ waren.

Gluck war nicht der Einzige, der Musik für solche Festopern komponierte, und ein vollständigeres Bild lässt sich nur zeichnen, wenn wir die Werke seiner Zeitgenossen berücksichtigen. Nehmen wir zumindest einige Opern, die über verschiedene Ereignisse im Familienleben des späteren Kaisers Joseph II. geschrieben wurden, der in jenen Jahren noch einfach Erzherzog von Österreich war:

- „Alcide al bivio – Alcide am Scheideweg“, eine Festa teatrale von Johann Adolf Hasse nach einer Dichtung von Pietro Metastasio, Wien, Redoutensaal der Hofburg, 8. Oktober 1760, zu Ehren der Hochzeit von Erzherzog Joseph und Prinzessin Isabella von Bourbon-Parma.
- „Tetide“, Glucks Theaterserenade auf Gedichte von Giovanni Ambrogio Migliavacca, Wien, Redoutensaal der Hofburg, 10. Oktober 1760, zu Ehren der Hochzeit von Erzherzog Joseph und Prinzessin Isabella von Bourbon-Parma.⁴⁴ Die Aufführung wurde am 15. Oktober zu Ehren des Geburtstags von Maria Theresia wiederholt.
- „Prometeo assoluto - Der befreite Prometheus“, eine Serenata teatrale von Georg Christoph Wagenseil, nach einer Dichtung von Giovanni Ambrogio Migliavacca, Wien, Burgtheater, 24. März 1762, zur Feier der Geburt von Erzherzogin Maria Theresia (1762-1770), der ältesten Tochter von Erzherzog Joseph und Isabella von Bourbon-Parma.
- „Enea e Ascanio“, Glucks Festa teatrale zu einer Dichtung von Marco Coltellini (Partitur verloren), Frankfurt am Main, 3. April 1764, zu Ehren der Krönung Josephs zum König von Rom.
- „Egeria“, eine Festa teatrale von Hasse auf eine Dichtung von Metastasio, Wien, Burgtheater, 24. April 1764, zu Ehren der Krönung Josephs zum König von Rom.[124]
- „Alcide negli Orti Esperidi - Alcide in den Gärten der Hesperiden“, ein Musikdrama von

44 In den alten Büchern wird das Datum der Premiere gewöhnlich mit dem 8. Oktober angegeben. Man nahm an, dass Hasses „Alcide“ und Glucks „Tetide“ am selben Tag gespielt wurden. Im Kommentar zu Glucks ‚Neuen Gesammelten Werken‘ wird der 10. Oktober als Datum angegeben.

Gian Francesco De Maio, nach einer Dichtung von Marco Coltellini, Wien, Burgtheater, 7. Juni 1764, zu Ehren der Krönung Josephs zum König von Rom.

- „Il parnaso confuso – Der verwirrte Parnass“, eine Theaterserenade von Gluck auf eine Dichtung von Metastasio, Wien, Schloss Schönbrunn, 24. Januar 1765, zur Feier der Hochzeit von Erzherzog Joseph und Prinzessin Maria Josefa von Bayern.⁴⁵
- „Il trionfo d'Amore - Der Triumph Amors“, eine Azione teatrale - Ballett mit Musik - von Florian Leopold Gassmann, Wien, Schloss Schönbrunn, 24. Januar 1765, zu Ehren der Hochzeit von Erzherzog Joseph und Prinzessin Maria Josefa von Bayern. Das Ballett wurde am selben Abend wie die Serenata „Der verwirrte Parnass“ aufgeführt.
- „Telemaco – Telemachos“, eine Oper von Gluck nach einer Dichtung von Marco Coltellini, Wien, Burgtheater, 30. Januar 1765, zu Ehren der Hochzeit von Erzherzog Joseph und Prinzessin Maria Josefa von Bayern.

Obwohl die Namen antiker Götter und Helden in den Titeln dieser Opern häufig vorkamen, waren die Handlungen, mit Ausnahme von „Telemaco“, eher allegorisch und symbolisch als wirklich mythologisch. Sie waren nicht dramatisiert. Herakles („Alcide“) musste sich entscheiden, ob er dem von der Tugend vorgegebenen Weg folgen oder den Verlockungen der Lust erliegen sollte; die Meeresgöttin Thetis wählte eine Braut für ihren einzigen Sohn, den Helden Achilles. Sogar die ursprünglich tragische Handlung von „Der befreite Prometheus“ erhielt eine unerwartet spielerische Bedeutung, da die Oper zeitnah mit „der höchstglücklichen Entbindung Ihrer kaiserlichen Hoheit Erzherzogin Isabella“ inszeniert wurde (diese Worte standen auf dem Titelblatt der Librettoausgabe).

Glucks „Der verwirrte Parnass“ ist ein ganz besonderer Fall: Diese kleine Oper wurde von den Schwestern Erzherzog Josephs unter der Leitung ihres Bruders Erzherzog Leopold, der am Cembalo saß, aufgeführt. Zu diesem Anlass wurde die Ausgabe des Libretto mit betonter [125] Opulenz verziert: eine exquisite Vignette mit Blumen und Früchten und herumtollenden Amoretten schmückten das Titelblatt, die Liste der Charaktere und eine Reihe von Folgeseiten.

In gewisser Weise ähnelte die Handlung des „verwirrten Parnass“ der von „Die Chinesinnen“: Die drei Musen Melpomene, Erato und Euterpe streiten über die angemessenste Art und Weise, Josephs Hochzeit zu feiern, und der weise Apoll gibt ihnen Ratschläge. Am Ende der Serenade wurde das bereits erwähnte Ballett „Der Triumph Amors“ mit Musik von Florian Leopold Gassmann aufgeführt, das ebenfalls nicht von professionellen Künstlern, sondern von jungen Erzherzögen und Erzherzoginnen und ihren Gefolgsleuten und Freunden aus den Familien des Hochadels getanzt wurde. Die Rollen in der Oper wurden von der 19-jährigen Erzherzogin Maria Amalia („Apoll“), der 21-jährigen Maria Elisabeth („Melpomene“), der 14-jährigen Maria Josefa („Euterpe“), der 13-jährigen Maria Caroline („Erato“), den Erzherzögen Ferdinand und Maximilian und der „Madame Erzherzogin Antonia“, also der 9-jährigen Marie Antoinette, gespielt.

Gluck war in der Lage, eine Musik zu schreiben, die man sich anhören konnte, ohne den Dilettantismus der Erhabenen, aber doch sehr jungen Künstler in Misskredit zu bringen: Sie war nicht vorsätzlich simpel, aber sie enthielt auch keine Komplexität, mit der sie nicht umgehen konnten. Dennoch wertete er die Interpreten nicht zu sehr ab. Offensichtlich verfügten die Erzherzöge und Erzherzoginnen über gute musikalische Fähigkeiten und eine ausgezeichnete Ausbildung.

45 Josephs erste Frau, Isabella von Bourbon-Parma, starb am 23. November 1763 an den Blattern. Ihre beiden Töchter starben im frühen Kindesalter. Seine Ehe mit Maria Josefa von Bayern wurde von Maria Theresia gegen Josephs Willen arrangiert. Nach dem Tod seiner zweiten Frau, ebenfalls durch die Blattern, heiratete er nicht mehr, nachdem er Kaiser geworden war.

In Schönbrunn ist ein großes Gemälde erhalten, das der Hofmaler Johann Franz Greipel zu Ehren dieses Ereignisses geschaffen hat. Der Künstler wählte einen Blickwinkel, aus dem man den Zuschauerraum mit der kaiserlichen Familie in der ersten Reihe, das Orchester mit Erzherzog Leopold am Cembalo und einen Teil der Bühne mit der jungen Erzherzogin in Theaterkostümen sehen kann. Diese Kostüme hatten nichts mit der Antike zu tun, aber die Szenerie zeigte eine gebirgige Wildnis mit Blick auf den Parnass, über der die Figur des geflügelten Pferdes Pegasus in leichten Wolken schwebte. Auf Greipels Gemälde ist dies nicht zu sehen, aber ein anderer Künstler, Johann Georg Weikert, hielt die Gruppe der vier Erzherzoginnen auf der Bühne in voller Größe fest, sodass hier auch die Details der Inszenierung zu sehen sind.

Zur gleichen Zeit fanden im Burgtheater und an anderen Orten in Wien Aufführungen statt, die nicht mit den offiziellen Feierlichkeiten zusammenfielen. [126]

Es bestand also keine Notwendigkeit, sich mit mythologischen Figuren zu schmücken und Allegorienketten zu bilden.

Die führende Gattung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war in vielen Ländern mit entwickelter Theaterkultur die Komödie, auch die gesprochene, nicht nur die musikalische, obwohl sie ohne Musik wohl nie ganz zur Aufführung kam, und sie spielte keineswegs eine untergeordnete Rolle. Lebhaftes Lied begleitete alle Komödien mit der Beteiligung von Hanswurst, und diese Lieder wurden sogar in separaten Sammlungen veröffentlicht.

In Frankreich entwickelten sich seit den 1750-er Jahren parallel zwei Gattungen, die nur schwer oder gar nicht zu unterscheiden waren: die gesprochene Komödie mit Musiknummern und die komische Oper mit gesprochenen Dialogen. Unter dem Einfluss dieser Gattungen bildete sich in Deutschland und Österreich eine synthetische Gattung, das Singspiel heraus, das je nach den Fähigkeiten der Schauspieler der Komödie mit Liedern oder der leichten Oper, die schon im 18. Jahrhundert oft als „Operette“ bezeichnet wurde, näher stehen konnte.

Graf Durazzo gab den französischen Komödien und komischen Opern den unbedingten Vorzug. Auf seine Initiative hin wurde 1752 ein französisches Ensemble nach Wien eingeladen, um sowohl im Burgtheater als auch in den kaiserlichen Palästen Vorstellungen zu geben. Auch Gluck wurde eingeladen, mit dieser Truppe zusammenzuarbeiten, und seine Beherrschung des neuen Genres ermöglichte es ihm, die noch nicht genutzten Züge seines Talents zu offenbaren.

Spaß auf Französisch

In Frankreich selbst war die Haltung gegenüber den komischen Genres, die sich außerhalb der offiziellen Institutionen, den Theatern der Comédie-Française und der Comédie-Italienne sowie der Hofoper und der Königlichen Musikakademie entwickelten, lange Zeit sehr widersprüchlich. Dem Publikum gefielen die heiteren Darbietungen mit Versen und Tanz sehr gut, aber die Hoftheater sahen in ihnen eine gefährliche Konkurrenz und versuchten, sie mit allen Mitteln zu bekämpfen, auch mit rein administrativen und sogar polizeilichen.

Die Komödie mit Musik nahm Zuflucht bei den Jahrmarktstheatern der Pariser Vororte Saint-Germain und Saint-Laurent, aber auch dort verfolgten die Behörden sie mit ständig wechselnden Auflagen prohibitiver Natur. Sie schränkten z. B. die Anzahl der auf der Bühne auftretenden Schauspieler ein oder schrieben vor, [127] dass bei einer Aufführung nicht mehr als 2 Musiker eingesetzt werden durften (es durfte also kein Orchester geben), oder sie verboten die Aufführung von Musik mit Text, da dies das Vorrecht der Königlichen Oper war. Zwielfichtige Komödianten fanden sofort Wege, all die lächerlichen Verbote geschickt zu umgehen – z. B. gingen Schauspieler zu den Klängen bekannter Melodien mit Plakaten auf die Bühne, auf denen der Text stand, und das Publikum, dem dies nicht verboten war, sang mit. Auf diese Weise war es noch amüsanter.

Im Jahr 1715 schlossen sich die Theater der Jahrmärkte Saint-Germain und Saint-Laurent unter dem gemeinsamen Namen „Komische Oper“ (*Opéra-comique*) zusammen. Bis 1762 fanden die Aufführungen im Gebäude des Jahrmarkts von Saint-Germain statt, dann verschmolz dieses Theater mit der Truppe der *Comédie-Italienne* und zog in das Gebäude des „Hôtel de Bourgogne“ in Paris um, wo es sich zu einer angesehenen Institution entwickelte.

Die Musik, die in den Jahrmarktskomödien und in den frühen komischen Opern verwendet wurde, war in der Regel nicht sehr originell. Sie bestand meist aus bekannten Volksliedern und populären Opernarien von Lully, Rameau, Campra und anderen berühmten Komponisten. Stücke dieser Art wurden „Vaudeville-Komödien“ genannt. Das Wort „Vaudeville“, das im 19. Jahrhundert zur Bezeichnung eines eigenständigen Unterhaltungsgenres wurde, bezeichnete im 18. Jahrhundert ein Lied, bei dem der Refrain von einem Schauspieler oder Sänger begonnen und von anderen (oder dem Publikum) übernommen wurde. Eine andere Bedeutung des Wortes ist einfach „Lied“, wobei „Lied“ in diesem Fall fast alles bedeuten kann, einschließlich der Melodie einer beliebten Opernarie. Viele Jahrmarktskomödien waren humorvolle oder satirische Parodien auf hohe Werke, die an den Hoftheatern aufgeführt wurden - zum Beispiel auf die Opern von Lully und Rameau und später auf die Opern von Gluck. Es war unangemessen, sich über solche Parodien zu ärgern und sie mit administrativen Methoden zu bekämpfen. Im Gegenteil, das Auftauchen von drolligen Doppelgängern ernster Werke war eine Art Zeichen von Erfolg und Ruhm.

Die französische komische Oper, die in den frühen 1750er Jahren aufkam, genoss eine weitaus günstigere Haltung des Hofes, da sie als würdige nationale Antwort auf die populären italienischen „Buffons“, d. h. auf Intermezzodarstellungen wie Pergolesis „La serva padrona - Die Magd als Herrin“ angesehen wurde. Nach einer heftigen Polemik über die Vorzüge der französischen ernsthaften Oper und der italienischen komischen Oper, dem sogenannten „Buffonistenstreit“, [128] (1752-1754), verbannte König Ludwig XV. die italienischen Künstler per Dekret aus Paris. Damit war das Feld für die Entwicklung eines neuen französischen Genres frei.

Eine der ersten französischen komischen Opern wurde von keinem Geringeren als dem Schriftsteller, Philosophen und Amateurkomponisten Jean-Jacques Rousseau geschaffen, einem gebürti-

gen Schweizer, der ein leidenschaftlicher Bewunderer der italienischen Musik im Allgemeinen und der „Buffons“ im Besonderen war. Sein 1752 in der königlichen Residenz in Fontainebleau uraufgeführter Einakter „Le devin du village - Der Dorfwahrsager“ war ein „Zwischenspiel“ nach italienischer Art und bestand aus einer Ouvertüre und Gesangsnummern, die von gesprochenen Dialogen dreier Figuren unterbrochen wurden. Die Handlung war unkompliziert: Die schwierige Beziehung zwischen einem jungen Hirtenjungen und einem Hirtenmädchen, Colin und Colette, wurde durch den örtlichen Müller, der als Wahrsager bekannt war, wieder ins Lot gebracht. Diese Oper gefiel König Ludwig XV. so gut, dass er Rousseau eine lebenslange Rente anbot (was dieser ablehnte).

Im Jahr 1753 wurde „Der Dorfwahrsager“ im Pariser Palais Royal für das breite Publikum aufgeführt und sofort sehr populär. Rousseaus Musik, melodisch klar und von tänzerischen Rhythmen durchdrungen, konnte sich gut einprägen und war auch für unbedarfte Amateure zugänglich. Diese erfolgreiche Erfahrung gab Anlass zu zahlreichen Nachahmungen und Reprisen, auch im Ausland. So entstand 1768 eine von Mozarts Kinderoper, das Singspiel „Bastien und Bastienne“, nach dem Text einer deutschen Bearbeitung von Rousseaus Libretto. „Der Dorfwahrsager“ wurde unter Graf Durazzo in Wien inszeniert, sodass das Stück praktisch jeder kannte.

Mit der leichten Hand von Rousseau wurden die Figuren des einfachen Volkes auf der offiziellen französischen Opernbühne legitimiert und kamen sogar in Mode. Die Bauern und Bäuerinnen in „Der Dorfwahrsager“ sprachen jedoch sehr höflich und benahmen sich außerordentlich anständig; sie hatten kaum Ähnlichkeit mit den realen französischen Bauern der damaligen Zeit. Die Idee des „natürlichen Menschen“ und des „edlen Wilden“, die Rousseau so sehr am Herzen lag, wurde von seinen Nachfolgern - François-André Danican Philidor, Pierre-Alexandre Monsigny, André-Ernest-Modeste Grétry - in einer Reihe von Werken umgesetzt. In ihren komischen Opern vermischte sich der Humor mit sentimental und moralisierenden Motiven, während sowohl die Handlung als auch die Musik ausgefeilter wurden und nun Charaktere aus verschiedenen Klassen einschlossen, die [129] jedoch nicht weniger leicht eine gemeinsame Sprache finden konnten („Le Roi et le fermier - Der König und der Landmann“, Monsigny, 1762).

Rousseau war nahezu der erste Autor in Frankreich, der sowohl den Text als auch die Musik für eine Oper komponierte. In der Regel wurden die Texte der komischen Opern von volkstümlichen Dramatikern verfasst, die an Jahrmarktstheatern arbeiteten und das Texten hervorragend beherrschten. Tatsächlich existierten die meisten Werke gleichzeitig als Theaterstücke, die auf der Bühne mit kombinierter Musik aufgeführt wurden, als komische Opern, bei denen die Musik nun hauptsächlich vom Autor stammte und die Hauptrolle spielte. Einige Handlungsstränge wurden mehr als einmal verwendet, manchmal unter anderen Namen; sie werden gemeinhin als „Wanderstücke“ bezeichnet.

Zu den Autoren der französischen Komödien der 1750er und 1760er Jahre gehörten insbesondere der Dichter und Fabeldichter Jean de la Fontaine, der Pariser Militärkommissar Pierre-René Lemonnier (wir erinnern uns an sein Stück „Le Cadi dupé - Der getäuschte Kadi“), die Dramatiker Michel-Jean Sedaine und Charles-Simon Favart, dessen Frau Marie-Justine eine berühmte Komödiantin und Favoritin des Marschalls Moritz von Sachsen war.

In den 1750er Jahren kam das französische Theater mit anderen europäischen Ländern in Kontakt, nicht mit den strengen klassizistischen Tragödien von Corneille und Racine und nicht mit den pompösen Opern von Lully und Rameau über mythologische Themen, sondern eben mit den geistreichen Komödien von Sedaine und Favart und den komischen Opern auf der Grundlage ihrer Thematik.

Im Jahr 1752 begann die französische Truppe, die auf Initiative des Grafen Kaunitz nach Wien eingeladen worden war, im Wiener Burgtheater und in den kaiserlichen Residenzen aufzutreten, was bis 1772 andauerte. Zunächst war das Repertoire recht ernst (die Franzosen debütierten mit Thomas Corneilles Tragödie „Le Comte d’Essex - Der Graf von Essex“), doch 1754 setzten sich auf Initiative von Graf Durazzo die Komödien durch. Durazzo begann einen regen Briefwechsel mit Favart, und dieser schickte ihm aus Paris seine neuen Stücke, die sofort in Wien aufgeführt wurden.

Um die Musik für diese Aufführungen zu komponieren, engagierte Durazzo Gluck, der zuvor fast nie im komischen Genre gearbeitet hatte - „Le Cinesi“ war schließlich keine echte Opera buffa. Doch das Geschick des Komponisten, seine reiche Lebens- und Theatererfahrung, seine eigene Herkunft aus dem einfachen Volk, sein Sinn für Humor und sein lebendiges Gespür für die Bühne bewirkten ein Wunder: Gluck „sprach“ die Sprache der französischen Komödie ebenso gut wie jeder Franzose. Es ist nicht genau bekannt, wo und wann er Französisch lernte, [130] aber er beherrschte es fast fließend, hatte ein perfektes Gefühl für den Rhythmus und die Intonation sowie für witzige Wortspiele.

Zwischen 1758 und 1764 schrieb Gluck 8 französische komische Opern, die zum Teil im Burgtheater und zum Teil in den kaiserlichen Residenzen aufgeführt wurden. Diese Opern mussten dem Vergleich mit Werken echter Franzosen standhalten, die auf denselben Bühnen aufgeführt wurden. Gluck bewies dabei, dass er auch im leichten Genre seinen Konkurrenten entweder überlegen oder wenigstens nicht unterlegen war.

Interessant ist, dass zu Ehren wichtiger Ereignisse im Leben des Thronfolgers Erzherzog Joseph meist italienische Opern und Serenaden aufgeführt wurden, da er die italienische Sprache und die italienische Musik sehr liebte, während die Geburtstagsfeiern seines Vaters, Kaiser Franz I., der aus Lothringen stammte, immer wieder mit französischen komischen Opern geschmückt wurden. Offenbar gefielen diese ihm besser.

Leider sind Glucks französische komische Opern, von wenigen Ausnahmen abgesehen, heute fast vergessen – und es ist schwer zu sagen, warum. Vielleicht erscheint der Humor des 18. Jahrhunderts heute zu einfältig: Auf der Wiener Bühne konnte im Gegensatz zu den Pariser Jahrmakstheatern nichts Obszönes passieren oder laut ausgesprochen werden. Oder das Bild von Gluck ist so sehr mit tragischem Pathos verbunden, dass komische Opern als etwas Nebensächliches und Überflüssiges erscheinen.

Tatsächlich waren sie für den Komponisten wichtig, sowohl als Erfahrung der lebendigen französischen Tradition, lange bevor er nach Frankreich kam, als auch als Mittel, seinen Ruf als Tausendsassa zu festigen. Und in den späten 1750er und frühen 1760er Jahren wurden die französischen komischen Opern als ein neues Wort in der Kunst wahrgenommen und waren daher nicht weniger „avantgardistisch“ als Glucks spätere reformistische Werke.

„La fausse esclave - Das eingebildete Sklavenmädchen“, die erste von Glucks französischen Opern, wurde am 8. Januar 1758 im Burgtheater uraufgeführt. Die Handlung dieses Stücks von Louis Anseaume und Pierre Augustin Lefèvre de Marcouville gehörte zur Kategorie „Wanderspiel“ und war dem Komponisten seit langem bekannt; bereits 1744 hatte er in Venedig Einschub-Arien für eine gleichnamige italienische Oper geschrieben. Die Handlung enthielt keine soziale Schärfe; das Ziel des von der Protagonistin Agathe organisierten Betrugs war die Heirat mit ihrem Geliebten, den sie im Finale suchte. Für die Wiener Oper „La finta schiava - Das eingebildete Sklavenmädchen“ [131] schrieb er die Ouvertüre (verschollen) und 14 musikalische Nummern (erhalten als gekürzte Partitur, Particello).

Forscher haben festgestellt, dass Gluck in einer der Arien, „Tendre Agathe - Zarte Agathe“, die Melodie aus Händels Oper „Alessandro“ zitierte, die zu Glucks Zeit in London unter dem Namen „Roxane“ aufgeführt wurde.⁴⁶ Kaum jemand im Wien der späten 1750er Jahre konnte diese Verbindung, die eher eine sentimentale Anspielung als eine Parodie war, verstehen. „Das fingierte Sklavenmädchen“ fand beim Wiener Publikum Anklang und wurde sowohl im Burgtheater als auch im Schloss Laxenburg für ein ausgewähltes Publikum gespielt.

Die Uraufführung von Glucks nächster komischer Oper, „L'île de Merlin ou Le monde renversé - Merlins Insel oder die verdrehte Welt“, fand am 3. Oktober 1758 in Schloss Schönbrunn statt, am Vorabend des Geburtstags von Kaiser Franz I.. Dieser lustige Einakter hatte nichts Paradeartiges an sich. Das Libretto basierte auf einer Komödie von Louis Anseaume, die wesentlich ältere Quellen hatte, sowohl literarische (Alain-René Lesages Jahrmarktskomödie von 1718), als auch Genre-Quellen. Es ist ein Märchen, eine philosophische Parabel, eine Satire und eine Posse. Der Handlung nach finden sich zwei unglückliche und verschlagene Reisende, Pierrot und Scapin (Scapin ist der französische Doppelgänger des italienischen Harlekins), nach einem Schiffbruch auf der Insel des Zauberers Merlin wieder, auf der alles umgekehrt ist: Richter sind unbestechlich, Kaufleute ehrlich, der Philosoph ist reich und elegant gekleidet, der Arzt Hippokratien hält sich streng an die Gebote der Natur, jede Gewalt ist verboten, und so bietet der Notar Prud'homme den Rivalen statt eines Duells um die Herzen zweier Schönheiten ein Würfelspiel an. Scapin und Pierrot verlieren gegen die einheimischen Kavaliere ihrer Lieblingsnymphen Argentine und Diamantine („Silberne“ und „Brilliantene“), doch Merlin, der aus seiner Höhle erscheint, verwandelt die beiden Schurken in anständige Herren und übergibt ihnen die gewünschten Bräute, seine Nichten.

In „Merlins Insel“ konnte Gluck seine kompositorische Fantasie unter Beweis stellen. Er begann die Oper mit der orchestralen Darstellung eines Sturms, in dem das Schiff von Pierrot und Scapin Schiffbruch erleidet. Wie der Musikwissenschaftler Thomas Hauschka bemerkt hat, ist dies offenbar das erste Mal, dass eine französische komische Oper mit einer Sturmszene beginnt.⁴⁷

[132] Die Technik war allerdings keineswegs neu: Der erste Opernsturm tauchte bereits 1706 in Marin Marais' musikalischer Tragödie „Alcione“ auf, und seither waren solche spektakulären Episoden in einer Reihe französischer Opern zu hören. Aber niemand vor Gluck war auf die Idee gekommen, diese Technik mit einer komischen Handlung zu verbinden, und schon gar nicht zum Zweck der Parodie. Der Sturm in Merlins Insel ist nicht ernst gemeint, wie die spätere Übertragung auf den Beginn der dramatischsten von Glucks Reformoper, „Iphigenie auf Tauris“, beweist.

Natürlich gibt es in „Merlins Insel“ auch Humor und Satire, aber die Bedeutung der Oper ist dank Glucks Musik tiefer, als es das Libretto vermuten lässt. Generell war das Motiv einer „verzauberten Insel“, auf der sich unglaubliche Ereignisse und Verwandlungen ereignen, in der Oper des 18. Jahrhunderts sehr beliebt, sowohl in der ernsten als auch in der komischen Oper, da es jede Art von Handlung und psychologischen Kollisionen zuließ.

Der Titel von Glucks nächster komischer Oper nach dem Libretto von Sedaine, „Le Diable à quatre – Der Teufel ist los“ wird auf verschiedene Weise und immer etwas grob übersetzt (in S. A. Ritsarevs Buch über Gluck wird beispielsweise die Übersetzung „Durcheinander oder die teuflische Hochzeit“ vorgeschlagen). Die französische Redewendung „Le diable à quatre“ bedeutet Unordnung, Chaos, Durcheinander, aber auch eine verzweifelte Person. Der Teufel ist auf der

46 Ich beziehe mich auf einen Artikel von John Roberts aus dem Jahr 1995, der in Howard 2016, 35-55, enthalten ist.

47 Aus dem Vorwort zur Klavierausgabe von Merlins Insel im Rahmen von Glucks Neuen Gesamtwerken (Gluck: L'île de Merlin ou Le monde renversé. Klavierauszug nach dem Urtext der Gluck-Gesamtausgabe von Thomas Hauschka, Bärenreiter Kassel Basel London New York Prag 2005. BA 2293a., S. VI.

Bühne nicht zu sehen, aber ein gewisser beleidigter Astrologe, der beschließt, der hochmütigen Marquise eine Lektion zu erteilen und sie auf magische Weise mit der süßen und sanftmütigen Schustersfrau Margot zu vertauschen. Nachdem die Marquise die Lektion des guten Benehmens gelernt hat, kehren beide Damen zu ihren rechtmäßigen Ehemännern zurück. Die Handlung ist zwar moralisch etwas gewagt, aber das Thema des erzwungenen Ehebruchs wird hier recht keusch dargestellt - am Hof von Maria Theresia ging es nicht anders. „Der Teufel ist los“ wurde am 28. Mai 1759 im Schloss Laxenburg inszeniert und anschließend erfolgreich am Burgtheater aufgeführt.

Im Frühjahr desselben Jahres schrieb Gluck eine weitere komische Oper, „La Cythère assiégée - Die Belagerung von Kythera“, nach einem Libretto von Favart, die am 24. Juni im Schwetzingen Schloss zu Ehren der Hochzeit des Freiherrn Franz Karl von Hompesch und in der Spielzeit 1759/60 [133] im Wiener Burgtheater aufgeführt wurde. Sie wurde dort 1762 wiederaufgenommen, war also sehr beliebt. Es gibt hier keine Satire, und der Humor ist eher weltlicher und galanter Natur. Kythera (oder „Cyphera“) ist heute die griechische Insel Kythira in der Ägäis, die in der Antike mit dem Kult der Liebesgöttin Aphrodite verbunden war. Das Bild von Kythera als glückseliges Land, in dem jeder sicher ist, seine Liebe zu finden, war in der französischen Kunst des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts ständig präsent: in der Komödie „Trois cousines - Die drei Cousinen“ von Florent Dancourt (1700), in zwei Versionen des Gemäldes von Antoine Watteau „Die Einschiffung nach Kythera“ (1717 und 1718), in dem Cembalostück von François Couperin „Die Glocken von Kythira“ (1722).

Favart, der Dramatiker des Jahrmarkttheaters, gab diesem poetischen Bild eine neue Bedeutung: In seinem gemeinsam mit Barthélemy-Christophe Fagan geschriebenen und 1738 aufgeführten Stück wird die friedliche Insel der Liebe von gewalttätigen wilden Skythen belagert. Den drei kriegerischen Fremden stehen drei unbewaffnete Nymphen gegenüber, die die Barbaren mit ihrem Charme erobern und in galante Kavaliere verwandeln. In Wirklichkeit handelte es sich um eine Parodie auf Lullys berühmte „Armide“, und die Musik der Aufführung bestand wie üblich aus entliehenen Opernarien von Lully und Rameau.

Als sich Gluck 1759 dieses Themas annahm, stellten sich ihm ganz andere Aufgaben. Zum ersten Mal seit den „Chinesinnen“ wurde ihm ein Thema angeboten, bei dem eine Konfrontation zwischen zwei musikalischen Kulturen ins Auge gefasst wurde, in diesem Fall zwischen dem rohen Barbaren und dem raffinierten Europäer. Man kann nicht behaupten, dass Gluck besonders innovative Methoden anwandte, um die Skythen in „Die Belagerung von Kythera“ musikalisch zu charakterisieren, aber die Idee des Gegensatzes zwischen den beiden Welten wurde später in „Iphigenie auf Tauris“ aufgegriffen, wo sie mit äußerster Lebendigkeit zum Ausdruck kommt. Der Komponist schätzte die Belagerung von Kythera so sehr, dass er sie für würdig hielt, sie 1775 in Paris in überarbeiteter Form erneut als Opernballett aufzuführen; diese Version hatte allerdings keinen Erfolg.

Das gleiche Schicksal ereilte auch eine andere komische Oper von Gluck, „L'arbre enchanté, ou Le tuteur dupé - Der Zauberbaum oder der betrogene Wächter“, nach einem Text von Jean-Joseph Vadé. Sie wurde am 3. Oktober 1759 in Schönbrunn uraufgeführt, wiederum, wie „Merlins Insel“, am Vorabend des Geburtstags von Kaiser Franz I. - und anschließend zwei Spielzeiten lang im Burgtheater gespielt. Dieses weitere „Wanderstück“ über ein kluges junges Mädchen, das seinen Vormund überlistet, um ihren Lieblingsjungen zu heiraten, war [134] prädestiniert, ein Erfolg bei einem möglichst breiten Publikum zu werden.

Eine überarbeitete Version des „Zauberbaums“ wurde 1775 in Versailles zu Ehren des Besuchs des österreichischen Erzherzogs Maximilian, des jüngsten Sohnes von Maria Theresia und Franz I., in Frankreich aufgeführt, und es war der Erzherzog, der sich diese Oper für sich wünschte,

nicht eine andere. So wurden Glucks französische komische Opern im Kaiserhaus nicht als niedliche Einzelstücke wahrgenommen, sondern man erinnerte sich noch viele Jahre nach ihrer Uraufführung an sie.

Die Farce „L'ivrogne corrigé - Der gebesserte Trunkenbold“ nach einem Text von Louis Anseaume ist wohl kaum die groteskste aller komischen Opern Glucks. Das genaue Datum der Aufführung im Burgtheater ist nicht bekannt, aber auf jeden Fall fiel sie in die Spielzeit 1760/61. Seltsamerweise fand dieses sehr lustige Werk keinen großen Anklang. Der idiomatische Ausdruck „sich zum Teufel saufen“ wird dort auf die offensichtlichste Weise dargestellt. Die Handlung spielt sich in einem Dorf unter Bauern ab. In ihrer Verzweiflung, mit dem trunksüchtigen Ehemann Mathurin auszukommen, spielt seine Frau Mathurine ihrem betrunkenen Mann einen Streich, indem sie ihm einredet, er sei bereits gestorben und befinde sich in der Hölle unter Teufeln und Furien. Der verängstigte Mathurin schwört, dass er nie wieder zur Flasche greifen wird, wenn er wieder zum Leben erweckt wird. Die imaginären „Teufel“ (seine Frau, seine Tochter und der verkleidete Verlobte seiner Tochter) geben ihm eine letzte Chance, und der „wiederauferstandene“ Mathurin verwandelt sich in einen nüchternen und gütigen Familienvater.

Die Komik von „Der gebesserte Trunkenbold“ beruht hauptsächlich auf den gesprochenen Dialogen, der Leistung der Schauspieler und den Bühnensituationen; die Musik dient eher der Geschichte, als dass sie ihr eine größere Bedeutung verleiht. Die Szene in der Hölle ist jedoch recht kraftvoll geschrieben und nicht ohne schwarzen Humor; wenn man das Entstehungsdatum des „Gebesserten Trunkenbolds“ nicht kennt, könnte man meinen, Gluck parodierte sich hier selbst, indem er die Szene mit den Furien aus Orpheus grotesk umdeutet. Aber Orpheus war noch gar nicht erdacht, und Gags zum Thema Jenseits gab es in der Opernmusik schon lange vor Gluck, und manchmal auch in sehr ernstesten Werken, zum Beispiel in Lullys „Alceste“, wo Charon, der Träger der Seelen der Toten, wie ein Postkutscher beharrlich einen Fahrpreis verlangt.

In Glucks letzten beiden französischen komischen Opern kommt das im 18. Jahrhundert sehr modische „türkische“ Thema zum Vorschein. Im Gegensatz zu China, das [135] sehr weit von Europa entfernt war und als abstrakter Exot wahrgenommen werden konnte, lag die Türkei in der Nähe, auf dem Balkan, und war für Österreich ein sehr gefährlicher Nachbar. Vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts befand sich Österreich wiederholt im Krieg mit dem Osmanischen Reich. Im Jahr 1683 hatten die Türken Wien belagert und die Vorstädte niedergebrannt; nur durch große Anstrengungen der vereinigten Truppen und der besten militärischen Führer Europas, angeführt vom polnischen König Jan Sobieski, war es Österreich gelungen, die Stadt zu verteidigen und die Türken zu besiegen. Im Jahr 1737 hatte Österreich, das seine eigenen Interessen auf dem Balkan verfolgte, in den Russisch-Türkischen Krieg eingegriffen, diesmal jedoch ohne Erfolg; infolgedessen wurde Belgrad erneut an die Osmanen übergeben und ein separater Frieden geschlossen.

Frankreich hingegen hatte sich seit langem um gute Beziehungen zur osmanischen Pforte bemüht, und hier war die Haltung gegenüber den Türken eine andere: Dem tiefen Interesse einiger Gelehrter, Schriftsteller und Reisender an der türkischen Kultur und Lebensweise standen die amüsanten Darstellungen der Türken in französischen Komödien gegenüber, angefangen mit Molières „Der Bürger als Edelmann“, mit Musik von Lully. Daher konnten dieselben Themen in Paris und Wien unterschiedlich wahrgenommen werden. Für das Pariser Publikum bedeutete das Lachen über eine türkische Figur eine Bestätigung der Überlegenheit der eigenen Kultur. In Wien hingegen war der Türke als komische Figur eher ein Feind, der nicht mehr so schrecklich war, indem er ins Lächerliche gezogen wurde. Andererseits boten die „türkischen“ Sujets sowohl in Paris als auch in Wien und überall in Europa die Möglichkeit, sich recht frei über Themen zu äußern, die in anderen Fällen streng zensiert wurden: zum Beispiel die Käuflichkeit von Richtern, der Zynismus religiöser Amtsträger, die Korruption von Fürsten und Monarchen.

Der Einakter „Le cadî dupé - Der getäuschte Kadi“ wurde am 9. Dezember 1761 im Burgtheater im Rahmen der Geburtstagsfeierlichkeiten von Franz I. aufgeführt und war somit ein weiteres Geschenk an den Kaiser, der ein Liebhaber französischer komischer Opern war. Diesmal war der erhabene Empfänger eingeladen, über den üppigen türkischen Richter, den Kadi, zu lachen. Die Handlung von „Der getäuschte Kadi“ (Libretto von Pierre-René Lemonnier) ist rein weltlich. Der Protagonist, der keinen eigenen Namen hat, ist äußerst frauenliebend, aber es sind die Frauen, die ihn dazu bringen, zu seiner Frau zurückzukehren und die schöne Zelmire, die Braut eines anderen Mannes, zu verlassen. Dieses amüsante Stück wurde dank der lebendigen Darbietung der Schauspieler, der fesselnden Melodien [136] Glucks und des spektakulären Klangs des Orchesters, der durch die „Janitscharenmusik“ noch verstärkt wurde, ein Erfolg.

Die Janitscharen waren türkische Soldaten, die ihren europäischen Gegnern mit ihrem imposanten Auftreten, ihrer strengen Disziplin und ihrer Rücksichtslosigkeit gegenüber ihren Feinden lange Zeit Angst einjagten. Die Janitscharenregimenter hatten ihre eigenen Orchester mit den lautesten Blechblas- und Schlaginstrumenten, deren aggressiver Klang selbst den Feind in Angst und Schrecken versetzte. Im 18. Jahrhundert begannen einige westeuropäische Monarchen, die „Janitscharenmusik“ zu importieren, indem sie entweder echte Türken anstellten oder Instrumentensätze kauften, die von einheimischen Musikern gespielt wurden. Nach und nach wurde die „Janitscharenmusik“ fast zum Synonym für „Militärmusik“, da sie bei Paraden von Militärkapellen gespielt wurde. Die Mode der „Janitscharenmusik“ drang auch in das Theater ein, beschränkte sich aber dort meist auf die Einführung einiger zusätzlicher Instrumente: Piccoloflöte, große und kleine Trommeln, Becken und Triangel. Die Musik in Glucks Werk ist keineswegs das einzige Beispiel für eine solch „türkische“ Instrumentierung.

Glucks letzte komische Oper war „La rencontre imprévue - Die unerwartete Begegnung“, oder „Les pèlerins de la Mecque - Die Pilger aus Mekka“, geschrieben nach einem Libretto von Louis Dancourt, das auf einem recht alten Theaterstück von Alain René Lesage (1726) basiert, dessen Handlung ebenfalls im Orient spielt (Glucks Oper ist in Kairo angesiedelt). Diese Oper ist die umfangreichste (3 Akte!), szenisch lebendigste und musikalisch einfallsreichste unter ihren „Schwestern des Genres“. Ihr Schicksal verlief jedoch zunächst schlecht, und zwar keineswegs durch die Schuld des Komponisten. „Die unerwartete Begegnung“ wurde in der zweiten Hälfte des Jahres 1763 geschrieben; im Oktober begannen die Proben im Burgtheater, aber die Uraufführung wurde durch unglückliche Ereignisse erheblich gestört. Am 27. November 1763 starb die Gemahlin Erzherzog Josephs, Isabella von Bourbon-Parma, die in dieser Ehe leider nicht glücklich war, obwohl Joseph ihr sehr zugetan war. Wie bei solchen Anlässen üblich, wurden alle Unterhaltungen und Aufführungen abgesagt und die Theater für die Zeit der Trauer geschlossen. Nach dem Ende der Trauerzeit stellte sich jedoch heraus, dass es nicht wünschenswert war, die Oper in ihrer bisherigen Form aufzuführen: Bestimmte Situationen und Worte konnten von den Mitgliedern der kaiserlichen Familie als schmerzhaft empfunden werden, insbesondere von Erzherzog Joseph, der traurig zugab, dass er mit dem Tod seiner Frau „alles verloren“ hatte.

Der Librettist und der Komponist mussten „Die Pilger von Mekka“ (wie die Oper nun hieß) dringend überarbeiten, um jegliche Parallelen zwischen der Protagonistin Rezia und der verstorbenen Isabella von Parma zu vermeiden. Zu Lebzeiten der Erzherzogin wären solche Parallelen im Gegenteil willkommen gewesen. Die Neufassung der Oper wurde am 7. Januar 1764 im Burgtheater aufgeführt und kam bald darauf auch in anderen europäischen Städten zur Aufführung: Bordeaux, Brüssel, Amsterdam, Mannheim und Frankfurt am Main. Für das deutsche und österreichische Publikum wurde der Text bereits 1771 ins Deutsche übersetzt, und die französische komische Oper wurde zu einem deutschen Singspiel, einem der besten Beispiele der Gattung, bis zum Erscheinen von Mozarts ähnlicher „türkischer“ Oper „Die Entführung aus dem Serail“.

Die Handlungen der Opern von Gluck und Mozart sind sehr ähnlich, da sie auf derselben Fabel basieren, die im 18. Jahrhundert sehr beliebt war. Der Protagonist (Glucks Prinz Ali) ist auf der Suche nach seiner Frau Rezia, die von Piraten entführt und in den Harem des ägyptischen Sultans verschleppt wurde, aber ihrem Geliebten treu geblieben ist. Die Diener helfen Ali, Rezia zu retten und sie in einer Karawanserei unter den Pilgern aus Mekka zu verstecken, aber der egoistische Derwisch Calender, der Anführer der Karawane, übergibt die Flüchtigen dem Sultan. Sie werden mit dem Tod bedroht, aber der Sultan, schockiert von der Standhaftigkeit und Treue des Liebespaares, lässt sie in Frieden frei.

Neben der anrührenden Liebesgeschichte, die alle Hindernisse überwindet, enthält „Die Pilger von Mekka“ viele wirklich lustige Szenen und äußerst interessante Bilder, die der Komponist gemalt hat. Besonders farbenfroh ist der zynische Derwisch Calender, der freimütig erzählt, wie er unangemessen aus der Leichtgläubigkeit religiöser Einfaltspinsel Geld macht. Mozart machte das bissige, schnörkellose Thema von Calenders Couplets „Unser leichtgläubiges Volk“ („Les hommes pieusement“) später zum Thema seiner Klaviervariationen, die 1783 in Anwesenheit von Gluck aufgeführt wurden (wir werden auf den kreativen Dialog zwischen den beiden Genies zurückkommen). Zu den Nebenfiguren gehört der verrückte Künstler Vertigo, der sich der Karawane anschließt und randaliert, sobald er die Worte „Ehe“ oder „Ehefrau“ hört; erst die Erwähnung der Scheidung kann ihn beruhigen. Gluck komponierte für Vertigo eine wahrhaft „delirierende“ Musik, die aus kunterbunten, scheinbar unzusammenhängenden Stücken besteht, die von aufgeregten Zungenbrechern durchsetzt sind. Der praktische und verschlagene Osmin, Alis Sklave, scheint mit seinem Herrn zu sympathisieren und ihm zu helfen, aber er überlegt, wie er nebenbei [138] Geld verdienen kann. Dafür ist er sogar bereit, ein Derwisch wie Calender zu werden. Nur das vom Schicksal getrennte Liebespaar, Ali und Rezia, neigt nicht zur Possenreißerei, aber die Heldin der Geschichte muss Geschick und List beweisen, um sich den Avancen des Sultans zu entziehen.

Es ist schade, dass die „Pilger aus Mekka“ heutzutage nur noch selten aufgeführt werden. Dieses Meisterwerk des Gluck'schen Witzes hat in den vergangenen Jahrhunderten und Jahrzehnten keineswegs nachgelassen, ebenso wenig wie „Merlins Insel“. Die Franzosen selbst schätzten diese Seite seines Werks sofort sehr hoch ein. Charles Simon Favart sparte in einem seiner Briefe an den Grafen Durazzo vom 14. Januar 1760 nicht mit Lob:

„Es scheint mir, dass Herr Chevalier Gluck diese Gattung der Komposition bis zur Perfektion beherrscht. Ich habe zwei seiner komischen Opern, ‚Die Belagerung von Kythera‘ und ‚Merlins Insel‘, studiert und hier aufgeführt. Sie lassen in Bezug auf Ausdruckskraft, Stilempfinden, allgemeine Intention und sogar französische Prosodie nichts zu wünschen übrig. Ich würde mich geehrt fühlen, wenn Herr Gluck sein Talent der Arbeit an meinen Werken widmen würde.“⁴⁸

Für einen Musiker, der kein gebürtiger Franzose war, war ein solches Lob viel wert.

Die Leidenschaften des Balletts

Das sakrale Wort „Reform“ taucht vor allem in Diskussionen über das Ballett auf, nicht über die Oper. Da Gluck auch direkt an den turbulenten Prozessen beteiligt war, die sich in dieser scheinbar frivolen und unterhaltsamen Sphäre abspielten, wird unser Bericht nicht ohne Ballett auskommen.

Das Land, das die Tanzkunst am meisten begünstigte, war wahrscheinlich Frankreich. Dort entstand schon im 17. Jahrhundert eine Tradition von Hofballetten (darunter das sprichwörtliche „Ballett von Merlaison“, das, wie Leser von Alexandre Dumas' „Die drei Musketiere“ wissen, die Intrige mit den Colliers der Königin sicher beendet). Der Sonnenkönig Ludwig XIV. hatte eine besondere Leidenschaft für den Tanz. Seinen symbolträchtigen Spitznamen erhielt der junge König dank seiner Teilnahme an einer der [139] der Ballette, in dem er als Sonnengott auftrat. König Ludwig tanzte bis zu seinem 30. Geburtstag aktiv in den Hofballetten, und danach wurde er ein anspruchsvoller Zuschauer von Theaterspektakeln, in denen Ballettszenen integriert sein mussten. Dies galt auch für die Komödien und die Opern des Königsfavoriten Lully.

Manchmal gab es Tanznummern im Prolog und in einem der 5 Akte. Sie waren aus der französischen Oper nicht mehr wegzudenken. Während in Italien die Ballette zwischen den Akten aufgeführt wurden und in keinem Zusammenhang mit dem Inhalt der Oper standen (sogar die Musik dazu wurde meist von einem anderen Komponisten geschrieben), wurden in Frankreich die Ballette speziell für Themen ausgewählt, die die Einführung von Tanzepisoden in das Werk selbst rechtfertigen konnten.

In Jean Jacques Rousseaus „Julie ou la Nouvelle Héloïse - Julie oder die neue Heloise“ aus dem Jahr 1761 finden sich neben der traurigen Geschichte der getrennten Liebenden viele Seiten, die an philosophische und ästhetische Abhandlungen oder Pamphlete erinnern. Ein solches Pamphlet ist ein Brief des Helden Saint-Preux aus Paris, in dem er die französische Oper mit den Augen und dem gesunden Menschenverstand eines Schweizers aus der Provinz betrachtet. Wir werden auf die Meinung von Saint-Preux (und in der Tat auch von Rousseau selbst) über die Opern jener Zeit, die in Paris aufgeführt wurden, zurückkommen.

Über das Ballett innerhalb der Oper äußert er sich einerseits nicht ohne Lob (schließlich ist Tanzen in luxuriösen Kostümen sehr schön), andererseits sehr ironisch:

„Gewöhnlich wird jede Handlung an der interessantesten Stelle unterbrochen; eine Unterhaltung wird für die auf der Bühne sitzenden Schauspieler arrangiert, während die Zuschauer des Parterres sich alles stehend ansehen ... Solche Unterhaltungen werden unter dem einfachsten Vorwand eingeleitet: Ist der König auf der Bühne fröhlich, so teilen alle seine Freude und tanzen, ist er traurig, so versuchen alle, ihn zu unterhalten und zu tanzen ... Es gibt viele andere Anlässe zum Tanzen, die wichtigsten Ereignisse des Lebens werden vom Tanzen begleitet. Priester tanzen, Soldaten tanzen, Götter tanzen, Teufel tanzen, sogar bei Beerdigungen wird getanzt - kurzum, jeder tanzt bei jeder Gelegenheit.“⁴⁹

Auch wenn hier einige Dinge absichtlich zugespitzt sind, ist Rousseau im Großen und Ganzen nicht von der Wahrheit abgewichen. Französische Barockopern bedienten sich in der Regel antiker mythologischer Sujets, in denen „Priester“ (Priester und Priesterinnen heidnischer Kulte),

49 Rousseau 1961, 237. Übersetzung von A. A. Chudadova.

Götter [140] und „Teufel“ (oder besser gesagt, Vertreter höllischer Mächte - Dämonen, Furien, böse Geister) wirklich tanzen konnten. Der Tanz auf Beerdigungen ist vielleicht ein Scherz, der sich auf Opern wie Lullys „Alceste“ und „Proserpine“ oder ein neueres Beispiel, Rameaus „Cassidor et Pollux“, bezieht. In allen hier aufgeführten Opern kommt eine der Hauptfiguren ums Leben oder landet im Hades, wo es, wie der Zuschauer sehen kann, auch ein geregeltes gesellschaftliches Leben mit eigenem Zeremoniell und eigenen Tänzen gibt.

Die Idee von Schönheit, Harmonie und Ordnung war in der Tat eine der wichtigsten Ideen für das französische Ballett, sei es als Divertissement innerhalb der Opern oder als eigenständige Bühnengattung. In den 1690er Jahren, nach Lullys Tod, entstand unter anderem das gemischte Genre Opern-Ballett, das die obligatorische Anwesenheit von Tänzen in jedem Akt (oder Bild) mit der Unabhängigkeit der Handlung dieser Bilder, die nur durch eine gemeinsame Idee verbunden sind, implizierte. Die französischen Ballette demonstrierten die ästhetische Symmetrie des Universums auf verschiedenen Ebenen, von den kosmischen Kräften bis zu den Beziehungen zwischen Göttern und sterblichen Helden. Deshalb waren Divertissements mit Tänzen lang und mehrteilig, jede Musiknummer hatte neben einem klaren Rhythmus auch interne Wiederholungen. Die Ballettpositionen, Schritte und Gesten der Tänzer waren streng geplant und tadellos einstudiert.

Die Kostüme der professionellen Tänzer der Hofbühne waren aus heutiger Sicht für das Ballett äußerst unbequem. Sowohl Männer als auch Frauen tanzten mit Perücken und entsprechenden Kopfbedeckungen (Helme, Federn, Turbane); unter dem Kostüm trugen sie notwendigerweise „Körbe“, d. h. Gestelle, die den Camisolen und Röcken Opulenz verliehen. An den Füßen trugen die Tänzerinnen Schuhe mit Absätzen, und die Männer trugen in der Regel auch Masken – insbesondere, wenn sie groteske, barbarische oder dämonische Gestalten darstellten (Damen in diesen Rollen gab es in Frankreich nie). Es ist klar, dass die so gekleideten Tänzer nicht wie die Balletttänzer unserer Tage das Publikum mit weiten Sprüngen, einer Reihe virtuoser Fouetten oder hoher Stützen beeindrucken konnten - all dieses Arsenal an Balletttechniken war noch nicht erfunden worden. Die Technik des Tanzes war ganz anders, mehr auf fein abgestimmte kleine Bewegungen der Beine und eine gewisse „sprechende“ Gestik der Hände ausgerichtet.

Bereits in den 1720er und 1730er Jahren zeichneten sich Veränderungen im Ballett ab, die zunächst nur den Inhalt betrafen. Der englische [141] Choreograf John Weaver (1673-1760) und die französische Tänzerin und Choreografin Marie Sallé (1707-1757), die seit langem in London tätig waren, begannen unabhängig voneinander mit dem Pantomime-Ballett zu experimentieren, bei dem eine zusammenhängende Handlung mithilfe des Tanzes „erzählt“ wurde, einschließlich Gestik und Mimik. Insbesondere in Weavers Ballett „The Loves of Mars and Venus“ (London, 1717) war es die Pantomime, die die Beziehung zwischen den Figuren vermittelte, denn weder Gesang noch verbale Erklärungen waren hier vorgesehen. Sallé inszenierte 1734 in London konzeptionell ähnliche Ballette „Pygmalion“ und „Bacchus and Ariadne“, und erlaubte sich 1735 eine unerhörte Provokation: für ein Ballett-Divertissement in Händels Oper „Alcina“ auf der Bühne des Theaters Covent Garden kam die Künstlerin mit einem Kostüm von Amor, das wie eine Nachahmung griechischer Statuen aussah, d. h., ohne eine üppige Perücke, ohne Reifrock und andere lästige Accessoires. Dies löste einen riesigen Skandal aus: Das enge Trikot, das sie nur mit einem leichten, drapierten Stoff bedeckt, wurde vom Publikum fast als Nacktheit empfunden. Sallé sah sich gezwungen, ihre Auftritte in „Alcina“ zu beenden und London zu verlassen, wo sie zuvor verehrt und in jeder Hinsicht gelobt worden war. In Paris blieb sie eine sehr beliebte und geschätzte Tänzerin, obwohl sie offenbar nicht mehr so sehr für ihre Innovationen als vielmehr für ihr Können und ihren Charme berühmt war.

Neuerungen bahnten sich unterdessen ihren Weg, wenn auch nicht auf den Bühnen der großen europäischen Hauptstädte, wo es sehr schwierig war, die traditionellen Vorstellungen von Ballett

zu überwinden, so doch in den Theatern an kleinen Höfen. Die Idee des pantomimischen Balletts wurde von 2 oder sogar 3 Choreografen aufgegriffen, deren Arbeit sich parallel entwickelte.

An erster Stelle ist Jean-Georges Noverre (1727-1810) zu nennen, eine Figur, die so bedeutend ist, dass die Ballettwissenschaftler die gesamte zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts als die „Ära Noverre“ bezeichnen. In seiner Biografie erinnert einiges an Gluck: Daten, Schaffensphasen und die Art seiner Suche. Noverre war etwas jünger als Gluck, aber Balletttänzer beginnen ihre Karriere früh: Er debütierte Anfang der 1740er Jahre am französischen Hof, führte ab 1747 ein Nomadenleben und verbrachte zwei Jahre (1752-1754) in London, wo er am Drury Lane Theatre Tänze für die Kompanie von David Garrick aufführte. Es ist amüsant, dass Noverre, der 1754 nach Paris zurückkehrte, dort ein Ballett, „Les Fêtes chinoises - Chinesische Feste“, inszenierte, natürlich in Unkenntnis [142] von Glucks „Le cinesi“, das zur gleichen Zeit entstand.

Im Jahr 1758 zog Noverre nach Lyon, wo er eine programmatische Abhandlung, die „Lettres sur la danse“, verfasste, und 1760 wurde er nach Stuttgart eingeladen: Prinz Karl Eugen von Württemberg, der uns bereits für seine Kombination aus großzügigem Mäzenatentum und unerhörter Arroganz bekannt ist, beschloss, den berühmtesten und fortschrittlichsten Ballettmeister seiner Zeit zu erwerben. In seinem Traktat betonte Noverre die dramatische Bedeutung des Balletts und befürwortete die Ablehnung vieler traditioneller Konventionen (einschließlich des Pappmaché). Man sollte jedoch nicht denken, dass Noverres Forderungen unmittelbar in seiner eigenen Praxis umgesetzt wurden. Nach den vorhandenen Zeichnungen und Stichen zu urteilen, waren die Künstler, die an Noverres Produktionen teilnahmen, bis in die 1780er Jahre hinein nach alter Art gekleidet. Chinesinnen in Kleidern mit Reifröcken, antike Helden mit Perücken, Hirtinnen in Pappröcken - dies wurde überall praktiziert. Dennoch wurde Noverres Abhandlung mehrfach mit Ergänzungen nachgedruckt, in verschiedene Sprachen übersetzt und zu einer Art „Evangelium“ der Ballettreformer.

In Lyon und Stuttgart hatte Noverre die Möglichkeit, Ideen zu verwirklichen, die damals in Paris kaum gewürdigt und unterstützt werden konnten. Er schlug Prinz Karl Eugen nicht nur eine Ballett-Pantomime vor, sondern eine Pantomime mit tragischer Handlung. Das Ballett „Jason und Medea“ wurde am 11. Februar 1763, zum Geburtstag des Prinzen, inszeniert. Die Musik stammt von einem nicht sehr bedeutenden Komponisten, dem Elsässer Jean-Joseph Rodolphe, der am Stuttgarter Hof tätig war.

Aber in jenen Jahren galt als Autor des Balletts eindeutig nicht der Komponist, sondern der Choreograf, und niemand erwartete, dass die Musik in diesem Genre eine Hauptrolle spielen würde. Das Ballett „Jason und Medea“ war ein großer Erfolg und wurde bald an verschiedenen Bühnen in Europa aufgeführt, und Balletttänzer und Choreografen strömten nach Stuttgart, um von Noverres neuem Verständnis des Genres zu lernen. Interessanterweise wurde das Ballett „Jason und Medea“ in den Jahren 1781-1782 auch in London aufgeführt, aber nicht mit Musik von Rodolphe, sondern von Gluck. Um nach einem Stich aus jener Zeit zu urteilen, wurde die Aufführung mit einer Ouvertüre aus Glucks „Iphigenie auf Tauris“ eröffnet (ein Fragment daraus ist unter den Bildern der Hauptakteure Gaetano Vestris, Giovanna Bacelli und Adelaide Simone abgebildet).

Noverre hatte nicht nur Anhänger, sondern auch Konkurrenten. Der Italiener Gasparo Angiolini (1731-1803) begann seine Karriere als Tänzer, entdeckte dann sein Talent als Choreograf [143] und war um 1750 von Italien nach Wien übersiedelt und am Hoftheater in beiden Rollen tätig: Er tanzte sowohl die Hauptrollen als auch von ihm komponierte Ballette.

Sein oberster Mentor und Kollege war der hervorragende österreichische Ballettmeister Franz Hilferding (1710-1768), der in Wien etwa 30 Ballette schuf. Im Jahr 1758 ging Hilferding auf Einladung Katharinas der Großen nach St. Petersburg und wurde dort zu einem der Begründer

der russischen Ballettschule (deshalb wird sein Nachname in russischen Quellen oft in der alten Schreibweise „Gilferding“ geschrieben). Hilferding, der vor Wien nicht nur verschiedene italienische Städte, sondern auch Paris besuchte, waren modische Trends keineswegs fremd. So inszenierte er am 26. April 1758 am Burgtheater die Ballett-Pantomime „Le Turc généreux - Der großmütige Türke“, nach einer modischen orientalischen Handlung (man erinnere sich an die „türkischen“ komischen Opern von Gluck aus dieser Zeit). Bei seiner Abreise nach Russland vertraute Hilferding die Wiener Balletttruppe seinem zuverlässigen Nachfolger Angiolini an, der Talent, Mut und Geschick besaß.

Es wäre jedoch unfair zu behaupten, dass sich die reformistische Tendenz auf der Wiener Bühne sofort durchsetzte und alle in den 1760er Jahren dort aufgeführten Ballette genau so waren. In Wien wurden ständig ganz traditionelle dekorative Ballett-Suiten zu sehr konventionellen Themen gegeben; sie wurden zwischen Akten von Werken jeglicher Gattung eingefügt - dramatische Stücke, italienische und französische Opern. Die Titel solcher Ballette sprechen für sich selbst: „Arkadische Hirten“, „Schottische Hochländer“, „Hafenstadt“ usw. Es handelte sich um eine Aneinanderreihung von Tänzen vor einer schönen Kulisse; der Name des Komponisten der Musik wurde nie genannt, und die Musik war wahrscheinlich eine Kompilation, da keine kohärente Dramaturgie beabsichtigt war. Im Jahr 1758 wurde Gluck u. a. mit der Komposition von Musik für die in den Hoftheatern aufgeführten Ballette betraut, was im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit Angiolini äußerst bedeutende Früchte trug.

Im Jahr 1761 erschien das bahnbrechende Ballett „Don Juan oder Das steinerne Gastmahl“ (auf das wir später noch zu sprechen kommen werden) - wohlgemerkt zwei Jahre früher als Noverres „Jason und Medea“ in Stuttgart; Angiolini inszenierte auch Ballettszenen in Glucks Opern der frühen 1760er Jahre, sowohl das komische („Das belagerte Kythera“, „Die Pilger aus Mekka“) als auch das sehr ernste Genre betreffend. Ihr letztes gemeinsames Werk war das Pantomimenballett „Semiramis“ von 1765, wieder auf der Grundlage einer tragischen Handlung aus [144] einer Tragödie von Voltaire.

Dann ging Angiolini, wie zuvor Hilferding, nach Russland, und Noverre kam nach Wien.

Beide großen Choreografen, Noverre und Angiolini, sahen sich als Pioniere eines neuen Genres, und tatsächlich hatten beide recht. Sie gingen von den Beschreibungen pantomimischer Tänze aus, die in antiken Quellen erhalten sind (z. B. in Platons Dialog „Das Fest“, im Dialog „Der Flötenspieler“ von Lukian von Samosata usw.). Das Vorwort von Angiolini zur Ausgabe des Librettos von Don Juan beginnt mit einer solchen Erklärung (Transkription in modernes Deutsch):

„Das Schauspiel, welches ich dem Publikum präsentiere, ist ein pantomimisches Ballett nach dem Geschmack der Antike. Wer Gelegenheit hatte, die weit verbreiteten Werke griechischer und lateinischer Autoren im Original oder in Übersetzungen zu lesen, kennt die Namen von Pylades und Bathyllus, die zur Zeit des Kaisers Augustus lebten. Die wunderbare Kraft ihrer Kunst ist von Historikern, Rednern und Dichtern verewigt worden. Lukian hat dieser berühmten Kunstform eine Abhandlung gewidmet, in der sich eine Skizze der Poetik des pantomimischen Balletts findet, die allerdings noch nicht vollkommen ist. Bezeichnend ist auch, dass das Titelblatt des Libretto ein Zitat von Horaz enthält: ‚Was man nur hört, macht weniger Eindruck in das Gemüt, als was man sieht.‘“⁵⁰

Auf diese Weise wurde das vormals unterhaltsame Genre des Balletts in den ästhetischen Diskurs auf höchstem Niveau einbezogen, und zwar unter Einbeziehung der Namen der Klassiker.

50 Horaz, Die Wissenschaft der Poesie, Verse 180-181. Übersetzung von M. L. Gasparov. Zitiert aus: Horaz, Oden, Epoden, Satiren, Episteln. M. 1970.

Im Jahr 1765 veröffentlichte Angiolini eine „Abhandlung über die pantomimischen Ballette der Alten, die als Programm für die tragische Pantomime ‚Semiramis‘ diente, die von Herrn Angiolini, Ballettmeister des Hoftheaters in Wien, komponiert und in diesem Theater am 31. Januar 1765 anlässlich der Festlichkeiten zu Ehren der Hochzeit Seiner Majestät des Königs von Rom in Wien 1765 aufgeführt wurde“.⁵¹ Diese Abhandlung war auch das Vorwort zur Librettoausgabe. Obwohl Noverres Briefe über den Tanz früher geschrieben und veröffentlicht worden waren, schien seine Überlegenheit in den Balletten selbst nicht offensichtlich zu sein: Er machte vieles parallel zu Angiolini, und in mancher Hinsicht war der Italiener ihm sogar voraus.

Dank so hervorragender Choreografen wie Hilferding, Noverre und Angiolini war die Sichtweise [145] auf die Ballettkunst stark verändert.

Anspruchsvolle Kenner begannen, vom Ballett nicht nur die reine Schönheit der Rhythmen, Formen und anmutigen Bewegungen zu verlangen und zu erwarten, sondern auch den Ausdruck starker Leidenschaften und eine klare Entwicklung der dramatischen Handlung. Das bedeutete nicht, dass die alten Ballette alle schlecht und die neuen, reformistischen Ballette alle schön waren. Es ist nur so, dass in einer bestimmten Zeit das Verständnis für das ästhetische Wesen des Balletts eine starke Neubewertung erfuhr. Dies war auf eine Veränderung des allgemeinen Wertesystems zurückzuführen, das für die Kunst der Aufklärung charakteristisch war. Während in der Philosophie der Kult der Vernunft herrschte, proklamierte die Kunst die Bedeutung des Gefühls, unabhängig von Klassenhierarchien. Im Mittelpunkt des neuen Weltbildes stand nicht die universelle Harmonie, die nach strengen, fast mathematischen Gesetzen aufgebaut ist, sondern eine große und freie menschliche Persönlichkeit, die zu Heldentaten, Verbrechen und großer Liebe fähig war. In mancher Hinsicht war das Ballett eine Zeit lang radikaler und gewagter als die Oper. In Wien ist das nicht nur Angiolini zu verdanken, sondern auch Gluck und der ganzen Gemeinschaft der Reformer, die sich um den Grafen Durazzo scharte.

51 Der Titel "König von Rom" wurde Erzherzog Joseph im Jahr 1764 verliehen. Am 23. Januar 1765 schloss er auf Drängen seiner Mutter eine zweite Ehe mit Prinzessin Maria Josefa von Bayern.

Das Leben und die Abenteuer von Ranieri Calzabigi

Es wird oft von der „Gluck'schen Reform des Musiktheaters“ gesprochen. Dabei wird übersehen, dass Gluck bis Anfang der 1760er Jahre nicht an Reformen dachte, sondern einfach in allen ihm angebotenen Gattungen arbeitete. Weder in den Opernhäusern Italiens, wo er bestimmten Kanons folgen musste, noch in London, wo sich seine Stellung als Gastkomponist stark von Händels fast königlichem Status unterschied, noch in den mobilen Truppen von Mingotti und Locatelli oder am Wiener Hof hatte er die Möglichkeit, schöpferisch tätig zu werden. Die erkennbare Originalität des musikalischen Stils von Gluck war schon bei seinen ersten Schritten auf dem Gebiet der Oper zu spüren, aber der Komponist hatte keinerlei Anspruch darauf, neue Gattungen und eine neue Poetik des musikalischen Dramas zu schaffen. Dazu bedurfte es besonderer Bedingungen, die sich zu Beginn der 1760er Jahre in Wien glücklicherweise entwickelten. Einerseits erlaubte das Funktionieren der Verwaltung des stationären Hoftheaters, nicht nur an den kommerziellen Erfolg der Aufführungen beim Publikum zu denken, sondern auch daran, die [146] zahlreichen Mitglieder der kaiserlichen Familie, deren Geschmäcker vielfältig, aber ebenso anspruchsvoll waren, mit etwas noch nie Dagewesenem zu erfreuen. Daher war das Experimentieren grundsätzlich möglich und sogar erwünscht. Wäre die Position des Hoftheaterdirektors nicht von Graf Durazzo, sondern von einem Mann mit anderen ästhetischen Vorlieben oder nicht so innovationsfreudig besetzt worden, hätte es vielleicht gar keine Reform gegeben, zumindest nicht in Wien. Der kaiserliche Hof war damals nicht in der Lage, solche Ideen zu generieren und zu fördern, obwohl er sie mit wohlwollendem Interesse aufnahm.

Und wäre Graf Durazzo nicht gewesen, hätte die Reform vielleicht in einer anderen Stadt und ohne Glucks Mitwirkung stattgefunden und hätte auch ein etwas anderes Aussehen gehabt.

Die Musikwissenschaftlerin Irina Petrovna Susidko, eine bekannte Expertin für die Geschichte der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts, veröffentlichte 2016 einen Artikel mit einem etwas provokanten Titel: „Wer und wo begann die Gluck'sche Reform? Das Opernhaus von Parma in den 1750er- und 60er-Jahren“.⁵²

Tatsächlich begannen etwa zur gleichen Zeit, in den späten 1750er- und 1760er-Jahren, mehrere Städte mit Hofopernhäusern - Parma, Stuttgart, Mannheim und St. Petersburg - mit der Aufführung von Werken, die sich von den traditionellen Beispielen ihres Genres stark unterschieden. Dies galt nicht nur für die Ballett-Pantomime, sondern auch für die Oper.

Über die Notwendigkeit von Veränderungen in der Operndramaturgie wurde zu dieser Zeit in Italien selbst geschrieben und gesprochen. Vor allem der Graf Francesco Algarotti (1712-1764), ein gebürtiger Venezianer, der zu einem herausragenden Denker und Pädagogen von europäischer Bedeutung wurde, der in Paris, London, St. Petersburg, Potsdam und Dresden lebte und arbeitete und 17 Bände mit literarischen, memoirenhaften und journalistischen Werken hinterließ, hatte großen Einfluss auf seine Zeitgenossen. Darunter befand sich die Abhandlung „Saggio sopra l'opera in musica“ („Essay über die Oper in der Musik“), die 1755 veröffentlicht wurde und bereits im 18. Jahrhundert mehrere Nachdrucke und Übersetzungen in andere Sprachen erfuhr. Algarotti, der vor allem Literat war, bestand auf dem Vorrang des Dramas und des Wortes und forderte die Komponisten auf, ihren Despotismus zu zügeln: „Die größte Wirkung kann die Musik nur erzielen, [147] wenn sie Dienerin und Helferin der Poesie ist.“⁵³ Er kritisierte die übliche „Geräuschhaftigkeit“ der typisch italienischen Ouvertüren und „unhörbare“ Rezitative, den

52 Die Oper im Musiktheater: Geschichte und Gegenwart. Moskau: RAM namens Gnesins, GII 2016, S. 30-39.

53 MAZE, 119.

übermäßigen Gebrauch von willkürlichen Gesangsverzierungen in den Arien, das Streben nach äußeren Effekten und die völlige Inkonsistenz zwischen den Themen der eingefügten Ballette und der Handlung der Oper: „Wenn die Handlung in Rom spielt, führt uns das Ballett nach Cuzco oder Peking, wenn die Oper ernst ist, sind die Tänze notwendigerweise komisch.“

Als nachahmenswerte Beispiele nannte Algarotti die Zusammenarbeit von Lully und seinem Stammlibrettisten Philippe Quinault. Und obwohl Lullys Stil in Frankreich selbst zu dieser Zeit als altmodisch galt, wurde in Italien allein die Idee, dass sich die Handlung in der Oper kontinuierlich entwickeln kann, ohne in vollständige Nummern unterteilt zu sein, und dass Chor und Ballett einen integralen Bestandteil der Aufführung bilden sollten, als ein Aufruf zur Reform aufgefasst.

Algarottis Ideen fanden großen Widerhall und deckten sich mit den Bestrebungen der Musiktheaterschaffenden - Impresarios, Librettisten und Komponisten. Der wachsende Einfluss Frankreichs als Quelle fortschrittlicher Ideen und als Gesetzgeber des künstlerischen Geschmacks war ebenfalls wichtig. Der italienische Kanon der Opera seria begann seine Position unter dem wachsenden Einfluss der französischen Gattungen aufzugeben. Während in Wien der frankophile Graf Durazzo die Hoftheater leitete, hatte in Parma ab 1738 ein echter Franzose, Guillaume Du Tillot, ein Reformers im weitesten Sinne des Wortes, dieselbe Position inne (Neben seiner Theatertätigkeit bekleidete er auch das Amt des Staatssekretärs, was ihm auch ermöglichte, Veränderungen in der Verwaltung, im akademischen Leben und im öffentlichen Bildungswesen vorzunehmen.). Der Kapellmeister des Hofes von Parma war von 1758 bis 1765 der bemerkenswerte Komponist Tommaso Traetta (1727-1779), und Hofdichter war Carlo Innocenzo Frugoni (1692-1788). Wie I. P. Susidko richtig bemerkte, „wurde die Parma-Allianz von Intendant, Dichter und Komponist später zu einer Art Modell für eine andere, die Wiener Allianz“, und in beiden Fällen ging die Quelle der Erneuerung der italienischen Oper auf französische Vorbilder zurück, die ebenfalls von politischen Motiven diktiert wurde.

Wie Durazzo begann auch sein Kollege Du Tillot seine „Umerziehung“ des Parmeser Publikums mit eher leichten Genres, [148] er führte im Hoftheater das französische Ballett (zwischen den Akten der Opera seria), das französische Opernballett und schließlich die französische Musiktragödie in der von Traetta und Frugoni überarbeiteten Fassung ein. So führte Parma 1758 Rameaus musikalische Tragödie „Castor und Pollux“ auf, deren Text von Frugoni übersetzt wurde, und 1759 ein weiteres Meisterwerk Rameaus, „Hippolyte et Aricie - Hippolytus et Arisia“, in einer musikalischen Fassung von Traetta mit einem Text von Frugoni. Dies bereitet den Auftritt von Traettas ursprünglicher „Armide“ auf einen Text des Grafen Durazzo vor, die bereits 1761 in Wien aufgeführt wurde.

„Armide“ ist ein Thema, das den Franzosen dank der gleichnamigen Oper von Lully fast heilig war (dieses Thema wird in unserer Erzählung im Zusammenhang mit Gluck mehr als einmal auftauchen). Eine der wichtigsten Richtungen der Reform, die zu Beginn der 1760er Jahre herangereift war, bestand also in der organischen Verbindung der beiden Traditionen, der italienischen und der französischen, die sich bis dahin im Allgemeinen autonom entwickelt hatten.

Es bedurfte eines Anstoßes für die Reform des Musiktheaters, der unter den günstigsten Bedingungen in Wien umgesetzt werden konnte und sich nicht als isoliertes Experiment, sondern als neue Kunstrichtung deklarierte.

Der Träger dieses Impulses war der begabte Abenteurer Ranieri Calzabigi (1714-1795), oder, wie er sich selbst nannte, „de' Calzabigi“, obwohl er kein Adelliger war. Das Wort „Abenteurer“ bezeichnet hier einen für das 18. Jahrhundert sehr charakteristischen Persönlichkeitstypus. Die Menschen dieser Zeit waren außerordentlich neugierig und unternehmungslustig, scheuten sich

nicht vor riskanten Abenteuern, waren manchmal in alle möglichen kriminellen Machenschaften verwickelt, aber gleichzeitig war ihre Energie im Allgemeinen darauf gerichtet, etwas Neues oder zumindest Interessantes und Unerwartetes zu schaffen. Wer sich ein wenig mit der Geschichte des 18. Jahrhunderts auskennt, dem fallen so schillernde Gestalten wie der „große Magier“ Cagliostro (Giuseppe Balsamo), der unwiderstehliche Eroberer der Frauenherzen (gleichzeitig ein sehr begabter Schriftsteller) Giacomo Casanova, der geheimnisvolle Graf von Saint-Germain (er war es, der angeblich der „Pique Dame“ von Puschkin das Geheimnis der drei Karten verriet) u. a. ein. Es ist kaum verwunderlich, dass einige der bedeutendsten Librettisten des 18. Jahrhunderts ebenfalls zum Stamm der unverbesserlichen Abenteurer gehörten. Zu den berüchtigtsten Namen gehört neben Calzabigi auch der Librettist von [149] Salieri, der begabte Dichter Giambattista Casti, und die beiden Wiener Librettisten von Mozart, Lorenzo Da Ponte und Emanuel Schikaneder.

Für einen Mann, der die Welt als ein Theater sah, in dem er selbst ständig wechselnde Rollen unter verschiedenen Masken und sogar verschiedenen Namen spielte, sah das Theater seinerseits auch wie eine ganze Welt aus, die jedes Mal neu geschaffen werden konnte. Als Calzabigi 1761 in Wien eintraf, war seine Biografie bereits reich an Wendungen. In Livorno geboren und schon in seiner Jugend Mitglied zweier einflussreicher italienischer Akademien (darunter die berühmte *Academia dell'Arcadia*), trat Calzabigi 1741 in den Verwaltungsdienst in Neapel ein und begann parallel dazu, Opernlibretti zu schreiben. In Neapel wurde er in eine dubiose Vergiftungsgeschichte verwickelt, deren Einzelheiten unbekannt blieben. Dank der freundlichen Unterstützung Paul-François' de Galluccio, Marquis de L'Hôpital, des französischen Botschafters in Neapel, ging Calzabigi zusammen mit seinem Bruder Giovanni Antonio, der über mathematische Kenntnisse verfügte (die sich als wichtig erwiesen!), nach Paris. Dort kamen die Brüder 1757 auf die wunderbare Idee, eine „Nationallotterie“ zu veranstalten, d. h. eine finanzielle „Pyramide“ (die allerdings in erster Linie dem König zugutekommen sollte, der dringend die Staatskasse auffüllen musste). Überraschenderweise hatte Casanova, der sich zu dieser Zeit ebenfalls in Paris aufhielt und sich als erfahrener Finanzier ausgab, die gleiche Idee. Ihre Pläne für die Lotterie stimmten fast bis ins Detail überein. Casanovas Memoiren beschreiben nicht ohne Humor ein Treffen mit seinen Rivalen, den Brüdern Calzabigi. Alle drei waren klug genug, ein vielversprechendes Unterfangen nicht durch gegenseitige Beschwerden zu zerstören. Sie beschlossen, zusammenzuarbeiten und die Verantwortung aufzuteilen. Nach Casanovas Aussage schlug Giovanni Antonio vor: „Mein Bruder wird die ganze Dreckarbeit übernehmen, und du wirst nur die Vorteile des Direktors nutzen und weiterhin ein gesellschaftliches Leben führen“. Das heißt, Casanova wurde das „Gesicht“ des Unternehmens, was ihm Unterstützung in den höchsten Kreisen verschaffte, einschließlich der königlichen Favoritin, Marquise de Pompadour. Ranieri Calzabigi war für die Zeichnungsarbeiten (alle Berechnungen und Dokumentationen) zuständig, nicht nur, weil er über die entsprechenden Fähigkeiten verfügte, sondern auch, weil er an einer Hautkrankheit litt, die sein Aussehen entstellte und ihn daran hinderte, in gesellschaftlichen Kreisen aufzutreten. In der Zwischenzeit hatte Casanova eine sehr hohe [150] Meinung von Ranieri Calzabigi: „Er war ledig, liebte die Mathematik, war ein Kenner der Finanzen, kannte die Geschichte sehr gut, war geistreich, ein Dichter und ein großer Freund der Frauen ... Sein Bruder war ebenso begabt und kenntnisreich, aber nicht so brillant.“ Die von diesem schlaunen Trio erfundene Finanzpyramide brach natürlich nach einiger Zeit zusammen und zwang alle Organisatoren der Lotterie, Paris zu verlassen und in andere Richtungen zu gehen. Es sei gleich gesagt, dass Giovanni Antonio Calzabigi weiterhin Lotterien organisierte, wo immer ihn das Schicksal hinführte, auch in London und Berlin. Und sein Bruder Ranieri entschied sich tatsächlich für die offizielle Karriere eines Finanzexperten, obwohl er als Glucks Librettist und Hauptideologe der gemeinsamen Opernreform in die Kunstgeschichte einging.

Neben ihren finanziellen Machenschaften besuchten sowohl Casanova als auch Ranieri Calzabigi fleißig die Pariser Theater. Vor seiner Ankunft in Paris war Calzabigis literarisches Idol Metastasio, dessen Werke er 1755 in Paris mit einer Widmung an die Marquise de Pompadour und mit einem Vorwort („Poesie Del Signor Abate Pietro Metastasio – die Dichtung des Abbate Pietro Metastasio“) veröffentlichte. Bereits in dieser Vorrede umriss Calzabigi neben dem Lob für Metastasio seine eigenen Ansichten über das Musikdrama, die später die Grundlage für seine reformistische Konzeption bilden. Von einem Umsturz des Metastasio-Kanons war noch nicht die Rede.

Außerdem hatte er ein Jahr zuvor, 1754, in Paris ein satirisches Gedicht mit dem Titel „La Lullia de o i buffi italiani scacciati da Parigi – Die Lullia oder Die Vertreibung der italienischen Buffos aus Paris“ veröffentlicht, in dem er sich über die etwas verkommenen Traditionen der französischen Oper lustig machte. Dieses Gedicht war in italienischer Sprache verfasst, sodass nicht alle Franzosen damit vertraut sein konnten, aber es ist wichtig, um Calzabigis Position zu verstehen. In der Mitte der 1750er Jahre idealisierte er weder die italienische Opera seria noch das französische Musikdrama. Aber vieles von dem, was er auf der Bühne der Pariser Oper sah, gefiel ihm. Insbesondere die Einbeziehung des Balletts und des Chors in die Handlung, die melodische und ausdrucksstarke Rezitation in den Rezitativen, die geringe Größe der Solonummern und der maßvolle Einsatz von Koloraturen, die für einige italienische Komponisten und insbesondere für Kastraten fast zum Selbstzweck geworden waren.

Im Jahr 1760 zogen die Brüder Calzabigi nach Brüssel, der Hauptstadt der damaligen österreichischen Niederlande, und Ranieri wurde zum „Rat der niederländischen Rechnungskammer“, d. h. faktisch zum Finanzminister dieses Reichslandes ernannt. [151] In dieser Funktion kam er Anfang 1761 nach Wien, wo er zum Sekretär und Berater von Staatskanzler Kaunitz ernannt wurde. Calzabigis künstlerische Interessen führten jedoch dazu, dass er sich schnell mit Graf Durazzo, Angiolini und Gluck anfreundete.

So entstand 1761 in Wien eine Art von „Allianz der Reformer“. Calzabigi war in der Lage, die Ideen der Reform zu artikulieren, Gluck und Angiolini sahen sich imstande, eine geniale künstlerische Umsetzung der neuen Prinzipien anzubieten, und Durazzo, sie mit administrativer und finanzieller Unterstützung sowie der Sympathie des kaiserlichen Hofes zu versorgen. All dies geschah buchstäblich vor den Augen Metastasios, der in unmittelbarer Nähe des Burgtheaters und der Hofburg wohnte.

Metastasio kannte Glucks Werk seit langem, erkannte auch sein herausragendes Talent, hielt ihn aber für einen „Barbaren“ und vermied offenbar den persönlichen Kontakt mit ihm, obwohl das Haus des Dichters für viele Besucher offen stand. Aufgrund seines ehrwürdigen Alters, seiner europaweiten Bekanntheit und seines tadellosen persönlichen Rufs beanspruchte Metastasio eine außergewöhnlich respektvolle Haltung, die keine Kritik an seinen Dramen und anderen Gedichten zuließ. Der allseits gefeierte Hofdichter hatte schon lange nichts Bahnbrechendes mehr geschaffen, doch seine früheren Libretti blieben populär, und die darauf basierenden Opern wurden weiterhin in ganz Europa, von Madrid bis Moskau, inszeniert.

Waren Metastasios Gedichte in versifikatorischer Hinsicht wirklich ohne Makel (sie waren ungewöhnlich musikalisch, aphoristisch, präzise in der Wortwahl, tadellos im Stil), so warf die Dramaturgie immer mehr Fragen und Ansprüche auf. Bei aller Vielfalt der Handlungen in seinen Opern serie basierten sie auf einem bestimmten Kanon, der an Schematismus grenzte. Bei den italienischen Opern Glucks haben wir diesen Kanon bereits kurz beschrieben: das erste Liebespaar, das zweite Paar, der tyrannische Vater, der Dieb - all diese Funktionen lassen eine Reihe von Kombinationen zu, die durch die strengen Anforderungen der Bühnenwirklichkeit (keine Götter, Wunder oder Monster) und der Etikette (keine Vermischung von hohem und niedrigem

Stil in den Reden der Figuren) begrenzt sind. Gegen den metastasischen Kanon richtete sich der Hauptstoß der Reformatoren, die, wie zu bemerken ist, keine jungen und leidenschaftlichen Umstürzler der Autorität waren und daher zu ihren Ideen kamen, nachdem sie viele Dinge ausprobiert und getestet hatten. Gluck und [152] Calzabigi waren im Jahr 1761 47 Jahre alt, ihr Mäzen Graf Durazzo war 43 Jahre und ihr jüngster Verbündeter, Angiolini, 30 Jahre alt.

Das erste gemeinsame Werk der Reformer war gar keine Oper, sondern das Pantomimenballett „Don Juan“ oder „Das steinerne Gastmahl“. Das Drehbuch wurde von Angiolini entwickelt (wahrscheinlich nicht ohne Calzabigis Mitwirkung, was allerdings umstritten ist), die Musik stammte von Gluck und die Choreografie von Angiolini; die Premiere fand am 17. Oktober 1761 im Kärntnertortheater statt. Die Rolle des Hauptdarstellers wurde ebenfalls von Angiolini übernommen. Das Ballett wurde, wie üblich, zusätzlich zu einem Theaterstück aufgeführt (damals war es Jean-François Regnards französische Komödie „Le Joueur - Der Spieler“).

Doch es war der „Don Juan“, der zur Sensation wurde. Zunächst verwirrte Angiolinis ungewöhnliche Choreografie das Publikum, doch von Vorstellung zu Vorstellung wuchs das Interesse. Im Vorwort des Balletts behauptete Calzabigi/Angiolini stolz, es sei das erste pantomimische Ballett überhaupt, was natürlich überhaupt nicht stimmte. Aber einige Dinge wurden in Don Juan tatsächlich zum ersten Mal gemacht. Zunächst einmal basierte das Libretto nicht auf einem antiken Mythos, sondern auf einer literarischen Quelle des neuen Zeitalters. Es wird allgemein angenommen, dass das Drehbuch auf Molières Komödie „Dom Juan ou le Festin de pierre“ (1665) basiert. Doch wie Charles Russell in einem Artikel feststellte, gibt es zu viele signifikante Unterschiede zwischen ihnen, um eine so eindeutige Schlussfolgerung zu ziehen.⁵⁴ Außerdem erwähnte Angiolini in seinen späteren Essays und polemischen Briefen über das Ballett nicht ein einziges Mal den Namen Molières. Vielleicht wurde die Handlung damals als allgemein bekannt angesehen und nicht mit einer bestimmten Autorenschaft in Verbindung gebracht. Zweitens war dieses Ballett nicht als dekoratives Intermezzo, sondern als eigenständiges Werk konzipiert, und zwar als ein ziemlich beeindruckendes: Es hat drei Akte, die zwar nicht sehr lang sind, aber einen Szenenwechsel erfordern. Drittens war Glucks brillante Musik für sich allein genommen schon wertvoll; man konnte es quasi als symphonisches Werk hören, ohne das angewandte Tanzgenre zu vernachlässigen. Es ist vielleicht die herausragendste Ballettmusik ihrer Zeit und nimmt derartige Meisterwerke der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie Beethovens „Die Geschöpfe des Prometheus“ (1801) und Adams „Giselle“ (1841) vorweg. Viertens war auch Angiolinis Choreografie unbestreitbar [153] innovativ. Obwohl die Handlung hauptsächlich in pantomimischen Episoden „nacherzählt“ wurde, waren auch Tänze der allgemeinen Entwicklungslinie beigefügt und mussten die Gefühle und Beziehungen der Figuren im Drama vermitteln.

Die Handlung von Don Juan ist uns heute am ehesten aus Mozarts Oper „Don Giovanni“ nach dem Libretto von Da Ponte bekannt, und im Großen und Ganzen stimmen sie auch überein.

- Im ersten Akt tötet Don Juan in einem nächtlichen Duell den Kommandeur, den Vater seiner Geliebten (hier Elvira genannt).
- Im zweiten Akt gibt Don Juan in seinem Palast ein Gastmahl, und seine Gäste, edle Spanier und Bauern, tanzen verschiedene Tänze; die Fröhlichkeit wird durch das Erscheinen einer Statue des Kommandanten unterbrochen. Der furchterregende Gast weigert sich, an dem Fest teilzunehmen, lädt aber Don Juan ein, an seinem Grab zu speisen.
- Im dritten Akt nimmt Don Juan die Herausforderung des Kommandeurs kühn an und kommt auf den Friedhof. Da er nichts bereut hat, öffnet sich ein feuriger Abgrund und der Sünder wird von zornigen Dämonen und Furien in die Hölle gezerrt.

54 Nach Howard 2016, 128.

Glucks Musik ist einerseits so komponiert, dass sie leicht zu tanzen ist (sie ist melodisch und strukturell klar), andererseits steckt sie voller wunderbarer Entdeckungen. Insbesondere der zweite Akt enthält einen Fandango, einen Tanz, der spanisches Kolorit vermittelt, da die Handlung in Madrid spielt. Die Melodie des Fandangos ist authentisch spanisch, offensichtlich volkstümlich. In der von Gluck verwendeten Fassung findet sie sich bei einer Reihe von Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, darunter einige sehr berühmte: Domenico Scarlatti, der ab 1733 in Madrid tätig war, Luigi Boccherini, der sich 1769 ebenfalls in Madrid niederließ, und Mozart in seiner Oper „Die Hochzeit des Figaro“ (eine Einlage, die in Inszenierungen oft weggelassen wird). Es ist nicht genau bekannt, woher Gluck das Fandango-Thema hatte, aber es hat zweifellos sein Ballett verschönert.

Eine weitere äußerst farbenfrohe Episode war das Finale des Balletts - ein Bild der Hölle mit tanzenden Furien, die Don Juan quälen. Die Musik zu dieser Szene ist jedem vertraut, der Glucks Oper „Orphée et Euridice“ in der Fassung des Autors von 1774 oder in der Fassung von Hector Berlioz von 1859 gehört hat. Gluck hat den Tanz der Furien aus „Don Juan“ vollständig in die Pariser Inszenierung des Orpheus übertragen, da er perfekt zur Handlung passte und zudem ein pantomimisches Ballett darstellte. Für die Oper war der grimmige Ernst der „Höllenszene“ durchaus traditionell, im Ballett hingegen wirkte er ungewöhnlich, zumal [154] kein tröstliches Finale folgen sollte. Graf Karl von Zinzendorf, der der Uraufführung von „Don Juan“ am 17. Oktober 1761 beiwohnte, notierte in seinem Tagebuch: „Die Handlung ist äußerst traurig, düster und macht Angst.“

Indessen wurde diese Handlung in ihren verschiedenen Variationen im Theater des 17. und 18. Jahrhunderts sehr oft als Komödie behandelt. Farcen über den bestraften Sünder waren in der italienischen Maskenkomödie, in den Pariser Jahrmarkttheatern und im Wiener Kärntnertheater beliebt. Die Aufführung von „Don Juan“ am 3. November 1761 führte zu einem Brand, woraufhin das Theater wieder aufgebaut werden musste. Das wiederaufgebaute Kärntnertheater wurde erst 1763 eröffnet. Glücklicherweise löste dieser Vorfall keinen Aberglauben aus, und Don Juan wurde in den folgenden Jahren in verschiedenen Städten in Österreich, Deutschland und Italien erfolgreich aufgeführt. Er war auch in Paris, Prag und St. Petersburg bekannt. Im 20. Jahrhundert fand „Don Juan“ ein neues Leben, als Glucks inspirierte Musik von innovativen Choreografen (u. a. Isadora Duncan und Michail Fokin) neu interpretiert wurde, und gegen Ende des Jahrhunderts wurde das Stück im Gegenteil zum Gegenstand künstlerischer Restaurierungen, die die Choreografie von Angiolini und Noverre wiederbelebten. [155]

TEIL 4: DER REFORMER

„Orpheus“ und die neue Auffassung der Antike

Der Erfolg des Balletts „Don Juan“ veranlasste die Wiener Reformer zum nächsten Schritt: der Schaffung eines neuen Typs von Musikdrama. Das Standardmodell der Gattung war die Oper „Orfeo ed Euridice“, die bis heute Glucks populärstes Werk ist. Allerdings ist die Sache mit dieser Oper nicht so einfach - schon allein deshalb, weil sie in 2 (oder sogar 3) Autorausgaben vorliegt, die sich erheblich voneinander unterscheiden.

Das Libretto der Wiener Fassung stammt von Calzabigi, die Tänze wurden von Angiolini choreografiert, die Bühnenbilder stammen von Giovanni Maria Quaglio sen., und Graf Durazzo kümmerte sich um den günstigsten Premierentermin. Die Oper wurde am 5. Oktober 1762 im Burgtheater aufgeführt - also am Abend nach der höfischen Feier des Namenstages von Kaiser Franz I., der Glucks französische Opern so sehr schätzte. Am Abend des 4. Oktober fand in der Hofburg ein Galakonzert für den Kaiser statt, bei dem eine Komödie in deutscher Sprache, „Tugend lohnt sich“, und zwei kleine Ballett-Divertissements aufgeführt wurden. Das Hauptereignis der Feierlichkeiten - und schließlich des gesamten Theaterjahres 1762 - war jedoch die Uraufführung des „Orpheus“. Da diese mit dem Geburtstag des Kaisers verbunden war, konnte die Handlung der Oper auf keinen Fall tragisch enden, sodass es zur Rettung der Hauptfiguren notwendig wurde, von dem bekannten Mythos abzuweichen, in dem Orpheus seine Frau Eurydike für immer verlor.

Es gab bereits Präzedenzfälle für die freie Behandlung des Mythos, angefangen bei den allerersten Opern zu diesem Thema: die beiden „Eurydike“, die von den gleichgesinnten Rivalen Jacopo Peri und Giulio Caccini 1600 in Florenz auf ein Libretto von Ottavio Rinuccini komponiert worden waren (Peris Musikdrama wurde zur gleichen Zeit veröffentlicht [156] wie Caccinis Werk, 1602). Dabei fiel die florentinische „Eurydike“ zeitlich mit den Hochzeitsfeierlichkeiten in der Familie der Medici-Herzöge zusammen, sodass es nicht nötig war, die frisch Vermählten zu verärgern; im Gegenteil, die Handlung betonte den Triumph der selbstlosen Liebe. Das tragische Ende von „Orpheus“ konnte nur in den Fällen passieren, in denen die Inszenierung nicht mit Familienfeiern an irgendeinem Hof verbunden war. Dies war vor allem bei Claudio Monteverdis frühem Meisterwerk „L'Orfeo“ (Mantua, 1607) der Fall: Eurydike kommt um, und der untröstliche Orpheus wird von Apollo in den Himmel aufgenommen. Nicht ohne Monteverdis Einfluss erschien 1619 Stefano Landis in Venedig inszenierte Oper „La morte d'Orfeo - Der Tod des Orpheus“, in der alle Ereignisse direkt zum tragischen Tod des Helden führen.

Calzabigi, wie auch Gluck, war ein Mann des Zeitalters der Aufklärung. Für beide war das Happy End, die „lieto fine“, nicht nur eine von Metastasio übernommene theatralische Routinekonvention, sondern ihr eigenes, aufrichtig geteiltes religiöses und ethisches Paradigma, sonst wäre es nicht so beharrlich von Oper zu Oper wiederholt worden. Die Gottheit, auch die heidnische Gottheit, konnte in der Wahrnehmung der Menschen jener Zeit nicht sinnlos grausam, verräterisch und rachsüchtig sein.

Die obersten Mächte sind die Träger der Gerechtigkeit, die keineswegs unparteiisch ist: Tugend

muss zwangsläufig belohnt werden, auch wenn der Träger dieser Tugend, ein sterblicher Mensch, irgendwann der Angst, der Schwäche oder einer unwiderstehlichen Versuchung erliegt. Dennoch werden die Götter in Calzabigis Libretto und in Glucks Musik durchaus ernst genommen, und das gilt nicht nur für die furchterregenden Furien, die Wächter der Unterwelt, sondern auch für den schelmischen Amor, der im 1. Akt und im Finale alle moralischen Wahrheiten verkündet. Amor tritt als Vertreter des Willens des Götterkönigs Jupiter auf, aber er selbst gefällt sich offensichtlich in der Rolle des Retters der Liebenden.

Schon diese Merkmale unterscheiden das Libretto des Orfeo deutlich von den Operntexten Metastasio, auch wenn bei ihm das Prinzip des Happy Ends vorherrscht. In keinem von Metastasio Texten für die Opera seria gibt es jedoch Götter, Jenseitsszenen und Wunder mit Auferstehung der Toten. Nur in Opern kleinerer Gattungen, wie der theatralischen Serenade oder dem Theaterfest, führt Metastasio Figuren göttlichen Ursprungs ein, aber in diesem Fall ist ihre Rolle rein symbolisch, und jeder versteht, dass mit dieser oder jener Gottheit ein irrationaler Monarch [157] oder eine Monarchin gemeint ist. Gluck hat solche Libretti bereits vor Orpheus (z. B. „Die Zwiebrucht der Götter“) und in späteren Jahren („Der verwirrte Parnass“, 1765) vertont. Eine Dramatisierung war mit ihnen nicht beabsichtigt. Metastasio hat sich in seinen Opernlibretti nicht ein einziges Mal dem Orpheus-Mythos zugewandt - vielleicht, weil es nicht möglich war, einen Hauch des Jenseitigen in die Geschichte einzubringen, und schon gar nicht in Form von allegorischer Konventionalität.

Andere Unterschiede zwischen „Orpheus und Eurydike“ und den Dramen von Metastasio, derer wir uns erinnern, fallen ins Auge:

In den Libretti von Metastasio treten in der Regel 6 Figuren mit genau definierten Funktionen auf und der Chor fehlt in der Regel ganz. Die Charaktere sind für kraushaarige Solosänger konzipiert, die fast nie gleichzeitig und gemeinsam singen, außer im Finale, sondern sich während der gesamten Oper ständig gegenseitig ablösen und nach jeder gesungenen Arie wieder gehen.

Im „Orpheus“ gibt es nur 3 Hauptfiguren: Er, Sie und die Liebe - Orpheus, Eurydike und Amor. Im ersten Akt ist Eurydike tot, im zweiten Akt kann sie nur als Schatten erscheinen (die Arie des seligen Schattens wird in der Regel dem Sänger zugewiesen, der die Rolle der Eurydike singt), und erst im dritten Akt erhält sie ihre wirkliche Gestalt und Stimme. Orpheus ist dagegen fast ständig auf der Bühne präsent, auch wenn er nicht singt. Amor erscheint im 1. und 3. Akt, ist aber im 2. Akt abwesend.

Eine solche Geschichte könnte als reine Kammeroper wahrgenommen werden, wären da nicht der Chor und das Ballett, die der Handlung die Größe einer antiken Tragödie verleihen. Die Chorsänger und vor allem die Balletttänzer sind keineswegs eine anonyme Masse; in Angiolinis ursprünglicher Inszenierung hatten der Chor und das Ballett ihre eigenen Protagonisten innerhalb des Chors und des Balletts, mit Namen und getrennten Rollen.

Einer der Gefolgsleute des Grafen Durazzo, der Tänzer, Choreograf und Chronist Philipp Gumpenhuber (1706-1770), hinterließ ein unschätzbare handschriftliches Denkmal, ein detailliertes Inventar aller Wiener Hofspiele, Konzerte und Spektakel für 5 Jahre, 1758-1763. Diese Bände werden in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt und sind nun teilweise online einsehbar.⁵⁵

Dank Gumpenhubers Akribie kennen wir praktisch die Namen aller Mitwirkenden der Uraufführung [158] des „Orpheus“, nicht nur die der 3 Solisten, nämlich des Altkastraten Gaetano Guadagni (Orpheus) und der beiden Sopranistinnen Marianna Bianchi (Eurydike) und Lucia Cla-

55 URL: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00569984>. Stichtag: 2.11.2017.

vereau (Amor). Der Chor bestand aus 7 Sängern und 12 Sängerinnen; das Orchester wurde durch zusätzliche Gastmusiker verstärkt (darunter 1 Harfenist, 2 Kornettisten, 2 Posaunisten, 2 Trompeter und 1 Pauker). In die Oper wurden 4 Ballettepisoden eingefügt, die von Angiolini in einem neuen pantomimischen Stil choreografiert wurden. Im ersten Akt traten Hirten, Nymphen, der Gott der Ehe Hymenäus und 4 Amoretten (getanzt von Kindern) auf. Im zweiten Akt die Höllengeister (alles Männer) und die gesegneten Schatten (hier kamen zu den Tänzern noch Damen hinzu). Wie Gumpenhuber festhielt, „ist die Idee zu diesem Ballett dem Buch VI von Vergil über Eurydike entnommen“. Es sollte das 6. Lied des Gedichts „Aeneis“ sein, das den Abstieg des Aeneas in den Hades zum Schatten seines Vaters Anchises beschreibt. Nachdem er wie Orpheus an den Furien (Eumeniden) vorbeigegangen ist, gelangt Aeneas in das wunderbare Elysium:

*Hier ist der Äther hoch über den Feldern, und mit scharlachrotem Licht leuchtet die Sonne selbst, und ihre eigenen Sterne leuchten auf. Einige trainieren ihre Körper in den grasbewachsenen Palästen und ringen auf dem Sand mit Gold, andere schlagen tanzend ihre Füße auf dem Boden im Kreis, singen Lieder ...*⁵⁶

Das letzte Ballett im 3. Akt schließlich besteht aus „Helden und Heldinnen zusammen mit Amor“ (womit wahrscheinlich Figuren aus antiken Legenden gemeint sind), sowie aus den im 1. Akt auftretenden Amor-Kindern.⁵⁷

All diese Ballette sind organisch in die Handlung eingewoben, und viele von ihnen werden von Gesang begleitet, wie es in der griechischen Tragödie der Antike und in der französischen Oper des 18. Jahrhunderts der Fall war.

An den Geist der antiken Poesie und der griechischen Tragödie anzuknüpfen, ist eine Lieblingsidee aller Schöpfer und Reformer des Musikdramas, von den florentinischen Intellektuellen des späten 16. Jahrhunderts bis zu den Komponisten des 20. Jahrhunderts, die in verschiedenen Ländern und auf unterschiedliche Weise arbeiteten. Eine andere Frage ist, was genau jede Epoche und jeder Künstler in der Antike sieht. Im 20. Jahrhundert hat sich eine tragische Auffassung durchgesetzt, die direkte Parallelen zwischen der Archaik und der Moderne erkennen lässt: [159]

Hier wie dort herrschen Grausamkeiten, die manchmal völlig irrational sind, und ein Mensch, der den schrecklichsten Prüfungen ausgesetzt ist, kann nur bei sich selbst Halt suchen und sich nicht auf die Gnade des blinden Schicksals und die Gunst der Götter verlassen.

Im 18. Jahrhundert wurde die Antike, auch die archaische Antike, ganz anders betrachtet. Die europäischen Intellektuellen hatten gerade erst begonnen, die wahre Kunst des antiken Griechenlands und Roms (insbesondere Roms, da Griechenland unter türkischer Herrschaft stand) mit Begeisterung zu entdecken. Die Texte der großen Dichter und Dramatiker der Vergangenheit waren längst bekannt und in alle wichtigen europäischen Sprachen übersetzt (einige sogar ins Russische), aber Tempelarchitektur, Reliefs, Statuen, Fresken, Mosaik, Vasen, all das musste man meist vor Ort kennenlernen, und das gelang oft selbst dort nicht im gewünschten Umfang. Die wahre Kunst des antiken Griechenlands musste oft entweder aus römischen Kopien berühmter Statuen oder aus fragmentarischen Abbildungen oder aus zufällig entdeckten und nicht immer überragend wichtigen Denkmälern beurteilt werden. Es gab keine Touristengruppen, die die Ruinen des Parthenon in Athen, das Theater von Epidaurus, das Heiligtum von Delphi und andere berühmte Monumente auf dem griechischen Festland bewundern wollten: Unter der türkischen Herrschaft, die die Bevölkerung verarmt und moralisch verroht hatte, war eine solche

56 Verse 640-645, zitiert aus Vergils Bukolica. Georgica. Aeneis. Per. S. A. Osherov, hrsg. von F.A. Petrovsky. Moskau 1979.

57 Gumpenhuber 1762, S. 213-218.

Reise einfach lebensgefährlich. Das unter der Asche des Vesuvs begrabene Pompeji war noch nicht ausgegraben, die Venus von Milo war noch nicht aus der Erde aufgetaucht, viele Skulpturen, Mosaike und Vasen, die heute von den Besuchern der berühmten Museen der Welt bewundert werden, waren noch nicht ans Tageslicht gebracht worden. Die große Freude, die im 18. Jahrhundert jede derartige Entdeckung auslöste, führte unweigerlich zu einer Idealisierung der Antike, in der viele das „verlorene Paradies“ der Menschheit zu sehen begannen.

Ein solches Konzept stammte von Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), einem deutschen Kunsthistoriker, der mit Gluck und Calzabigi befreundet war. Der Sohn eines armen Handwerkers verfügte über eine gute Universitätsausbildung und galt als Gelehrter, insbesondere auf dem Gebiet der Geschichte der antiken Welt. Noch in Deutschland träumte er von einer langen Reise nach Italien (Griechenland war aus den oben genannten Gründen unerreichbar) und es gelang ihm, einflussreiche Gönner unter dem römischen Klerus zu finden, darunter den bereits bekannten Kunstmäzen Kardinal [160] Alessandro Albani.

Der Preis für diese Karriere war Winckelmanns Übertritt zum Katholizismus, den er ohne zu zögern vollzog. Bevor er nach Italien aufbrach, veröffentlichte er seine erste große Abhandlung, „Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“ (1755). Den Widerspruch, ob ein Künstler die lebende Natur oder die Kunst der alten Griechen nachahmen sollte, löste Winckelmann zugunsten der Nachahmung der Griechen, da seiner Meinung nach die Natur selbst, sei es eine Landschaft, nationale Arten oder eine bestimmte menschliche Gestalt, nicht immer ästhetisch vollkommen ist. Die griechischen Statuen zeichnen sich nach Winckelmann durch eine „edle Einfachheit und stille Erhabenheit“ (merken wir uns diesen Ausdruck) aus, die den idealen Anfang in der menschlichen Seele und die ideale Schönheit des menschlichen Körpers verkörpern.⁵⁸

Es ist schwer zu sagen, ob Gluck diese Abhandlung kannte, als er den „Orpheus“ komponierte, aber er dachte offensichtlich in einer ähnlichen Weise. Außerdem war er mit Winckelmann persönlich bekannt - sie hatten sich bereits 1756 in Rom im Palast von Kardinal Albani getroffen. Es ist wahrscheinlich, dass sie einige Gedanken über die antike Kunst austauschten, und es ist möglich, dass Winckelmanns Ideen, die er in mündlicher Kommunikation zum Ausdruck brachte, Glucks reformistische Ansichten beeinflusst haben.

Die nächste, noch berühmtere Abhandlung Winckelmanns, „Geschichte der Kunst des Alterthums“ erschien 1764, also bereits nach der Abfassung von „Orpheus“, und auch hier gibt es eine semantische Parallele, die die Zeitgenossen vielleicht noch nicht erkannten. Die im „Orpheus“ verkörperte Antike ist nicht nur gluck-typisch, sondern auch winkelmann-typisch, d. h. sie entspricht den Ideen der deutschen Aufklärung und den allgemeinen klassizistischen Tendenzen in Europa. Der Klassizismus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unterscheidet sich vom akademischen Stil der Malerei und Bildhauerei der vorangegangenen Epochen, der sich problemlos mit dem Barockstil vermischt, verspielte, galante Formen annehmen und mit allegorischen Interpretationen gefüllt werden konnte. Der aufklärerische Klassizismus berief sich auf die Originale, auf deren lapidare Monumentalität und makellose Reinheit und Schlichtheit. Der Barock suchte in der Antike nach Parallelen zur Moderne, vor allem wenn es darum ging, die herrschenden Monarchen zu preisen: Sie wurden stets mit römischen Kaisern oder sogar mit Göttern verglichen. Der Künstler der klassischen Epoche hingegen [161] pries nicht bestimmte Monarchen oder die Idee der Monarchie als solcher, sondern die menschliche Würde, Freiheit und Größe des Geistes sowie die natürliche Schönheit des Körpers, die nicht durch modische Kleidung eingeengt wird. Die antike Kunst vermittelte die Vorstellung, dass jede entwickelte Person schön sein kann und sogar sein sollte – auch die, die nicht unbedingt von hoher Herkunft ist. In der „Ge-

58 Winckelmann, 317.

schichte der Kunst des Alterthums“ führt Winckelmann neben den eher naiven Argumenten über das fruchtbare Klima Griechenlands als wichtigste Voraussetzung für die Entstehung der dortigen vollkommenen Kunst den viel kühneren und wichtigeren Gedanken an, dass der Schlüssel zum Aufblühen von Poesie, Theater, bildender Kunst und Philosophie im antiken Griechenland die demokratische Struktur seiner Polis und die Freiheit der Bürger zur Entfaltung ihrer besten Eigenschaften waren.

In Glucks „Orpheus“ wäre eine Erklärung solcher Ideen kaum angebracht gewesen, aber das Fehlen einiger wichtiger Figuren, die in den meisten früheren Opern zu diesem Thema vorkamen, ist bemerkenswert. Calzabigi hat weder den Träger der Seelen der Toten, Charon, noch die Herrscher des Jenseits, Pluto und Proserpina (griechisch: Hades und Persephone), eingeführt. Von ihnen muss Orpheus einen großen Gefallen erbitten: die Zustimmung, den vorzeitigen Tod von Eurydike zurückzunehmen. In Monteverdis Oper nach einem Libretto von Alessandro Striggio jun. ist es Proserpina, die ihren Mann dazu bringt, Orpheus' Bitte nachzukommen. Calzabigi überträgt Orpheus' barmherzigen Entschluss auf den obersten Gott Jupiter, der jedoch nie in Erscheinung tritt, obwohl er in der Wahrnehmung des Wiener Publikums von 1762 mit dem Bild des Kaisers verbunden gewesen wäre. Eine der im 18. Jahrhundert beliebten pro-monarchischen Ideen wird hier bewusst geglättet und verschleiert: Die Welt wird tatsächlich von Liebe und Mitleid regiert, nicht vom blinden Schicksal und schon gar nicht von den momentanen Launen der Herrschenden. Selbst die Furien, die hier an die Stelle von Charon treten, sind am Ende des Mitgefühls fähig.

Auch die Idee der Liebe als Triebfeder des Weltgeschehens ist keineswegs neu; sie findet sich bereits in den Dialogen Platons und drang dank des Platonismus der Renaissance in die Texte der florentinischen und mantuanischen Musikdramen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts sowie in die Opern der folgenden Zeit ein, die in Venedig und Paris für ein viel bunteres und weniger kultiviertes Publikum aufgeführt wurden. In Monteverdis „L'incoronazione di Poppea – Die Krönung der Poppea“ (1643) wird dieser Gedanke [162] gleich im Prolog verkündet, wo Amor den streitenden Damen „Fortuna“ und „Virtus“ beweisen will, dass seine Macht stärker ist.

Die Opernballette „L'Europe galante“ von André Campra (1697) und „Les Indes galantes“ von Jean-Philippe Rameau (1735) sind dem Beweis derselben These gewidmet: Alle irdischen Völker sind der Liebe unterworfen; Venus ist stärker als die Zwietracht (bei Campra), Amor ist stärker als Bellona, die Göttin des Krieges (bei Rameau). In den Barockopern konnte diese Macht jedoch auch zu Tragödien und Katastrophen führen. Monteverdis Nero und Poppea marschieren zu ihrem Glück buchstäblich über Leichen; in französischen Opernballetten kochen die tödlichen Leidenschaften manchmal über: So geht der Inka Huascar, der einen edlen Spanier, den Liebhaber der peruanischen Prinzessin Phani („Les Indes galantes“), vernichten wollte, in einem Vulkan unter.

Die Liebe, die in „Orpheus“ triumphiert, ist mit der christlichen Nächstenliebe verwandt, auch wenn dies nirgends ausdrücklich erwähnt wird. Der antike Mythos wird hier durch das Prisma der humanistischen Ethik wahrgenommen, die sowohl die antike Kühnheit des Geistes als auch das christliche Verständnis der Stärke und Schwäche der menschlichen Natur in sich aufnimmt. Gleichzeitig ist hier die „Winckelmann'sche“ Antike, erhaben und aufgeklärt, aber auch mächtig und monumental, präsent und markiert einen ästhetischen Bruch mit Barock und Rokoko, wo dieselben Motive meist rein dekorativ behandelt wurden.

Die im „Orpheus“ verwirklichte Reform war also viel bedeutender als nur eine Umgestaltung der Gattung des Musikdramas. Sie betraf sowohl die Wahrnehmung der Antike als Ganzes als auch die Interpretation eines der wichtigsten antiken Mythen auf christliche Weise. Für die Musik und für das Operntheater war der Orpheus-Mythos ein archetypischer Mythos, und die Wahl dieses

Themas war völlig unverkennbar. Im Jahr 1762 begann eine neue Ära - die Ära Gluck.

Die musikalischen Welten des „Orpheus“

Gluck mag nicht der größte Komponist seiner Zeit gewesen sein. Zumindest einige Zeitgenossen, die auf dem Gebiet des Musiktheaters tätig waren, wie Hasse, Jommelli und Traetta, standen ihm an Talent und Können in nichts nach. Die jüngeren Meister - Haydn und vor allem Mozart - übertrafen ihn zweifellos sowohl in der Größe seiner schöpferischen Begabung als auch in der reinen technischen [163] Fähigkeit: Ihre Inspiration beruhte fest auf der tadellosen Ausbildung, die sie in ihren Kinderjahren genossen hatten.

Zumindest einen wichtigen Vorteil kann man Gluck aber nicht absprechen: Er hatte das Genie des Dramatikers. Das ist etwas, was nicht jeder begabte Musiker von sich behaupten kann. Haydn zum Beispiel war kein geborener Dramatiker (das hat er selbst zugegeben), Mozart aber schon. Es geht hier nicht um einen Sinn für das Theater und ein Verständnis für seine Gesetze, sondern um eine besondere Denkweise, wenn ein Komponist ein für das Theater bestimmtes Werk sieht und hört, als ein einziges Drama, das sich gleichzeitig in den Dialogen, in den inneren Beweggründen der Figuren, in der sichtbaren Verkörperung dieser Beweggründe auf der Bühne und in der Musik selbst entwickelt, wobei alle Komponenten gleichzeitig in seinem Kopf präsent sind und sich gegenseitig ergänzen und bereichern. Dies erfordert einen Sinn für die Architektur des Ganzen und eine klare Anordnung wichtiger semantischer Akzente, ganz zu schweigen von der präzisen Ausarbeitung der Zeichnung jedes Bildes. Gluck verfügte entweder von Anfang an über all diese Fähigkeiten oder konnte sie dank seiner großen Theatererfahrung in höchstem Maße entwickeln. Er dachte in Bildern und sah die Bühne und das musikalische Ganze als einen einzigen lebendigen Organismus.

Die Geschichte scheint ein witziges Experiment durchgeführt zu haben, dank dessen wir die Möglichkeit haben, die beiden „Orpheus“ zu vergleichen: den brillanten (Gluck) und den einfach guten. Im Jahr 1776 wurde in Venedig eine Oper des Komponisten Ferdinando Bertoni auf das gleiche Libretto von Calzabigi aufgeführt, und Bertoni schätzte Glucks Meisterwerk so sehr, dass er es als ideales Vorbild nahm, indem er alle Formen der Arien und Chöre kopierte, aber von allzu offensichtlichen melodischen Ähnlichkeiten absah. Bertoni tat dies auf Wunsch seines Freundes, des Kastraten Gaetano Guadagni, der bei der Uraufführung von Glucks „Orfeo“ sang und in Italien etwas Ähnliches, nur in einem vertrauteren Stil, haben wollte. Bertonis Musik ist sehr schön und attraktiv, aber überhaupt nicht dramatisch. Die gesamte Oper wird von Dur-Tonarten beherrscht, als würde die strahlende Sonne des Südens ständig sowohl Eurydikes Grab als auch das Jenseits und den langen Übergang von dort zur Erde erhellen. In Dur trauert der Chor um Eurydike, in Dur beklagt der einsame Orpheus seinen Verlust, in Dur tröstet ihn Amor, in Dur toben die Furien, in Dur genießen die glückseligen Schatten den Frieden, in Dur strahlt die auferstandene Eurydike vor Erregung, in Dur strahlt die auferstandene Eurydike [164] Erregung aus, in Dur trauert Orpheus um ihren zweiten Tod, in Dur endet die ganze Oper mit einem Chor zum Lob der Liebe ... Jede der Episoden ist auf ihre Weise schön, aber zusammen ergeben sie kein Drama, das das Herz des Zuhörers berühren könnte.

Auf der Grundlage desselben Textes entwirft Gluck mit großer Kraft nicht nur ein Drama, sondern eine Tragödie - allerdings mit Happy End. Er arbeitet meisterhaft mit scharfen Kontrasten, die es ermöglichen, lange Szenen in einheitlicher Farbgebung zu gestalten; er malt manches in großen Strichen, im Freien, ohne sich von Details ablenken zu lassen, und hebt irgendwo im Gegenteil liebevoll die feinsten Nuancen hervor. Dabei verliert der Komponist nie das dynamische Profil der gesamten Großform aus den Augen. In jedem Akt verfolgt er konsequent die gleiche Idee, die sich mit dem Ausdruck „von der Dunkelheit zum Licht“ charakterisieren lässt, wobei

das letzte Aufleuchten im dritten Akt am hellsten ist. Dem Ganzen stellt er eine helle, festliche Ouvertüre im apollinischen Licht der „weißen“ Tonart C-Dur voran.

Im 19. Jahrhundert verstand selbst ein großer Musiker wie Berlioz den Sinn einer solch bewusst heiteren Einleitung nicht und bezeichnete diese Musik abschätzig als „unglaublichen Nonsens mit dem Titel ‚Ouvertüre zu Orpheus‘.“ Man glaubte, Gluck habe ein Zugeständnis an die Tradition gemacht, die verlangte, dass die Ouvertüre kurz und bravourös sein sollte, und deshalb wäre es für die Nachwelt keine große Sünde, die Ouvertüre ganz aus der Aufführung zu streichen und sie gleich mit dem ersten Chor zu eröffnen.

Aber Gluck verstand sehr wohl, was er tat und warum er es tat. Nach der sonnigen Pracht der Ouvertüre macht das trauernde c-Moll des ersten Aktes einen überwältigenden Eindruck. Das Publikum muss zusammen mit Orpheus schockiert sein: Der Tod hat Eurydike völlig unerwartet getroffen, in der Blüte ihrer Jugend und Schönheit. Orpheus, der bei der Trauerfeier anwesend ist, kann nicht einmal etwas Verständliches sagen; er wiederholt nur verzweifelt den Namen seiner Geliebten: „Eurydike! Eurydike!“ - inmitten des strengen Gesangs des Chors.

Der Chor ist nicht statisch: Obwohl Tanzen in der Trauerszene völlig unangebracht ist, hat Angiolini eine kleine Ballettpantomime inszeniert, die einen Gedenkritus mit dem Niederlegen von Blumen auf dem Grab des Verstorbenen darstellt (aber vielleicht hätte der ätzende Rousseau auch hier bemerkt „sogar auf Beerdigungen wird getanzt“).

Allein gelassen, schüttet Orpheus der schweigenden Natur seine Seele aus; seine Klagen werden nur von einem schwachen Echo (den Bläsern des Orchesters) beantwortet. Die erste Arie des Orpheus ist ein langsames Menuett in der elegischen und pastoralen Tonalität von F-Dur. Gluck folgt hier jenen Vorstellungen über [165] das Wesen der antiken Kunst, die Winckelmann proklamierte: „edle Einfalt und stille Größe“. Stil und Form des traditionellen Arien-Lamentos in der Form des „Da Capo“ wären hier nicht geeignet gewesen, und Gluck lehnt es entschieden ab. Aber statt einer Arie ein geniales Lied zu schreiben, wäre eine zu einfache Lösung. Jede Strophe endet mit einem kurzen pathetischen Rezitativ-Monolog, und dann kehrt Orpheus zu seiner verhaltenen Klage zurück. Außerdem ist Orpheus nicht nur ein leidender Mann, sondern auch ein göttlich begabter Sänger, und selbst die äußerlich schlichte, schmucklose Melodie weist eine exquisite metrische Struktur auf (gewöhnliche Liedphrasen wären als Viererphrasen konstruiert, hier sind es Dreierphrasen, die von Zweierphrasen-Echos durchsetzt sind). Wenn man bedenkt, dass die Rolle des Orpheus 1762 für Gaetano Guadagni geschaffen wurde, der in den späten 1740er und frühen 1750er Jahren mit Händel in London sang und mit David Garrick in Kontakt stand, kann man sich leicht vorstellen, wie ideal diese musikalische und optische Lösung war. Guadagni war groß, schlank, hatte edle Gesichtszüge, eine Stimme mit sehr schönem Timbre – ein besserer Darsteller für die Rolle des Orpheus war kaum zu finden.

Dem Orpheus, der in seiner Verzweiflung beschlossen hat, Selbstmord zu begehen, erscheint Amor vom Himmel (diese Travestie-Rolle wurde bei der Premiere von Marianna Bianchi gesungen). Die Dur-Färbung wird immer heller und sogar fröhlich, und der erste Akt endet mit dieser beruhigenden Note. Gluck fügt später eine weitere Arie des Orpheus hinzu und stattet sie mit eingängigen Florituren aus, die jedoch in diesem Fall nicht im Widerspruch zur Idee der edlen Schlichtheit stehen, da sie eindeutig die geistige Erhebung des Helden zum Ausdruck bringen, der bereit ist, den Kräften der Unterwelt zu widerstehen.

Der zweite Akt findet vollständig im Jenseits statt und besteht aus zwei kontrastierenden Teilen: dem unheilvollen Höllenreich und dem heiteren Erleuchtungsreich. Es besteht kein Zweifel daran, dass Calzabigi als Italiener hier die Vorstellungen von Hölle, Fegefeuer und Paradies widerspiegelt, die in Dantes „Göttlicher Komödie“ präsent waren. Wie Dante, der das Gedicht in sei-

ner eigenen Person geschrieben hat, führt Orpheus' Weg durch die Hölle und das Fegefeuer zum Elysium, dem Reich der glückseligen Schatten, in das die Seele von Eurydike entschwunden ist. Am Anfang des zweiten Aktes steht der berühmte Dialog zwischen Orpheus und den Furien: Der göttliche Sänger mildert mit seinem Gesang (kurze Ariosi) allmählich den Zorn der unerbittlichen Wächter des Hades, und sie erlauben ihm schließlich, den Ort zu betreten, den kein Sterblicher betreten darf. [166] In dieser Szene legt Calzabigi, der versucht hat, im Libretto des „Orpheus“ gelehrte Worte und komplexe Wendungen nicht zu missbrauchen, den Furien Reden in den Mund, die nur von sehr gebildeten Zuhörern verstanden werden konnten - oder von Orpheus selbst.

Chi mai dell' Erebo	Wer durchwandert des Erebus
Fralle caligini,	dichte Nebel,
Sull'orme d'Ercole	auf den Spuren von Herkules
E di Pirithoo	und des Peirithoos,
Conduce il piè?	ist er auf dem rechten Weg?
D' orror l'ingombrino	Lasst ihn erschrecken
Le fiere Eumenidi:	Durch die wilden Eumeniden:
E lo spaventino	Er erschrecke
Gli urli di Cerbero	vor dem Bellen des Zerberus
Se un Dio non è.	Wenn er kein Gott ist ...

In unserer Zeit bedarf diese Passage eines Kommentars, und zu Glucks Zeiten war sie wahrscheinlich nicht jedem Zuhörer klar, besonders wenn sie im Chor von der Bühne aus vorgetragen wurde.⁵⁹ Aber Calzabigi wollte eindeutig ein Gefühl einer gewissen chthonischen Unheimlichkeit erzeugen, die im Text durch die Verflechtung seltsamer Worte, die wie dunkle Beschwörungen klingen, vermittelt wird. In Glucks Musik ist diese Unheimlichkeit dank des rhythmischen Gesangs der Verse in hartem c-Moll (in der Wiener Fassung) präsent, begleitet von einem mächtigen Orchester, dessen Klänge sowohl die tobenden Flammen der Hölle als auch das sprichwörtliche Brüllen des dreiköpfigen Zerberus darstellen. Auch wenn die Furien unter dem Einfluss [167] von Orpheus' Gesang ihre Wut gebändigt haben, beginnen sie, als der Held ins Totenreich geht, wie wild zu tanzen. In der Wiener Inszenierung war dieser Tanz eher kurz, und wir wissen nicht, wie Angiolini ihn inszenierte, ob es sich um Tanz selbst, Pantomime oder eine Kombination aus beidem handelte. Später, in Paris, wurde diese Szene durch die Übertragung des Tanzes der Furien aus „Don Juan“ vergrößert.

59 Erebus ist die unterirdische Dunkelheit von Ur-Chaos geschaffen, bei Hades, im Reich der Toten. Nach den griechischen Mythen sind neben Orpheus, dem Sohn des Zeus, auch Herakles lebendig in den Hades hinabgestiegen, dem es gelang, den dreiköpfigen Höllenhund Zerberus zu zähmen und auf die Erde zu bringen, sowie Peirithoos, der versuchte, Persephone, die Herrscherin der Toten und Gemahlin des Hades, zu entführen, wobei er von seinem Freund Theseus unterstützt wurde (Theseus wurde von Herakles aus dem Hades gerettet, während Peirithoos dort für immer zurückgelassen wurde). Die Furien, unterirdische Rachegöttinnen, hießen im Griechischen Erinnyen, in Athen aber Eumeniden, d. h. „die Wohlmeinenden“; dieser Beiname verwandelte die furchterregenden Göttinnen in Fürsprecherinnen der Gerechtigkeit. Die „furchterregenden Eumeniden“ sind eine Art Oxymoron, das zweifellos absichtlich verwendet wurde. Von den Göttern stieg Hermes, der Seelengeleiter (Psychopompos), regelmäßig in den Hades hinab; außerdem verbrachte Persephone, die Frau des Hades, einen Teil des Jahres auf der Erde. Die hier erwähnten Helden, insbesondere Herakles, waren den Mythen zufolge Freunde des Orpheus, sodass er die Sprache der Erinnyen perfekt verstand.

Auch die Welt des Elysium, in der die seligen Geister wohnen, wird vor allem durch den Tanz charakterisiert. Wir haben bereits erwähnt, dass in den Jenseitsszenen der französischen Barockopern echte Bälle stattfanden, weil dort wie auf der Erde eine vernünftige Ordnung herrschte, die von den Gesetzen der universellen Harmonie bestimmt wurde. In Glucks „Orpheus“ scheint fast dasselbe zu geschehen, aber doch auf eine andere Art und Weise, mit einer anderen Bedeutung und Färbung. Es gibt keinen Pluto und keine Proserpina, keinen Hofstaat und kein Gefolge, also weder Prunk noch Pomp und Zeremoniell. Es ist, als ob die Zeit stehen geblieben wäre; die glückseligen Schatten wirbeln gemächlich in einem pastoralen Menuett oder in einer Gavotte, fühlen sich als Teil der Harmonie, die um sie herum herrscht, bewegen sich im Einklang mit den wiederholt gemessenen Rhythmen und tauschen anmutig Knicks und Höflichkeiten aus. Glucks Musik ist hier von unheimlicher Distanziertheit geprägt. Sie steht in der Tonart Dur, aber dieses Dur ist nicht freudig, sondern sanft glühend, als ob es keine helleren Gefühle gäbe.

Schließlich erhält die Instrumentalmusik eine menschliche Stimme. Die Arie des seligen Schattens erklingt mit den Einsätzen des Chors: die Worte dieser Arie besingen die Stille und den Frieden des Elysiums. In den meisten Inszenierungen wird der selige Schatten mit Eurydike in Verbindung gebracht, was aber aus dem Text des Libretto nicht eindeutig hervorgeht. Doch selbst wenn es sich um Eurydike handelt, gehört sie nicht mehr zur Welt der gewöhnlichen Sterblichen und hat möglicherweise ihren irdischen Namen verloren. Der mystische Zauber des Elysiums mit seiner seltsamen, unsterblichen Ausstrahlung und dem Gesang unerhörter Vögel begeistert auch Orpheus. Im Arioso „Che puro ciel - Welch klarer Himmel“ betrachtet er vorsichtig und verzaubert die sichtbaren und hörbaren Wunder (und diese Wunder werden vom Orchester erzeugt, das ein eindrucksvoll stereophones Klangbild schafft). In Glucks Oper übergeben die glückseligen Schatten persönlich dem Orpheus die Eurydike, und der Akt endet in einem fast freudigen, aber dennoch nicht zu lebhaften Dur: das Licht des Elysiums kann nicht hell genug sein.

Der dritte Akt ist nicht so geometrisch geordnet, denn in ihm gibt es lebendige Menschen, die von widersprüchlichen Leidenschaften getrieben werden. Orpheus, der Eurydike auffordert, [168] ihm zu folgen, aber nicht in ihre Richtung sieht, ist zunächst fröhlich, wird aber von ungeduldiger Erregung ergriffen, als er sich beeilt, auf die Erde zurückzukommen. Eurydike hingegen ist verzweifelt und zornig: Warum hat ihr Mann sie von den Gefilden der Glückseligen weggeschickt, wo sie so glücklich war, wenn er sie nicht einmal ansehen will? Warum sollte sie leben, wenn Orpheus ihr gegenüber kalt ist? Die Arie, in der Eurydike ihr grausames Schicksal beklagt, ist in dem bekannt „fatalen“ c-Moll geschrieben, und diesmal ist sie nicht mitleidig, sondern wütend und leidenschaftlich.

Und Orpheus, der ihre Vorwürfe nicht mehr hören kann, dreht sich um.

Das Motiv, warum Orpheus den Bann der Götter bricht, wird in verschiedenen Opern zu diesem Thema unterschiedlich interpretiert. Bei Monteverdi, dem Meister des frühen Barock, wird der Held Opfer seines eigenen Unglaubens an die Barmherzigkeit der höheren Mächte. Er beginnt zu zweifeln, ob die Götter ihn gerecht behandelt haben. Er will sich vergewissern, dass diejenige, die ihm aus der Dunkelheit des Grabes ins Licht folgt, wirklich seine Eurydike ist. Er blickt zurück - und verliert sie für immer.

Gluck und Calzabigi stammen aus einer anderen Zeit. Orpheus wird in ihrem Musikdrama nur von Liebe und Mitgefühl angetrieben. Von Orpheus zu verlangen, dass er den Tränen und dem Flehen seiner Frau gegenüber gleichgültig bleibt, ist unmenschlich, denn er ist in erster Linie ein Mensch, und dann erst ein Musiker und Sänger. In der Wahrnehmung der Spätaufklärung, die die Ideen des Sentimentalismus aufnahm, waren beide Eigenschaften jedoch praktisch untrennbar miteinander verbunden. Der Zweck der Musik wurde in erster Linie als Ausdruck menschlicher Gefühle angesehen; aber ist derjenige, der sich nicht ganz dem großen Gefühl hingeben kann, zu

beidem fähig? Orpheus blickt zurück, weil sein Herz über die Vernunft siegt, die Liebe über die dogmatische Vorschrift der Pflicht. Und das rechtfertigt ihn in den Augen der Götter: Amor gibt ihm Eurydike zurück.

Orpheus' berühmteste Arie wird von ihm in dem Moment gesungen, in dem Eurydike für immer verloren zu sein scheint. Dennoch findet hier die für die Dramaturgie der vorangegangenen Akte so charakteristische Wendung von Moll nach Dur statt. In der Wiener Fassung erklingt Orpheus' Arie in der apollinischen Tonalität von C-Dur - in diesem Fall weder sonnig wie in der Ouvertüre noch mystisch erleuchtet wie im Arioso aus dem 2. Akt, sondern relativ steif und geradlinig, ohne emotionale Obertöne.

Über den Sinn dieser paradoxen Lösung wurde bereits im 18. Jahrhundert diskutiert. In der italienischen Oper der damaligen Zeit [169] war die große Arie als Lamento, in der der Held sein Schicksal beklagt und den Verlust betrauert, eher die Norm als die Ausnahme. Aber in der gewöhnlichen Oper (einschließlich derjenigen, die Gluck selbst vor „Orpheus“ geschrieben hatte) wies ein solches Lamento eine Reihe von Merkmalen auf, die für den Hörer klar erkennbar waren. Dazu gehörten in der Regel ein langsames Tempo, die Anlehnung an ein bestimmtes Gattungsmuster (die Siciliana mit ihrem wiegenden Rhythmus, die majestätische Sarabande, das sanfte Menuett), charakteristische „stöhnende“ Intonationen in der Melodie und die Zuordnung eines Soloinstruments mit ausdrucksstarkem Timbre (oft Oboe, Violine oder Cello) zum Orchester. In der Arie des Orpheus ist dies jedoch nicht der Fall, oder es ist etwas anders. Der Autor gibt die Art der Musik mit „Andante espressivo“ an, d. h. in schrittweisem Tempo und dennoch ausdrucksstark. Die Anmerkung „expressiv“ scheint zu einer Verlangsamung zu tendieren, doch der Komponist warnt davor, indem er die Arie in „alla breve“, d. h. mit zwei großen Akzenten pro Takt aufzeichnet. Die Streichinstrumente werden angewiesen, „spiccato assai“ zu spielen - es sollte also keine Sentimentalität in der Aufführung geben. Auch die federnden, gebieterischen „Schritte“ der Celli und Kontrabässe haben einen sehr willensstarken Charakter.

Wenn dies eine Klage ist, dann die eines sehr mutigen Mannes, eines echten griechischen Helden, der selbst im Moment des größten Kummers seine edle Würde bewahrt. Das Phänomen dieser äußeren Zurückhaltung bei der Darstellung schwersten Leids wurde in Bezug auf die berühmte Skulpturengruppe „Laokoon und seine Söhne“⁶⁰ von Winckelmann in seiner Geschichte der antiken Kunst und von Gotthold Ephraim Lessing erörtert, der seine Ideen in seiner Abhandlung „Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie“ weiterentwickelte. So beschrieb Winckelmann den in Marmor dargestellten Zustand des Laokoon:⁶¹ „... sein Brustkorb hebt sich wegen der Atemnot und des Wunsches, seine Gefühle nicht auszudrücken, um den Schmerz zu überwinden und ihn in sich zu verbergen.“ Diese Beschreibung scheint ganz im Einklang mit den musikalischen Techniken zu stehen, die Gluck fand, um Orpheus' Trauer auszudrücken. Aber, um noch einmal daran zu erinnern, die Oper wurde vor der Veröffentlichung (von 1766) [170] der berühmten Abhandlung geschaffen. Gluck war jedoch oft in Italien gewesen und zweifellos mit der antiken Kunst vertraut; während seines Aufenthalts in Rom im Jahr 1756 muss der Komponist die Statue des Laokoon persönlich gesehen haben, ebenso wie viele andere in den vatikanischen Museen und in den Palästen des römischen Adels und des hohen Klerus. Er und Winckelmann teilten also die gleichen Inspirationsquellen.

Calzabigis Dichtung bildet ein weiteres emotionales Gerüst der berühmten Arie. Üblicherweise

60 Die Marmorskulpturengruppe, die sich heute im Papst-Clemens-Museum im Vatikan befindet, war eine Kopie aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. nach einem verlorenen griechischen Bronzeoriginal. Die Gruppe stellt den trojanischen Priester Laokoon und seine beiden Söhne dar, die von monströsen Schlangen erwürgt werden, die Poseidon aus dem Meer geschickt hat, um Laokoon daran zu hindern, die Griechen an der Einnahme Trojas zu hindern.

61 Winckelmann, 247.

wird der Beginn der Arie in russischer Übersetzung aus der französischen Fassung des Librettos so zitiert: „Ich habe Eurydike verloren, die zarte Farbe meiner Seele. Der Fels ist hart, unbarmherzig! Der Kummer meines Herzens ist nicht stärker.“⁶² Aber Calzabigis Text hat eine andere bildliche Tendenz: Er wird nicht von Aussagen beherrscht, sondern von Fragen, die der Held sowohl an Eurydike als auch an sich selbst richtet:

Wie soll ich ohne Eurydike sein?

Wohin gehe ich ohne meine Geliebte?

Wie soll ich sein? Wohin soll ich gehen?

Was soll ich tun, wohin soll ich gehen ohne meine Liebste?

Im italienischen Original kommen die seelische Verwirrung des Helden, seine Fassungslosigkeit und die kindliche Rührung in der Intonation wesentlich deutlicher zum Ausdruck, und Gluck folgte dabei nicht nur den Idealvorstellungen vom Verhalten antiker Helden in schicksalhaften Situationen, sondern auch den rein menschlichen Gefühlen, die in diesen unbeantworteten Fragen mitschwingen. All dies zusammen ergibt ein äußerst vielschichtiges Bild mit einer äußerlich einfachen musikalischen Lösung.

Die sensibelsten Zeitgenossen waren sich der absoluten Neuartigkeit einer solchen Lösung bewusst. Die unglaubliche Popularität der Orpheus-Arie spricht für sich: Man versuchte sie zu imitieren (derselbe Bertoni), sie wurde in Jahrmarkttheatern und Buffa-Opern parodiert, und der ironische und allwissende Mozart trat mit ihr in einen Dialog in der Arie des Tamino mit der Flöte aus der „Zauberflöte“.

Gluck hingegen, der zyklische Strukturen mit symmetrischen Bögen aufbaute, schuf einen semantischen Bogen zwischen dem 1. und dem 3. Akt: in beiden Fällen drückt der Held nach der Arie des Orpheus [171] seinen Wunsch aus, das Leben nach Eurydike zu verlassen, und zweimal wird er von Amor aufgehalten.

So erhält die angeblich „falsche“ Auflösung des Mythos eine logische und psychologische Rechtfertigung. Amor verpflichtet sich zu beweisen, dass die wahre Liebe stärker ist als der Tod - und er beweist es anschaulich. Das Finale der Oper gerät zu einem Fest, das Amors Macht und die Gunst der Götter verherrlicht, und das in der Ouvertüre versprochene strahlende Dur beginnt endlich in voller Kraft zu leuchten. Die Oper endet jedoch nicht in dem für die Wiener Kirchenmusik charakteristischen C-Dur, sondern in dem königlichen, strahlenden, hymnischen D-Dur. Nur das Reich, das hier besungen wird, ist das Reich der Liebe und der Schönheit.

62 Diese Version der Übersetzung stammt von Viktor Pawlowitsch Kolomizew (1868-1936) und wurde in den Inszenierungen von „Orpheus“ auf den Bühnen der russischen kaiserlichen Theater verwendet. Nach 1917 wurden Änderungen am Text der Übersetzung vorgenommen; in einigen Ausgaben wurde die zweite Zeile zu „das sanfte Licht meiner Augen“.

Die verschlungenen Pfade der Reform

„Orpheus“ war ein Erfolg, der mit der Zeit wuchs. Es muss gesagt werden, dass dieser Erfolg von den reformistischen Verbündeten sorgfältig vorbereitet wurde, sonst hätte sich die Oper, die vom Umfang her eher bescheiden und von der musikalischen Sprache her ungewöhnlich asketisch war, nach der günstigen Aufnahme der Uraufführung unter den spektakuläreren oder fröhlicheren Spektakeln des Wiener Hofes auflösen können. Von „Orpheus“ war schon lange vor der Uraufführung die Rede, und das Laienpublikum wusste bereits, dass hier etwas Neues und Außergewöhnliches vorbereitet wurde.

Aber der allgemeine Kontext des Wiener Theaterlebens war so, dass ein Werk eines neuen Typs (sogar zwei, einschließlich des Balletts „Don Juan“) die Trägheit nicht sofort überwinden konnte. Der akribische Chronist Gumpenhuber fasste das Theater- und Konzertrepertoire des Jahres 1763 zusammen und zählte die Anzahl der Aufführungen und Schauspiele in den verschiedenen Gattungen:⁶³

- Gesamtaufführungen – 288
- deutsche Komödien – 57
- französische Komödien – 144
- italienische Opern – 33
- Opera buffa – 27
- Aufführungen in Laxenburg - 31

- Aufführungen in Schönbrunn – 8
- Musikalische Akademien – 49
- Tafelmusik – 6 [172]
- Neue deutsche Ballette – 5
- Neue französische Ballette – 13
- Bälle im Redoutensaal – 21
- Hofbälle - 4.

Das bedeutet, von den 288 Aufführungen waren genau die Hälfte französische Komödien, gefolgt von Komödien in deutscher Sprache, und beide wurden von traditionell eingefügten Balletten begleitet.

Wenn es um die Anzahl der Titel und nicht um die Anzahl der Aufführungen geht, ist die erste Oper in der Minderheit. Auf der nächsten Seite gibt Gumpenhuber auch diese Statistik an:

- Neue Tragödien – 2
- Tragödien insgesamt – 6
- Neue französische Komödien – 10
- Neue deutsche Komödien – 9
- Neue italienische Opern – 4
- Neue [französische] komische Opern – 5
- Neue Büffelopern – 5
- Neue Ballette für französische Komödien – 9
- Neue Ballette für italienische Opern – 11
- Neue Ballette für deutsche Komödien – 5

63 Gumpenhuber 1763, 318.

Neue Ballette für französische komische Opern - 3.

Das quantitative Übergewicht der Titel ist wiederum zugunsten der komischen Gattungen: 29 gegenüber 10 (Ballette nicht mitgezählt), und von diesen 10 sind nur 4 eigentliche Opern.

Aber was für Opern!

Bis Oktober 1763 war die wichtigste ernsthafte italienische Oper auf der Wiener Bühne „Orpheus“; sie wurde insgesamt 11 Mal aufgeführt (das letzte Mal am 18. September). Da die Oper nicht sehr lang ist, wurde „Orpheus“ in der Regel einem französischen Stück vorangestellt: einer Tragödie oder sogar einer Komödie.

Aber mit dem „Orpheus“ konnte man offensichtlich nicht mehr mit dem altmodischen „Artaxerxes“ von Giuseppe Scarlatti konkurrieren, der bereits 1747 entstanden war und am 4. Januar 1763 in Wien mit eingefügter Ballettmusik von Starzer aufgeführt wurde.⁶⁴

Zu den „neuen“ großen italienischen Opern des Jahres 1763 zählt Gumpenhuber auch Giuseppe [173] Bonnos „L'isola disabitata - Die unbewohnte Insel“ nach einem Libretto von Metastasio, die aber bereits 1754 in Wien aufgeführt wurde. Neun Jahre später wurde sie anlässlich des Geburtstags von Maria Theresia am 12. Mai wieder aufgenommen und dann in den kaiserlichen Residenzen Laxenburg und Schönbrunn gespielt. Glucks Opera seria „Ezio“, die gegen Ende des Jahres, am 26. Dezember, im Burgtheater aufgeführt wurde, war keineswegs neu. Guadagnis Leistung in der Titelrolle war ungewöhnlich erfolglos, wie einige Zeitgenossen schrieben. Wahrscheinlich lag es an der ständigen Überlastung des Sängers oder an einem unproportional hohen Anteil seiner Stimme. Im Wiener „Ezio“ gab es natürlich auch Ballette, die von Angiolini inszeniert wurden, aber die Musik zu diesen Szenen wurde nicht von Gluck, sondern von Florian Leopold Gassmann komponiert.

Das Hauptereignis des Jahres 1763, das die im „Orpheus“ angekündigte innovative Linie weiterführte, war Tommaso Traettas „Iphigenie auf Tauris“, nach einem Libretto von Marco Coltellini, die zu Ehren des Geburtstags des Kaisers am 4. Oktober in Schönbrunn aufgeführt und anschließend ins Burgtheater übertragen wurde. Dies war ein weiteres ehrgeiziges Projekt des Grafen Durazzo, der nicht nur eine neue Oper bei dem Maestro aus Parma in Auftrag gab, sondern ihn auch nach Wien einlud, um die Premiere selbst zu dirigieren.

Es ist nicht verwunderlich, dass so unterschiedliche Opern wie Glucks „Orpheus“ und Traettas „Iphigenie“ Gemeinsamkeiten aufweisen: vor allem die direkte Einbeziehung von Chor und Ballett, was für die Opera seria im Allgemeinen nicht typisch ist. In der „Iphigenie“ gibt es nur wenige Protagonisten - nur 5, von denen 3 die Hauptrolle spielen: Iphigenie (Sopranistin Rosa Tagliani), Orestes, Iphigenies Bruder (Altkastrat Gaetano Guadagni) und Orestes' Freund Pylades (Soprankastrat Giovanni Toschi). Aber die Anzahl der Chor- und Balletttänzer, die in die Handlung involviert waren, schuf, wie bei „Orpheus“, ein Gefühl der Monumentalität. Es gab singende und tanzende Priester und Priesterinnen, Furien, Krieger, Matrosen, edle Skythen und Skythinnen. Die Choreografie stammte wie immer von Angiolini, und es ist wahrscheinlich, dass er sich bemüht hatte, sie in diesem Fall nicht ganz trivial aussehen zu lassen; das Material zwang ihn dazu.

Ohne sich dessen bewusst zu sein, vollzogen Traetta und Coltellini eine weitere sehr wichtige Wendung, nicht nur in Bezug auf die Opernformen, sondern auch in Bezug auf die Probleme, die sich aus der Wahl und der Behandlung des Themas ergaben. Mit dem „Orpheus“ kehrten Gluck

64 Giuseppe Scarlatti (1718 oder 1723-1777) bezeichnete sich selbst als Enkel des großen Alessandro Scarlatti und als Neffe seines berühmten Sohnes Domenico, doch gibt es keine eindeutigen Beweise für ihre enge Verwandtschaft.

und Calzabigi zu einer äußerst ernsten Interpretation des Mythos zurück, dessen Kern in diesem Fall eher religiös als tragisch war (Eurydike konnte in dieser Version des Mythos nicht endgültig gestorben sein, weil der neu interpretierte [174] antike Mythos den christlichen Glauben an das Wunder der Auferstehung verkündete).

Mit „Iphigenie auf Tauris“ brachte Gluck 1779 eine Tragödie auf die Opernbühne, die im Tod eines der Helden, des Skythenkönigs Thoas, gipfelte. Damit kehrte er zur taurischen Iphigenie in seiner vorletzten, radikalsten Reformoper zurück und verschärfte die ideologischen und moralischen Kollisionen bis zum Äußersten, die zu den ersten, wenn nicht gar den ersten im 18. Jahrhundert gehörten und schon von Traetta und Coltellini glänzend herausgestellt worden waren. Diese Kollisionen lassen sich als der Gegensatz zwischen Zivilisation und Wildheit, zwischen menschlicher Würde und despotischer Tyrannei beschreiben, der im Kontext des Hoftheaters äußerst kühn erschien. Auf die Problematik der „Iphigenie auf Tauris“ werden wir im Zusammenhang mit Glucks Oper noch ausführlich zu sprechen kommen, doch sei an dieser Stelle angemerkt, dass das Erscheinen einer solchen Oper in Paris im Jahre 1779 das Ergebnis eines langen Denkprozesses zu dieser Thematik war, der 1763 in Wien begann.

Es scheint, dass auf „Don Juan“ (Gluck und Angiolini), auf den „Orpheus“ (Gluck und Calzabigi) und „Iphigenie auf Tauris“ (Traetta und Coltellini) weitere Opern und Ballette in der neuen Form hätten folgen müssen. Die Reformer selbst waren jedoch keineswegs eine geschlossene Einheit und hatten es nicht eilig, ihre Grundsätze klar zu formulieren. Ein zu entschlossenes Vorgehen hätte unweigerlich eine Gegenreaktion der traditionelleren Kreise der Wiener Gesellschaft, von Mitgliedern der kaiserlichen Familie bis zu Anhängern des immer noch sehr einflussreichen Metastasio, hervorgerufen.

Je weiter man kam, desto deutlicher wurde der Widerstand der Anhänger der alten Richtung gegen die neue Richtung. Maria Theresia selbst mochte die Musik Hasses mehr als die von Gluck, obwohl sie ein offenes Ohr für diejenigen hatte, die Gluck für ein Genie hielten; eine Missbilligung seitens der Monarchin kam so nicht infrage. Die Ablehnung der Reform äußerte sich nicht in offener Kritik, sondern in vielen kleinen Intrigen, Gesprächen, Klatsch und Tratsch; in der nachlässigen Haltung der Künstler gegenüber den aufgeführten Partien; in der gleichgültigen Beliebtheit des Publikumsgeschmacks, dem die Kombination des tragischen „Orpheus“ mit der französischen Komödie völlig normal erschien.

Im Jahr 1764 legte Graf Durazzo, der die Querelen hinter den Kulissen leid war, sein Amt als Oberintendant der kaiserlichen Theater nieder (er wurde durch Graf Wenzel Sporck ersetzt). Gluck folgte seinem Gönner und gab auch sein Amt als Hofkomponist auf, schrieb aber weiter fleißig [175] für die Wiener Bühne - an Aufträgen mangelte es nicht. Eine andere Frage ist, was genau er in Auftrag gegeben hat.

Es sollte nicht überraschen, dass Gluck nach „Orpheus“ die nächsten 5 Jahre damit verbrachte, Werke zu komponieren, die entweder überhaupt nicht reformatorisch waren (der wiederbelebte „Ezio“) oder nur einen indirekten Bezug zur Reform hatten. 1763 schrieb er eine italienische Opera seria, „Il trionfo di Clelia - Der Triumph der Clelia“, in recht traditionellem Stil, für eine Aufführung in Bologna, und die bereits erwähnte französische komische Oper „Die Pilger aus Mekka“ für den Wiener Hof (aufgeführt Anfang 1764).

Im Jahr 1765 folgten zwei kleine Theaterserenaden auf Metastasios Libretto zu Ehren festlicher Anlässe am Wiener Hof: „Il Parnasi confuso - Der verwirrte Parnass“ (wir haben diese High-Society-Produktion bereits erwähnt) und „La Corona - Die Krone“ (nicht aufgeführt).

Am 30. Januar 1765 wurde Glucks eigentümliche halbreformierte Oper „Il Telemaco, ossia L'isola di Circe - Telemach, oder die Insel von Circe“ im Burgtheater uraufgeführt, nach einem Libret-

to von Coltellini. Das Novum fiel zeitlich mit der Hochzeit von König Joseph von Rom mit Maria Josefa von Bayern zusammen. „Telemaco“ kann schon deshalb als halbreformiert bezeichnet werden, weil einerseits das Libretto nicht ganz originell und schon gar nicht modern war (Coltellini bearbeitete einen Text von Sigismondo Capeche aus dem Jahr 1718) – d. h., es basierte nicht einmal auf einer metastasischen Opera seria, sondern auf deren spätbarockem Prototyp. Andererseits war Gluck bestrebt, in der Musik des „Telemaco“ sowohl traditionelle Merkmale (die virtuoson Arien der Solisten) als auch wirklich neue dramaturgische Techniken miteinander zu verbinden, die mit dem meisterhaften Einsatz des Chors, der ausdrucksstarken Deklamation und Vertonung in den Rezitativen und der sehr prominenten Rolle des Orchesters verbunden sind.

Dieses Werk erregte kein Aufsehen. Einige Querelen am Theater und die nicht sehr glückliche Stimmung von Erzherzog Joseph, der kein Verständnis für die ihm aus politischen Gründen aufgezwungene zweite Frau hatte, trugen ihren Teil dazu bei. Weitere Ereignisse im Jahr 1765, der Tod von Kaiser Franz I. und die Feierlichkeiten zu Ehren der Kaiserthron-Besteigung Josephs II., machten die Handlung des „Telemaco“ völlig irrelevant.⁶⁵

Nach 1765 versuchte Gluck nie [176] wieder, „Telemaco“ auf die Bühne zu bringen, aber er verwendete die Musik einiger der eindrucksvollsten Nummern in seinen späteren Werken, einschließlich der Pariser Reformationsopern. Mit anderen Worten: Für ihn hatte die Partitur einen unbestrittenen Wert!

Unterdessen trat der „Orpheus“ 1764 seinen Siegeszug über die Bühnen Europas an. Etwa 20 Jahre lang wird diese Oper überall aufgeführt, veröffentlicht, studiert, nachgeahmt, parodiert, in Übersetzungen in andere Sprachen und in verschiedenen Abwandlungen aufgeführt.

- **März 1764**, Paris. Veröffentlichung der Partitur des „Orpheus“ in der Wiener Fassung.
- **April 1764**, Frankfurt am Main, Feierlichkeiten anlässlich der Wahl von Erzherzog Joseph zum König von Rom. Obwohl keine genauen Informationen über die musikalische Gestaltung der Feierlichkeiten überliefert sind, geht man davon aus, dass der „Orpheus“ ganz oder in Fragmenten dort aufgeführt worden sein könnte (einige Gelehrte bestreiten die Wahrscheinlichkeit dieser Tatsache). An den Festlichkeiten nahm übrigens auch der 15-jährige Frankfurter Goethe teil, doch in seinen Memoiren werden die Eindrücke von konkreten Aufführungen durch die Grandiosität der mehrtägigen Festlichkeiten völlig verdrängt.⁶⁶ Gluck fügte dem ersten Akt eine weitere, bravouröse und heroische Arie des Orpheus hinzu, die er dann in der Pariser Fassung beibehielt. Diese Arie ist in einem so traditionellen italienischen Stil gehalten, dass sie lange Zeit als nicht von Gluck stammend angesehen und Ferdinando Bertoni zugeschrieben wurde.
- **1769, Parma**. Anlässlich der Hochzeit von Prinz Ferdinand mit der Erzherzogin Maria Amalia, Tochter von Maria Theresia, wird das Stück „Le Feste d’Apollo - Die Feiern des Apollo“ mit Musik von Gluck aufgeführt. Der Komponist fügte in

65 Dem Libretto zufolge begibt sich Telemachus, der erwachsene Sohn des Odysseus, auf die Suche nach seinem Vater, der von der mächtigen Zauberin Circe gefangen gehalten wird. Telemachus gelingt es, Circes Bann zu brechen, ihre Gefangenen zu befreien und die Zustimmung seines Vaters zu seiner Heirat mit der schönen Asteria, Circes ehemaliger Magd, zu erhalten, die sich als entführte Prinzessin und Schwester von Telemachus’ bestem Freund entpuppt. Die Figur des tugendhaften Telemachus und des weisen Odysseus spielt auf Joseph selbst und seinen kaiserlichen Vater an, und die Liebe zwischen Telemachus und Asteria passt gut in den Kontext der Hochzeitsfeierlichkeiten.

66 Vgl. Goethe 1976, 151-169.

die pompöse Aufführung eine einaktige Version des „Orpheus“ ein, die die gesamte Aufführung abschloss.⁶⁷ Die Rolle des Orpheus wurde vom Kastraten Giuseppe Millico (1739-1802) gespielt, der sich zunächst über die Unwirksamkeit seiner Rolle ärgerte, dann aber, von der Schönheit der Musik angetan, ein treuer Bewunderer und Freund Glucks wurde.⁶⁸ Als die Oper 1770 am Wiener Burgtheater wiederaufgenommen wurde, war es Millico und nicht Guadagni, der den Orpheus sang; er sang die Rolle auch in Paris bei einer privaten Aufführung der Oper vor der Pariser Premiere. [177]

- Im **Jahr 1770** wurde dem Londoner Publikum „Orpheus“ schmackhaft gemacht, mit dem faszinierenden Titel: „Orpheus und Eurydike, ein Musikdrama in Nachahmung altgriechischer theatralischer Festlichkeiten“. Dieses Werk kann jedoch kaum als „eindeutig als von Gluck stammend“ bezeichnet werden. Initiator und Regisseur der Produktion war Johann Christian Bach, der entschied, dass Glucks kleine Oper nicht ausreichte, um einen ganzen Abend zu füllen. In die Partitur wurden zahlreiche Nummern eingefügt, darunter auch solche von Bach selbst, sowie solche, die aus einigen populären Werken von Händel und Guglielmi stammen. Auch die Zahl der Figuren wurde erhöht, indem Orpheus' Vater Oiagros und der Gott der Unterwelt, Pluto, hinzugefügt wurden. Ungefähr in dieser Form wurde das Pasticcio 4 Jahre lang in London aufgeführt. „Orpheus“ wurde dann 1787 und 1792 am Covent Garden Theatre wieder aufgenommen; jedes Mal wurden modische Ergänzungen an der Musik des Pasticcios vorgenommen.
- **1771, Florenz.** Die Geschichte der Aufführungen des „Orfeo“ von Gluck in Italien beginnt. Im Theater in der Via del Cocomero wurde die Oper mit einigen eingefügten Szenen aufgeführt. In den Hauptrollen waren Ferdinando Tenducci und Marianna Bianchi-Tozzi zu sehen. Im selben Jahr wurde die Oper in Bologna aufgeführt.
- **1773, Stockholm.** Auf der Bühne des neuen Opernhauses wurde „Orpheus och Euridice“ in schwedischer Sprache mit dem Tenor Carl Stenborg in der Titelrolle gegeben. Von dieser Aufführung ist ein Gemälde des schwedischen Malers Pehr Hilleström erhalten, das die 1. Szene des 3. Aktes zeigt; Orpheus, gekleidet in ein kunstvolles Mieder, Culottes, weiße Strümpfe und kurze Stiefel, führt Eurydike, ebenfalls nach der Mode der Zeit gekleidet und gekämmt.⁶⁹
- **1773, München.** Aufführung von Orpheus im Hoftheater mit Guadagni in der Titelrolle. Die musikalische Überarbeitung stammt vom Komponisten Antonio Tozzi und enthält zusätzliche Nummern mit Musik von J. C. Bach und Guadagni selbst. Pluto tauchte wieder unter den Figuren auf; einer der gesegneten Geister wurde ebenfalls personifiziert (er wurde von dem Tenor Josef Valentin Adamberger gesungen, dem zukünftigen Belmonte in Mozarts „Die Entführung aus dem Serail“). Die Musik der Oper schien sehr traurig und eher für die Fastenzeit als für die Karnevalszeit geeignet.⁷⁰
- **1774, Neapel]** anlässlich des Geburtstags der Königin wurde die Londoner Version von Glucks und J. C. Bach als „Pasticcio“ aufgeführt, wobei Tenducci erneut die Rolle des Orpheus spielte. Die Eurydike wurde von Antonia Bernasconi gesungen, der ersten Darstellerin von Glucks „Alceste“. [178]

67 Weitere Einzelheiten: Ritsarev 1987, 76.

68 Hariot 2001, 187.

69 Vgl. Abbildung: Rushton 2001, 33.

70 Engländer 1915, 30.

So wurde der „Orfeo“ in den 1760er und 1770er Jahren überall in Europa aufgeführt (1782 wurde die Wiener Fassung der Oper auch in St. Petersburg gespielt). Keine der vorangegangenen italienischen Opern von Gluck konnte einen solchen Erfolg vorweisen. Die Fülle der Änderungen, Umarbeitungen und Einfügungen zeigt jedoch, dass weder der Komponist selbst noch seine Zeitgenossen den ursprünglichen Text der Oper als absolutes Meisterwerk betrachteten, an dem keine einzige Note verändert werden durfte. Die Italiener und J. C. Bach, der in italienischen Traditionen aufgewachsen war, versuchten, den „Orpheus“ in eine relativ vertraute italienische Oper zu verwandeln, fügten neue Schauspieler hinzu und versahen die Protagonisten mit gewinnenden Arien. In Paris überarbeitete Gluck selbst 1774 den Orpheus gemäß den lokalen Traditionen (wir werden gesondert darüber sprechen). So wurde dem Publikum in jedem einzelnen Fall ein etwas anderer Orpheus präsentiert, und das war das normale Leben eines erfolgreichen Bühnenwerks.

„Alceste“

Im Jahr 1767 präsentierten Gluck und Calzabigi dem Wiener Publikum die nächste reformistische Oper, „Alceste“, die in ihrem ästhetischen Maximalismus noch weiter ging als „Orpheus“. Die Uraufführung fand am 26. Dezember, dem ersten Tag des Karnevals, statt und hinterließ bei den Zeitgenossen einen ziemlich heftigen Eindruck.

Der Schriftsteller und Journalist Joseph von Sonnenfels erinnerte sich an ein Gespräch, das er bei der Premiere von „Alceste“ im Parterre hörte: „Neun Tage ohne Aufführung, und am zehnten ‚De profundis‘ ... Ein herrlicher Spaß: eine Närrin, die für ihren Mann stirbt.“⁷¹

Calzabigi und Gluck hatten ihre Gründe für die Wahl dieses sehr dunklen Themas. Nach dem Tod von Kaiser Franz I. im Jahr 1765 trug Maria Theresia, die ihn innig geliebt hatte, für den Rest ihres Lebens Trauer und besuchte keine Theater und andere öffentliche Veranstaltungen mehr. Das Jahr 1767 verschlimmerte die Sorgen und Leiden der Kaiserinwitwe. Am 28. Mai starb Maria Josefa von Bayern, die zweite Frau des neuen Kaisers Joseph II., an den Pocken, dem Fluch der Habsburger. Vielleicht hat Joseph selbst insgeheim eine gewisse [179] Erleichterung empfunden, denn im Gegensatz zu seiner früheren Frau Isabella von Parma liebte er diese Frau nicht, und nach ihrem Tod zog er es vor, Witwer zu bleiben, anstatt erneut zu heiraten.

Am 15. Oktober starb eine weitere Erzherzogin von Österreich an den Pocken - Maria Josefa, die 16-jährige Tochter Maria Theresias, die mit dem König von Neapel verlobt war. Maria Theresia erkrankte selbst an den Pocken, erholte sich nur langsam und war hinterher gesundheitlich nicht mehr so gut bei einander wie zuvor. Am Rande sei bemerkt, dass in Europa die ersten Pockenimpfungen 1718 in England durchgeführt wurden, aber wegen der Gefährlichkeit der Methode selbst (es wurde eine milde Form der menschlichen Pocken geimpft, nicht wie später die Kuhpocken-Vakzine), wurden einige der Geimpften wirklich krank und starben. Maria Theresia war im Gegensatz zu König Georg I. von England und Kaiserin Katharina II. sehr konservativ und traute sich lange Zeit nicht, ihre Familienmitglieder zu impfen. Erst nach 1767 wagte sie es, dem Rat fortschrittlicher Mediziner zu folgen.

Wegen der Trauer um die junge Erzherzogin wurde die Uraufführung von „Alceste“ bis zum Ende des Jahres verschoben, aber angesichts der vielen Verluste und Unglücke, die Maria Theresia in dieser Zeit widerfahren, ist es klar, dass eine unterhaltsame oder galante Handlung in diesem Fall unangebracht war.

Tatsächlich kann „Alceste“ als eine symmetrische weibliche Version der „Orpheus“-Fabel betrachtet werden. Zu Beginn des „Orpheus“ beklagen alle den Tod von Eurydike, zu Beginn von „Alceste“ beklagt das Volk die schwere Krankheit und den bevorstehenden Tod des Königs, des Publikumslieblings Admeto. Alceste, Admetos Frau und Mutter zweier kleiner Kinder, legt im Apollon-Tempel ein Gelübde ab, in dem sie den Wunsch äußert, freiwillig anstelle ihres Mannes zu sterben. Admeto erholt sich, ohne von ihrem Opfer zu wissen, und bald darauf stirbt sie und fällt in die Unterwelt. Und genau wie im „Orpheus“ kommen die großmütigen Götter dem verzweifelten Helden Admeto zu Hilfe, der nach dem Tod seiner Frau Selbstmord begehen will. Apollo erweckt Alceste wieder zum Leben, und sie wird mit Admeto wieder vereint. Im Schlusschor wird Alceste verherrlicht:

71 Zitiert aus Abert 1/1, 154. De profundis („Aus der Tiefe rufe ich ...“ ist ein Bußpsalm (Nr. 130, in der lateinischen und griechischen Bibel Nr. 129), das Abschiedsgebet für einen Sterbenden.

*Herrsche glücklich über uns,
größte aller Frauen,
unvergleichlichste aller Herrscherinnen.
Schön, rein, weise
und stark im Geist,
eine Frau, die in sich selbst
alle Reize und alle Tugenden vereinigt. [180]*

Calzabigi widmete das Libretto Maria Theresia und wünschte sich offensichtlich, dass sie sich in der Protagonistin wiedererkennt: ihre Treue zu ihrem Mann, ihre Bereitschaft, für das Wohl ihrer Familie und ihres Staates die größten Opfer zu bringen, ihre edle Seele und ihre erhabenen Gedanken.

Obwohl die Kaiserin nicht mehr im Theater auftrat, hatte sie das Libretto zweifellos gelesen, und die Musik von „Alceste“ erklang für sie höchstwahrscheinlich bei privaten Aufführungen.

Euripides' Tragödie „Alkestis“, die 438 v. Chr. in Athen spielt, zeichnet sich durch eine Reihe von Merkmalen aus, die Zeitgenossen und Nachwelt gleichermaßen verwirrten: Erstens hat die Tragödie trotz ihres sehr düsteren Anfangs eine glückliche und sogar etwas amüsante Auflösung, die ein Element von Mystifikation enthält. Zweitens gibt es unter den traurigen und pathetischen Szenen auch solche, die eher der Komödie zuzuordnen sind. Der Hauptträger des derben Humors ist Herakles, ein Freund des Königs Admetos (es ist bemerkenswert, dass Herakles im Libretto von Calzabigi nicht vorkommt). In Euripides' Stück veranstaltet er im Haus des Admetos ein lautes Trinkgelage, ohne etwas vom Tod der Alkestis zu wissen (Admetos verbirgt seinen Kummer, um das heilige Gesetz der Gastfreundschaft nicht zu verletzen). Nachdem er die Wahrheit erfahren hat, stellt sich Herakles entschlossen dem Todesgott entgegen, besiegt ihn und befreit Alkestis gewaltsam. Im Finale von Euripides' Drama bringt Herakles schließlich die gerettete Königin mit dem Kopf in eine Decke gewickelt in den Palast und bittet Admetos eindringlich, die Fremde zu beherbergen. Inzwischen hat Admetos der sterbenden Alkestis geschworen, niemals eine andere Frau ins Haus zu lassen. Erst als Admetos der Forderung des Herakles nachgibt, erlaubt er Alkestis, den Schleier abzulegen, zur Freude ihres erstaunten Gatten. Schließlich lässt Euripides Admetos' alten Vater Pheres auftreten, der sich im Gegensatz zu Alkestis kategorisch weigert, anstelle seines Sohnes zu sterben, als dieser die Dreistigkeit besitzt, ihm dies anzubieten. Diese seltsame Mischung von Gattungen schockierte im 17. und 18. Jahrhundert die Verfechter des strengen Klassizismus, die für die Reinheit des Genres eintraten. „Man sollte nicht über Geschmäcker streiten, aber es ist klar, dass solche Szenen in unserer Zeit nicht einmal auf dem Jahrmarkt geduldet werden würden“, schrieb über die Szenen von Admetos mit Pheres und Herakles sarkastisch Voltaire.⁷²

Nennen wir nur die berühmtesten Werke, [181] die vor Glucks Oper entstanden sind: Lullys Oper auf ein Libretto von Philippe Quinault „Alceste“ (Versailles, 1674), Händels Oper „Admeto, re di Tessaglia“, nach einem Libretto eines unbekanntes Autors (London, 1727), Hermann Raupachs Oper „Alceste“, nach einem Text von A. P. Sumarokov (St. Petersburg, 1758, eine der ersten Opern in russischer Sprache).

Die barockste und vielgestaltigste von ihnen war Lullys „Alceste“, ein prächtiges Spektakel, dessen 5 Akte jeweils an einem anderen Ort spielten und dessen Geschehen das gesamte Panorama der menschlichen Existenz umfasste: Verlobung, Hochzeit, Brautentführung, Krieg, Sieg, Tod, Abstieg ins Jenseits und Auferstehung. Hier wurden nicht nur die klassizistischen Regeln der „drei Einheiten“ (Ort, Zeit und Handlung) trotzigt verletzt, sondern es wurden auch Episoden und

72 Voltaire 1974. S. 178, 179.

Figuren eingeführt, die Euripides nicht kannte und die entweder frei erfunden oder aus späteren antiken Mythen über Alceste entlehnt wurden. Nach einem Prolog, der Ludwig XIV. verherrlicht, beginnt Lullys Oper mit der Brautwerbung dreier Freier für Alceste: Admète, Herakles und Licomède. Im Verlauf des darauf folgenden Krieges verwundet Licomède Admète tödlich, Alceste schwört, an seiner Stelle zu sterben, und der tapfere Herakles steigt in den Hades hinab, holt sie von dort zurück und übergibt sie dem glücklichen Bräutigam. Begleitet wird das Ganze von zahlreichen Nebenepisoden, Ballettdivertissements und spektakulären Bildern von Königspalästen, einer Meereslandschaft, einer Schlacht, einem „Festmahl in der Unterwelt“ und dem abschließenden Auftritt Apollos, in dem der Sonnenkönig zu erkennen ist.

Händels „Admeto“ war dramaturgisch viel einfacher und strenger, aber auch das altitalienische Libretto von Aurelio Aureli, das die Grundlage für den Text der Oper bildete, verlagerte den semantischen Schwerpunkt vom Thema der Selbstaufopferung Alcestes auf ihre Abenteuer am Hofe des Admeto nach ihrer Rückkehr von den Toten in unkenntlicher Gestalt. Hier verkleidet sich Alceste als Mann, betritt den Palast und beobachtet, wie der willensschwache Admeto versucht, ihre temperamentvolle Rivalin, Prinzessin Antigona, zu heiraten. In Admeto, wie auch in einer Reihe anderer Händel-Opern aus den Jahren 1726-1728, gibt es zwei gleichberechtigte Frauenrollen, was darauf zurückzuführen ist, dass in seinem Ensemble zwei extrem eifersüchtige Primadonnen, Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni, vertreten waren. Die pathetische Ouvertüre, die schwermütige Musik der ersten Szenen (Admeto's Krankheit) und die majestätische Düsternis der Szene des Herkules im Jenseits machen Händels „Admeto“ mit Glucks „Alceste“ [182] verwandt, aber die Handlungsstränge der beiden Musikdramen gehen weiter auseinander. „Admeto“ war zu Händels Lebzeiten populär, und Gluck kannte möglicherweise einige Fragmente dieser Oper.

Die russische Version der Geschichte, die 1758 auf die Bühne kam und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im Repertoire blieb und von der Gluck kaum eine Ahnung gehabt haben kann, hatte eine wichtige Idee, die keine ihrer Vorgängerinnen hatte und die dann unerklärlicherweise in Glucks Pariser Version der Oper Einzug hielt: die Idee der Selbstaufopferung nicht nur im Namen der Liebe, sondern auch im Namen des Herrschers und des Staates.

Im Libretto von Calzabigi verhält sich die Protagonistin natürlich mit wahrer königlicher Würde, aber ihr Handeln wird nicht von politischer Zweckmäßigkeit, sondern von einer tiefen und zärtlichen, fast mütterlichen Liebe zu Admeto bestimmt.

Musikalisch und aufführungstechnisch war die „Alceste“ von Gluck und Calzabigi keineswegs eine Kopie des „Orpheus“. Zunächst einmal gab es in dieser Oper keine Rollen mehr für Kastraten. Admeto wurde von einem Tenor (Giuseppe Tibaldi) gesungen, die anderen männlichen Rollen waren ebenfalls mit natürlichen Stimmen besetzt, darunter Bariton (Filippo Laschi, der in den Rollen von Apollos Priester und Apollo selbst auftrat) und Bass (Giovanni Domenico Poggi, Orakel und Höllengott). Die kleinen Rollen der Kinder des Admeto und der Alceste wurden von zwei Sopranen gesungen - wahrscheinlich Knaben aus der Hofkapelle. Für die Titelrolle brauchte Gluck eine Sängerin mit einer kräftigen und hellen Stimme, die in der Lage war, sich in die Gedanken und Gefühle der antiken Heldin hineinzusetzen. Er fand eine derart ideale Sängerin in der Person von Antonia Bernasconi, einer gebürtigen Deutschen (ihr Mädchenname war Wagele). Sie war die Stieftochter des damals berühmten Komponisten Andrea Bernasconi, d. h. sie wuchs von klein auf in der Welt der Musik und der Musiker auf. Sie war 1767 etwa 26 Jahre alt, zeichnete sich durch einen ernsten Geist aus und verstand es, die Schönheit von Glucks ungewöhnlich strenger Musik zu durchdringen, die ohne die üblichen Operausschmückungen auskam.

Während die Musikdramaturgie von „Orpheus“ eindeutig französisch ist, knüpft „Alceste“ auch an die Oratorientradition an, die mit dem Werk von Händel und seinen deutschen Zeitgenossen

verbunden ist. Die große Rolle des Chors verleiht dieser Oper den Charakter einer Passion, in der der Chor, wie in der antiken Tragödie, in mehreren Funktionen auftritt: Er nimmt direkt am Geschehen teil, kommentiert es und wird im Laufe der Handlung [183] in verschiedene kollektive Figuren (Menschen, Priester, unterirdische Götter) reinkarniert. Die majestätische Statik von Alceste erinnert sowohl an die archaische Kunst der Antike als auch an die feierliche Gelassenheit christlicher Rituale. Obwohl die Ballettszenen in dieser Oper von Jean-Georges Noverre inszeniert wurden, der zu diesem Zeitpunkt bereits in Wien eingetroffen war, nehmen sie hier keinen besonderen Stellenwert ein.

Im 1. Akt ist die Stimmung so schwermütig, dass nur pantomimische Episoden möglich sind, die die Zeremonie im Tempel begleiten. Auch der 2. Akt beginnt sehr traurig, und erst das plötzliche Wunder der Genesung Admeto's gibt Anlass zu einem kleinen Fest auf der Bühne. Erst nach der endgültigen Auferstehung von Alceste kommt die allgemeine Freude in einem Tanzdivertissement zum Ausdruck (das heute meist weggelassen wird). Überhaupt gibt es in der Partitur von „Alceste“ wenig Lichtblicke; die d-Moll-Ouvertüre stürzt den Hörer sofort in eine Atmosphäre düsterer Vorahnungen, und die Posaunen, die gleich zu Beginn im Orchester erklingen, wecken Assoziationen an schwermütige Kirchenmusik (sodass die Bemerkung des verärgerten Hörers über eine Oper im Geiste von ‚De Profundis‘ eigentlich eine sehr treffende Beobachtung war).

Gluck war sehr stolz auf sein geistiges Kind. Später, 1776, schrieb der Komponist an seinen französischen Librettisten François du Roulet: „Alceste ist eine fertige Tragödie, und ich gestehe Ihnen, dass sie meiner Meinung nach nicht weit von der Vollkommenheit entfernt ist.“ Erst 1769 beschloss er, die Partitur von „Alceste“ zu veröffentlichen und ihr eine Widmung an Leopold, den Großherzog der Toskana, einen der Söhne Maria Theresias und den künftigen Nachfolger Josephs II., beizufügen.

Es war in der Tat die erste Äußerung von Glucks Konzeption der Opernreform, die er mit Calzabigi und Graf Durazzo entwickelt hatte. Es ist inzwischen erwiesen, dass der italienische Text der Widmung von Alceste von Calzabigi stammt. Gluck sprach zwar fließend Italienisch, aber nicht so virtuos, dass er einen literarisch einwandfreien Aufsatz in dieser Sprache verfasst hätte, der zudem viel mehr über das Drama als über die Musik spricht (hier zeigt sich der direkte Einfluss der Ideen von Francesco Algarotti). Die Widmung wurde jedoch nur von Gluck unterschrieben und drückt somit seine kreative Position aus.

Wir werden dieses historisch wichtige Dokument hier vollständig zitieren. [184]

*An den Großherzog Leopold von Toskana*⁷³

Königliche Hoheit!

Als ich mich daran machte, die Musik zu Alceste zu schreiben, nahm ich mir vor, sie gänzlich rein zu halten von all den Missbräuchen, die, eingeführt entweder durch die übel angebrachte Eitelkeit der Sänger oder durch die übermäßige Nachgiebigkeit der Komponisten, die italienische Oper seit so langer Zeit entstellen und das prächtigste und schönste aller Schauspiele in das lächerlichste und langweiligste verwandeln. Mein Sinn war darauf gerichtet, die Musik wieder auf ihr wahres Amt zurückzuführen: dem Drama in seinem Ausdruck und seinen wechselnden Bildern zu dienen, oh-

73 Leopold (1747-1792) war ab 1765 Großherzog der Toskana und ab 1790 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Als aufgeklärter Herrscher gab er der Toskana eine sehr fortschrittliche Verfassung und führte eine Reihe von liberalen Reformen durch. Leopold wird nicht nur mit der Inauguration von „Alceste“ in Verbindung gebracht, sondern auch mit der Entstehung von Mozarts Oper „La clemenza di Tito - Die Milde des Titus“ (1791) und Beethovens Jugendkantate „Auf die Erhebung Leopolds II. zur Kaiserwürde“ (1790).

ne die Handlung zu unterbrechen oder sie durch unnützen und überflüssigen Schmuck zu erkälten. Ich war ferner der Meinung, sie solle bewirken, was in einer sorgfältigen und wohl angelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben, die wohlverteilten Gegensätze von Licht und Schatten bewirken, die dazu beitragen, die Figuren zu beleben, ohne ihre Umrisse zu entstellen. Ich habe daher einen Darsteller nicht in der größten Hitze des Dialogs unterbrechen wollen, um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch ihn mitten im Wort festhalten wollen auf einem gut liegenden Vokal, zur Schaustellung der Beweglichkeit seiner schönen Stimme in einer langen Koloratur, oder ihm durch ein Orchester-Zwischenspiel eine Atempause für eine Kadenz zu liefern. Ich habe es nicht für nötig gehalten, den zweiten Teil einer Arie, vielleicht den leidenschaftlichsten und wichtigsten, rasch abzutun, um Gelegenheit zu haben, nach der Regel die Worte des ersten Teils viermal zu wiederholen, um die Arie da zu enden, wo ihr Sinn dem widerspricht, um dem Sänger Gelegenheit zu geben, zu zeigen, er sei imstande, eine Passage so und so oft willkürlich zu verändern.⁷⁴

Kurz, ich habe gesucht, alle jene Missbräuche zu vermeiden, gegen die der Geschmack und die Vernunft sich seit langer Zeit umsonst laut aufgelehnt haben. Ich bin der Meinung, daß die Ouvertüre die Zuschauer auf die darzustellende Handlung vorbereiten und sozusagen ihren Inhalt zusammenfassen solle; [185] dass das Orchester nach Maßgabe des Interesses und des Affekts behandelt werden solle, ohne im Dialog sich zwischen Arie und Rezitativ so heftig einzudrängen, ohne einen Satz sinnlos zu zerschneiden, ohne die Gewalt und Wärme der Handlung unzeitig zu unterbrechen. Ich war ferner der Meinung, dass mein höchstes Bestreben sich darauf beschränken müsse, eine schöne Einfachheit zu erreichen. Ich habe vermieden, aus Schwierigkeiten Wesens zu machen zum Schaden der Klarheit. Ich habe es nicht für verdienstlich gehalten, auf Entdeckungen auszugehen, wenn sie nicht durch die Situation und den Ausdruck von selbst gegeben waren. Und da ist keine hergebrachte Regel, die ich nicht glaubte nach Belieben zugunsten der Wirkung opfern zu dürfen.

Dies sind meine Grundsätze. Glücklicherweise kam meinen Absichten das Textbuch zum Erstaunen entgegen. Der gefeierte Autor, im Kopfe eine neue Vorstellung des Dramatischen, hat an die Stelle der zierlichen Beschreibungen, der überflüssigen Vergleiche, der gemeinplätzig und frostigen Moralsprüche die Sprache des Herzens, die starken Gemütsbewegungen, die fesselnden Situationen und ein immer wechselndes Schauspiel gesetzt. Der Erfolg hat meine Grundsätze gerechtfertigt, und die allgemeine Billigung in einer so erleuchteten Stadt⁷⁵ hat klar gezeigt, daß Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit die großen Ursprünge sind in allen Äußerungen der Kunst.

Bei alledem, trotz des wiederholten Drängens der achtungswertesten Personen, mich zur Veröffentlichung dieses meines Werks zu bestimmen, bin ich mir ganz des Wagnisses bewusst, das man mit der Bekämpfung so weitverbreiteter und so tief eingewurzelter Vorurteile läuft. So habe ich mich genötigt gesehen, mich des mächtigen Schutzes Eurer Kgl. Hoheit zu versichern und um die Gnade zu bitten, diesem meinem Werk Ihren erlauchten Namen voranzusetzen, der mit so viel Grund die Stimmen

74 Gluck beschreibt die übliche Aufführungspraxis der italienischen Da-Capo-Arie, bei der der zweite, kontrastierende Teil kürzer war als der erste, und die Reprise immer improvisierte Verzierungen und Kadenzen des Solisten enthielt.

75 Wien. Anmerkung des Autors.

des erleuchteten Europa in sich vereinigt.

Der große Schützer der schönen Künste, der Beherrscher eines Volkes, das sich rühmen darf, sie aus der allgemeinen Bedrückung von neuem erhoben und in jeder die größten Vorbilder geschaffen zu haben, in dieser Stadt, stets die erste, das Joch gemeiner Vorurteile abzuschütteln, um sich den Weg zur Vollkommenheit zu bahnen,⁷⁶ [186] kann allein die Reform dieses edlen Schauspiels unternehmen, an dem alle schönen Künste so viel Anteil haben.

Wenn dies glücken sollte, wird mir der Ruhm bleiben, den ersten Stein bewegt zu haben und damit ein öffentliches Zeugnis für die Schirmherrschaft Eurer Hoheit zu erhalten, der ich die Ehre habe, mich zu Eurem gehorsamsten Diener zu erklären.

Eurer Königlichen Hoheit gehorsamster, treuester und zu Dank verpflichteter Diener

Christoph Gluck.

Der Ort der Widmung wurde nicht zufällig gewählt.

Gluck besuchte Florenz, die Hauptstadt der Toskana, während der Karnevalszeit im Jahr 1767. Am 22. Februar dirigierte er im Teatro della Pergola eine Aufführung von Traettas „Iphigenie auf Tauris“, zu der er einen eigenen Prolog zu einem allegorischen Text des lokalen Dichters Lorenzo Ottavio Del Rosso schrieb. Der Inhalt des pompösen Prologs hatte nichts mit der Handlung der Oper zu tun; in ihm verherrlichten die olympischen Götter, angeführt von Jupiter selbst, die Geburt der Tochter des Großherzogs. Offenbar wurde Gluck von diesem aufgeklärten Herzog wohlwollend aufgenommen und hoffte, dass Florenz eines der Zentren für die Entwicklung neuer Ideen werden würde, die sich in Wien noch mit gemischtem Erfolg durchsetzten. Leopold war jedoch weder in der Politik noch in der Kunst radikal, und sein Geschmack orientierte sich eher an italienischer als an deutscher Musik, auch wenn diese auf italienischen Texten beruhte. Auch die Aufführung der Wiener Version von „Alceste“ in Bologna 1778 war nicht sehr erfolgreich; das lokale Publikum fand das Werk zu komplex und unverständlich.

In Deutschland jedoch wurden Glucks Appelle beherzigt und führten zu unerwarteten Ergebnissen: Die erste bedeutende deutsche Oper basierte auf der Handlung von „Alceste“.

⁷⁶ Dies bezieht sich auf Florenz, die Hauptstadt der Toskana, wo die größten Dichter, Maler und Architekten der Renaissance wirkten, und wo Ende des 16. die Gattung des Musikdramas selbst entstand.

Wieland, Gluck und Goethe

Musik, Theater und Literatur entwickelten sich im 18. Jahrhundert nicht genau zur gleichen Zeit, wenn man von der Veränderung der Geschmäcker, Strömungen und ästhetischen Einstellungen spricht. In vielerlei Hinsicht war die Musik den anderen Künsten voraus. Dies führt manchmal [187] zu merkwürdigen Verirrungen des historischen Bewusstseins. So spricht man beispielsweise von der Poetik des Sturm und Drang, im Zusammenhang mit dem Werk von Haydn, Mozart und ihren Zeitgenossen der 1760er bis frühen 1770er Jahre, obwohl sich die literarische Bewegung, die später nach dem gleichnamigen Drama von Friedrich Maximilian von Klinger aus dem Jahr 1777 so benannt wurde, in der deutschen Literatur ganz unabhängig von der Musik entwickelte und ihren Höhepunkt erreichte, als der Sturm“ in der Musik der Hochklassik Platz machte. Aber wenn wir von „Sturm und Drang“ in einem umfassenden Sinn sprechen, dann sind die Analogien zur Musik durchaus angebracht.

Zu den wegweisenden Meisterwerken der deutschen Literatur der Sturm-und-Drang-Periode gehören insbesondere Gottfried August Bürgers Ballade „Lenore“ (1773), die von infernalischer Schaurigkeit ist und eine Welle von Jugendselbstmorden in ganz Europa auslöste, Johann Wolfgang von Goethes Roman „Die Leiden des jungen Werther“ (1774), das brutale realistische Drama von Jakob Michael Reinhold Lenz „Die Soldaten“ (1776) und Friedrich Schillers rebellisches Trauerspiel „Die Räuber“ (1781). Die Helden des „Sturm und Drang“ sind von der Gesellschaft verstoßene Einzelgänger, die sterben, ins Exil gehen, Opfer dunkler Mächte werden. Die „Stürmer“ sprachen aus dem Munde der hochgebildeten, begabten, energischen und empfindsamen dritten Klasse, die die bestehenden feudalabsolutistischen Ordnungen als bewusst ungerecht und beleidigend für einen schöpferischen und feinfühligem Menschen empfanden.

In der Musik dieser Zeit ist das Thema des sozialen Unfriedens und der tragischen Einsamkeit des Individuums noch nicht erklingen, aber ängstliche und düstere Stimmungen waren in vollem Umfang zu spüren. Nicht umsonst basierten fast alle reformistischen Werke im Bereich des Musiktheaters auf Handlungen mit tragischen Peripetien (Glucks „Orpheus“ und „Alceste“, Traettas „Iphigenie auf Tauris“ und „Antigona“) oder sogar mit einem tragischen Ende (Glucks und Angiolinis „Don Juan“ und „Semiramis“, einige Pantomim-Ballete von Noverre). Auch in der Instrumentalmusik, deren Aufgabe damals in erster Linie darin bestand, das Ohr zu erfreuen und für angenehme Unterhaltung zu sorgen, entstanden Ende der 1760er und Anfang der 1770er Jahre eine ganze Reihe von dramatisch-konfliktreichen und keineswegs unterhaltsamen Werken, wie etwa einige der Sinfonien des jungen Haydn, die ausdrucksstarke Namen erhielten - nicht die des Autors, aber durchaus gerechtfertigt durch ihren Inhalt: „Lamentatione“ (Nr. 26), „Trauer-Sinfonie“ (Nr. 44), „Abschiedssinfonie“ (Nr. 45), „La Passione“ (Nr. 49). [188]

Glucks Oper „Alceste“, die in Wien und später in Paris wegen ihrer übermäßigen Düsternis gerügt wurde, hinterließ bei Christoph Martin Wieland (1733-1813) einen starken Eindruck, der eine ziemlich lange Kette musikalischer, literarischer und theatralischer Folgen nach sich zog. Zwischen 1769 und 1772 war Wieland Professor an der Universität Erfurt und nahm dann die Einladung der Herzoginwitwe Anna Amalia von Sachsen-Weimar an, Hauslehrer ihrer beiden Söhne zu werden. Dazu zog er nach Weimar, einem der wichtigen Zentren des „aufgeklärten Absolutismus“ in Deutschland. Als Schriftsteller war Wieland nicht direkt am „Sturm und Drang“ beteiligt. Sein Name wurde durch Werke mit ironischem und märchenhaftem Charakter verherrlicht, durch die Romane „Agathon“ und „Geschichte der Abderiten“, durch die Gedichte „Oberon“ und „Musarion“. Vor diesem Hintergrund hebt sich sein Drama „Alceste“ (1773) besonders hervor.

Im Anschluss an Gluck und unter dessen Einfluss wandte sich Wieland der Handlung der „Alceste“ zu und schuf 1773 ein gleichnamiges Stück in deutscher Sprache, zu dem der Komponist Anton Schweitzer die Musik schrieb. Das Ergebnis war ein Werk einer eher seltenen Gattung, ein ernstes Singspiel, das an einigen Stellen tragisches Pathos vorgaukelt, aber letztlich ein Happy End hat. Manchmal wird Wielands und Schweitzers „Alceste“ als die erste oder eine der ersten deutschen Opern bezeichnet; sie erlangte beträchtliche Popularität und wurde im 18. Jahrhundert häufig aufgeführt, nicht nur in Weimar, sondern auch in anderen deutschen Städten.

Wieland, dessen Geschmack dem Klassizismus nahe stand, befreite bewusst die Handlung sowohl von den „Exzessen“ der barocken Opernlibretti als auch von dem „schlechten Geschmack“, den er, Voltaire folgend, bei Euripides fand. In seinem Bestreben, ein psychologisch möglichst plausibles Werk zu schaffen, ging Wieland noch weiter als Calzabigi, indem er die Götter aus dem Kreis der Figuren entfernte (mit Ausnahme von Herakles, der eigentlich kein Gott, sondern der sterbliche Sohn des Zeus ist). In der Tat hat Wieland die tragische Handlung auf die Ebene der „tränenreichen Komödie“ oder des „bürgerlichen Dramas“ (um die Terminologie von Diderot und Lessing zu verwenden) zurückgestuft. Die Handlung von Wielands „Alceste“ spielt nicht in den prächtigen Räumen eines Palastes, eines Tempels oder eines Platzes, auch nicht inmitten der dunklen Elemente des Universums, die den Helden nahe kommen, sondern in den vier Wänden einer menschlichen Behausung, deren gemütliche Behaglichkeit plötzlich in die Isolation des bürgerlichen Lebens umschlägt.

In Wielands „Alceste“ gibt es 5 Akte und 4 Hauptfiguren: [189] Admet, Alceste, Alcestes Schwester, die junge Parthenia, und Herakles, Admets Freund. Die ersten beiden Akte sind dramaturgisch fast identisch mit Glucks Oper: Es geht um Admets Krankheit und Alcestes Entschluss, sich zu opfern, dann um Admets Genesung und Alcestes Tod. Dann beginnen die Abweichungen: Im 3. Akt erscheint Herakles, der die Trauer im Haus seines Freundes sieht und verspricht, Alceste den Göttern des Jenseits zu entreißen. Im 4. Akt versucht die vernünftige Parthenia, den verzweiferten Admet zu trösten. Im 5. Akt schließlich, während der Gedenkfeier für Alceste, bringt der zurückkehrende Herakles einen Fremden unter einem Schleier mit. Admet zweifelt, dass es sich dabei um seine wiederauferstandene Frau handelt, aber nach einem Blick auf sie ist er überzeugt, dass sein treuer Freund Wort gehalten und Alceste zum Leben erweckt hat.

Wielands Stück wurde von Goethe in seiner Satire „Götter, Helden und Wieland“ von 1774 scharf kritisiert. Goethes Kritik richtete sich gegen eine kleinbürgerliche Mattherzigkeit der Antike und gegen ein zu fades Tugendverständnis. Goethes Herkules erklärt Wieland, der angeblich im Traum mit Schlafmütze und Schlafrock ins Reich des Hades gefallen ist, was die wahren Tugenden der Alten waren: Reichtum, Körperkraft, Fruchtbarkeit, großzügige Gastfreundschaft, hemmungsloses Feiern. Wieland widerspricht ihm irritiert: „Die meisten der von Ihnen genannten Tugenden werden heute als Laster bezeichnet.“⁷⁷ Die Konkurrenz in beispiellosem Altruismus zwischen den Figuren von Wielands „Alceste“ hat Goethe ebenfalls zum Lachen gebracht: „Du hast eine Frau, die für ihren Gatten sterben will, einen Gatten, der für seine Frau sterben will, und einen Helden, der für beide sterben will.“

Obwohl auch Glucks „Alceste“ von Ideen hoher Moral und idealistischer Selbstaufopferung durchdrungen war, wäre es unmöglich, solche Vorwürfe auf sie anzuwenden. Die Musik enthüllte in der klassifizierten antiken Handlung eine solche psychologische und mystische Tiefe, dass sie die Oper in ein Mysterium verwandelte, in eine spirituelle Handlung, die in einer heiligen Katharsis gipfelte. Zum Teil lässt sich diese Feststellung auch auf die musikalische Umsetzung von Wielands „Alceste“ übertragen, wenngleich Anton Schweitzers Werk natürlich nicht mit Glucks Meisterwerk auf eine Stufe gestellt werden kann.

77 Goethe 1892, 116.

Mozart, der „Alceste“ 1778 in München hörte, [190] stand Schweitzers Musik eher kritisch gegenüber, obwohl er ihr gewisse Vorzüge zubilligte: Die Ouvertüre schien ihm „das Erbärmlichste, was er je gehört hatte, aber einige Ausschnitte von Arien und Rezitativen gefielen ihm.“⁷⁸ Schweitzer, der offensichtlich bereits mit Glucks Partitur vertraut war, gelang es, durch Gluck zu Euripides zurückzukehren, gerade gegenüber dem etwas erdig-banalen Text von Wieland. Musikalisch besonders eindrucksvoll sind die Szene von Alcestes Tod im 2. Akt und die Szene des Gedenkbets von Admet und Parthenia im 5. Akt, die vom Chor begleitet wird und einen fast Gluck'schen Ausdruck erreicht. Nur die Musik vermittelt zuweilen ein geheimnisvolles Gefühl, das sich keineswegs aus Wielands Text ableitet: Eine uralte Ehrfurcht vor einem höheren Schicksal schleicht sich in die behaglich eingerichtete menschliche Behausung und erinnert an die ursprüngliche Tragik der menschlichen Existenz und an die Zerbrechlichkeit irdischer Bindungen.

Wir wissen nicht, zu welchem Zeitpunkt Wieland und Gluck in direkten Kontakt traten - wahrscheinlich eher schriftlich als persönlich. Es gibt eine Korrespondenz zwischen ihnen, aber nur Glucks Brief an Wieland vom 7. Juli 1776, eine Antwort auf Wielands uns unbekanntes Brief vom 13. Juni, hat überlebt. Doch auch dieser Brief stammt es aus einem Briefwechsel, er war also nicht der erste. Gluck nannte Wieland 1776 seinen Freund, also muss diese Freundschaft früher begonnen haben - vielleicht gerade zur Zeit der Entstehung von Wielands Alceste? Soweit wir wissen, ist Gluck nie nach Weimar gereist und er ist Wieland auch nicht an anderen Orten begegnet, an denen dieser zuvor gelebt und gearbeitet hatte (Biberach, Tübingen, Zürich, Erfurt). Der oben erwähnte Brief von Gluck an Wieland ist von großer biografischer und ästhetischer Bedeutung, aber wir werden erst später auf seinen Inhalt zurückkommen, da die darin beschriebenen Ereignisse Ende der 1760er Jahre noch nicht stattgefunden hatten. Nichtsdestotrotz eröffnet die offensichtliche Kontinuität der beiden Alcestes, der von Gluck und der von Wieland, eine weitere vielversprechende Linie im kulturellen Raum des 18. Jahrhunderts: eine Linie, die Gluck und die Weimarer Klassiker (einschließlich von Goethe) und, im weiteren Sinn die Musik und andere Künste verbindet: Literatur, Theater, Malerei. Einer der Vertreter einer großen erblichen Künstlerfamilie, Johann Heinrich Tischbein der Ältere (1722-1789), schuf [191] um 1780 zwei Gemälde zum Thema „Alkestis“. Das eine stellte den Tod der Alkestis dar, das andere ihre Wiederauferstehung von den Toten durch die freundliche Selbstlosigkeit des Herakles. Stil und Ausstattung dieser Bilder passten am besten zu Wielands „Alceste“, aber vielleicht wurde auch Glucks „Alceste“ ähnlich fantasievoll, zugleich antiklimaktisch und sentimental empfunden.

Neben Wielands und Schweitzers „Alceste“ wurde die Idee eines „ernsten Singspiels“ in Georg Anton Bendas „Romeo und Julie“ verkörpert, einer Oper mit gesprochenen Dialogen, die 1776 am Hof des Herzogs von Sachsen-Coburg in Gotha aufgeführt wurde. Das Libretto von Friedrich Wilhelm Gotter basierte auf Shakespeares Tragödie, deren Ende jedoch geändert wurde: Die Liebenden bleiben am Leben. Diese scheinbar naive „Verbesserung“ von Shakespeare lag auf der gleichen Linie wie die Happy Ends in Glucks „Orpheus“ und „Alceste“. Benda kannte diese Opern zweifelsohne gut (er hatte „Alceste“ in Florenz gehört). Andererseits ging Benda in einigen seiner Musiktheaterexperimente der 1770er Jahre noch weiter als Gluck, indem er keine Opern im eigentlichen Sinne schuf, sondern Werke in der Gattung des Melodrams (Rezitation eines Schauspielers, in Begleitung eines Orchesters): „Ariadne auf Naxos“, „Medea“, „Pygmalion“. Goethe wiederum interessierte sich für die Gattung des Melodrams und verwendete diese Technik vor allem im Finale der Tragödie „Egmont“. Der Einfluss der reformistischen Ideen auf das deutsche Theater beschränkte sich also nicht nur auf den direkten Einfluss von Gluck, obwohl auch dieser Einfluss sich als vielfältig und fruchtbar erwies.

78 Aus einem Brief an seinen Vater vom 18. Dezember 1778, Mozart 2006, 186.

Ein schöner „Misserfolg“: Paris und Helena

Das dritte gemeinsame Werk von Gluck und Calzabigi, das Musikdrama „Paris und Helena“, fiel ganz anders aus als „Orpheus“ und „Alceste“. Hier gab es überhaupt keine Tragik. Im Gegenteil, die Oper entwickelte in 5 Akten eine eher liebliche Geschichte, die allerdings als Prolog zum späteren Trojanischen Krieg diente. Der Grund für den Krieg war der griechischen Sage nach die Entführung der schönsten Frau der Welt - Helena, der Frau des spartanischen Königs Menelaos - durch den trojanischen Prinzen Paris. Da am Hof der frommen Maria Theresia die Inszenierung einer Oper mit einer Handlung, die offenen Ehebruch implizierte, [192] undenkbar war, machte Calzabigi Helena nicht zur Frau, sondern nur zur Braut von König Menelaos (der nie auf der Bühne erscheint), und so wurde die Schärfe der Intrige schließlich dem Anstand geopfert.

Die Hauptfiguren sind, wie im „Orpheus“, drei: Paride, Elena und Amor, der hier in Gestalt des Höflings Erasto (der Name bedeutet „der Liebende“) auftritt. Elena weist die Annäherungsversuche von Paride zunächst zurück, doch Erasto bringt sie dazu, sich in den jungen Mann zu verlieben, und im Finale segeln beide nach Troja, obwohl die Göttin Athene einen blutigen Krieg und darauf folgende Katastrophen prophezeit hat.

Im Jahr 1768 stellte Calzabigi den Text des neuen Musikdramas fertig und legte ihn Gluck vor, doch aufgrund der regen Tätigkeit des Komponisten wurde die Musik erst im Frühjahr 1770 vollendet. Die Oper wurde am 3. November 1770 im Burgtheater zu Ehren von Leopold, Großherzog der Toskana, uraufgeführt, dem Gluck zuvor die Partitur von „Alceste“ vorgelegt hatte.

Auch in diesem Fall fand eine doppelte Widmung statt.

Calzabigi widmete das Libretto dem Großherzog Leopold, während Gluck seine Partitur einem anderen Kunstmäzen mit einem extrem langen Namen widmete: „Herzog João Carlos de Bragança e Ligne de Sousa Tavares Mascarenhas da Silva“ (1719-1806). Er stammte aus höchstem portugiesischem Adel, lebte aber eine Zeit lang in Wien und diente während des Siebenjährigen Krieges in der österreichischen Armee. Auf Deutsch wurde er „Johann Carl de Braganza“ genannt, auf Italienisch „Giovanni di Braganza“. Später kehrte er nach Portugal zurück, wo er ein bedeutender Politiker und Mäzen der Wissenschaften und Künste wurde.

Die Widmung von „Paris und Helena“ an den Herzog von Braganza wirft ein Licht auf die ästhetischen Ziele, die Calzabigi und Gluck in diesem Fall verfolgten. Es ist wahrscheinlich, dass auch dieser Text das Ergebnis gemeinsamer Überlegungen war; speziell die gelehrten literarischen Anspielungen (und das lateinische Zitat am Ende) dürften von einem hochgelehrten Dichter angeregt worden sein.

An den Herzog João de Bragança

Wien, 3. Oktober 1770

Eure Hoheit!

Wenn ich Eurer Hoheit diese meine Arbeit widme, bin ich weniger bemüht, einen Schützer, als einen Richter zu finden. Nur ein gegen die Vorurteile der Gewohnheit bewaffneter Geist, eine zureichende Kenntnis [193] der erhabenen Lehren der Kunst, ein sowohl nach großen Mustern als nach den unveränderlichen Grundsätzen des Schönen und des Wahren gebildeter Geschmack sind es, die ich in meinem Maecenas suche, und in Eurer Hoheit vereinigt antreffe.

Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden, entschloss ich mich, die Musik der „Al-

ceste“ herauszugeben, und ich glaubte mir schmeicheln zu dürfen, dass man sich ereifern würde, die von mir eröffnete Bahn zu verfolgen, um die Missbräuche zu zerstören, die sich in die italienische Oper eingeschlichen und sie entwürdigt haben. Ich habe mich jedoch überzeugt, dass meine Hoffnung vergeblich gewesen ist. Die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist und zu allen Zeiten dem Fortschritt der Künste tausendmal nachteiliger war als die Unwissenden, wüthen gegen eine Methode, welche, wenn sie sich begründet, ihre eigene Anmaßung zu vernichten droht. Man hat geglaubt, nach unvollkommen einstudierten, schlecht geleiteten und noch schlechter ausgeführten Proben sogleich absprechen zu können; man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnet, welche die Oper auf der Bühne hervorbringen könnte! - Ist das nicht der Scharfsinn jener griechischen Stadt, welche ganz in der Nähe die Wirkung mehrerer Bildsäulen, die für hohe Säulen bestimmt waren, berechnen wollte? – Einer dieser überspannten Kunstfreunde, deren Seele ihren Sitz nur in den Ohren hat, wird manche meiner Arien zu rau, manche Passage zu hart oder zu wenig vorbereitet finden; er bedenkt aber nicht, dass, in Beziehung auf die Situation, eine Arie oder Passage gerade diesen erhabenen Ausdruck verlangt, und dadurch den glücklichsten Gegensatz bildet. Ein Pedant in der Harmonie wird ferner hie und da eine geniale Nachlässigkeit oder einen falschen Eindruck bemerken wollen, und sich für berufen halten, das Eine wie das Andere als unverzeihliche Sünden gegen die Geheimnisse der Harmonie zu erklären, worauf sich bald eine Menge vereinigen wird, diese Musik als barbarisch, wild und überspannt zu verdammen.

Den übrigen Künsten geht es in dieser Hinsicht nicht viel besser; man urteilt über sie mit ebenso wenig Gerechtigkeit und Einsicht, und Eure Hoheit werden davon leicht den Grund erraten: denn je mehr man nach Vollkommenheit und Wahrheit strebt, desto notwendiger werden die Eigenschaften der Richtigkeit und Genauigkeit. Die Züge, welche Raphael von den übrigen Malern unterscheiden, sind in manchen Fällen kaum bemerkbar. Leichte Abweichungen in den Umrissen zerstören die Ähnlichkeit eines Karikaturskopfes nicht, aber sie verunstalten das Antlitz einer schönen Gestalt gänzlich. In der Musik will ich nur ein Beispiel anführen, es ist die Arie aus der Oper Orfeo „Che farò senza Euridice“. – Nähme man damit nur die geringste Veränderung entweder in der Bewegung oder in der Art des Ausdrucks vor, so würde sie eine Arie für das Marionetten-Theater werden. In einem Stück dieser Gattung kann eine mehr oder weniger gehaltene Note, [194] eine Verstärkung des Tons, eine Vernachlässigung des Zeitmaßes, ein Triller, eine Passage u. dgl. den Effekt einer Szene gänzlich zerstören. Wenn es sich nun darum handelt, eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen durchzuführen, so ist die Gegenwart des Tonsetzers ebenso nötig, als die Sonne den Schöpfungen der Natur. Er ist die Seele und das Leben derselben; ohne ihn bleibt alles in Unordnung und Verwirrung: allein er muss gefasst sein, allen Hindernissen zu begegnen, wie man Menschen begegnet, welche, ungeachtet sie Augen und Ohren haben, dennoch unbekümmert über die Beschaffenheit derselben sich berufen fühlen, über die schönen Künste zu urteilen, bloß, weil sie nur mit Augen und Ohren begabt sind: denn die Wut, gerade über Dinge, die man am wenigsten versteht, schnell abzusprechen, ist ein gewöhnlicher Fehler der Menschen. Ja, einer der größten Philosophen dieses Jahrhunderts hat es in jüngster Zeit gewagt, über die Musik zu schreiben und seine Ideen als Orakelsprüche mit der Überschrift zu veröffentlichen: „Sogni di Ciechi e Fole di Romanzi - Die Träume der Blinden“.

den sind noch nie da gewesene Wahnvorstellungen.“⁷⁹

Eure Hoheit werden das Drama des „Paris“ bereits gelesen und dabei bemerkt haben, dass es der Einbildungskraft des Tonsetzers jene starken Leidenschaften, jene großartigen Gemälde, jene tragischen Situationen nicht darbietet, welche in der „Alceste“ die Gemüter der Zuschauer erschüttern, und zu ernstest Affekten Gelegenheit bieten. Hier wird man dieselbe Kraft und Stärke in der Musik ebenso wenig erwarten, als man in einem im hellen Licht gemalten Bild weder dieselbe Kraft des Halbdunkels, noch dieselben grellen Gegensätze fordern würde, die der Maler nur bei einem Gegenstand anwenden kann, der ihm zur Wahl eines beschränkten Lichtes allein Raum gewährt. In der „Alceste“ handelt es sich um ein Weib, das nahe daran ist, ihren Gemahl zu verlieren, den zu retten sie Mut genug besitzt, um unter den schwarzen Schatten der Nacht in einem schauerlichen Haine die Geister der Unterwelt heraufzubeschwören, und die noch in ihrem letzten Totenkampf für das Schicksal ihrer Kinder zittern und von einem angebeteten Gatten sich gewaltsam trennen muss.⁸⁰

Im „Paride“ handelt es sich jedoch um einen liebenden Jüngling, [195] der mit der Sprödigkeit eines zwar edlen, aber stolzen Weibes zu kämpfen hat, und dieses endlich mit allen Künsten erfinderischer Leidenschaft besiegt. Darum habe ich mir Mühe gegeben, einen Farbenwechsel zu ersinnen, den ich in den verschiedenen Charakteren des Phrygischen und Spartanischen Volksstammes aufsuchte, indem ich dem unbeugsamen und rauen Sinn des einen den zarten und weichen des andern gegenüber stellte. Darum glaubte ich, dass der Gesang, der in meiner Oper lediglich die Stelle der Deklamation vertritt, in der Helena der ihrer Nation angeborenen Rauheit nachahmen müsse; ebenso dachte ich, dass, weil ich diesen Charakter in der Musik festzuhalten suchte, man mir es nicht zum Fehler anrechnen würde, wenn ich mich je zuweilen bis zum Trivialen herabgelassen habe. Will man die Spur der Wahrheit verfolgen, so darf man nie vergessen, dass nach Maßgabe des vorliegenden Gegenstandes selbst die größten Schönheiten der Melodie und Harmonie zu Mängeln und Unvollkommenheiten werden können, wenn man sie am unrechten Orte gebraucht.

Ich erwarte von meinem „Paride“ keinen besseren Erfolg als von meiner „Alceste“, insofern es die Absicht betrifft, in den Tonsetzern die gewünschte Veränderung hervorzubringen; doch alle schon längst vorhergesehenen Hindernisse sollen mich keineswegs abschrecken, zur Erreichung meines guten Zweckes neue Versuche zu machen. Erhalte ich nur die Zustimmung Eurer Hoheit, dann werde ich mit zufriedener Gemüt stets sagen können: „Tolle Siparium; sufficit mihi unus Plato pro cuncto populo – Hebt den Vorhang; ein einziger Platon ist mir lieber als ein ganzes Volk!“⁸¹

79 „Sogni di ciechi, e foli di romanzi“: Laut den Kommentatoren der CCPG stammt das Zitat aus dem Traktat von Esteban Arteaga (1747-1799), *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna, 1783. Arteaga war ein spanischer Ästhetiker, der über Musik schrieb und ein Schüler von Padre G. B. Martini war. Seine Abhandlung war so erfolgreich, dass 1785 in Venedig eine zweite Auflage erschien, die 1789 ins Deutsche übersetzt wurde. Es bleibt unklar, aus welcher Quelle Calzabigi und Gluck dieses Zitat entnommen haben konnten, da die Widmung vor der Veröffentlichung des Traktats von Arteaga geschrieben wurde.

80 Die Situation der 2. Szene des 2. Aktes in der Wiener Fassung von *Alceste*; in der Pariser Fassung ist diese Szene ausgelassen. Anmerkung des Autors.

81 „Hebt den Vorhang, ein einziger Platon ist mir lieber als ein ganzes Volk!“ In Ciceros Abhandlung „*Brutus*“ oder „*De optimo genere oratorum*“ findet sich in Kapitel 51 eine Anekdote über den griechischen Dichter Antimachus: „Als alle Zuhörer, außer Platon, ihn mitten in der Lesung verließen, sagte er: ‚Und doch werde ich lesen: ein Platon ist mir hunderttausend wert.‘ Und er hatte Recht. Denn ein schwieriges Gedicht genügt, um die Zustimmung einiger weniger zu finden, während die landesweite Rede die Sympathie der ganzen Menge

Ich habe die Ehre, mit tiefster Ehrfurcht der bescheidenste, ergebenste und gehorsamste Diener Eurer Hoheit zu bleiben

Cavaliere Christoph Gluck.

Aus diesem Dokument geht hervor, dass die in *Alceste* vorgenommene radikale Umgestaltung der Musik- und Bühnensprache des Musikdramas in den Köpfen der Zeitgenossen nicht die Revolution auslöste, die Gluck und Calzabigi erwartet hatten: Die Komponisten arbeiteten in gewohnter Weise weiter, und die Opernliebhaber, darunter auch einflussreiche Kunstmäzene, waren von den Neuerungen der Reformer nicht begeistert. [196] Außerdem war Gluck anfangs etwas pessimistisch, was die Erfolgsaussichten von *Paris und Helena* anging. Offenbar war ihm klar, dass eine Handlung, die weder tragische Zusammenstöße noch starke Leidenschaften proviziert, das Publikum nicht wirklich fesseln kann.

Warum vertonte er dennoch dieses literarisch und poetisch sehr elegante, aber auf der Bühne sehr langatmige Libretto? Worin sah Gluck seinen Reiz?

„Ich musste nach den verschiedenen Schattierungen suchen, die ich in den verschiedenen Charakteren der beiden Völker, der Phrygier und der Spartaner, fand, und es gelang mir, die Rauheit und Wildheit des einen mit der Zartheit und Sanftheit des anderen zu kontrastieren“, heißt es sinngemäß in der Widmung.

Die Idee, die musikalischen Bilder verschiedener Völker zu kontrastieren, war keineswegs neu, aber der Kontrast selbst schien in diesem Fall ungewöhnlich. Glucks Vorgänger und Zeitgenossen assoziierten Eigenschaften wie „Rauheit und Wildheit“ mit barbarischen Charakteren und „Zartheit und Weichheit“ mit Vertretern europäischer Werte wie bei den alten Griechen, Römern oder mittelalterlichen Rittern. Selbst wenn Komponisten den Orient als ein Reich des Luxus, der Verwahrlosung und der Vergnügungen aller Art darstellten, ging dies oft mit einem Gefühl der gefährlichen Versuchung, der räuberischen List und der unmoralischen Ausschweifungen einher. Insbesondere in Händels Musik sind solche zivilisatorischen Gegensätze reichlich vorhanden, sowohl in seinen Opern („*Rinaldo*“, „*Julius Cäsar in Ägypten*“, „*Xerxes*“) als auch in seinen Oratorien, wo sich der Konflikt zwischen Juden und Heiden („*Samson*“, „*Alexander Balus*“) oder zwischen Heiden und Christen („*Theodora*“) entfaltet. In Traettas „*Iphigenie auf Tauris*“ werden die alten Griechen mit den blutrünstigen Skythen konfrontiert. In Glucks eigenem Werk waren die Kontraste zwischen der raffinierten europäischen und der rauen und lärmenden asiatischen Musik nur in komischen Gattungen anzutreffen („*Der getäuschte Kadi*“, „*Die Pilger aus Mekka*“).

Aber in „*Paris und Helena*“ wird dieser Zusammenstoß in umgekehrter Form dargestellt: Die Spartaner sind hart und kriegerisch, während die aus Kleinasien stammenden Phrygier weich und höflich sind. Es muss gleich gesagt werden, dass das Bild von *Paris* voll und ganz dem galanten Stil entspricht, den Gluck gewählt hat, um zärtliche Liebesgefühle auszudrücken, während der Komponist in Bezug auf *Helena* in vielerlei Hinsicht Wunschdenken an den Tag legt: Man kann in ihrer musikalischen Charakterisierung kaum die berüchtigte Strenge finden.

Zu Beginn der Oper behandelt die Königin [197] ihren Gast mit Zurückhaltung und Ehrerbietung. Doch dann, im Laufe der Liebesbeziehung, erweicht ihr Herz, und sie gibt den Bitten von *Paris* nach - aus Scham, Verwirrung und innerem Kampf. Schließlich willigt sie ein, Sparta in Richtung Troja zu verlassen.

Die Verwandlung *Helenas* von einer stattlich reservierten Königin in eine hemmungslos liebende Frau ist einer der interessantesten und reizvollsten Aspekte dieser im Allgemeinen recht undra-

erregen sollte.“ Vgl. Cicero M. T., *Drei Abhandlungen über die Redekunst*, Moskau 1972. S. 294.

matischen Geschichte. Calzabigi stützte sich nicht nur auf den Mythos der Vorgeschichte des Trojanischen Krieges, sondern auch auf eine Quelle, die etwas Licht auf die Poetik des Libretto wirft: Die „Heroides“ (oder „Heldinnen“) ist eine Sammlung poetischer Briefe im Namen antiker Heldinnen und Helden, die vermutlich von Publius Ovidius Naso verfasst wurde.⁸² So ist Epistel 16 ein imaginärer Brief von Paris an Helena, in dem der trojanische Prinz sie überredet, ihre Heimat zu verlassen und der Anziehungskraft ihres Herzens zu folgen. Helenas Antwort (Brief 17) enthält ein ganzes Spektrum von Gefühlen, von der wütenden Empörung über die Unverschämtheit von Paris bis hin zu einer Erklärung der gegenseitigen Liebe.

Im 18. Jahrhundert war die Gattung des Briefromans eine der beliebtesten und populärsten. Dazu gehörten viele berühmte Romane: „Pamela“ und „Clarissa“ von Samuel Richardson, „Julie oder die neue Heloise“ von Rousseau, „Gefährliche Liebschaften“ von Choderlos de Laclos, „Die Leiden des jungen Werther“ von Goethe.

Tatsächlich übertrugen Calzabigi und Gluck die Poetik des Briefromans auf die Opernbühne, und das war ein sehr kühner Schritt, dessen Neuheit damals niemand zu schätzen wusste. Der Höhepunkt in der Entwicklung dieser Linie kommt im 4. Akt, wo Helena zunächst den Brief von Paris vorliest und dann eine Antwort schreibt. Dies ist eine Situation aus Ovids „Heroides“, die in die literarische und musikalische Sprache der 1770er Jahre, die Sprache des sentimentalischen Romans und des Bühnenmelodrams, übertragen wird.

Die in der Widmung geäußerte Absicht, den Gegensatz zwischen den beiden Völkern zu verkörpern, blieb nicht nur ein Versprechen. Die hier erklärte spartanische Strenge bezieht sich in der Oper allerdings nicht auf Helena, sondern auf ihre Umgebung. Im dritten Akt organisiert die Königin eine Parade für ihren Gast und einen Wettkampf, [198] einen Wettkampf zwischen Krieger und Athlet.

Es ist klar, dass der „Janitscharenstil“, der in der Musik des 18. Jahrhunderts gewöhnlich ein Symbol für kriegerische Barbarei war, in diesem Fall völlig unangebracht war. Der gelehrte Dichter Calzabigi, Mitglied zweier Akademien, wusste sehr wohl, dass die antiken Spartaner ein Kampflied, den „Päan“, sangen und dass die Griechen auch Apollo in der Gattung des „Päan“ priesen. Er schuf daher eine sehr genaue Stilisierung des antiken Päans, die sich im Prinzip nur durch das Vorhandensein von Reimen unterscheidet, die in Operntexten des 18. Jahrhunderts praktisch obligatorisch sind.

Um der Genauigkeit der Bedeutung willen geben wir hier eine wörtliche Übersetzung wieder:

*Von dem glänzenden Thron
komm zu uns herab, schöner Gott von Delos,
Du, der Du der Welt, den Sternen und dem Himmel
Leben, Bewegung und Glanz gibst.*

*Du, der Du Dein Licht verbreitest
durch die Kraft Deiner Strahlen,
Du erweckst zum Leben
goldene Felder, Früchte und Blumen.*

82 Die Frage nach der Urheberschaft des gesamten Zyklus bleibt offen. Die ersten 15. Episteln der Sammlung sind im Namen antiker Heldinnen geschrieben, während die Episteln 16-21 zusammengehören (je ein Brief und eine Antwort darauf). Philologen stellen in verschiedenen Teilen des Zyklus stilistische Unterschiede fest, die darauf hindeuten, dass nicht alle Gedichte von Ovid stammen könnten, aber die Sammlung wird traditionell unter seinem Namen veröffentlicht.

*In Deinen Pfeilen, in Deinem mächtigen Bogen
offenbarst Du Dich, der schicksalhafte Gott von Delos,
der stimmungsgewaltige und majestätische Gott Pinda,
gekrönt mit ewigem Glanz.*

*Komm, schau auf die edlen Wettkämpfe,
blonder Apollo, und hauche der Seele
das schöne Streben nach Ruhm und Sieg ein,
gib uns die Kraft und den Mut des Alkides.*

Vergleichen wir den Text von Calzabigi mit einer authentischen antiken Hymne an Apollo:

*König von Delos, allsehend Deine lichtvollen Augen, goldbärtig,
Verkünder des Kommens reiner Verben, ich bitte Dich für die Menschen -
oh, höre wohlwollend! Alle Dinge sind vor Deinen Augen, der Äther ist unendlich,
und unter dem Äther ist die Erde, die mit einem glücklichen Anteil ausgestattet ist,
und durch die Finsternis der Sterne der bunten Nacht.*

*In seiner Stille, die Wurzeln der Erde und die Grenzen der Welt,
das Herz ist mit dem Anfang und dem Ende beschäftigt.
O Allblütiger, mit Deiner volltönenden Cithara bist Du die Achse des Universums,
steigst auf zur oberen Saite, steigst herab zur unteren Saite und baust mit dem
dorischen Bund die himmlische Achse und alles, was in der Welt lebt, [199]*

*Du harmonisierst die allgemeine Not der Sterblichen,
du teilst gleichmäßig und vermischt Winter und Sommer:
die oberen Seiten dem Winter, die unteren dem Sommer,
und die dorische Harmonie für die süße Farbe des Frühlings.⁸³*

Man hat den Eindruck, dass Calzabigi und Gluck diesen Hymnus kannten, denn die darin erwähnte dorische Harmonie ist tatsächlich im Chor der Athleten aus „Paris und Helena“ zu hören. Zwar herrschte im 18. Jahrhundert noch die terminologische Verwirrung, die im Mittelalter entstanden war: Die altgriechische dorische Harmonie entsprach keineswegs der mittelalterlichen ersten (dorischen) Harmonie mit der Tonika „re“ = „d“.⁸⁴

Aber für die Musiker des 18. Jahrhunderts muss die von Gluck für den Chor der Athleten komponierte Melodie mit ihrem lapidar gesungenen Rhythmus, der vom Männerchor fast unisono gesungen wird, wie eine exakte Nachahmung des spartanischen Pääns geklungen haben, eines Liedes, das Apollo lobt und gleichzeitig zu militärischen Heldentaten aufruft. Die Spartaner waren, wie damals alle Gebildeten wussten, Dorer und mussten daher in der Harmonie singen, die im 18. Jahrhundert als dorisch empfunden wurde.

Kaum jemand, der die Wiener Erstaufführung von „Paris und Helena“ hörte, wusste all diese Feinheiten zu schätzen. Die Oper hinterließ keinen nennenswerten Eindruck und wurde in den

83 Übersetzung von O. V. Smyka. Zitiert in: Antike Hymnen. Moskau 1988. S. 214.

84 LAD ist ein System der Organisation von Klängen in einer bestimmten Klangordnung. In der neuzeitlichen Musik waren die beiden wichtigsten Harmonien Dur und Moll. Die alte, volkstümliche und mittelalterliche Kirchenmusik basiert auf anderen Harmonien, und es gibt in ihr noch viel mehr Harmonien. Im westeuropäischen System der Kirchenharmonien war die erste Skala die d-Moll-Skala, die als dorisch angesehen wurde. Sie unterschied sich vom bekannten d-Moll durch das völlige Fehlen von Tonartvorzeichen. Glucks Musik ist nicht rein dorisch, sondern eher eine Nachahmung ihres Charakters: nüchtern und streng.

folgenden Jahren sowohl in Wien als auch im Ausland weitaus seltener aufgeführt als andere Werke Glucks: die Zahl der Inszenierungen lässt sich an den Fingern einer Hand abzählen, und alle stammen aus den 1770er Jahren. Der Komponist kehrte nie zu dieser Partitur zurück, sondern verwendete die meisten „Leckerbissen“ daraus in seinen späteren Werken. Die Musik von „Paris und Helena“ war in der Tat wunderschön; sie ist eines der poetischsten Werke des Komponisten.

Das Schicksal der Paris-Arie „O, del mio dolce ardor“ („O meine Liebeglut, Objekt der Begierde!“) war überraschend; sie entwickelte ein völliges Eigenleben, [200] verlor im 19. Jahrhundert sogar für eine Weile den wahren Namen ihres Schöpfers. Da Glucks Oper im 19. Jahrhundert nie in ihrer Gesamtheit zu hören war und die Vorstellungen von Alter Musik zu dieser Zeit eher vage waren, wurde die Arie dem italienischen Komponisten Alessandro Stradella aus dem 17. Jahrhundert zugeschrieben. Im Jahr 1870 wurde die Arie von Tschaikowsky für Gesang und Orchester arrangiert, wobei die Urheberschaft von Gluck auch er nicht kannte.⁸⁵

Im 20. Jahrhundert und bis heute erfreut sich die Arie des Paris großer Beliebtheit; sie wird sowohl von Opernsängern als auch von Popkünstlern interpretiert. Man kann also nicht sagen, dass das Experiment mit Paris und Helena gescheitert ist; vielleicht wird diese ungewöhnliche Oper doch noch vom Publikum anerkannt werden.

85 Wie A. V. Komarov, der dieses Problem untersuchte, feststellte, wurde die Arie ab 1852 unter dem Namen Stradellas veröffentlicht; Glucks Urheberschaft wurde erst Ende des 19. Jahrhunderts vollständig wiederhergestellt. Siehe: Komarov A. V., Die Arie „O del mio dolce ardor“ aus Glucks Oper „Paride ed Elena“ - Zum Kontext von Tschaikowskys Instrumentierung, Deutsch von Lucinde Braun//Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen 19 (2012). S. 3-22.

Ein Engel im Haus

Die süße und zärtliche Atmosphäre von Paris und Helena entsprach wahrscheinlich genau Glucks damaliger Stimmung. Viele Jahre lang fehlte ihm und seiner Frau nur die Anwesenheit eines Kindes im Haus, um ihnen das Gefühl eines vollkommenen Eheglücks zu geben. Die Ehe blieb, wie wir wissen, kinderlos, und Gluck muss erkannt haben, dass die Schuld daran ganz bei ihm lag. Doch 1764 änderte sich alles: Im Haus des Paares Gluck erschien ein wahrer Engel: die 5-jährige Nanette Hedler, blond, blauäugig, klingend, sanftmütig und fröhlich zugleich.

Nanettes Mutter war Glucks eigene Schwester Maria Anna Rosina, die den Husarenoffizier Claudius Hedler (1724-1799) geheiratet hatte. Ihre einzige Tochter Anna Maria, oder, wie sie mit ihrem Kosenamen hieß, Nanette, wurde 1759 in Wien geboren und verlor kurz darauf ihre Mutter. Das genaue Todesdatum von Glucks Schwester ist nicht bekannt, aber in den Regimentslisten wird Claudius Hedler bereits 1762⁸⁶ als Witwer geführt. Ab 1763 wurde er in verschiedene Garnisonen [201] in ganz Ungarn berufen, und als er 1769 in den Ruhestand trat, ließ er sich in Pest nieder.

Obwohl Hedler seine kleine Tochter sehr liebte, hielt er es offenbar für besser, sie in Wien in der Obhut ihres Onkels, eines berühmten, angesehenen und wohlhabenden Mannes, zu lassen, der das Kind ebenfalls sehr liebte.

So bekamen Gluck und seine Frau ein Kind, wie es besser und schöner nicht hätte sein können. Der Name Anna (auch Anna Maria oder Maria Anna) war zu dieser Zeit in Österreich sehr beliebt, und es ist nicht verwunderlich, dass Glucks Frau und seine Adoptivtochter praktisch Namensvettern waren.

Der Name selbst schien symbolisch die Stärke von Nanettes Bluts- und Seelenverwandtschaft mit ihrer Familie zu bestätigen. Darüber hinaus hatte das Mädchen ein echtes musikalisches Talent: ein ausgezeichnetes Gehör und eine schöne Stimme. Keiner von Glucks zahlreichen Verwandten konnte sich mit so etwas rühmen. Seine Schwester Anna Elisabeth und zwei Brüder, die damals in Wien lebten, hatten Familien, sodass der Komponist eine ganze Reihe von Neffen und Nichten hatte. Aber Musiker gab es keine mehr in der Familie. Natürlich waren sie alle stolz auf ihren erfolgreichen Verwandten, dessen gesellschaftliches Ansehen in den 1760er Jahren wesentlich höher war als das eines Staatsförsters oder Büroangestellten, sodass sich die bürgerlichen Vorurteile gegen den Musikerberuf längst aufgelöst hatten. Doch ernsthaftes Musizieren erforderte eine gewisse Begabung, und die war nur Nanette gegeben.

Gluck nahm seine verwaiste Nichte nicht nur auf, sondern er adoptierte sie sogar, sodass man später von ihr als „junge Dame von Gluck“ schrieb und sprach. Nanette wiederum nannte Gluck und seine Frau „Papa“ und „Mama“. Er bemühte sich, ihr die beste Erziehung zukommen zu lassen, lud zu Hause Lehrer für Fremdsprachen (Französisch und Italienisch), Tanz und Gesang ein. Nachdem er das Potenzial des Mädchens als Sängerin entdeckt hatte, begann Gluck, die Entwicklung ihres Talents zu forcieren, was zu einem emotionalen Zusammenbruch führte, woraufhin er die weitere Ausbildung ihrer Stimme seinem Freund, dem Kastraten Giuseppe Millico, anvertraute, der 1770 in Wien eintraf. Interessanterweise erhielt der Sänger in Italien, wo Millico zuvor gearbeitet hatte, den Spitznamen „Il Moscovita“, weil er von 1759 bis 1765 in Russland gesungen hatte, allerdings nicht in Moskau, sondern in St. Petersburg. Der Begriff „Moskowien“ wurde in Westeuropa zu dieser Zeit [202] häufig für ganz Russland in einem umfassenden Sinn

86 Einzelheiten über Nanette und ihre Verwandten finden Sie in dem Artikel von Elizabeth Richter (Richter, 20-23).

verwendet.

Millico diente in der kaiserlich-italienischen Hoftruppe und erhielt im Vergleich zu den Gehältern anderer, damals berühmterer Kastraten ein relativ bescheidenes Gehalt von 1500 Rubel jährlich.⁸⁷ Seit 1764 gab Millico dem Großfürsten Pawel Petrowitsch Cembalo-Unterricht, verließ jedoch Russland im Jahr darauf.

In der 1769 im Hoftheater von Parma aufgeführten Inszenierung von „Le feste d'Apollo“ sang Millico die Rolle des Orpheus in einer einaktigen Autorenfassung dieser Oper, die das Finale der Aufführung bildete. Da die Aufführung zu einem feierlichen Anlass stattfand, wurde die Ausgabe des Librettos von schönen Stichen begleitet, die jeden Teil der Aufführung illustrierten. Dem „Orpheus“ war ein Stich vorangestellt, der die Verzweiflung des Helden nach dem Verlust von Eurydike darstellte. Es ist möglich, dass der Autor des Stichs, ein gewisser P. A. Martini, von dem von Millico geschaffenen Bühnenbild inspiriert wurde.

Die Musik des „Orpheus“ erschien dem italienischen Sänger zunächst zu asketisch, doch bald war er, der er selbst Komponist war, von ihrer plastischen Schönheit sehr angetan. So wurde er ein leidenschaftlicher Anhänger und Freund von Gluck (sie wechselten zum „Du“).

Letzterer wiederum begünstigte Millicos Einladung an den Wiener Hof und transkribierte die ursprüngliche Tenorpartie des Admeto in „Alceste“ für seine Stimme. Die Rolle des Paris in „Paris und Helena“ wurde eigens für Millico geschaffen. Im „Wiener Theaterkalender“ für das Jahr 1772 wurde der Sänger mit den schmeichelhaftesten Kritiken bedacht:

„Herr Millico, der erste Sopranist - ein großer Sänger. Er hat eine sehr starke und angenehme Stimme. Einige seiner Schwächen vermag er zu verbergen und so geschickt damit zu spielen, dass er stets als einer der besten italienischen Sänger gehört wird. Die enorme Kraft seiner Stimme kommt am besten in Arien zur Geltung, die besondere Ausdruckskraft erfordern. In ihnen ist er imstande, die stärksten Gefühle zu vermitteln.“⁸⁸

Aus dieser Beschreibung wird deutlich, was und wie Millico Nanette lehren könnte. Gluck selbst verlangte von seinen Sängern nicht nur eine technisch einwandfreie, sondern auch eine möglichst ausdrucksstarke Leistung. [203]

Die Schülerin machte für ihr sehr junges Alter erstaunliche Fortschritte. Ihre Zeitgenossen, die in der Musik äußerst bewandert waren und die hervorragendsten Künstler gehört hatten, bezeugten dies. Im Jahr 1772 besuchte Charles Burney, der nicht nur Forscher und Schriftsteller, sondern auch Musiker war (in seiner Jugend spielte er in einem von Händel selbst dirigierten Orchester) Gluck in Wien. Eines der Ziele seiner Reise war es, Gluck persönlich zu treffen, wozu Burney auf die Vermittlung der berühmten Kunstmäzenin Gräfin Wilhelmine von Thun zurückgriff:

„Sie war so freundlich, eine Notiz über mein Buch an Gluck zu schicken, und er antwortete - für sich selbst - sehr höflich; er hat denselben furchtbaren Charakter, den Händel hatte; er ist ein wahrer Drache, den jeder fürchtet. Er willigte jedoch ein, mich heute Nachmittag zu empfangen, und Lord Stormont und die Gräfin von Thun gingen in ihrer Herablassung so weit, dass sie versprachen, mich zu ihm zu führen.“⁸⁹

87 Chodorkowskaja E.S. Millico, Giuseppe, Musikalisches Petersburg. 18. Jahrhundert. Enzyklopädisches Wörterbuch. Buch 2: K-P. St. Petersburg, 1998. S. 209.

88 Zitat aus: Rice J.A., Antonio Salieri and Viennese Opera, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, S. 172.

89 Burney 1967, S. 105. Lord Stormont (David Murray, Earl of Mansfield, 1727-1796) war zu dieser Zeit der

Burney fuhr fort, ihren Besuch in Glucks damaligem Haus im Wiener Vorort St. Marx im Detail zu beschreiben:

„Es ist hier sehr gut eingerichtet, hat einen hübschen Garten und viele saubere und elegant eingerichtete Zimmer. Gluck ist kinderlos; an der Tür wurden wir von Frau Gluck und seiner Nichte, die in seinem Haus lebt, sowie von dem alten Komponisten selbst empfangen. Glucks Figur und Erscheinung sind groß, sein Gesicht ist von Pocken gezeichnet; er kam bald in gute Stimmung und sprach, sang und spielte nach der Beobachtung der Gräfin Thun mehr, als er je in der Zeit, in der sie ihn kannte, getan hatte. Er begann auf einem sehr schlechten Cembalo, indem er seiner Nichte, die erst 13 Jahre alt ist, die beiden Hauptszenen seiner berühmten Oper „Alceste“ begleitete. Sie hat eine starke und sonore Stimme und sang mit unendlich viel Geschmack, Gefühl, Ausdruckskraft und sogar Geschick. Nach diesen beiden Szenen aus „Alceste“ sang sie mehrere andere, von verschiedenen Komponisten und in verschiedenen Stilen, insbesondere Traetta. Man versicherte mir, dass Mademoiselle Gluck erst seit 2 Jahren eine Gesangsausbildung genossen hatte, was mich angesichts der Exzellenz ihrer Darbietung wirklich überraschte. Sie begann unter der Leitung ihres Onkels zu singen, doch dieser gab sie in einem Anfall von Verzweiflung auf. Als Signor Millico, der um diese Zeit in Wien eintraf, feststellte, [204] dass sie eine vielversprechende Stimme und ein gutes Verständnis besaß, bat er um die Erlaubnis, sie nur für einige Monate zu unterrichten, um zu sehen, ob sie trotz des letzten Zusammenstoßes ihre musikalischen Studien fortsetzen würde; die Ursache des Vorfalles vermutete er eher in der Ungeduld und Impulsivität ihres Onkels als in der mangelnden Begabung seiner Nichte.

Ihre jetzige Darbietung beweist ebenso die Klugheit und Einsicht von Signor Millico, der diese Entdeckung machte, wie auch die ausgezeichnete Art und Weise, in der er seine Anweisungen vermittelte; denn die junge Dame hat seinen Geschmack und seinen Ausdruck so gut erfasst und übernommen, dass sie nichts mit kalter Nachahmung zu tun haben, sondern ganz natürlich ihren eigenen Gefühlen zu entspringen scheinen; und diese Art zu singen ist bei einer Frau vielleicht noch unwiderstehlicher angenehm und reizvoll als bei Signor Millico selbst. Mademoiselle Gluck ist dünn und scheint von schwacher Statur zu sein, und sie singt so ernsthaft, dass ich um ihre Gesundheit fürchten würde, wenn sie das Singen zu ihrem Beruf machen würde; aber sie ist nicht für öffentliche Auftritte ausgebildet.

Als sie fertig war, überredeten wir ihren Onkel, das Stück selbst zu singen; und da er fast ganz ohne Stimme war, gelang es ihm, die Gäste nicht nur zu amüsieren, sondern ihnen sogar das größte Vergnügen zu bereiten; denn durch den Reichtum seiner Begleitung, die Kraft und Leidenschaft seiner Art im Allegro und seine bedeutungsvolle Ausdruckskraft in den langsamen Teilen machte er seinen Mangel an Stimme so gut wett, dass dieser Mangel bald ganz vergessen war. Er war so gut gelaunt, dass er fast seine ganze Oper ‚Alceste‘, viele hervorragende Passagen aus seiner bisher letzten Oper ‚Paris und Helena‘ und aus einer französischen Oper nach Racines ‚Iphigénie‘, die er gerade komponiert hatte, vortrug ...“

Die Rolle der Alceste, die ein außerordentliches Durchhaltevermögen erfordert und stellenweise stimmlich eher unangenehm geschrieben ist, ist heutzutage selbst für professionelle erwachsene

englische Botschafter in Wien.

Sänger nicht leicht zu bewältigen. Die Freude, die das mondäne Burney über die Aufführung von Szenen aus „Alceste“ durch ein 13-jähriges Mädchen empfand, spricht daher für Nanettes wirklich herausragende Fähigkeiten. Burney erwähnte, dass sie nicht für öffentliche Auftritte ausgebildet worden war - vielleicht war es noch zu früh, um von einer Gesangskarriere zu sprechen. Oder vielleicht wollte Gluck, der immer [205] im Theater war, dass sein angebetetes „kleines Mädchen“ sich von dem Schmutz, den Intrigen und dem Klatsch hinter der Bühne fernhielt, die selbst den tadellosesten Ruf verderben konnten. Er verbarg seinen Schatz jedoch nicht vor neugierigen Blicken, sondern gewöhnte Nanette im Gegenteil von klein auf an die High Society. Junge Aristokraten wurden im Alter von 13 Jahren noch nicht in die High Society aufgenommen, doch für das singende Wunderkind konnte er eine Ausnahme machen.

Nach dem von Burney so detailliert beschriebenen Besuch bei Gluck gab es einen Gegenbesuch - eine Dinnerparty beim englischen Botschafter Lord Stormont, an der die Crème de la Crème der Gesellschaft teilnahm: insbesondere der polnische König Stanislaw August Poniatowski, der Herzog von Braganza, Graf und Gräfin von Thun, der portugiesische Botschafter - und Glucks Familie: er selbst, seine Frau und Nichte. Burney, in dessen Notizen all diese großen Namen genannt werden, war natürlich auch anwesend. Nach dem Essen begann das Musizieren, denn alle Eingeladenen waren entweder Musiker oder Musikliebhaber:

„Gegen Ende war die nun stark angewachsene Gesellschaft ungeduldig, Mademoiselle Gluck singen zu hören, was sie auch tat, entweder in Begleitung ihres Onkels auf dem Cembalo allein oder mit mehreren Instrumenten, und zwar auf so reizende Weise, dass ich mir keine andere, vollkommenerere Gesangsleistung vorstellen konnte. Sie sang bewundernswert mehrere ganze Szenen aus den Opern ihres Onkels, deren Musik wirklich so dramatisch, malerisch und ausdrucksvoll ist, dass, wenn meine Vermutung zulässig ist, dass die erste Vokalmusik die Stimme der Leidenschaft und der Schrei der Natur war, die Kompositionen des Chevalier Gluck und die Darbietung seiner Nichte diesen Gedanken voll und ganz bestätigen.“

In den Szenen der größten Katastrophen, wenn das menschliche Herz von den schwersten Leiden und den ‚aufgetürmten Schrecken‘ zerrissen wird, gibt Gluck, der die Grenzen des gewöhnlichen Talents überschreitet, den Leidenschaften so viel Energie und Farbe, dass er gleichzeitig Dichter, Maler und Musiker wird. Er ist wie der Michelangelo in der Musik, und es gelingt ihm, komplexe Charaktere und Gemütszustände so gut zu skizzieren, wie es diesem Künstler gelang, den Körper zu zeichnen; allerdings ist sein Ausdruck der Leidenschaft manchmal zu stark für gewöhnliche Zuhörer ...“⁹⁰ [206]

Burneys Zeugnis macht deutlich, dass Gluck Nanette nicht nur als eine Blutsverwandte, ein süßes, reizendes Mädchen, in sich aufnahm, sondern als eine verwandte Künstlerseele, eine Seelenverwandte, die in der Lage war, die Hauptgedanken seines Werkes in ihrem Gesang adäquat zu vermitteln. Nicht auszudenken, was Nanettes Schicksal hätte sein können, wenn dieses außergewöhnliche Mädchen nicht in ihrem 17. Lebensjahr gestorben wäre. Doch diesen Verlust sollte Gluck noch erleben. Solange Nanette am Leben war, fühlte er sich glücklich und voller Tatendrang.

90 Ebenda, S. 117.

Auf nach Paris!

Im Jahr 1769 wurde Erzherzogin Marie Antoinette (1755-1793), die jüngste der Töchter Maria Theresias, die Braut des französischen Thronfolgers, des Dauphins, des zukünftigen Ludwig XVI. Maria Theresia verfolgte hartnäckig diese glänzende Ehe. Persönliche Wünsche der jungen Braut, die fast noch ein Kind war, interessierten niemanden. Aber sie hatte wohl auch keinen Grund, sich der Entscheidung ihrer Mutter zu widersetzen: Welche Prinzessin wollte nicht Königin werden, noch dazu die Königin einer so großen und mächtigen Macht wie Frankreich?

In Wien und Paris begannen die Vorbereitungen für die „Hochzeit des Jahrhunderts“. Die unbeschwertere Kindheit von Marie Antoinette fand ein jähes Ende: Sie wurde auf die Rolle der französischen Dauphine vorbereitet. Maria Theresia, die für die Erziehung ihrer zahlreichen Kinder verantwortlich war und von den Erziehern unnachgiebige Strenge verlangte, hatte zuvor für die jüngste Tochter viele Abstriche gemacht. Maria Theresia kümmerte sich nur um das Aussehen von Antoinette (sie wurde in der Familie mit ihrem Kosenamen „Antoine“ genannt):

Vom dritten Lebensjahr an wurde das Mädchen in ein Korsett gezwängt, um eine schlanke Figur und eine schmale Taille zu erhalten, und ungleiche Zähne wurden mit der Zeit mithilfe einer zahnspangenähnlichen Vorrichtung korrigiert. Marie Antoinette wuchs zu einer bezaubernden Schönheit heran: eine schlanke Blondine mit blauen Augen, bauschigem Haar und makelloser Haut, anmutig und zugleich königlich in ihren Bewegungen. Von klein auf tanzte sie anmutig und nahm mit ihren älteren Geschwistern an Hofaufführungen teil. Eines der Gemälde von Johann Georg Weikert zeigt eine Hofballettaufführung, wo [207] die kleine Marie Antoinette im Vordergrund zu sehen ist - in einem bauschigen Kleid mit Reifrock, mit hochgestecktem Haar und einer schmalen Taille, die gnadenlos in einem Korsett steckt.

Aber ihr Verhältnis zu den Wissenschaften und Künsten im Allgemeinen war nicht gut; dem Mädchen fehlte es an Eifer und Wissbegierde. Man kann der jungen Prinzessin kaum vorwerfen, dass sie sich nicht sonderlich für das Lesen von Büchern, alte Geschichte, Fremdsprachen und ernste Musik interessierte. Sie war ein ganz normales Kind, das lieber spielte, herumtollte, Spaß hatte oder einfach nur faul war, als von morgens bis abends in Heften und Lehrbüchern zu wühlen. Als die Verlobung bekannt gegeben wurde, bemühte sich Maria Theresia daher aktiv darum, Lücken in der Erziehung von Marie Antoinette zu schließen. An erster Stelle stand die französische Sprache, die die zukünftige Königin von Frankreich fehlerfrei beherrschen musste. Eine wichtige Rolle spielten auch geschliffene Umgangsformen, die Fähigkeit zu tanzen und der Besitz musikalischer Fähigkeiten: Gesang und das Spielen von Harfe und Cembalo.

Wahrscheinlich wurde Gluck in dieser Zeit zu einem der Hauslehrer von Marie Antoinette ernannt. Andere Lehrer - vor allem Georg Christoph Wagenseil - vermittelten den Kindern Marias Theresias wahrscheinlich ihre musikalische Grundausbildung, aber Ende der 1760er Jahre war Gluck zu einer weitaus bedeutenderen Persönlichkeit geworden, sodass seine Einladung für Marie Antoinette fast unvermeidlich war (sie wurde von Noverre selbst in der Kunst des Tanzes unterrichtet).

Wir wissen nicht, was genau Gluck der jungen Erzherzogin beibrachte; es scheint, dass er ihr von allem ein wenig beibrachte, einschließlich der elementaren Grundlagen der Kompositionslehre, sodass sie selbständig eine Begleitung zu einer Melodie finden oder etwas Einfaches und Niedliches komponieren konnte. Ihr fehlte es nicht an musikalischen Fähigkeiten, auch wenn sie weder singen noch ein Instrument spielen konnte, aber das war für eine Person ihres Ranges auch nicht erforderlich. In späteren Jahren stellten Künstler Marie Antoinette oft am Cembalo oder an der

Harfe dar, sie liebte also sicherlich die Musik; und Gluck gelang es offenbar, der künftigen Königin von Frankreich einen guten Geschmack zu vermitteln und sie mit seinen eigenen, keineswegs leicht zu verstehenden Werken zu begeistern.

Vielleicht spürte Marie Antoinette in seiner Haltung ihr gegenüber nicht nur die Etikette, sondern auch die väterliche Wärme, die sie, die ihren Vater im Alter von zehn Jahren verloren hatte, sicherlich brauchte. Es gab niemanden in ihrer Nähe, der ihr dieses Gefühl vorsichtigen Verstehens hätte vermitteln können. [208] Ihre Mutter war mit Staatsgeschäften beschäftigt, ihre älteren Brüder, insbesondere Kaiser Joseph II., schauten auf Marie Antoinette herab, und ihre Lehrer hatten eine strenge Etikette. Gluck war kein Königsmacher, seine Manieren ließen manchmal zu wünschen übrig, aber er war ein Mann mit Aufrichtigkeit und Herz, und die spirituelle Kraft, von der seine Musik durchdrungen war, konnte nicht anders, als selbst ein so leichtfertiges Wesen wie Marie Antoinette zu berühren. Gluck blieb für immer ihr Lieblingskomponist. Später, als sie sich in Paris begegneten, spielte dies eine wichtige Rolle für Glucks Schicksal: Die ehemalige Schülerin wurde seine treue Mäzenin. Gluck wiederum, dessen Adoptivtochter, vier Jahre jünger als Marie Antoinette, in seinem Haus aufwuchs, konnte fast väterliche Gefühle für die Erzherzogin empfinden. Jedenfalls verstand er es, den Schlüssel zur Seele des jungen Mädchens zu finden, das auf die Rolle einer glänzenden Primadonna im europäischen „Konzert der Nationen“ vorbereitet wurde.

Die erste Trauung in Abwesenheit fand am 19. April 1770 in der Wiener Hofkirche der Augustiner statt, der abwesende Bräutigam wurde durch den Bruder der Braut, Erzherzog Ferdinand, vertreten. Zwei Tage später verließ die 14-jährige Marie Antoinette Wien und musste sich nach dem Überqueren der Grenze zu Frankreich von allen Bediensteten trennen und sich völlig neu einkleiden, sodass sie nichts mehr mit ihrem Heimatland zu tun hatte. Am 16. Mai wurde in Versailles erneut geheiratet, diesmal mit direkter Beteiligung des Dauphins. Allerdings blieb die Ehe 7 Jahre lang nur nominell:

Um seine ehelichen Rechte in vollem Umfang zu verwirklichen, benötigte Ludwig eine kleine Operation, die lange Zeit nicht beschlossen werden konnte. Solange dies nicht geschah, unterhielt sich die junge Dauphin nach Herzenslust: Bälle, Maskeraden, Theater- und Opernaufführungen, Konzerte, Spaziergänge zu Pferd und in der Kutsche lösten einander pausenlos ab.

Alle Biografen von Marie Antoinette stellen fest, dass über dieser charmanten, fröhlichen, im Grunde gutmütigen und keineswegs dummen, wenn auch etwas frivolen Prinzessin und späteren Königin ständig irgendein unheilvolles Unheil schwebte, angefangen bei den Umständen ihrer Geburt (ungewöhnlich schwierige Geburt Marias Theresias) und darüber hinaus, einschließlich vieler schlechter Omen bei ihrer Ankunft in Frankreich. Die Verwandlung der österreichischen Erzherzogin in eine französische Dauphine fand in einem eigens dafür errichteten provisorischen Pavillon [209] auf der Grenzbrücke in Straßburg statt, dessen Wände mit Wandteppichen mit einer sehr seltsamen und abstoßenden Handlung geschmückt waren: die Geschichte von Jason und Medea. Noch bevor Marie Antoinette im Pavillon eintraf, gelang es dem jungen Goethe, diese Wandteppiche zu sehen. Er war entsetzt über ihre Auswahl und beschrieb seine damaligen Gefühle in seinen Memoiren „Dichtung und Wahrheit“:

„Diese Gemälde stellten die Geschichte von Jason, Medea und Kräusa dar, mit anderen Worten, die Geschichte der unglücklichsten aller Ehen. Auf der linken Seite des Throns kämpfte die Braut, umgeben von schluchzenden Dienern, gegen den unerbittlichen Tod; auf der rechten Seite trauerte der Vater um die ermordeten Kinder, die zu seinen Füßen lagen, und eine Furie fegte in einem von einem Drachen gezogenen Wagen durch die Luft ... ‚Wie‘, rief ich, ohne mich ein bisschen um die Umstehenden zu kümmern, ‚kann es sein, dass eine junge Königin bei ihrem ersten Einzug in ihr

neues Land so unbedacht mit der schrecklichsten Hochzeit, die es je auf der Welt gegeben hat, vorgeführt wird?’ ...“

Die schlechten Vorzeichen hörten damit nicht auf. Bei den öffentlichen Feierlichkeiten in Paris am 30. Mai 1770, die zu Ehren der Hochzeit des Dauphins veranstaltet wurden, kam es zu einem Zusammenstoß, bei dem 139 Menschen starben. Vage Vorahnungen eines bevorstehenden Unglücks erfassten auch Maria Theresia, die sich diese Hochzeit so sehr gewünscht hatte. In Sorge um das Schicksal ihrer Tochter betraute die Kaiserin stillschweigend ihren österreichischen Gesandten in Frankreich, Graf Florimon de Mercy-Argenteaux, mit der Betreuung. Maria Theresia befürchtete, dass ein unvorsichtiges Verhalten den Ruf von Marie Antoinette, die in Frankreich viele Feinde hatte, ruinieren würde. Einigen gefiel es nicht, dass der Dauphin eine österreichische (d. h. in ihren Augen eine deutsche) Prinzessin war, andere ärgerten sich über ihr nicht allzu fröhliches Temperament, wieder andere über ihre Verschwendungssucht.

Nichtsdestotrotz wurde das wichtigste ehepolitische Bündnis zwischen den Bourbonen und den Habsburgern geschlossen, das eine bedeutende Ausweitung aller anderen Kontakte, auch der musikalischen, ermöglichte. Das Wichtigste, was Österreich dem nun verwandten Frankreich anbieten konnte, war das Werk von Gluck, der inzwischen in Italien, Deutschland und England anerkannt war. Glucks Name war in Paris schon lange für seine französischen komischen Opern bekannt, die von Charles-Simon Favart schmeichelhafte Kritiken erhalten hatten. Graf Durazzo, der in Korrespondenz mit Favart stand, beauftragte diesen mit der ehrenvollen, aber sehr mühsamen und kostspieligen Aufgabe, [210] die Veröffentlichung der Partitur des „Orfeo“ in Paris zu veranlassen. In seinen Briefen von 1763 informierte Favart den Grafen über den Stand der Dinge und berichtete unter anderem, dass ein prominenter französischer Komponist, Jean-Joseph de Mondonville, „von Herrn Glucks Talent begeistert“ war.⁹¹

François André Philidor, der die Arbeit der Graveure überwachte, war der gleichen Meinung (sein Name ist heute Musikern und Schachspielern gleichermaßen bekannt, da er als bedeutender Schachtheoretiker berühmt wurde). Ein anderer Komponist, Egidio Duni, der mit der Überprüfung der aus Wien gesandten Partiturabschrift beauftragt war, stellte jedoch zahlreiche Fehler fest. Es wurde deutlich, dass Glucks persönliche Anwesenheit in Paris unerlässlich war. Seine Ankunft wurde bereits im Sommer 1763 erwartet, und Favart brachte in einem persönlichen Brief an Gluck seine Bereitschaft zum Ausdruck, ihn in seinem Haus freundlich zu empfangen. Gluck traf jedoch erst im Frühjahr 1764 ein; in seiner Begleitung befanden sich Graf Durazzo und Marco Coltellini. Sie blieben nicht lange in Paris; soweit bekannt, gab Gluck dort keine Konzerte, und wenn seine Musik gespielt wurde, dann nur in Privathäusern. Im Gegensatz zu den begeisterten Kritiken der französischen Bewunderer von Glucks „Orfeo“ war die Idee, die Partitur zu veröffentlichen, kein Erfolg. Die Auflage war gering, und über mehrere Jahre hinweg wurden in Frankreich nur 9 Exemplare verkauft.

Für diese Haltung gegenüber der Erstausgabe des „Orpheus“ gibt es verschiedene Gründe. Zunächst einmal wurde eine Oper mit italienischem Text, die damals keine Chance hatte, auf der Bühne der Königlichen Musikakademie zu erscheinen, als etwas Exotisches für Frankreich empfunden. Auch das Publikum für diese Veröffentlichung war unklar. Die Musikliebhaber des 18. Jahrhunderts interessierten sich im Allgemeinen nicht für Orchesterpartituren; sie zogen Sammlungen von Kammermusikwerken vor, die leicht im eigenen Haus aufgeführt werden konnten, und diese Sammlungen wurden immer in Stimmen gedruckt, sodass jeder Musiker seine eigene Stimme hatte. Selbst Theaterkapellmeister brauchten oft gar keine Partituren: Sie dirigierte meist nur mit der ersten Violinstimme vor sich. Hinzu kommt, dass Gluck Ausländer war und

91 Schreiben vom 6. Februar 1763. Jullien, S. 327.

sein außerhalb Frankreichs erworbener Ruhm den Franzosen wenig bedeutete. Um Paris zu erobern, musste man in Paris sein. Selbst die größten Talente wurden hier manchmal besiegt. War die erste Parisreise des siebenjährigen Wunderkindes [211] Mozart mit seiner Schwester und seinem Vater, die von November 1763 bis Anfang April 1764 stattfand, im Großen und Ganzen erfolgreich, so stieß Mozart 1778, als er bereits in jungen Jahren in dieser Stadt ankam, auf die völlige Gleichgültigkeit der Pariser und verabscheute fortan Frankreich (sogar den Namen dieses Landes schrieb er mit einem kleinen Buchstaben!), die Franzosen und die französische Sprache.

Gluck hatte zwar ursprünglich nicht vor, Paris „einzunehmen“, aber die historischen Umstände drängten ihn dazu. Die Heirat von Marie Antoinette mit dem französischen Dauphin legte den politischen Grundstein für den kulturellen Wandel, aber die Prinzessin selbst war zu jung und unbedarft, um solch wichtige Entscheidungen zu treffen (man bedenke, dass sie erst im November 1770, also nach ihrer Heirat, 15 Jahre alt wurde). Aber es gab andere einflussreiche Leute, die glaubten, dass nach dieser Heirat der beste Zeitpunkt für Veränderungen im französischen Musiktheater sei.

Die Idee, Gluck unbedingt nach Paris einzuladen, stammt von einem anderen seiner leidenschaftlichen Bewunderer, dem Attaché der französischen Botschaft in Wien, der mit vollem Namen „François-Louis Gault Leblanc Du Roulet“ (1716-1786) hieß. Da er den Titel eines Richters (auf Französisch "bailli") trug, wurde er oft „Bailli Du Roulet“ genannt. Der Kürze halber benutzen wir das einfache „Du Roulet“, denn wir werden von nun an sehr oft von ihm sprechen müssen. Leider hat kein Porträt von Du Roulet überlebt, und wir wissen viel weniger über diesen Mann, als er verdient hätte. Immerhin gehörte er zu denjenigen, die Glucks reformatorische Bestrebungen sofort verstanden und akzeptierten. Anfang der 1770er Jahre hatte Du Roulet zwei miteinander verbundene Ideen, die sich zu einem einzigen, sehr ehrgeizigen Plan entwickelten: für Gluck ein Libretto in französischer Sprache zu schaffen, das seinem Genie gerecht wird, und dafür zu sorgen, dass diese neue Oper auf der Hauptbühne in Paris aufgeführt wurde. Du Roulets Wahl des Themas war eindeutig: „Iphigenie in Aulis“.

Zum einen war Iphigenie allen gebildeten Franzosen dank der gleichnamigen Tragödie von Jean Racine, die 1674 uraufgeführt wurde und seither zum festen Bestandteil des französischen Theaterrepertoires gehörte, bestens bekannt. Zum anderen schien das Libretto von Du Roulet eine Antwort auf die Forderung zu sein, die Denis Diderot in einem seiner journalistischen Artikel mit dem amüsanten Titel [212] „Ein dritter Diskurs über den zweiten Sohn?“, der bereits 1757 veröffentlicht wurde, erhoben hatte. „Der zweite Sohn“ ist ein eigenes Drama von Diderot, aber das ist in diesem Zusammenhang nicht wichtig. Wichtiger ist die Tatsache, dass der Schriftsteller „Iphigenie in Aulis“ als mögliche Handlung eines imaginären idealen Musikdramas vorschlug. Opern mit diesem Titel wurden sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert geschaffen, aber sie stammten entweder von italienischen Komponisten (darunter Antonio Caldara, Niccolò Porpora, Niccolò Jommelli) oder von deutschen Komponisten (Reinhard Keiser, Karl Heinrich Graun). In Frankreich funktionierte das ausländische Repertoire nicht, und aus irgendeinem Grund waren die französischen Musiker nicht sehr an „Iphigenie in Aulis“ interessiert.

Gluck war von dieser Idee begeistert und begann bereits 1771 mit der Arbeit an der Oper, obwohl er weder einen Vertrag noch eine Einladung hatte. Du Roulet, der über die notwendigen Verbindungen und wirksamen Hebel verfügte, arbeitete an der Lösung dieser praktischen Probleme. Burney bezeugt, dass Gluck 1772 bereits die gesamte Musik komponiert, die Partitur aber noch nicht niedergeschrieben hatte und Iphigenie aus dem Gedächtnis aufführte. Am 1. August 1772 stimmte der Vorstand der Pariser Oper schließlich zu, „Iphigénie en Aulide“ aufzuführen. Es dauerte jedoch lange, bis diese historische Premiere stattfand. Erst im Herbst 1773 reiste Gluck nach Paris, um die Proben seines Werks persönlich zu leiten.

Das Pariser Projekt von Du Roulet und Gluck war zweifelsohne ein Abenteuer. Gluck war an solch plötzliche Schicksalswendungen nicht gewöhnt. Ein Problem war, dass er nicht mehr jung war: 1773 wurde er 59 Jahre alt. Nach den Maßstäben seiner Zeit galt er somit als alter Mann (Burney nannte ihn offen „alt“), vielleicht erwartete deshalb man nichts grundlegend Neues von ihm. Gluck fühlte sich jedoch jung genug, und in der Lage, mehr zu tun als gelegentliche Festtagsopern für den Wiener Hof zu komponieren, regelmäßig Aufträge aus Italien zu erfüllen oder sich auf seinen Lorbeeren auszuruhen und den wachsenden Erfolg von „Orpheus“ zu genießen.

Die Opernleitung, die Glucks Ankunft nicht verhindern konnte, versuchte, ihm fast unmögliche Bedingungen zu stellen. Gluck sollte nicht nur eine, sondern gleich 6 Opern für Paris schreiben, was an sich schon ein äußerst riskantes Unterfangen zu sein schien, selbst wenn man das Alter des Komponisten nicht berücksichtigt. Schließlich musste jede der Opern [213] ein unbestrittenes Meisterwerk sein, und keine durfte der anderen ähneln, um nicht das Gefühl der Selbstwiederholung zu erwecken. Welches andere Genie wäre zu einem solchen Kunststück fähig gewesen?

Gluck nahm die Herausforderung an. Wie Julius Cäsar hat er seinen Rubikon überschritten und seinen Ruf mutig in die Waagschale geworfen. Eine Niederlage konnte er sich nicht leisten. Es blieb ihm nur eines übrig: eine Offensive zu starten und den anspruchsvollen, spöttischen und kapriziösen Parisern eine Kunst zu zeigen, die sie noch nie gesehen oder gehört hatten. [214]

TEIL 5: DER EROBERER VON PARIS

Die „Heiligen Kühe“ der Tradition

Die französischen Musik- und Theatertraditionen reichten bis ins 16. Jahrhundert zurück, wurden aber unter Ludwig XIV. in einem System von geschriebenen und ungeschriebenen Kanons formalisiert. Sie umfassten alle Gattungen, hatten aber überall ihre Eigenheiten, weshalb bis heute darüber gestritten wird, welcher der großen Stile in der Zeit des Sonnenkönigs dominierte: der Klassizismus oder der Barock.

Die klar zum Ausdruck gebrachte Symmetrie der architektonischen Formen, die sorgfältig beschnittenen Bäume regelmäßiger Parks und die streng geplanten Wege und Rasenflächen sowie die Regel der „drei Einheiten“ im dramatischen Theater wiesen auf den Klassizismus hin. In der Oper und im Ballett hingegen stand dagegen der Barock in voller Blüte - eine Kunst, die auf der Poetik des Grandiosen, des Übertriebenen, des Unerhörten, des Unglaublichen beruhte, in der alles mit allem gemischt werden konnte. Der König mochte genau das, was später der Oper zum Verhängnis wurde: völlige Konventionalität und komplizierte, vielgestaltige Handlungen, die jede Sorge um die Plausibilität der Charaktere und Situationen vernachlässigten, die Fülle an dekorativen Elementen und fantastischen Figuren, nicht nur Götter und Geister verschiedener Elemente, sondern auch See- und Landungeheuer.

Lully, ein allmächtiger Günstling des Königs, gründete 1672 die Königliche Musikakademie, die in Paris im Theatersaal des Palais Royal und in Versailles unter freiem Himmel vor der Kulisse des prächtigen Schlosses, der Gärten und der Springbrunnen auftrat. Er begründete eine Reihe von Traditionen, die nach seinem Tod (Lully starb 1687) und nach dem Tod Ludwigs XIV. (1715) weitergeführt wurden.

Die seriöse französische Oper, die zu Lullys Zeiten entweder als „musikalische Tragödie“ („tragedie en [215] musique“), oder einfach eine „Tragödie“, aber niemals eine „lyrische Tragödie“ war, bestand notwendigerweise aus einem allegorischen Prolog und 5 Akten. Der Prolog verherrlichte die Taten des Königs und wurde von einer Ouvertüre in 2 Abschnitten, einem feierlichen und einem lebhaften, eingeraht. Die Handlungen waren der antiken Mythologie oder ritterlichen Gedichten und Romanen des 16. Jahrhunderts entnommen, sodass der Fantasie keine Grenzen gesetzt waren: je mehr, desto besser. Die Handlung konnte an die bizarrsten Orte verlegt werden, jeder bedeutende Held und jede Heldin hatte Rivalen, Freunde, Liebhaber und ein großes Gefolge. Das Gefolge der hochrangigen Helden sang im Chor oder tanzte, oft auch beides gleichzeitig. Chor und Ballett trugen identische Bühnenkostüme, und es schien, als würden dieselben Figuren singen und tanzen. Dieses Merkmal wurde von den Wiener Reformern Calzabigi, Gluck und Angiolini von den Franzosen übernommen. Das Ballett wurde notwendigerweise in die Aufführung einbezogen, es war in den verschiedenen Akten präsent und ergänzte die Handlung. Die Solonummern in musikalischen Tragödien waren relativ klein, und von den Sängern wurde eher expressive und deklamatorische Raffinesse als schwindelerregende Virtuosität verlangt. Die Stimmverteilung war natürlich: Die weiblichen Partien wurden von weiblichen Sängern gesungen, die männlichen Partien von Sängern mit gewöhnlichen Stimmen: Tenor, Bariton, Bass. Kastraten traten in der französischen Oper, wie bereits erwähnt, nicht auf.

Zu Lebzeiten Lullys war sein kreatives und administratives Monopol fast ungeteilt. Andere Autoren durften nur mit seiner Zustimmung auf der Bühne der Königlichen Akademie der Musik auftreten. Und natürlich konnten keine ausländischen Komponisten ein solches Recht erhalten (obwohl Lully selbst, wie erinnerlich, italienischer Herkunft war). Nach dem Tod von Lully war niemand mehr in der Lage, das Theater so kraftvoll und starr in seinen Händen zu halten. Stattdessen trat eine ganze Reihe sehr kluger französischer Komponisten auf den Plan, die zum Teil die Traditionen Lullys weiterentwickelten (Marc-Antoine Charpentier, Marin Marais, André Campra), zum Teil aber auch etwas Neues schufen, z. B. die Gattung des Opern-Balletts, wie es André Campra in seinem „L'Europe galante“ (1697) tat.

Dies setzte sich bis 1733 fort, als der Stern von Jean-Philippe Rameau (1683-1764) aufleuchtete, der zunächst als Musiktheoretiker und hervorragender Cembalist berühmt wurde, aber erst im Alter von 50 Jahren auf dem Gebiet der musikalischen Tragödie debütieren konnte. Schon sein erstes [216] Werk, „Hippolyte et Aricie“, nach einem Libretto des Abbé Simon-Joseph Pellegrin, das auf Racines „Phaedra“ basiert, wurde ein Erfolg. Obwohl Rameau äußerlich dem von Lully entwickelten dramaturgischen Kanon folgte, war sein Stil anders: auffälliger, voll markanter Kontraste und ungewöhnlicher Harmonien, die die in dieser Tragödie tobenden ruinösen Leidenschaften zum Ausdruck brachten. Das Opernballett „Les Indes galantes“ (1735), das wie eine Fortsetzung von „L'Europe galante“ Campras war, unterschied sich ebenfalls vom Werk seines Vorgängers durch innovative musikalische Effekte, insbesondere in der Szene des Erdbebens und des Vulkanausbruchs im zweiten Bild, „Die Inkas in Peru“. Bereits in den 1730er Jahren wurde Rameau zu einer wichtigen Figur des französischen Musiktheaters, er arbeitete in praktisch allen Gattungen (Tragödie, Pastorale, Ballett mit Gesang, Opernballett) und blieb überall ein unübertroffener Meister. Er war zwar kein Monopolist wie Lully, da er nicht die gleiche eindeutige Unterstützung des Königs und des Hofes genoss, aber Rameaus Werke ragten deutlich über das übrige Schaffen der französischen Komponisten jener Zeit hinaus. Seine musikalischen Tragödien wurden später mit denen von Gluck verglichen, und das nicht immer zu dessen Gunsten. Die edle Erhabenheit von „Castor et Pollux“ (1737, 2. Auflage 1754) nimmt den „Orpheus“ und die „Alceste“ direkt vorweg, und die Franzosen hatten die Möglichkeit, ihre Eindrücke tatsächlich zu testen und zu vergleichen, denn Rameaus musikalische Tragödie wurde bis 1785 an der Königlichen Musikakademie, d. h. parallel zu Glucks Opern gespielt.

Völlig unabhängig davon ist die brillante „Platée“ (1745, 2. Auflage 1749), deren Gattung von Rameau als „Narrenballet“ („ballet boufon“) bezeichnet wird. In der Tat kann „Plataea“ als komische Oper betrachtet werden, aber sie verkörpert eine Komik ganz besonderer Art, die weder für italienische Possenreißer noch für französische Jahrmarktskomödien typisch ist. Das Libretto basiert auf dem Theaterstück „Platée“ oder die eifersüchtige Juno von Jacques Autreau, in dem antike griechische und römische Namen nur ein Vorwand für eine lustige, moralisierende Geschichte sind. Der Gott Jupiter, der von den eifersüchtigen Vorwürfen seiner Frau Juno gequält wird, spielt ihr einen Streich: Er gibt vor, in die hässliche Sumpfnympe Plataea (gespielt vom Tenor Pierre Jélyotte) verliebt zu sein. Als Juno Jupiters neue Liebelei sieht, bricht sie in Gelächter aus, das Königspaar versöhnt sich, und die getäuschte und verlassene Plataea kehrt zu ihren Fröschen zurück. [217]

Die pseudo-mythologische und pseudo-allegorische Handlung gab Rameau einen Vorwand, die grotesksten Bilder und die beißendste Satire auf alle und alles zu realisieren: Auf antike Götter und irdische Herrscher, auf Gesellschaftsdamen und Kokotten, auf die Stempel der französischen Oper, einschließlich Parodien auf Lullys Lieblingstechniken, auf das französische Ballett (in „Plataea“ singen und tanzen sogar Frösche) und auf die Bravour-Arien des Da Capo aus der italienischen Opera seria. Wie die Musikwissenschaftlerin Anna Bulycheva richtig bemerkt hat, „erscheint Rameaus ‚Plataea‘ bei genauer Betrachtung als eine universelle, allumfassende Parodie

der barocken Ordnung der Dinge“⁹² - nicht mehr und nicht weniger.

Als äußerst geistreicher, hochgebildeter und zugleich sehr bissiger Mann verschonte Rameau niemanden; für ihn gab es keine „heiligen Kühe“. Es mutet seltsam an, dass „Plataea“ in Versailles als Opfergabe für die Hochzeit von Ludwig XV. und Maria Theresia von Spanien inszeniert wurde: Wenn die nicht für ihre Schönheit berühmte Braut sich in dem dummen und liebenswerten Dummkopf Plataea hätte wiedererkennen wollen, hätte es einen Skandal geben können. Die erhabenen Persönlichkeiten zogen es jedoch vor, die unverschämten Andeutungen nicht zu bemerken. Schließlich war es ein Leichtes, aus der Handlung von „Plataea“ eine nützliche „Lektion für junge Ehefrauen“ zu ziehen: Eifersucht ist verderblich und lächerlich, und keine Favoritin kann es mit der wahren Königin der Götter aufnehmen.

„Plataea“ erfreute sich großer Beliebtheit, verließ die Bühne lange Zeit nicht und stellte ernstere Werke in den Schatten. Doch Rameau verwarf die Gattung der musikalischen Tragödie nicht. Er entwickelte sie von innen heraus weiter, indem er sich zwar äußerlich an die traditionellen Formen hielt, sie aber mit neuen philosophischen und musikalischen Inhalten füllte. Dies ist besonders charakteristisch für zwei Opern, deren Handlungen mit offensichtlichen oder verschlüsselten freimaurerischen Motiven verbunden sind: „Zoroastre“ (1749) und „Les Boréades“ (1763). Die Handlungen selbst sind mythologischer und sogar märchenhafter Natur, aber die in sie eingebetteten Bedeutungen stehen in direktem Zusammenhang mit den Ideen, die Philosophen, Aufklärer und alle unabhängig denkenden Menschen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beunruhigten: das Aufeinanderprallen von lichter Vernunft und irrationalen Elementen, Gut und Böse, Freiheit und Tyrannei, Harmonie und Chaos. Musikalisch ist die Oper „Die Boreaden“ einer der Höhepunkte in Rameaus Schaffen - von einer solchen Komplexität geprägt, dass die Proben, die noch [218] zu Lebzeiten des betagten Komponisten begannen, nach seinem Tod abgebrochen wurden: Es wurde deutlich, dass niemand außer ihm selbst in der Lage war, die Aufführung zu leiten.

Rameau starb am 12. September 1764, kurz vor seinem 81. Geburtstag. Wie wir uns erinnern, reiste Gluck im Frühjahr 1764 mit dem Grafen Durazzo nach Paris, was bedeutet, dass er den Patriarchen der französischen Musik noch lebend und auffassungsfähig vorgefunden haben könnte (Rameau bewahrte sich seine Klarheit und seinen prägnanten Witz bis zu seiner Sterbestunde). Es gibt jedoch keine Informationen darüber, ob Gluck und Rameau sich persönlich getroffen haben. Höchstwahrscheinlich haben sie sich nicht getroffen. Rameaus Musik war Gluck jedoch seit langem bekannt und hatte einen bekannten Einfluss auf den Stil seiner reformistischen Opern.

Nach Rameaus Tod kam es zu dem lang erwarteten Wandel im französischen Musiktheater. Wie bereits erwähnt, waren diese Prozesse in den komischen Genres am stärksten ausgeprägt. Die französische komische Oper behielt zwar ihren alltäglichen Charakter bei, füllte sich aber allmählich mit sentimental und sogar heroischen Motiven, entfernte sich vom Modell der einfachen Komödie mit Versen und entwickelte sich zu einer vollwertigen Oper, die sich vom ernstesten Musikdrama nur durch das Vorhandensein von gesprochenen Dialogen und volkstümlichen Charakteren unterschied. Auf dieser Grundlage entwickelte sich allmählich das Genre, das später als „Rettungsoper“ bezeichnet wurde: Der Protagonist einer solchen Oper befand sich in einer lebensgefährlichen Situation, aus der er sowohl durch seine eigene Tapferkeit als auch durch die Selbstlosigkeit derer, die ihm nahestanden, gerettet wurde. Eine der populärsten Opern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war „Le déserteur“ von Pierre-Alexandre Monsigny (1769). Der Held, ein junger Soldat, der sein Regiment wegen falscher Nachrichten über die Untreue seiner Verlobten verließ, war von Hinrichtung bedroht, aber die Verlobte bat den König selbst um Begnadigung, und die Hinrichtung wurde aufgehoben. Vom Genre her ist „Der Deserteur“ eine ko-

92 Bulycheva 2004, S. 308.

mische Oper, obwohl das Leben des Helden bis zuletzt an einem seidenen Faden hängt.

Bei einer musikalischen Tragödie war alles viel komplizierter. Das französische Publikum war sich bewusst, dass die Werke von Lully, Campra und sogar Rameau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etwas archaisch wirkten. Aber es war äußerst schwierig, sich von ihnen zu trennen. Wann immer jemand den Versuch wagte, „Heilige Kühe“ zu komponieren, wurde der Wagemutige bestraft. In der Zwischenzeit befand sich die Situation des ernstesten Repertoires - nach dem Tod von [219] Rameau und der nicht zustande gekommenen Produktion von „Les Boréades“ - in einer Krise. Die königliche Musikakademie führte weiterhin Opern auf, die manchmal über 100 Jahre alt waren, manchmal etwas weniger, aber keineswegs modern. Diese Situation, die in einigen akademischen Opernhäusern unserer Zeit alltäglich zu sein scheint, war im 18. Jahrhundert nicht normal. In Italien wurde das Repertoire in jeder Saison erneuert, und selbst die besten Opern aus dem vorigen Jahrhundert hatten in den 1770er Jahren keine Chance auf Erfolg. Selbst die Opera seria, die sich in den 1730er und 1740er Jahren als Gattung herausgebildet hatte, wurde zu dieser Zeit von vielen als reformbedürftige Routine empfunden. In Frankreich, auf der großen Bühne in Paris, schien jedoch die Zeit stillzustehen. Das einzige Zugeständnis an den sich wandelnden Geschmack bestand darin, dass das sehr alte Repertoire mit erheblichen Kürzungen und Änderungen aufgeführt wurde. Wie Anna Bulycheva bemerkte, „hätte Lully, wenn er aus seinem Sarg aufgestanden wäre, seine eigenen Kinder nicht wieder erkannt“.⁹³

Dennoch waren die Franzosen überzeugt, dass die Streichung von Lullys Opern aus dem Repertoire einem Sakrileg gleichkam. Wie all dies von außen wahrgenommen wurde, zeigt einer der Briefe von Saint-Preux, dem Protagonisten von Rousseaus Roman „Julie oder die neue Heloise“. Wir haben bereits ein Fragment daraus zitiert, in dem vom französischen Ballett die Rede ist. Aber das Ballett war ein Teil der Oper, und Rousseau schreibt sehr viel ausführlicher darüber, wobei er im Wesentlichen seine eigenen Ansichten zu diesem Phänomen darlegt. Es sei daran erinnert, dass der Roman 1761 veröffentlicht wurde, als Rameau noch am Leben war. Rousseau hatte rein persönliche Differenzen mit Rameau (Rameau hatte sich einmal unfreundlich über Rousseaus musikalischen Dilettantismus geäußert); dieser Punkt sollte nicht übersehen werden. Die Beschreibung der Pariser Oper als Institution im Allgemeinen und die geistreiche Kritik an den dort seit Lully bestehenden Traditionen stehen jedoch nicht in direktem Zusammenhang mit Rameau, dessen Name im Text nirgends erwähnt wird. Rousseau definiert die Poetik der Opernaufführungen als ein „prächtiges, sorgfältig dargestelltes Wirrwarr“, in dem alles durcheinander ist: Götter, Ungeheuer, Könige, Hirten, Feuer, Schlachten, Bälle und so weiter. Der Roman schildert die Inszenierung nicht ohne Spott, sondern sehr genau und detailliert; anscheinend wurde in den 1770er Jahren ungefähr die gleiche Umgebung auch für die Opern von Gluck eingesetzt. [220] Erscheinungen der Götter vom Himmel gibt es in „Orpheus“, „Iphigenie in Aulis“, „Iphigenie auf Tauris“ und in „Echo und Narziss“; das Meer ist in beiden „Iphigenien“ vorhanden, und in „Iphigenie auf Tauris“ gibt es einen Seesturm mit Blitz und Donner. Unterirdische Dämonen und Furien sind in „Orpheus“, „Alceste“ und „Armide“ präsent. Auch wenn die Bühnenbilder für diese Opern neu gestaltet oder zumindest aktualisiert wurden, sind die szenografischen Lösungen zweifellos dieselben geblieben:

„Die bläulichen Tücher, die an den Balken oder Seilen hängen, wie zum Trocknen aufgehängte Wäsche, stellen den Himmel dar. Die Sonne, wie man sie manchmal sieht, ist einfach eine brennende Laterne. Die Wagen der Götter und Göttinnen sind Gestelle aus 4 Brettern, die wie Schaukeln an einem dicken Seil aufgehängt sind; zwischen den Brettern befindet sich ein Querbrett, auf dem der Gott sitzt, und davor fällt ein grell bemaltes Leinentuch herab, das die Rolle einer Wolke spielt, die seinen

93 Bulycheva 2004, S. 324.

prächtigen Wagen einhüllt. Unter diesem Gebilde ist Licht zu sehen, das von 2 oder 3 stinkenden, fettig-rußenden Kerzen ausgeht, und während der Darsteller tobt und schreit und sich auf seiner Schaukel schüttelt, räuchern sie ihn in aller Ruhe mit Weihrauch, der einer Gottheit würdig ist ... Die stürmische See sollte durch Reihen von blauen, spitzen Kisten mit Wänden aus Segeltuch oder Pappe dargestellt werden, die an parallelen Stangen aufgereiht sind und von einigen Rohlingen angetrieben werden. Der Donner - das Grollen eines Wagens, der mit einem Klotz bewegt wird - ist nicht das geringste unter den Instrumenten, die all diese rührende und angenehme Musik spielen. Der Blitz – aus Teer, der auf eine brennende Fackel geworfen wird – dieser Blitz wird von dem Knistern eines Feuerwerkskörpers begleitet.

Im Bühnenboden sind kleine viereckige Luken, die sich bei Bedarf öffnen und zeigen, dass die Dämonen nun aus dem Kerker kommen. Wenn sie in die Luft fliegen müssen, werden sie geschickt durch kleine Vogelscheuchen aus dunklem, mit Stroh gefülltem Segeltuch ersetzt, und manchmal durch lebende Schornsteinfeger, die an Seilen hängend in der Luft baumeln, bis sie majestätisch zwischen den oben beschriebenen Lumpen verschwinden ... Fügen Sie zu all dem eine Vielzahl von Ungeheuern hinzu, die anderen Szenen etwas sehr Pathetisches verleihen, wie Eidechsen aus der Zeit vor der Sintflut, Schildkröten, Krokodile, riesige Kröten, die mit bedrohlichem Blick umherkrabbeln, und Sie haben statt einer Oper ein Bild der Versuchungen des Heiligen Antonius vor sich. Jedes einzelne dieser Geschöpfe [221] wird von einem Tölpel in Gang gesetzt, dem die Intelligenz fehlt, um auch nur als Tier zu agieren.“⁹⁴

Rousseau hat die Groteske mancher Inszenierung keineswegs erfunden, denn die französische Barockoper zeichnete sich in der Tat durch eine erstaunlich hartnäckige Vorliebe dafür aus, nicht nur höllische Furien und Dämonen, die dennoch ein menschenähnliches Aussehen hatten, auf der Bühne darzustellen, sondern auch furchterregende Ungeheuer und Amphibien. Hier begegnen wir Riesenschlangen und Drachen (z. B. in Lullys „Cadmus et Hermione“), gewisse „Ur-Echsen“ krabbeln in Campras „Idoménée“ und in Rameaus „Dardanus“ auf die Bühne. Selbst bei den „Krokodilen“ und den „Kröten“ hat Rousseau nicht übertrieben: Krokodile kommen in Rameaus Opernballett „Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour oder Les Dieux d'Egypte“ (1747) vor, wo der Gott des Nils, Kanopus, auf einem von Krokodilen gezogenen Wagen erscheint. Was die „Kröten“ betrifft, so kommen Frösche, wie wir uns erinnern, in Rameaus „Platée“ vor, aber dies ist bereits reine Burleske und Parodie.

Rousseau beschrieb nicht nur das Bühnenbild und die visuellen Spezialeffekte, sondern wies auch auf die große Zahl der Darsteller hin: Das Orchester bestand aus etwa 100 Personen, und jeder Solopartie waren 2 oder 3 Künstler zugeordnet, die sich gegenseitig ersetzen konnten (diese Praxis hat sich in den staatlichen Repertoire-Theatern unserer Zeit erhalten). Weder in den italienischen Kommerz-Theatern noch in den Wiener Hof-Theatern konnte es zu einer übermäßigen Personalbesetzung kommen. Rousseau kritisierte die französischen Sänger und Sängerinnen mit einer besonders scharfen Kritik, wobei er die Tatsache ausnutzte, dass sie angeblich nicht von ihm, sondern vom Helden seines Romans geschrieben wurde. Für sein Ohr war das Ideal der italienische Gesang, bei dem die wohlklingende Melodie über die Deklamation dominierte und die dramatische Darstellung nicht wichtig war (einige herausragende Kastraten und Primadonnen sangen ihre Arien, fast ohne sich von ihrem Platz zu bewegen). Daher ärgerte ihn die französische Art, bei der alles genau umgekehrt war:

94 Rousseau 1961, S. 234-235.

„Ich werde die Musik nicht erwähnen - Sie kennen die Musik. Aber Sie können sich nicht vorstellen, was für ein furchtbares Geschrei und Gebrüll auf der Bühne während der Aufführung zu hören war. Die Schauspielerinnen krampfen fast, [222] mit vollster Anstrengung stoßen sie schrille Schreie aus, die Fäuste zur Brust geballt, den Kopf nach hinten geworfen, das Gesicht entzündet, die Adern geschwollen, den Bauch gebläht. Ich weiß nicht, ob ich hinsehen oder hinhören soll.“⁹⁵

Auch hier ist anzumerken, dass Rousseaus Vorurteil nicht unbegründet war, und er stand mit seinen Urteilen nicht allein da. Ein anderer großer Franco-Hasser, Mozart, schrieb 1778, also schon zu Glucks Zeiten, aus Paris an seinen Vater:

„Wenn nur die verdammte französische Sprache nicht eine so gemeine Hundesprache für die Musik wäre! Sie ist etwas Jämmerliches, das Deutsche erscheint im Vergleich dazu göttlich. Und dann diese Sänger und Sängerinnen! So kann man sie gar nicht nennen, denn sie singen nicht, sondern schreien und heulen, und zwar lauthals, gackernd und kehlend.“⁹⁶

Rousseau und Mozart wurden von Carlo Goldoni aufgegriffen, der nach dem Besuch einer Aufführung einer namentlich nicht genannten französischen Oper ein aphoristisches Urteil fällt: „Es ist ein Paradies für das Auge und eine Hölle für das Ohr.“⁹⁷

Während der Proben zu „Iphigenie in Aulis“ und „Orphée“ kritisierte Gluck selbst immer wieder die führenden französischen Sänger dafür, dass sie nicht wirklich singen konnten, sondern entweder rezitierten oder zum Schreien übergingen.

Über die Notwendigkeit einer Reform der ernsten Oper in Frankreich wurde schon lange vor der Einladung des charismatischen Ausländers Gluck nach Paris nachgedacht. Diese Diskussionen begannen während des „Krieges der Buffonisten“ in den frühen 1750er Jahren, als deutlich wurde, dass es eine eklatante Diskrepanz zwischen dem musikalischen und theatralischen Stil der modernen italienischen Oper (damals ging es nur um komische Intermezzi) und der französischen Musiktragödie gab, die sich in ihren Traditionen verankert hatte. Baron Friedrich Melchior von Grimm, ein in Paris lebender Journalist und Diplomat, veröffentlichte 1752 seinen „Lettre sur Omphale“, in dem er die 1701 inszenierte und ein halbes Jahrhundert später an der Königlichen Musikakademie wiederaufgeführte Oper „Omphale“ von André Cardinal Destouches kritisierte. Grimm war keineswegs gegen die französische Oper im Allgemeinen; er kontrastierte die muffige Partitur von Destouches nicht nur mit den frischen und heiteren Werken zeitgenössischer italienischer Komponisten, sondern auch mit den zweifellos brillanten Werken [223] von Rameau, darunter „Platée“. Dann traten Rousseau („Essay über den Ursprung der Sprachen ...“, um 1760), Diderot und andere Enzyklopädisten der Aufklärung in die Diskussion der Opernprobleme ein. Einige von ihnen glaubten, dass die Wurzel aller Probleme im Wesen der französischen Sprache liege, die ursprünglich viel weniger sangbar war als die italienische.

Zu dieser Polemik, die 20 Jahre lang nicht abflaute, versuchte auch Gluck beizutragen. Im Jahr 1772 erschien in der Pariser Zeitschrift „Mercure de France“ ein Leserbrief von einer Person, die ihren Namen nicht preisgeben wollte. Jean-François de La Harpe (1739-1803) war ab 1770 Chefredakteur der Zeitschrift, und der Verfasser des Briefes war François Du Roulet, was La Harpe selbst natürlich nicht verborgen blieb. Du Roulet hat das Genie, die Autorität und das Können von Gluck, dessen Opern in Italien mit großem Erfolg aufgeführt wurden und werden,

95 Rousseau 1961, S. 236.

96 Übersetzung von K. K. Sakwa. Zitiert in Abert 1, S. 227.

97 Goldoni 1997, III, 450.

sehr genau charakterisiert, was den Komponisten aber keineswegs daran hinderte, auch der französischen Sprache Tribut zu zollen:

„Herr Gluck hat sich über die groben Verleumdungen unserer illustren Schriftsteller gegen die französische Sprache geärgert, die angeblich nicht in der Lage sei, große Musikwerke hervorzubringen. Niemand kann dies gerechter beurteilen als Gluck, der beide Sprachen fließend beherrscht. Und obwohl er das Französische nicht ohne Schwierigkeiten ausspricht, beherrscht er es dennoch perfekt, weil er es speziell studiert hat und alle seine subtilen Bedeutungen versteht, besonders auf dem Gebiet der Prosodie, über die er eine Reihe von tiefgründigen Bemerkungen gemacht hat ... Indem er dies tat, wollte Herr Gluck seinen Standpunkt zugunsten der französischen Sprache praktisch rechtfertigen, und so kam er zur Konzeption der tragischen Oper „Iphigénie en Aulide“ ... Ich vertraue darauf, dass Sie sich als begabter Mann und guter Bürger geschmeichelt fühlen, dass ein so illustrier Ausländer wie Herr Gluck in unserer Sprache komponiert, um ihre Ehre in den Augen Europas wiederherzustellen und sie vor den beleidigenden Invektiven unserer eigenen Autoren zu schützen.“⁹⁸

Mit dem Namen „Gluck“ auf dem Schild erregte Du Roulet einmal mehr die Gemüter der französischen Oper. Im Januar 1773 erschien im selben „Mercure de France“ [224] ein Aufsatz von Michel-Paul-Guy de Chabanon: „Ein Brief über die musikalischen Eigenschaften der französischen Sprache“. In ihm wurden alle ein wenig in die Mangel genommen: sowohl Lully, dessen Musik Chabanon von Natur aus altmodisch fand, als auch Rousseau, in dessen „Dorfwahrsager“ der Kritiker viele Fehler in der Versifikation und Prosodie fand, wo italienische Sänger die „Rouladen“ (musikalische Verzierung) missbrauchten.

Gluck hatte wahrscheinlich keine Zeit, Chabanons Aufsatz zu lesen, als er im Februar 1773 seine Antwort auf den Brief von Du Roulet verfasste. Aber er konnte unter diesen Umständen nicht schweigen. Und man muss sich wundern, mit welchem Takt der Komponist versuchte, sich aus einer Polemik herauszubewegen, die gar nicht von ihm begonnen worden war. Die französische Sprache und Literatur zu sehr zu bewundern, hieße, Calzabigi beleidigen. So war Glucks erste Tat, seinen Mitautor und gleichgesinnten Freund mit Lob zu überschütten. Solche Großzügigkeit ist das Los starker Naturen; Gluck verstand, dass für Calzabigi die öffentliche Anerkennung seiner Verdienste sehr wichtig war, zumal er zu dieser Zeit am Wiener Hof in Ungnade gefallen war, und zwar keineswegs aus literarischen Gründen (1775, nach einem weiteren Skandal, wurde Calzabigi, der unmoralischen Verhaltens beschuldigt, gezwungen, Wien zu verlassen). Aber auch das Ego der Franzosen sollte nicht verletzt werden, und so lobt er den Librettisten der „Iphigénie en Aulide“ - allerdings ohne Du Roulet zu nennen, was wohl im Vorfeld zwischen ihnen abgesprochen war, und er überhäufte Rousseau mit Komplimenten.

„Brief an den Herausgeber des Mercure de France“⁹⁹

Wien, Februar 1773

Gnädiger Herr!

Ich würde mit Recht getadelt werden, und ich würde mir selbst schwere Vorwürfe machen, wenn ich, nachdem ich den von hier an das Direktorium der Königlichen Aka-

98 CCPG, S. 33-34.

99 CCPG, S. 29-31.

demie der Musik gesandten und von Ihnen im Oktober-Merkur veröffentlichten Brief über die Oper ‚Iphigenie‘ gelesen und dem Verfasser des Briefes meinen Dank für das mir gegenüber ausgesprochene Lob ausgesprochen habe, diesen Brief lesen würde, und ich mich nicht beeilen würde darauf hinzuweisen, dass seine Freundschaft und seine allzu offensichtliche Veranlagung mir gegenüber ihn zu weit getrieben haben, und dass mir der schmeichelhafte Gedanke, dass ich ein solches Lob verdiene, ganz fremd ist.¹⁰⁰

Und ich würde mir noch schwerere Vorwürfe machen, wenn ich seiner [225] Behauptung zustimmte, dass ich es war, der eine neue Form der italienischen Oper erfunden hat, deren Erfolg die Erfahrung voll rechtfertigte.

Der Hauptverdienst gebührt hier Herrn de Calzabigi, und wenn meine Musik einigen Beifall gefunden hat, so fühle ich mich verpflichtet, zu sagen, dass ich sie ganz ihm verdanke, denn er war es, der mir ermöglichte, die vollen Möglichkeiten meiner Kunst zu entdecken. Dieser geniale und begabte Autor beschränkt mit den Texten seines ‚Orfeo‘, ‚Alceste‘ und ‚Paride‘ einen den Italienern unbekanntem Weg. Seine Werke sind voll von treffenden Situationen und spektakulären Momenten der Furcht und des Pathos, die es dem Komponisten ermöglichen, starke Leidenschaften auszudrücken und kraftvolle und mitreißende Musik zu schaffen. Wie begabt ein Komponist auch sein mag, er wird nie etwas anderes als mittelmäßige Musik hervorbringen, wenn der Dichter nicht die Begeisterung in ihm weckt,¹⁰¹ ohne die jedes künstlerische Werk schwach und seelenlos sein wird.

Die Nachahmung der Natur ist das anerkannte Ziel, das sie alle verfolgen sollten. Das ist auch das Ziel, nach dem ich gestrebt habe. Meine Musik ist immer so einfach und natürlich wie möglich zu halten und nur zu versuchen, die poetische Deklamation so vollständig wie möglich auszudrücken und zu betonen. Deshalb verwende ich keine Triller, Passagen oder Kadenzen, denen die Italiener so sehr zugetan sind. Ihre Sprache, die für solche Dinge leicht zugänglich ist, hat in meinen Augen keinen besonderen Vorteil, obwohl sie in anderen Fällen weit vorzuziehen ist. Obwohl ich als gebürtiger Deutscher sowohl das Italienische als auch das Französische einigermaßen beherrsche, glaube ich nicht, dass meine Kenntnisse ausreichen, um die subtilen Vorteile der beiden Sprachen zu beurteilen. Es scheint mir, dass alle Ausländer davon absehen sollten, ihre vergleichenden Vorzüge zu beurteilen. Ich glaube aber sagen zu dürfen, dass für mich diejenige Sprache am attraktivsten ist, in der mir der Dichter die vielfältigsten Anlässe für den Ausdruck von Gefühlen zu bieten vermag. Solche Vorzüge habe ich, glaube ich, im Text der Oper ‚Iphigenie‘ gefunden, wo die Gedichte mir die richtige Kraft zu haben scheinen, mich mit guter Musik zu inspirieren. Obwohl ich meine Werke noch nie selbst einem Theater anbieten musste, konnte ich nicht widerstehen, einen Brief an einen der Direktoren der Oper [226] zu schreiben, die meine ‚Iphigenie‘ an Ihrer Musikakademie vorgeschlagen hat.

Ich gestehe, dass ich mich freuen würde, sie in Paris aufgeführt zu sehen. Dank der

100 Es geht um F. Du Roulet. Der Brief von Du Roulet war an einen der Direktoren der Oper, den Geiger und Komponisten Antoine Dauvergne, gerichtet (siehe: CCPG, S. 32-35).

101 Das griechische Wort „enthusiasmos“, das wörtlich „göttliche Eingebung“ bedeutet, wurde in der deutschen vorromantischen und romantischen Ästhetik zu einem äußerst wichtigen Begriff.

Wirkung, die sie hervorgerufen hat, und dank der Hilfe des berühmten Herrn Rousseau aus Genf, mit dem ich mich noch zu beraten gedenke, könnten wir gemeinsam einen Weg finden, edle, rührende und natürliche Melodien zu schaffen, deren Deklamation mit der Prosodie jeder Sprache und mit dem Charakter jeder Nation übereinstimmt, und ein Mittel entdecken, das es mir ermöglichen würde, Musik zu schaffen, die allen Nationen gerecht wird und die lächerlichen Unterschiede zwischen ihren nationalen Stilen beseitigt. Ich habe die Schriften dieses großen Mannes über Musik studiert, insbesondere den Brief, in dem er den Monolog aus Lullys ‚Armide‘ analysiert!¹⁰² Sie haben mich zur Bewunderung veranlasst, denn sie zeigen die Tiefe seines Wissens und die Unfehlbarkeit seines Geschmacks. Ich bin fest davon überzeugt, dass er, wenn er sich einer solchen Tätigkeit widmet, in der Lage sein wird, die wunderbaren Wirkungen zu erzielen, die die Alten dem Einfluss der Musik zuschrieben. Ich freue mich über die Gelegenheit, ihm öffentlich die Ehre zu erweisen, die ihm zweifellos zusteht.

Ich bitte Sie, mein gnädiger Herr, so freundlich zu sein, diesen Brief in der nächsten Ausgabe Ihres ‚Mercure‘ zu veröffentlichen.

Ich habe die Ehre, etc. zu bleiben, Chevalier Gluck.

Der ideologische Boden für die neue Etappe der Gluck'schen Reform war, wie wir sehen, gut vorbereitet. In den Pariser Salons beginnt man über Gluck zu sprechen, seine Ankunft und die Uraufführung der „Iphigenie“ wurden erwartet.

Im November 1773 kam der Komponist in Paris an. Mit im „Gepäck“ hatte er seine engsten Vertrauten, seine Frau und seine Nichte, die zweifellos davon träumten, diese legendäre Stadt mit eigenen Augen zu sehen, in der Gesellschaft aufzutumpfen und die neuesten Moden zu erleben. Gleichzeitig verkörperte die 14-jährige Nanette die musikalischen Ideale Glucks, indem sie in den französischen Salons mit Begeisterung Szenen aus seinen Opern auf Italienisch und Französisch vortrug. Ihre Stimme und ihr Talent ließen niemanden gleichgültig; die junge Sängerin wurde von König Ludwig XV. und [227] dem Dauphin-Paar empfangen (Marie-Antoinette hatte die Gluck-Schülerin in Wien kennengelernt).

In Paris quartierte sich die Familie des Komponisten, begleitet von einem Dienstmädchen und einem Lakaien, zunächst im renommierten „Hotel Garni“ und dann im Palais des Herzogs Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken ein, der nach den Worten eines anderen seiner Schützlinge, des Malers Johann Christian von Mannlich, „ein Freund der Franzosen, aber ein Feind der französischen Musik“ war.¹⁰³

Gluck brachte nicht nur die Noten, die er für seine Arbeit benötigte, nach Paris mit, sondern auch sein eigenes Cembalo und andere Instrumente („Geigen“, wie sich Mannlich erinnerte). Da die Wohnungen von Mannlich und Gluck aneinandergrenzten, freundeten sich die Nachbarn sofort an. Mannlich führte den Komponisten in die Feinheiten des Pariser Gesellschaftslebens ein, und dieser wiederum lud ihn zu Proben bei sich zu Hause und im Theater ein. Alle diese Eindrücke wurden in Mannlichs Memoiren festgehalten, auf die wir bereits hingewiesen haben und auf die wir noch oft zurückkommen werden.

102 Er bezieht sich auf einen von Rousseaus „Briefen über französische Musik“ (1753).

103 Mannlich 1913, 253.

„Iphigenie in Aulis“ - Wechselfälle einer Premiere

Die erste der französischen Reformopern wurde von Gluck am 19. April 1774 im Palais-Royal von der Königlichen Musikakademie aufgeführt. Die Partitur war König Ludwig XV. gewidmet und wurde sofort in Paris gedruckt, wie es zur Zeit Lullys üblich war. Die Ausgabe enthält auch die Namen der ersten Interpreten der Solopartien, darunter:

Agamemnon - Henri Larrivé
Klytämnestra - Mademoiselle Du Plant (Françoise-Claude-Marie-Rosalie Campagne)
Iphigenie - Sophie Arnould
Achilles - Joseph Legros
Kalchas - Nicolas Géline
eine Griechin - Rosalie (Marie-Rose-Claude-Josephe) Levasseur

Sie alle waren führende Sänger der französischen Operszene jener Zeit und einige von ihnen waren auch prominente Persönlichkeiten des gesellschaftlichen Lebens. Insbesondere die Sopranistin Sophie Arnould (1744-1802), die sich durch außergewöhnlichen [228] Charme, Anmut und Witz auszeichnete, genoss großen Einfluss in künstlerischen und intellektuellen Kreisen. Ihr ständiger Geliebter und Gönner war der Herzog Louis-Léon-Félicité de Brancas, mit dem sie 4 Kinder zeugte. Arnould unterhielt in Paris einen eigenen Salon, zu dessen Stammgästen so prominente Persönlichkeiten wie Diderot, d'Alembert, Rousseau und Benjamin Franklin zählten. Auch nach der Revolution von 1789 konnte sie ihre hohe Stellung beibehalten: Sie erhielt eine staatliche Pension, und ihr Sohn Antoine-Constant de Brancas diente in der Armee Napoleons bis zum Rang eines Obersts und starb 1809 bei den Kämpfen in Deutschland.

Glucks Beziehung zu Sophie Arnould war nicht von Erfolg gekrönt. Ihre weiblichen Reize waren ihm offenbar gleichgültig und ihr Gesang begeisterte ihn nicht. Arnould hatte einen schönen, aber nicht sehr kräftigen Sopran; ihr Erfolg in französischen Opern beruhte weitgehend auf einer geschickten Kombination von hübschem Aussehen, schöner Stimme und talentiertem Schauspiel. In Mannlichs Memoiren ist ein Streit zwischen Gluck und Arnould festgehalten, der sich während der Proben zu „Iphigenie in Aulis“ ereignete:

„Als die Reihe an die Sänger und Sängerinnen kam, beklagte sich Mlle. Arnould, dass ihre Partie als Iphigenie nur gesprochene Musik sei, sie aber große Arien zu singen wünsche. ‚Um größere Arien zu singen‘, erwiderte Gluck, ‚muss man erst singen können; daher, Mademoiselle, habe ich eine Ihnen und Ihren Kräften entsprechende Musik geschrieben. Versuchen Sie, gut zu sprechen, mehr verlange ich von Ihnen nicht, und denken Sie vor allem daran, dass Schreien nicht Singen heißt.‘ ‚Nun gut‘, sagte die berühmte Darstellerin, die von dieser Wahrheit ebenso verwundert als beleidigt war, ‚da sie so wenig von mir halten, wird es sie nicht überraschen, wenn ich von nun an nicht weiter für das Gelingen Ihrer Oper einstehe und mich sehr wenig darum kümmere, Ihren Ruhm zu teilen.‘ ‚Sollten sie das ernst gemeint haben, Mademoiselle, so wiederholen Sie es bitte; ich habe bereits einen Ersatz für Sie gefunden.‘

Die geistreiche Sophie verstummte vor dem germanischen Orpheus, ihre Witze konnten sie aus dieser Verlegenheit nicht retten und stellten sich diesmal auch nicht ein; sie musste nachgeben, seinen Weisungen folgen, sich von ihm wie eine Schülerin

unterrichten lassen und gute Miene zum bösen Spiel machen ...“¹⁰⁴

Trotz dieses Konflikts hatte Sophie Arnould Erfolg in der Rolle der Iphigenie und trat später, noch im selben Jahr 1774, [229] in der Rolle der Eurydike in Glucks „Orpheus“ auf. Danach zog Gluck ihr Rosalie Levasseur vor, die sich noch in „Iphigenie in Aulis“ mit der bescheidenen Rolle der anonymen Griechin begnügt hatte.

Eine herausragende Persönlichkeit war der Tenor Joseph Legros (1739-1793), der nicht nur auf der Bühne in Opern von Lully, Rameau und anderen französischen Autoren sang, sondern auch selbst Musik komponierte. Im Jahr 1777 leitete Legros die Musikertruppe von „Concert spirituel“, eine Konzertsreihe, die in Frankreich insbesondere die Sinfonien von Haydn und Mozart förderte (für diese Gesellschaft schrieb Mozart 1778 seine sogenannte „Pariser Sinfonie“ Nr. 31).

Auch die Beziehung zwischen Gluck und Legros war anfangs nicht ganz reibungslos. Nach französischer Tradition wurden die Rollen der jungen Helden einem hohen Tenor, „haute contre“, zugewiesen, und Legros besaß eine Stimme dieses Typs, die in der Lage war, Töne anzuschlagen, die für einen gewöhnlichen Tenor der italienischen Schule unzugänglich oder schwierig waren. Darüber hinaus haben Tenöre, in Italien bis fast zum Ende des 18. Jahrhundert, in der Regel die Rolle von edlen Vätern, ältere Königen, Tyrannen, übernommen, wo jugendliches „Zwitschern“ des oberen Registers nicht erforderlich war. Gluck, der Partien reich an hohen Tönen schuf, war unzufrieden mit der Tatsache, dass Legros sie in erzwungener Stimmlage ausführte. In Paris wurde schon im 19. Jahrhundert die Anekdote von Berlioz erzählt, wie Gluck bei der Probe von „Orphée“ Legros anhielt: „Monsieur, Monsieur! Zügeln Sie Ihren Eifer! Verdammt, selbst in der Hölle ist solches Geschrei unangebracht.“ Aber Legros war ein kluger Musiker und konnte diese Kritik ohne Anstoß hinnehmen. Nach „Iphigenie in Aulis“ sang er alle führenden Tenorrollen in den Pariser Reformopern Glucks.

Die Proben zu „Iphigenie in Aulis“ wurden von ständigen Konflikten begleitet, die Gluck nicht nur mit einigen der Solisten, sondern mit fast allen Beteiligten der zukünftigen Premiere hatte. Es sei daran erinnert, dass Burney Gluck als „den Drachen, vor dem sich alle fürchteten“, bezeichnete; der Komponist demonstrierte in Paris ständig sein furchterregendes Temperament. Mannlich erinnerte sich:

„Gluck lag in offenem Kampfe mit seinem Dichter, dem Malteserordens-Kommandeur Du Ro(u)llet, denn dieser wollte nicht immer die Verse Racines Worten opfern, die sich der Musik des Komponisten mehr anpassten; ebenso mit dem Orchester, den Sängern und Sängerinnen, die seiner Meinung nach weder singen und vortragen noch ihre Instrumente richtig zu gebrauchen verstanden. Ihre französische Eitelkeit war aufs Äußerste verletzt durch all diese Bemerkungen, die sie sich von einem deutschen Meister mussten sagen lassen; sie hätten sich weit eher dem Joche eines Italiens gebeugt. Mme Gluck zitterte jedesmal, wenn ihr Mann zu den Proben seiner Oper ging. Man hätte diese viel richtiger mit Vorträgen über Geschmack, Gesang und Deklamation bezeichnen können, die er vollendeten Sängern und Musikern mühsam beizubringen suchte. Diese waren als die vergötterten Lieblinge der Pariser an deren Beifallsbezeugungen gewöhnt und hielten sich allen Ernstes für die ersten Virtuosen der Welt ... Das ganze Pariser Publikum interessierte sich für diese Sache und ergriff natürlich die Partei von Lully und Rameau, ja es schien vereinbart zu haben, keinen anderen Geschmack anzuerkennen als den, der so lange ihr Entzücken gewesen war ...“

104 Mannlich 1913, 260.

Die Einstudierung und Aufführung der „Iphigenie in Aulis“ dauerte lange - länger als in Wien und viel länger als in jedem italienischen Theater. Laut Mannlich begannen die Proben um 9 Uhr morgens und dauerten bis zum Mittag. Sie waren so anstrengend für Gluck, dass er völlig erschöpft und bis auf die Haut durchnässt nach Hause kam. Seine Frau, die ihn immer begleitete, nahm ihm vorsichtig die Perücke ab, wischte ihm mit einem in warmem Wasser getränkten Handtuch den Kopf ab und zog ihn ganz um, gehorsam wie ein Kind. Die Gabe der Sprache kehrte erst bei Tisch während des Essens zu ihm zurück. Besorgt über die Geschehnisse, bat Frau Gluck Mannlich freundlich, den Proben beizuwohnen und ihrem Mann zu helfen, sein Temperament in den Grenzen der notwendigen und von den Franzosen sehr geschätzten Höflichkeit zu zügeln, wozu er bereitwillig einwilligte. Gluck war froh über seine Hilfe, die auch einen praktischen Sinn hatte: Der Komponist leitete die Proben von seiner Loge aus, während Mannlich sich unten im Saal bewegte und als Vermittler zwischen ihm, dem Orchester und den Sängern fungierte. Manchmal kam Gluck aber auch die Treppe hinunter und lief von einer Sängergruppe zur anderen. Als im 3. Akt etwas schiefging, unterbrach der Komponist das Orchester mit Klatschen und rief: „Das ist nicht gut!“ Mannlich musste die beleidigten Musiker beruhigen und ihnen erklären, dass Gluck als Ausländer und in seinem Schaffensrausch nicht gewohnt war, seine Ausdrücke zu wählen, dass er aber nicht die Absicht hatte, jemanden zu beleidigen. Bei einer anderen Gelegenheit stand der Komponist auf der Bühne und drehte sich so heftig um, als er die Kontrabässe falsch spielen hörte, dass seine Perücke von seinem verschwitzten Kopf flog. Die anmutige Schönheit Sophie Arnould hob die Perücke mit übertriebener Höflichkeit [231] mit den Fingerspitzen auf und setzte sie stillschweigend auf den Kopf des Meisters, der über die Überraschung verblüfft war. Es ist schwer zu sagen, was mehr in dieser Geste steckte - respektvolle Sorgfalt oder verächtliche Ironie.

Gerüchte, dass in der Königlichen Musikakademie etwas noch nie Dagewesenes passiert und zudem von faszinierenden Skandalen begleitet wird, verbreiteten sich schnell in Paris. Wurden die ersten, „groben“ Proben noch unter Ausschluss der Öffentlichkeit abgehalten, so füllte sich der Theatersaal nach und nach mit neugierigen Parisern aus den Reihen des Adels und der intellektuellen Elite. Die Theaterleitung zog daraus Profit: Für das Recht, den Proben beizuwohnen, wurden Gebühren erhoben, und so begann „Iphigenie in Aulis“ schon lange vor der offiziellen Premiere Gewinn abzuwerfen. Gluck hatte dagegen überhaupt nichts einzuwenden. Vielleicht hat ihn die Anwesenheit des Publikums nur aufgemuntert. Er dachte wohl, je besser seine Musik vor der Premiere erkannt und verkostet wurde, desto schwieriger würde es sein, ihn während der Aufführung zu behindern.

Die Rechnung ging auf: Gluck gelang es, viele einflussreiche Personen auf seine Seite zu ziehen, die man als Herrscher der Geisteswelt bezeichnen kann. Zu ihnen gehörte Rousseau, der Gluck am Vorabend der Premiere der Oper einen kurzen Brief schickte, der den Komponisten sehr erfreute. Er breitete den Umschlag vor Mannlich aus, und dieser ließ es sich offenbar nicht nehmen, eine Kopie für sich selbst anzufertigen:

„Monsieur Chevalier!

Ich komme soeben voller Bewunderung von der Probe Ihrer Oper ‚Iphigenie‘ zurück. Sie haben tatsächlich in die Realität umgesetzt, was ich bis heute für unmöglich gehalten habe. Bitte nehmen Sie meine aufrichtigen Glückwünsche und meine respektvollen Grüße an Sie entgegen!

Paris, 17. April 1774.

J. J. Rousseau.“

Die Uraufführung löste eine noch nie dagewesene Aufregung aus. Alle Karten, die für den öffentlichen Verkauf bestimmt waren, wurden sofort aufgekauft, und die meisten fielen in die Hände von Spekulanten, die sie dann zum 3-fachen Preis verkauften. Dennoch war der Saal bis auf den letzten Platz gefüllt. Einige Sänger erfüllten Glucks Erwartungen, darunter Sophie Arnould und Henri Larrivée; Legros, so Mannlich, schien der Rolle des jungen Helden Achilles nicht sehr gut zu entsprechen [232] und er schrie gewohnheitsmäßig in den hohen Tönen; Du Plant als Klytämnestra war nicht in Bestform, obwohl ihre Rolle stimmlich viel stärker war als die der Iphigenie.

Die Ouvertüre wurde beklatscht, und im Großen und Ganzen war die Oper ein Erfolg, aber nicht der Erfolg, den Gluck sich erhofft hatte. Er war keineswegs entmutigt, denn er wusste, wie neu und ungewohnt seine Musik für die Pariser war. Sie mussten sich erst daran gewöhnen. Bei der 2. Aufführung wurde der Autor mit donnerndem Applaus zu den Verbeugungen gerufen, und bei der 3. Aufführung wurde „Iphigenie in Aulis“ von allen Seiten bejubelt. Gluck hatte die Ehre, König Ludwig XV. in Versailles eine kunstvoll transkribierte und schön gebundene Kopie der Partitur zu überreichen. Wie Mannlich bezeugt, wandte sich der König, der ausländischen Besuchern gewöhnlich nur flüchtig zuzunicken pflegte, an den Komponisten selbst, beglückwünschte ihn zu seinem Erfolg und dankte ihm wohlwollend für die Partitur der Iphigenie. Die Höflinge, die Gluck nicht vom Sehen kannten, waren verblüfft über diesen Empfang und fragten sich gegenseitig, was für ein wichtiger Vogel dieser Fremde sei. Gluck war jedoch nicht sehr stolz auf die ihm erwiesene Gunst. In einem privaten Gespräch mit Herzog Christian sagte er, dass er seine nächste Oper lieber einem wohlhabenden Bürger widmen würde, da man ihm sicher eher mit Dukaten als mit Komplimenten danken würde. Mannlich rechtfertigte diese krude Sachlichkeit damit, dass Gluck das Geld schätzte, weil es ihm ein unabhängiges Leben ermöglichte, aber er war keineswegs geldgierig.

Weniger als einen Monat später wird das Pariser Theaterleben plötzlich unterbrochen: Am 10. Mai 1774 stirbt in Versailles König Ludwig XV. und das Land wird zu einer langen Staatstrauer verpflichtet. Die Krankheit war bereits am 26. April ausgebrochen, und Anfang Mai galt der Zustand des Königs als hoffnungslos. Trotz der Trauer freuten sich die Franzosen und insbesondere die Pariser insgeheim eher, als dass sie den Tod des unliebsamen Monarchen bedauerten, dessen Regentschaft sich über fast 60 Jahre erstreckt hatte: Offiziell saß er seit dem 1. September 1715 auf dem Thron (damals war er erst fünf Jahre alt, sodass die Krönung auf 1723 verschoben wurde und der König erst 1743 seine volle Macht erlangte). Die unverhohlene Heiterkeit in den Straßen von Paris über seinen Tod zwang die Regierung, in der Nacht des 12. Mai eine Trauerfeier in der Basilika Saint-Denis abzuhalten. Man beschloss, die Beerdigung nicht aufzuschieben, da der Leichnam schnell verweste.

Das Ableben des Königs war die Folge seines [233] frivolen Lebensstils. Er starb an den Pocken, die er sich bei einer Dirne zugezogen hatte, die ihm von seiner ständigen Favoritin und innigen Freundin Marie-Jeanne Bécu, verheiratete Gräfin Dubarry (1743-1793), zum Liebesspiel geschickt worden war. Ludwig XV. wusste schon in jungen Jahren viel über das Vergnügen zu erzählen, und neben seinen beiden berühmten Dauergeliebten, der legendären Marquise von Pompadour (1721-1764) und der Gräfin Dubarry, die sie ablöste, nahm er die Dienste zahlreicher unbekannter Schönheiten in Anspruch, wobei er sehr junge, „unverfälschte“ Mädchen bevorzugte. Beide Favoritinnen wählten persönlich die Kandidatinnen aus, die für das königliche Bett geeignet waren.

Dubarry hatte viele Feinde am Hof, allen voran Marie Antoinette, die diese „Parvenue“ mit Stolz ignorierte und es vorzog, überhaupt nicht mit ihr zu sprechen. In den Augen der österreichischen Kaisertochter war „Jeanne Bécu“ eine verachtenswerte Bürgerliche, und ihre Stellung als offizi-

elle Mätresse des Königs erschien ihr absolut schändlich: In Wien gab es die Institution der Favoritinnen und Günstlinge einfach nicht. Maria Theresia und Franz von Lothringen waren treue und liebende Ehepartner; auch Kaiser Joseph II. hatte weder während seiner Ehe noch nach dem Verlust seiner beiden Frauen eine ständige Geliebte an seiner Seite. Bei aller Fröhlichkeit von Marie Antoinette wurde die Prinzessin in strengen moralischen Regeln erzogen, und es sollte nicht überraschen, dass unmittelbar nach dem Tod von Ludwig XV. sein Erbe und Nachfolger (offenbar auf Drängen seiner Frau und seiner unverheirateten Tanten) die Gräfin Dubarry ins Exil in eines der französischen Klöster schickte. Die Verbannung war jedoch nur von kurzer Dauer, und im April 1775 kehrte die Gräfin Dubarry in die Freiheit zurück.

Der Name dieser Dame wird in der Biografie Glucks noch begegnen, denn der gegenseitige Hass der neuen Königin und der Favoritin des ehemaligen Königs hatte einige Folgen für das Schicksal des französischen Musiktheaters. Für Gluck waren die plötzlichen Veränderungen am französischen Hof zunächst einmal sehr günstig. Das Land hatte einen grundlegenden Durst nach Erneuerung in allen Bereichen. Das junge Königspaar wurde anfangs von vielen mit Bewunderung und Hoffnung betrachtet. Ludwig XVI., der Enkel seines Vorgängers, war noch keine 20 Jahre alt (sein Geburtstag: 23. August 1774), Marie Antoinette keine 19 (ihr Geburtstag: 2. November). Beide sahen prächtig aus und schienen ein harmonisches Paar zu sein. Das Ausbleiben von Nachkommen innerhalb weniger Jahre nach der Heirat veranlasste jedoch [234] ihre Untertanen, die Unfähigkeit des Königs, einen Erben für das Land zu zeugen, zu beklagen und zu verspotten.

Aber in einem so jungen Alter konnte die Lösung dieses Problems noch ein wenig warten; ihr erstes Kind, die Tochter Marie-Thérèse-Charlotte, wird schließlich 1778 geboren werden. Der junge König, der ein mildes Temperament und kein großes administratives oder militärisches Talent besaß, strebte keine bedeutenden Reformen an. Marie Antoinette war viel energischer, aber sie hatte keine wirkliche Macht, und mit ihrer fröhlichen Frivolität und sorglosen Verschwendungssucht machte sie sich nach einiger Zeit am Hof, in Paris und in ganz Frankreich Feinde. Der einzige Bereich, in dem die Königin ihre persönlichen Neigungen und Sympathien offen zur Schau stellen konnte, war die Förderung der Künste. Und diese Unterstützung wurde Gluck in vollem Umfang zuteil. Es gab in der Tat eine gegenseitige Sympathie zwischen den beiden, die auf ihren gemeinsamen Musikunterricht in Wien zurückging. Mannlich erzählte, wie er eines Tages mit Glucks Familie außerhalb der Stadt spazieren ging und ihnen plötzlich eine Kavalkade mit der Dauphine an der Spitze entgegenkam (dies muss zwischen dem 19. April und dem 10. Mai 1774 geschehen sein). Marie Antoinette, nach Aussage des Künstlers „schön wie ein Engel“, erkannte sogleich Gluck, ritt auf ihn zu, schüttelte ihm die Hand und sprach ihn herzlich an. Gluck war von ihrer Höflichkeit zu Tränen gerührt; Sentimentalität war ihm keineswegs fremd.

Die Schirmherrschaft von Marie Antoinette hatte sowohl positive als auch negative Seiten. In den Augen vieler Franzosen blieb die Königin eine Ausländerin, eine arrogante Österreicherin, die die jahrhundertealten Traditionen des Landes verletzte und Frankreich ihren Liebling Gluck aufzwingt, diesen ungehobelten Deutschen (oder gar „böhmischen Bären“). So übertrugen diejenigen, die Marie Antoinette nicht mochten oder hassten, ihre Abneigung auf Gluck und luden mit ihrer Hilfe „Waräger“ nach Paris ein. Doch die wichtigsten Schlachten des Krieges standen erst noch bevor. 1774, nach dem Ende der Staatstrauer, wurde auf der Bühne der Königlichen Musikakademie eine neue Version des „Orpheus“ (2. August) in französischer Sprache – „Orphée et Euridice“ - uraufgeführt, die für viel Furore sorgte. Was die „Iphigenie in Aulis“ betrifft, so nutzten Gluck und Du Roulet eine Aufführungspause, um einige Änderungen an Libretto und Musik vorzunehmen. Insbesondere am [235] Ende des 3. Aktes erschien die Göttin Diana selbst auf der Bühne (der damaligen Mode entsprechend in einem opulenten Festkleid mit Reifrock gekleidet). Das sah viel spektakulärer aus als der Monolog des Priesters Calchas in der ursprünglichen Fassung. Am 10. Januar 1775 fand eine triumphale Wiederaufführung der „Iphigenie in Aulis“ statt,

die in dieser Fassung bis 1824 fast ununterbrochen auf den Pariser Bühnen zu sehen war und die Zeiten der Revolution, des Terrors, der Napoleonischen Kriege und der Restauration der Bourbonenherrschaft erfolgreich überstand.

Die Jungfrau auf dem Opferaltar

Bei der Ausarbeitung des Librettos von „Iphigenie in Aulis“ bemühte sich Du Roullet, dem Text des Racine-Dramas zu folgen, ohne jedoch die Vorlage - die gleichnamige Tragödie von Euripides - aus den Augen zu verlieren. Obwohl alle Werke zu diesem Thema, einschließlich der Oper von Gluck, auf demselben Mythos beruhen, wurde er überall unterschiedlich interpretiert.

Erinnern wir uns an die Handlung und den Hintergrund der Ereignisse.

Ein vereintes Heer verbündeter Könige hat sich in der griechischen Hafenstadt Aulis versammelt, um gegen Troja in den Krieg zu ziehen und die Entführung von Helena, der Frau des spartanischen Königs Menelaos, durch den trojanischen Paris zu rächen. König Agamemnon, der Bruder des Menelaos, wird zum Oberbefehlshaber gewählt. Die beiden Brüder sind mit ihren Schwestern Klytämnestra und Helena verheiratet, sodass der Krieg gegen Troja für sie zu einer Frage der Familienehre wird. Doch die Göttin Artemis (in der Oper Diana) schickt immer wieder einen Gegenwind, der die griechische Flotte daran hindert, den Hafen zu verlassen. Der Grund dafür ist, dass Agamemnon das heilige Tier der Göttin, einen weißen Damhirsch, auf der Jagd getötet hat. Artemis verlangt die Opferung von Iphigenie, der ältesten Tochter von Agamemnon und Klytämnestra. Der König sieht sich gezwungen, seine Frau und seine Tochter unter dem Vorwand, Iphigenie mit dem jungen Achilles, dem König von Thessalien, zu verheiraten, nach Aulis zu rufen.

Glucks Oper setzt genau zu diesem Zeitpunkt ein: Agamemnon hat den verhängnisvollen Brief, mit dem er Klytämnestra und Iphigenie nach Aulis holt, bereits abgeschickt und sucht voller Kummer nach Möglichkeiten, seine Tochter zu retten. Er beschuldigt Achilles fälschlicherweise des Verrats, in der Hoffnung, Klytämnestra und Iphigenie dadurch zur sofortigen Rückkehr zu zwingen. Vergeblich: Iphigenie und ihre Mutter befinden sich bereits im Heerlager, und Achilles bestreitet wütend die Gerüchte über seine Untreue gegenüber seiner Braut. Die schreckliche Wahrheit wird im [236] zweiten Akt, mitten in den Hochzeitsvorbereitungen, enthüllt. Klytämnestra wirft sich Achilles zu Füßen und fleht ihn an, das Mädchen zu retten, doch Iphigenie beschließt, ihr Schicksal anzunehmen und schreitet gehorsam zum Opferaltar.

Die Auflösung des Dramas wird in den Tragödien von Euripides und Racine sowie in der Oper von Gluck unterschiedlich geschildert. Bei Euripides wird die Opferung der Iphigenie nicht auf der Bühne gezeigt. Klytämnestra ist nicht anwesend; der Herold kommt zur Königin und berichtet ihr von dem Wunder, das sich ereignet hat: Statt Iphigenie liegt ein weißes Reh auf dem Altar, und das Mädchen ist spurlos verschwunden. Doch die verzweifelte Mutter glaubt nicht mehr an eine Gnade der Götter. Sie glaubt, dass es sich um eine weitere Täuschung handelt und ihre Tochter in Wirklichkeit gestorben ist. Sie wird Agamemnon diesen Tod nicht verzeihen. Als der König viele Jahre später siegreich aus dem Trojanischen Krieg zurückkehrt, erdolcht Klytämnestra ihren Mann und setzt damit eine weitere Kette blutiger Ereignisse im Hause der Atriden in Gang.

Racine glaubte, dass das aufgeklärte französische Publikum die Episode mit dem Erscheinen einer Hindin auf dem Altar nicht ernst nehmen und es gleichzeitig als ungerecht empfinden würde, eine so makellose junge Person wie Iphigenie zu opfern. Daher führte er in seine Tragödie eine Figur ein, die Euripides nicht hatte, die aber in einigen antiken Quellen (z. B. in Pausanias' Beschreibung von Hellas) erwähnt wurde: die uneheliche Tochter von Helena, die hoffnungslos in Achilles verliebt ist. Dieses Mädchen, das Eriphile genannt wird, weiß lange Zeit nicht, woher sie kommt und wie sie wirklich heißt. Am Ende des Stücks stellt sich heraus, dass ihr Name auch Iphigenie ist. So kann Dianas Wille erfüllt werden: Die „dunkle“ Iphigenie, die ohne Achilles'

Liebe nicht leben will, sucht selbst den Tod und erklärt sich bereit, ein Opfer zu werden. Und die „helle“ Iphigenie bleibt am Leben.

Bei aller Verehrung für Racine zog es Du Roulet bei der Erstellung des Opernlibrettos vor, die „überflüssige“ Iphigenie aus der Zahl der Figuren herauszunehmen. Doch dann musste ein Handlungsstrang gefunden werden, in dem weder das Wunder mit dem Löwen noch der Mord auf der Bühne stattfinden würde. Ein solch rettender Schachzug war der Auftritt des „Deus ex machina“; in Wien hatte Du Roulet die Gelegenheit gehabt, sich von der Wirksamkeit dieser Technik am Beispiel von „Orpheus“ und „Alceste“ zu überzeugen. Und wenn im „Orpheus“ die Helden durch das reale Erscheinen von Amor gerettet wurden, so sprach in „Alceste“ der Gott Apollo durch den Mund des Hohepriesters, was recht spektakulär und recht plausibel war.

In einer 1774 inszenierten Fassung taten Du Roulet und Gluck genau das: [237] Diana drückt ihren gnädigen Willen durch den Priester Calchas aus. Im Jahr 1775 wurde die Auflösung leicht verändert (vielleicht nicht ohne den Einfluss des Erfolgs von „Orphée“), wobei Gluck und Du Roulet, wie bereits erwähnt, es wagten, Diana auf die Bühne zu bringen. Ein Hinweis auf die bevorstehende günstige Lösung des tragischen Zusammenstoßes in dieser Version erschien bereits im 2. Akt, wo Diana die bevorstehende Vereinigung von Achilles und Iphigenie still segnete. Auf diese Weise wurde die Opferungsoper zu einer Art „Erlösungsoper“, oder besser gesagt, zu einer Oper der Prüfung. Der gleiche Gedanke, der im „Orpheus“ und in der „Alceste“ hervorgehoben wurde, ist hier zu hören: Die Götter, selbst die strengsten, sind nicht in der Lage, unangemessen grausam zu sein und von den Menschen etwas zu verlangen, das alle Grenzen der menschlichen Natur überschreitet. Die einzige Möglichkeit, die Gunst der Götter zu erlangen, besteht jedoch darin, der Tugend treu zu bleiben, auch wenn dies den Preis der Selbstaufopferung bedeutet.

Die Handlung von Iphigenie in Aulis erhielt in der Kultur der Neuzeit eine christliche Bedeutung, die im antiken Quellenmaterial nicht vorhanden war, weil sie mit drei anderen heiligen Geschichten in Resonanz stand: der Geschichte von Abrahams Opfer „Isaak“ (Abrahams Hand wird im letzten Moment von einem Engel aufgehalten), der Geschichte von Jephthas Tochter (das Mädchen stirbt auf dem Altar, um das Gelübde ihres Vaters gegenüber Gott zu erfüllen) und der Geschichte vom Sühneopfer Christi selbst. In allen drei Fällen opfert der Vater sein geliebtes einziges Kind, und im Fall von Jephtha ist es nicht ein Sohn, sondern eine Tochter.

In der weltlichen Musik des 18. Jahrhunderts taucht die Geschichte von Jephthas Tochter indes immer wieder auf, und manchmal ist sie so nah an der Geschichte der Iphigenie, dass man von einem direkten Einfluss der Tragödie des Euripides - oder, was noch wahrscheinlicher ist, des Racine - sprechen kann. In der französischen Tradition selbst kann als direkter Vorläufer von Glucks Oper Michel Pignolet de Montécloirs Oper „Jephté“, auf ein Libretto von Abbé Joseph-Simon Pellegrin, angesehen werden, die 1732 an der Königlichen Musikakademie aufgeführt und 1737 wieder aufgenommen wurde. In der Bibel hat die Tochter Jephthas nicht einmal einen Namen, sodass es für die theatralische Umsetzung notwendig war, ihr einen Namen zu geben. So erhielt sie den sehr traditionellen Namen „Iphise“, der jedoch einer verkürzten Version des Namens „Iphigenie“ ähnelt. Ähnlich wie im Drama von Racine erhielt Iphise einen Verlobten, Ammon (analog zu Achilles), und eine leidende Mutter, Almasie (analog zu Klytämnestra). Die Auflösung ähnelt sehr der bereits aus dem [238] Libretto von Du Roulet bekannten: Ammon versucht, Iphise, die bereits auf dem Opferaltar steht, mit Gewalt zu befreien. Sein ruchloses Vorhaben wird durch Blitz und Donner vereitelt, doch der Priester Phinée spricht den Willen Gottes aus: Als Lohn für ihre Frömmigkeit und Demut wird Iphise das Leben geschenkt.

Die Aufführung einer Oper, die auf einer biblischen Geschichte basiert, auf einer öffentlichen Theaterbühne ist eine seltene Ausnahme in der Praxis des 18. Jahrhunderts. In der Gattung des Oratoriums, die eine konzertante Aufführung ohne Bühnenhandlung bedeutete, waren biblische

Themen dagegen sehr beliebt, aber die Gattung des dramatischen Oratoriums, die es in Italien, Deutschland und vor allem - dank Händel - in England gab, war dem französischen Publikum kaum bekannt. Händels letztes Oratorium jedoch schloss die jahrhundertealte Tradition symbolisch ab: Sein „Jephtha“ (1751) schien eine Antwort auf Giacomo Carissimis „Historia di Jephthe“ (veröffentlicht 1650) zu sein und polemisierte gleichzeitig mit ihr. Bei Händel, wie auch bei Montéclair und einigen anderen Autoren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bleibt die Heldin (auch „Iphise“ genannt) am Leben. Der Wille Gottes wird hier nicht von einem Priester verkündet, sondern von einem Engel, der den schrecklichen Ritus unterbricht.

Das Motiv des „unterbrochenen Opfers“, zusammen mit dem Motiv der „glücklichen Rettung“, wird auf der Opernbühne des 18. Jahrhunderts in einer Vielzahl von Gattungen immer wieder zu hören sein - sowohl in der französischen Musiktragödie als auch in der italienischen Opera seria (Metastasios „Demophonte“), in Glucks Reformoper, in Mozarts gattungsspezifischem „Idomeneo“ und im deutschen Singspiel (Peter von Winters „Unterbrochenes Opferfest“). Die Wahl des Sujets für Glucks Pariser Operndebüt war also nicht nur glücklich, sondern sie traf auch den Nerv einer Zeit, die, wie wir uns erinnern, keineswegs ganz human und unblutig war. Öffentliche Hinrichtungen waren an der Tagesordnung, und das Bild eines unschuldigen Mädchens, das vor einer großen Menschenmenge zum Tode verurteilt wurde, hätte nicht nur künstlerische Emotionen auslösen müssen.

Wie jeder große Künstler erwies sich auch Gluck in vielerlei Hinsicht als Visionär und Prophet. Bei der Gestaltung des Bildes seiner Iphigenie orientierte er sich nicht an spekulativen literarischen und künstlerischen Vorbildern, sondern an den lebenden Beispielen, die ihm damals vor Augen standen. In der makellosen, geradlinigen, kindlich sanftmütigen, aber stoisch entschlossenen Iphigenie konnte er teils seine Adoptivtochter Nanette, teils seine Schülerin Marie Antoinette sehen. [239]

Obwohl die Rolle der Iphigenie für die mondäne Sophie Arnould geschrieben wurde, muss man sich vor Augen halten, dass die Heldin in der Geschichte ein sehr junges Mädchen ist. Sowohl in der Antike als auch zu Glucks Zeiten waren die Bräute oft fast noch Kinder. Die theatralische und opernhafte Iphigenie könnte 15 Jahre alt gewesen sein. In diesem Alter wurde Marie Antoinette tatsächlich der Politik geopfert, verließ für immer ihr Zuhause und wurde zur französischen Dauphine.

Die engelsgleiche Veranlagung von Nanette und der angeborene aristokratische Stolz von Marie Antoinette bilden die beiden Merkmale des Bildes der Gluck'schen Iphigenie. Die begrenzten stimmlichen Fähigkeiten von Sophie Arnould spielten bei der musikalischen Umsetzung dieses Bildes nur eine Nebenrolle. In der Tat singt Iphigenie nirgendwo Bravour-Arien. Sie ist ein sanftes Mädchen, die liebende und gehorsame Tochter einer übermächtigen Mutter und eines königlichen Vaters; virtuose Arien würden nicht zu ihrem Alter und ihrem Charakter passen. Das bedeutet nicht, dass die Rolle der Iphigenie leicht zu spielen ist. Sie hat einige sehr spannungsgeladene Momente, besonders im Terzett des 2. Aktes, wenn sie, ihr Schicksal bereits kennend, ihren Vater gegen die Flüche ihrer Mutter und die heftigen Angriffe ihres Verlobten verteidigt. Iphigenie, die Einzige von allen, verurteilt Agamemnon nicht, sondern hat Mitleid mit ihm und nennt ihn „ihren unglücklichen Vater“.

Im 3. Akt, als sie sich darauf vorbereitet, vor dem Opferaltar zu stehen, findet Iphigenie zu sich selbst - zu einer diamantenen Festigkeit und Klarheit des Geistes. Hier vertraut Gluck ihr zwei kleine lyrische Arien in einfachen Formen und erleuchteten Dur-Tonarten an, die beide an Achilles gerichtet sind; als Klytämnestra erscheint, versucht das Mädchen, eine weitere Arie in der gleichen Weise vorzutragen, aber ihre Mutter unterbricht sie und verhindert, dass sie diese zu Ende singt. Im 3. Akt verhält sich Iphigenie nicht mehr wie ein unterwürfiges Kind, sondern wie ei-

ne christliche Heilige, die bereit ist, den Weg des Martyriums bis zum Ende zu gehen.

Dass im Idealbild der Iphigenie Marie Antoinette zu sehen ist, ist ohne Weiteres klar. Bei der Aufführung am 13. Januar 1775, als die Dauphine bereits Königin von Frankreich geworden war, wendete sich Legros im 2. Akt bei der Arie des Achilles, begleitet von den Kriegern Thessaliens, in einer anzüglichen Geste nicht zu Iphigenie (Sophie Arnould), sondern zur Loge, in der Marie Antoinette saß. „Singt, preist eure Königin“, drängte der Sänger, und der Chor antwortete ihm freudig: „Ja, lasst uns singen und unsere Königin preisen.“ Diese Demonstration der Bewunderung wurde vom Publikum begeistert aufgenommen, und es unterbrach die Arie des Sängers mit frenetischem Beifall. [240]

In der Folgezeit wurde die Arie des Achilles immer als Loblied auf die Königin gesungen, auch kurz nach der Revolution von 1789. Bei einer Aufführung am 10. Dezember 1790 provozierte diese Nummer eine Konfrontation zwischen den in der Oper anwesenden Royalisten und der Patrioten, sodass der damalige Sänger des Achilles, Étienne Lainez, gezwungen war, sich mit einer versöhnlichen Ermahnung an das Publikum zu wenden und es daran zu erinnern, dass es sich um ein Werk des großen Gluck handele. Nach der Hinrichtung des Königs und der Königin wurden die Worte „König“, „Königin“, „Thron“ usw. aus dem Text der „Iphigenie in Aulis“ (und auch aus den anderen Opern Glucks) gestrichen; sie wurden erst nach 1800 wieder eingeführt.¹⁰⁵

Könnte Gluck, als er „Iphigenie in Aulis“ komponierte, das tragische Schicksal von Marie Antoinette vorausgesehen haben, das sie (wenn auch nicht mehr als Jungfrau, sondern als Witwe und leidende Mutter) zum Opferaltar führte, wo die Guillotine auf sie wartete? Es ist schwer zu sagen. Aber die Art und Weise, wie eine wahrhaft königliche Person diesen Weg des Martyriums durchhalten sollte, wurde in „Iphigenie in Aulis“ mit erstaunlicher Kraft und Eindringlichkeit gezeigt.

Das Bild der Iphigenie ist wahrscheinlich am reichsten an subtilen Nuancen, weshalb es etwas verschwommen und nicht so deutlich wie die Bilder der anderen Helden hervortreten mag. Achilles wird von Gluck eher eindimensional dargestellt: Er ist ein junger Ritter ohne Furcht und Tadel, scharf, direkt, ohne Neigung zum Zeremoniell, selbst gegenüber seinem Oberbefehlshaber. Agamemnon und Klytämnestra hingegen sind komplex und neigen dazu, in einem Augenblick von einem Extrem ins andere zu fallen. Interessanterweise entsprechen die musikalischen Formen, die Gluck für die Charakterisierung von Agamemnon und Klytemnestra wählt, in ihrer Struktur der Denkart der beiden.

Agamemnon ist in heftigem Zwiespalt mit sich selbst und in tiefem Konflikt mit allen, die ihn umgeben. Deshalb sind alle seine Solonummern in bewusst unregelmäßigen, wie zerrissen wirkenden Formen geschrieben, in denen Tonarten und Tempi plötzlich und abrupt wechseln, Arienabschnitte in Rezitative übergehen und leidende Intonationen mit gebieterischen wechseln. Tatsächlich beginnt die Oper mit dem Monolog Agamemnons, der eigentlich ein Streitgespräch mit Diana ist („Unerbittliche Diana, vergeblich verlangst Du dieses schreckliche Opfer“). [241] Es entwickelt sich zu einem gebetsartigen Appell an den Bruder der grausamen Göttin, den leuchtenden Apollo.

Der dramatische Höhepunkt des Bildes von Agamemnon ist sein wütender Dialog mit Achilles, der die Annullierung des bereits angekündigten Opfers fordert; zuvor hatte Agamemnon selbst nur darüber nachgedacht, wie er seine Tochter retten könnte. Doch nach den Beleidigungen von Achilles ruft er wütend aus: „Du hast über ihr Schicksal entschieden!“ - und ist sofort über seine eigenen Worte entsetzt.

105 Prod'homme 1985, 193 und 355.

Im 3. Akt singt er keine Arien mehr und nimmt auch nicht mehr an den Ensembles teil, sondern verkörpert einen stillen, mit Worten und Tönen nicht zu erklärenden Kummer. Dieser Kummer wurde symbolisch auf einem Fresko aus der Zeit um 45 bis 79 n. Chr. dargestellt, das 1825 bei den Ausgrabungen in Pompeji entdeckt wurde (und heute im Archäologischen Museum in Neapel aufbewahrt wird): Agamemnon wendet sich im Moment der Opferung seiner Tochter ab und bedeckt seinen Kopf mit dem Mantel, um nicht auf das Geschehen zu blicken und niemandem zu erlauben, sein Gesicht zu sehen.

Eine ähnliche Technik wurde 1680 von dem französischen Künstler Charles de La Fosse in einem der Gemälde des Schlosses von Versailles (Gemächer des Königs, Salon der Diana) verwendet, das das Wunder der Erscheinung der Göttin im Moment der Opferung Iphigenies darstellt. Im Vordergrund sitzt ein Krieger in der Haltung eines verzweifelt trauernden Mannes, der sein Gesicht mit den Händen bedeckt. In diesem Fall ist es wahrscheinlich Achilles. Auf dem Fresko von Giambattista Tiepolo, das 1757 die Villa Valmarana ai Nani bei Vicenza schmückte, bedeckt der Mantel den weit vom Altar entfernt stehenden Agamemnon - hier ist er dank seines purpurnen und goldenen Umhangs und seines glänzenden Helms kaum zu übersehen.

Es gab weitere bildliche Darstellungen dieser Szene, von denen Gluck und Du Rouillet zweifellos einige kannten. Das Schweigen Agamemnons im 3. Akt, mit Ausnahme des Schluss-Ensembles nach der Auflösung, hat also eine symbolische Bedeutung. Während des Ritus ist er natürlich anwesend, aber er greift nicht mehr in das Geschehen ein.

Klytämnestra hingegen neigt dazu, ohne langes Überlegen zu handeln. Bei aller Unbeständigkeit ihrer Leidenschaften ist sie ein ganzes Wesen und gibt ihre Gefühle fast immer in der gleichen Form wieder (abgekürztes Da Capo). In jedem der drei Akte singt sie Arien, die diesem typischen Standard folgen und die alle miteinander kontrastieren. Im 1. Akt fordert Klytämnestra, nachdem sie von der angeblichen Untreue des Achilles erfahren hat, ihre Tochter auf, das Bild des „Verräters“ aus ihrem Herzen zu tilgen („Wappne dich mit edlem Mut“): Die Musik der Arie ist erfüllt von empörten [242] oratorischen Intonationen in einem galoppierenden Rhythmus.

Die Arie aus dem 2. Akt ist von der Stimmung her völlig gegensätzlich zu der vorangegangenen: Es ist die klägliche Klage einer flehenden Mutter, die sich an denselben Achilles wendet, den sie zuvor so leidenschaftlich gebrandmarkt hat. Im Rhythmus einer langsamen Gavotte und begleitet vom melancholischen Timbre der Oboe fleht Klytämnestra Achilles an, Iphigenie zu beschützen: „Du bist nun ihre Heimat, ihr Gott und ihr Elternteil, sie hat niemanden mehr außer Dir“. Mit dieser Stelle verbinden heutige Hörer gewöhnlich die Bratschen-Arie aus Bachs Matthäuspassion.

Klytämnestra wird tatsächlich zur zentralen Figur des 3. Aktes: Auf Iphigenies Drängen hin ist ihre Mutter bei der Opferung nicht anwesend. Sie hört nur die Klänge der heiligen Gesänge aus der Ferne und wird wahnsinnig vor Schmerz und Wut, unfähig, etwas zu tun, um ihrer Tochter zu helfen. Klytämnestras gewaltiger Monolog umfasst ein dramatisches Rezitativ und eine wütende Rachearie: „Jupiter! Wüf deine Blitze!“ Klytämnestra will keinen Krieg mit Troja, sie braucht keinen Sieg, wenn der Preis für alles das Leben ihres Kindes ist. Und sie verwandelt sich von der weinenden Mutter in eine zornige Furie und ruft die Strafe der Götter auf das griechische Heer herab.

In einem solchen Moment ist es mit der Schönheit von Wort und Musik vorbei: Gluck setzt sich über alle Vorstellungen von der „edlen Zurückhaltung“ hinweg, die der griechischen Kunst innewohnt und für Personen von königlichem Rang angemessen ist, und schafft eine bewusst grässliche, aber sehr ausdrucksstarke Musik, die äußerst unangenehm zu singen ist und in den Violinpartien wie mit kantigen Zickzackblitzen verbränt wirkt. Die Form bleibt indes dieselbe: Kly-

tämnestra denkt immer noch in einem unumstößlichen Paradigma. Für sie gibt es keine Schattierungen und Subtexte: Weiß ist weiß, schwarz ist schwarz. Iphigenie ist unschuldig, Agamemnon ist ein Mörder, also muss er vom Himmel bestraft werden oder, wenn dieser nicht handelt, von der Mutter des Opfers. Da Klytämnestra Agamemnon hasst, wird sie alles daran setzen, ihn selbst zu töten, wenn er viele Jahre später aus dem Krieg nach Hause zurückkehrt.

Die griechische Tragödie und die französische Oper waren ohne Chöre nicht denkbar. Glucks Oper knüpft nicht nur an diese beiden Traditionen an, sondern schöpft auch aus der Erfahrung der deutschen Passionen und der Oratorien Händels, die in Frankreich noch unbekannt waren. Gluck könnte die protestantischen Passionen kennengelernt haben, als er in jungen Jahren durch Deutschland reiste; [243] diese Tradition war nicht nur in Leipzig, wo sie von Johann Sebastian Bach gepflegt wurde, sondern auch in Hamburg, wo Georg Philipp Telemann bis 1767 und ab 1768 sein Patensohn Carl Philipp Emanuel Bach wirkte, gut entwickelt. Zu den deutschen Passionen gehörten große Chöre auf frei komponierte Gedichte (wie der erste und der letzte Chor in Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion), Choralbearbeitungen von Kirchenliedern und kurze Chöre, die die Äußerungen der Menschenmenge darstellen – *turbae*. Im „Orpheus“ ist der Stil der Chöre eher opernhaf als kirchlich, in „Alceste“ erscheint das Oratorium des Händel’schen Stils, und in „Iphigenie in Aulis“ kommen Züge der deutschen Passion hinzu. Sieht man von den Besonderheiten der Operngattung ab, so finden sich hier alle drei oben genannten Typen von Passionschören.

Der erste große Chor erklingt in der Szene der Begrüßung von Klytämnestra und Iphigenie, die gerade in Aulis angekommen sind. Es handelt sich dabei im Wesentlichen um ein Chormenuett in der heiteren Tonart C-Dur und in der für das Menuett charakteristischen 3-teiligen Form. Der Text besteht aus einer Reihe von Lobreden auf die Königin, ihre Tochter und Agamemnon selbst: „Welcher Zauber! Welche Majestät! Welche Schönheit!“ ... Agamemnon ist der glücklichste aller Väter und Ehegatten!“ Doch schon in den ersten Takten nehmen der Zuschauer und der Zuhörer all diese Komplimente ganz anders wahr, denn über die heitere Musik legt sich ein kurzer Dialog zwischen Agamemnon und dem Priester Calchas. Der Priester sagt düster „Das Opfer kommt“ und der König bittet ihn in seiner Verzweiflung, die schreckliche Wahrheit vorerst nicht zu enthüllen: „Lass’ ihren Namen vorerst geheim bleiben!“ Der Stil von Glucks Musik in diesem Chor ist ganz und gar nicht deutsch, aber der semantische Kontrapunkt der beiden Texte und die 3 Blickwinkel auf das Geschehen (das Volk, der König und der Priester) erinnern an den Eingangschor der Matthäus-Passion, wo während der angedeuteten Prozession nach Golgatha ein Austausch von Bemerkungen zwischen verschiedenen Personengruppen stattfindet und über allem die Melodie des Chorals „O du Lamm Gottes, unschuldig“ von engelhaften Kinderstimmen gesungen wird. In der Oper hat Iphigenie die Rolle des Opferlammes, was ihr noch nicht bewusst ist.

Kurze Chöre der Menge, die „*turbae*“, sind ebenfalls in der Partitur enthalten. Von Zeit zu Zeit treten griechische Krieger auf, die die Geduld mit dem endlosen Warten auf Rückenwind verlieren und sich danach sehnen, die Götter zu besänftigen und in den Krieg zu segeln. Sie ärgern sich über das Zaudern von Agamemnon und Calchas, die das versprochene Opfer hinauszögern und verschweigen, wer das Opfer sein wird. Gluck gibt bewusst [244] das musikalische Material des griechischen Chors bei jeder Wiederholung wortgetreu wieder: „Hier fordern die Soldaten Opfer; alle Umstände bedeuten nichts in ihren Augen; sie sehen nur Troja oder die Rückkehr in die Heimat; sie können nur die gleichen Worte mit dem gleichen Akzent aussprechen.“¹⁰⁶

Schließlich gibt es sogar einen Choral - oder besser gesagt, eine ziemlich genaue Stilisierung desselben. In der Opferszene singen die alten Griechen einen Hymnus, der an die Hymnen der

106 Zitiert in MDIM, Nr. 652.

lutherischen Kirche erinnert. Dies zeigt sich nicht nur an der feierlichen Akkordstruktur und der bewusst archaisch gehaltenen Harmonik, sondern auch an der Struktur - dem sogenannten BAR (Barform), das aus zwei melodisch identischen Strophen und einem Refrain besteht. Diese alte Form ist charakteristisch für viele protestantische Choräle, darunter auch das bereits erwähnte „O du Lamm Gottes, unschuldig“. Die Chöre der antiken griechischen Tragödie hatten jedoch eine ähnliche Struktur und wurden nicht rezitiert, sondern gesungen, begleitet von der Bewegung der Chorsängergruppen. Daher auch die Namen der Abschnitte: Strophe, Antistrophe (Bewegung in die andere Richtung mit derselben Musik), Epode (Schlussgesang). Für die schöpferische Ausgestaltung solcher zeitlich weit auseinander liegenden semantischen Zusammenhänge musste man nicht nur einen brillanten Verstand, sondern auch eine tiefe Gelehrsamkeit besitzen.

Die Ungewöhnlichkeit der Technik wurde natürlich von der Situation selbst diktiert. Szenen mit religiösen Riten, einschließlich Opferungen, die in der italienischen Opera seria fast unmöglich sind, waren in der französischen Musiktragödie sehr beliebt. Um sich von seinen Vorgängern zu unterscheiden, musste Gluck etwas Besonderes bieten, das einen Eindruck von sakraler Archaik erweckte. Der deutsche protestantische Choral war dafür am besten geeignet: In Frankreich war diese Art von Musik praktisch unbekannt und erregte sofort die Aufmerksamkeit der Zuhörer. Außerdem stand dieser Stil in starkem Kontrast zu Klytämnestras Monolog und ihrer wütenden Arie, was einen überwältigenden dramatischen Effekt erzeugte.

Den ungewöhnlichsten und beispiellosen Kunstgriff hat sich Gluck jedoch für den Schluss der „Iphigenie in Aulis“ aufgespart: Nach der glücklichen Auflösung findet auf der Bühne ein Fest mit Liedern und Tänzen statt, wie es in Frankreich üblich ist. Die Musik dieses Divertissements ist recht [245] traditionell, wenn auch sehr schön und attraktiv. Aber die allerletzte Nummer der Oper, der Refrain „Vorwärts, wir fliegen zum Sieg!“, ist nicht in französischer, italienischer oder gar deutscher Manier geschrieben. Er ist zu einem altgriechischen Lobgesang stilisiert, was im Jahr 1774 ungewöhnlich kühn klang. Ein ähnliches Experiment hatte Gluck bereits im Chor der spartanischen Athleten in „Paris und Helena“ versucht, doch war er dort nicht so konsequent. Das Finale der „Iphigenie in Aulis“ ist ein kriegerischer, rauer Unisono-Gesang (auch im Orchesterpart), mit brutaler Instrumentation (die große Trommel schlägt die starken Teile) und für die Musik des 18. Jahrhunderts untypischen melodischen Strukturen (6-taktige Phrasen statt „quadratischer“ 4-taktiger Phrasen). Gluck bemühte sich auch, den Eindruck einer dorischen Tonleiter zu erwecken, obwohl es sich in Wirklichkeit immer noch um d-Moll handelt, auch wenn es dank der starren linearen Passagen und der der klassischen Musik fremden Kadenzun ungewöhnlich klingt.

Zur Zeit der Komposition von Iphigenie in Aulis und später, bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, kannten die westeuropäischen Gelehrten nur eine Handvoll Beispiele altgriechischer Musik, und eines davon, der Hymnus der „O Goldene Phorminx“, erwies sich später als eine geschickte Fälschung des gelehrten Mönchs Athanasius Kircher, der im 17. Jahrhundert in Rom lebte. Es scheint, dass sich Gluck auch für diese Frage interessierte, da die Themen seiner Reformopern mit der griechischen Antike verbunden waren. Möglicherweise hatte er sachkundige Berater wie Calzabigi und Du Roullet, die hochgebildet und belesen waren. Der Schlusschor aus „Iphigenie in Aulis“ wurde sicherlich von Kennern geschätzt, die die Denkmäler der alten Musik studiert haben. Es ist jedoch bemerkenswert, dass Gluck keine der im 18. Jahrhundert veröffentlichten griechischen Melodien verwendete, sondern eine selbst komponierte, die, wenn nicht den Buchstaben, so doch den Geist eines imaginären antiken Lobgesangs wiedergab. Und dies war nicht nur eine Überschreitung des klassischen Musikstils. Am Ende der „Iphigenie in Aulis“ bricht die wahre, ungeschminkte, harte und kämpferische Archaik des vorklassischen Griechenlands plötzlich durch den Schleier der Opernkonventionen und der französischen Theater-Etikette, ja sogar durch die heilige Hülle der Passion. Wenn die Poetik des „Orpheus“ an Winckelmanns Auffas-

sung von antiker Kunst anknüpfte, brach die Poetik der „Iphigenie in Aulis“ mit dieser Auffassung und öffnete den Weg zum Verständnis einer anderen Antike [246] - gewalttätig, grausam, blutig, aber immer noch heimisch für ferne Nachfahren, die im Zeitalter der Aufklärung leben.

„Ich habe Eurydike verloren“

Nach dem Ende der Staatstrauer wurden die Aufführungen in Paris wieder aufgenommen. Am 2. August 1774 fand auf der Bühne des Palais Royal die Premiere von „Orphée et Euridice“ statt. An der Aufführung waren Künstler beteiligt, die Gluck bereits kannte. Die Rolle des Orpheus wurde von Legros gesungen, die Rolle der Eurydike von Sophie Arnould und die Rolle des Amors von Rosalie Levasseur. Es war nicht ganz der gleiche „Orpheus“, der in Wien aufgeführt worden und dessen Partitur 10 Jahre zuvor in Paris gedruckt worden war.

Es war nicht möglich, die Wiener Fassung der Oper in Paris aufzuführen: Erstens war ein französischer Text erforderlich, was bedeutete, dass alle Gesangspartien neu geschrieben werden mussten, insbesondere die Rezitative, in denen die dramatische Deklamation wichtig war. Zweitens wusste Gluck sehr wohl, dass ein Kastratensolist an der Pariser Oper nicht auftreten konnte. Giuseppe Millico, der im Sommer 1774 aus London nach Paris gekommen war und sich über die Wiedervereinigung mit einem alten Freund und dessen Familie freute, trat nur in privaten Salons auf. Die Orpheus-Partie musste also für einen Tenorsänger, in diesem Fall Joseph Legros, umgearbeitet werden. Selbst wenn man sich darauf beschränkte, die Orpheus-Episoden in andere Tonarten zu transponieren, hätte dies zur Folge gehabt, dass der gesamte harmonische Tonplan der Wiener Fassung durchbrochen und die Instrumentierung geändert worden wäre. Drittens war der Wiener „Orpheus“ ein relativ kleines Werk, das eine Art Vorgriff oder „Nachtrag“ erlaubte oder sogar erforderte. In Wien wurde er, wie bereits erwähnt, in der Regel zusammen mit einem dramatischen Stück zu Beginn oder mit einem Ballett am Ende der Handlung gegeben.

Für die Pariser Inszenierung musste die Oper vergrößert werden, indem jeder Akt mit neuem Material ergänzt wurde. Die Hinzufügung von Gesangsnummern hätte bedeutet, die perfekte Struktur der Dramaturgie zu opfern. Doch aus Sicht der Pariser wirkten die Ballette zu lakonisch. Während Gluck bei der Wiener Orpheus-Inszenierung mit Angiolini zusammenarbeitete, stand ihm in Paris Noverre zur Seite. Daher unterscheidet sich die neue Version von der alten in weitreichenderer Weise, [247] durch größere Ballettszenen im 2. und 3. Akt.

Im 2. Akt fügte Gluck der Partitur den spektakulären „Tanz der Furien“ aus seinem Ballett „Don Juan“ und mehrere Nummern für die Tänze der „Seligen Geister“ hinzu (darunter die berühmte Melodie für Soloflöte). Das Finale des 3. Aktes - ein Fest zu Ehren Amors - wurde mit Fragmenten aus der Oper „Paris und Helena“ ergänzt, und nicht alle diese Fragmente waren rein tänzerisch (in der Pariser Fassung wurde das Terzett „Oh Liebe“ übernommen, das hier von Orpheus, Eurydike und Amor aufgeführt wird). Alle diese Änderungen erwiesen sich als sehr erfolgreich, einschließlich des eingefügten Terzetts, dessen aufgewühlter und melancholischer Beginn an das Leiden der Helden zu erinnern schien. Der Pariser „Orpheus“ unterschied sich erheblich von der Wiener Vorlage!

Der Komponist begann mit der Arbeit an der neuen Fassung des „Orpheus“ während der Proben zu „Iphigenie in Aulis“, also zwischen Ende 1773 und Anfang 1774. Den Dichter, der den Text der Oper auf der Grundlage des Librettos von Calzabigi praktisch neu schreiben sollte, fand Gluck fast zufällig. Diese kuriose Episode ist in Mannlichs Memoiren festgehalten. In Glucks Wohnung wurde gerade die Inneneinrichtung fertiggestellt, und ein junges, hübsches Tapeziermädchen, dem der Komponist und Dichter scherzhaft Komplimente gemacht hatte, bat Gluck um die Erlaubnis, ihren Bekannten, den „Dichter“ zu bringen, der ihm unbedingt vorgestellt werden wollte. Auf diese Weise lernte Gluck Pierre Louis Moline (1739-1820) kennen, einen Juristen, der sich für Literatur und Theater begeisterte. Im Gegensatz zum ehrgeizigen Calzabigi und

zum noblen Du Rouillet betrachtete Moline Gluck als Halbgott und war bereit, alle seine Anweisungen auszuführen. Moline hatte kein großes dichterisches Talent, aber er hatte eine flinke Feder und erwies sich hinterher als ungewöhnlich fleißiger und produktiver Autor, der in allen Gattungen und zu allen Themen komponierte: Zu seinem umfangreichen Nachlass gehören Übersetzungen von Operntexten, Libretti von Oratorien, eigene Tragödien und Komödien - und schließlich ein Epitaph in Versform für das Grab von Jean Paul Marat.

Mit der Wahl des damals völlig unbekanntes und keineswegs überragend begabtes Moline wandte sich Gluck, so Mannlich, gegen die prominenten Pariser Schriftsteller und Dramatiker, die zuvor vom Komponisten eine Einladung zur Zusammenarbeit erwartet hatten (Mannlich nennt in diesem Zusammenhang Jean-François Marmontel und Michel Sedaine). [248] Die Ehrerbietung gegenüber dem gefügigen Mittelmaß wurde als Zeichen für Glucks „barbarischen“ Geschmack gewertet, der offenkundig die Eleganz eines guten französischen Verses nicht zu schätzen wusste.

Aber Gluck wusste, was er tat. Er sagte in Anwesenheit von Mannlich:

*„Ein Opernkomponist braucht keine gefeilten Verse, denen der Zuhörer keine große Aufmerksamkeit schenken kann. Der Dichter muss ihm schöne Ideen geben und je nach den Umständen starke, interessante, zärtliche oder schauerliche Situationen schaffen; die Sache des Musikers ist es dann, ihnen dementsprechende Ausdruckskraft zu verleihen, sie für die Fantasie des Zuschauers auszumalen und ihnen durch harmonische Klänge, die aus der Natur geschöpft sind, zu rühren und zu erschüttern ... Sie mögen also sagen, was sie wollen, diese Phrasenmacher, ich wünsche ihre Hilfe nicht und bin mit dem Dichterling der Tapeziersfrau sehr zufrieden, der alles tut, was ich will.“*¹⁰⁷

Das französische Libretto von „Orpheus“ kann nur zum Teil als eine saubere Übersetzung von Calzabigis Gedichten bezeichnet werden. Die semantischen Unterschiede an einigen wichtigen Stellen sind recht bedeutend. Bei der Analyse der Wiener Fassung fiel uns die Beschwörung mythologischer Namen im Chor der Furien aus dem 2. Akt auf: Moline ließ nur eine Erwähnung des Höllenhundes Cerberus übrig, dessen furchterregendes Bellen vom Orchester imitiert wird. War es nicht Gluck selbst, der forderte, Theseus, Alcide und Peirithoos aus dem Text zu streichen? Bei einem Chorvortrag in schnellem Tempo sind diese Namen für das Publikum kaum zu hören.

Die berühmte Arie des Orpheus aus dem 3. Akt, deren Anfang bei Calzabigi aus verwirrten Fragen bestand („Was soll ich ohne Eurydike machen?“), verwandelt sich in Molines Gedicht in eine pathetische Beschreibung der Leiden des Helden:

*Ich habe meine Eurydike verloren,
Nichts ist mit meinem Unglück zu vergleichen.
Grausames Schicksal! Welche Strenge!
Ich bin erschöpft vor Kummer.*¹⁰⁸

Poetisch und psychologisch ist es viel direkter als das Pendant von Calzabigi. Moline dachte [249] im Rahmen der französischen Kultur, die sehr auf Etikette und Rhetorik ausgerichtet war. Und es ist Molines Version (in der traditionellen russischen Übersetzung: „Ich habe Eurydike verloren“), die untrennbar mit dieser Arie verschmolzen ist. Die eindringliche Deklamation des Kummers von Orpheus in Verbindung mit Glucks plastisch-reliefhafter Musik hatte eine sehr starke Wirkung auf seine Zeitgenossen. N. M. Karamsins „Briefe eines russischen Reisenden“ erzählen eine Anekdote über Rousseau, der „Gluck nicht mochte, aber, als er ‚Orpheus‘ zum ersten

107 Mannlich 1913, 257-258.

108 „J'ai perdu mon Eurydice! Rien n'egale mon malheur; Sort cruel! quelle rigueur! Je succombe à ma douleur!“

Mal hörte, so fasziniert war, dass er schwieg - und als Pariser Kenner ihn beim Verlassen des Theaters umringten und ihn fragten, wie die Musik sei, sang er mit leiser Stimme ‚J'ai perdu mon Euridice, rien n'egale mon malheur‘, wischte sich die Tränen ab und ging ohne ein weiteres Wort davon!“¹⁰⁹

Eine der Pariser Gesellschaftsdamen, Julie de Lespinasse, schrieb in ihr Tagebuch: „Ich möchte zehnmal am Tag diese Arie hören, die mir das Herz zerreißt und mich all das genießen lässt, was ich bedauere: ‚Ich habe Eurydike verloren!‘ ... Diese Musik macht mich verrückt! Sie zieht mich in ihren Bann! Ich kann keinen Tag verpassen! Meine Seele sehnt sich nach diesem Leiden!“¹¹⁰

Die Schriftstellerin und Memoirenschreiberin Gräfin Félicité de Genlis nahm Gesangsunterricht bei Gluck; einige Zeit später, auf einer Reise durch die Schweiz, sinnierte sie in einem Salon in Lausanne:

„Ich war besonders gut in der Arie ‚Ich habe Eurydike verloren‘. Gluck selbst hat mich gelehrt, sie mit dem richtigen Ausdruck zu singen. Mitten in der Arie weinte ein gewisser Herr in schwarzer Kleidung und brach erschöpft in den Armen seiner Begleiterin zusammen - es stellte sich heraus, dass er vor drei Monaten seine geliebte Frau verloren hatte!“¹¹¹

Auch andere Szenen schockierten das Publikum, deren Wirkung ebenfalls von Gluck sorgfältig kalibriert und einstudiert wurde, der sogar die Rolle des Regisseurs übernahm und nicht nur die musikalische Kohärenz, sondern auch den dramatischen Ausdruck der Darsteller anstrebte. Auch das war damals ein Novum in der Theaterpraxis. Den Beruf des Regisseurs im modernen Sinne gab es noch nicht, obwohl das Wort bereits auftauchte. Die Aufgaben des „Managers“ einer Aufführung bestanden in der einfachen Inszenierung; von psychologischen Feinheiten konnte keine Rede sein. Der Regisseur einer Opernaufführung im 18. Jahrhundert ging mit den Künstlern keine Rollen durch, er [250] analysierte nicht die seelischen Gefühle dieser oder jener Figur, er verlangte von den Sängern kein gutes Schauspiel, wenn sie nicht offensichtlich dazu bereit waren. Gluck begann kühn, mit diesen Traditionen zu brechen. In Wien hatte er vielleicht noch nicht die Gelegenheit, seine überschwängliche Natur in vollem Umfang zu entfalten, denn er war nicht der unbestrittene Herr der Lage. Aber in Paris handelte er mit Autorität und Strenge.

Mannlich, der bei den Proben des „Orpheus“ anwesend war, erinnert sich, dass Legros den klagenden Orpheus in der ersten Szene des 1. Aktes, in der der Chor um Eurydike trauert und der untröstliche Ehemann nur ihren Namen schreit, zunächst nicht überzeugend genug darstellen konnte. Gluck unterbrach den Sänger mit einer wütenden und ironischen Bemerkung:

„Mein Herr, das ist unbegreiflich, Sie schreien immer, wenn Sie singen sollen, und handelt es sich ein einziges Mal darum, zu schreien, dann bringen Sie es nicht zustande. Denken Sie in diesem Augenblick weder an die Musik noch an den Chor, der singt, sondern schreien Sie ganz einfach so schmerzvoll, als ob man Ihnen ein Bein absge, und wenn Sie das können, dann gestalten Sie diesen Schmerz innerlich, moralisch und von Herzen kommend!“

Eine weitere wichtige Episode, in der eine reine Regieentscheidung erforderlich war, ist die Szene von Orpheus mit den Furien zu Beginn des 2. Aktes. Auch hier überlassen wir dem Zeugen Mannlich das Wort:

109 Karamsin 1983, 339-340.

110 MDIM, NO. 656.

111 MDIM, NO. 656.

„Gluck forderte von den Tänzern, die das Ballett der Furien und Dämonen aufführten, dass sie in den Gesang des Orpheus einfache ‚Nein‘ verschiedenstimmig in wilder Raserei dazwischen sprechen sollten, während sie ihn an seinem Eintritt in die Unterwelt zu hindern suchten. Sie weigerten sich jedoch, dieser unerhörten, den umstößlichen, geheiligten Statuten der Musikakademie zuwiderlaufenden Neuerung Folge zu leisten. Glucks pittoreskes Talent, das mit Tönen zu malen verstand, hatte ihm diese Idee eingegeben und die große Wirkung dieses verschiedenstimmigen ‚Nein‘ aus dem Munde der Tänzer selbst voraussehen lassen, die, zuerst mit dämonischer Wut hervorgestoßen, nach und nach schwächer wurden, je mehr der göttliche Sänger und das Spiel seiner Leier diese unterirdischen Gewalten zu rühren und für das Übermaß seines Unglückes zu gewinnen wusste. Man stritt lange hin und her. Gluck war unerbittlich. Endlich schrien die Teufel ihr ‚Nein‘, während sie die Schlangen schüttelten und den Sohn Apolls leichtfüßig und kunstgerecht umtanzten. Diese Szene, die schließlich die Darsteller selbst vergnügte, erzielte die herrlichste Wirkung: die heiseren und erbarmungslosen Rufe, die von Zeit zu Zeit die harmonischen und süßen Laute des Flehenden und seines Saitenspiels übertönten, [251] erschienen dadurch noch klagender und ergreifender ...“¹¹²

Der Erfolg des „Orpheus“ war enorm. Die Zahl der Bewunderer Glucks in Paris stieg dramatisch an, aber umso unerbittlicher wurden seine Feinde, die über alles empört waren: die Zerstörung der Traditionen von Lully und Rameau, die unverhohlene Unhöflichkeit des Komponisten gegenüber den führenden Musikern der Oper, seine „barbarische“ deutsche Herkunft und die bedingungslose Unterstützung, die ihm die junge Königin Marie Antoinette und ihr ausländischer Geschmack gewährten.

112 Mannlich, 275.

Der deutsche Patriot

Der Lebens- und Schaffensweg von Gluck, den wir bisher nachgezeichnet haben, lässt den Schluss zu, dass sein Blick auf die Kunst und die ihn umgebende Wirklichkeit von Kosmopolitismus geprägt war, und dass die Hauptbestandteile seines Stils italienische und französische Musik mit mäßigen Einschlüssen österreichischer, deutscher und teilweise englischer, durch den Einfluss von Händel vermittelter Traditionen waren.

Doch gerade in der Zeit seiner großen Pariser Erfolge wurde Glucks emphatische Hinwendung zu seinen germanischen Wurzeln deutlich. Sie manifestierte sich vor allem in seiner kreativen und persönlichen Beziehung zu einem der größten deutschen Dichter seiner Zeit, Friedrich Klopstock (1724-1803). Ab 1771 lebte Klopstock in Hamburg, mit Ausnahme der Jahre 1774-1775, als er in Karlsruhe am Hof des Markgrafen Karl Friedrich von Baden weilte.

Im Jahr 1769 komponierte Klopstock das Drama „Hermanns Schlacht“, das er mit einer Widmung an Kaiser Joseph II. nach Wien schickte. Die Widmungsinschrift war lakonisch: „An den Kaiser“. In der Einleitung äußerte sich der Dichter etwas ausführlicher, aber keineswegs unterwürfig. Insbesondere findet sich dort folgender Satz: „Der Kaiser liebt sein Vaterland und zeigt es durch die Förderung der Wissenschaften. Das ist schon genug.“¹¹³

Klopstock wurde zum Gesprächsthema am Wiener Hof, und Gluck, der sich mit dem Text des Dramas vertraut gemacht hatte, wurde von dem Wunsch beseelt, eine Oper zu diesem für die Identität der Deutschen äußerst wichtigen Thema zu schaffen.

Bereits im 16. Jahrhundert, nach der Veröffentlichung [252] von Tacitus' bis dahin unbekannter „Germania“, wurde die Figur des altgermanischen Anführers des Cheruskerstammes, Hermann (im Lateinischen hieß sein Name „Arminius“), der im Jahr 9 n. Chr. im Teutoburger Wald die Legionen des Kaisers Octavian Augustus unter Führung des Heerführers Publius Quintilius Varus besiegte, zum Gegenstand der deutschen nationalen Mythenbildung der Neuzeit. Zuvor hatten die Römer in der Regel Germanen, Gallier und andere Barbaren in militärischen Auseinandersetzungen besiegt. Hermann zeigte, dass dieser Feind selbst besiegt werden konnte.

Martin Luther benutzte den Namen „Hermann“ als Symbol für den Sieg des germanischen über den lateinischen Geist und projizierte den antiken Konflikt in die Neuzeit, d. h. in seinen eigenen Kampf gegen den Katholizismus und den Papst. Bevor Klopstocks Drama erschien, war der antike Held zum Helden poetischer und musikalischer Werke geworden, die nicht nur in Deutschland geschaffen und aufgeführt wurden – in erster Linie das einzige Musikdrama des österreichischen Geigers und Komponisten Heinrich Ignaz Franz Biber, „Arminio“ (Salzburg, um 1692), dann Alessandro Scarlattis Oper „Arminio“ (Florenz, 1703) und Händels Oper „Arminio“ (London, 1737). Wie man unschwer erkennen kann, wurden sie alle auf italienische Libretti geschrieben.

Niemand hatte je versucht, eine deutsche Oper in deutscher Sprache über einen deutschen Helden zu schaffen.

Gluck hätte sein Vorhaben vielleicht verwirklichen können, wenn er ein entsprechendes Libretto erhalten hätte. Klopstocks Drama konnte in seiner ursprünglichen Fassung nicht vertont werden: Erstens war der Text Prosa (die Oper verlangte Poesie), zweitens war er sehr lang, und drittens waren die Schauspieler stark von Männern dominiert - es gab 10 von ihnen und nur 2 Frauen, Thusnelda, Hermanns Frau und seine Mutter Bercennis. Auch die Massenszenen wurden aus-

113 Klopstock 1769, 2.

schließlich von Angehörigen des starken Geschlechts gespielt: Krieger, Druidenpriester, Barden.

Die Gleichberechtigung der Geschlechter war den Musikern des 16. Jahrhunderts wenig wichtig, aber im Operntheater war ein elementares Gleichgewicht von Optik und Klangfarbe unerlässlich. Es wäre ermüdend gewesen, 3 oder 4 Akte lang fast nur Männerstimmen zu hören, die Soli und Chöre singen. In „Iphigenie in Aulis“ gibt es, wie wir uns erinnern, auch nur 2 weibliche Hauptrollen, Iphigenie und Klytämnestra, aber die Tänzerinnen der Theatertruppe sind ständig in Chören und Balletten engagiert, und Artemis erscheint 1775 in der Auflösung mit einem kurzen Solo und im letzten Divertissimo [253] der griechischen Arie, eine Nummer, die im Allgemeinen völlig unnötig ist, aber die Klangpalette schön ergänzt.

Deshalb konnte Gluck aus der Idee von „Hermans Schlacht“ kaum etwas Wirkliches entwickeln. Im Wien der 1770er Jahre war es viel einfacher, ein fertiges Libretto in italienischer oder französischer Sprache zu bekommen, als einen Literaten zu finden, der ein deutsches Prosadrama in einen Operntext verwandeln konnte. Gluck gab seine Idee nicht ganz auf, sondern verschob sie auf die Zukunft. Klopstocks Werk faszinierte aber den Komponisten so sehr, dass er anstelle einer Oper mehrere Lieder zu seinen Gedichten schuf. Sieben davon wurden 1786 in Wien veröffentlicht, obwohl sie schon früher komponiert worden waren:

Vaterlandslied,
Wir und Sie,
Schlachtgesang,
Der Jüngling,
Die Sommernacht,
Die frühen Gräber,
Die Neigung.¹¹⁴

Die ausgeprägte ideologische Botschaft dieser Sammlung macht sofort auf sich aufmerksam. Sie beginnt mit einem patriotischen Lied, das von einem vorbildlichen jungen deutschen Mädchen gesungen wird: „Ich bin ein deutsches Mädchen! Mein Aug' ist blau, und sanft mein Blick. Ich hab ein Herz, das edel ist und stolz und gut ...“ Doch schon in der 2. Strophe wird deutlich, dass die Sanftmut der Heldin trügerisch ist: „Ich bin ein deutsches Mädchen! Zorn(ig) blickt mein blaues Aug' auf den, es haßt mein Herz den, der sein Vaterland verkennt!“ Über die poetischen Verdienste dieses Textes lässt sich heute streiten; kriegerische Rhetorik im Dienst der Ideologie hat noch nie bedeutende Poesie hervorgebracht, auch wenn Klopstocks Fassung tadellos ist. Aber Gluck mochte die Gedichte, und das „Vaterlandslied“ wurde zu einem seiner Lieblingslieder - nicht umsonst hat er es an den Anfang der Sammlung gestellt. Die nächsten beiden Lieder sind vom gleichen Kampfgeist erfüllt, und erst ab dem 4. („Der Jüngling“) dominiert die Lyrik, die für das kammermusikalische und sogar häusliche Genre des deutschen Liedes jener Zeit typisch ist und in erster Linie für Amateurmusiker gedacht war. [254]

Glucks Interesse an Klopstocks Werk führte zwangsläufig zu persönlichen Kontakten, zunächst in schriftlicher Form. Sie begannen mit einem Brief, den Gluck an Klopstock vor dessen erster Abreise nach Paris schrieb.

114 Deutsche Namen: 1. „Vaterlandslied“, 2. „Wir und Sie“, 3. „Schlachtgesang“, 4. „Der Jüngling“, 5. „Die Sommernacht“, 6. „Die frühen Gräber“, 7. „Die Neigung“. Es ist fraglich, ob der letzte Text von Klopstock stammt.

„Wien, 14. August 1773

Wohl edelgeborener, hoch geehrtester Herr Legationsrat!

Ihr edler, hochverehrter Rat, Pater Denis,¹¹⁵ hat mir mitgeteilt, Sie tragen das Verlangen, endlich die Strophen, die ich aus Ihrer „Hermanns Schlacht“ komponierte, zu erhalten. Ich hätte Ihnen schon lange damit gedient, wenn ich nicht ‚geometrisch‘ versichert wäre, dass viele keinen Geschmack daran finden werden, weil sie mit einem gewissen Anstand zu singen sind, der noch nicht sehr in Mode ist. Denn obwohl Sie vortreffliche Tonkünstler haben, so scheint mir doch die Musik, die Begeisterung begehrt, in Ihren Gegenden ganz fremd zu sein. Das habe ich aus der Rezension, die zu Berlin über meine „Alceste“ gemacht worden ist, ersehen.¹¹⁶

Ich bin ein so großer Verehrer Ihrer Person, dass ich Ihnen verspreche (wenn Sie nicht nach Wien zu kommen gedenken), künftiges Jahr eine Reise nach Hamburg zu machen, um Sie persönlich kennenzulernen. Alsdann verpflichte ich mich, Ihnen nicht allein vieles aus „Hermanns Schlacht“, sondern auch aus Ihren erhabenen Oden vorzusingen, um Ihnen zu zeigen, inwieweit ich mich Ihrer Größe genähert, oder wie sehr ich Sie durch meine Musik verdunkelt habe.

Inzwischen überschiere ich Ihnen etliche Gesänge, die ganz schlicht genommen und von leichter Exekution sind. Drei davon sind nach deutscher Art und drei mehr nach modernem italienischem Gusto. Diesen habe ich zur Probe zwei Melodien nach altbardischem Geschmack hinzugefügt, die ich einfach wegzuwerfen bitte. Für die anderen sollte man ein gutes Clavier finden, da man sie sonst am wenigsten verträglich findet.

Euer Wohledelgeboren gehorsamster Diener

Chevalier Gluck“ [255]

Die selbstkritische Bemerkung über die mögliche „Verdunkelung“ des Sinns von Klopstocks Gedichten durch die Musik wurde durch den bekannten Anspruch des Dichters verursacht, den Rhythmus, die Intonationsstruktur, den Charakter der Deklamation und die rhetorischen Pausen in seinen Gedichten wiederzugeben.

Damals glaubten viele, dass in einem Lied, das zu den Gedichten des Autors komponiert wurde, der Klang der Worte das Wichtigste sei und die Musik sie nur schattieren sollte, um die natürliche Melodie des Verses zu enthüllen. Zur gleichen Zeit hatte Klopstock seine eigene Theorie der Versmetrik entwickelt, sodass der Komponist in diesem Bereich wirklich vorsichtig sein musste.

Gluck musste zwar nicht nach Hamburg gehen, aber die Lieder zu Klopstocks Versen gingen ihm während seines Aufenthalts in Paris nicht aus dem Kopf. Nach Mannlichs Erinnerungen sang Nanette Gluck besonders oft, sowohl zu Hause als auch in gesellschaftlichen Salons, das „Vaterlandslied“, das ihr sehr gut gefiel. Offenbar gefiel es ihr, in dem vorbildlichen deutschen

115 Johannes Michael Cosmas Denis (1729-1800), ein in Wien lebender Jesuitenmönch, der sich für die Literatur des protestantischen Deutschlands interessierte.

116 In Berlin war Glucks „Alceste“, soweit bekannt, zu diesem Zeitpunkt noch nicht inszeniert worden. Kritische Urteile darüber konnte nur jemand auf der Grundlage der gedruckten Partitur oder der in Wien erhaltenen Eindrücke fällen.

Mädchen selbst etwas zu erraten, was in ihrem jungen Alter nicht trotzig frech, sondern rührend wirkte. Eines Nachmittags wurde Nanette, wie immer, in vornehmster Gesellschaft zum Singen aufgefordert, und Gluck entschied sich für das „Vaterlandslied“ und Colettes Arie aus Rousseaus „Der Dorfwahrsager“, womit er scheinbar den Ansprüchen des Publikums genügte, gleichzeitig aber auch einen deutlichen Kontrast zwischen deutscher und französischer Musik setzte.

Das Treffen zwischen Gluck und Klopstock fand im November 1774 in Karlsruhe statt. Anfang November kehrte die Familie Gluck für kurze Zeit nach Wien zurück, brach aber bald wieder nach Paris auf, und diesmal führte ihr Weg durch das Fürstentum Baden. Klopstock war von Nanettes Gesang völlig verzaubert und bat sie, neben den ersten Liedern, die er bereits gehört hatte, auch „Die Sommernacht“ vorzutragen. Doch Gluck erklärte, dass sie dies noch nicht singen könne, und er selbst trug dem Dichter sein Werk in seiner charakteristisch ausdrucksstarken Art vor. Klopstock und die Familie des Komponisten waren sich sofort einig.

Zwischen Klopstock und der Familie des Komponisten entstand ein so herzliches Verhältnis, dass sie sich auf der Rückreise von Paris nach Wien wieder trafen. Bei ihrem zweiten Aufenthalt in Klopstocks Haus hinterließ Nanette dem Dichter eine handschriftliche, humorvolle „Absichtserklärung“:

„Ich indes, unterschriebene Bezauberin des Heiligen Römischen Reichs, wie auch des Unheiligen Gallikanischen Reichs, beurkunde und bekenne hiermit, was ich Herrn Klopstock versprochen habe, [256] und verspreche, dass ich, sobald ich Erzzauberin in die Erzstadt des Erzhauses, Wien genannt, zurückgekehrt bin und mich alldort 3 Tage und 3 Nächte hintereinander von meiner Reise verpustet habe, ich sofort und ohne Verzug, wie auch ohne ferneren Aufschub, ihm zusenden will: 1. die Arie, in welcher Orpheus der Euridice nachruft, 2. die Arie, in welcher Alceste ihren Kindern nachruft, und dass ich unter jede dieser Arien einige Worte setzen will, in welchen enthalten sein soll, soviel nämlich davon in Worten enthalten sein kann, die Art und Weise, Beschaffenheit und Eigentümlichkeit, und gleichsam die Schattierung meines musikalischen Zaubervortrags, damit genannter Klopstock diese meine Worte nebst den Arien seinerseits wiederum seiner Nichte in Hamburg zusenden könne, welche, seinem Vorgeben nach, der Zauberei auch ergeben sein soll.

Urkundlich geschehen, Rastatt, den 17. März 1775.

Nanette Gluck“

Im Gegensatz zu Goethe, auf den die persönliche Bekanntschaft mit Beethoven 1812 keinen sehr günstigen Eindruck machte, blieben der Dichter und der Komponist, nachdem sie sich näher kennengelernt hatten, für immer befreundet, obwohl die Umstände es ihnen nicht erlaubten, sich oft zu sehen oder regelmäßig zu korrespondieren. Übrigens sprachen sie 1774 auch über Goethe, und Klopstock nannte ihn „einen großen Mann“. Zuvor hatte Mannlich, der mit Goethe gemeinsame Bekannte hatte, Gluck in Paris eines seiner Gedichte gezeigt, das den Komponisten sehr interessierte, obwohl er es nicht vertonte. Klopstock ehrte Gluck mit dem Titel „der einzige Dichter unter den Musikern“ und bezog sich dabei auf seine Sensibilität für Verse und Prosodie. Gluck träumte noch viele Jahre lang von „Hermanns Schlacht“, obwohl er nie etwas von seinen Ideen zu Papier brachte.

All das ist relevant für das Problem der nationalen Selbstidentifikation Glucks, wie es zu Beginn dieses Buches skizziert wurde. Für wen hielt er sich: für einen Böhmen? für einen Österreicher? für einen Deutschen? In den 1770er Jahren herrschte vielleicht eine deutsche Identität vor, die zweifellos mit der Reichsangehörigkeit zusammenhing, sich aber auf alle Bereiche der deutschen Geschichte und Kultur erstreckte. Gluck, der sich lange Zeit in Paris aufhielt und eine Oper nach

der anderen nach französischen Texten komponierte, sah sich selbst als Deutscher und wurde von anderen als deutscher Meister wahrgenommen, auf den ganz Deutschland stolz sein konnte, ungeachtet der konfessionellen Unterschiede. Dieser neue öffentliche Status von Gluck wurde schließlich auch am Wiener Hof offiziell anerkannt. [257]

Am 18. Oktober 1774 erließ Maria Theresia ein Dekret, mit dem sie Gluck zum Hofkomponisten mit einer Leibrente von 2000 Gulden pro Jahr ernannte. Wie wir uns erinnern, war Joseph II. seit 1765 Kaiser, aber das Dekret stammte nicht von ihm, sondern von seiner königlichen Mutter. Vielleicht war der Grund dafür die finanzielle Seite: Sie war immer noch für die Ausgaben der Schatzkammer zuständig. Dieses Dekret kann als sehr spät und fast erzwungen angesehen werden: Nach dem Erfolg von „Iphigenie in Aulis“ und der Neufassung des „Orpheus“ in Paris wurde es unschicklich, Gluck in der Position eines gewöhnlichen Opernkomponisten zu halten, der unter Vertrag stand. Der „Chevalier Gluck“ musste eine ehrenvolle Position haben, die seines Ruhmes würdig war, und es war eine gewisse Ironie, dass er in späteren Jahren nichts mehr für den Wiener Hof schrieb, sodass er seine 2000 Gulden hauptsächlich für seinen großen Namen und seine neuen Pariser Taten erhielt. Das Geld hatte Gluck nicht besonders nötig, obwohl es sicher nicht überflüssig war. Aber ihm weniger als den im Dekret festgelegten Betrag zu zahlen, wäre angesichts seiner Verdienste und seines Rufs wiederum ungeschickt gewesen. Glucks ehemaliger Mitarbeiter Calzabigi erhielt von Maria Theresia ebenfalls eine Pension von 2000 Gulden, aber nicht als Literat, sondern als Beamter, als Berater des Kanzlers Kaunitz. Bei seiner zweiten Reise nach Paris, die etwa von Ende November 1774 bis Ende März 1775 dauerte, hatte Gluck jedenfalls bereits eine solide Position inne, die ihm ein beträchtliches Einkommen einbrachte, ungeachtet der ebenfalls hohen Pariser Honorare.

Zu gegebener Zeit hatte sich Gluck in Verhandlungen mit der Königlichen Musikakademie in der Person ihres Direktors Antoine Dauvergne verpflichtet, 6 Opern in Paris zu komponieren und aufzuführen; die Gesamtvergütung betrug mindestens 6000 Livres. Von diesen 6 Opern wurden bis Anfang 1775 3 komponiert: eine völlig neue, „Iphigenie in Aulis“, 2 Überarbeitungen von Wiener Opern, darunter „Orphée“, und eine französische komische Oper, „La Cythère assiégée“, die am 27. Februar 1775 in Versailles aufgeführt wurde. In dem überlieferten Memorandum über die Verlängerung seines Vertrags heißt es unter anderem: „Wenn die Akademie den Vertrag mit ihm aufrechterhält, verpflichtet er sich, 3 weitere Opern zu komponieren, nämlich „Alceste“, „Elektra“ und „Iphigenie in Tauris“, oder anstelle einer dieser Opern eine Oper im Stil von „Cythère assiégée“. In Bezug auf diese Menge sind seine Engagements definitiv festgelegt, aber Alter und Gesundheit [258] hindern ihn daran, mehr als das zu versprechen. In diesem Fall würde er im Frühjahr 1776 kommen und 2 Opern auf einmal aufführen, eine während der großen Sommerferien, die andere, „Alceste“, auf dem Höhepunkt der Saison, und es auf sich nehmen, die Künstler auf ihre Rollen vorzubereiten. „Er sei zuversichtlich, dass nach Fertigstellung der 6 versprochenen Opern eine Revolution in der Musik vollzogen sein wird!“¹¹⁷

Abgesehen von der lauten Phrase über die „Revolution“, die zweifellos von Gluck selbst stammt (wir werden dieses Thema weiter unten besprechen), ist das Interessante an diesem Absatz die Liste der vorgeschlagenen Opernthesen selbst. Zwischen „Alceste“ und „Iphigenie auf Tauris“ sollte „Elektra“ geschrieben werden; dann hätte Gluck mit seinem Werk eine echte Opern-Trilogie („Iphigenie in Aulis“ – „Elektra“ - „Iphigenie auf Tauris“) geschaffen, und wenn man „Paris und Helena“ einbezieht, sogar eine Tetralogie. Aber „Elektra“ wurde nicht geschrieben. Stattdessen gab es neben der „Belagerung Kytheras“, die zu einem vollständigen Opernballett umgewandelt wurde, eine Version einer anderen komischen Oper, „L'arbre enchanté - Der verzauberte Baum“, mit einem aktualisierten Text von Pierre Louis Moline, dem von Gluck so geliebten

117 CCPG 52.

„Dichter“. „Der Zauberbaum“ wurde am 27. Februar 1775 in Versailles aufgeführt, um den Besuch des Bruders der Königin, Erzherzog Maximilian, zu feiern. Für die Königliche Musikakademie wäre diese elegante Kleinigkeit, die Marie Antoinette aus ihrer glücklichen Kindheit in Wien in Erinnerung geblieben war, zu unbedeutend gewesen. Doch auch in Paris verband sich Glucks große, strenge, tragische Kunst ganz organisch mit galanter und sogar unterhaltsamer Kunst.

Porträts von Gluck

Die Zeitgenossen interessierten sich nicht nur für Glucks Musik, sondern auch für ihn selbst, für seine Persönlichkeit, sein Aussehen, seine Manieren und seine Haltung. Nach Händel war er vielleicht der erste der großen Musiker, dessen Bedeutung weit über die rein beruflichen Grenzen hinausging. Das 18. Jahrhundert kann im Allgemeinen als eine Ära der musikalischen Genies bezeichnet werden, aber nicht alle von ihnen strebten danach, eine herausragende öffentliche Rolle zu spielen und den Geschmack und die Ansichten anderer zu beeinflussen. Einige mieden bewusst die Öffentlichkeit (Johann Sebastian Bach), andere sonnten sich bereitwillig in den Strahlen des Ruhmes, gaben aber nicht vor, Herrscher über die Köpfe zu werden (Vivaldi, Telemann, Hasse), [259] ein dritter fand eine gemütliche Nische an irgendeinem Hof oder reiste durch Europa auf der Suche nach dem großzügigsten und verständnisvollsten Kunstmäzen.

Nicht zuletzt dank Händel und Gluck änderte sich das Bild des Musikers in der Gesellschaft erheblich. Der brillante Komponist wurde in einigen Fällen als „großer Mann“ wahrgenommen, der in der Lage war, Geschichte zu schreiben, gleichrangig mit Monarchen, Generälen, Politikern, Philosophen und Dichtern. Die Persönlichkeit des „großen Mannes“ löste sich nicht vollständig in seiner Kunst auf und beschränkte sich nicht auf diesen Bereich; ein solcher Mensch schuf nicht nur musikalische Werke, sondern auch für seine Epoche wichtige Ideen. Bedeutsam waren die Worte, die er in der Öffentlichkeit sprach, seine symbolischen oder spontanen Gesten, seine Beziehung zu einer einflussreichen Gruppe (wie man damals sagte, „Partei“) und alles andere.

Wenn es vor 1756 praktisch keine Informationen darüber gibt, wie Gluck aussah, und für den Biografen wichtige Lebensdetails aus Bruchstücken identifiziert oder mithilfe indirekter Daten hypothetisch rekonstruiert werden müssen, dann versuchten in der Zeit seines höchsten Ruhms, die in den 1770er Jahren begann, alle prominenten Zeitgenossen, ein verbales oder visuelles Porträt des Mannes zu entwerfen, der die etablierten Vorstellungen über Musik und Musiker umstürzte.

„Glucks Figur und Erscheinung sind groß, sein Gesicht ist von Pockennarben übersät“, stellte Charles Burney im Jahr 1772 fest.¹¹⁸ Mit solch ungünstigen Äußerlichkeiten gelang es dem Komponisten, in der persönlichen Kommunikation eine geradezu magnetisierende Wirkung auf andere auszuüben. Mannlich, der ein hohes Alter erreicht hatte, erinnerte sich:

„Ich will nun versuchen, in wenigen Strichen aus der Erinnerung ein Bild seiner Persönlichkeit zu zeichnen. Es sind zwar seitdem nahezu neununddreißig Jahre verflossen, aber der tiefe Eindruck, den er auf mich machte, und die lebhaft und aufrichtige Freundschaft zu ihm haben seine Züge und sein Wesen meinem Gedächtnis und meinem Herzen so tief eingepägt, dass es mir scheint, als sähe ich ihn noch vor meinen Augen und hörte seine Stimme. Wer Gluck in seinem Überzieher und mit seiner runden Perücke begegnet wäre, ohne ihn zu kennen, hätte in ihm ganz gewiss nicht eine hervorragende Persönlichkeit und einen schöpferischen Genius vermutet. Er war über mittelgroß, gedrungen, stark und sehr muskulös, ohne dabei beleibt zu sein. Sein Kopf war rund, sein Gesicht breit, rosig und pockennarbig, die Augen klein, etwas tiefliegend, aber funkelnd, voll Feuer und Ausdruck. Von offener, lebhafter und leicht erregbarer Wesensart, konnte er sich den Anstandsregeln und konventionellen Gebräuchen der guten Gesellschaft nicht fügen. Wahrheitsgetreu, nannte er

118 Burney 1967, 106.

die Dinge bei ihrem Namen und beleidigte auf diese Weise wohl zwanzigmal am Tage die empfindlichen Ohren der Pariser, die an Schmeichelei und lügenhafte Unterhaltung, die sogenannte ‚Höflichkeit‘, gewöhnt waren. Für Lobesworte unzugänglich, wenn sie nicht von Personen ausgingen, die er schätzte, wollte er auch nur echten Kennern gefallen. Er liebte seine Frau, seine Tochter und seine Freunde, wenn er auch mit ihnen weder zärtlich war noch ihnen zu schmeicheln pflegte. Ohne sich jemals zu berauschen oder den Magen zu verderben, war er ein starker Esser und Trinker. Dass er gewinnsüchtig war und das Geld liebte, verhehlte er selbst nicht. Desgleichen legte er ein gut’ Teil Egoismus an den Tag, besonders bei Tisch, wo er ein Recht auf die besten Bissen zu haben glaubte. Das ist im großen Ganzen das ungeschminkte Bild des berühmten Gluck. Seine Frau besaß ebenso schlichte als vornehme Manieren, liebte ihren Gemahl leidenschaftlich, überwachte den geringsten seiner Schritte und verstand es, seine Gouvernante zu sein, wenn sie auch stets seinem Willen unterworfen zu sein schien ...“

Obwohl Mannlich ein Künstler war, konnte oder wollte er seine verbale Beschreibung von Gluck nicht durch ein bildliches oder grafisches Porträt untermauern. Vielleicht sah er dazu auch keine Notwendigkeit, da seine französischen Kollegen dies bereits getan hatten. Auf dem Pariser Salon, der jährlich stattfindenden, prestigeträchtigsten Ausstellung von Malern und Bildhauern, wurden 1775 zwei sehr unterschiedliche Bilder von Gluck präsentiert: eine Büste von Jean-Antoine Houdon (1741-1828) und ein Ölporträt von Joseph Siffred Duplessis (1725-1802).

Das von Duplessis geschaffene Bildnis des Komponisten sieht erhaben und sogar feierlich aus, gehört aber nicht zum Genre des zeremoniellen Porträts (es genügt ein Vergleich mit dem zeremoniellen Porträt von König Ludwig XVI., das Duplessis zur gleichen Zeit malte). Gluck selbst war der Auftraggeber, und dieses Porträt zeigt, wie sehr sich sein künstlerischer Geschmack seit dem römischen Porträt von 1756 entwickelt hatte, in dem die Vorstellung von Erfolg und Wohlstand vorherrschte. In diesem Fall handelt es sich nicht mehr um einen Geschäftsmann, sondern um einen Schöpfer. Gluck wird so dargestellt, als sei er in einem Moment inspirierten Nachdenkens hinter dem Spinett gefangen, mit einem erleuchteten Blick, der eher nach oben als zum Betrachter gerichtet ist. Er trägt eine gelockte und gepuderte Perücke, sein Hals ist sorgfältig mit einem Seidenschal bedeckt, [261] der mit geschickter Nachlässigkeit gebunden ist. Glucks Kleidung ist eher gemütlich als freizeitlich, doch sie ist teuer und raffiniert, wenn auch ohne die im 18. Jahrhundert so beliebten Verzierungen in Form von kostbaren Knöpfen, Gold- oder Silberstickereien, Galons und Pelzbesatz. Auch das Spinett, auf dem er spielt, ist eher lakonisch verziert. All dies zusammen erklärt die edle Schlichtheit, die in Glucks Reformopern proklamiert wird. Zugleich adelt das Porträt von Duplessis das Modell deutlich. Glucks Gesicht ist hier nicht rötlich, wie Mannlich erinnerte, sondern nur leicht rötlich, und die Pockennarben sind eher zu erahnen als auffällig.

Das Porträt von Duplessis existierte zu Glucks Lebzeiten in mehreren Versionen: das Original und zwei spätere Kopien davon sowie ein Stich, den der Künstler vor der Salon-Ausstellung veröffentlichte. Das Original, das im Besitz von Gluck und dann seiner Witwe stand, befindet sich heute laut ihrem Testament in der kaiserlichen Gemäldesammlung in Wien (im 19. Jahrhundert in der Gemäldegalerie des Schlosses Belvedere, heute im Kunstmuseum Wien). Der Komponist schickte später eine der Kopien als Geschenk an Du Roullet und eine weitere nach Berlin, an den preußischen Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt, mit dem sich Gluck 1783 in Wien angefreundet hatte. Im Jahr 2015 wurde die Kopie aus dem Besitz von Du Roullet vom Musée de Versailles bei einer Auktion von Sotheby’s erworben.

Dieses Porträt wurde so oft kopiert und nachgeahmt, dass es zu einer Art kanonischem Bild von

Gluck geworden ist und in vielen Publikationen erscheint (es ist auch auf dem Umschlag unseres Buches abgebildet). Doch je weiter sich die Varianten vom Original entfernen, desto konventioneller, geschöner und idealisierter wirkt das Bild des Komponisten und bekommt genau jenen süßen Beigeschmack, gegen den sich Gluck in seinem Alter wandte.

Gluck wird in einer ganz anderen, wenn auch über das Gewöhnliche hinausgehenden berühmten Büste dargestellt, die von Houdon, dem führenden französischen Bildhauer des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, stammt. Auf dem Salon von 1775 zeigte Houdon die erste und wohl eindrucksvollste Version dieser Büste aus Terrakotta. Im folgenden Jahr beauftragten die Pariser Bewunderer von Gluck Houdon mit einer Marmorfassung dieser Büste, die im Foyer der Opéra neben dem Porträt von Rameau aufgestellt werden sollte. Die neue Houdon-Büste [262] von Gluck wurde 1777 im Salon ausgestellt und 1778 der Royal Academy of Music geschenkt; leider ging sie 1873 bei einem Theaterbrand unter.¹¹⁹

Eine Kopie der Marmorbüste von Guillaume Francin (1741-1830) blieb jedoch in Versailles erhalten; auf dem Sockel dieser Kopie war eingemeißelt: „Er zog die Musen den Sirenen vor“, was bedeutet, dass die wahre, von Gott inspirierte Kunst der illusorischen und verführerischen Kunst vorzuziehen ist. Diese Inschrift wurde später in anderen Darstellungen von Gluck reproduziert, darunter auch in posthumen Stichen mit dem Profil des alten Komponisten.

Beide Versionen der Büste, vor allem aber die Terrakotta-Büste, begannen sofort, in Kopien zu zirkulieren. Noch vor der Eröffnung der Ausstellung im Salon wurde Houdons Atelier im März 1775 von dem siebzehnjährigen Kronherzog von Weimar, Karl August, besucht, der den jungen Goethe, der bald den Thron bestieg, zu seinem Ministerpräsidenten machte. Der Herzog besuchte natürlich auch die Oper, wo er sich mit Freude die erneuerte „Iphigenie in Aulis“ anhörte, und hatte auch Zeit, Gluck und die führenden französischen Musiker kennenzulernen. Karl August war begeistert von den Werken Houdons, die Gluck und Sophie Arnould als Iphigenie darstellten (eine Marmorbüste von Sophie Arnould befindet sich seit 1947 im Louvre). Der Herzog gab sofort Kopien der beiden Skulpturen für Weimar in Auftrag. Laut Anne Poulet, einer Erforscherin des Werks von Houdon, ist die Weimarer Kopie von Glucks Büste die dem Original am nächsten kommende. Weitere künstlerisch wertvolle Repliken dieses Werkes befinden sich u.a. in Berlin (Bibliothek der Preußischen Kulturstiftung; die Kopie wurde bei Houdon in Auftrag gegeben), in den Museen der deutschen Städte Schwerin und Gotha.¹²⁰

Es gibt auch Versionen der Büste mit schrägen Schultern; sie sind z.B. in der Royal Academy of Music in London, im Museum der Stadt Cleveland (USA), im Deutschen Historischen Museum in Berlin und in anderen Institutionen in verschiedenen Ländern zu sehen.

Gluck posierte sowohl für Duplessis als auch für Houdon, doch während Duplessis den anerkannten, von Musen und Ruhm geadelten Meister darstellte, porträtierte Houdon den Revolutionär: kraftvoll, beherrschend, rau, aber auch so anmutig wie die Natur selbst, deren Gesetzen er folgt, um die chaotische Materie in ein Kunstwerk zu verwandeln. Die Terrakotta-Version mit ihren lebendigen Unregelmäßigkeiten und dem Feuer, das von innen heraus zu strahlen scheint, [263] scheint das am besten geeignete Material zu sein, um diese kühne Idee auszudrücken. Es gibt keine „runde Perücke“, das offene Gesicht wird von natürlichem, etwas zerzaustem Haar eingerahmt (Beethoven sollte später ein ähnliches Bild übernehmen). Das Gesicht selbst ist im wahrsten Sinn des Wortes mit Pockennarben übersät, was jedoch nicht abstoßend wirkt, da es sich visuell mit der ebenso brutal ausgeführten Textur des Mantels reimt. Einige Zeitgenossen waren jedoch von Houdons schonungslosem Realismus schockiert. Ein Kritiker bemerkte über das von den Pocken entstellte Gesicht von Gluck:

119 Poulet 106.

120 Poulet 107-108.

„Unserer Meinung nach darf man daran zu zweifeln, dass die Wahrhaftigkeit der Nachahmung einen solchen Grad erreicht!“¹²¹

Aber Wahrhaftigkeit war in diesem Fall kein Selbstzweck; der Bildhauer schuf ein künstlerisches Bild, das mit einer gewissen Symbolik ausgestattet war. Houdons Gluck scheint einem Vulkan entsprungen zu sein, gehärtet durch die unterirdischen Flammen und die auf der Erde tobenden Elemente. Sein Halstuch ist nachlässig gebunden und scheint im Wind zu flattern. Der Blick ist wie im Porträt von Duplessis leicht nach oben und zur Seite gerichtet, aber die Idee der göttlichen Eingebung kommt hier nicht so deutlich zum Ausdruck: Gluck hört zweifellos auf das Diktat der höheren Mächte, aber er wird dennoch auf seine eigene Weise handeln, als Herr und Meister. Während das Bild von Duplessis den aristokratischen Status des „Chevalier Gluck“ andeutet, den er durch seine Verdienste erworben hat und der von Glanz und Gloria begleitet wird, verkündet Houdon etwas anderes: der Geist wandert, wohin er will, und ein großes Genie kann in der Gestalt eines unattraktiven und ungehobelten Plebejers verkörpert werden. Darüber hinaus enthält gerade diese Hülle, die wie Adams Fleisch aus gebranntem Lehm geschaffen wurde, etwas Ursprüngliches, Wahres, titanisch Mächtiges und daher Schönes.

Wie war Gluck wirklich? Zwei französische Meister haben verschiedene Seiten seines reichen Wesens eingefangen. Es ist unwahrscheinlich, dass der Schützling einer jungen und charmanten Königin und das Idol der Damen von Welt es sich leisten konnte, in ihrer Gesellschaft ohne Perücke, mit offenem Mund und unter völliger Missachtung der Regeln der Etikette aufzutreten. Gluck war sehr wohlhabend und konnte es sich leisten, teure Kleidung zu tragen, und seine liebende Frau sorgte sicherlich dafür, dass er immer gut gekleidet war. Aber im Kreise seiner Familie, Freunde und Bekannten erschien er höchstwahrscheinlich so, wie Houdon ihn darstellte, hier [264] galten die Regeln der Etikette nicht mehr. Alle Zeitgenossen, die beschrieben, wie Gluck seine Werke sang und spielte, waren einhellig der Meinung, dass er in Ermangelung einer Gesangsstimme so ausdrucksvoll agierte, dass er einen unauslöschlichen Eindruck hinterließ. Wie er gekleidet war und ob er die berüchtigte runde Perücke auf dem Kopf trug, war dabei völlig unerheblich.

Die beiden Bilder von Gluck, die Duplessis und Houdon schufen, wurden auf bizarre Weise in einem Gemälde des deutschen Malers Johann Anton de Peters (1725-1795) „zu Ehren Glucks“ kombiniert, ein Gemälde, das zwischen 1775 und 1779 entstand und heute im Wallraff-Richartz-Museum in Köln aufbewahrt wird. Das Gemälde zeigt 4 junge Damen der Gesellschaft, die vor einer Gluck-Büste sinnieren, die neben einer majestätischen Granitsäule vor einem dunkelgrünen Vorhang steht. Diese Büste ist eine Nachbildung von Houdons Büste, allerdings in einer vornehmeren Version, die dem Stil des Porträts von Duplessis näher kommt. Wenn man nicht weiß, dass der Komponist zu dieser Zeit lebte und schöpferisch tätig war, könnte man meinen, dass er als längst verstorbener Klassizist geehrt wird. Obwohl die Kontroverse um Glucks Werk nach 1775 noch heftiger wurde, war allen klar, dass es bereits fest in der Kunstgeschichte verankert war.

121 Zitiert in Kozina, 200-201.

„Alceste“ als „Staatsaffäre“

Glucks dritte Reise nach Paris (er hielt sich etwa von Anfang März bis Ende Mai 1776 in der Metropole auf) stand im Zusammenhang mit der Aufführung einer neuen Fassung seiner Oper „Alceste“, die am 23. April 1776 im Palais Royal durch die Gesellschaft der Königlichen Musikakademie uraufgeführt wurde. In der Titelrolle trat jedoch anstelle von Sophie Arnould, mit der Gluck ein ungutes Verhältnis hatte, Rosalie Levasseur auf, die bei den Proben zu „Iphigenie in Aulis“ bereits die Sympathie des Komponisten gewonnen hatte. Levasseur besaß nicht die plastische Schönheit von Arnould, war aber als Sängerin stärker. Sie hatte auch andere Vorteile (u. a. das Mäzenatentum des österreichischen Botschafters in Paris, Graf de Mercy-Argenteaux, mit dem Gluck in engem Kontakt stehen musste). Die Rolle des Admeto wurde von Joseph Legros gesungen, die des Herkules von Henri Larrivée und die des Priesters von Nicolas Gélin.

Die französische Fassung von „Alceste“ wich vom [265] Wiener Original weitaus stärker ab als „Orphée“ und erforderte eine fast vollständige Überarbeitung des Librettos von Calzabigi, mit einer Änderung der Besetzung, einer Umgestaltung des 2. Aktes und der tatsächlichen Ersetzung des 3. Aktes. Der pflichtbewusste, aber formelhafte Pierre Louis Moline konnte diese Aufgaben kaum bewältigen. Stattdessen nahm sich François Du Rouillet der Aufgabe an, und das Ergebnis war nicht nur eine an die französische Bühne angepasste Neufassung von „Alceste“, sondern ein völlig anderes Werk, wenn auch mit demselben Titel.

Der Inhalt und die Struktur des 1. Aktes blieben jedoch im Wesentlichen gleich. Die Änderungen betrafen die Nebenfiguren: Es gab weniger von ihnen. Auf den Herold und den Priester Apollons konnte nicht verzichtet werden, aber die beiden Kinder von Admète und Alceste, die in der Wiener Fassung kleine Rollen bekamen, wurden hier zu rein mimischen Figuren. In Calzabigis Libretto waren Admeto und Alceste die Vertrauten des Königspaares Evander und Ismene; in Du Rouillet's Fassung wurde die Rolle der Ismene ganz gestrichen, und Évandre wurde zum Wortführer der Bestrebungen des thessalischen Volkes.

Aus dem 2. Akt wurde die Nachtszene im heiligen Hain gestrichen, in der Alceste unter Bekräftigung ihres Opfergelübdes, das sie zuvor im Apollo-Tempel abgelegt hatte, die unterirdischen Götter anfleht, ihr nicht das Leben zu nehmen, ohne sie von ihren Kindern und Admète Abschied nehmen zu lassen. In der neuen Fassung beginnt der 2. Akt mit einem Freudenfest zu Ehren von Admètes Genesung, was Gluck einen Vorwand bot, die von den Parisern so geliebten Ballettepisoden zu verlängern und die wachsende innere Spannung zu steigern: Das Publikum kennt bereits Alcestes Geheimnis, während Admète erst erfahren soll, dass seine geliebte Frau zum letzten Mal bei ihm ist. Die unverhohlene Traurigkeit Alcestes inmitten der ausgelassenen Menge beunruhigt Admète immer mehr; er bittet seine Frau, ihm den Grund für ihre Tränen zu nennen, und als er die Wahrheit erfährt, wird er selbst mutlos. Von diesem Kontrast aus Freude und Trauer profitierte der 2. Akt natürlich dramaturgisch, obwohl die Szene im Hain sowohl poetisch als auch musikalisch zu den eindrucksvollsten Stellen der Wiener „Alceste“ gehörte.

Im 3. Akt blieb von der Wiener Fassung am Ende fast nichts übrig. Einige Änderungen wurden im Handumdrehen vorgenommen. Nach den ersten Aufführungen, die, wie auch in Wien, wegen der vorherrschenden Trauerstimmung und des statischen Charakters der Handlung beim Publikum Unzufriedenheit hervorriefen, griffen Du Rouillet und Gluck zu drastischen Maßnahmen. [266] Anfang Mai 1776 überarbeiteten sie in aller Eile den 3. Akt und führten Hercule (Herkules) ein, der vom Berg des Admète erfährt, gegen den Todesgott kämpft und Alceste rettet. Gluck musste schnelle Änderungen an der Musik vornehmen und gleichzeitig versuchen, dem Akt mehr

Kontrast und Dynamik zu verleihen. Das funktionierte nicht überall organisch; an manchen Stellen litt der musikalische Zusammenhalt, an anderen überwog die deklarative Emotion den Ausdruck. Im Vergleich zu Alceste und Admète, deren Gefühle tief und stark sind, wirkt Hercule etwas gestelzt. Er erfüllt die Funktion eines treuen Freundes und Heldenretters, mehr aber auch nicht. Das Eingreifen von Hercule macht den Auftritt von Apollon überflüssig, aber damit ändert sich auch der Sinn des glücklichen Schlusses: Statt der Ehrfurcht vor Apollons göttlicher Gnade feiert das neue Finale den Triumph des Menschen über das Schicksal und die Götter.

Die Oper mit dem überarbeiteten Finale wurde am 10. Mai in Paris aufgeführt, stieß aber nicht auf einhellige Begeisterung. Glucks Bewunderer waren der Meinung, dass die frühere Fassung musikalisch vollkommener war, während die Kritiker skeptisch blieben. Die Debatte um „Alceste“ flammte schon vor der offiziellen Premiere auf, denn wie schon in früheren Fällen durften besonders interessierte Personen gegen ein gewisses Entgelt den Proben beiwohnen. In der anonymen Zeitschrift „Memoires Secrets: Pour Servir A L'Histoire De La Republique Des Lettres En France“ (1778), die als Manuskript zirkulierte, findet sich eine Notiz vom 20. April 1776: „‘Alceste’, eine neue Oper des Chevalier Gluck, deren Uraufführung für Mittwoch, den 23. April angekündigt ist, wird als traurig, schwermütig und düster“¹²² beschrieben! Du Roulet hingegen bezeichnete die Musik der Oper als „die leidenschaftlichste, energischste, szenischste, die es seit den Anfängen dieser edlen Kunst im europäischen Theater je gegeben hat.“

Die Premiere zog eine Schar der glänzendsten Zuschauer an, vor allem den König, die Königin und weitere Mitglieder der königlichen Familie. Doch die Begeisterung der Gluck-Bewunderer ließ im 3. Akt nach; die Ballettszenen wirkten „pathetisch“. Bei der Uraufführung am 23. April scheiterte „Alceste“ in der Tat. Gluck war darüber weniger deprimiert als verwirrt. Nach dem [267] Zeugnis des Journalisten und Buchverlegers Olivier de Corancez sagte Gluck am Rande der Aufführung zu ihm:

„Die Tatsache, dass ich Zeuge des Scheiterns eines Stücks bin, das ganz auf der Natur beruht, eines Stücks, in dem alle Leidenschaften ihren wahren Ausdruck gefunden haben, ist, wie ich zugeben muss, peinlich. ‚Alceste‘ ist nicht nur jetzt, wegen seiner Neuheit, zu mögen; es ist ein Stück, das zeitlos ist; ich behaupte, dass es in 200 Jahren ebenso beliebt sein wird, wenn sich die französische Sprache nicht ändert; meine Entschuldigung ist, dass diese Oper auf der Natur beruht, die niemals für den Einfluss der Mode empfänglich ist!“¹²³

Dennoch musste Gluck, wie wir bereits wissen, Zugeständnisse machen, um „Alceste“ vor der völligen Ablehnung durch das Publikum zu retten. Aber auch nach der Umgestaltung des 3. Aktes der „Alceste“ war kein Erfolg zu verzeichnen. Ende Mai beschloss die Oper, das Ballett aus dem Spielplan zu streichen, fand aber Anfang Juni einen heilsamen Ausweg, nämlich das Finale des Balletts mit Musik von François-Joseph Gossec auszus schmücken. Natürlich hatte Gluck mit dieser willkürlichen Hinzufügung nichts zu tun; zu diesem Zeitpunkt hatte er Paris bereits verlassen. Einen Monat später, am 7. Juli, spielten italienische Komödianten in Paris eine witzige Parodie auf „Alceste“, „Die gute Frau oder der Phönix“, die ein Erfolg war. Einerseits flogen die Pfeile der Parodie auf das Lieblingskind von Gluck. Andererseits bedeutete dies, dass „Alceste“ nicht in Vergessenheit geriet, sondern weiterhin beschrieben und besprochen wurde.

Gluck hielt „Alceste“ weiterhin für ein Meisterwerk. In einem Briefwechsel mit Du Roulet im Jahre 1775 gab er aber zu:

122 Mémoires secrets 1778, 131. Die Zeitschrift wurde später in London veröffentlicht, daher ist das Datum der Veröffentlichung später anzusetzen als das Datum der Notiz selbst.

123 Zitiert in Rolland 1988, 173.

„Diese Oper ist wie ein Gefäß mit Eiswein, dessen Bukett sich im Kern befindet; sie ist wirklich kostbar, aber zu viel, um sie zu trinken. Ich bemitleide den Dichter und den Musiker, die versuchen werden, eine weitere solche Oper zu schaffen! ... Wir werden sie bald nach meiner Ankunft aufführen, sonst werde ich verrückt, wenn das Warten länger dauert. Ich habe seit fast einem Monat nicht mehr geschlafen; meine Frau ist verzweifelt, ich habe das Gefühl, einen Bienenstock im Kopf zu haben. Glauben Sie mir, diese Art von Oper ist sehr schlecht für die Gesundheit. Jetzt beginne ich zu verstehen, warum Quinault und Calzabigi so sehr darauf bedacht waren, ihre Werke mit Nebenfiguren zu füllen, die es dem Publikum ermöglichen sollten, sich zu entspannen. Eine solche Oper ist kein angenehmes Vergnügen, sondern eine sehr ernste Beschäftigung für jeden Zuhörer.“¹²⁴ [268]

Einer der aufmerksamen Hörer von „Alceste“ war Jean Jacques Rousseau. Aber auch seine Meinung deckte sich zum Teil mit dem allgemeinen Urteil:

„Ich kenne keine Oper, in der die Gefühle weniger vielfältig wären als in ‚Alceste‘: in ihr dreht sich fast alles um zwei einzige Gefühle: Trauer und Angst!“¹²⁵

Obwohl die Oper bis Ende 1776 45-mal gespielt wurde, gelang es niemandem, sie so zu lieben wie „Iphigenie en Aulide“ und vor allem „Orphée“. Bis heute wird „Alceste“ nur sehr selten auf die Bühne gebracht, da es schwierig ist, den passenden Schlüssel dazu zu finden, der nicht nur die musikalische Schönheit der Partitur, sondern auch die semantische Tiefe des Werks offenbart.

Die in „Alceste“ enthaltenen psychologischen Kollisionen erfordern tatsächlich die Mitwirkung des Publikums, was eine gewisse Welterfahrung und geistige Reife voraussetzt. Der Mensch ist hier mit dem Tod und dem Schicksal allein gelassen, und es spielt überhaupt keine Rolle, welchen Rang, welche Würde und welches Alter er hat: Vor dem Unvermeidlichen sind alle gleich. „Weder mein Unglück noch der Schrecken, der meine Seele erfüllt, wird von jemandem verstanden werden, der keine eheliche Liebe empfindet und kein Mutterherz hat“, sagt Alceste im Libretto von Calzabigi in ihrer ersten Arie und wendet sich dabei sowohl an die Götter als auch an das Volk. Eine kurze Zusammenfassung der Handlung könnte den Eindruck erwecken, dass es einer so makellosen Heldin leicht fällt, sich selbst zu opfern, aber das ist keineswegs der Fall. Sie hat Angst vor dem Tod, aber sie weiß, dass niemand außer ihr es wagen wird, dies zu tun. Nach dem Orakelspruch verlässt das Volk entsetzt den Apollontempel. Der 1. Akt in der Wiener Fassung endet mit einem Dialog und einem Chor, der zeigt, was die Liebe des Volkes zum guten König wirklich wert ist.

Zwei Stadtbewohner: Und niemand hat sich angeboten? ... niemand hat sich gemeldet? ...

Ismene: Eine vergebliche Hoffnung.

Evander: Jeder liebt sich selbst ... Und liebt das Leben.

Andere: Und wie sollen wir ... unsere alten Eltern ... Kinder ... und Geliebte... Ehefrauen ... Geliebte ... und Geliebte ... und zärtlich ...

Alle auf einmal: ... zum Trauern überlassen werden, zum Weinen gebracht werden?

Stimmen: Nein, ich habe nicht den Mut ... Mir fehlt die Tapferkeit ... Ich zittere bei dem Gedanken ... [269] Was für ein schrecklicher Tag! Und wie geht es der Königin? Wie geht es Alceste?

Ismene: Sie eilt zu ihrem Gemahl.

Evander: Fort, von Kummer geplagt.

124 Zitiert in: Kirillina 2006, 339.

125 MDIM, NR. 669, 375.

Ismene: *Und sie hat nur zu warten und zu zittern.*

Stimmen: *Weh mir, Alkesta. Weh dir, Admetus.*

Unser gerechter König. Vater.

Bedaure nicht dein treues Volk.

Tadelt sie nicht für ihre vorgetäuschte Liebe.

Für den Verrat ...

Alle: *Der Himmel verlangt zu viel, der Himmel verlangt zu viel. Alle, die dienen, alle, die herrschen, sind zum Leiden geboren. Throne sind nicht auf Glückseligkeit gegründet; auf Tränen und Sorgen, auf Leidenschaften und Ängsten] das sind die Tyrannen der Könige.*

(Verteilen sich in verschiedene Richtungen.)

Diese volkstümliche Szene ist in der Pariser Fassung nicht enthalten. Der Akt endet mit einer kraftvollen Arie von Alceste („Divinités du Styx, ministres de la mort“), in der sie sich nicht einfach als Opfer darbringt, sondern die Götter des Jenseits herausfordert.

„Gottheiten des Styx, Diener des Todes, ich appelliere nicht an euer grausames Mitleid. Ich bewahre vor dem traurigen Schicksal meinen süßen Gatten, im Gegenzug für seine liebende Frau, eine liebende Gattin.“

Diese Arie ist für eine Sängerin mit einer sehr kräftigen und gleichmäßigen Stimme in allen Lagen gedacht, eine Sängerin, die in der Lage ist, die sehr dichte und sogar schwere Instrumentierung (das Orchester enthält unter anderem Posaunen, die das Jenseits symbolisieren) zu überwiegen. Die Liebe ist stärker als der Tod, und der menschliche Geist ist in der Lage, den natürlichen Selbsterhaltungstrieb zu überwinden, aber dies ist das Schicksal der auserwählten Naturen, der wahren Helden und Heldinnen. Dies ist das moralische Ergebnis des 1. Aktes in der Pariser Fassung von „Alceste“ (in der Wiener Fassung geht diese Arie dem Chorensemble-Finale mit seiner skeptischen Zusammenfassung voraus). Du Roullet hat Calzabigis Verse recht treffend ins Französische übersetzt, obwohl sie in der italienischen Fassung phonetisch wirkungsvoller klingen („Ombre, larve, compagne di morte - Schatten, Gespenster, Gefährten des Todes“).

Das hohe tragische Pathos von „Alceste“ ist offensichtlich. Weniger offensichtlich ist ein anderer Gedanke, der in der Pariser [270] Fassung auftaucht und vor allem im Text von Du Roullet seinen Ausdruck findet. Es ist sehr wichtig, welche Worte ganz am Anfang der Oper zu hören sind, was die Protagonistin sagt, wenn sie zum ersten Mal auftritt, wie sie von der Notwendigkeit überzeugt ist, sich zu opfern. Vergleichen wir dazu einige Texte, die in den Libretti von Calzabigi und Du Roullet an sehr wichtigen Stellen stehen:

Bei Du Roullet ist es der erste Satz des Chors, der nach der Ouvertüre kraftvoll erklingt und einen Nerv zu treffen scheint: „Götter, gebt uns unseren König, unseren Vater zurück.“ In der Fassung von Calzabigi beginnt der Akt mit dem Satz des Herolds: „Leute, die das Schicksal Admetos' beklagen und um ihn als Vater und nicht als König trauern hört“. Das bedeutet, dass in der französischen Fassung Admetos für seine Untertanen in erster Linie ein König und dann ein wohlthätiger Vater ist. In der Wiener Fassung war es genau umgekehrt. Dieser Gegensatz wird im gesamten Libretto beibehalten.

Du Roulllets erste Worte für Alceste, wenn sie auf der Bühne erscheint, sind: „Untertanen des viel geliebten Königs“ – d. h., die Heldin weist sofort auf die enorme Distanz zwischen Thron und Platz hin. Bei Calzabigi: „Volk von Thessalien! Oh, noch nie hattet ihr das Recht, so bitter zu trauern, sowohl um euch selbst als auch um diese unschuldigen Kinder, deren Vater Admeto ist.“

Ich verliere eine süße Gattin, und ihr einen geliebten König“, usw. An erster Stelle stehen wieder die Gattin und der Vater, in diesem Fall nicht der „Vater des Volkes“, sondern der Elternteil der beiden kleinen Kinder, die mit ihrer Mutter den Palast verlassen haben.

Obwohl Calzabigis Libretto, wie wir uns erinnern, der Witwe Maria Theresia gewidmet war, nimmt Admetos' Apologie der Tugenden der Monarchin dort einen viel bescheideneren Platz ein als in Du Roullets Text. Calzabigi interessierte sich mehr für die inneren Beweggründe, die die Handlungen der Figuren leiteten. Seine Motivation für Alcestes Selbstaufopferung stand Euripides näher, der als Bürger des demokratischen Athen Souverän und Staat nicht gleichsetzen konnte. In Euripides' Drama erwähnt sogar Admetos selbst nicht seine monarchische Pflicht gegenüber dem Volk, weder als er Alcestes Opfer annimmt noch als er zuvor verlangt, dass sein alter Vater an seiner Stelle stirbt. Admetos verhält sich hier wie ein gewöhnlicher Mensch, der nicht in der Blüte seines Lebens sterben will und versucht, um jeden Preis mit den höheren Mächten zu verhandeln.

Der französische Absolutismus des 17. Jahrhunderts brachte eine geprägte Formel hervor, die angeblich von Ludwig XIV. geäußert wurde: [271] „L'État, c'est moi - Der Staat, das bin ich.“ Weder Maria Theresia noch ihr Sohn Joseph II. und wahrscheinlich nicht einmal ihre Zeitgenossin Katharina die Große hätten dies von sich sagen können. In der Pariser Version von „Alceste“ wird dieses Paradigma auf die Antike projiziert, der es keineswegs fremd war. Für antike Helden, seien es Griechen oder Römer der vorimperialen Zeit, war es selbstverständlich und lobenswert, ihr Leben für den Staat, d. h. für die „gemeinsame Sache“ („res publica“), und nicht für einen bestimmten Führer oder Herrscher, wie auch immer er heißen mochte, König oder Kaiser, hinzugeben. Nichtsdestotrotz kann die hervorgehobene ideologische Tendenz der Pariser Version von Alceste nicht als Panegyrik für die absolute Monarchie betrachtet werden, sondern als Staatsbürgerschaft, jedoch als eine spezifische Staatsbürgerschaft, die durch den Ort und die Zeit der Entstehung des Werks diktiert wird. Während in Frankreich die Persönlichkeit des Herrschers wichtiger war als anderswo, opfert sich Alceste in der Pariser Fassung der Oper nicht nur für ihren geliebten Mann, sondern für den Herrscher - und damit für den gesamten Staat. Dies verleiht dem Werk von Gluck und Du Roulet die Bedeutung eines allgemein anerkannten moralischen Paradigmas, das schließlich auf diese Weise verstanden und wahrgenommen wurde. Ein Beweis dafür ist die Ersetzung einiger Symbole durch andere nach der Revolution von 1789, als die Worte „Volk“ anstelle von „König“ und „Königin“ im Text von „Alceste“ erschienen. In der Sowjetzeit wurde der promonarchistische Text von Glinkas „Ein Leben für den Zaren“ in ähnlicher Weise umgestaltet, und zwar schon im Titel - „Ivan Sussanin“.¹²⁶

Die Idee der Pariser Version von „Alceste“ könnte man auch als „Ein Leben für den Zaren“ bezeichnen. Das Erstaunlichste ist, dass es in der russischen Oper seit dem 18. Jahrhundert Parallelen gibt. In Hermann Friedrich Raupachs „Alceste“ nach einem Libretto von Alexander Sumarokov, das 1758, also viel früher als Glucks Oper, geschrieben wurde, wird dieser Gedanke im Monolog der Mätresse Menisa, der den 1. Akt eröffnet, ganz klar verkündet:

*„Stirb für ihn,
Stirb mit Deinem Willen für das Glück des Volkes.
Es wird nicht vergeblich sein.
Hier wird vor allem dieser unser König geliebt.“¹²⁷ [272]*

Alceste selbst, im Sterben liegend, gibt Admetos ihren Abschiedsgruß:

126 Glinka wollte die Oper ursprünglich "Iwan Susanin" nennen, änderte dann aber den Titel in "Tod für den Zaren", den Nikolaus I. jedoch selbst in "Leben für den Zaren" korrigierte.

127 Zitiert in Sumarokov 2017, 80.

„Lebe, mein Geliebter, für das Glück des Volkes, denn die Natur hat dich ans Licht gebracht.“¹²⁸

Katharina die Große sah Raupachs Oper wiederholt auf der Hofbühne und versäumte es nicht, ihren eigenen Beitrag zur Entwicklung der populären Handlung zu leisten. Als Dramatikerin fügte die Kaiserin eine Szene aus Euripides' „Alkestis“ in ihr Stück „Начальное управление Олега - Olegs Erstes Direktorat“ (1787) ein - und zwar die Szene, in der die Heldin bereits gestorben ist, Admetos aber, der Herakles seine Gastfreundschaft nicht verweigern will, ihm den Tod seiner Frau verschweigt. Die Idee des „Lebens für den König“ ist hier mit der Idee des Vorrangs der Pflicht vor den persönlichen Gefühlen verwoben: Admetos ist des Opfers von Alkestis würdig, weil er auch in der Lage ist, sich um höherer (staatlicher) Interessen willen über seine Gefühle hinwegzusetzen. Das ist der moralische Imperativ, der dem wahren Monarchen zugeschrieben wird. Wichtig ist auch, dass in Katharinas Stück die Szene aus Euripides' Tragödie vor „Prinz Oleg von Kiew“ in Konstantinopel (dem „zweiten Rom“) spielt, wo er Gast von Kaiser Leo und Kaiserin Zoe ist. Im Jahr 1790 wurde das Stück der Kaiserin mit großem Pomp in St. Petersburg aufgeführt, mit Musik von Carlo Canobbio, Wassili Paschkewitsch und Giuseppe Sarti. Sarti, der mit dem entscheidenden 5. Akt betraut war, komponierte die Szene von Herakles und Admetos in der damals beliebten Gattung des Melodrams - eine mit Orchesterfragmenten durchsetzte Rezitation eines Schauspielers. Dies ermöglichte es, alle Worte deutlich zu hören, die natürlich für Katharina wichtig waren, obwohl sie nicht von ihr stammten, und für Euripides. Auf diese Weise wurde Alkestis in den russischen Staatsmythos des Dritten Roms eingeschrieben, der die eher lose Zusammensetzung von „Olegs Erstes Direktorat“ zu einem semantischen Ganzen verband. Bei der Komposition der Chöre und des Melodrams für den 5. Akt griff Sarti auf die Erfahrungen Glucks zurück, obwohl er in mancher Hinsicht viel weiter ging, indem er versuchte, altgriechische Harmonien in seiner Musik zu reproduzieren, was Gluck fast nirgends tat, außer im Schlusschor der „Iphigenie in Aulis“.

So wurde Glucks „Alceste“, der in seinen beiden Ausgaben viele historische Schichten des ihm zugrunde liegenden Mythos aufgesogen hat, selbst zum Ausgangspunkt [273] für mythologisierende Konzepte der Neuen Zeit. Wir dürfen also mit Recht annehmen, dass „Alceste“ nicht nur die antike Handlung selbst, sondern auch die aufklärerischen Vorstellungen von der idealen Weltordnung verkörperte, in der es einen harmonisch geordneten Staat gibt, einen vorbildlichen Herrscher, seine absolut makellose Frau und die Götter, die sie gerecht, wenn auch manchmal scheinbar unbarmherzig, umsorgen. Dieser Mythos, der die Kunst des Hochklassizismus nährte, sollte im Zeitalter der revolutionären Umwälzungen zusammenbrechen und ein Erbe der Vergangenheit werden.

128 Sumarokov 2017, 94.

Der Tod von Nanette

Zum Zeitpunkt der letzten Proben und der ersten Aufführungen von „Alceste“ war sich Gluck noch nicht des schrecklichen Schicksalsschlages bewusst, den er in diesem Moment erlitt. In der Nacht des 22. April 1776, also kurz vor der Uraufführung der Oper, starb seine Adoptivtochter Nanette in ihrem 17. Lebensjahr in Wien an den Pocken. Bereits am 23. April wurde sie im Stephansdom zu Grabe getragen. Am 27. April erschien ihr Name in der Wiener Zeitung in der Übersicht der Verstorbenen (üblicherweise wurden solche Meldungen mit einigen Tagen Verspätung gedruckt): „22. April. Innerhalb der Stadtmauern. Tochter des adeligen Herrn Claudius von Hedler ..., [Tod] des Mädchens Therese Maria Anna, Adoptivtochter derer von Gluck, im Alter von sechzehn Jahren, im Hause 1053 am Kärntner Tor.“¹²⁹

Die Nachricht davon muss Paris in der ersten Maidekade erreicht haben, als die Kontroverse um „Alceste“ in vollem Gange war und Gluck wahrscheinlich dachte, dass das Missverständnis und die Ablehnung seiner Oper durch die Mehrheit des Publikums das Unangenehmste war, was ihm zu dieser Zeit passieren konnte. Doch der Tod von Nanette versetzte ihm einen so vernichtenden Schlag, dass er sich davon für den Rest seines Lebens nicht mehr vollständig erholte.

Auf den beiden vorangegangenen Reisen war Gluck, wie wir uns erinnern, sowohl von seiner Frau als auch von seiner Tochter und Schülerin begleitet worden. Bei der dritten Reise hatte er wahrscheinlich beschlossen, der kränklichen Nanette die Strapazen der Reise und sich selbst unnötige Sorgen und Kosten zu ersparen. Paris hatte das junge Mädchen bereits gesehen; sie war dem König, der Königin und der feinen Gesellschaft vorgestellt worden, hatte viele Prominente [274] kennengelernt und die Freuden der Gesellschaft genossen.

Das Leben in Wien schien viel ruhiger und sicherer zu sein als in Paris. Unterhaltung gab es hier genug (Gluck reiste im Februar ab, wenn die Ball-, Faschings- und Theatersaison in vollem Gange war), und die Sitten in der österreichischen Hauptstadt waren strenger als in Paris: Maria Theresia duldete keine Promiskuität. Nanette war bereits im Alter einer jungen Ehrendame und schien in jeder Hinsicht eine attraktive Braut zu sein; schon während der zweiten Parisreise wurde in der Familie und im Freundes- und Bekanntenkreis die Frage ihrer möglichen Heirat diskutiert. Neben den persönlichen Vorzügen von Nanette nährte das Interesse potenzieller Freier an ihr die Aussicht, sie reich zu verheiraten und ihr eines Tages Titel und eine beträchtliche Erbschaft zu verschaffen. Vielleicht dachte Gluck, dass, wenn er Nanette wieder nach Paris bringen würde, einige hochrangige Heiratsvermittler hartnäckig sein würden, und er das Schicksal „seines kleinen Mädchens“ nicht so regeln könnte, wie er es selbst gewollt hätte.

Gab Gluck sich selbst die Schuld an der fatalen Entscheidung?

Allerdings war es nicht schwer, sich sowohl in Wien als auch in Paris mit den Pocken anzustecken (es sei daran erinnert, dass der alte König Ludwig XV. an den Pocken starb). Die Krankheit verschonte niemanden, auch nicht die Monarchen und Mitglieder der kaiserlichen Familie. Die Überlebenschancen im Kampf gegen diese Geißel lagen eher bei körperlich starken oder abgehärteten Bürgerlichen. Alle großen Wiener Klassiker - Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven - hatten als Kinder oder junge Männer die Pocken. Doch Nanettes zerbrechlicher Körper konnte diese Krankheit nicht überstehen. Kaiser Joseph selbst war besorgt um das Mädchen und schickte täglich Anfragen nach dem Fortgang der Krankheit. Aber auch der Kaiser konnte ihr nicht helfen.

129 In den Aufzeichnungen über die Beerdigung ist ein anderes Datum, der 21. April, angegeben (Richer, 20). Vielleicht trat der Tod in der Nacht zum 22. ein, weshalb die Zeitung dieses Datum angibt.

Nanettes früher Tod hätte ein reiner Akt der Familientrauer bleiben können, wenn diese beste Gluck-Schülerin nicht eine so begabte Sängerin gewesen wäre, die alle, die sie hörten, begeisterte. So gab das traurige Ereignis nicht nur Anlass zu aufrichtigem Bedauern und Beileid, sondern auch zu poetischen Reaktionen, die eine deutliche Spur in der deutschen Literatur hinterließen.

Bereits am 27. April 1776 wurden in der Wiener Zeitung zusammen mit der amtlichen Mitteilung von Nanettes Tod die folgenden Zeilen veröffentlicht:

„Über dem Grab der bemerkenswerten Musikerin Anna von Gluck, von ihrer trauernden Freundin Frau von Pernet. [275]

*Sie ist weg! Mit Ihren sanften Lippen
der Harmonie hat Sie Magie geschaffen,
und es gab niemanden unter den Experten
der nicht von ihren Reizen durchdrungen war.
Die Götter der Erde waren hier, um sie zu hören,
und ihre Stimme war der Trost der Könige.
Nun wird sie im Himmel singen
für den König der Könige, in den Chören der Engel.
Sie ist fort! Nanette! Wie kann das sein?
Oh Musik, trauere um sie in allen Zeiten!
Es wird auf der ganzen Welt keine mehr geboren werden.
die so schön ist wie Nanette.“*

Wenig später schrieb der Oettinger Pianist und Komponist Hauptmann Ignaz von Beecke (1733-1803), der Gluck kannte, eine Kammerkantate für Sopran, Klavier und Streichquartett, die Klage über den Tod der großen Sängerin Nanette von Gluck, die auf diesen Gedichten basiert. Sie wurde 1776 in Augsburg veröffentlicht und 1777 und 1796 dort nachgedruckt.¹³⁰ Die Zeitgenossen schätzten die Musik dieser Kantate sehr hoch ein (im Gegensatz zu den offenkundig schwachen Gedichten). Christian Friedrich Daniel Schubart schrieb in seiner 1776 erschienenen Ausgabe der Deutschen Chronik: „Die Musik dieses Werkes ist so vortrefflich, dass sie von Klopstocks Gedichten hätte begleitet werden müssen!“¹³¹

Der Gedanke an Klopstock kam Gluck sofort in den Sinn, zumal der Dichter Nanette kannte, zweimal ihre ganze Familie bei sich zu Hause empfangen, den Gesang des Mädchens bewundert und sie eine „Zauberin“ genannt hatte. Am 10. Mai 1776, also kurz nach Erhalt der schrecklichen Nachricht aus Wien, schrieb Gluck aus Paris an Klopstock:

„Hochgeehrter Herr, wertvoller Freund!

Mitfühlende Freundschaft hat für den Unglücklichen den stärksten Trost. Und ich bin sicher, dass dieser Trost von Ihrer Seite, lieber Freund, nicht verweigert werden wird! Ich habe meine Nannette verloren. Das „deutsche Mädchen [276] mit dem edlen und gütigen Herzen“ ist nicht mehr. Im vergangenen Frühjahr ist sie dahingewelkt wie eine Rose, und ich verliere mit ihr die Freude meines Alters. Ach, wie schmerzlich ist dieser Verlust für mich! Gerade in dem Augenblick, in dem ich die Früchte einer glücklichen Erziehung ernten wollte, wurde sie mir entrissen, entrissen

130 Michel O. A. Beiträge zur Oettingischen politischen, kyrchlichen und gelehrten Geschichte, 3, Oettingen 1779, S. 216. Informationen zu Beecke mit einem Verzeichnis seiner Werke finden Sie auch auf der Website der Bibliothèque Nationale de France: http://data.bnf.fr/12507522/ignaz_von_beecke.

131 Teutsche Chronik aufs Jahr 1776, Bd. 3, Erstes Vierteljahr. Von Schubart. Ulm, 1776, S. 511.

zum Zeitpunkt meiner Abwesenheit, mir nicht vergönnend, meine Fürsorge mit ihrer unschuldigen Seele zu teilen, bevor sie verging. Welche Einsamkeit, welche Einöde wird nun um mich sein. Sie war meine einzige Hoffnung, mein Trost und die Seele meiner Arbeiten. Die Musik, meine Lieblingsbeschäftigung, hat jetzt alle Anziehungskraft für mich verloren, oder, wenn sie meinen Kummer lindern soll, wird sie von nun an ganz dem Andenken an dieses geliebte Geschöpf gewidmet sein. Heißt es zu viel von Ihrer Freundschaft fordern, wenn ich wünsche, dass Ihre mitfühlende Seele von meinem Verlust berührt wäre, und wenn ich hoffe, es werde keine Erniedrigung Ihrer erhabenen Muse sein, einige Blüten auf die Asche meiner geliebten Nichte zu streuen? Mit welchem Entzücken würde ich dieses mächtigen Trostes genießen! Entzündet von Ihrem Genie, würde ich meine Klagen in den rührendsten Tönen ausschütten. Meine Gefühle wären von Natur, Freundschaft und etwas mehr als väterlicher Liebe geleitet worden.

Lassen Sie mich, o edler Freund, nicht vergeblich auf dieses Geschenk warten, das dieser schönen Seele würdig ist. In Wien, wohin ich bald zurückkehre, werde ich mit brennender Ungeduld Ihre Antwort erwarten. Und dann wird mein Herz bei jeder Erinnerung an Sie nicht nur von Gefühlen aufrichtigster Freundschaft, sondern auch von tiefster Dankbarkeit erfüllt sein, und all dies wird für immer in mir bleiben, zusammen mit der größten Ehrfurcht, mit der ich die Ehre habe,

Ihr hochverehrter Herr und Freund, Euer ergebenster Diener.

Ritter Gluck“

Es ist nicht bekannt, was Klopstock auf diese Bitte geantwortet hat, aber er hat nie ein spezielles Gedicht über den Tod von Nanette geschrieben. Er hatte jedoch ein zur Stimmung passendes Gedicht, das Gluck später vertonte, „Die tote Clarissa“. Leider ist die Musik zu diesem Lied verloren gegangen; sie wurde nicht in die 1786 in Wien veröffentlichte Sammlung aufgenommen. Aber schon der Inhalt der Sammlung deutet darauf hin, dass Gluck sie als Gedenken an Nanette gedacht hat: Es begann mit ihrem Lieblingslied „Vaterlandslied“ und endete mit der aufgeklärten Elegie „Die frühen Gräber“ und dem ehrfürchtigen Bekenntnis eines Mädchens [277] zu ihrem Geliebten. (Wir wissen nicht, ob Nanette je in jemanden verliebt war, aber Gluck wusste es wahrscheinlich).

Wie Cicero, der nach dem Tod seiner geliebten Tochter Tullia davon träumte, ihr zu Ehren einen Tempel zu errichten, wenn auch nur auf seinem eigenen Anwesen, bat Gluck weiterhin die berühmtesten deutschen Dichter, das Andenken an Nanette zu verewigen. Und hier fiel natürlich der Name Goethe, mit dem Gluck, soweit bekannt, nicht persönlich zusammentraf, aber mit dem er viele gemeinsame Bekannte hatte. Zu ihnen gehörten unter anderem und Klopstock, Mannlich, der Weimarer Herzog Karl August und Wieland.

Der erhaltene Brief von Wieland an Gluck zeigt, dass es sich keineswegs um den ersten Briefwechsel der beiden handelte, sondern um eine etwas späte Antwort auf die traurige Nachricht, die Gluck im Mai erhalten hatte (wahrscheinlich schrieb Gluck gleichzeitig an Klopstock und Wieland).

„Weimar, 13. Juli 1776

Ich schäme mich sehr, verehrter Herr, dass ich auf Ihren freundlichen und vertraulichen Brief aus Paris so lange geschwiegen habe und noch immer mit leeren Händen

vor Ihnen stehe. Als ich Euren Brief erhielt, war ich in einem Gemütszustand, der es mir ermöglichte, mit Euch zu weinen, tief mit Euch mitzufühlen und Euren Verlust zu beklagen. Aber ich war nicht in der Lage und werde es auch nie sein, es in Worte zu fassen, die dem Andenken an den von uns gegangenen Engel, Ihrem Kummer und Ihrem Genie würdig sind. Außer Klopstock kann das nur Goethe. An ihn habe ich mich gewandt und ihm Ihren Brief gezeigt, und am nächsten Tag sah ich, dass er von der großen Idee ergriffen war, die seinen Geist bewegt hatte. Ich sah, wie sie entstand, und wartete mit unendlicher Freude auf ihre endgültige Verwirklichung, die mir sehr schwierig erschien. Aber gibt es für Goethe etwas Unmögliches? Ich sah, mit welcher Liebe er daran arbeitete. Es fehlten nur noch ein paar sorgenfreie Tage, damit das, was ich in den Tiefen seiner Seele sah, zu Papier gebracht würde. Aber das Schicksal hat ihm und uns diesen Trost verwehrt. Etwa zur gleichen Zeit wurde seine Lage hier immer unruhiger, und seine Aufmerksamkeit wurde durch andere Dinge abgelenkt. Vor einigen Wochen war er, der das vollste Vertrauen und die besondere Zuneigung unseres Herzogs genoss, gezwungen, das Amt des Geheimen Beraters anzunehmen. Danach schwand jede Hoffnung, dass er das, was er begonnen hatte, in nicht allzu ferner Zukunft zu Ende führen könnte. Er selbst, muss ich hinzufügen, hat weder [278] den Wunsch noch die Absicht verloren, dies zu tun, und ich weiß, dass er von Zeit zu Zeit ernsthaft darüber nachdenkt, aber in der gegenwärtigen Situation gehört er nicht einen einzigen Tag sich selbst, und was kann das Ergebnis sein? Jetzt verstehen Sie, mein Herr, warum ich Ihnen seit Wochen nicht mehr geantwortet habe. Ich hatte gehofft, Ihnen mit dem beiliegenden schriftlichen Zeugnis der Liebe, die Karl August für Sie empfindet, das ganze Stück, das Goethe dem Andenken Ihrer lieben Nichte widmen wollte, oder wenigstens einen Teil davon schicken zu können. Goethe selbst hat mir mehr als einmal versichert, er habe die Hoffnung noch nicht aufgegeben. So wie ich diesen wunderbaren Mann kenne, kann ich Ihnen versichern, dass er das Versprochene zustande bringen wird. Und selbst wenn es sich verzögern sollte, bin ich sicher, dass Ihr Genie und die Seele Ihres Verstorbenen darüber glücklich sein werden. Aber ich konnte mit einer solchen Nachricht nicht länger warten, was mein seltsames Schweigen erklärt.

Oft ergreift mich das leidenschaftliche Verlangen, ein poetisches Werk zu schaffen, das würdig ist, von Gluck weiteres Leben und Unsterblichkeit zu erhalten. Manchmal scheint es mir sogar, dass ich zu so etwas fähig bin. Aber es ist nur ein flüchtiges Gefühl, das in mir spricht, nicht die Stimme des Genies. Außerdem fallen mir keine Themen ein, die sich für ein Musikdrama eignen und dennoch eine starke Wirkung entfalten könnten. Vielleicht, mein lieber Ritter Gluck, würden Sie selbst ein Thema nennen, das Sie gerne erfasst und vertont sehen würden. Sollte ich mich irren, so sagen Sie mir Ihre Meinung, und dann werde ich mich bemühen, meine Muse wiederzuerwecken. Die Handlung von Antonius und Kleopatra hat mich einmal sehr interessiert, aber selbst wenn ich sie ausarbeiten könnte, wäre sie kaum für Wien geeignet, wo eine solche Fülle von Liebesgeschichten zu eintönig erscheinen könnte. Sie haben bereits drei große Themen vertont - Orpheus, Alceste und Iphigenie - was bleibt Ihnen also noch zu wünschen übrig? Ich habe keinen Zweifel daran, dass es interessante Themen und Situationen geben wird, aber werde ich sie bewältigen können? O ja, wenn ich an Ihrer Seite arbeiten würde, unter Ihrer Leitung, entflammt von Ihrem Feuer, beseelt von Ihrer Macht über alle Kräfte der Musik! Aber hier in Weimar?

Der Brief von Karl August ist schon lange in meinem Besitz. Verzeihen Sie mir, dass

*ich ihn Ihnen so lange nicht geschickt habe. Ich habe den Grund erklärt, aber es wird kaum als Entschuldigung in seinen und Ihren Augen dienen. Ich wünschte, Ihr könntet in Wien etwas Trost finden, und sei es nur in Form jenes Trunks des Vergessens, den Parthenia dem sterbenden Admetus reicht!*¹³²

Und – oh! - werden wir [279] je das Glück haben, Sie hier zu sehen und zu hören? Dann werde ich diesem Mann, den ich nur aus seinen herrlichen (und keineswegs den besten hier aufgeführten) Werken kenne, ins Gesicht sehen und ihm alle Gefühle meiner aufgewühlten Seele öffnen können.

Gluck antwortete auf Wielands Brief, als er bereits in Wien war und den Verlust einigermaßen verarbeitet, wenn auch noch nicht überwunden hatte. Er dachte immer noch über die Notwendigkeit nach, Nanettes Andenken durch die Bemühungen der bedeutendsten deutschen Dichter, einschließlich Goethe selbst, zu ehren. Er schrieb an Wieland:

„Wien, 7. Juli 1776

Mein hochverehrter Herr und Freund,

Ihr Brief vom 13. Juni war ein Geschenk für mich, um so erfreulicher, als ich ihn mit großer Ungeduld erwartet hatte. Wenn auch die Zeit meinen Schmerz etwas gemildert hat, was sie gewöhnlich allen Leidenschaften, auch den freudigen, antut, so kam doch Ihr Brief nicht zu spät, um die klaffende Leere zu füllen, die der Verlust meines Kindes verursacht hat. Die Freundschaft von Wieland, Klopstock und anderen wie Ihnen kann jeden stärken und trösten, der für alle Sorgen dieser Welt empfänglich ist. Sie geben mir die Hoffnung, in Herrn Goethe einen weiteren solchen Freund zu finden, und nun ist meine Freude vollkommen. Wenn ich auch weder von Ihnen noch von Herrn Goethe ein Gedicht verlangen kann, das der gütigen, kristallklaren, verstorbenen Seele meines kleinen Mädchens gewidmet ist, so wünsche ich doch, mein lieber Wieland, dass Ihre Muse Sie nie betrügen möge, bis Sie es selbst wünschen. Und Goethe, dessen Schriften ich, wie die Ihrigen, mit großer Aufmerksamkeit gelesen habe, Goethe, von dem Klopstock zu mir sagte: ‚Er ist ein großer Mann‘, lässt sich gewiss durch keine öffentlichen Pflichten davon abhalten, Sie zu inspirieren und eine seiner Rosen auf ein Grab zu legen, das sie verdient. Gibt es für Sie und für Goethe etwas Unmögliches? Erweisen Sie diesem großartigen Manne meine Reverenz und sagen Sie ihm, dass ich gern Lieder für die Aufführung des ‚Erwin und Elmire‘ im hiesigen Theater komponieren würde, wenn man den Wunsch hat, ihn aufzuführen.¹³³ [280] Anstatt den Gedanken an Ihren Antonius mit seiner Kleopatra zu verwerfen, sollten Sie lieber den Gedanken verwerfen, dass das Wiener Publikum von der Überfülle an Liebesgeschichten verblüfft sein könnte - aber auf jeden Fall gibt es zurzeit einfach keine deutsche Oper in Wien. Ich würde gern mit Ihnen und für Sie arbeiten, wenn Sie mir Ihre Gedichte schicken würden. In Weimar, bei so einem Fürsten, in der feinen Gesellschaft von Goethe und anderen, werden Sie kaum Unterstützung finden. Ich möchte zu diesem Thema nur sagen, dass es besser wäre,

132 Parthenia ist eine fiktive Figur aus Wielands „Alcesta“, die jüngere Schwester von Alcesta.

133 „Erwin und Elmira“ ist ein Singspiel von Goethe aus dem Jahr 1775, das ab 1776 am Weimarer Hoftheater mit der Musik von Herzogin Anna Amalia (1739-1807), der Mutter von Herzog Carl August, aufgeführt wurde und für das die Uraufführung 1775 in Frankfurt am Main die Musik von Johann André schrieb. Zu den prominenten Komponisten, die Musik für Erwin und Elmira schrieben, gehörte Johann Friedrich Reichardt. Gluck hat sich mit diesem Werk Goethes nicht auseinandergesetzt.

statt der üblichen Vertrauenspersonen Chöre von Römern aus dem Gefolge des Antonius und Ägypterinnen aus dem Gefolge der Kleopatra einzuführen, denn vertraute und andere unbedeutende Personen, die an sich uninteressant sind, machen das Stück langweilig. Ein weiterer Grund ist, dass es selten mehr als einen guten Sopran gibt. Die Chöre hingegen füllen die Bühne und machen sie lebendig, vor allem am Ende, wo sie eine prächtige Wirkung erzielen. Vielleicht erlauben mir meine Beziehungen zu Wien und Paris, eine Reise durch Deutschland zu machen. Weimar wird dann einer der ersten Orte sein, den ich aufsuchen werde, um die vielleicht glänzendste Versammlung großer Männer zu sehen und aus der Quelle neue Anregungen zu schöpfen.

Ich bitte Sie, den beiliegenden Brief Seiner Durchlaucht zu übermitteln und von mir alles zu sagen, was Sie für nötig halten, damit dieser erlauchte Fürst mich nicht seiner Gunst beraubt.

Leben Sie wohl, und mögen alle Freuden des Lebens, die Sie so recht verdienen, mit Ihnen sein! Glück.

Der erhaltene Teil der Korrespondenz Wielands mit Gluck endet hier, und die hier erwähnten Briefe des Prinzen Karl August an Gluck und die Antwort des Komponisten sind offensichtlich verloren gegangen. Gluck war nicht dazu bestimmt, nach Weimar zu kommen; dieses Fürstentum lag weit entfernt von seinen üblichen Bewegungen zwischen Wien und Paris. Aber die Bitte an Goethe, die Gluck durch Klopstock und Wieland (und vielleicht auch durch den Herzog) übermittelte, hatte ihre eigenen künstlerischen Konsequenzen - wenn auch keineswegs von der Art, die Gluck sich erhofft hatte, aber dennoch durchaus bedeutsam.

In Goethes Brief an seine Freundin Charlotte von Stein vom 25. Mai 1776 findet sich ein Satz: „Ich bin in tiefer Traurigkeit wegen des Gedichtes, das ich Gluck auf den Tod seiner Nichte zu schreiben versprochen habe.“¹³⁴ Aber was für ein [281] Gedicht war es? Es gilt zu berücksichtigen, dass „Gedicht“ im 18. Jahrhundert nicht nur ein kleines Werk von einigen Zeilen oder Strophen bedeuten konnte, sondern auch ein ganzes Gedicht oder Drama in Versen, einschließlich eines Opernlibrettos. Wie wir aus Wielands Brief wissen, hatte Goethe Anfang Juli 1776 noch nichts in dieser Richtung geschrieben, aber er dachte weiter über das vorgeschlagene Thema nach, das ihn in irgendeiner Weise berührt und interessiert hatte - offensichtlich im Zusammenhang mit dem Bild der Nanette, die Goethe nie gesehen oder gehört hatte, die aber in Paris von seinem Gönner, Herzog Karl August, gesehen und gehört worden war.

In der Literaturwissenschaft geht man traditionell davon aus, dass der von Gluck geäußerte Wunsch schließlich in Goethes Monodrama „Proserpina“ umgesetzt sein könnte, dessen erste Ausgabe in Prosa 1777 fertiggestellt, 1778 veröffentlicht und im selben Jahr zu Ehren des Geburtstags der Herzogin im Weimarer Theater aufgeführt wurde; die Rolle der Proserpina wurde von der hervorragenden Schauspielerin und Sängerin Corona Schröter gespielt. Gluck hat von Goethe nie eine Ausgabe der „Proserpina“ erhalten und den Text auch nicht selbst konsultiert, der sich ohnehin nicht für eine Oper eignete, da er relativ klein war und außer der Hauptfigur keine Handlung oder Figuren enthielt. Ein solcher Text hätte in der Gattung der Kantate vertont werden können (die Gluck nicht vertont hat) oder in der Gattung des Melodrams, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts populär wurde, d. h. als Rezitation mit Orchesterbegleitung. Gluck kannte wahrscheinlich solche Beispiele, aber es ist unwahrscheinlich, dass sie ihm gefielen.

134 Goethes Briefe an Charlotte von Stein, Erster Band. Salzwasser-Verlag, 2013, Nr. 61, S. 30.

„Proserpina“ hat eine komplizierte und paradoxe Geschichte. Im Jahr 1786 schuf Goethe eine neue Fassung des Monodramas, poetisch, in lichtem Versmaß. Diese Version wurde jedoch auf Wunsch des Dichters in seine satirische Posse „Der Triumph der Empfindsamkeit“ aufgenommen, wodurch sie Teil eines völlig anderen ästhetischen Diskurses wurde und sich selbst parodierte, während die Rolle der Proserpina wieder von Corona Schröter gespielt wurde (es ist unwahrscheinlich, dass sie das Bild der Heldin absichtlich entstellen und herabsetzen wollte). Erst 1815 wurde Proserpina ein neues Leben geschenkt, als der Komponist Carl Eberwein „Proserpina“ im Genre des Melodrams vertonte.

Nanettes Tod konnte nur ein Anstoß sein, der Goethes Fantasie weckte, aber in „Proserpina“ spiegelt sich nach Ansicht einiger Forscher eine rein persönliche Erfahrung des Dichters wider, ausgelöst durch den Verlust seiner Schwester [282] Cornelia, verheiratete Schlosser (1750-1777), mit der Goethe immer eng verbunden war.¹³⁵ Sie starb in Karlsruhe an den Folgen einer Geburt, bevor sie 27 Jahre alt war. Aber Cornelia war schon lange vom Leben gelangweilt, völlig desillusioniert durch ihre Ehe mit einem Mann, der für eine Frau ihrer Intelligenz und ihrer Fähigkeiten zu gewöhnlich war. Cornelia hatte eine ausgezeichnete Ausbildung genossen, beherrschte mehrere moderne und alte Sprachen, war in der Literatur bewandert, und ihr Mann verlangte von ihr ein Leben, das der Frau eines hohen Beamten und einer sorgfältigen Hausherrin angemessen war. Goethe erkannte, dass Cornelias Ehe unglücklich war, und sah voraus, dass sie tragisch enden würde. Vielleicht war das der Grund für die Wahl des Themas: Proserpina (Persephone) wurde dem antiken Mythos zufolge vom Gott der Unterwelt, Hades (oder Pluto), entführt und gegen ihren Willen zu seiner Frau gemacht.

Das Motiv der Entführung einer jungen, schönen Frau durch Götter der Unterwelt findet sich jedoch auch in zwei Opern Glucks, „Orpheus“ und „Alceste“, die in Weimar sicherlich schon bekannt waren, bevor ihre Neufassungen auf der Pariser Bühne erschienen. Außerdem machte Goethe bekanntlich 1774 Wielands „Alceste“ zum Gegenstand seiner Kritik; obwohl Gluck hier nicht erwähnt wurde, wurde die Handlung selbst in Weimarer Literatur- und Theaterkreisen ständig diskutiert. Es ist also klar, dass es zwischen Glucks „Alceste“ und Goethes „Proserpina“ viele unterschiedliche Verbindungen gab, von denen jede wahrscheinlich eine eigene Untersuchung wert ist. Der hier gezogene Gluck-Wieland-Goethe-Faden war keineswegs der einzige. Beide Handlungen waren durch eine zutiefst ernste und philosophische Einstellung zu einer Reihe von Problemfeldern verbunden: Tod und Auferstehung zu neuem Leben, Götter, Schicksal und Mensch; die irdische und die jenseitige Welt. Wichtig ist auch, dass in Glucks „Alceste“ eine „weibliche“ Heldin mit diesen „letzten Fragen konfrontiert wird, während es in „Proserpina“ ein junges Mädchen ist. Wenn „Alceste“ als „weibliche“ Variante der Orpheus-Sage definiert werden kann, vor allem in der Wiener Fassung, so erweist sich „Proserpina“ als Analogie zur Geschichte von Eurydike (bis hin zum tragischen Ende: die plötzliche Entführung der Heldin durch den Tod von einer blühenden Wiese).

Goethes Monodrama ist nicht nur auf Orpheus bezogen. [283] Die fast wortwörtliche Übereinstimmung der Bühnenbemerkungen zu Beginn des 2. Aktes von „Orpheus“ und vor dem Beginn von „Proserpina“ lässt aufhorchen:

„Eine furchtbare, höhlenreiche Gegend an den Ufern des Flusses Kokytos, ganz in Rauch gehüllt von den in der Ferne auflodernden Flammen, umgibt diese furchtbaren Länder.“ (Orpheus, Libretto von Calzabigi)

„Verlassenes felsiges Gelände, in der Tiefe sieht man eine Höhle, auf der einen Seite

135 Vgl z. B. Duval M., L'influence de la soeur chez Goethe, Kleist, Brentano et Nietzsche. Editions L'Harmattan, 2009.. 224.

einen Granatapfelbaum mit Früchten bedeckt.“ (Goethes „Proserpina“),

Der Granatapfelbaum hatte eine mystische Bedeutung: Der Legende nach nahm Proserpina durch den Verzehr eines Granatapfelsamens die Geheimnisse des Jenseits oder der Ehe als Vereinigung von Leben und Tod auf. Mit Ausnahme des Baumes muss der Schauplatz in der Szene von Orpheus mit den Furien und in Goethes Monodrama jedoch sehr ähnlich gewesen sein.

Vielleicht ist die Parallele zwischen dem spannungsgeladenen Dialog zwischen Orpheus und den Furien in Glucks Oper und dem Dialog zwischen Proserpina und den Schicksalsgöttinnen, den Parzen in Goethes Monodrama nicht unbegründet. Nur die Bedeutung dieser Dialoge ist gegensätzlich: Orpheus bittet die Furien, ihn in das Totenreich zu lassen: und sie antworten zunächst mit einer gewaltigen Ablehnung; die Parzen hingegen heißen Proserpina, die von der Frucht des Granatapfels gekostet hat, als ihre Königin willkommen, während sie verzweifelt versucht, sich von dem ihr bereits vorherbestimmten Schicksal loszusagen.

Die Geschichte von Nanettes Tod und die direkten oder indirekten Reaktionen, die sie in der deutschen Literatur auslöste, zeigen, dass in dieser Epoche das Privatleben eines großen Künstlers oder Dichters, seine Zuneigung, seine Verluste und sein Leid nicht mehr nur die Fakten seiner persönlichen Biografie waren. Sie werden nicht nur zu einem Grund für das Schaffen (oder Nicht-Schaffen) bestimmter Werke, sondern bilden eine Art Meta-Thema, das auch für die „ewigen“ Themen der Kunst relevant ist. [284]

TEIL 6: DER REVOLUTIONÄR

Über Reformen und Revolutionen

„Es scheint mir, dass ihr Pariser eine große und friedliche Revolution in eurer Regierung und in der Musik erleben werdet. Ludwig XVI. und Gluck werden neue Franzosen schaffen ...“

*Voltaire an die Marquise du Deffand, 28. Juli 1774.*¹³⁶

Das Wort „Reform“ in Bezug auf das Musiktheater gehörte nicht zu Glucks eigenem aktiven Wortschatz, obwohl es von seinen Zeitgenossen, vor allem von den Ballett-Reformern, häufig verwendet wurde. Insbesondere taucht es bereits in der ersten Ausgabe von Noverres berühmter Abhandlung „Lettres sur la danse“ auf.¹³⁷ In seinen Programmwidmungen zu „Alceste“ und „Paris und Helena“ sprach Gluck von der Erneuerung der Oper durch die Befreiung von Exzessen und Vorurteilen. Dies wurde damals tatsächlich als Reform verstanden.

Der Gedanke der Gluck'schen Reform tauchte schon zu Lebzeiten des Komponisten auf. Er mag gehört oder gelesen haben, dass er als „der Reformator der französischen Musik“ (Johann Nikolaus Forkel, 1778)¹³⁸ und mehr noch der Musik im Allgemeinen bezeichnet wurde. In Christian Friedrich Daniel Schubarts Abhandlung „Ideen zur Ästhetik der Tonkunst“ (1784) heißt es über Gluck im Besonderen: „Auf einmal warf er sein bisheriges System über den Haufen, und wälzte den großen Gedanken in seiner Seele: Die ganze Musik zu reformieren ... Die Musik so sehr zu vereinfachen, als es irgend möglich ist - war der Hauptgedanke des neuen Gluckschen Systems ...“ Schubart's Abhandlung,¹³⁹ [285] die 1784 im Gefängnis diktiert wurde, wo der Autor wegen seiner politischen Publizistik auf Befehl des Herzogs Karl Eugen von Württemberg inhaftiert worden war, wurde erst 1806 veröffentlicht und konnte Gluck daher nicht in die Hände fallen. Aber Schubart, der im Gefängnis keinen Zugang zu Bibliotheken oder neuen Zeitschriften hatte, fasste nicht nur seine eigenen Ansichten über die Kunst der Musik zusammen, sondern auch bestimmte etablierte Meinungen in aufgeklärten Kreisen. Natürlich lässt sich das Wesen von Glucks Reform keineswegs auf eine bloße äußerliche Vereinfachung der vokalen Formen der Oper und der Melodieführung reduzieren, aber es war diese edle Einfachheit, die wie die schöne Nacktheit antiker Statuen sofort die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen auf sich zog. Heutzutage würden wir Glucks Reform als klassizistisch bezeichnen, aber zu jener Zeit war eine solche Terminologie noch nicht gebräuchlich; erst an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert begann man, von Klassik und Klassizismus zu sprechen.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts taucht das Wort „Revolution“ in schriftlichen Quellen und mündlichen Gesprächen über Kunst auf. Gluck selbst benutzte es. Wir haben bereits ein

136 MDIM, 363. Marie-Anne de Vichy-Chamrond, Marquise du Deffand (1697-1780)] Freundin Voltaires, Gastgeberin eines Pariser Salons, Mäzenin der Künste.

137 Noverre 1760: "reformateur": S. 7, 54, "réformatrice", "réforme": S. 187, "réformés": S. 291, "réforme": S. 466. In der russischen Übersetzung werden Wörter dieser Art viel seltener verwendet.

138 Forkel 1778, 363.

139 Schubart 1977, 179.

Fragment eines Memorandums zitiert, das sich auf die Vereinbarung des Komponisten mit dem Direktorium der Königlich-Akademie der Musik aus dem Jahr 1776 bezieht:

"Er ist sicher, dass nach der Vollendung der 6 versprochenen Opern eine Revolution in der Musik vollzogen wird."

Gluck war keineswegs der Erfinder dieses griffigen Ausdrucks; er war bereits im positiven wie im negativen Sinne in aller Munde:

Jean-François Marmontel veröffentlichte 1777 in Paris seinen „Essai sur les révolutions de la musique en France“. Marmontel war ein Gegner von Gluck, worauf im Folgenden näher eingegangen wird. Im Jahr 1778 schrieb Forkel über die Meinung eines anderen Kritikers zugunsten von Gluck: „Der Ritter Gluck hat mit seiner ‚Iphigenie‘ und seinem ‚Orpheus‘ eine große Revolution in Paris ausgelöst. Nachdem man sich mit diesen Meisterwerken vertraut gemacht hatte, wollte niemand mehr die älteren Opern hören!“¹⁴⁰ Im Jahre 1781 wurde in Paris unter der Redaktion des Abbé Gaspard Michel Leblond eine Sammlung von Dokumenten, Briefen und Artikeln unter dem vielsagenden Titel „Anmerkungen zur Geschichte der von Herrn Chevalier Gluck in der Musik gemachten Revolution“ veröffentlicht.¹⁴¹

Man könnte [286] natürlich in solchen Fällen das Wort „Revolution“ mit „Umwälzung“ übersetzen, aber es sticht sehr deutlich hervor, dass sowohl in den Titeln der genannten Ausgaben als auch im Titel des ersten Teils der Sammlung von 1781 in besonders großen Lettern geschrieben ist: „Révolution de la Musique“ („Revolution der Musik“).

Einige Jahre später taucht das Wort „Revolutionen“ (im Plural) im Titel einer musikästhetischen Abhandlung des in Italien lebenden Spaniers Esteban de Arteaga auf: „Revolutionen im italienischen Musiktheater: von den Anfängen bis zur Gegenwart“.¹⁴² Der erste Band erschien 1783, die beiden anderen 1785. In der vorhandenen altrussischen Übersetzung von Fragmenten dieser Abhandlung klingt der Titel weniger radikal: „Revolutionen des italienischen Musiktheaters“.¹⁴³ Das ist tatsächlich so, denn „Revolution“ bedeutet in der Tat „Umwälzung“, und Arteaga unternahm den Versuch, die Geschichte der italienischen Musik durch das Prisma der Entwicklung der Operngattungen zu skizzieren. Im Gegensatz zu Gluck behauptete er nicht bewusst irgendwelche „Revolutionen“, aber die terminologische Gemeinsamkeit ist offensichtlich. Das Wort „Revolution“ war eindeutig in Mode gekommen.

Voltaires Aussage von 1774 über die kommende „große und friedliche Revolution“ in den Köpfen der Franzosen liegt auf der gleichen Linie. Hier ist noch keine Katastrophe, keine blutige Konfrontation vorgesehen. König Ludwig XV. hatte gerade seine Regentschaft angetreten und weckte Hoffnungen, dass diese Regentschaft vernünftig, aufgeklärt und human sei und zu allgemeinem Wohlstand führen wird. Aber es ist unmöglich, allein durch staatliche Verordnungen „neue Franzosen“ zu schaffen, und Voltaire ernannte Gluck, dessen Opern mehr als nur schöne, spektakulär inszenierte Musikstücke sind, zum geistigen Erzieher einer ganzen Nation.

Interessant ist die Antwort der Marquise Deffand auf die Passage aus Voltaires Brief, die als Epigrafe zu diesem Kapitel zitiert wird:

„Loben Sie nicht, lieber Voltaire, unsere Revolutionen; die, die bereits stattgefunden haben, sind keineswegs bewundernswert, sondern traurig. Glucks Musik bestätigt

140 Forkel 1778, 373.

141 Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck, 1781.

142 Arteaga E. de. Le rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente. T. 1-3. Venezia, 1783-1785.

143 MEZE, 143.

dies: Sie ist weder französisch noch italienisch ... Wenn man ‚Iphigenie‘ und ‚Eurydike‘ mit ‚Armide‘ und ‚Castor‘ vergleicht, weint man [287] mit den blutigen Tränen des Herzens um den Verlust des Geschmacks ... Und Herr Voltaire applaudiert dieser Veränderung!“¹⁴⁴

Voltaires Gesprächspartnerin lenkte das Gespräch auf eine rein ästhetische Ebene, die allerdings auch sehr wichtig war. Für sie war die „Revolution“ ein Versuch, fremde Phänomene auf der Pariser Bühne zu etablieren, deren Entstehung zudem zweifelhaft erschien (Glucks Musik war „weder französisch noch italienisch“), und ihr Stil war barbarisch und geschmacklos, verglichen mit den Opern von Lully („Armide“) und Rameau („Castor et Pollux“). Doch Voltaire hatte eindeutig etwas anderes im Sinn: eine Revolution des Geistes durch die Herausbildung einer neuen Mentalität, einer neuen Ideologie und neuer ästhetischer Ideale.

In Frankreich nahm dieses neue System bereits seit den 1750er Jahren Gestalt an, als das ehrgeizige Projekt der „Encyclopédie“ ins Leben gerufen wurde, die zwischen 1751 und 1770 in 35 Bänden erschien. Die „Encyclopédie“ wurde bekanntlich von Denis Diderot geleitet; unter den Autoren des Wörterbuchs befanden sich die brilliantesten Köpfe und Talente: D' Alembert, Voltaire, Montesquieu, Condillac, Thiry d'Holbach, Rousseau, Falconet. Für die Artikel über Musik sollte ursprünglich Rameau eingeladen werden; er war nicht nur ein großer Komponist, sondern auch ein ebenso großer Theoretiker, dessen Harmonielehre originell, schlank und mithilfe von Mathematik und Physik wissenschaftlich fundiert war. Aber Rameau hatte ein schlechtes Verhältnis zu Rousseau, und schließlich war es letzterer, der zum Autor der musikalischen Artikel wurde, was sich ebenfalls als eine sehr fortschrittliche Entscheidung herausstellte.

Es ist hier nicht der Ort, darüber zu spekulieren, inwieweit die „Encyclopédie“ den ideologischen Boden für die Französische Revolution von 1789 bereitete. Sicher ist jedoch der enorme Einfluss, den dieses Werk und jeder seiner Autoren auf alle Zeitgenossen in Frankreich und im Ausland ausübte. Dieser Einfluss wurde nicht nur von den Vertretern des gebildeten und kreativ produktiven, aber politisch entrechteten dritten Standes wahrgenommen. Enzyklopädisten wurden auch von einigen aufgeklärten Monarchen (Katharina II., Friedrich II. von Preußen) und einflussreichen Aristokraten unterstützt, darunter die Favoritin Ludwigs XV., die Marquise de Pompadour. Jedes Mal, wenn die Enzyklopädie aus Gründen der Zensur oder aus wirtschaftlichen Gründen unterbrochen oder ausgesetzt wurde, gab es die Möglichkeit, das Projekt fortzusetzen, [288] weil an dessen Erfolg sehr betuchte Abonnenten interessiert waren.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts und sogar noch in den 1770er Jahren hätte es scheinen können, dass die von den Enzyklopädisten ausgerufene Revolution des Geistes friedlich verlaufen sollte. Es genügte, so glaubte man damals, allen denkenden Menschen die Vorteile der wissenschaftlichen Erkenntnis, der Aufklärung und der Befolgung der Naturgesetze zu erklären, da sich die unvollkommene Wirklichkeit von selbst zum Besseren zu verändern beginnen würde. Aberglaube, Vorurteile und religiöse Zwietracht würden verschwinden, die Staaten würden vernünftig und gerecht regiert werden, Wissenschaften, Handwerk und Künste würden von den Herrschern und dem Volk in großem Umfang unterstützt werden, was zu einer beispiellosen Blüte der Zivilisation und Kultur führen würde.

Glucks Arbeit in den Ideen der Enzyklopädisten passte perfekt in dieses optimistische Bild der Bewegung, hin zu einer schönen neuen Welt, zumal der Komponist selbst seine Absicht verkündete, eine „Revolution in der Musik“ durchzuführen.

144 MDIM, 363. Dies bezieht sich zum einen auf Glucks „Iphigenie in Aulis“ und „Orpheus“, zum anderen auf Lullys „Armide“ und Rameaus „Castor und Pollux“.

In Wien wollte und konnte er solche Gespräche nicht führen. Am Hof Maria Theresias herrschte ein ganz anderer, ein ruhiger und patriarchalischer (oder besser gesagt: matriarchalischer) Geist. Die Kaiserin förderte die Entwicklung verschiedener Phänomene, gab aber nicht radikal Neuem den Vorrang; sie selbst mochte den wohlklingenden Hasse mehr als den immer radikaleren Gluck, sie amüsierte sich über des Wunderkindes Mozart „Kunststücke“, konnte aber die wahre Größe seines Genies nicht erkennen. Der Initiator der Umgestaltung der Wiener Hofszene war, wie wir uns erinnern, Graf Durazzo; ohne ihn hätte Gluck nichts ausrichten können. Aber Durazzo lehnte 1764 den Posten des Intendanten ab, und das Repertoire der Wiener Theater erhielt wieder das übliche bunte Aussehen mit einer Vorherrschaft der Unterhaltungsgenres. Ein scharfer Bruch mit dem alten ästhetischen System war unter diesen Bedingungen nicht vorgesehen, da sich der Kontext nicht vollständig ändern durfte, und die Werke des neuen Stils standen ständig neben den ganz traditionellen Seria-Opern, allegorischen Balletten, Theater-Serenaden usw. Die Erneuerung der Musik- und Bühnensprache vollzog sich Schritt für Schritt und nicht nur durch Glucks Bemühungen: Traetta, Angiolini und Noverre arbeiteten, wie hier bereits erwähnt, zu verschiedenen Zeiten in Wien mit ihm zusammen.

Die Pariser Etappe der Gluck'schen Reform kann jedoch durchaus als revolutionär bezeichnet werden. Es ging nicht darum, die Oper von überflüssigen Auswüchsen zu „säubern“ oder sie in ihre ursprüngliche Form zurückzuführen, [289] sondern es ging darum, das Musiktheater selbst grundlegend umzugestalten, wonach sein altes Modell für immer seine Relevanz verlieren und nur noch Eigentum eines imaginären historischen Museums sein würde.

Genau das demonstrierte Gluck in seiner nächsten Oper, für deren Fertigstellung und Aufführung er im Mai 1777 erneut nach Paris reiste. Seine treue Frau begleitete ihn von nun an immer; nach dem Verlust von Nanette bemühte sich das Paar, nicht mehr getrennt zu werden.

„Armide“

Die Premiere von „Armide“ fand am 23. September 1777 im Palais Royal statt. Die Titelrolle spielte Rosalie Levasseur, in deren Haus Gluck zu dieser Zeit wohnte (die Sängerin war, wie bereits erwähnt, die Geliebte des österreichischen Botschafters Graf de Mercy-Argenteaux und wohnte in ihrem eigenen Haus). Auch die anderen Darsteller der Hauptrollen waren dem Komponisten gut bekannt: der Ritter Renaud Joseph Legros, der Zauberer Hidraot Nicolas Gélin, und der Kreuzritter Ubalde Henri Larrivé. Im Gegensatz zu Glucks früheren Reformopern gab es in „Armide“ eine ganze Reihe von Neben- und Episodenfiguren: Armides Konkubinen, Ritter, Dämonen und Nymphen. Eine besonders wichtige Rolle unter ihnen spielte „La Haïne – der Hass“ (Altistin Madelaine-Céleste Durancy), die nur im 3. Akt auftrat. Das Drama der Szene zwischen Armide und dem Hass war keineswegs allegorisch.

Die Handlung geht auf Torquato Tassos Gedicht „Das befreite Jerusalem“ (1581) zurück, das im 17. und 18. Jahrhundert zu einer Vielzahl von Opernlibretti in verschiedenen Sprachen und unter verschiedenen Titeln führte. Meistens basierten diese Opern auf der tragischen Liebesgeschichte der schönen Zauberin Armida und des jungen Ritters Rinaldo (französisch Armide, Renaud). Armida, Schülerin und Lehrling ihres Onkels, des mächtigen Magierkönigs Hidraot, regiert mit ihm in Damaskus. Sie ist jung, unwiderstehlich gutaussehend, intelligent, kriegerisch und in alle Geheimnisse der Magie eingeweiht. Um die Einnahme Jerusalems durch die Kreuzfahrer zu verhindern, lockt Armida Rinaldo, diesen christlichen Achilles, in ihr magisches Reich. Zunächst will sie den Ritter töten, während er in einem wunderbaren Hain am Ufer eines Baches schläft. Doch plötzlich empfindet Armida zärtliches Mitleid mit dem jungen [290] Mann, und dann leidenschaftliche Liebe.

Die Zauberin ist nicht in der Lage, sein Herz mit einem Dolch zu durchbohren. Der Hass, der aus den Eingeweiden der Hölle aufsteigt, droht ihr mit schrecklicher Vergeltung, aber Armida will nicht auf die dunklen Prophezeiungen hören. Sie befiehlt den Geistern, Rinaldo in ihr Reich zu bringen. Dort geben sich Armida und Rinaldo, umgeben von Luxus, dem Glück der gegenseitigen Liebe hin, bis Kreuzritter ihr Versteck entdecken. Renault erwacht aus seinem Bann und erinnert sich, wer er ist und warum er in den Osten gekommen ist. Er verlässt Armida, die in Verzweiflung gerät und die durch ihren Zauber geschaffenen Gärten und Hallen zerstört.

All dies stand auch im Libretto, das 1686 von Philippe Quinault für Lully geschrieben wurde. An diesem Text wagte Gluck das nächste Experiment: Er nahm sich vor, auf der Grundlage eines alten Librettos ein stilistisch völlig neues Werk zu schaffen, ohne auch nur ein einziges Wort zu verändern. Lediglich der allegorische Prolog, der längst seine Bedeutung verloren hatte, weil er die Taten Ludwigs XIV. verherrlichte, wurde entfernt.

Die Wahl der Handlung schien trotzig. Gluck riskierte, in das Allerheiligste der französischen Oper einzugreifen: Die legendäre Oper „Armide“, die bis 1764 regelmäßig an der Königlichen Musikakademie wiederaufgenommen wurde, war eine der wenigen Lully-Opern, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts außerhalb Frankreichs aufgeführt wurden, wenn auch in Bearbeitungen. Selbst als Lullys musikalische Sprache in Frankreich als veraltet galt, blieb „Armide“ in Erinnerung und wurde geliebt und allgemein bewundert, zumindest in den berühmtesten Episoden, die jeder gebildete Franzose kannte. Niemand wäre auf die Idee gekommen, dass es in Frankreich eine andere „Armide“ geben könnte als das Meisterwerk von Lully und Quinault.

Gluck, der nicht mehr als bloßer Reformator, sondern nun auch als Revolutionär galt, wagte es. Er konzipierte bereits seine „Armide“ während der Arbeit an der Pariser Fassung der „Alceste“. Am

14. Oktober 1775 berichtete Gluck an Du Roulet:

„Für die ‚Armide‘ erwäge ich eine neue Methode, denn ich habe nicht die Absicht, eine einzige Zeile aus der Oper von Quinault zu entfernen. Aber in vielen Szenen wird die Musik traben oder gar galoppieren müssen, um Kälte und Langeweile unter dem Deckmantel des Mitleids, das die Seele erfüllt, zu verbergen. Beim Lesen des 5. Aktes musste ich unwillkürlich weinen, so glaubwürdig und rührend wirkte die Situation. Wenn meine Pläne in Erfüllung gehen, wird Ihre altmodische Musik für immer beendet sein. Gleichzeitig bin ich [291] fest entschlossen, danach nichts anderes mehr zu schreiben, sonst wird mir schlecht oder ich werde verrückt. Meine Nerven sind zu empfindlich und halten das am Ende vielleicht nicht aus.“

Gluck war sich des Risikos, das er einging, durchaus bewusst. Sein Opern-Ballett „La Cithère assiegée“, das 1775 im Palais-Royal aufgeführt wurde, war kein Erfolg und wurde mit ätzender Kritik bedacht, die den Komponisten verletzte. Der Fall ähnelt in vielerlei Hinsicht der Armide: ein französisches Genre, eine französische Handlung, eine zweifellos spektakuläre Inszenierung und die zu erwartende Ablehnung durch das Publikum.

Als Gluck am 13. Dezember 1775 die mögliche Besetzung der Solisten in der künftigen „Armide“ besprach, bemerkte er betrübt:

„Ich werde auf jeden Fall Legros und Larrivée brauchen, sonst gebe ich den Kritikern einen guten Vorwand, um mit der ganzen Schar über mich herzufallen, wie sie es bei der ‚Belagerung von Kythera‘ getan haben. Sie behandelten mich wie einen Schuljungen, ließen mich kein Wort zu meiner Verteidigung sagen, und ich war gezwungen, mich aus ihrer Schlangengrube zu entfernen. Da ich nicht in Paris lebe, schadet diese ganze Schreibung meinem Ruf in Deutschland und Italien.

Hier wird alles wörtlich genommen, sowohl Lob als auch Lästerung. Und während ich mich umbringe, nur um den französischen Herren zu gefallen, versuchen sie, mich um den bescheidenen Ruf zu bringen, den ich mir erworben habe, bevor ich nach Paris kam ...“

Ähnliche Gedanken äußerte Gluck in einem Brief an Abbé Arnaud vom 31. Januar 1776:

„Ich skizzierte einige Szenen aus der Oper ‚Armide‘ und wurde krank, und dann, nachdem ich von den Intrigen um die ‚Belagerung von Kythera‘ gehört hatte, stellte ich die Arbeit ein, denn ich kann die Feindseligkeit des Publikums gegenüber einem Ausländer nicht verstehen, der bereit ist, sich umzubringen, um sie zu unterhalten und in vielerlei Hinsicht aufzuklären ...“

Als Gluck diese Zeilen schrieb, war er 62 Jahre alt, in den Augen seiner Zeitgenossen und in seiner eigenen Wahrnehmung also bereits ein alter Mann, und seine Gesundheit war nicht mehr so gut wie in seinen früheren Jahren. Bedenken im Zusammenhang mit der Produktion von „Alceste“ und der schreckliche Kummer wegen des Todes von Nanette zwangen ihn, die Komposition von „Armide“ zu verschieben. Dennoch gab er diese riskante Idee nicht auf. Im Sommer 1776 schrieb er Du Roulet aus Wien einen Brief, der offensichtlich auf eine breite Resonanz abzielte, und tatsächlich wurde er vom Adressaten bald in der Zeitschrift „L'année littéraire“ veröffentlicht. In diesem wichtigen Brief war unter anderem die Rede von der zukünftigen „Armide“:

„Ich habe die Musik für sie so geschrieben, dass sie nicht bald veraltet sein wird. Sie sagen in Ihrem Brief, mein Freund, dass keine meiner Opern mit ‚Alceste‘ mithalten kann. Mit diesem [292] prophetischen Wort kann ich nicht einverstanden sein. ‚Alceste‘ ist eine fertige Tragödie, und ich denke, sie ist nicht weit von der Vollkommenheit entfernt. Aber Sie können sich nicht vorstellen, wie viele Schattierungen und Charaktere die Musik verkörpern kann und wie viele verschiedene Wege sie dabei einschlagen kann. ‚Armide‘ unterscheidet sich so sehr von ‚Alceste‘, dass es schwer zu glauben ist, dass sie vom selben Komponisten geschrieben worden sein könnte. Ich habe alle meine schwachen Kräfte, die von ‚Alceste‘ übrig geblieben sind, in dieses Werk gesteckt. In ‚Armide‘ habe ich mich bemüht, mehr Maler und Dichter als Musiker zu sein; Sie werden das selbst beurteilen können, wenn Sie die Oper hören. Mit ihr hoffe ich, meine künstlerische Laufbahn zu vollenden. Aber wie bei ‚Alceste‘ wird das Publikum in der Tat ähnlich lange brauchen, um ‚Armide‘ zu verstehen. Sie hat eine Art von Raffinesse, die in der vorherigen Oper nicht vorhanden war. [...] In der Tat lässt mich der Gedanke, ‚Armide‘ mit ‚Alceste‘ zu vergleichen, fast erschauern. Die beiden Texte sind so unterschiedlich, der eine rührt zu Tränen, der andere weckt exquisite Empfindungen. Wenn Sie solche Vergleiche anstellen, weiß ich nicht, was ich tun soll, außer zu Gott zu beten, dass die ehrenwerte Stadt Paris wieder zur Vernunft kommt.“

Mit dieser Aussage nicht zufrieden, schrieb Gluck am 29. August 1776 an Franz Kruthoffer (1740-1815), Sekretär der österreichischen Botschaft in Paris, der ihm bei geschäftlichen Verhandlungen mit französischen Verlegern und Theaterdirektoren half. Kruthoffers Brief bekräftigt den Gedanken, dass Gluck mit „Armide“ mehr als nur seine eigenen musikalischen Ziele verfolgte:

„Ich mache es nicht um der guten Musik willen - gute Musik ist vor und nach mir geschrieben worden und wird noch geschrieben werden - sondern weil ich ihnen gezeigt habe, wie sie ihre Opern vervollkommen können, und weil ich die Fähigkeiten der Schauspielerin und des Schauspielers, die sie nicht ausgenutzt haben, aufdecken konnte. Das ist, so wage ich zu behaupten, eine Ehre, die mir gebührt!“¹⁴⁵

Das Pittoreske, die Subtilität, die Raffinesse der Klangpalette der „Armide“ waren Eigenschaften, die für Glucks Stil überhaupt nicht charakteristisch waren. Er war ein anerkannter Meister der Orchesterkomposition, der es verstand, wann ein kraftvoller Al-fresco-Strich und wann eine zarte Aquarell-Zeichnung erforderlich war. Seine harmonische Sprache zeichnete sich durch ihre Einzigartigkeit und Geschicklichkeit aus: [293] die Verwendung von tonalen Kontrasten, unerwartete Gegenüberstellungen von Dur und Moll und dissonante Herbheit in psychologisch angespannten Situationen. Obwohl Gluck in seinen reformistischen Opern der 1760er Jahre versuchte, den Gesangspartien eine skulpturale, lapidare Qualität zu verleihen, verlor er nicht seine Fähigkeit, flexible, plastische und intonationsreiche Melodien zu komponieren, die die zärtlichsten und komplexesten Gefühle seiner Figuren charakterisieren.

Diese Qualitäten finden sich schon ansatzweise in seinen italienischen Opern der 1740er und 1750er Jahre, auch später noch, insbesondere in „Paris und Helena“. Doch in „Armide“ verband sich all diese Pracht mit einem sich stetig entwickelnden psychologischen Drama. Hier hatte er alle Möglichkeiten, Lully zu übertreffen, denn Gluck war weder an die Hofetikette noch an die

145 CCGP, 90. Der Autograf dieses Briefes, das sich zuvor in einer Privatsammlung befand, wurde 2017 bei einer Auktion von Sotheby's verkauft. Bei den von der Pariser Öffentlichkeit unterschätzten Künstlern handelt es sich wahrscheinlich um Rosalie Levasseur und Joseph Legros.

von Lully selbst aufgestellten Regeln der Opernkomposition gebunden. Wo es die Situation erlaubte, verwöhnte Gluck das Pariser Publikum mit allerlei musikalischen Leckerbissen (Tänze, singende Nymphen und Najaden, magische Orchestereffekte). Wo es jedoch notwendig war, starke Leidenschaften auszudrücken, da führte er Arien im italienischen Stil ein, melodisierte Rezitative, integrierte pathetische Schreie der Solisten über der dichten Masse des Chors.

Ein Vergleich einer der berühmtesten Episoden der Oper - Armides Monolog über den schlafenden Renaud im 2. Akt - ist aufschlussreich. Der Ritter findet sich in einem wunderbaren Land wieder, in dem die Blätter rascheln, ein Bach plätschert, die Vögel zwitschern, unsichtbare Geister singen und alles ruft nach Frieden und Glückseligkeit. Er schläft ein und befindet sich in der völligen Macht von Armide, die bereits einen Dolch über ihn zieht und plötzlich innehält: Ihre Liebe zu Renaud trifft sie wie ein Blitzschlag, so etwas hat sie noch nie erlebt, sie hat Angst und schämt sich, aber sie kann ihre Gefühle nicht überwinden.

Lullys Monolog der Armide ist ein pathetisches Rezitativ in der besten Tradition der französischen Theaterrezitation. Jede Phrase ist zu einem kalten, dolchartigen Glanz geschliffen, jedes Heben und Senken der Stimme wird von der Intonation der Sprache diktiert und von der entsprechenden Geste begleitet. Für einen Zuhörer, der die Bedeutung der Worte nicht versteht, ist es schwierig, all diese Feinheiten zu empfinden; von außen betrachtet, kann Armides Monolog als ein etwas langatmiges Rezitativ wahrgenommen werden, dem die rein musikalische Schönheit fehlt. Nur der letzte Teil, in dem Armide die Dämonen beschwört, ähnelt einer Arie, aber auch hier überwiegt der deklamatorische Stil gegenüber dem melodischen Gesang. [294]

Zur Vorbereitung der Komposition dieses Monologs studierte Gluck nicht nur die entsprechende Episode aus Lullys „Armide“, sondern auch die detaillierte Analyse, die Rousseau 1753 in seinem „Brief über die französische Musik“ veröffentlichte!¹⁴⁶ Er selbst schuf jedoch etwas ganz anderes, in der Form einer großen italienischen „Szene“, die aus einer Orchester-Einleitung, einem begleiteten Rezitativ, einem lyrischen Arioso und einer erregten Arie mit Solo-Oboe („Kommt, tut mein Gebot, Dämonen“) besteht. Bei völlig identischem Text wird die theatralische Etikette der musikalischen und bühnentechnischen Gesten Lullys in Glucks Oper durch ein psychologisches Porträt einer lebendigen Frau ersetzt, die, plötzlich von unbekanntem Gefühlen ergriffen, weint, seufzt oder sogar fast schreit und dabei immer ausdrucksvoll singt - aber nicht in gemessener Rezitation. Niemand könnte Gluck vorwerfen, die französische Prosodie nicht zu verstehen, aber in seiner „Armide“ regiert die musikalische, nicht die bloße Sprache.

Die Musik der Oper ist, wie man sagen muss, recht abwechslungsreich. Die Partitur der „Armide“ enthält zahlreiche Fragmente aus früheren Werken Glucks, angefangen bei der Ouvertüre, die der Oper „Telemacho“ entliehen ist, über seine frühen Opern („L’Ippolito“ und „Artamene“) bis hin zu den für Wien geschriebenen französischen komischen Opern (darunter „Der gebesserte Trunkenbold“) und „Paris und Helena“. Wie immer in solchen Fällen bildeten all diese Autodiktate ein harmonisches Ganzes, in dem sie eine neue, ausdrucksstarke Bedeutung fanden. Wenn man sich den Dialog zwischen Armide und dem Hass aus dem 3. Akt anhört, kann man sich nur schwer vorstellen, dass diese Szene das Ergebnis einer ausgeklügelten Kombination von sehr unterschiedlichen Elementen war.

Die Behandlung dieser Szene in den Opern von Lully und Gluck unterscheidet sich auch stark in ihrer inneren Bedeutung. In Lullys „Armide“ gab es allegorische Figuren (Ruhm und Weisheit im Prolog), und der Hass steht in derselben Linie, eine Rolle, die Lully gemäß der französischen Barocktradition einem Tenor zuwies. So erhält die Figur des Hasses einen losgelösten und unheimlichen Charakter, der Armide fremd ist und als grimmiger Dämon wahrgenommen werden kann,

146 MDIM, Nr. 625 und 630.

den sie aus der Unterwelt herbeiruft.

In Glucks Fassung fehlen die allegorischen Bilder (der Prolog wurde gestrichen), und die Rolle des Hasses wurde einer Altistin zugewiesen. [295] Obwohl der Hass immer noch von Dämonen und Furien begleitet wird, wird er hier als Armides eigenes dunkles „zweites Ich“ wahrgenommen, und die ganze Szene kann als eine Episode des quälenden Kampfes der Heldin mit sich selbst verstanden werden. Denn vor dem Erscheinen der liebenden und leidenden Armide gab es eine andere Armide, kriegerisch und rücksichtslos - eine treue Helferin ihres königlichen Onkels Hydraot in seinem unerbittlichen Kampf gegen die Kreuzfahrer.

Doch nach der Begegnung mit Renaud ist in ihrer Seele der Hass der Liebe gewichen. Am Ende des 3. Aktes, am Ende von Armides Duell mit dem Hass, weicht Gluck von der strikten Einhaltung des Textes Quinaults ab, indem er ein kurzes Arioso von Armide hinzufügt und das letzte Wort der Liebe überlässt. Hier zitiert er ein Fragment aus dem 5. Akt von „Paris und Helena“, wo die Situation in vielerlei Hinsicht ähnlich war: Die Göttin Athene, die im Moment der Flucht der Liebenden erschien, sagte schreckliches Unheil voraus, aber nichts konnte sie aufhalten.

„Armide“ ist nicht nur als Glucks kühnes Experiment mit dem traditionellen Modell der französischen Oper bemerkenswert. Die Problematik aller bisherigen Reformopern, mit Ausnahme von „Paris und Helena“, drehte sich um die Themen Leben und Tod. Obwohl sowohl Orpheus als auch Alceste die aufopfernde eheliche Liebe besangen, war dieses Gefühl dort als nicht verhandelbare Konstante präsent. Die Hauptfrage war, ob es Orpheus gelingen würde, Eurydike wiederzubeleben, und ob Alcestes Opfer den Göttern wirklich gefallen würde. In „Iphigenie in Aulis“ war die Liebe zwischen Iphigenie und Achilles ein Nebenmotiv der Handlung, das in seiner Bedeutung nicht mit dem Hauptthema der Oper - der Opferung eines unschuldigen Mädchens für die Möglichkeit, einen Krieg gegen Troja zu beginnen - vergleichbar war.

„Paris und Helena“ und „Armide“ sind Opern über die große Liebe, die ihre geheimnisvolle Geburt in den Seelen der Figuren, ihre verschiedenen emotionalen Schattierungen, ihre Fähigkeit, die sie umgebende Realität zu verändern, aber auch ihre Fremdheit gegenüber der realen irdischen Welt zeigen, in der endlose Kriege geführt werden und die Menschen durch viele Eide und Verpflichtungen gebunden sind, die ihnen durch Gesetze und die Pflicht gegenüber ihren Nachbarn auferlegt werden. In „Armide“ tritt das Bild einer leidenschaftlich liebenden Frau in den Vordergrund, was für Gluck ebenfalls ungewöhnlich und neu war. Zugleich ist die Heldin eine mächtige Zauberin, der Geister und Dämonen gehorchen, die aber mit ihrem eigenen Herzen nicht fertig wird. In der italienischen Seria-Oper konnte es solche Heldinnen nicht geben, [296] da Metastasio alle übernatürlichen Motive aus akzeptablen Handlungen verbannte. Verliebte Zauberinnen waren in italienischen (einschließlich Händels „Rinaldo“, „Teseo“, „Amadici“ und „Alcina“) und französischen Barockopern keine Seltenheit. Gluck hatte in seinen reformistischen Opern nur einen einzigen Präzedenzfall: „Telemacho“ auf ein Libretto von Coltellini, der mit vielen Regeln der Opera seria brach. Dort war die Zauberin Circe zugegen, deren böser Zauber im Finale von „Telemacho“ gebrochen wurde. Aber Circe ist das Bild einer mächtigen, gefährlichen, verräterischen und grausamen Frau, und zwischen ihr und Armide gibt es keine Gemeinsamkeiten, außer ihrer Beschäftigung mit der Magie. Circe kann respektvolle Furcht, aber keine Sympathie erwecken. Armide hingegen offenbart allmählich ihre Menschlichkeit und Weiblichkeit und bezahlt dafür am Ende mit dem Zusammenbruch all ihrer Hoffnungen und Illusionen.

In seinen früheren Opern hat Gluck, wie wir wissen, traurige Auflösungen vermieden, selbst wenn sie von der Handlung diktiert wurden. „Armida“ war eine Ausnahme, und das wohl nicht nur, weil der Komponist fest an Quinaults Text gebunden war. Tragische Enden waren in der französischen Barockoper keineswegs unüblich; man findet sie sowohl bei Lully (die düsterste Version ist wohl in „Alice“, wo ein junges Liebespaar zugrundegeht) als auch bei seinen Nach-

folgern (z. B. André Campras „Idomeneo“). Aber in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hätte das französische Publikum die mit einem traditionellen Ballett geschmückte „Armide“ gerne als Trostpflaster nach der letzten Katastrophe angenommen. Ballette dieser Art wurden immer wieder versucht, anderen Opern von Gluck hinzuzufügen (und oft auch hinzugefügt), trotz der Proteste des Komponisten. Bei „Armide“ war dies jedoch nicht der Fall. Gluck stimmte nur zusätzlichen Balletten zwischen den Akten der Oper zu, deren Musik nicht von ihm geschrieben wurde. Alle Tänze wurden von Noverre inszeniert, und die Inszenierung von 1777 enthielt zusätzlich zu den Tänzen in „Armide“ selbst Balletteinlagen, die nichts mit der Handlung der Oper zu tun hatten. Das Finale blieb jedoch das gleiche wie das von Lully. Die Wirkung der spektakulären Schlusszene, die Armides Verzweiflung und die Zerstörung ihres Reiches zeigt, wurde Anfang des 18. Jahrhunderts von einem der Augenzeugen authentischer Aufführungen von Lullys Oper, Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville, beschrieben:

„Nach einer Explosion der Leidenschaft, die durch den rechtzeitigen und geschickten Einsatz der Maschinerie ausgelöst wird, fällt der Vorhang und das Publikum hat keine andere Wahl, als das Theater zu verlassen und dabei der sich [297] bis zum letzten Moment aufbauenden Leidenschaft ausgeliefert zu sein. Es geht nach Hause, konfus und verwirrt, sogar gegen den eigenen Willen schockiert von Armides Unglück.“¹⁴⁷

Mit seiner „Armide“ wollte Gluck die Oper von Lully abschaffen und sie durch seine eigene ersetzen - moderner und, wie es damals wohl schien, gefühlsbetonter und musikalisch reicher. Nach der Uraufführung entbrannte eine heftige Kontroverse, doch im Großen und Ganzen war Glucks riskantes Unterfangen ein Erfolg. Nach seiner „Armide“ wurde Lullys Werk als unwiederbringlich altmodisch empfunden, wie die sorgfältig in den Familienschlössern aufbewahrten Ritterrüstungen, in denen in den 1770er Jahren niemand mehr kämpfte. Im 20. Jahrhundert jedoch, als eine riesige Schicht von Barockmusik wieder zum Leben erweckt wurde, nahmen die beiden Armide-Opern ihren rechtmäßigen Platz unter den Meisterwerken der Oper ein, wobei sie sich keineswegs gegenseitig aufhoben, sondern ergänzten.

Obwohl Glucks „Armide“ als Ergebnis seiner Polemik mit der Vergangenheit entstand, war der musikalische Stil dieser Oper selbst auf eine ferne Zukunft gerichtet, die der Komponist noch nicht absehen konnte. Indem er erklärte, er habe bei der Komposition von „Armide“ „eher versucht, ein Maler und ein Dichter zu sein als ein Musiker“, nahm Gluck die Poetik des romantischen Musiktheaters des 19. Jahrhunderts vorweg, in dem Klangfarben und fantasievolle figurative Assoziationen eine ebenso große Rolle spielten wie formale und konstruktive Elemente.

In „Armide“ gab eine magische Atmosphäre den Ton an, an deren Realität jeder Zuhörer glauben musste. Und dieser Zauber wurde nicht nur mithilfe von Kulissen und Theatereffekten (wie damals üblich), sondern auch mithilfe der Musik selbst erzeugt. Die Farbigkeit der Gluck'schen Klangpalette in „Armide“ lässt Analogien nicht zu Lully oder Händel, sondern zu Weber („Oberon“), Glinka („Ruslan und Ljudmila“) und Wagner („Tannhäuser“) aufkommen. Es ist kein Zufall, dass alle hier aufgeführten Komponisten Glucks Werk bewunderten, obwohl sie in einer völlig anderen Zeit lebten und arbeiteten. So erwies sich der französische Barock, kritisch reflektiert und neu interpretiert, als harmonisch mit der Poetik der Romantik, in der der Musiker, der fantastische Welten schildert, in der Tat oft als Dichter und Maler wiedergeboren wurde. [298]

147 Zitiert aus: Armellini M. Le due Armide: metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck. Firenze 1991, S. 66.

Gluckisten und Piccinnisten

Die Kontroverse um Gluck führte zum Ausbruch eines weiteren „Opernkrieges“. In Frankreich benutzte man für solch heftigen Diskussionen das Wort „querelle“, was nicht Krieg im wörtlichen Sinn bedeutete, sondern Streit und Zankerei. Aber es handelte sich nicht nur um das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Meinungen, sondern um breit angelegte Kampagnen, die manchmal den Charakter von Schikanen annahmen und auf die moralische Zerstörung der gegnerischen Partei abzielten. Daher ist das Wort „Krieg“ hier kaum zu stark.

Dieses Phänomen war sehr charakteristisch für das 18. Jahrhundert, als es unmöglich war, öffentliche Schlachten über heikle politische Themen zu führen, insbesondere wenn die Persönlichkeiten der gekrönten Personen involviert waren. Daher wurden mit beispielloser Leidenschaft Lanzen für literarische, theatralische und musikalische Neuheiten gebrochen. Es galt als durchaus akzeptabel, mit Inbrunst über Kunstwerke zu diskutieren, abfällige Kritik an ihren Autoren zu üben oder Intrigen zu spinnen, indem man Gerüchte und Klatsch über das Privatleben der „Helden des Tages“ verbreitete, obwohl die Eingeweihten genau wussten, wer von den Mächtigen welche Partei bevormundete und an wen der nächste Schlag oder provokative Ausbruch eigentlich gerichtet war.

Solche theaternahen Kriege wurden im 18. Jahrhundert nicht nur in Frankreich geführt, aber dort waren sie besonders kompromisslos. Der „Krieg der Buffonisten“, der von 1752 bis 1754 dauerte, führte bekanntlich dazu, dass die italienischen Opernkomödianten durch ein Dekret des Königs aus Paris vertrieben wurden und damit das Feld für die Entwicklung der französischen komischen Oper freigemacht wurde. So wurde der Streitgegenstand nicht mehr und nicht weniger zum Schicksal der nationalen Opernkunst. Mehr als zwanzig Jahre später wurde dieses Problem erneut diskutiert, aber nun war der Anlass selbst alles andere als ein Witz. Auf der Bühne der Königlich-musikalischen Akademie herrschte der „außerirdische“ Gluck und begann, dort ohne Rücksicht auf andere seine eigenen Gesetze und Regeln aufzustellen. Dieser Außerirdische besaß die Dreistigkeit, offen sein Ziel zu verkünden, die französische Musik zu revolutionieren und all ihre Familienjuwelen zu verschrotten, darunter die unsterblichen Meisterwerke von Lully und Rameau. Schlimmer noch, er hatte viele begeisterte Bewunderer und wurde von der Königin selbst, ebenfalls einer Ausländerin, protegiert, sodass es [299] in diesem Fall sinnlos war, an den Monarchen zu appellieren, da König Ludwig XVI. gehorsam seiner charmanten und verrückten Frau folgte.

Wie heftig das Ressentiment gegen Gluck bei den Anhängern der wahren französischen Traditionen war, zeigt, dass es auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht ausgerottet war und weiterhin von der Feindschaft gegen alles Deutsche genährt wurde. Zu dieser Zeit gab es jedoch nicht nur aufgrund der Rückbesinnung auf die Vergangenheit einen weiteren Aufschwung des gallischen Patriotismus: Im Jahr 1871 erlitt Frankreich eine katastrophale Niederlage im Krieg gegen Preußen, die die Franzosen dazu zwang, ihre eigene Geschichte, einschließlich der Kunstgeschichte, zu überdenken und nach Phänomenen zu suchen, auf die sie stolz sein konnten und sollten.

Dies zeigt sich in zahlreichen Äußerungen von Claude Debussy, der Gluck gegenüber dem wahren französischen Genie Rameau starken Vorzug gab. In einem Interview von 1904 sagte Debussy:

„Couperin, Rameau - das sind die wahren Franzosen. Alles wird durch dieses Biest Gluck verdorben. Wie lästig er ist, wie pedantisch, wie aufgeblasen! ... Er ist nie angenehm! Ich kenne nur einen Musiker, der ebenso unerträglich ist: Das ist Wagner.“

Derselbe Gedanke, aber in einem viel schärferen und politisch gefärbten Ton, wurde von Debussy im Jahr 1908 geäußert:

„Die Königin Marie Antoinette, die nie aufhörte, Österreicherin zu sein, wofür sie ein für allemal bezahlte, zwang dem französischen Geschmack Gluck auf; so wurden unsere schönen Traditionen mit einem Schlag pervertiert, unser Bedürfnis nach Klarheit wurde ertränkt, und nachdem wir durch Meyerbeer gegangen waren, kamen wir ganz natürlich zu Richard Wagner ...“¹⁴⁸

Obwohl 1775 natürlich niemand an die Ankunft Wagners denken konnte, gab es doch einige Franzosen, die in Gluck einen Vandalen sahen, der rücksichtslos alles Wertvolle ihrer nationalen Kultur zerschlug. An der Spitze der Gluck-feindlichen Partei stand die Gräfin Dubarry, die 1775 vom König aus dem Kloster, in das sie nach dem Tod Ludwigs XV. verbannt worden war, gnädig entlassen worden war. Am Hof tauchte die Favoritin des verstorbenen Monarchen nicht mehr auf: Ihre Gesellschaft wollten nicht nur Marie Antoinette, sondern auch die unverheirateten Schwestern des Königs, Prinzessinnen des Blutes, nicht dulden, [300] für welche Marie-Jeanne Bécu ein frecher Emporkömmling mit einer schändlichen Vergangenheit blieb. Madame Dubarry konnte sich nicht offen gegen die Königin stellen, aber warum sollte sie nicht versuchen, den Ruf ihres Favoriten Gluck in den Augen der Pariser zu schädigen?

Madame Dubarry beschreibt in ihren Memoiren die patriotischen Motive für ihre Beteiligung am neuen Opernkrieg, dessen Plan bereits 1774 ausgearbeitet wurde:

„Zu meinem Glück erfuhr ich, dass die Dauphine beabsichtigte, ihren Musiklehrer Gluck zu verherrlichen, indem sie alle französischen Komponisten vernichtete. Ich ergriff diese neue Gelegenheit eifrig, um gegen die Dauphine in den Kampf zu ziehen und die Gegenangriffe meines Feindes abzuwehren. Da ich ein äußerst leichtfertiger und wankelmütiger Mensch bin, bemühte ich mich, zu entscheiden, ob ich der Verteidiger von Lully, Rameau oder eines anderen modernen Musikers sein sollte. Da einige meiner Freunde nicht unvernünftig waren (leider waren es nur wenige), rieten sie mir, Philidor, Floquet, Francœur und alle anderen Musiker, die ihnen an Talent ebenbürtig waren, aus meinem Kopf zu streichen, da die Pariser ihre Landsleute auf keinen Fall unterstützen würden. Im Gegenteil, sie würden den Ausländern ihre größte Sympathie entgegenbringen. Kurzum, wenn ich einen würdigen Gegner für den Deutschen finden soll, muss es ein Italiener sein. So kann ich eine Schar von Anhängern um mich scharen, die sich für Virtuosen halten, die aus voller Kehle ‚Bravo‘ schreien und deren Schar es mir ermöglichen wird, einen erfolgreichen Krieg gegen die Dauphine zu führen ... ‚Ja, es soll ein Italiener sein!‘, rief ich aus. Die Wahl fiel einvernehmlich auf Piccinni, einen genialen Mann und feinen Musiker, allerdings völlig unbegabt für Intrigen und Ränkespiele!“¹⁴⁹

Niccolò Piccinni (1728-1800),¹⁵⁰ der zum Rivalen von Gluck werden sollte, war in der Tat eine sehr bedeutende Figur in der italienischen Musik seiner Zeit. Er schrieb Seria-, Intermezzo- und Buffa-Opern, die hauptsächlich an den Theatern von Neapel und Rom aufgeführt wurden, aber in ganz Italien bekannt waren. Piccinnis berühmtestes Werk war die komische Oper [301] „La buona figliuola – Das gute Töchterchen“, nach einem Libretto von Carlo Goldoni, aufgeführt 1760 in

148 Debussy C., Artikel. Rezensionen. Konversationen / Per. A. D. Bushen; ed. Y. A. Kremlva. Moskau Leningrad 1964, S. 168 und 174.

149 Memoirs of Madame Du Barry. Transl. from the French. Vol. III. London 1930, S. 264-265.

150 Im Italienischen wird sein Nachname „Piccinni“ geschrieben. In Frankreich buchstabierte der Komponist ihn in einer vereinfachten Form: „Piccini“. Wir werden der italienischen Version folgen.

Rom. Der sanfte Humor der „Guten Tochter“ war weit entfernt von der derben Komik der üblichen Opera buffa. Goldoni hatte die Handlung Samuel Richardsons Roman „Pamela“ entnommen, dessen Heldin - ein bescheidenes und tugendhaftes Waisenmädchen, das gezwungen ist, zu den Dienstmädchen zu gehen - die Annäherungsversuche eines adligen Herrn hartnäckig zurückweist, obwohl sie selbst in ihn verliebt ist. Ihre moralische Standhaftigkeit wird von ihrem Geliebten bewundert, der ihr schließlich trotz des Standesunterschieds einen Heiratsantrag macht. In Goldonis Libretto erhielten die Figuren andere Namen (aus der Heldin wurde „Cecchina“) und die Handlung wurde leicht umgedeutet: Im Finale wurde enthüllt, dass „Cecchina“ die verlorene Tochter eines deutschen Barons war, sodass ihre Heirat mit dem Marquis nicht als offenkundige Mesalliance erschien.

Piccinni war von Natur aus ein Lyriker und Melodiker, der in der Lage war, den Zuhörer eher zu bewegen als ihn mit einer Kaskade von geistreichen Witzen zu überwältigen. Aber Sentimentalität war zu dieser Zeit überall in Mode, und die Anwesenheit recht ernster Szenen und Bilder in der Opera buffa verlieh dem Genre nur einen neuen Reiz. In der Zwischenzeit wurde die Idee, Piccinni nach Paris einzuladen, geschickt Marie Antoinette unterbreitet, die sie für recht erfolgreich hielt. Im Jahr 1776 kam der italienische Komponist nach Frankreich, um der Königin Gesangsunterricht zu geben und neue Opern zu schreiben. Piccinni wurde zum Direktor des Italienischen Theaters ernannt (dieses Ensemble trat im Hôtel de Bourgogne auf, und die Königliche Musikakademie, die Glucks Opern inszenierte, trat im Palais Royal auf).

Vielleicht ahnte Piccinni gar nicht, dass er gegen Gluck, den er sehr schätzte, antreten würde. Sie sollten auf verschiedenen Bühnen und in verschiedenen Gattungen arbeiten. Vor seiner Ankunft in Paris besaß der italienische Komponist im Gegensatz zu Gluck keinerlei Kenntnisse der französischen Sprache und hatte kaum die Absicht, Musik zu französischen Texten zu komponieren. Doch die Feinde von Gluck und Marie Antoinette setzten auf Piccinni. Neben der Gräfin Dubarry, die wenig von Musik verstand und allgemein ungebildet war, wurde Piccinni von einflussreichen Schriftstellern, Journalisten und Theaterleuten unterstützt und gefördert. Als literarischer Berater und Librettist begann Jean-François Marmontel (1723-1799) eng mit ihm zusammenzuarbeiten, da er laut Mannlich über Gluck verärgert war, weil er den unbekannteren Moline bei der Wahl des Co-Autors für die französische Fassung des „Orpheus“ [302] ihm vorgezogen hatte. Marmontel verfügte über umfangreiche Erfahrungen in verschiedenen Gattungen: Er schrieb Tragödien, Gedichte, Romane, Traktate, Ballettskripte für Rameau, Libretti von komischen Opern für Grétry. Marmontel war mit Voltaire befreundet, gehörte zu den Autoren der Enzyklopädie, war Mitglied der einflussreichen Freimaurerloge „Gesellschaft der Neun Schwestern“ (der auch Voltaire, Houdon und seit 1779 Benjamin Franklin angehörten), hatte Autorität in der französischen Akademie (seit 1783 wurde er zu ihrem akademischen Sekretär auf Lebenszeit gewählt).

Seine Gegner wollten Gluck bereits 1776 den ersten Kampf liefern und verwickelten Piccinni in eine ziemlich anrühige Intrige. Aus einem Brief Glucks an Du Roulet, den er im Sommer aus Wien schrieb, geht hervor, dass der Komponist die Oper „Roland“ plante, ebenfalls nach einem alten Libretto von Quinault, das einst von Lully vertont worden war. Plötzlich erfuhr Gluck, dass Piccinni einen ähnlichen Auftrag erhalten hatte, sodass die beiden „Rolands“ zur gleichen Zeit aufgeführt werden sollten, damit das Publikum sie vergleichen konnte. Gluck war verärgert und zog es vor, seine Idee aufzugeben. Im Sommer 1776 schrieb er an Du Roulet:

„Ich habe soeben, mein lieber Freund, Ihren Brief vom 15. Januar erhalten, in dem Sie mich auffordern, die Arbeit an der Oper ‚Roland‘ fortzusetzen, als ob nichts geschehen wäre. Das ist nun unmöglich, denn sobald ich erfuhr, dass die Direktion, wohl wissend, dass ich an dieser Oper arbeitete, denselben Text an Signor Piccinni gegeben hatte, verbrannte ich alles, was ich geschrieben hatte. Vielleicht war es

nicht von besonderem Wert, in diesem Fall wird das Publikum Herrn Marmontel¹⁵¹ besonders dankbar sein, weil er es so vor schlechter Musik bewahrt hat. Ich bin überhaupt nicht bereit, an einem Wettbewerb teilzunehmen. Signor Piccinni wäre mir gegenüber zu sehr im Vorteil, denn neben seinen persönlichen, zweifellos großen Verdiensten hätte er den Vorteil der Neuheit, denn Paris hat bereits vier meiner Opern gehört. Ob gut oder schlecht - auf jeden Fall sind sie langweilig geworden. Außerdem hatte ich einen Weg geebnet, dem er nur noch zu folgen brauchte. Ich werde nichts über seine Gönner sagen. Ich bin mir sicher, dass ein Politiker, den ich kenne, drei Viertel von Paris [303] mit Mittag- und Abendessen füttern würde, um Proselyten für ihn zu werben,¹⁵² und dass Herr Marmontel, ebenso süß wie wortgewandt, dem ganzen Königreich von den außergewöhnlichen Verdiensten von Herrn Piccinni erzählen würde. Es tut mir wirklich leid, dass Herr Hébert¹⁵³ in die Fänge solcher Untertanen geraten ist, von denen der eine ein blinder Fanatiker der italienischen Musik und der andere der Autor sogenannter komischer Opern ist; sie werden ihn dazu bringen, weiß wie schwarz zu erkennen ...“

Die Premiere von Glucks „Armide“ löste eine heftige Kontroverse aus. Der einflussreiche Kritiker Jean-François de La Harpe (1739-1803) veröffentlichte am 5. Oktober 1777 einen ausführlichen Artikel, in dem er sich stark für den „Orpheus“ aussprach und Gluck vorwarf, das eigentliche Wesen der Oper zu vernachlässigen - den melodischen Sologesang in Form von Arien mit einer ausdrucksvollen und einprägsamen Melodie. Dieser Artikel berührte viele ästhetische Probleme und begann mit einer Kritik der neu inszenierten „Armide“ und endete mit Verallgemeinerungen über die Natur von Glucks Talent (La Harpe sprach ihm die Gabe der Melodie ab) und die Verderblichkeit des Weges, den er wählte, um das musikalische Drama umzugestalten. Wir werden nur einige Fragmente dieses langen Textes zitieren, der es uns ermöglicht, die Behauptungen der Anhänger Piccinnis gegen Gluck zu verstehen.

„In der Rolle der Armide wurde die folgende Passage beklatscht: ‚Der Verräter Renaud floh vor mir, aber mein feiges Herz ging ihm nach ...‘ Hier hören wir einen jener traurigen Schreie, die zu Herrn Glucks bevorzugten Mitteln gehören, und die, an der richtigen Stelle und bei guter Ausführung, dem Rezitativ eine bisher unbekannte Kraft und Ausdruckskraft verleihen können. Aber wenn diese Schreie zu oft wiederholt werden, wenn man sie in ‚Iphigenie‘ und ‚Alceste‘ unaufhörlich hört, wenn sie sogar in den Arien in rührenden und wohlklingenden Passagen vorkommen, die in die Seele sinken, ohne das Ohr abzuschrecken, - und das ist es, was uns in den schönen Arien der Italiener und ihrer Schüler erfreut - wenn man eher betäubt als bewegt wird, behindert dieser grobe Einfluss auf die Sinne die Bewegungen der Seele. Es hat den Anschein, als ob der Autor allzu oft die größtmögliche Ausdruckskraft durch Lärm erreicht und alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel einsetzt, [304] um schreien zu lassen. Diese unnatürliche Affektiertheit ist etwas ganz anderes als eine Kunst, die auf einer verschönerten Nachahmung der Natur beruht, die durch ihre Ähnlichkeit mit ihr Freude bereitet. Ich möchte nicht die Schreie eines leidenden Menschen hören. Vom Musiker und Künstler erwarte ich, dass er Mittel findet, das Leiden auszudrücken, ohne dass dieser Ausdruck unangenehm wird. Ich möchte, dass es meine Ohren erfreut und gleichzeitig in mein Herz eindringt, und dass der Charme der Me-

151 Marmontel bearbeitete den Text von Quinaults Roland in einer dreiaktigen Fassung für Piccinni. Marmontel könnte Gluck selbst informiert haben, um seine Arbeit an der Oper zu stören (CCPG, S. 86).

152 Den Kommentatoren der CCPG zufolge ist hier Domenico Caraccioli (1715-1789), der ab 1771 Botschafter des Königreichs Neapel in Paris war und 1781 Vizekönig von Sizilien und Neapel wurde, impliziert.

153 Nyoep [?], einer der damaligen Administratoren der Oper.

lodie mit meinen Gefühlen verschmilzt. Und ich möchte mich an diese harmonischen Klagen erinnern, die ich noch lange in meinen Ohren hören werde und die mich dazu bringen, sie wieder zu hören und sie in mir zu wiederholen. Wenn ich aber nur Verzweiflungsschreie und krampfhaftes Wehklagen hören würde, könnten sie mir sehr lebensecht erscheinen - so lebensecht, dass ich nicht mehr zu ihnen zurückkehren möchte.

Die ganze Rolle der Armide, fast vom Anfang bis zum Ende, ist ein einziges eintöniges und ermüdendes Weinen. Der Musiker hat aus ihr eine Medea gemacht und vergessen, dass Armide eine Zauberin und keine Hexe ist. Außerdem hat ihm das Libretto, das voller dramatischer Schönheiten steckt, die der Musik nicht immer zuträglich sind, keine guten Dienste geleistet. Die endlosen und ungerechtfertigten Rezitative haben keine Wirkung. Ich rufe alle vernünftigen Zuhörer auf, die den berühmten Monolog ‚Endlich ist er in meiner Gewalt‘ usw. auswendig kennen. Wenn er gekonnt vorgetragen wird, macht er einen sehr lebendigen Eindruck; aber mit Glucks Musik machte er keinen Eindruck, überhaupt keinen ...

Herr Gluck ist zweifellos ein genialer Mann, solange er den ‚Orphée‘ und mehrere Stellen in seinen anderen Opern geschaffen hat, die des Orphée‘ würdig sind ... Das war die lang erwartete Revolution, die Gluck gemacht hat, und für die er ewiges Lob verdient hat. Aber durch eine seltsame Laune des Schicksals und durch den Widerspruch zwischen dem, was er zuerst getan hat, und dem, was er jetzt tut, scheint er den Fortschritt der Kunst zu behindern, die er vorher selbst begünstigt hat. Erlauben Sie mir zu sagen: Wahrscheinlich liegt es in der Natur seines Talents, dass er sich eher der Harmonie als der Komposition von Melodien zuwendet, dass er zwar stark in der Instrumentation, aber schwach und arm in der Melodie ist, und dass der Besitz der letzteren, wie der Stil in der Poesie, die glücklichste und seltenste Eigenschaft eines Musikers ist ...

Die Richtung, die er in seinen späteren Werken einschlug, macht diese Vermutungen sehr wahrscheinlich. In der ‚Iphigénie‘ wird sehr wenig gesungen; die Arien sind schwach und pathetisch. In ‚Alceste‘ gibt es noch weniger davon. Schließlich entschied er sich für eine antike Oper in fünf Akten voller langer Monologe, in der es keine einzige Arie gibt, die sich für eine normale Aufführung eignet, [305] und Melodien, die nur in Balletten Platz finden. Und während alle Musiker darin übereinstimmen, dass die Operntexte Quinaults zwar voller Schönheit, aber in ihrem Aufbau nicht sehr vorteilhaft für die Musik sind, ist Herr Gluck der einzige, der sich dieser Schwierigkeit nicht bewusst ist. Was anderes lässt sich aus diesem seltsamen Unterfangen ableiten als die Überzeugung des Autors, dass ausdrucksstarke Arien, auf denen allein der Gesang im Drama beruht, in der Oper völlig überflüssig sind, und dass es möglich ist, eine perfekte Aufführung durch Chorgesang und Harmonie zu erreichen ...“

Der Artikel von La Harpe erregte Glucks Gefühle. Er schrieb bald darauf eine ausführliche Antwort auf La Harpes Kritik, die in derselben Pariser Zeitschrift veröffentlicht wurde (Journal de politique et de littérature). Gluck agierte hier als leidenschaftlicher und erfahrener Polemiker, dessen Feder dem Werkzeug der französischen Literaten an Schärfe nicht nachstand. Gluck begann mit einem ironischen Lob der hervorragenden Einsicht seines Kritikers, zeigte dann brillant auf, was zur gehorsamen Umsetzung all seiner Empfehlungen führen würde, und endete mit ei-

nem eleganten Verweis auf antike Autoren, um La Harpe zu zeigen, wer wer ist.¹⁵⁴ Zitieren wir dieses ausdrucksstarke Pamphlet in gekürzter Form, wobei wir hauptsächlich den Teil zitieren, der direkt auf die Angriffe des Kritikers antwortet.

„Sie haben mich völlig verblüfft, weil es Ihnen gelungen ist, in wenigen Stunden mehr Beobachtungen über meine Kunst zu machen, als mir in den ganzen vierzig Jahren meiner Praxis möglich war. Sie haben mir bewiesen, dass es genügt, ein belebter Mann zu sein, um über alles reden zu können. Ich bin nun überzeugt, dass die italienische Musik die wunderbarste und wahrhaftigste ist; dass die Melodie, wenn sie gefallen soll, notwendigerweise gemessen und periodisch sein muss; und dass der Komponist selbst in Momenten der Verwirrung, wenn mehrere Personen, von verschiedenen Leidenschaften ergriffen, gleichzeitig sprechen, diese melodische Proportionalität beibehalten muss.

Ich stimme Ihnen zu, dass von meinen Werken nur ‚Orpheus‘ noch erträglich ist, und ich entschuldige mich aufrichtig bei den Göttern des guten Geschmacks dafür, dass ich es gewagt habe, das Publikum in meinen anderen Opern zu betäuben. Die Zahl ihrer Aufführungen, die durch den Beifall des Publikums belohnt wurden, hindert mich keineswegs daran, ihre Unbedeutsamkeit zu erkennen. Davon bin ich so überzeugt, dass ich sie jetzt völlig neu schreiben will. Und da ich in Ihnen einen leidenschaftlichen Liebhaber zarter Musik sehe, werde ich [306] dem wütenden Achilles ein Lied in den Mund legen, das so zart und süß ist, dass alle Zuschauer zu Tränen gerührt sein werden.

Was die ‚Armide‘ betrifft, so habe ich mich bemüht, nichts am Text zu ändern, denn, wie Sie sehr scharfsinnig bemerkten: Quinaults Opern sind zwar voller Schönheit, aber nicht sehr geeignet für die Musik. Sie sind schöne Gedichte, aber schlechte Libretti. Wenn also Ihrer Meinung nach die Arbeit an schlechten Gedichten gute Opern hervorbringen kann, bitte ich Sie, mich so bald wie möglich mit dem Dichter bekannt zu machen, der ‚Armide‘ in Ordnung bringen und jede Szene mit zwei Arien versehen wird. Dann werden wir gemeinsam die Anzahl und das Metrum der Verse bestimmen, und wenn das Zählen der Silben erledigt ist, werde ich den Rest auf meine Schultern nehmen. Was die Musik betrifft, so werde ich alle lauten Instrumente, vor allem Pauken und Trompeten, nach dem Gebot der Vernunft sorgfältig entfernen und mich bemühen, in meinem Orchester nur Oboen, Flöten, Waldhörner und Geigen mit Dämpfer zu haben. Und es ist völlig egal, wie das mit der Handlung zusammenhängt; es hat nichts mit ihr zu tun, wenn wir diesen Standpunkt einnehmen.

Dann wird die Rolle der Armide aufhören, ein monotoner und langweiliger Schrei zu sein; sie wird aufhören, Medea zu sein, d. h. eine Zauberin, und wird eine Verzauberin. Ich werde sie dazu bringen, in einem Moment der Verzweiflung eine Arie zu singen, die so angemessen und in regelmäßigen Abständen gemessen ist, und dazu noch so zart, dass jede Dame, die zur Melancholie neigt, sie ohne Schaden für ihre Nerven hören kann. Und wenn ein Perverser zu mir sagen sollte: ‚Mein Herr, verzeihen Sie, eine verrückte Armide sollte nicht wie eine Liebhaberin sprechen!‘ - so werde ich antworten: ‚Nein, Herr, ich will Madame de La Harpe nicht erschrecken; ich will der Natur nicht widersprechen, sondern sie verschönern; statt Armide zum Schreien zu bringen, werde ich sie dazu bringen, Sie zu bezaubern.‘ Sollte er sich behaupten und

154 Eine vollständige Übersetzung des offenen Briefes von Gluck an LaHarpe finden Sie unter: Kirillina 2006, 345-348.

mich an Sophokles erinnern, der es in seinen schönen Tragödien wagte, den Athenern den verblendeten Ödipus zu zeigen, und das Rezitativ oder eine Art Arioso, mit dem dieser unglückliche König dargestellt wurde, sollte mit größtem Kummer gesungen werden, würde ich erwidern, dass Herr de La Harpe nicht die Schreie eines leidenden Menschen hören will. Sire, habe ich die in Euren Ausführungen dargelegte Lehre richtig verstanden? Ich hatte das Vergnügen, einige meiner Freunde mit ihnen bekannt zu machen. ‚Wir müssen Herrn La Harpe dankbar sein‘, sagte einer von ihnen, als er sie mir zurückgab, ‚für die ausgezeichneten Ratschläge, die er Ihnen gegeben hat. Es ist sein musikalisches Credo, und Sie werden es ihm gleichtun. Sammeln Sie alle seine Schriften, die sich auf Poesie und Literatur beziehen, und durchsuchen Sie sie nach allem, was Sie aus Ihren freundschaftlichen Gefühlen ihm gegenüber wünschen. Viele Menschen denken, dass die Kritik nur notwendig ist, [307] um dem Künstler zu schaden. Als Beweis dafür sagen sie: Noch nie hatten die Dichter so viele Richter wie in unserer Zeit, und noch nie war die Poesie so mittelmäßig wie heute. Aber versammeln Sie die Journalisten im Rat und fragen Sie sie - sie werden Ihnen sagen, dass nichts für den Staat nützlicher ist als eine Zeitschrift. Manche mögen einwenden, dass man als Musiker kein Recht hat, Gedichte zu beurteilen. Aber ist es nicht ebenso erstaunlich, einen Dichter und Literaten zu sehen, der sein Urteil über die Oper allen despotisch aufzwingen will?‘ Das hat mir mein Freund erzählt.¹⁵⁵

*Seine Argumente schienen mir sehr solide zu sein. Aber entgegen meiner Hochachtung vor Ihnen fühle ich, mein Herr, bei reiflicher Überlegung, dass ich mich kaum in eine Diskussion hineinziehen lassen kann, ohne zu riskieren, das Schicksal jenes Emporkömmlings zu wiederholen, der in Gegenwart Hannibals lange über die Kriegskunst schwadronierte ...*¹⁵⁶

Wahrscheinlich haben seine gelehrten und literarisch begabten Freunde, allen voran Du Roulet, Gluck geholfen, den Text des Briefes zu verfassen. Allein der abschließende Verweis auf eine Anekdote aus Ciceros Traktat ist viel wert, und dieser Schlag war an jemanden gerichtet, der den Sinn des versteckten Zitats verstehen konnte.

Doch Gluck gab sich damit nicht zufrieden. Er schickte bald einen Brief an seinen Unterstützer, den jungen, aber bereits berühmten Journalisten Jean-Baptiste Antoine Suard (1732-1817), und bat ihn, öffentlich zu seiner Verteidigung zu sprechen. Suard antwortete sofort mit einem großen, pamphletartigen Schreiben, das formell an Gluck gerichtet war und am 23. Oktober 1777 veröffentlicht wurde. In der Präambel dieses Textes wird argumentiert, dass Gluck überhaupt keine Verteidigung brauche:

„Ihre Werke haben Italien, Deutschland und Frankreich erobert, und die Triumphe, die Sie errungen haben, haben Sie über alles Lob [308] und alle Angriffe erhaben gemacht. Lassen Sie mich Ihnen versichern, mein Herr, dass es nie einen erfolg-

155 Wahrscheinlich Du Roulet.

156 Vgl. mit einer Anekdote aus Ciceros Abhandlung „De oratore - Über den Redner“ (Buch 2, Kap. 18): „Es wird erzählt, dass Hannibal, als er von Karthago wegging und als Verbannter zu Antiochus nach Ephesus kam, die Freunde, bei denen er sich aufhielt und die den weltweiten Ruhm seines Namens kannten, ihm vorschlugen, wenn es ihm gefiele, diesen meinen Philosophen (Formion) zu hören. Hannibal lehnte nicht ab, und so soll dieser unerschöpfliche Redner mehrere Stunden hintereinander vor ihm über die Pflichten eines Feldherrn und über militärische Angelegenheiten im Allgemeinen gesprochen haben. Die anderen Zuhörer waren von der Lesung begeistert und fragten Hannibal, was er von diesem Philosophen halte. Er antwortete auf Kartagisch und nicht in der besonders eleganten griechischen Sprache, aber ganz so, dass er viele verrückte alte Männer gesehen, aber so einen Verrückten wie Formion nie jemals getroffen. Habe.“ (Cicero. Drei Abhandlungen über die Rede, Moskau 1972, 145.

reicherer Reformen gegeben hat als Sie. Und kein Genie hat bisher eine so große Revolution mit einem auffälligeren und schnelleren Ergebnis hervorgebracht ...“

Man beachte übrigens, dass die Worte „Reformer“ und „Revolution“ hier nebeneinander stehen, in benachbarten Sätzen. Suard wies dann sorgfältig auf alle terminologischen, historischen und semantischen Fehler in der Kritik La Harpes hin, die vor allem auf dessen musikalische Unprofessionalität zurückzuführen sind. Demgegenüber verglich Suard die Kunst von Gluck mit der von Sophokles, Michelangelo und Pierre Corneille und lobte abschließend erneut die „Revolution“ von Gluck. Mit dieser Polemik befand sich Gluck im Epizentrum des Geschehens, d. h. in Paris. Ein Bericht über die „Feindseligkeiten“ findet sich insbesondere in seinem Brief vom 16. November 1777 an die Wiener Kunstmäzenatin und Baronin Anna von Fries, den er nach der 8. Aufführung der „Armide“ schrieb:

„Der Botschafter von Neapel, um einen großen Erfolg der künftigen Oper Piccinni zu sichern, spinnt unablässig Intrigen gegen mich, sowohl am Hof als auch beim Adel. Er hat Marmontel, La Harpe und mehrere Akademiker angeworben, um gegen mein musikalisches System und meine Kompositionsmethoden zu schreiben. Der Abbé Arnaud, Herr Suard und mehrere andere traten zu meiner Verteidigung auf, und der Kampf nahm eine so hitzige Wendung, dass die Beleidigungen zu tatsächlichen Handlungen hätten führen können, wenn nicht gemeinsame Freunde der Gegner sie zur Ordnung gerufen hätten. All dies hat das täglich erscheinende ‚Pariser Journal‘ überwältigt, und diese Kontroverse hat seinem Herausgeber ein Vermögen eingebracht, denn es hat jetzt mehr als 2.500 Abonnenten in Paris. Es findet also eine Revolution in der französischen Musik statt, und zwar mit dem skandalösesten Lärm. Meine Anhänger sagen zu mir: ‚Monsieur, Sie haben Glück, geehrt und verfolgt zu werden; das war das Schicksal aller großen Genies.‘ In der Tat hat die Oper, die als Misserfolg deklariert wurde, in 7 Vorstellungen 37200 Livres eingebracht, und das, ohne die Logen zu berücksichtigen, die von den Abonnenten für ein Jahr abonniert werden. Die 8. Vorstellung des gestrigen Abends hat 5767 Livres eingebracht. Noch nie gab es ein solches Gedränge am Eingang und eine so aufmerksame Stille im Zuschauerraum. Das Stehparterre war so voll, dass ein Angestellter, als er jemanden aufforderte, seinen Hut abzunehmen, antwortete: ‚Kommen Sie und nehmen Sie ihn mir selbst ab, ich kann meine Arme nicht heben‘, was Gelächter auslöste. Ich habe Leute gesehen, die mit zerzaustem Haar und nassen Kleidern herauskamen, als wären sie in einen Fluss gefallen. Nur die Franzosen sind in der Lage, einen solchen Preis für das Vergnügen zu zahlen.“ [309]

Der Kampf um „Armide“ wurde zweifellos von Gluck gewonnen; die Oper behauptete sich auf der Pariser Bühne und wurde bald als Meisterwerk angesehen.

Unterdessen zeigte die Königliche Musikakademie am 27. Januar 1778 die versprochene Sensation, den „Roland“ Piccinnis, auf das Libretto von Quinault in der Umarbeitung von Marmontel. Der Wunsch, Gluck zu stürzen, war so groß, dass Marmontel buchstäblich jedes Wort und jede Phrase des Textes mit Piccinni durchgehen musste, um deren Bedeutung zu erklären, um die Aussprache zu zeigen und dafür zu sorgen, dass die Musik dem Charakter der französischen Deklamation entsprach. Diese Konfrontation wurde durch die Teilnahme führender Gluck'scher Sänger an Piccinnis Inszenierung der Oper noch verstärkt.

Die Handlung, die auf Ariostos Gedicht „Orlando furioso - Der rasende Roland“ zurückgeht, basiert auf einer Dreiecksbeziehung zwischen dem Ritter Roland (Henri Larrivée), der Prinzessin Angélique (Rosalie Levasseur) und dem Ritter Médor (Joseph Legros), der von ihr gerettet wur-

de. Die gegenseitige Liebe von Angélique und Médor treibt Roland in den Wahnsinn. In seiner Wut ist er bereit, alles um sich herum zu zerstören, aber die gute Fee Logistille bringt ihn wieder zu Verstand und inspiriert ihn mit einem Durst nach militärischem Ruhm zum Wohle Frankreichs. Wie es sich für eine Barockoper gehört, sind hier trotz der redaktionellen Bemühungen von Marmontel viele Dinge erhalten geblieben, die in der Opera seria lange Zeit vermieden wurden: eine Vielzahl von Komparsen und völligen Nebenfiguren, Szenen der Magie und des Wahnsinns und die farbenfrohen Tänze von Angéliques exotischen Begleitern (in Ariostos Gedicht ist sie eine chinesische Prinzessin) und Médor (er ist ein afrikanischer Prinz).

Piccinni war ein hervorragender Handwerker und schrieb zu diesem anachronistischen Libretto für die 1770er Jahre eine wunderschöne Musik, in der er französische und italienische Elemente miteinander verband und auch Glucks Errungenschaften berücksichtigte. Es war genau das, was man von ihm erwartete. Die Verfechter der französischen Antike konnten sich freuen, dass die Modernisierung des „Roland“ ohne die Extreme auskam, die La Harpe Glucks „Armide“ vorwarf. Auch die Liebhaber italienischer Arien wurden nicht enttäuscht: Obwohl die Oper in große Szenen unterteilt ist, finden sich in ihnen schöne Arien. Und gegen den „Roland“ konnten selbst Gluck-Anhänger kaum etwas einwenden: Piccinnis Werk war ebenfalls unbestreitbar reformistisch. An manchen Stellen, vor allem in den Rezitativen, war ihr Stil kaum zu unterscheiden.

Der nächste Zug war Gluck vorbehalten, und er hat ihn nicht [310] verfehlt. Eigentlich wollte er seine Karriere mit „Armide“ beenden, doch die Ereignisse drängten ihn dazu, mit „Iphigenie auf Tauris“ die radikalste aller seiner Opern zu schaffen.

„Iphigénie en Tauride“ - die Verwirklichung eines Mythos

Gluck hatte sich wahrscheinlich schon lange mit der Handlung von „Iphigenie auf Tauris“ beschäftigt - spätestens, seit Traettas gleichnamige Oper 1763 in Wien aufgeführt worden war und er sie 1767 in Florenz selbst dirigierte. Wahrscheinlich haben Gluck und Du Roulet bereits bei der Komposition von „Iphigenie in Aulis“ über die Fortsetzung der Geschichte diskutiert, und Gluck hat ihnen in seinem Vertrag mit dem Direktor der Königlichen Musikakademie von 1775 unter anderem „Iphigenie auf Tauris“ versprochen. Es wäre logisch gewesen, wenn die beiden Opern, die durch das Bild der einen Heldin verbunden sind, aufeinandergefolgt wären. Aber es liegen fünf turbulente Jahre dazwischen, und am Ende wird „Iphigenie auf Tauris“ zu Glucks kühnstem und innovativstem Werk, das seine Reform oder, wie er damals zu sagen pflegte, „Revolution“, vollendet.

Schon bei der Suche nach einem Librettisten stieß Gluck auf erhebliche Schwierigkeiten. Du Roulet zog es aus irgendeinem Grund vor, nicht direkt an dem Werk beteiligt zu sein, obwohl er sich nicht weigerte, als Berater zu fungieren, da die Idee zu „Iphigenie auf Tauris“ auch ihm gehörte. Der gehorsame, aber poetisch flügellose Moline konnte eine solch verantwortungsvolle Aufgabe kaum bewältigen. Die Koryphäe Marmontel war Piccinnis Mitautor geworden, sodass es unangebracht war, sich an ihn zu wenden.

Im Jahr 1776 wurde Gluck das Libretto zu „Iphigenie auf Tauris“ von einem Dramatiker mit bescheidenem Talent, Alphonse du Congé Dubreuil (1734-1801), angeboten, aber Gluck lehnte zweimal ab, mit ihm zusammenzuarbeiten, und er zog es vor, sich an den sehr jungen, aber viel talentierteren Dichter Nicolas François Guillard (1752-1814) zu wenden, der von Du Roulet empfohlen worden war. Dubreuil, der sich über Glucks Ablehnung ärgerte, brachte daraufhin seine „Iphigenie“ in das feindliche Lager, wo sie mit Begeisterung aufgenommen wurde, und Piccinni machte sich, ermutigt durch seine Gönner, mutig daran, eine Oper mit demselben Thema und demselben Titel wie Gluck zu komponieren. So ging der Opernkrieg weiter. Zum Glück für Gluck war sein Rivale zu dieser Zeit mit anderen Aufträgen beschäftigt, sodass die beiden „Iphigenien“ nicht zur gleichen Zeit erscheinen sollten. [311]

Es gab keinen Grund zum Zögern; Gluck musste als Erster diese Schlacht beginnen und gewinnen.

Guillard war bei der Komposition des Libretto nicht ganz originell. Mit der Zustimmung von Du Roulet folgte er im Allgemeinen dem Plan der gleichnamigen Tragödie von Claude Guimond de La Touche (1723-1760), die 1757 in Paris mit der berühmten Schauspielerin Mademoiselle Clairon in der Titelrolle aufgeführt wurde. Diese Tragödie war ein großer Erfolg und wurde in den folgenden Jahren in verschiedenen Städten Frankreichs und Belgiens aufgeführt. Vor allem in Paris wurde sie in den Jahren 1774/1775 auf die Bühne gebracht, d. h. sie war nicht nur den Liebhabern der schönen Literatur, sondern auch dem Theaterpublikum noch gut in Erinnerung. „Iphigénie en Tauride“ von La Touche ging über eine Reihe von Zwischenstufen auf die Tragödie des Euripides zurück, die zwischen 414 und 412 v. Chr. entstand und auf einem frei interpretierten Mythos über das Schicksal der ältesten Tochter des Agamemnon beruht, die nach den Ereignissen in Aulis auf geheimnisvolle Weise verschwand.

Die Verbreitung dieses Mythos ist zum großen Teil Euripides zu verdanken, da er zuvor nirgendwo in kohärenter Form aufgetaucht war und von den späteren griechischen Autoren entweder nur bruchstückhaft oder in zahlreichen Varianten erzählt wurde. Sogar der Name der Heldin variiert (Homer nennt sie Iphianassa, Hesiod Iphimeda). In der „Ilias“ wird kein Opfer erwähnt, und man

nahm an, dass während des Trojanischen Krieges alle Töchter Agamemnons, einschließlich der ältesten, zu Hause bei ihrer Mutter waren. In Hesiods „Liste der Frauen“ heißt es, dass der Geist der Iphigenie in Aulis geopfert und das Mädchen von der Göttin aufgenommen und unsterblich gemacht wurde (die Reise der Iphigenie in die Barbarenländer wird nicht erwähnt). Griechische Historiker und Geografen bezeugten die Existenz des Iphigenie-Kults in Tauris, und es gab eine Identifizierung von Iphigenie mit der lokalen Göttin Virgo, die von den Griechen auch Hekate und Selene genannt wurde.

Obwohl sich die Ereignisse der Tragödie kurz nach dem Ende des legendären Trojanischen Krieges abspielen, d. h. in der Zeit der grauen und harten Archaik, waren die Vorstellungen der Zeitgenossen des Euripides über Tauris nicht mythologisch. Griechische Städte existierten und blühten sogar an der Küste der Halbinsel (Chersonessos auf Tauris, Theodosia, Pantikapaion usw.). Die einheimische Bevölkerung war jedoch nicht immer friedlich gegenüber den Fremden. [312]

Die Skythen-Stämme, die im Steppenteil der heutigen Krim lebten, kämpften und handelten mit den Griechen. Die Taurer, die in der bergigen Region lebten, waren als wilde Räuber und Piraten bekannt, die vorbeifahrende Schiffe überfielen und ihre Gefangenen ihrer obersten Göttin opfereten, die die Griechen mit Artemis (Diana) identifizierten. Euripides schickte Iphigenie zu den Taurern, wie der Titel seiner Tragödie wörtlich aus dem Griechischen übersetzt lautet: „Iphigenie bei den Taurern“. Der Dramatiker schrieb ihnen jedoch einen viel höheren Grad an Zivilisation zu, als sie tatsächlich besaßen: In Euripides' Tragödie haben die Taurer einen König („Phoant“, auf Griechisch „Thoas“) und einen Tempel, dessen Architektur als dem Griechischen ähnelnd beschrieben wird. Solche Tempel mit Säulen und Giebeln sind auch auf einigen griechischen Vasen zu sehen, auf denen Episoden aus „Iphigenie auf Tauris“ dargestellt sind.

Wie wir uns erinnern, blieb im Finale von „Iphigenie in Aulis“ die Tochter des Agamemnon am Leben, aber ihr Schicksal in Euripides' Tragödie schien vage: Das Mädchen verschwand einfach vom Opferaltar, und niemand wusste, was aus ihr wurde. Die anschließende Serie von blutigen Morden im Haus des Atriden sah in diesem Fall nach einem fatalen Muster aus. Klytämnestra rächte Agamemnon für den Tod seiner Tochter, Orestes rächte auf Befehl Apollons seine Mutter für den Mord an seinem Vater, und die Götter schickten ihn zur Läuterung von diesem Verbrechen in das ferne, schreckliche und feindliche Land der Taurer und befahlen ihm, seine „Schwester“ von dort zu holen. Da Orestes nicht wusste, dass Diana Iphigenie zu ihrer Hohepriesterin gemacht hatte, dachte er daran, die Statue der Diana, der göttlichen Schwester des Apollon, zu stellen und aus dem Tempel zu holen. Als er sich in ein fernes und wildes Land begab, war er sich sicher, dass er unweigerlich sterben würde, aber er litt so unerträgliche seelische Qualen, dass ihm der Tod wünschenswert erschien.

Für die französischen Autoren des 18. Jahrhunderts und auch für Gluck scheint Tauris ein noch konventionellerer und fantastischerer Ort gewesen zu sein als für die Zeitgenossen des Euripides. Sie sahen keinen Unterschied zwischen den Skythen und den Taurern, sodass die Bewohner von Tauris in allen späteren Versionen der Geschichte, einschließlich Glucks Oper, als Skythen bezeichnet werden. Der Name „Thoas“ (Phoant) klang in der französischen Transkription wie im griechischen Original „Thoas“, und der Rang dieser Figur in La Touches Tragödie wurde als „Herrscher“ oder „Oberhaupt auf Tauris“ (Chef de la Tauride) bezeichnet. Dieses Detail ist wichtig, denn auf die Liste der Figuren folgt „Orestes, König von Argos [313] und Mykene, Bruder der Iphigenie“ und „Pylades, König von Phokis, Freund des Orestes“. Die Tatsache, dass Orestes und Pylades Könige sind und Thoas nur ein gewisser „Herrscher“ mit unklarem Status ist, macht eine andere Auflösung möglich als bei Euripides.

Iphigenie ist nach allen Versionen des Dramas gezwungen, den strengen Gesetzen des Landes zu gehorchen, in das die Göttin sie versetzt hat, und alle Fremden der Diana zu opfern. Als ein

Sturm das Schiff von Orestes und Pylades an Land treibt, verlangt Thoas, dass auch sie auf dem Altar erstochen werden. Nachdem Iphigenie jedoch erfahren hat, dass es sich bei den Gefangenen um ihre Landsleute handelt, beschließt sie nach Euripides' Text, einen von ihnen zu befreien, um einen Brief an ihren Bruder Orestes zu schicken. Pylades wird als Bote ausgewählt, da Orestes selbst, der der Priesterin seinen Namen nicht verrät, den Tod herbeisehnt. Um sicherzustellen, dass die Botschaft überbracht wird, lässt Euripides Iphigenie die Nachricht Pylades laut vorlesen, damit er sie sich gut einprägt, woraufhin Orestes erkennt, dass er seine Schwester vor sich hat: Sie erwähnt ihr misslungenes Opfer in Aulis. Nachdem Iphigenie beide erkannt hat, beabsichtigt sie, den König zu überlisten und die Flucht für alle drei zu organisieren. Sie versichert dem Herrscher, dass die Statue der Göttin durch die Berührung eines Ausländers, der sich des Muttermordes schuldig gemacht hat, geschändet würde und zur rituellen Reinigung mit Meerwasser gewaschen werden muss, ebenso wie die beiden Gefangenen. Iphigenie, Orestes und Pylades steigen zum Meer hinab und erreichen das Schiff; der König, der den Verrat entdeckt hat, will sie verfolgen, doch die Göttin Athene erscheint und befiehlt ihm, die Flüchtigen nach Hellas freizulassen. Obwohl Euripides ständig von Tod und Blutvergießen spricht, wird also niemand getötet. Selbst der wildeste Barbar kann sich dem Willen der Götter nicht widersetzen.

Die grundsätzliche Abweichung von Euripides beginnt bei La Touche und Guillard bereits im Moment der gegenseitigen Anerkennung der Helden. Die Tatsache, dass Iphigenie und Orestes lange Zeit nicht wissen, wer sie füreinander sind, ist ganz natürlich: Es bestand ein großer Altersunterschied zwischen ihnen, und nach 15 Jahren Krieg hatten sich beide stark verändert. Bei Euripides ist Pylades der erste, der die Verwandtschaft zwischen Iphigenie und Orestes erkennt, während Iphigenie lange Zeit weder seinen Worten noch denen ihres Bruders zu glauben wagt. Es scheint, dass die Szene, in der Iphigenie akribisch, wie vor Gericht, den Beweis verlangt, dass Orestes wirklich ihr Bruder ist, den Franzosen, die mit Racine und Corneille aufgewachsen sind, zu bieder erschienen sein mag. Immerhin listet Orestes Alltagsgegenstände aus dem gemeinsamen Haus auf, ja sogar Details [314] wie die Haarsträhne, die sich Iphigenie vor der Opferung selbst abschnitt und ihrer Mutter als Andenken schenkte. Auch Iphigenies List, die Statue aus dem Tempel zu täuschen und die Gefangenen zum Schiff zu führen, erschien den Tugendwächtern wahrscheinlich als etwas Niederträchtiges und des Königtums Unwürdiges.

Davon ist weder in der Tragödie von La Touche noch im Libretto von Guillard etwas zu finden. Die Episode der Untersuchung fehlt völlig. In beiden Stücken lässt Iphigenie Pylades heimlich frei, indem sie ihm einen versiegelten Brief übergibt, und der Moment, in dem die Schwester ihren Bruder erkennt, wird bis zur Opferszene hinausgezögert. Bei Guillard sagt Orestes, der bereits in der Nähe des Altars steht, wie zu sich selbst: „Auch Du bist bei Aulis gestorben, meine Schwester Iphigenie“, und erst hier erkennt sie, wer er ist. Sie braucht keine Beweise mehr, sie hat längst ein unbegreifliches Mitleid mit dem unglücklichen Gefangenen in ihrem Herzen gespürt. Da aber auch die Episode mit der heimlichen Flucht aus der Handlung herausgenommen wird, verändert sich die Auflösung dramatisch. Es ist bezeichnend, dass Orestes bei Euripides vor der trügerischen Reinigungszeremonie mit Iphigenie die Möglichkeit erörtert, den König zu töten, was sie aus moralischen Gründen für völlig unmöglich hält:

Orestes: Warum; könnten wir den König beseitigen?

Iphigenie: Was sagst Du? Den Herrn, ihr Fremde?

Orestes: Aber wenn die Sünde Dich und uns rettet ...

*Iphigenie: Ich könnte nicht ... Ich staune über Deinen Mut!*¹⁵⁷

157 Übersetzung von I. Annensky. Zitiert aus: Euripides, T. 1, Tragödien, Moskau 1980, 451.

Für Euripides und seine Zeitgenossen war das Gesetz der Gastfreundschaft heilig, und obwohl das in Annenskys Übersetzung verwendete Wort „Sünde“ zu den ethischen Konzepten des Christentums gehört, drückt es etwas von Gott Bestimmtes aus, auf das unweigerlich eine Strafe von oben folgen wird. Die von Iphigenie erfundene Täuschung ist eine Lüge, um nicht nur sich selbst und ihre Gefährten zu retten, sondern auch den König von Tauris, der ihr all die Jahre Gastfreundschaft gewährt hat.

Unter der Feder der Dramatiker des 18. Jahrhunderts wurde Iphigenie auf Tauris zu einem Stück mit einem Zarenmord im Finale. Doch wie bereits erwähnt, nannte La Touche Thoas aus Gründen des Anstands nicht „König“, sondern nur „Herrscher“, und im Text seiner Tragödie taucht manchmal das Wort „Tyran“ auf, das im Griechischen [315] ursprünglich jemanden bezeichnete, der seine Macht durch Gewalt und nicht durch Gesetz erlangte. Im Libretto von Guillard wird er jedoch genau als „König von Tauris“ (roi de Tauride) aufgeführt. Guillard war keineswegs ein Pionier in dieser bewussten Zuspitzung der Auflösung. Praktisch alle Opern der Iphigenie auf Tauris aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die vor und nach Gluck komponiert wurden, sind durch diese Besonderheit gekennzeichnet. In Coltellinis Libretto, das von Traetta vertont wurde, wird Thoas ebenfalls offen als „König“ bezeichnet, nur aus irgendeinem Grund nicht von Tauris oder Skythien, sondern von Thrakien (re della Tracia). Coltellinis historische und geographische Gelehrsamkeit lässt offensichtlich zu wünschen übrig, denn bei ihm ist Tauris die Hauptstadt von Thrakien, aber aus irgendeinem Grund leben dort die Skythen und nicht die Thraker. Der Rang ihres Herrschers ist jedoch klar angegeben: Er ist ein König, und in diesem Sinn ist er Orestes ebenbürtig. Es gab auch ein Libretto von Mattia Veratsi „Iphigenie auf Tauris“, vertont von Gian Francesco de Majo (Mannheim, 1764) und Niccolò Jommelli (Neapel, 1771); Thoas wird hier als „Usurpator des Königreichs der Taurer in Skythien“ (usurpatore del regno di Tauri nella Scizia) bezeichnet, Orestes nur als „Bruder der Iphigenie“ und Pylades als „griechischer Fürst, Orestes' Freund“. Die Tötung eines Usurpators war in der Vorstellung der Menschen des 18. Jahrhunderts natürlich etwas ganz anderes als die Tötung eines rechtmäßigen Königs, selbst eines barbarischen. Im Libretto von Veratsi wird die Vergeltung jedoch nicht durch Pylades vollzogen, sondern auf eine viel spektakulärere und zugleich melodramatische Weise: Thoas kommt im brennenden Tempel der Diana um.

Auf die eine oder andere Weise wird in den Opern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die auf der Handlung von „Iphigenie auf Tauris“ basieren, das Problem des Zarenmords tatsächlich auf die Tagesordnung gesetzt. Diese Idee wird auf unterschiedliche Weise artikuliert und formuliert. Irgendwo wird dem skythischen Herrscher das Recht auf das Königtum abgesprochen, und dann wird seine Ermordung als ein Akt der gerechten Vergeltung seitens der wahren Könige dargestellt. Doch in Guillards Libretto wird, wie wir gesehen haben, der königliche Rang von Thoas nicht infrage gestellt, und dennoch wird der Mord des Pylades auf der Bühne in den Augen des Publikums durch eine ganze Reihe moralischer Argumente gerechtfertigt: Thoas ist ein wilder Barbar, die Gesetze seines Landes sind unmenschlich, er droht nicht nur Orestes, sondern auch die unschuldige Iphigenie zu töten, und schließlich hat Pylades keine andere Wahl, als zu versuchen, seinen Freund um jeden Preis zu retten, ohne an die Konsequenzen zu denken.

Die Vorliebe jeder Epoche für bestimmte Stoffe und eine bestimmte Interpretation sagt immer viel [316] über die Epoche selbst und die Probleme aus, die in der Öffentlichkeit zur Diskussion gestellt wurden. Der Ödipus-Mythos beispielsweise hat die Menschen des 18. Jahrhunderts nicht beunruhigt - es gab zwar Theaterstücke und Opern, die sich mit dem Schicksal des Ödipus befassten, aber es waren nur wenige, und die schmerzlichsten Themen (Vatermord und Inzest) wurden nur in Andeutungen behandelt. Die Zeit des Verständnisses des Ödipus-Komplexes kam erst im 20. Jahrhundert, und zwar nicht nur dank der Theorie von Sigmund Freud, sondern auch dank berühmter musikalischer Werke (Igor Strawinskys Oratoriumsoper „Oedipus Rex“, George Enes-

cus Oper „Oedipe“, Carl Orffs Oper „Oedipus der Tyrann“).

Die Handlung der Iphigenie auf Tauris wurde im 18. Jahrhundert immer beliebter und sie wurde sowohl in einer Reihe von Theaterstücken (nicht nur in der Tragödie von La Touche) als auch in einer Reihe bemerkenswerter Opern dargestellt, von denen sich Glucks Oper durch die größte musikalische Innovation und den größten ideologischen Maximalismus auszeichnet. Zehn Jahre vor der Französischen Revolution geschrieben, hätte Glucks „Iphigenie auf Tauris“ als ein Alarmsignal an die „Herrscher und Richter“ verstanden werden können. Aber niemand, auch nicht der Komponist selbst, dachte 1779 daran.

Die Oper, die mit der Ermordung des Königs endet, ist Marie Antoinette gewidmet, in der Gluck zuvor die ideale Heldin seiner „Iphigénie en Aulide“ gesehen hatte. Im Widmungstext der „Iphigénie en Tauride“ schrieb er unter anderem:

„Gnädige Frau! Indem Eure Majestät gewogen waren, die Widmung anzunehmen, die ich Euch zu überreichen gewagt habe, hat Sie meinen sehnlichsten Wunsch erfüllt. Es war für mein Glück sehr wichtig, die Öffentlichkeit wissen zu lassen, dass die Opern, die ich komponiert habe, um das Vergnügen der Nation zu steigern, deren Zierde und Freude Ihre Majestät ist, auch die Aufmerksamkeit und die Zustimmung der sensiblen und aufgeklärten Fürstin erlangt haben, die alle Künste liebt und mätzenatisch unterstützt.“

Sensibilität, d. h. einfühlsame Empfänglichkeit, und Erleuchtung, d. h. Klarheit des Geistes und Aufnahmefähigkeit für seine Ideen, können auch als Eigenschaften der Iphigenie in der Oper angesehen werden, die sich selbst unter den grausamsten Bedingungen ihre Menschlichkeit und Vernunft bewahrt. Gluck schuf mit dieser Heldin ein unerreichbares Ideal, das jedoch nicht vom Glanz der Heiligkeit umhüllt ist, wie die Iphigenie in Aulis, sondern von einer sanften Aura der Traurigkeit und des Mitgefühls. Diese viel ältere, [317] weisere und erfahrener Iphigenie ist dazu verdammt, nie das übliche Glück des Frau-Seins zu erleben. Ihr innigster Traum ist es, in ihre Heimat zurückzukehren, in ein Haus, das, wie sich herausstellt, nicht mehr existiert, und an der Seite ihres Bruders, dessen Hände mit dem Blut ihrer Mutter befleckt sind, Frieden zu finden.

Glucks „Iphigenie auf Tauris“ ist das höchst seltene Beispiel einer Oper, in der es überhaupt keine Liebesbeziehung gibt, weder in der ursprünglichen Quelle, der Tragödie des Euripides, noch in der darauf basierenden Tragödie von La Touche, noch im Libretto von Coltellini. In den verschiedenen "Iphigenien" des 18. Jahrhunderts war es jedoch üblich, zusätzliche weibliche Figuren einzuführen, selbst wenn es sich um die Rollen von Ammen handelte. Denn es war meist notwendig, die anderen Darsteller der Truppe, abgesehen von der Primadonna, irgendwie zu beschäftigen. Im Libretto von Guillard bleiben alle Priesterinnen außer Iphigenie namenlos, und keine von ihnen kann als enge Freundin der Heldin bezeichnet werden. Iphigenie ist unendlich einsam, und nachdem sie vom Tod ihres Vaters und ihrer Mutter und vom vermeintlichen Tod des Orestes erfahren hat, trauert sie sowohl um alle ihre Verwandten als auch um ihr eigenes trauriges Schicksal. Sie ist nicht mehr in der Lage, irgendwelche romantischen Gefühle zu empfinden.

In anderen Fällen haben die Dramatiker des 18. Jahrhunderts noch eine Liebeslinie in die Handlung eingebaut. Die ausführlichste wird im Libretto von Veratsi beschrieben: Der Usurpator Thoas befindet sich in einem Zwiespalt zwischen zwei Frauen - Iphigenie, die er tyrannisch liebt, und Prinzessin Tomiri, die er heiraten will -, um seine Rechte auf den Thron zu sichern. Am Ende verhilft Tomiri Iphigenie und Orestes zur Flucht, und Tomiris Verlobter, der sarmatische König Merodate, zündet den Tempel an, aus dem Thoas nicht mehr entkommen kann.

Das Motiv der Leidenschaft von Thoas für Iphigenie findet sich auch im Libretto von Dubreuil,

das von Gluck abgelehnt und von Piccinni vertont wurde. Gluck war sich also der Möglichkeit bewusst, etwas Abwechslung in die harte Gefühlspalette des Dramas zu bringen. Aber er ließ sich davon nicht verführen. In seiner Oper geht es um Leben und Tod, um Verbrechen und Vergeltung, um die Unbarmherzigkeit der Götter und die Gerechtigkeit der höheren Gesetze, die diese Welt regieren. Und - wenn wir die Opernrevolution zu Ende denken - um den Widerstand gegen die Tyrannei.

Skythen und Hellenen

Von allen Iphigenie-Opern ist die von Gluck die ungewöhnlichste. Ihr Anfang ist beispiellos. Jede Oper der damaligen Zeit begann mit einer Orchestereinleitung, die in [318] Italien als „Symphonie“ und in Frankreich als „Ouvertüre“ bezeichnet wurde.

In seinen früheren Reformopern hatte Gluck immer eine individuelle Lösung für diesen obligatorischen Teil gefunden. In „Iphigenie auf Tauris“ gibt es jedoch keine Ouvertüre im eigentlichen Sinn. Die Oper beginnt mit einer vokalen und symphonischen Einleitung, deren Material Gluck aus einer sehr unerwarteten Quelle entlehnt hat – aus seiner komischen Oper „Merlins Insel“ (nur in umgekehrter Reihenfolge der Episoden):

- Zu Beginn stellt das Orchester eine ruhige und majestätische Szenerie dar: den gemessenen Atem des Meeres, den düsteren Himmel, das felsige Ufer, an dem der Tempel der Diana steht.
- Plötzlich setzt ein Sturm ein - ganz traditionell für die Oper des 18. Jahrhunderts: Die Streicher spielen wirbelnde Passagen, die Pauken stellen das Donnern dar, die Piccoloflöte das Heulen des Windes.
- Und plötzlich erklingen über dem tobenden Orchester Frauenstimmen: Iphigenie fleht die Götter leidenschaftlich an, ihren Zorn nicht auf die Unschuldigen loszulassen, und die Worte ihres Gebets werden von einem Chor von Priesterinnen aufgegriffen.

Die verblüffende Neuheit eines solchen Opernbeginns erschien nicht nur gewagt, sondern aus theatralischer Sicht auch riskant. Der Komponist stellte allen Darstellern die schwierigsten Aufgaben: Sie hatten keine Gelegenheit, sich allmählich einzuspielen und einzusingen. Der Dirigent musste von den ersten Seiten an alles, was im Orchestergraben und auf der Bühne geschah, strikt koordinieren. Und für das Publikum wurde sofort von den tobenden Elementen erfasst.

Wenn eine Oper mit einem solchen Höhepunkt beginnt, wie geht es dann weiter? Zu welchen Mitteln wird man greifen müssen, um noch stärkere Gefühle auszudrücken?

Der Sturm ist keineswegs eine äußere, von Glucks Bühnensinn diktierte Episode. Die Elemente wüten weiter in den Seelen der drei Protagonisten. Iphigenie erzählt einer der Priesterinnen von ihrem Alptraum, in dem sie wie in der Realität eine Reihe von Morden in ihrem eigenen Haus sah: den Tod ihres Vaters durch ihre Mutter und den Tod ihrer Mutter durch ihren Sohn. Aber auch König Thoas wird von unheilvollen Träumen gequält. In seiner düsteren und leidenschaftlichen Arie aus dem 1. Akt gesteht er Iphigenie, dass eine geheimnisvolle Stimme seinen baldigen Untergang vorausgesagt hat. Orestes ist ständig am Rande des Wahnsinns; er träumt von den Furien, den Göttinnen der Blutrache, die ihn ständig verfolgen. Im Finale der Oper, in dem Pylades Thoas tötet, ist im Orchester eine kurze Reminiszenz an den anfänglichen Sturm zu hören, was bestätigt, dass diese Metapher einen der Schlüsselgedanken der Oper enthält - die Vorstellung einer äußerst gefährlichen und instabilen Welt, [319] ergriffen von böartigen Leidenschaften, die Sterbliche nicht kontrollieren können.

Der zerstörerische Atem des Sturms fesselt alle Figuren der Oper, mit Ausnahme der Priesterinnen, die eine distanzierte Zurückhaltung bewahren. Selbst der harmonischste der Protagonisten, Pylades, findet sich im Finale im Epizentrum des schicksalhaften Geschehens wieder und wird zum Vorsteher einer blutigen Vergeltung.

Glucks Genie als Dramatiker erlaubte es ihm, musikalisches Material von recht bunter Herkunft zu einem makellos konstruierten Ganzen zu verbinden, in dem es nichts Überflüssiges oder Äußerliches gibt.

Der erste Akt ist der Beginn des Hauptkonflikts. Er gliedert sich in einen „griechischen“ und einen „skythischen“ Teil, die sich scharf gegenüberstehen. In den Anfangsszenen hören wir nur Frauenstimmen. Dem Libretto zufolge sind die Priesterinnen der Diana ebenfalls Griechinnen wie Iphigenie. Offenbar ging man davon aus, dass sie ursprünglich das Gefolge von Agamemnons Tochter bildeten und ihr Schicksal teilten. Deshalb sprechen sie die gleiche musikalische Sprache wie sie - erhaben, zurückhaltend im Ausdruck selbst der schmerzlichsten Leidenschaften, frei von jeglicher Verzierung. Die kurzen Refrains der Priesterinnen sind in einem Stil gehalten, der an die Harmonisierung protestantischer Choräle erinnert (eine Technik, die Gluck, wie wir uns erinnern, zum ersten Mal in der Opferszene der „Iphigenie in Aulis“ verwendet hat).

Zwischen diesen Refrains, wie eine Statue zwischen strengen Säulen, steht die Arie der Iphigenie, ein an Diana gerichtetes Gebet („Ô toi, qui prolongeas mes jours“). Die Musik der Arie wirkt leicht und fast heiter, wenn man den Text nicht kennt und nicht auf die stotternden Phrasenenden und die unregelmäßigen metrischen Strukturen achtet. Iphigenie bittet die Göttin, die ihr einst das Leben rettete, ihr nun den Tod zu schicken, denn sie hat nicht mehr die Kraft, das endlose Leiden zu ertragen. Hier erklingt genau die hellenische edle Zurückhaltung, die Glucks Zeitgenossen an der antiken Kunst so bewunderten und mit der er seine Lieblingshelden und -heldinnen, Orpheus, Alceste und Iphigenie, ausstattete.

Die Skythen, wie sie in der Oper dargestellt werden, sind die Antipoden der Hellenen: wilde, kriegerische, blutdürstige, rücksichtslose Barbaren, die eine einzige gesichtslose Masse bilden. Einzig König Thoas, der zumindest die Furcht vor dem Schicksal und den Göttern zu empfinden vermag, ist mit einem gewissen Maß an Individualität ausgestattet. Thoas glaubt, dass er sterben wird, wenn er die Götter nicht mit einem Blutopfer besänftigt. Und der Himmel scheint zwei Fremde zu schicken, Orestes und [320] Pylades. Die Opferung ist jedoch kein sofortiger Akt, sondern ein komplexer Ritus, der rituelle Vorbereitungen erfordert. Zu diesen Vorbereitungen gehören die Lieder und Tänze der Skythen am Ende des ersten Aktes.

Diese eigentümliche „Skythen-Suite“ knüpfte einerseits an die Traditionen der französischen Oper an, in der die Bilder exotischer Völker in der Regel durch Tanz dargestellt wurden. Andererseits war Glucks Lösung einzigartig in der Kühnheit, mit der alle üblichen Konventionen abgelehnt wurden. Selbst in „Iphigenie in Aulis“ und in „Alceste“ wagte der Komponist nicht, mit den jahrhundertealten Traditionen der französischen Bühne zu brechen, obwohl er sich sehr wohl bewusst war, dass die tanzenden Menuette, Gavotten und Chaconnes der alten Griechen ein offensichtlicher Anachronismus waren.

Im 18. Jahrhundert legte man wenig Wert auf die Genauigkeit historischer Details, aber Gluck war der Meinung, dass die berüchtigten Chaconnes noch weniger geeignet waren, die hemmungslosen Skythen zu charakterisieren. So schrieb er eine bewusst krude, lärmende und plumpe Musik im „Janitscharenstil“, mit kantiger Melodie, stampfendem Rhythmus und wilder Instrumentierung (das Orchester spielt gelegentlich Trommeln, Becken und eine Triangel). Auch dies war keineswegs neu; alle außereuropäischen Völker jener Zeit wurden mit einem ähnlichen Instrumentarium porträtiert. Der „Janitscharenstil“ wurde jedoch weiterhin in komischen Opern oder in rein dekorativen Episoden verwendet (in Traettas „Iphigenie auf Tauris“ erscheint beispielsweise ein sarmatischer Prinz zu den Klängen türkischer Musik). Gluck hingegen gab diesem Stil eine ganz andere Bedeutung. Die Lieder und Tänze der Skythen sind kein farbenfrohes Divertissement, sondern eine Demonstration brutaler Stärke und militärischer Macht gegenüber einem hilflosen, gefangenen Feind.

Die Polowetzer Tänze in Borodins „Fürst Igor“ können als ein entfernter Nachfahr dieser Szene betrachtet werden. Aber in „Fürst Igor“ ist die Situation für den Protagonisten nicht so schrecklich, und die von den Polowetzianern gesungenen Lieder enthalten keine Todesdrohungen. In einer Rezension der Uraufführung von Glucks „Iphigenie auf Tauris“, die am 22. Mai 1779 veröffentlicht wurde, heißt es über den Eindruck, den die Szene mit den skythischen Tänzen auf die ersten Zuschauer machte:

„Die Bewohner von Tauris freuen sich über die Gefangennahme von Orestes und Pylades. Das Motiv des Tanzes entspricht dem Inhalt und vermittelt perfekt die rasende Freude der Wilden, die sich im Voraus über die Hinrichtung der beiden Unglücklichen freuen. Der Autor hat das Cymbal, die Triangel und die baskische Trommel in die Instrumentierung aufgenommen: Der ungewohnte Klang scheint das Publikum in die Mitte [321] dieser Kannibalen zu versetzen, die um eine Stange tanzen, an der ihre Opfer gefesselt sind.“

Doch auch mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Uraufführung weckten die Chöre und Tänze der Skythen bei Berlioz ähnliche Assoziationen:

„Wenn man eine Schar von Kannibalen auf der Bühne erscheinen sieht, die in wilder syllabischer Harmonie wild bellen, wenn man das metallische Klirren der Zimbeln hört, scheint es vom Klappern der Äxte zu kommen, die die Skythen in der Luft schwingen und schütteln. Die Phrasen des Chors sind schwer und rau; ja, es ist ein Chor von betrunkenen Schlächtern!“¹⁵⁸

Im 2. Akt sind die Skythen fast abwesend, aber auch die hellenische Welt erscheint innerlich gespalten und zweideutig. Der Handlung nach sind Orestes und Pylades im Tempel der Diana gefangen. Orestes' Seele ist von Chaos, Dunkelheit und Verzweiflung besessen. In seiner Arie „Dieux! qui me poursuivez“ verflucht er sich selbst als Verbrecher, der die Bande der Verwandtschaft gebrochen und seinen Freund in den sicheren Tod geführt hat. Die Musik dieser leidenschaftlichen Arie lässt den Zuhörer jedoch wissen, dass Orestes nicht frei von königlicher Majestät ist: Trompeten, Pauken und die Tonart D-Dur symbolisierten im 18. Jahrhundert Tapferkeit und Heldentum. Pylades antwortet ihm mit einer engelsgleich erleuchteten Arie, die als Ausdruck vollkommener Bruderliebe betrachtet werden könnte, wenn sie nicht gleichzeitig vom Tod sprechen würde. Die Melodie von Pylades' Arie erinnert mit ihrer strahlenden Anmut an die Musik Mozarts, wo ebenfalls das helle Dur eine tiefe, nur für das empfindsame Ohr verständliche Trauer in sich verbergen kann.

Der Skythenkönig befiehlt, die Gefangenen zu trennen, und Orestes ist eine Zeit lang allein. Zunächst glaubt er, dass sich die Mächte der Unterwelt von ihm zurückgezogen haben. Aber Gluck selbst sagte, dass Orestes' kurze Arie „Le calme rentre dans mon cœur“ eine Selbsttäuschung sei. Die Musik widerspricht eindeutig dem Text. Die grausamen Qualen eines schlechten Gewissens, verkörpert durch die Furien, beginnen erneut, den einsamen Helden zu quälen. Die Szene von Orestes mit den Furien ist einer der Höhepunkte der Oper und nimmt, wie die skythischen Tänze im 1. Akt, den Platz eines traditionellen Ballettdivertissements ein, ohne ein solches zu sein. Die Musik dieser Szene ist nicht ganz originell: Gluck übernahm hier Material aus seinem Wiener Ballett „Semiramis“ (1765), dessen Handlung jedoch ebenfalls tragisch war. Hier bricht wieder der Hauch eines wütenden Elements durch die Musik, der an den Sturm in den Einleitungen erinnert, nur dass anstelle des ranghohen Chors der Priesterinnen die [322] zornigen Rufe der Furien zu hören sind, die sich zu einem schrecklichen Urteil zusammenfügen – „Mut-

158 Berlioz 1956, 71.

termörderin!“ und anstelle von Iphigenies gebetsvollen Phrasen die Ausrufe des verzweifelten Orestes: „Oh, welche Qual!“. Am Ende dieser Szene, so eine Bemerkung im Libretto, erscheint der blutige Geist der Klytämnestra, und Orestes singt nicht mehr, sondern schreit: „Meine Mutter!“

An dieser Stelle ließ Gluck seinen Librettisten die beiden Akte miteinander verbinden, um die alptraumhafte Vision des Orestes mit dem Erscheinen der Iphigenie auf der Bühne untrennbar zu verknüpfen. Ursprünglich sollte die Oper 5 Akte haben. Doch Glucks brillanter dramaturgischer Instinkt legte ihm einen psychologisch unmissverständlichen Schritt nahe. Iphigenie taucht unerwartet aus dem Halbdunkel des Kerkers auf, und Orestes sieht sie als Klytämnestra – d. h. im Unterbewusstsein findet bereits hier das Erkennen seiner Schwester statt, aber die geistige Verwirrung lässt Orestes nicht vermuten, dass die Ähnlichkeit zwischen der Priesterin der Diana und seiner ermordeten Mutter nicht zufällig ist.

Iphigenies schmerzhafter Dialog mit Orestes setzt die fatale Kette der Missverständnisse fort. Er erzählt ihr alles, was in ihrem Haus geschehen ist, vom Mord an Agamemnon bis zum Mord an Klytämnestra, aber er sagt ihr nicht seinen Namen, und auf die Frage, was mit Orestes geschehen ist, antwortet er, dass er gestorben sei, was seinen bevorstehenden Tod am Altar der Diana bedeutet. Iphigenie ist so schockiert, dass sie nicht in der Lage ist, das schwierige Gespräch fortzusetzen, und erzählt Orestes nichts von ihrer Vergangenheit.

Als sie ihren Gefangenen zurücklässt, beklagt sie ihr Schicksal in der Arie „Ô malheureuse Iphigénie - Oh unglückliche Iphigenie“, und ein Chor von Priesterinnen stimmt in ihre Klagen ein. Trotz des sehr traurigen Textes ist die Musik der Arie groß und erleuchtet, und wie die Arie von Pylades besitzt sie die edle Zurückhaltung, die den Idealbildern der klassischen Kunst eigen ist. Gluck verwendete in dieser Arie Material aus dem ersten Teil der Arie des Sextus aus seiner Opera seria „La clemenza di Tito“, woraus er keinen Hehl machte. Diese Arie war vielleicht nicht so populär wie „Ich habe Eurydike verloren“, aber sie war auch ziemlich bekannt. In einem Brief an Guillard vom 17. Juni 1778 schrieb der Komponist den italienischen Text der ersten Strophe der Arie einfach aus und verlangte, dass der neue französische Text mit der bisherigen Prosodie in Einklang gebracht werden sollte. Der ausgedehnte 2. Akt endet mit einer Szene im Tempel, in der Iphigenie und die Priesterinnen die Begräbniszeremonie für Orestes durchführen, der, wie alle glauben, gestorben ist.

Die Musik des Priesterinnen-Chors mit dem kurzen Gebetssolo von Iphigenie in der Mitte ist wiederum [323] ein Autozitat, und zwar ein doppeltes. Das Material ist der gleichen Sesto-Arie entlehnt, und zwar aus deren kontrastierendem zweiten Teil. Die Raffinesse liegt jedoch darin, dass Gluck offensichtlich damit rechnete, dass das Pariser Publikum die Chormelodie erkennen würde, denn er zitierte diese Melodie erstmals im 1. Akt der „Iphigenie in Aulis“. Dort stand das edle Menuett-Thema in C-Dur; in „Iphigenie auf Tauris“ kehrte es nach c-Moll zurück (wie es ursprünglich in der Arie des Sextus gestanden hatte). Zweifellos wollte Gluck diese Verbindung betonen, indem er eine Parallele zwischen Iphigenie, dem Opfer, und Iphigenie, der Priesterin, zog, die sich an ihre verlorene Familie erinnert.

Der Inhalt des mehr kammerartigen 3. Aktes kann als „Apotheose der Freundschaft“ bezeichnet werden: Iphigenie beschließt, einen der Gefangenen zur Flucht zu bewegen, um ihren Brief an ihre einzige überlebende Verwandte, ihre Schwester Elektra, nach Hause zu bringen. Da Iphigenie nicht weiß, wer die Gefangenen wirklich sind, ist es ihr gleichgültig, wen sie freilässt: Sie sollen ihre eigene Wahl treffen. Und hier geht es fast einen ganzen Akt lang nicht um das Recht, am Leben zu bleiben, sondern um das Recht, zu sterben. Dieses wunderbar herzliche Verständnis von Freundschaft entsprach den moralischen Idealen der Aufklärung und darüber hinaus genau der christlichen Lehre: „Es gibt keine größere Liebe, als wenn einer sein Leben für seine Freunde

hingibt.“ (Joh. 15,13). Pylades begründet seinen Wunsch, für Orestes zu sterben, nicht nur mit seiner Zuneigung zu ihm, sondern auch mit dem königlichen Rang seines Freundes, sodass die Idee des „Lebens für den König“, die in der Pariser Version von „Alceste“ so deutlich wird, auch hier präsent ist. Orestes verteidigt sein Recht zu sterben, indem er an die Liebe und das Mitleid von Pylades appelliert: Sieht er nicht die Qualen, die er zu ertragen gezwungen ist? Der Tod wäre für Orestes eine willkommene Erlösung, und ihn an diesem Wunsch zu hindern, ist grausam ... Pylades willigt ein zu fliehen, nicht um sein eigenes Leben zu retten, sondern aus Liebe zu Orestes, aber er wird versuchen, in den Lauf der Dinge einzugreifen, um seinen Freund zu retten - und dazu muss er frei sein.

Der 4. Akt ist eine Art dramaturgische Umkehrung des ersten und zugleich die Summe aller vorangegangenen Akte. Selbst Iphigenie, die in den 3 vorangegangenen Akten eine stoische Zurückhaltung bewahrt hatte, wird von turbulenten Elementen erfasst. Die einzige schnelle und leidenschaftliche Arie in ihrer Rolle („Je t'implore et je tremble, ô Déesse implacable - Ich bete zu dir mit Zittern, unnachgiebige Göttin“) ist ein weiteres [324] von Glucks Selbstzitat aus einer eher unerwarteten Quelle. Zuvor war es die Arie der Circe aus der Oper „Telemaco“ und noch früher die Arie der Berenice aus „La clemenza di Tito“. Man könnte meinen, dass es zwischen den beiden früheren Heldinnen, Damen mit sehr herrischen Charakteren, und der leidenden Priesterin keine Gemeinsamkeiten gibt. Aber das Schlüsselwort ist hier „Zorn“ oder „Wildheit“ („ferocité“), eine Charaktereigenschaft, die Iphigenie nicht hat. Sie bittet die Göttin, sie mit „Zorn“ auszustatten (eine Eigenschaft, die den Skythen eigen ist), lehnt sich aber in Wirklichkeit gegen die ihr auferlegte Pflicht auf. Der psychologische Kontext der Situation ist wiederum viel komplexer, als aus der Arie allein ersichtlich ist.

Die Chöre der Priesterinnen, die sich im 4. Akt auf die Opferzeremonie vorbereiten, sind bereits ganz offen im Stil protestantischer Choräle gehalten. Und wenn im ersten von ihnen, „Ô Diane – Oh, Diana“, noch leidende Töne zu hören sind, so ist der zweite, „Chaste fille de Latone - Keusche Tochter der Latona“, bewusst teilnahmslos und ohne menschliche Regung. Umso auffälliger ist der Kontrast zum Dialog zwischen Iphigenie und Orestes, die sich dank der sterbenden Worte von Orestes - „Du bist auch in Aulis umgekommen, meine Schwester Iphigenie“ - endlich wiedererkennen. Das Opfer wird unterbrochen, Bruder und Schwester umarmen sich, und Orestes ist besonders schockiert, dass Iphigenie ihn so lieben kann, wie er ist, befleckt mit dem Blut ihrer Mutter.

Das Finale der Oper erweist sich als günstig für die hellenischen Helden und tragisch für Thoas, der auf der Notwendigkeit besteht, Diana zu opfern, und in dem Moment durch das Schwert des plötzlich auftauchenden Pylades getötet wird, als er selbst das Opferrmesser über Iphigenie zieht. Hier lässt das Orchester noch einmal Reminiszenzen an die Einleitungen zu Beginn der Oper erklingen, und die symbolische Bedeutung dieses Orchestersturms wird endgültig klar: Er bringt Tod und Läuterung zugleich, und dramatische Veränderungen im Schicksal der Helden und der hinter ihnen stehenden Völker. Die Skythen wollen den Mord an ihrem König rächen, doch das Erscheinen der Göttin Diana beendet sowohl die blutigen Riten in Tauris als auch den Konflikt zwischen Skythen und Hellenen. Iphigenie, Orestes und Pylades können in ihre Heimat zurückkehren, und der Schlusschor besingt die glückliche Reise, die vor ihnen liegt.

Gluck konnte sich das Vergnügen nicht verkneifen, ein weiteres Selbstzitat zu verwenden, dessen Bedeutung nur ihm selbst und wahrscheinlich nicht einer sehr großen Gruppe von [325] Eingeweihten klar war. „Iphigenie auf Tauris“ schließt mit dem Schlusschor aus „Paris und Helena“. Jene alte Oper erzählte von einer Liebesgeschichte, die zum Prolog des Trojanischen Krieges wurde, und „Iphigenie auf Tauris“ ist der Epilog eines Krieges, der vor langer Zeit endete und nicht nur den Besiegten, sondern auch den Siegern selbst schreckliches Unglück brachte.

Nach diesem Ende konnte es keine Fortsetzung geben. Gluck verstand dies besser als jeder andere und protestierte dagegen, dass am Ende des 4. Aktes von „Iphigenie auf Tauris“ ein zusätzliches Ballett, „Die gefesselten Skythen“, auf die Bühne gebracht werden sollte, das den Sieg der Griechen über die Skythen und die anschließende Aufweichung der wilden barbarischen Sitten unter dem Einfluss der hellenischen, aufgeklärten Gesetze schildert. Die Idee zu diesem Ballett stammte von Noverre, der die Tänze in „Iphigenie auf Tauris“ inszeniert hatte und mit ihrer geringen Anzahl und ihrer strikten Unterordnung unter die dramaturgische Gesamtentwicklung unzufrieden gewesen zu sein scheint. Die Musik für das zusätzliche Ballett stammt von François-Joseph Gossec, ehemaliger Schüler und Protegé des großen Rameau, später eine der führenden musikalischen Persönlichkeiten der Französischen Revolution und im hohen Alter Professor am Pariser Konservatorium. Gossec war ein Anhänger von Gluck, verstand aber seine Ideen nicht immer richtig und konnte der Versuchung nicht widerstehen, selbst Hand an dessen Kompositionen zu legen, sofern der Operndirektor dies verlangte. Im Fall von „Iphigenie auf Tauris“ konnte er sich von einem sehr persönlichen Motiv leiten lassen: Guillard, der sich nicht sicher war, ob Gluck sich für den Stoff interessieren würde, hatte Gossec 1778 sein Libretto versprochen, es sich dann aber anders überlegt. Gossec fühlte sich übergangen und versäumte es nicht, sich auf seine Weise zu rehabilitieren, da er keine Gelegenheit gehabt hatte, seine eigene Iphigenie zu schreiben.

So oder so, Glucks Oper hatte eine tiefgreifende Wirkung auf seine Zeitgenossen. Ihr dunkles Pathos, die titanische Intensität der Leidenschaften und die absolute Neuartigkeit der dramaturgischen Lösungen schockierten die Pariser. Was Königin Marie Antoinette, die bei der Premiere am 18. Mai 1779 anwesend war, in dieser Hinsicht dachte und fühlte, wissen wir nicht, aber die Meinungen anderer Augenzeugen haben uns erreicht. „Wenn ich ‚Iphigenie‘ höre“, schrieb Baron Grimm, „vergesse ich, dass ich in einer Oper bin, es scheint mir, dass ich eine griechische Tragödie höre!“¹⁵⁹

Abbé François Arnaud, ein Bewunderer von Gluck, erklärte: „Es gibt hier keine einzelnen schönen Stellen - die ganze Oper ist schön!“ [326]

Bei der Uraufführung wurden die Hauptrollen von Sängern gesungen, die mit Gluck seit langem vertraut und mit seinen Anforderungen bestens vertraut waren: Rosalie Levasseur (Iphigénie), Henri Larrivé (Oreste), Joseph Legros (Pilade) und Jean-Pierre Moreau (Thoas).

Leider sind keine Zeichnungen oder Stiche erhalten, die das visuelle Erscheinungsbild der Aufführung wiedergeben, aber vermutlich sah auch diese überzeugend aus. Einige der spektakulären Effekte stammten zweifellos aus der üblichen Bühnenpraxis der Pariser Oper (das Gewitter mit Blitz und Donner, die Opferszene, das Erscheinen der Göttin Diana, die endgültige Abfahrt des Schiffes von den Ufern von Tauris), andere waren neu. Insbesondere schrieb Noverre, dass er für die skythischen Tänze spezielle „barbarische“ Bewegungen erfand. Die Szene von Orestes mit den Furien und die Szene der Ermordung von Thoas waren offensichtlich sehr dynamisch inszeniert. All dies signalisiert im Allgemeinen die endgültige Errungenschaft von Glucks Reform: die vollständige Einheit von Drama, Musik, Szenerie, Plastiken und Choreografie. Selbst die Tatsache, dass Gluck Ballettepisoden völlig neu interpretierte, wurde ihm nicht zum Vorwurf gemacht, sondern als besondere Leistung angesehen.

Die „Revolution in der Musik“, die Gluck den Parisern versprochen hatte, war verwirklicht.

159 Zitiert in MDIM, S. 402.

Goethes abweichende Meinung

Die Handlung von „Iphigenie auf Tauris“ begeisterte damals nicht nur Musiker. Am 6. April 1779, also etwa anderthalb Monate vor der Uraufführung von Glucks Oper, wurde Goethes gleichnamiges Drama am Weimarer Hoftheater inszeniert. Es handelte sich dabei um die erste, in Prosa verfasste Fassung, die dann überarbeitet wurde und 1787 ihre endgültige Form als ein in Blankversen geschriebenes Drama erhielt. Von September 1786 bis April 1788 reiste Goethe nach Italien, nahm das Manuskript der „Iphigenie“ mit und überlegte sich sorgfältig seine eigene Interpretation der Geschichte. Es ist kein Zufall, dass auf dem berühmten Porträt von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, „Goethe in der römischen Campagna“ (1787),¹⁶⁰ der Dichter neben einer aus dem Boden ragenden antiken Platte mit einem Relief zum Thema [327] „Iphigenie auf Tauris“ abgebildet ist. Wenn man die Handlung kennt, ist es leicht zu erraten, dass es sich um eine Szene aus dem 1. Akt handelt, in der die Gefangenen Orestes und Pylades in Begleitung eines bärtigen Skythen (möglicherweise Thoas) vor Iphigenie erscheinen.

Von allen Figuren des Dramas empfand Goethe das größte Interesse und die größte Sympathie für Orestes - den Helden des „faustischen“ Plans. Als das Stück am Weimarer Theater für die fürstliche Familie und ein ausgewähltes Publikum aufgeführt wurde, trat Goethe wiederholt als Orestes auf, und hier wissen wir glücklicherweise, zumindest ansatzweise, wie er aussah. Von der Künstlerin Angelika Kauffmann ist eine Zeichnung erhalten geblieben, die eine Szene aus dem 2. Akt der Aufführung von 1802 zeigt. Ein verstörter, zerzauster und barfuß laufender Orestes (Goethe) sitzt auf einer Steinbank in der Nähe des Dianatempels, umgeben von einem besorgten Pylades und einer mitfühlenden, niedergeschlagenen Iphigenie. Die Rolle der Iphigenie wurde von Corona Schröter gespielt, die für ihr vielseitiges Talent bekannt war (sie sang nicht nur gut, sondern komponierte auch selbst Musik). Was die Rolle des Pylades anbelangt, so zögerte sie manchmal nicht, selbst den Herzog Karl August zu spielen - natürlich nur in privaten Aufführungen.

Die beiden Versionen von Goethes „Iphigenie“ hatten eines gemeinsam: Sie unterschieden sich radikal von allen Opernvariationen zu diesem Thema durch ihr ideologisches Konzept und die daraus folgende Auflösung. Wir haben bereits erwähnt, dass alle in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Opern über die Handlung der „Iphigenie auf Tauris“ mit der Ermordung oder dem Tod von König Thoas enden. Nur in Goethes Drama ist die Auflösung friedlich. Man könnte meinen, dass Goethe einfach zur Vorlage zurückkehrt - zu Euripides, der ebenfalls alle Figuren im Finale am Leben ließ. Tatsächlich aber weicht Goethe, wie auch Opernlibrettisten und -komponisten, von Euripides ab, nur in umgekehrter Richtung - nicht um den Konflikt zu verschärfen, sondern um ihn zu mildern. Da hätte auch kein „Deus ex machina“ geholfen. In Goethes Drama gibt es eine schrittweise Aufhebung des Konflikts durch die Figuren selbst, die zum Triumph der Menschlichkeit führt: Thoas (Phoant) befreit Iphigenie und die beiden Gefangenen im Finale freiwillig, nicht weil die Göttin es ihm befiehlt, sondern weil er selbst von der moralischen Richtigkeit einer solchen Handlung überzeugt ist.

Vieles ist in diesem Stück neu interpretiert worden. Zunächst einmal wird schon in der ersten Szene deutlich, dass Iphigenie als Priesterin auf die Einstellung der blutigen Opfer bestehen konnte und viele Leben gerettet hat. Die Abschaffung dieses barbarischen [328] Brauchs wurde

160 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) wird in der deutschen Literatur aufgrund dieses Porträts „Goethes Tischbein“ genannt, um ihn nicht mit anderen Künstlern aus derselben Familie zu verwechseln.

ihr durch die Gunst des Königs Thoas ermöglicht, der Iphigenies Güte und Frömmigkeit bewundert; er hilft ihr, diesen barbarischen Brauch abzuschaffen. In Goethes Stück erscheint der König nicht als grausamer Wilder, sondern als respektabler älterer Alleinherrscher mit einem schweren Schicksal: Er hat alle seine Söhne verloren und bietet Iphigenie an, seine Frau und Königin und möglicherweise die Mutter seiner künftigen Erben zu werden, um im Alter nicht an Macht zu verlieren. Als sie ablehnt, fordert der verärgerte König sie auf, die blutigen Opfer wieder aufzunehmen, nach denen das Volk verlangt. Iphigenie wehrt sich nach Kräften, vor allem als sie in einem der Gefangenen ihren Bruder Orestes erkennt. Sie will fliehen, doch der König holt sie auf der Flucht ein. Mit gezogenen Schwertern auf beiden Seiten scheint der Kampf unmittelbar bevorzustehen, doch Iphigenie gelingt es, den König zu einer friedlichen Lösung des Konflikts zu überreden.

Der Gegensatz zwischen Zivilisation und Barbarei weicht hier der Menschlichkeit, die wahrhaft edle Menschen und die hinter ihnen stehenden Völker vereint. Dies wird in dem Dialog zwischen dem König und Iphigenie im 5. Akt deutlich:

Thoas:

*Du glaubst, es höre
Der rohe Skythe, der Barbar, die Stimme
Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
Der Grieche, nicht vernahm?*

Iphigenie:

*Es hört sie jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt ...¹⁶¹*

Dies war Goethes „abweichende Meinung“, die sich grundlegend vom revolutionären Maximalismus unterschied, der in Glucks „Iphigenie auf Tauris“ und ihren zahlreichen Openschwestern zum Tragen kam. Während Goethe die erste Fassung seiner „Iphigenie“ schuf, ohne etwas von Glucks Idee zu wissen, erschien die endgültige Fassung, nachdem Glucks Oper nicht nur in Paris, sondern auch in Wien (1781 und 1783), Lille (1782), Stockholm (1783) und Kopenhagen (1785) inszeniert oder konzertant aufgeführt worden war. Es ist schwer zu sagen, ob Goethe zu diesem Zeitpunkt mit dieser Oper vertraut war, obwohl er sicherlich begeisterte Kritiken über sie gehört haben dürfte. [329]

Es ist aber bezeichnend, dass Goethe als Leiter des Hoftheaters zwei Werke auswählte, um die Jahrhundertwende in Weimar zu feiern. Unter dem „Vorhang“ des zu Ende gehenden 18. Jahrhunderts wurde am 27. Dezember 1800 „Iphigenie auf Tauris“ von Gluck gegeben, deren Proben Friedrich Schiller leitete. Am Vorabend der Premiere schrieb er an Goethe:

„Die Musik ist so himmlisch, dass sie mich selbst in der Probe unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger und Sängerinnen zu Tränen gerührt hat ...“¹⁶²

161 Übersetzung von N.N. Vilmont.

162 Brief vom 24. Dezember 1800. Zitiert nach: J. W. von Goethe, Fr. Schiller, Korrespondenz in 2 Bänden. BD. II. M., 1988. S. 330.

Der Beginn des neuen, 19. Jahrhunderts wurde durch die Aufführung von Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ am 1. Januar 1801 markiert - ein Werk, das Licht, Freude, Anmut und universelle Liebe besang.

Dieses Konzept entsprach der Weltanschauung Goethes, der sich allmählich vom „Stürmer“ zum „Olympier“ wandelte. In der Musik war sein eigentliches Vorbild Mozart, nicht Gluck. Goethes „Iphigenie auf Tauris“ steht somit hinsichtlich der Handlung und der moralischen Botschaft Mozarts „Entführung aus dem Serail“ viel näher - diese paradoxe Verbindung wurde von der Forschung wiederholt festgestellt - als Glucks „Iphigenie auf Tauris“, die voller bedrohlicher und schrecklicher Prophezeiungen war.

Das Spiegelkabinett „Écho et Narcisse“

Als Gluck im November 1778 zu seiner letzten Reise nach Paris aufbrach (wie immer zusammen mit seiner liebevollen und fürsorglichen Frau), hatte er nicht nur die Partitur der „Iphigenie auf Tauris“ im Gepäck, sondern auch die einer anderen Oper, „Écho et Narcisse“, die sein letztes Bühnenwerk werden sollte.

Die Oper wurde am 24. September 1779 uraufgeführt und war ein ziemlicher Misserfolg. Nach nur 12 Aufführungen wurde sie nicht mehr aufgeführt; auch ein Versuch, sie 1780 in einer neuen Fassung erneut aufzuführen, scheiterte ebenso. Nur die Ballette von Noverre und der Schlusschor, eine Hymne an Amor, fanden beim Publikum Anklang. In den Ballettszenen traten die herausragendsten Künstler der damaligen Zeit auf, die man heute als „Stars“ bezeichnen würde: Marie-Madeleine Guimard, Marie Allard, Gaetano Vestris, Auguste Vestris (Sohn von Gaetano Vestris und Marie Allard), Maximilien Gardel, Jean D'Auberval. Auch die an der Produktion beteiligten Sänger waren sehr begabt. [330]

Insbesondere Mademoiselle Henriette Adélaïde de Villard de Beaumesnil (1748-1813), die die Rolle der Écho sang, war eine ernstzunehmende Komponistin und Autorin bedeutender Werke im Bereich der Oper, des Balletts und des Oratoriums. Die Rolle des Narcisse wurde von dem jungen Tenor Étienne Lainez (1753-1822) gesungen, der dreißig Jahre lang unter königlichen, republikanischen und kaiserlichen Regierungen als der führende Tenor der Pariser Oper galt. Joseph Legros übernahm die Rolle des Cynire, des Freundes des Protagonisten.

Nichtsdestotrotz wurde „Echo und Narziss“ von seinen Zeitgenossen als unglücklicher Misserfolg betrachtet, und diese Einschätzung hat sich bis heute für Glucks letzte Oper gehalten. Es gibt nur sehr wenige Inszenierungen und konzertante Aufführungen dieses Werks, sodass es für den durchschnittlichen Musikliebhaber leichter ist, das Urteil der Geschichte zu akzeptieren, als es anzufechten.

Es ist üblich, die Schuld für den Misserfolg der Oper auf das Libretto zu schieben. In diesem Fall war es weder dramaturgisch noch literarisch wirklich herausragend. Der Text von Echo und Narcisse wurde von Baron Jean-Louis-Baptiste-Théodore de Tschudi (1734-1784) verfasst, einem Diplomaten, Militär, Botaniker und Liebhaber der schönen Literatur. Sein Nachname ist schweizerischen Ursprungs, er wurde in Metz geboren und begann seine Karriere in Metz, lebte aber ab 1777 in Paris. Es ist nicht bekannt, von wem die Idee für die Wahl dieser speziellen Handlung stammt.

Das Libretto basiert auf dem Mythos der unerwiderten Liebe der Nymphe Echo zu dem schönen jungen Mann Narziss, der nach dem Willen Apollos von seinem eigenen Spiegelbild im Wasser der Quelle verzaubert wird und für Echos Leiden völlig unempfänglich ist. Die Nymphe stirbt vor Kummer, alle ihre Freunde weinen um sie, und Kyniras nennt Narziss den Schuldigen an ihrem Tod. Narziss, der aus seiner Besessenheit erwacht, empfindet tiefe Gewissensbisse und erkennt zu spät, dass er Echo eigentlich geliebt hat. Doch die Liebe kann Wunder bewirken: Der Gott Amor erweckt die tote Frau wieder zum Leben und die Liebenden sind glücklich vereint; alle preisen Amors Macht.

Nach der extrem strengen „Iphigenie auf Tauris“ wirkt diese märchenhaft-mythologische Pastorale anachronistisch. Sie verkörpert die Poetik des Rokoko, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts relevant, aber in den 1780er Jahren völlig irrelevant war. Es muss jedoch gleich gesagt werden, dass das Rokoko ein vielfältiges, komplexes und auf seine Weise tiefgründiges Phä-

nomen ist. Die Kunst des Rokoko erscheint frivol, kokett, frivol, aber in den Werken der großen Meister [331] (Schriftsteller, Künstler, Musiker) verbergen sich hinter all diesen äußeren Merkmalen Ironie, Skepsis, manchmal Pessimismus, eine Philosophie der Vergänglichkeit und Zerbrechlichkeit aller Phänomene und Gefühle, wie die Muster der Pollen auf den Flügeln der Schmetterlinge. Locken, Arabesken, Girlanden - all diese beliebten Rokoko-Motive sollen vor dem Auge eine Realität verbergen, die nicht immer schön und manchmal sehr traurig ist.

Irgendwo überlebte das Rokoko fast bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, aber in Frankreich begann nach dem Tod Ludwigs XV. im Jahr 1774 eindeutig eine ganz andere Ära, auch in der Kunst, zu der Gluck, dessen Opern einen großen Einfluss auf die Gemüter seiner Zeitgenossen hatten - vielleicht nicht weniger als die Romane und Abhandlungen von Rousseau. Die Nische der Kunst „für die Seele“, nicht der zeremoniellen, kammermusikalischen Kunst, die sich an das gewöhnliche Volk richtet, nicht an Helden oder Heroen, wird allmählich von Werken ausgefüllt, die von Sentimentalität durchdrungen sind und die natürliche Einfachheit und die angeblich daraus abgeleitete natürliche Tugend fordern. Dies gilt insbesondere für die Gemälde von Jean-Baptiste Greuze und Jean Siméon Chardin, Künstler, die sich bereits in den 1730er Jahren ankündigten, in den 1750er Jahren die ästhetische Unterstützung der Enzyklopädisten fanden und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr beliebt wurden. Die Kenner der Malerei bewunderten ihre virtuoseren Fähigkeiten, und die einfachen Betrachter, die Vertreter des dritten Standes, mochten das Bestreben der Künstler, das alltägliche Leben darzustellen und ihren Bildern eine lehrreiche Bedeutung zu geben („Des Vaters Fluch“ von Greuze, „Das Tischgebet“ von Chardin). Die Kunst des Rokoko war dagegen betont aristokratisch, unsentimental und weit davon entfernt, zu moralisieren.

Das Rokoko war Gluck in den frühen Stadien seines Schaffens keineswegs fremd (man denke an seine charmannten Feste teatrale“ für den Wiener Hof, vor allem an die bezaubernden „Chinesinnen“). Auch in den Werken der Reformationszeit war dieser Stil entweder in einzelnen Episoden präsent (die Rolle des Amors in „Orpheus und Eurydike“) oder sogar dominierend. Als Rokoko-Oper kann „Paris und Helena“ (1770) bezeichnet werden, die, daran sei erinnert, kühl aufgenommen wurde.

Offensichtlich hat Barons de Tschudi altmodisches Libretto einige verborgene Saiten in Glucks Seele berührt, die ihn an längst vergangene Zeiten erinnerten, als er noch relativ jung war und noch nicht an „Revolutionen“ gedacht hatte, und an reine Schönheit, die nicht mit lauten Ideen vermischt ist, [332] die eine Opernaufführung in ein publizistisches Manifest verwandeln. Möglicherweise gab es auch ein sehr persönliches Motiv: den Schmerz eines familiären Verlustes, der im Laufe der Jahre nicht ausgerottet werden konnte. Am 1. Mai 1780 schrieb Gluck an Klopstock:

„Obwohl Sie nie etwas für den Tod meiner lieben Verstorbenen komponiert haben, ist mein Wunsch in Erfüllung gegangen, denn Ihre 'Tote Clarissa' erinnert mich so sehr an mein Mädchen, dass Sie mit all Ihrem großen Talent nichts Erfolgreicheres hätten schaffen können. Es ist jetzt mein Lieblingsgedicht, und ich kann es selten anhören, ohne zu Tränen gerührt zu sein.“

Konnte Gluck nicht an Nanette denken, als er die Szenen von Echos Tod und Trauer komponierte? Und konnte er nicht gleichzeitig schmerzlich daran denken, wie sehr sich seine Seele das barmherzige Eingreifen einer Gottheit wünschte, die in der Lage wäre, „sein kleines Mädchen“ wieder auferstehen zu lassen? „Echo und Narziss“ ist eine Oper über das Wunder der Auferstehung und setzt in diesem Sinne nicht die Linie von „Paris und Helena“, sondern von „Orpheus“ und „Alceste“ fort. Die Handlung hat vor allem mit „Orpheus“ etwas gemeinsam: In beiden Fäl-

len wird das Schicksal der Sterblichen von Amor bestimmt, und die Handlung spielt vor dem Hintergrund der blühenden Natur, die von ewig jungen Nymphen und tugendhaften Hirten bevölkert ist. Hier gibt es keine Könige, es werden keine Kriege geführt und keine blutigen Opfer gebracht. Doch auch die glücklichen Bewohner des glückseligen Arkadiens bleiben von Leid und Tod nicht verschont. Daher das Gefühl für die Zerbrechlichkeit der Schönheit, die Illusion von der Festigkeit des Daseins und die Rätselhaftigkeit der Schicksalszeichen.

Der Musik von „Echo und Narziss“ fehlt das skulpturale Formenrelief, das „Orpheus“ unsterblich gemacht hat, und sie hat auch nicht die tosende Energie von „Iphigenie auf Tauris“. Alles geht etwas langsamer vonstatten, die Gesten sind stets leicht entspannt, die Rhythmen sind gemächlich, die Solo-Aussagen der Figuren sind eher Monologe als Arien mit einprägsamen Melodien. Selbst Glucks Fähigkeit, eine große Form mit spektakulären Kontrasten aufzubauen, weicht hier der weichen Fluidität des Materials, gewoben aus plötzlich gebrochenen Melodien, in der Luft aufgelösten Harmonien und „punktuellen“ Orchesterfarben. Man kann dieses Werk in keiner Weise als schwach bezeichnen, aber als Ergebnis von Glucks reformistischer Arbeit wirkt es sicherlich ein wenig seltsam.

In unserer Zeit könnte man den Stil von Echo und Narziss als nostalgische Postmoderne bezeichnen. Wir wissen jedoch nicht, inwieweit Gluck hier bewusst [333] mit Motiven des Rokoko spielte und sie hier mit dem modischen Sentimentalismus oder mit der Antike, die ihm am Herzen lag, kombinierte. Das Ergebnis ist eine Art Spiegel, in dem alle Phänomene von außen betrachtet anders aussehen. Die Hauptfiguren sind lebendige Symbole dieses Spiegels: Echo, deren Bild die Idee der musikalischen Reflexion (Klang und Echo) verkörpert, und Narziss, der in der Betrachtung seines eigenen visuellen Doppelgängers versunken ist. Wahrscheinlich hatte Gluck eine derart komplexe ästhetische und psychologische Aufgabe gar nicht im Sinn. Aber das Spätwerk eines großen Meisters erweist sich immer als rätselhaft und vielschichtig, und Glucks letzte Oper ist nicht da keine Ausnahme.

Als Trostpflaster für den Misserfolg von „Écho et Narcisse“ konnte sich Gluck über die Popularität eines kindlichen Chors zu Ehren von Amor freuen. Der Chor wurde bei der Uraufführung beklatscht, und als die Oper 1780 wiederaufgenommen wurde, musste sie halbiert werden, wurde dann in Konzerten aufgeführt und verbreitete sich schnell in den Salons der Gesellschaft. Im Jahr 1785 malte die Künstlerin Élisabeth Vigée-Lebrun ein Porträt von Anne-Marie Josephine Gabriel, Baronin de Crussol-Florensac (ca. 1755] nach 1826). Das Modell ist eine junge, schöne Dame in einem roten Kleid und einem mit einer roten Feder geschmückten Hut, die ein Notizbuch in der Hand hält. Wenn man genau hinschaut, kann man die Notizen und den Text darin deutlich lesen: „Hymne aus ‚Echo und Narziss‘“. Im Gegensatz zur Oper, in der diese Musik in der hellen und etwas ekstatischen Tonart E-Dur gespielt wird, steht die Hymne an Amor hier in dem schlichteren F-Dur. Bei der Amateuraufführung stand sie tatsächlich in F-Dur passender. Diese Hymne an Amor - „Le dieu de Paphos et de Gnide anime seul tout l'univers“ - fand später bei Berlioz so großen Anklang, dass dieser, entgegen seiner Frömmigkeit gegenüber dem Genie Gluck, beschloss, die Partitur von „Orphée“ zu „korrigieren“ und in seiner Revision von 1859 den Schlusschor aus „Orphée“ durch den Chor aus „Écho et Narcisse“ zu ersetzen. Dies hatte keine Auswirkungen auf das Konzept des Werks, betonte aber einmal mehr die untrennbare Verbindung zwischen Glucks erster und letzter reformistischer Oper. [334]

TEIL 7: KLASSIK

Mit dem Schild und auf dem Schild

„Mit dem Schild oder auf dem Schild“, pflegten einst die heldenhaften Frauen Spartas ihre Männer und Söhne zu ermahnen, wenn sie in den Krieg zogen. Von den meisten seiner Reisen nach Paris kehrte Gluck mit einem Schild, d. h. mit einem weiteren Siegeschild, nach Wien zurück. Auf seine letzte Reise waren jedoch beide Ausdrücke anwendbar. Gewiss, im Großen und Ganzen hatten seine Ideen und seine Kunst gesiegt, und der Triumph der „Iphigenie auf Tauris“ war der beste Beweis dafür. Aber die kalte Aufnahme der Pariser „Echo und Narziss“ und die stark erschütterte Gesundheit Glucks schmälerten teilweise die Freude über den Erfolg.

Schon bei den Proben zu „Echo und Narziss“ erlitt der Komponist einen Schlaganfall, d. h. einen Hirnschlag. Offenbar war der Schlag nicht allzu stark, Gluck erholte sich recht schnell davon. Sein Brief in französischer Sprache vom 6. Oktober 1779 an eine Sängerin, eine gewisse Madame Depuis, die im September desselben Jahres dreimal anstelle von Rosalie Levasseur in der Rolle der Iphigenie aufgetreten war, ist erhalten geblieben.

Gluck und seine Frau kehrten daraufhin nach Wien zurück, und von dort aus schrieb er am 30. November, ebenfalls auf Französisch, an den Pariser Dramatiker Nicolas Gersin, der ihm den Text seiner unvollendeten Tragödie mit dem Angebot schickte, sie zu vertonen. Gluck war traurig offen zu ihm:

„Ich nehme an, Sie wissen nicht, dass ich beschlossen habe, keine Opern mehr zu schreiben und dass meine Karriere beendet ist. Mein Alter und die Ablehnung, die ich kürzlich in Paris bei der Aufführung meiner Oper „Narcisse“ erlitten habe, haben mir für immer den Wunsch genommen, Opern zu komponieren.“

Am selben Tag schrieb er einen Brief in deutscher Sprache nach Paris an seinen Freund, den Forstmeistersohn und Botschaftssekretär Franz Kruthofer, in dem er ihn bat, die von einem englischen Arzt Archibald verschriebenen Pillen nach Wien zu schicken. Trotz seines immer noch vorhandenen Grolls gegen die undankbaren Pariser [335] und seines schlechten Gesundheitszustands hatte Gluck also nicht die Fähigkeit verloren, seine Gedanken in verschiedenen Sprachen klar auszudrücken und sich an die vielen Dinge zu erinnern, die ihn betrafen, einschließlich häuslicher und finanzieller Angelegenheiten. Seit langem hatte er keine materiellen Schwierigkeiten mehr, aber das Geld verlangte immer noch nach einem Konto und einer Kontrolle. Neben einem großzügigen Gehalt von 2000 Gulden, das Gluck seit Herbst 1774 von Maria Theresia allein für seine Existenz erhielt, wurde ihm im August desselben Jahres von Marie Antoinette eine lebenslange Rente von 6000 Livres zugesprochen, zusätzlich zu den Honoraren, die ihm das Theater für jede neue Oper und die Verlage für die Manuskripte der Werke zahlten.

All dies ermöglichte es Gluck, sich guten Gewissens zur Ruhe zu setzen und in Wien in der Position eines lebenden Klassizisten zu bleiben. Anders als Mozart und Beethoven, die nie ein eigenes Haus besaßen und in Mietwohnungen lebten, und Haydn, der erst im hohen Alter ein Haus in der Wiener Vorstadt erwerben konnte, kaufte Gluck bereits 1768 ein Haus in der Marx-Vorstadt

(heute Rennweg 93); dort besuchte ihn 1772 Charles Burney. Gluck kehrte 1779 aus Paris in dasselbe Haus zurück, entschloss sich aber 1781, es gegen ein anderes, relativ nahe gelegenes Landhaus (Perchtoldsdorf, Wiener Gasse 22) zu tauschen. Da Glucks Frau über eigenes Geld verfügte, kaufte sie 1784 ebenfalls ein Haus mit dem Namen „Zum Silbernen Löwen“ (die heutige Adresse lautet Wiedener Hauptstraße 32). In diesem Haus ist Gluck später verstorben. Alle diese Häuser lagen außerhalb der damaligen Stadtmauern von Wien, aber nicht weit vom Zentrum entfernt. Immobilien in den Vorstädten waren billiger, und es gab sogar mehr Annehmlichkeiten in einer solchen Lage: saubere Luft, kein Lärm, ein eigener Garten am Haus, in dem man sich entspannen, arbeiten und Freunde empfangen konnte.

Im Museum der Stadt Wien befindet sich ein Johann Georg Weikert zugeschriebenes Porträt, das um 1772 entstand. Es zeigt das Ehepaar Gluck bei einem Familienessen, das, dem Datum nach zu urteilen, in einem Haus am Rennweg stattgefunden haben könnte. Frau Marianne will ihrem Mann lächelnd Wein ins Glas gießen, während dieser den Betrachter dieser Szene (einen imaginären Gast) mit einem leicht spöttischen und zufriedenen Gesichtsausdruck ansieht. Diese Szene erinnert ein wenig an Rembrandts berühmtes Selbstporträt mit seiner Lieblingsfrau Saskia, und es ist wahrscheinlich, dass eine solche Anspielung beabsichtigt war. Natürlich [336] ist das Wiener Porträt des Ehepaars Gluck künstlerisch nicht mit dem Meisterwerk von Rembrandt zu vergleichen, aber beide Gemälde haben ein ähnliches Thema: ruhiges Familienglück, volles Verständnis zwischen den Eheleuten und Freude an den einfachen Freuden des Lebens - guter Wein, schmackhaftes Essen, gute, wenn auch nicht dandyhafte Kleidung. Dieses Porträt ist unter anderem die erste farbenfrohe Darstellung von Marianne Gluck, die noch nicht eine alte, auch keine schöne, sichtlich beleibte, aber offenbar charmante, lächelnde und gastfreundliche Frau war. So erschienen Gluck und seine Frau ihren Wiener Freunden und Gästen zu Hause.

Das Porträt von Marianne wurde später vom französischen Künstler Antoine Vestier gemalt. Dort sieht sie aus wie eine ältere, grauhaarige Dame, die sich der Tatsache bewusst ist, dass sie die Witwe eines großen Mannes ist, und deshalb sorgfältig auf ihr Aussehen achtet. Interessant ist jedoch, dass Marianne sowohl auf dem Doppelporträt als auch auf dem Porträt von Vestier eine blaue Satinschleife auf der Brust trägt; offenbar hatte dieses Kleidungsstück eine besondere Bedeutung für sie.

Leider verfügt keines der aufgelisteten Wiener Häuser, die mit Glucks Namen verbunden sind, über ein Museum des Komponisten. Zwar sind Gegenstände aus dem Besitz von Gluck und seiner Familie kaum erhalten geblieben. In der modernen Museumspraxis gibt es jedoch viele Beispiele dafür, wie man auch ohne Erinnerungsstücke einen hervorragenden, ausstellungsreichen und sehr informativen Raum schaffen kann. Vielleicht wird es für Gluck einmal ein Museum geben, das von Bewunderern seines Werkes besucht wird.

Gluck und die beiden Kaiser

Fast die gesamte aktive Schaffenszeit Glucks fand unter Maria Theresia statt. Die formelle Proklamation Josephs II. zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches im Jahr 1765 änderte fast nichts an der etablierten Ordnung der Regierung des riesigen Staates. Doch am Abend des 29. November 1780 starb Maria Theresia. Auf diesen traurigen Ausgang waren alle vorbereitet. Die Kaiserinwitwe war am 24. November schwer erkrankt, und schon mehrere Jahre zuvor hatte sie ständig an verschiedenen Krankheiten gelitten. Sie war sehr schwerfällig und altersschwach geworden und empfand sich selbst als [337] eine alte Frau.

Ihre 63 Lebensjahre sind nach heutigen Maßstäben kein hohes Alter, aber Maria Theresias ursprünglich kräftiger und gesunder Körper wurde durch die häufigen Geburten zermürt: Zwischen 1737 und 1756 brachte sie 16 Kinder zur Welt! Alle Schwangerschaften fanden ohne Unterbrechung der Staatsgeschäfte statt. Maria Theresia führte Kriege, erließ Gesetze, führte Reformen durch, ernannte Minister, führte diplomatische Korrespondenz und arrangierte die Ehen ihrer erwachsenen Kinder, baute und renovierte kaiserliche Residenzen (Schönbrunn, Laxenburg, Belvedere), interessierte sich für Theater und Kunst.

Den Zeitgenossen war bewusst, dass das Reich von einer wahrhaft großen Frau regiert wurde, doch ein Denkmal für Maria Theresia wurde erst 1888 im Zentrum Wiens, auf dem Platz vor dem Kunstmuseum, errichtet. Das Konzept des Denkmals wurde 1874 von Kaiser Franz Joseph genehmigt, der den Bildhauer Caspar von Zumbusch und den Architekten Carl von Hasenauer mit dieser verantwortungsvollen Aufgabe betraute. Die Essenz des Konzepts ist nicht nur die Verherrlichung Marias Theresias als weise Gesetzgeberin und Mutter der Nation, sondern auch die Unterstützung ihrer Bemühungen durch die prominentesten Persönlichkeiten ihrer Zeit, die verschiedene Tätigkeitsbereiche repräsentieren. Dazu gehören 4 Generäle (deren Reiterstandbilder scheinbar den Zugang zum hohen Thron bewachen), 4 Staatsräte (der erste von ihnen war Kanzler Wenzel Kaunitz), 6 Juristen und Gesetzgeber sowie 6 Männer der Wissenschaft und Kunst. Unter ihnen befinden sich drei große Musiker: Gluck, Haydn und der junge Mozart.

Gluck war sicherlich ein treuer und dankbarer Untertan der Kaiserin und der gesamten habsburgischen Familie. Ein besonders vertrauensvolles Verhältnis zu Maria Theresia kann er jedoch nicht gehabt haben, aber er verdankte ihr die Unterstützung seiner Reformbestrebungen und sein finanzielles Wohlergehen im Alter. Sicherlich verstanden und schätzten sie sich die beiden gegenseitig. Der Tod der Kaiserin, die ihm ebenbürtig war, muss Gluck zutiefst getroffen haben, zumal die Trauerveranstaltungen lange andauerten und den normalen Ablauf des kirchlichen und weltlichen Lebens in Wien veränderten. Nach langjährigem Brauch in der Familie Habsburg wurde nach dem Tod eines Herrschers der Leichnam obduziert und das Herz entnommen, in ein separates Silbergefäß gelegt und in der sogenannten „Herzgruft“ in der Hofkapelle [338] der Augustinerkirche beigesetzt.

Am 1. Dezember wurde der Leichnam des Verstorbenen zusammen mit der Herzurne zur Verabschiedung in der Hofkapelle aufgestellt. Am nächsten Tag wurde das Gefäß mit dem Herz in die Kapelle überführt, am 3. Dezember fand der Trauergottesdienst im Stephansdom statt und der Leichnam wurde in der Kapuzinergruft am Neuen Markt beigesetzt. Bereits 1765, nach dem Tod von Kaiser Franz, ließ die untröstliche Maria Theresia einen Doppelsarkophag errichten, um nach dem Tod ihres geliebten Mannes wieder mit ihm vereint zu sein.

Die Trauer ging weiter, aber es begann eine neue Ära in der Geschichte des Heiligen Römischen Reiches – eine sehr kurze, aber äußerst ereignisreiche und erfüllende. Kaiser Joseph II. wurde

endlich ein vollwertiger Herrscher und begann, rasch und energisch Reformen durchzuführen, deren Inhalt tatsächlich revolutionär war. Die Haltung der Historiker des 19. und 20. Jahrhunderts zur Persönlichkeit und zu den Reformen Josephs ist sehr zwiespältig, denn am Ende seiner Regierungszeit, die bereits 1790 endete, führte die Politik des Kaisers zu einer Krise im militärischen, wirtschaftlichen und nationalen Bereich, und Joseph selbst war gezwungen, die meisten seiner Dekrete vor seinem Tod zu widerrufen. Wenn jedoch einigen Reformatoren Inkonsequenz, Unentschlossenheit, Halbherzigkeit oder Verspätung vorgeworfen wird, so wird Joseph II. in der Regel Rigorismus, Sturheit, Eile, mangelnde Rücksichtnahme auf die Gefühle anderer und auf die objektiven Umstände vorgeworfen.

In seinem persönlichen Leben lebte Joseph II. fast asketisch, er war ein unermüdlicher Arbeiter, der seine Arbeit in der Morgendämmerung oder sogar nach Einbruch der Dunkelheit begann, dazu ein mittelloser Mann, denn der Kaiser fühlte sich nicht von Luxus angezogen, und so war es unmöglich, seine Gunst mit kostbaren Gaben zu gewinnen. Kurz: Als ein Mann, der mit dem höchsten Sinn für Pflicht, Ehre und Gerechtigkeit ausgestattet war, erwartete Joseph II. dieselben Eigenschaften von seinen Ministern, Beamten und Anhängern! In den zehn Jahren seiner Alleinherrschaft gelang es dem Kaiser trotzdem, fast alle Bevölkerungsschichten gegen sich aufzubringen, mit Ausnahme der Bauern, die er im gesamten Reich aus der Leibeigenschaft befreite, und derjenigen, die wir heute als Intellektuelle bezeichnen würden, Künstler, Wissenschaftler, Schriftsteller, Journalisten und Universitätsprofessoren.

Im Jahr 1781 erließ Joseph II. zwei wichtige Dekrete: über die Presse (die Zensur wurde erheblich gelockert, und die Presse durfte die Handlungen des Monarchen selbst kritisieren) und über die religiöse Toleranz. Das zweite [339] dieser Dekrete gewährte den Protestanten und orthodoxen Christen die gleichen politischen Rechte wie den Katholiken und hob eine Reihe von Beschränkungen für die Juden auf. Gleichzeitig wurde die Kirche unter die Kontrolle des Staates gestellt, ihre Aktivitäten wurden streng reglementiert, und viele Klöster wurden aufgehoben und geschlossen. Auf diese Weise brachte Joseph II. den katholischen Klerus gegen sich auf und erregte die starke Besorgnis von Papst Pius VI., der vergeblich versuchte, den aufbrausenden Kaiser zur Vernunft zu bringen, als er 1782 zu einem persönlichen Besuch nach Wien kam.

Die Abschaffung der Leibeigenschaft, zunächst in Böhmen und dann in anderen Teilen des Reiches, war sicherlich eine fortschrittliche Maßnahme, aber der Hochadel hasste den Kaiser, der in seine gewohnte Lebensweise eingriff. Der normale Landadel, der keinen großen Grundbesitz hatte, hatte auch Grund zur Unzufriedenheit. Der Kaiser war kein Anhänger der Demokratie, aber die Idee der Gleichheit der Untertanen vor dem Gesetz und die Idee einer gerechten Besteuerung gefielen ihm, was in der Klassengesellschaft als Angriff auf die ursprünglichen Privilegien des Adels empfunden wurde. Die Bauern wollten naiverweise alles auf einmal haben, und in ihrer Mitte begann es auch zu gären, was zu lokalen Aufständen und Unruhen führte.

Joseph II. verstand es besser als jeder andere, die Gefahren der extremen Vielfalt des Heiligen Römischen Reiches, dieser riesigen, mehrsprachigen, multikonfessionellen und multikulturellen „Konföderation“, richtig einzuschätzen. In seinem Bemühen, die Struktur des Reiches zu straffen und gemeinsame Gesetze und Regeln für alle einzuführen, ging er wieder einmal geradlinig vor, indem er z. B. Deutsch zur gemeinsamen Amtssprache machte und keine Rücksicht auf den Nationalstolz der Ungarn, Tschechen, Flamen und Italiener nahm (ein Teil Italiens war ja Teil des Reiches). Die allgemeine Einführung der deutschen Sprache wurde mit Feindseligkeit aufgenommen, und in Brüssel kam es zu einem bewaffneten Aufstand.

In der Außenpolitik schließlich wandte sich Joseph II. vom Frankreich-Zentrismus ab und verbündete sich mit Russland, wobei er Katharina II. in ihrer Konfrontation mit der Türkei unterstützte. Seine Mutter Maria Theresia war der russischen Kaiserin äußerst feindlich gesinnt gewe-

sen; Katharinas lockere Sitten hatten sie angewidert. Dennoch trafen sich Katharina II. und Joseph II. am 24. Mai 1780, noch zu Lebzeiten Maria Theresias, in Mogilew (heute Mahiljou in Belarus). Initiator war der Kaiser, der das Treffen, verheimlicht vor seiner Mutter, über den russischen [340] Botschafter in Wien, Fürst Dmitri Michailowitsch Golizyn, vorbereitete. Auf einer Reise durch die Außenbezirke seines Reiches machte Joseph II. einen Abstecher ins benachbarte Weißrussland, und Katharina kam dort auf der anderen Seite der Grenze an. Seltsamerweise spürten sie sofort gegenseitige Zuneigung, obwohl man sich kaum unterschiedlichere Menschen vorstellen kann. Katharina bemühte sich stets, andere zu mögen, und war durchaus in der Lage, ihre Gesprächspartner durch liebevolle Behandlung und zornlose Scherze zu bezaubern. Joseph war völlig ohne Charisma und versuchte nicht einmal, den Anschein angenehmer Umgangsformen zu erwecken. Diejenigen, die den Kaiser nicht näher kannten, beschrieben ihn als einen sehr höflichen, aber äußerst kalten und arroganten Mann, der seinen Mitmenschen gegenüber gleichgültig war und über einen eigentümlich galligen Humor verfügte. Die wahrhaft spartanische häusliche Einfachheit, die Joseph II. auf seinen Reisen an den Tag legte, löste bei den russischen Adligen größte Verwunderung aus: Sie wurde als eine besondere Art von Arroganz empfunden, die ihren Vorstellungen von Gastfreundschaft zuwiderlief. Der Kaiser, der unter dem Pseudonym „Graf Falkenstein“ incognito reiste, wollte sich nicht zu erkennen geben, schlief ausschließlich in Gasthöfen, trug die übliche Allerweltskleidung, ging problemlos herum, ohne Wachen und Gefolge, interessierte sich nicht für Sehenswürdigkeiten und vermied es, kurze Beziehungen zu den örtlichen Adligen zu knüpfen.

Vielleicht war dies nicht das Wesen, sondern die Schutzmaske des Kaisers, der von Kindheit an gezwungen war, eine bestimmte Rolle zu spielen und seine wahren Gefühle zu verbergen. Joseph war keineswegs ein Heuchler, aber die wenigen Menschen, die unter seine Maske blicken durften (darunter Salieri, Mozart, Lorenzo Da Ponte, Gräfin Wilhelmine von Thun), wussten, dass sich darunter ein einsamer, schüchterner, leidgeprüfter und doch auch ein gütiger und feinfühligter Mensch verbarg, der sich bewusst den Interessen des Staates opferte. Offenbar erkannte auch Katharina II. in ihm das Wichtigste, was ihr an Joseph gefiel: seine herausragende Intelligenz, seine breite Bildung und die Fähigkeit zu außergewöhnlichen Handlungen. Nachdem sie einen Teil der Reise gemeinsam zurückgelegt hatten, trennten sich die Herrscher in Smolensk, doch Joseph setzte seine Reise in das Herz Russlands fort und besuchte Moskau und Sankt Petersburg. In Zarskoje Selo (heute Puschkin) wurden die Verhandlungen über ein Militärbündnis wieder aufgenommen. Joseph kommunizierte viel mit Katharina II., und zwar nicht nur über politische und staatliche Themen. [341]

In St. Petersburg traf der Kaiser auch mit Großfürst Pawel Petrowitsch und dessen 2. Frau Maria Feodorowna, geborene Prinzessin von Württemberg, zusammen. Schon damals hatte er die Idee, das politische und militärische Bündnis zwischen Österreich und Russland durch Blutsbande zu festigen, indem er die Ehe seines ältesten Neffen, Erzherzog Franz, mit Maria Feodorovnas jüngerer Schwester, Prinzessin Elisabeth von Württemberg, arrangierte. Auf diese Weise würden die beiden künftigen Kaiser Paul und Franz mit zwei Schwestern verheiratet sein. Dieser Plan stieß zunächst auf den Widerstand der Württemberger, da sie den Zorn ihres kriegerischen Nachbarn, des preußischen Königs Friedrich II., fürchteten, der mit der Annäherung der beiden ihm seit langem feindlich gesinnten Großmächte Österreich und Russland äußerst unzufrieden war. Doch Katharinas Zustimmung und Josephs Beharrlichkeit machten die bevorstehende Verlobung unausweichlich, auch wenn die Hochzeit verschoben werden musste, weil Prinzessin Elisabeth zu jung war; 1780 war sie erst 13 Jahre alt.

Vor diesem Hintergrund wird klar, warum die Kaiserin Katharina beschloss, den Großfürsten Pawel Petrowitsch und seine Gemahlin 1781 auf eine große Europareise zu schicken, und warum ihre Reise zweimal durch Wien führte. Sie reisten, wie Joseph selbst zuvor, incognito unter dem

Namen Graf und Gräfin Severny, aber im Gegensatz zu ihm hatten sie ein großes Gefolge und ließen sich die Freuden und Vergnügungen, die Österreich, Italien und Frankreich ihnen bieten konnten, nicht entgehen.

Ihr erster Besuch in Wien fand zwischen dem 21. November 1781 und dem 4. Januar 1782 statt. Ein berühmter Stich des Wiener Künstlers Hieronymus Löschenkohl zeigt die Silvesterfeier am 1. Januar 1782 in der Hofburg, an der Kaiser Joseph, Großfürst Pawel Petrowitsch und seine Gemahlin, die württembergische Familie, Herzog und Herzogin, ihr Sohn und die Braut von Erzherzog Franz, Elisabeth, teilnehmen. Der Kaiser unterhält sich mit einem jungen Mädchen, fast ein Mädchen, das wie ein Erwachsener gekleidet und frisiert ist. Dieses süße Halbkind konnte sein Herz erobern, und in der Wiener Gesellschaft wurde sogar gemunkelt, dass der Kaiser in Elisabeth verliebt sei und sie selbst heiraten wolle. Natürlich hatte er nicht die Absicht, dies zu tun, aber die gegenseitige Zuneigung, die ihn und seine Schwiegertochter einander näher brachte, erwärmte seine Seele in den letzten Jahren seines Lebens. Das Schicksal von Elisabeth war traurig: Sie heiratete 1788 Erzherzog Franz [342] und starb bei ihrer ersten Geburt am 18. Februar 1790 - und Joseph selbst starb am 20. Februar. Doch als sie das neue Jahr 1782 gemeinsam begrüßten, waren sie alle voller Hoffnung auf eine glückliche Zukunft.

Was konnte Gluck, der alt und krank war und das Komponieren neuer Opern entschieden aufgegeben hatte, mit diesen politischen und dynastischen Veränderungen zu tun haben? Natürlich war für die illustren Gäste, den Grafen und die Gräfin des Nordens und die Familie des Herzogs von Württemberg, ein großes Unterhaltungsprogramm geplant, über das sich Kaiser Joseph schon lange im Voraus Gedanken gemacht hatte. Er wollte seinen Gästen vor allem Glucks berühmte Reformopern zeigen: „Orpheus“, „Alceste“ und „Iphigenie auf Tauris“. Er selbst mochte Glucks Musik nicht besonders, war sich aber darüber im Klaren, dass, wenn es in Wien einen lebenden Klassiker zur Unterhaltung hoher Gäste gäbe, Bälle und Komödien allein unschicklich wären.

Das besondere Gluck-Festival, das nun Ende 1781 im Burgtheater stattfand, war für den Komponisten selbst sehr wichtig, denn er erhielt eine umfassende moralische Entschädigung für alle Angriffe, die er in Paris erlitten hatte, und für das spätere Schicksal seiner Opern in den Ländern deutscher Sprache. Bis dahin war Glucks Opernreform entweder mit italienischen oder französischen Texten verbunden gewesen, denn unter Maria Theresia hatte man der Entwicklung der deutschen Oper in Wien keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, obwohl gelegentlich Stücke in deutscher Sprache aufgeführt wurden.

Joseph II. machte sich daran, diese Situation zu ändern: Da Maria Theresia ihm auf dem Gebiet der Kultur eine gewisse Freiheit gelassen hatte, ordnete er schon 1776 die Gründung einer deutschen Gesellschaft in Wien an, und 1778 wurde die Opernkompanie des Burgtheaters als Nationaloper (Nationales Singspiel) bekannt. Das bedeutete, dass das gesamte Repertoire in deutscher Sprache aufgeführt werden musste, einschließlich der übersetzten Werke (die populären Opern von Grétry und Monsigny wurden weiterhin auf der Wiener Bühne aufgeführt). Neben den Opern gab es auch gesprochene Dramen, ebenfalls in deutscher Sprache, aber auch in ihnen erklang immer Musik: Das Stück begann mit einer Ouvertüre, und zwischen den Akten gab es Orchesterpausen. Der Kaiser mochte kein Ballett und hielt diese Ausschmückung des deutschen Theaters für eine Überflüssigkeit.

Der österreichische Komponist Ignaz Umlauf wurde zum Kapellmeister des Nationaltheaters ernannt, und das erste Werk des neuen Unternehmens war sein Singspiel „Die Bergknappen“ (1778). Es kombinierte eine volkstümliche Handlung mit Elementen eines Märchens, gesprochenen Dialogen, die [343] eine gute schauspielerische Leistung erfordern, und ausgedehnten musikalischen Nummern, die für erstklassige Sänger konzipiert waren.

Nicht jedes deutsche Theater konnte es sich leisten, die „Bergknappen“ zu inszenieren. Wien hatte solche Darsteller. Zum Ensemble des Nationaltheaters gehörten u. a. Caterina Cavalieri, entgegen dem italianisierten Namen keine Italienerin, sondern eine gebürtige Wienerin, Salieris Lieblingsschülerin, mit einer kräftigen und sehr virtuosen Stimme. Dazu kamen ein großartiger Tenor italienischer Schule, Josef Valentin Adamberger, und andere. In der Saison 1780/81 stieß der hervorragende deutsche Bass Johann Ignaz Ludwig Fischer für einige Jahre zum Ensemble.

Auch Glucks Werk wurde in die staatliche Politik der Schaffung eines deutschen Opernhauses einbezogen. Am 26. Juli 1780 führte das Nationaltheater seine französische komische Oper „Die Pilger aus Mekka“ auf, die ohne Bedeutungsverlust in ein deutsches Singspiel umgewandelt wurde und so ein neues Leben fand. Im selben Jahr 1780 wurde Umlauf von Salieri als Kapellmeister des Nationaltheaters abgelöst, und Umlauf wurde sein Stellvertreter. Salieri, der seit seinem 16. Lebensjahr in Wien lebte, beherrschte die deutsche Sprache kaum und hielt sie auch nicht für nötig, da der Kaiser perfekt Italienisch sprach. Um den Anforderungen der Zeit gerecht zu werden, schuf Salieri jedoch auch ein Singspiel auf einen deutschen Text, „Der Rauchfangkehrer“, das am 30. April 1781 mit Erfolg aufgeführt wurde.

Viel wichtiger aber war, dass Salieri von Jugend an ein leidenschaftlicher Anhänger Glucks war, und so fand der Auftrag des Kaisers, Ende 1781 drei ernsthafte Opern des alten Meisters zu produzieren, bei ihm volle Unterstützung. Gluck zuliebe wurden sogar einige Ausnahmen von der gängigen Praxis des Nationaltheaters gemacht: „Alceste“ und „Orpheus“ wurden in ihrer Wiener Fassung auf Italienisch gegeben, und nur für „Iphigenie auf Tauris“ wurde ein neuer deutscher Text geschaffen. Für die Rollen der Alceste, Eurydike und Iphigenie in Wien wurde eigens aus London die langjährige Bekannte von Gluck, Antonia Bernasconi, eingeladen, die sowohl auf Italienisch als auch auf Deutsch singen konnte. „Iphigenie auf Tauris“ wurde am 23. Oktober in Wien uraufgeführt, gefolgt von 10 weiteren Aufführungen. Die Premiere löste einen regelrechten Tumult aus. So viele Menschen wollten der Uraufführung beiwohnen, sodass zum Beispiel Mozart nicht zum Zug kam. In einem Brief vom 24. Oktober [344] berichtet er an seinen Vater:

*„Gestern war die Uraufführung der ‚Iphigenie‘. Ich habe sie allerdings nicht besucht. Denn um ins Parterre zu kommen, musste man um 4 Uhr einen Platz nehmen. So bettelte ich. Sechs Tage vorher wollte ich einen Platz im 3. Rang reservieren, aber die waren alle besetzt. Aber ich war bei fast allen Proben dabei ...“*¹⁶³

Mozarts Aussage bedarf eines Kommentars. Nur ein Teil der vorderen Reihen im Parterre hatten teure nummerierte Sitze mit Schlüssel (der Theaterwart war für den Schlüssel zuständig). Billige, nicht nummerierte Plätze und Stehplätze im hinteren Teil des Parterres wurden von denjenigen besetzt, die früher als andere kamen, und das Publikum durfte bereits 3 Stunden vor der Aufführung in den Saal. Das Gleiche galt für die Galerie. Das ärmere Publikum, das zu den Plätzen mit besserer Sicht auf die Bühne gelangen wollte, verursachte oft ein Gedränge am Eingang. Aristokraten, die Logen reserviert oder Karten für gesperrte Plätze im Parterre gekauft hatten, konnten sich Zeit lassen und erst kurz vor der Aufführung im Theater eintreffen.

Die Solisten waren ausgezeichnet, aber Gluck war gezwungen, zugunsten der Sänger Änderungen vorzunehmen, die die ursprüngliche, perfekte Integrität der Partitur zerstörten. Die Rolle der Iphigenie wurde, wie bereits erwähnt, von Antonia Bernasconi gesungen, und mit ihr gab es keine großen Probleme. Aber die Rollen des Orestes und des Pylades wurden mit zwei Tenören, Valentin Adamberger und Joseph Matthias Souter, besetzt, wodurch der ursprüngliche Kontrast zwischen dem düsteren, unruhigen Bariton (Orestes) und dem lyrischen Tenor (Pylades) eingeebnet wurde. Für die Rolle des Thoas wurde der brillante Johann Ludwig Fischer engagiert; doch trotz

163 Mozart 2006, 297.

seines großen Stimmumfangs war er eher ein Bass als ein hoher Bariton, und die Arie im 1. Akt musste um einen Ton tiefer gesetzt werden, was den perfekten Klangplan der französischen Fassung verzerrte. Gluck entfernte auch die hohen Töne in den Rezitativen. Aus unbekanntem Gründen wurde der schöne Chor der Priesterinnen, der in Paris den 2. Akt abgeschlossen hatte, entfernt; in Wien wurde er durch eine kurze, schwermütige Pantomime ersetzt, deren Musik aus „Echo und Narziss“ entlehnt war.

Von April bis Anfang Juli 1781 war Gluck mit der Überarbeitung von „Iphigenie auf Tauris“ beschäftigt, als er einen weiteren, nunmehr schweren Schlaganfall erlitt. Die Proben konnte er nun nicht mehr leiten, und alle Aufführungen wurden von Salieri dirigiert. Bei der Uraufführung war Gluck jedoch wieder anwesend: Er wurde in einer Sänfte herbeigebracht.¹⁶⁴ Die Wiener Fassung der „Iphigenie auf Tauris“ [345] ist die letzte Opernpartitur, die direkt aus seiner Feder stammte. Aus all den oben genannten Gründen ist sie dem Pariser Original an musikalischer Vollkommenheit unterlegen, aber dank des deutschen Textes war sie in Österreich und Deutschland weit verbreitet. Im 19. Jahrhundert erschienen jedoch andere Übersetzungen, denn die 1781 in Wien aufgeführte schien den einen plump und unbeholfen, den anderen war sie voller zu harscher Ausdrücke.

Die deutsche Fassung des Textes von „Iphigenie auf Tauris“ stammt von Johann Baptist von Alxinger (1755-1797), der 1780 sein Debüt als Dichter gab. Sein Name stand nicht auf dem Theaterzettel, aber 1782 war er bereits an die Presse durchgesickert, und es war seine Übersetzung der „Iphigenie auf Tauris“, die ihn schließlich in die Geschichte eingehen ließ. Alxingers andere literarische Werke, die 1810 posthum in 10 Bänden veröffentlicht wurden, sind in Vergessenheit geraten und heute nur noch einigen Spezialisten für die Literatur seiner Zeit bekannt. Alxinger war ein leidenschaftlicher Josephinist, auch aktiver Freimaurer und Anhänger aufklärerischer Ideen - so sehr, dass ihm der Wiener Zensor 1784 nach Prüfung der von ihm eingereichten Gedichtsammlung verbot, 4 der gewagtesten Gedichte zu drucken. Darunter waren „Das Zölibat“ (ein Protest gegen das von katholischen Priestern geforderte Zölibatsgelübde) und „Der Diener Gottes“ (eine Anprangerung der lockeren Moral des Klerus).¹⁶⁵ Diese Gedichte haben jedoch viel mehr publizistische Pointen als rein poetische Verdienste.

Unter der Feder eines solchen Übersetzers erhielt der Text der Iphigenie auf Tauris, der im Original von Guillard bereits recht gewagt war, einen noch radikaleren Klang, insbesondere in der Auflösung des 4. Aktes. Im Moment der Ermordung von Thoas ruft der plötzlich auftauchende Pylades bei Guillard aus: „Nein, du bist es, der sterben wird!“ - und er erdolcht ihn mit seinem Schwert zu Tode. Bei Alxinger erwidert Pylades: „Nein, Tyrann! Du musst sterben.“ Im Libretto von Guillard wird der Skythenkönig zwar auch als „Tyrann“ bezeichnet, aber Alxinger betont dieses Wort gerade in der Szene der Ermordung des Königs, die hier zu einer Szene des Tyrannenmords wird, deutlich.

Man kann sich nur fragen, welche Gefühle eine solche Oper in Großfürst Pawel Petrowitsch geweckt haben mag, der später selbst dazu bestimmt war, durch die Hand der Verschwörer zu sterben, die ihn heimlich als „Tyrann“ zum Tode verurteilt hatten. Natürlich, im Jahr [346] 1781 war er noch nicht Kaiser und konnte wahrscheinlich den Ausgang der Iphigenie auf Tauris auch nicht mit seinem eigenen Schicksal in Verbindung bringen. Doch für viele Westeuropäer blieb Russland auch in der nach-petrinischen Zeit ein relativ barbarisches Land.

164 Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783 (1782). Herausgeg. von J. N. Forkel. Leipzig o. J., S. 154.

165 Literatur der Aufklärung: 1765- 1800 / hrsg. von Edith Rosenstrauch-Königsberg. Wien Köln Graz 1988. S. 130-141, 156.

In den künstlerischen Werken, die im 18. Jahrhundert im Westen entstanden, tauchten Russen nur selten direkt auf, sondern oft in der allegorischen Gestalt von „Skythen“ oder „Tataren“. In der Tragödie von La Touche und im Libretto von Guillard waren die Skythen jedoch kaum als Russen gemeint, und Tauris selbst wurde als ein fast konventioneller Schauplatz dargestellt. Doch im Kontext der russisch-österreichischen Beziehungen in den 1780er Jahren wurde der Inhalt von „Iphigenie auf Tauris“ plötzlich politisch relevant, wenn nicht gar aktuell. Denn nur wenige Jahre später, 1787, reiste Kaiser Joseph mit Katharina II. durch die gerade von den Türken zurückeroberten Gebiete, und besuchte darunter auch das berüchtigte Tauris - die Halbinsel Krim. In diesem Fall hätten die Skythen in Glucks Oper gar nicht als Russen, sondern als Türken verstanden werden müssen, und der grausame Tyrann Thoas sah aus wie die Personifizierung von orientalischem Despotismus und Fanatismus. Dennoch erscheint die künstlerische Rechtfertigung der Ermordung des Zarewitsch in Anwesenheit zweier Personen kaiserlichen Blutes heute als eine unheilvolle und unheimliche Vorhersage künftiger Ereignisse, die Gluck glücklicherweise nicht mehr erlebte.

Das Programm des Aufenthaltes des großherzoglichen Paares in Wien war sehr umfangreich. Der Verlauf dieses halboffiziellen Besuchs wurde in den Wiener Zeitungen, insbesondere in der Wiener Zeitung, beschrieben und spiegelt sich in den Briefen und Erinnerungen der Zeitgenossen wider. Das Festival der Gluck-Opern stand zwar nicht im Mittelpunkt des Programms, erregte aber dennoch große Aufmerksamkeit. Am 5. Dezember besuchten Pawel Petrowitsch und seine Frau eine Aufführung des Singspiels „Die Pilger aus Mekka“, am 11. November, 27. November und 9. Dezember „Iphigenie auf Tauris“, am 25. November hörten sie „Alceste“ in Schönbrunn und am 13. und 27. Dezember die gleiche Oper im Burgtheater. Offenbar waren sie auch bei einer Aufführung von „Orpheus“ am 31. Dezember dabei, obwohl die Zeitungen darüber nicht berichteten.

Da der Komponist alt und krank war, besuchte ihn der Großherzog persönlich am 28. November. Der Status des „Grafen Severny“ erlaubte es ihm, dies ohne Rücksicht auf die Etikette zu tun. Für Maria Theresia war so etwas unvorstellbar, aber Kaiser Joseph setzte sich oft über alle Regeln hinweg, und Paul Petrowitsch dachte wahrscheinlich, dass eine solche [347] Handlung in Wien nicht als Beeinträchtigung seines hohen Ranges empfunden werden würde (Am selben Tag besuchte der Großherzog einen anderen lebenden Klassizisten, den 84-jährigen Metastasio).

Offenbar wegen der Vertraulichkeit des Besuchs von Pawel Petrowitsch bei Gluck schwieg die „Wiener Zeitung“ über dieses Ereignis, aber eine andere Publikation, die Florentiner „Gazzetta universale“, erwähnte es kurz in ihrer Ausgabe vom 19. Dezember 1781. Einige Details des Besuchs wurden von Gluck selbst in einem Brief vom 30. November an Franz Kruthofer in Paris mitgeteilt:

„Der Erfolg der deutschen ‚Iphigenie in Tauris‘ hat sich gefestigt, und der russische Großfürst war so begeistert davon, dass er mich am nächsten Tag in Begleitung des Prinzen Ferdinand von Württemberg besuchte und den Wunsch äußerte, mich näher kennenzulernen. Dies erregte hier großes Aufsehen, und viele Leute drängten sich um mein Haus, um darüber zu sprechen. Er hörte auch die italienische ‚Alceste‘ und war besonders von der Arie am Ende des revidierten Aktes begeistert, in der die Worte ‚Me déchire le coeur‘ vorkommen. Das soll Herrn Marmontel eine Lehre sein, denn der Großherzog machte mir das Kompliment, dass er schon viel Musik gehört habe, aber keine habe sein Herz so sehr berührt wie meine ...“¹⁶⁶

166 Dies bezieht sich auf die Arie von Alceste am Ende des zweiten Aktes der Pariser Fassung („Oh! malgre moi“). Der ironische Gruß an Marmontel geht auf dessen Kritik an Gluck zurück, der in der letzten Phrase dieser Arie die Gefühle der Heldin naturalistisch ausdrückt.

Pawel Petrowitsch war eine viel komplexere Persönlichkeit, als viele Historiker und Schriftsteller des 19. und 20. Jahrhunderts ihn sich vorstellten; er wird heute ganz anders behandelt als während der kurzen Zeit seiner Herrschaft (1796-1801) und nach seiner Ermordung durch seine Kumpane, mit stillschweigender Duldung seines ältesten Sohnes, Alexanders I. Die Situation von Pawel war zunächst tragisch: Er war der einzige legitime Erbe seines Vaters, Kaiser Peter III., und hatte eine vielseitige, einem Zarewitsch angemessene Erziehung genossen, aber Katharina II. hatte nicht nur nicht die Absicht, ihm den Thron - zumindest teilweise - zu überlassen, sondern auch nicht, die Macht mit ihm zu teilen, wie es Maria Theresia mit Joseph II. getan hatte. Vielmehr dachte sie in ihren letzten Lebensjahren daran, die Thronrechte an ihren Enkel Alexander zu übertragen und Pawel zu übergehen.

Bereits in den 1780er Jahren wurde Pawel als [348] „der russische Hamlet“ bezeichnet, auch in Wien. Ein Brief Mozarts an seinen Vater vom 1. November 1781 erzählt hinter vorgehaltener Hand, wie zunächst beschlossen wurde, Shakespeares Hamlet vor dem großherzoglichen Paar aufzuführen, als der Schauspieler Johann Franz Hieronymus Brockmann, der als bester „Hamlet“ der Wiener Bühne galt, dem Grafen Orsini-Rosenberg, Direktor der kaiserlichen Theater, mitteilte, dass dieses Stück nicht aufgeführt werden sollte: „Warum nicht?“ „Weil der Großherzog selbst kein anderer ist als Hamlet.“

Zweifellos fühlte Pawel tief die Qualen seiner seltsamen Position als machtloser Erbe, der längst Kaiser hätte werden sollen. Joseph II. verstand ihn wahrscheinlich so gut wie jeder andere, obwohl sein Verhältnis zu seiner Mutter nicht so feindselig war. Natürlich konnten die beiden Herrscher über diese Themen nicht miteinander sprechen, aber während des Besuchs des großherzoglichen Paares in Wien empfing der Kaiser Pawel Petrowitsch mit aller gebotenen Ehrerbietung und Pracht. Mozart erwähnte in einem seiner Briefe sogar, dass „der russische Zar“ in Wien zu Besuch war, obwohl Paul zu diesem Zeitpunkt noch nicht Zar resp. Kaiser war.

Das auf den Besuch des „Grafen und der Gräfin Severny“ abgestimmte Opernfestival von Gluck kann auch als eine Art künstlerische Botschaft verstanden werden. Dem Großherzog wurde nicht nur die beste, sondern auch die ernsthafteste Musik der Zeit geboten, auch wenn dieses Repertoire nicht ganz in das Konzept des von Joseph II. selbst geschaffenen Nationaltheaters passte. Im Gegensatz zu Joseph, der die Opera seria für langweilig und veraltet hielt, hatte Pawel eine Vorliebe für dieses Genre. Glucks Reformationsopern waren von anderer Art, aber sie enthielten nichts Unterhaltsames. Es handelte sich um eine hohe und schwierige Kunst, die vom Publikum geistige Arbeit verlangte. Pawel Petrowitsch erwies sich als dankbarer Zuhörer, und sein informeller Besuch bei Gluck ist ein Beweis dafür, dass die Botschaft ihr Ziel erreicht hatte.

Nach der Rückkehr des Großherzogs von seiner Auslandsreise nach St. Petersburg hätten Glucks Opern auf den dortigen kaiserlichen Bühnen aufgeführt werden sollen. Doch aus verschiedenen Gründen geschah dies nicht. Das einzige offensichtliche Ergebnis der Reise war eine Aufführung der Oper „Orpheus“ in der Wiener Fassung, die 1782 zu Ehren des Geburtstags von Katharina der Großen (am 7. Dezember) veranstaltet wurde. Bei dieser Gelegenheit wurde am 24. November ein Libretto mit einem Paralleltext gedruckt, und die russische Übersetzung war äqui-rhythmisch, d.h. geeignet [349] zum Mitsingen.¹⁶⁷ Der Name des Übersetzers wurde nicht genannt, aber die Urheberschaft des Dichters und der Komponisten war sehr bunt: „Lyrik von Herrn Calzabigi. Musik vom glorreichen Kapellmeister, Kavalier Gluck“ (siehe Abbildung). Die Ausgabe enthielt auch die Namen der Interpreten der wichtigsten Gesangspartien (Orpheus war der Kastratensopranist Comaschino, mit richtigem Namen Christofaro Arnaboldi, Eurydike war die Sopranistin Caterina Gibetti) sowie die Namen der Solisten der Ballettperioden. Die Furien wurden

167 Nach Meinung von A. L. Porfirieva, die in einem persönlichen Gespräch mit der Autorin des Buches geäußert wurde, könnte die Übersetzung von Ivan Afanasyevich Dmitrevsky (1734-1821) stammen.

von männlichen Tänzern getanzt, aber die Rollen der „Seligen Geister“ wurden von Maria Grekova und dem Choreografen Ivan Stackelberg gespielt. Die Aufführung war offensichtlich spektakulär; im Libretto war von „machine“ (Maschinen) und speziell entworfenen Kostümen die Rede. Die Bühnenbildner waren Francesco Gradizzi und Ludwig Tischbein. „Orpheus“ blieb jedoch nicht im Repertoire, und auch die anderen Opern von Gluck wurden in dieser Zeit nicht auf den russischen Hofbühnen aufgeführt.

Graf Nikolai Petrowitsch Scheremetew, der Besitzer eines Leibeigenen-Theaters in den Gutsbezirken Kuskowo und Ostankino bei Moskau, interessierte sich für Glucks französische Reformoper. Als Musiker vervollkommnete er sein Cellospiel bei einem Cellisten der Pariser Oper namens Ivar (der Name dieses Musikers ist noch nicht geklärt). Dank Ivar, mit dem der Graf in regem Briefwechsel stand, erhielt Scheremetew Partituren von Opern von Gluck, Piccinni, Sacchini, Salieri, Grétry und anderen zeitgenössischen Komponisten. Im Kuskowsky-Theater wurde 1787 Glucks „Armide“ aufgeführt (und, wie zum Vergleich, Piccinnis „Roland“ und „Armide“ zum gleichen Thema). Inszenierungen von „Alceste“ und „Iphigenie auf Tauris“ wurden vorbereitet, wenn auch nicht realisiert. Doch dies belegt, dass der Graf und seine Musiker auf jeden Fall mit diesen Opern vertraut waren. Im Jahr 1791 inszenierte Scheremetew das Ballett „Echo und Narziss“ zur Musik von Glucks letzter Oper. Diese Variante wurde nicht zufällig gewählt; der Graf wusste offensichtlich, dass die Oper selbst in Paris keinen Erfolg hatte, aber die Ballettszenen fanden den Beifall des Publikums. Eine ähnliche Verwandlung erfuhr der „Orpheus“, der am 10. Mai 1795 auf der Hofbühne in St. Petersburg als pantomimisches Ballett aufgeführt wurde. Es folgte am 13. Juli desselben Jahres das Ballett „Don Juan“, bei dem die Musik von Gluck durch Nummern von Carlo Canobbio ergänzt wurde. Danach beschloss die Direktion der kaiserlichen Theater, die Partitur von „Alceste“ aus Wien auszuschreiben; laut einem Eintrag in der Archivübersicht wurden dafür am 31. Dezember 1796 18 Rubel bezahlt.¹⁶⁸ Die Aufführung fand jedoch nicht statt: Der Tod von Katharina II. Am 6. (17. greg.) November, die darauffolgende lange Trauerzeit und die Vorbereitungen für die Krönung von Pawel Petrowitsch machten die Idee irrelevant. Am Ende des 18. Jahrhunderts gab es in Russland keine feste Tradition der Aufführung von Glucks Opern, und im 19. Jahrhundert kam eine weitere Epoche, in deren Weltbild die Kunst Glucks nicht mehr passte. Die Folgen sind bis heute spürbar, da Glucks Opern, mit Ausnahme von „Orpheus“, nur selten auf den Spielplänen der heimischen Musiktheater erscheinen.

168 Klimovitsky A. Gluck, musaikliche Werke, Petersburg 1, 258.

Gluck und Mozart

Der Beginn der Alleinherrschaft von Kaiser Joseph II. brachte einen deutlichen Wandel im Wiener Musik- und Theaterleben. Die besten schöpferischen Kräfte des Reiches konzentrierten sich in Wien, was zu einer noch nie dagewesenen Konzentration von Genies und Talenten führte, aber auch zu einem sehr scharfen Wettbewerb zwischen ihnen. Gluck hatte aufgrund seines Alters und seines schlechten Gesundheitszustandes nicht mehr die Absicht, in diese Auseinandersetzung einzugreifen und mit irgendjemandem zu konkurrieren, aber objektiv gesehen war er in der Saison 1781/82 der beliebteste und am häufigsten aufgeführte Komponist.

Wolfgang Amadeus Mozart, der sich seit dem Frühjahr 1781 in Wien aufhielt, hatte sich in skandalöser Weise von seinem offiziellen Verhältnis zum Salzburger Erzbischof Hieronymus Colloredo gelöst und wagte den Schritt zum „freien Künstler“, der von Aufträgen, Konzerten und Unterricht lebte. Kaiser Joseph sympathisierte mit Mozart und unterstützte ihn, wo er nur konnte. Wann immer er Mozarts öffentlichen oder privaten Aufführungen beiwohnte, hinterließ ihm der Kaiser ein Honorar von 50 Dukaten - eine für die damalige Zeit sehr beachtliche Summe, von der ein sparsamer Bürger ein ganzes Jahr lang leben konnte (Mozart war jedoch nicht für seine Sparsamkeit bekannt, und sein weltlicher Lebenswandel zwang ihn dazu, viel Geld [351] auszugeben.)

In den Briefen Mozarts an seinen Vater wurde sein Wunsch erörtert, zum Musiklehrer der Prinzessin Elisabeth von Württemberg, der zukünftigen Braut von Erzherzog Franz, ernannt zu werden, und Mozart gab ihr sogar einige Unterrichtsstunden, doch dann wurden ihm Antonio Salieri, der sich längst als geschickter Gesangslehrer erwiesen hatte, und der Hoforganist Johann Georg Albrechtsberger vorgezogen.

Während des Besuchs des großherzoglichen Paares wurde Mozart den vornehmen Gästen vorgestellt, er spielte für sie in der Residenz des russischen Botschafters Dmitri Michailowitsch Golizyn, und am 24. Dezember veranstaltete Kaiser Joseph in Schönbrunn einen Klavierwettbewerb zwischen Mozart und dem englischen Pianisten und in Italien geborenen Komponisten Muzio Clementi, der für seine unglaubliche Virtuosität bekannt war. Diesem Wettbewerb wohnten die Großherzogin Maria Feodorowna sowie russische und österreichische Aristokraten bei, die die Herrscher begleiteten. Die Meinungen waren geteilt, aber der Kaiser war der Meinung, dass Mozart der Sieger sei.

Es kann also nicht gesagt werden, dass Mozart in irgendeiner Weise vernachlässigt wurde. Hinzu kommt, dass er vor allem als Genie der Instrumentalmusik galt, als brillanter und eindringlicher Pianist und Improvisator sowie als Autor schöner Solo- und Ensemble-Sonaten und anderer Kammermusikwerke. Mozart selbst glaubte, dass seine wahre Berufung die Oper sei, aber es erwies sich als sehr schwierig, damit in Wien den Durchbruch zu schaffen. Das objektive Hindernis war nicht Salieri, der in den Jahren 1781-1782 nichts besonders Bedeutendes schuf; das Singspiel „Der Raufgangkehrer“ zählt nicht -, sondern Gluck. Mozart kannte Glucks Werk sehr gut und es beeinflusste zweifellos die Entwicklung seiner eigenen Opernästhetik in den 1780er und 1790er Jahren. Doch wie bei Mozart üblich, wurden alle seine Eindrücke von der Musik anderer Komponisten einer tiefgreifenden kritischen und künstlerischen Neubewertung unterzogen. Besonders ergiebig waren solche Dialoge mit den bedeutendsten Meistern der Vergangenheit und Gegenwart: Händel, Johann Sebastian Bach und sein Sohn Johann Christian sowie die Haydn-Brüder Joseph und Michael.

Das anschaulichste und offensichtlichste Beispiel für Mozarts schöpferischen Wettbewerb mit Gluck war Mozarts Konzertarie „Das Volk von Thessalien“ („Popoli di Tessaglia!“), die er 1779 in München für die aufstrebende Primadonna Aloisia Weber, das Objekt seiner feurigen Jugendliebe, schrieb (Aloisia heiratete später den Wiener Schauspieler Joseph Lange, und Mozart heiratete ihre eigene Schwester Constanze). Diese Arie sollte als Einlage in Glucks „Alceste“ aufgeführt werden, und Mozart vertonte daher denselben Text von Calzabigi. Die Arie erwies sich als äußerst umfangreich, vor allem aber als außerordentlich virtuos und in der „tessitura“ sehr schwierig. Aloisia war ein Sopran von seltener Schönheit und Reichweite, und Mozart fügte mehrere hohe Töne (Dreigestrichenes G = G der 3. Oktave) in die Arie ein, die nur wenige Sängerinnen und Sänger singen konnten, ohne in einen schrillen Schrei zu verfallen.

Gluck waren solche Küchentöne völlig fremd, und er griff in seinen reformierten Opern nie auf sie zurück. Im Kontext von Glucks „Alceste“ wirkte Mozarts Arie völlig fremd, obwohl die Praxis der eingeschobenen Nummern zu dieser Zeit sehr verbreitet war. Bezeichnend ist jedoch die völlig unterschiedliche Herangehensweise der beiden großen Komponisten an ein und dasselbe Bild. Glucks „Alceste“, die sich an das Volk wendet, vergisst nicht einen Moment lang ihren königlichen Rang; ihre Klagen sind zurückhaltend und edel. In Mozarts „Alceste“ erscheint sie in erster Linie als leidenschaftlich liebende Frau, die sich ihrer Tränen nicht schämt und den Schmerz, der ihr Herz quält, nicht verbirgt.

Ende 1780 schrieb Mozart eines seiner originellsten Werke, die Oper „Idomeneo, König von Kreta“, die am 29. Januar 1781 am Münchner Hoftheater uraufgeführt wurde. Die Gattung „Idomeneo“ wird gewöhnlich als Opera seria definiert, da die Sprache des Libretto italienisch ist und die Komposition der Partitur von Arien dominiert wird, die für Sänger der italienischen Schule bestimmt sind. „Idomeneo“ weist aber auch Züge einer französischen Musiktragödie auf, da die Handlung der gleichnamigen Oper von André Campra (1712) entlehnt wurde. Vor allem aber ist die unsichtbare Präsenz von Gluck ständig spürbar. Sie zeigt sich in der ungewöhnlich konstruierten, stürmischen Ouvertüre, die direkt in den 1. Akt übergeht, in der Behandlung der Chor- und Ballettepisoden (alle Ballette sind in den Handlungsverlauf eingebaut) und vor allem in der Höhepunktsszene des 3. Aktes, der Opferszene. Die Handlung sieht vor, dass König Idomeneo dem Gott Neptun das leichtsinnige Gelübde ablegt, ihm das erste Lebewesen zu opfern, das er an der kretischen Küste trifft, wenn er dem Tod in einem Seesturm entgeht, und dieses unschuldige Opfer stellt sich als sein einziger Sohn Idamante heraus. Der Prinz ist bereit, sich in sein Schicksal zu fügen, aber die Opferung wird [353] von der gefangenen trojanischen Prinzessin Ilia unterbrochen, die in ihn verliebt ist und bereit ist, im Austausch für Idamante zu sterben. Doch dann verkündet die Gottheit selbst ihren Willen: Idomeneo muss auf den Thron verzichten, Idamante wird König und Ilia seine Frau! Diese ganze Szene ist natürlich sehr mozartisch in ihrem leidenschaftlichen und nervösen musikalischen Ausdruck und ist durchdrungen von deutlichen Reminiszenzen an Glucks Opern, vor allem an „Alceste“ (die Stimme der unsichtbaren Gottheit begleitet von Blechbläsern) und „Iphigenie in Aulis“ (zeremonielle Musik vor der Opferszene). Das Bild des geplagten Idomeneo ähnelt in vielerlei Hinsicht dem des Agamemnon, auch wenn sie musikalisch sehr unterschiedlich dargestellt werden. Außerdem ist in „Idomeneo“ Elettra (griech. Elektra), Agamemnons Tochter und Schwester von Iphigenie und Orestes, als zweite Heldin präsent, die sich hier als Braut von Idamante und eifersüchtige Rivalin von Ilia erweist. Mozarts Porträt der stolzen und rachsüchtigen Elettra steht der Charakterisierung der Klytämnestra aus Iphigenie in Aulis nahe. Die Ereignisse in „Idomeneo“ bilden eine semantische Parallele zu den Ereignissen in „Iphigenie in Tauris“; beide Opern erzählen von den Folgen des Trojanischen Krieges, tragisch sowohl für die Besiegten als auch für die Sieger.

Es wäre sicherlich logisch, „Idomeneo“ in Wien unmittelbar nach „Iphigenie auf Tauris“ aufzuführen. Mozart selbst träumte davon und plante, die Rolle des Idomeneo vom Tenor in den Bass

zu verlegen, wobei er mit der Mitwirkung von Johann Ludwig Fischer rechnete. Aber diese Idee erwies sich als nicht realisierbar. Kaiser Joseph II. hielt an seiner Linie des deutschen und vorwiegend komischen Repertoires fest und machte nur bei Gluck eine Ausnahme. Der geniale „Idomeneo“ wurde zu Mozarts Lebzeiten nie auf der Wiener Hofbühne aufgeführt, und auch nur ein einziges Mal privat, am 13. März 1786 im Palais des Fürsten Johann Adam von Auersperg, und die Solopartien wurden meist von aristokratischen Dilettanten gesungen, die niemals öffentlich aufgetreten wären.

Im Vorgriff auf die Ankunft der russischen Gäste beauftragte Joseph II. Mozart mit einer deutschen Oper zu einem politisch aktuellen türkischen Thema der Zeit: „Die Entführung aus dem Serail“. Die Oper wurde im Sommer 1781 fertiggestellt, aber nicht mehr in dieser Spielzeit aufgeführt. Da in der „Entführung aus dem Serail“ dieselben Hauptdarsteller singen sollten wie in der „Iphigenie auf Tauris“ (Adamberger und Fischer), war es unmöglich, zwei so schwierige Opern gleichzeitig einzustudieren, und man gab [354] Gluck, dem älteren und damals berühmteren der beiden Genies, den Vorzug. Mozart war darüber sichtlich verärgert, aber er musste sich damit abfinden und abwarten.

Die Uraufführung von „Die Entführung aus dem Serail“ fand schließlich am 16. Juli 1782 statt. Die Oper erlebte 14 Aufführungen, und am 8. Oktober dirigierte Mozart die Aufführung während des zweiten Aufenthalts des russischen Großherzogspaares in Wien. Der Erfolg der „Entführung“ war von Anfang an enorm, aber es gab auch Kritik. Die berühmteste davon wird Kaiser Joseph zugeschrieben, der nach der Uraufführung zum Komponisten gesagt haben soll:

„Zu schön für unsere Ohren und zu viele Noten, lieber Mozart!“¹⁶⁹

Worauf Mozart, wie die Anekdote erzählt, frech antwortete:

„Genau so viele Noten wie nötig, Majestät!“

Dieser Satz wird meist als Zeichen des mangelnden Verständnisses des Kaisers für Mozarts Musik gedeutet, aber in Wirklichkeit bedeutet er genau das Gegenteil. In der „Entführung aus dem Serail“ gibt es in der Tat „zu viele Noten“, d. h. die Oper übertraf bei weitem den Umfang und die Komplexität des zuvor entstandenen Singspiels. Alle Arien der Protagonistin Konstanze, die unter dem türkischen Pascha Selim in Gefangenschaft schmachtet, sind unglaublich schwierig, da sie für den virtuosen Gesang von Catarina Cavalieri konzipiert wurden, und auch ihre heroische Arie aus dem 2. Akt, „Alle Höllenqualen“, erfordert eine große körperliche Ausdauer. Aber auch die Nummern, die dem Singspiel-Stil näher stehen, sind musikalisch anspruchsvoll, darunter der kurze Chor der Janitscharen aus dem 1. Akt, der von einer lärmenden „türkischen“ Orchestrierung begleitet wird.

Nachdem er einige Jahre später Mozarts Oper kennengelernt hatte, bemerkte Goethe 1787 selbstkritisch:

„Alle unsere Bemühungen, uns in das Einfache und Beschränkte zu verschließen, waren vergebens, als Mozart erschien. Die Entführung aus dem Serail hat alles umgeworfen.“

Die türkische Handlung der Oper gab Anlass zu Angriffen von anderer Seite: In Wien war die Rede davon, dass „Die Entführung aus dem Serail“ im Grunde genommen fast ein Plagiat von Glucks „Die Pilger aus Mekka“ sei. In der Tat gibt es aufgrund der ähnlichen Handlung (die Rettung der Braut des Helden aus türkischer Gefangenschaft), des janitscharischen Kolorits und der

169 Wörtlich: "Zu schön für unsere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!"

Verbindung von Lyrik und Humor eine gewisse Gemeinsamkeit zwischen den beiden Opern. Doch hier setzte sich Gluck selbst für seinen jüngeren Kollegen ein. Der Premiere von „Die Entführung aus dem Serail“ konnte er aus gesundheitlichen Gründen nicht beiwohnen, [355] aber er drückte seine volle Unterstützung für Mozart aus und bat die Theaterleitung, die Oper am 6. August 1782 aufzuführen, wenn es ihm sein Gesundheitszustand erlaubte, das Haus zu verlassen. „Gluck machte mir viele Komplimente. Morgen diniere ich bei ihm“, schrieb Mozart nicht ohne Stolz am 7. August an seinen Vater in Salzburg.

Von nun an verfolgte Gluck Mozarts Werk mit wachsendem Interesse und Bewunderung. Am 11. März 1783 gab Mozarts Schwägerin, die Primadonna Aloisia Lange, im Burgtheater eine Konzert-Akademie. Das Programm bestand hauptsächlich aus Mozarts Vokal- und Instrumentalwerken: seine Pariser Symphonie (Nr. 31, KV 297),¹⁷⁰ sein Klavierkonzert in C-Dur (KV 415) und ein neues Finale, das mitreißende Rondo für das Klavierkonzert in D-Dur (KV 175), wurden aufgeführt. Am nächsten Tag schrieb Mozart an seinen Vater:

„Gluck hatte eine Loge neben der Familie Lange, wo meine Frau saß. Er lobte sowohl die Sinfonie als auch die Arie ohne Ende und lud uns alle vier zum Abendessen am nächsten Sonntag ein.“

Zwölf Tage später, am 23. März 1783, gab Mozart seine eigene Akademie im Burgtheater, die von Kaiser Joseph II. besucht wurde. Es wird vermutet, dass auch Gluck anwesend war, denn als eine der Zugaben spielte Mozart seine virtuosen Klaviervariationen über das Thema der Ariette des Derwishes Calender aus Glucks „Pilgern“: „Unser dummer Pöbel meint“ (KV 455). Mozart hatte damals keinen fertigen Text für die Variationen und improvisierte sie teilweise; sie wurden in ihrer endgültigen Form am 25. August 1784 aufgenommen. Die Wahl dieses Themas kann als Hommage an Gluck, aber auch als Botschaft an ihn in äsopischer Sprache verstanden werden: Mit den „törichtchen Schwarzen“ könnte das Wiener Publikum gemeint sein, das dazu neigte, sich von oberflächlichem Glitter hinreißen zu lassen und die wirklich großen Meister nicht zu würdigen. In einem Brief an seinen Vater vom 17. August 1782 äußerte sich Mozart bitter darüber: „Du weißt sehr wohl, dass es die Deutschen waren, und niemand sonst, die sich in allen Künsten ausgezeichnet haben. Aber wo haben sie ihr Glück, ihren Ruhm gefunden? Nicht in Deutschland! Nicht einmal Gluck. Hat Deutschland ihn groß gemacht? Leider nein!“ Das Schlagwort „Deutschland“ [356] wurde hier natürlich weit gefasst und meinte in erster Linie das Habsburgerreich mit Wien als Hauptstadt.

Trotz seiner guten Beziehungen zu Gluck konnte oder wollte sich Mozart ihm nicht wirklich nähern, wie er es später mit Haydn tat. Der Einfluss von Gluck war jedoch in Mozarts Opern weiterhin spürbar, auch in seinen letzten Opern, der Opera seria „La clemenza di Tito“ und dem 1791 entstandenen Singspiel „Die Zauberflöte“. In der Zauberflöte kann man Gluck'sche Reminiszenzen nicht nur in der erhabenen Musik der Priester und des Zarastro entdecken, sondern auch in Taminos Arie mit der Flöte aus dem 1. Akt, die leichte Anklänge an Orpheus' berühmter Arie „Ich habe Eurydike verloren“ enthält.

Mozarts mangelndes Interesse an einem vertieften Dialog mit Gluck mag darauf zurückzuführen sein, dass der ältere Meister nichts Neues mehr schuf; alle seine großen Leistungen lagen in der Vergangenheit. Darüber hinaus hoffte Mozart, dass das Ableben zumindest zweier alter Titularmusiker ihm eine berufliche Perspektive eröffnen würde. In Briefen an seinen Vater deutete er solche Disposition an: Nach dem zu erwartenden Tod des ersten Hofkapellmeisters Giuseppe

170 KV (Köchel-Verzeichnis) ist die in der Musikwissenschaft verwendete Abkürzung für die Nummerierung der Werke Mozarts nach dem von Ludwig von Köchel erstellten Katalog. Der Titel „Pariser Sinfonie“ stammt nicht vom Autor, aber die Sinfonie wurde tatsächlich 1778 in Paris komponiert.

Bonno (1710-1788) sollte an dessen Stelle Antonio Salieri treten und an Salieris Stelle der Ballettkomponist Josef Starzer (der aber vor Bonno – 1787 - starb). Mozart hätte sich nicht in diese strenge Warteschlange einreihen können, aber nach Glucks Tod fiel ihm die Stelle des Hofkomponisten zu, nur mit einem anderen Titel und einem viel niedrigeren Gehalt. Am 7. Dezember 1787 wurde Mozart zum Hofkomponisten für Kammermusik ernannt, mit einem Gehalt von 800 Gulden pro Jahr (Gluck hatte zuvor 2000 erhalten). „Zu viel für das, was ich tue, und zu wenig für das, was ich tun könnte“, sagte Mozart, als er den Vertrag unterschrieb.

Gluck und Salieri

Das künstlerische Bild von Antonio Salieri, das Puschkins brillanter Feder entsprungen ist, entspricht in keiner Weise seinem historischen Vorbild. Der wirkliche Salieri gehörte der gleichen Generation wie Mozart an (er war nur 6 Jahre älter) und er erhielt eine gründliche musikalische und allgemeine Ausbildung in Wien. Ihn, [357] ein begabtes Waisenkind, hatte 1766 der österreichische Komponist böhmischer Herkunft, Florian Leopold Gassmann (1729-1774), aus Legnano in der Republik Venedig geholt, der seinen Schüler und Schützling auch adoptierte. Ein weiterer Förderer des jungen Italieners war Kaiser Joseph, der in seiner Freizeit gern mit Gassmann und später mit Salieri musizierte. Im Gegensatz zu dem ironischen, sarkastischen und zu kindlich-verwegenen Streichen neigenden Mozart war Salieri leicht und angenehm im Umgang, was wichtig war, um die Sympathie anderer zu gewinnen. Aber es war nicht nur das Wohlwollen des Kaisers, das Salieris frühe Karriere begünstigte: Zum Zeitpunkt des Todes seines Lehrers hatte er bereits 10 Opern geschrieben, die mit Erfolg in Theatern in Wien, Venedig und sogar in St. Petersburg aufgeführt wurden, meist lustige Opera buffa. Eine wichtige Ausnahme war „Armide“ (1771), sehr ernst im Genre und subtil in der musikalischen Gestaltung. Es ist demnach kein Wunder, wenn Salieri im Alter von 24 Jahren die Stelle des Kapellmeisters der italienischen Operngesellschaft in Wien und die des Hofkomponisten für Kammermusik antrat (dieselbe Stelle, die 1787 an Mozart ging).

Gassmann machte seinen Schüler auch mit Gluck bekannt, der für immer Salieris Idol wurde. Auch das sagt etwas über seinen außergewöhnlichen Geschmack aus und widerlegt die landläufige Meinung, dass Salieri nur die italienische Oper kannte. Denn weder in Italien noch in Wien stießen Glucks reformerische Opern bis in die 1780er Jahre auf ein richtiges Verständnis. Erst Glucks Siege in Paris ließen seine Landsleute das ganze Ausmaß seines Genies erkennen. Aber zu diesem Zeitpunkt wurde Gluck bereits als deutscher Komponist wahrgenommen, und er selbst hatte seinen deutschen Patriotismus begründet.

Salieri wurde auch Glucks Schüler - natürlich nicht im schulischen Sinne, da er die Grundlagen des Komponistenhandwerks bald perfekt beherrschte. Aber er empfand es als große Ehre, Gluck seine neuen Kompositionen zeigen zu können, seinen Rat zu hören und ihm in jeder Hinsicht zu helfen, sowohl beim schöpferischen Werk, indem er die groben Arbeiten übernahm, als auch in alltäglichen Dingen. Gluck seinerseits hatte ein Bedürfnis nach Betreuung, obwohl er kaum systematisch unterrichten konnte und dies auch nie getan hat. Er verfügte über eine große praktische Erfahrung und konnte klar erklären, warum er bestimmte Techniken anwandte und welche Wirkungen er damit erzielte. Vieles von Wert [358] über die Arbeit an französischen Texten konnte Gluck auch Salieri erzählen, was z. B. die Kenntnis der lebendigen Sprache mit all ihren Eigenheiten der Aussprache, der Prosodie, der Intonation und der semantischen Schattierungen der Wörter erforderte.

Die enge Kommunikation zwischen Gluck und Salieri führte zur Entstehung des berühmten Schwindels, der in gegenseitigem Einverständnis arrangiert wurde. Im Jahr 1782, nach den triumphalen Wiener Aufführungen von Glucks Opern, erhielt der Komponist weiterhin Angebote aus Paris, verschiedene Texte zu vertonen. Am 17. April 1782 antwortete Gluck einem der Autoren der ihm zugesandten Libretti in aller Offenheit:

„Ich habe letztes Jahr einen Schlaganfall erlitten und bin seit mehreren Monaten krank. Mein Kopf ist geschwächt und mein rechter Arm ist gelähmt. Ich bin nicht im Geringsten zu einer beständigen Arbeit fähig; ich darf und kann mich nicht anstren-

gen.“

Dennoch fühlte sich Gluck im Sommer besser und beabsichtigte, im Herbst nach Paris zu kommen, um Freunde zu besuchen und nach London weiterzureisen, um die geplante Inszenierung seiner Opern zu leiten. Dies berichtete er am 4. August Franz Kruthofer. Aus den Plänen für diese Reise wurde nichts, aber die Direktion der Pariser Oper beschloss, Gluck mit einem weiteren Werk zu beauftragen, und er stimmte im Prinzip zu. Es handelte sich um eine musikalische Tragödie auf der Grundlage von Calzabigis Drama „Ipermestra o Le Danaïdi“, das der Dichter in den 1770er Jahren auf Glucks Wunsch hin geschrieben hatte. Die Originalsprache war Italienisch, doch Glucks langjährige Pariser Mitarbeiter, Du Roulet und Baron Tschudi, machten sich daran, „Les Danaïdes“ in französischer Sprache neu zu verfassen, ohne den eifersüchtigen und wählerischen Calzabigi um Erlaubnis zu fragen.

Die Handlung basierte auf dem altgriechischen Mythos über König Danaos und seine Töchter, die er zwang, die Söhne seines Feindes zu heiraten, aber von denen er verlangte, dass sie in der Hochzeitsnacht ihre jungen Ehemänner erstachen. Nur einer der Danaïden, Hypermnestra, war es gelungen, sich in den jungen und schönen Lynkeos zu verlieben. Als er ihr Ehemann wurde, erfüllte sie den Befehl ihres Vaters nicht. Zur Belohnung segneten die Götter die Ehe, während alle anderen Töchter der Danaïden zu ewigen Qualen im Hades verdammt wurden. Das Danaïdes-Libretto endet mit einer Szene im Jenseits, in der Dämonen und Furien die straffälligen Töchter quälen. Obwohl oft das Böse bestraft und gerächt wird, haben Glucks Opern nie ein so brutales Ende gehabt; die Höllenszene in Les Danaïdes erinnert nur an das Finale des Balletts „Don Juan“. [359]

Gluck war nicht mehr in der Lage, die Noten für diese Oper zu Papier zu bringen. So übergab er den Auftrag an Salieri, dessen Arbeit er in jeder Phase leitete. Die Entstehung der Danaïden begann im Herbst 1782. Der schwedische Komponist deutscher Abstammung, Josef Martin Kraus, der sich damals in Wien aufhielt und Gluck wiederholt besuchte, berichtete über den Verlauf der Arbeiten:

„Das war die Ursache, weshalb Salieri seine (also Glucks) Danaïdes zu Papier bringen sollte. Aber da auch dies (also das bloße Komponieren) ihn zu sehr angriff, sodass sein Arzt einen weiteren Schlaganfall befürchtete, hat er diese Oper aufgegeben, und Salieri ist an seiner Stelle nach Paris gerufen worden, um sie zu setzen. Gluck glaubt, dass die Musik zu viel nach seinen (also Glucks) Ideen werden dürfte, mit denen Salieri, der seine Musik oft gehört hat, an sich gut vertraut ist, als dass sie Salieris Idee werden könnte; aber gleichwohl hatte er kein volles Vertrauen zu diesen jungen Mannes (nämlich Salieris) Geschicklichkeit, um die Musik unter seinem Namen (also dem Namen ‚Gluck‘) passieren zu lassen ...“¹⁷¹

Dennoch gab es keinen anderen Ausweg. Salieri wurde 1783 mit der Partitur von „Les Danaïdes“ nach Paris geschickt, und Gerüchte, er sei der Autor der Musik, gingen seiner Ankunft voraus. Gluck schickte einen Brief an die Operndirektion, in dem er seine Finte nicht bis zum Ende aufdeckte, aber indirekt klarstellte, dass die Urheberschaft von „Les Danaïdes“ nicht ganz sauber geklärt ist, und er von sich aus das geforderte Honorar von 20 Tausend Livres auf 12 Tausend reduziere. Das war ganz und gar nicht der Gluck, der nie mit Geld um sich warf.

Das Direktorium stellte in seiner Entscheidung vom 20. Januar 1783 pragmatisch fest:

„Auf der Grundlage dieses Briefes können wir keine andere Schlussfolgerung ziehen,

171 Zitiert in Rice, 311.

als dass der Autor der Musik von ‚Les Danaïdes‘ Herr Salieri ist, aber wir nehmen an, dass Herr Gluck persönlich diesen Komponisten auf den Weg geleitet hat, der ihn selbst unsterblich gemacht hat, was uns erlaubt, ein positives Urteil über das Werk zu fällen.“

Kaiser Joseph II., der Salieri besonders schätzte, aber Glucks Ruf nicht beschädigen wollte, berichtete am 31. März 1783 dem österreichischen Botschafter in Paris, Graf de Mercy-Argenteaux wortwörtlich, dass Salieri „Les Danaïdes“ unter Glucks Diktat geschrieben habe, und der Graf versicherte dem Operndirektor guten Gewissens, dass zwei Akte von Gluck komponiert und der dritte von Salieri diktiert worden sei (der Graf wusste [360] wahrscheinlich nicht, dass „Les Danaïdes“ aus 5 Akten bestand).

So oder so wurde die Frage nach der Urheberschaft der Oper bis zur erfolgreichen Uraufführung am 26. April 1784 von allen Eingeweihten behutsam vertuscht.

Die Motive für diesen Etikettenschwindel wurden auf verschiedene Weise interpretiert. Die naheliegendste ist, dass Gluck Salieri bevormunden, ihn aber nicht „hereinlegen“ wollte. Wäre die Oper gescheitert, hätte Salieris Ruf nicht gelitten, und Gluck hatte nichts zu befürchten: Sein Platz auf dem musikalischen Olymp war ihm nicht mehr zu nehmen. Vielleicht gab es aber auch noch andere Überlegungen. Schließlich war Gluck mit Sicherheit an der Entstehung der „Les Danaïdes“ beteiligt (heute würde man ihn als „Projektkurator“ bezeichnen), und sein Name musste so oder so auf dem Plakat erscheinen. Nach dem unbestrittenen Riesenerfolg von „Les Danaïdes“ machte Gluck jedoch eine theatralisch spektakuläre Geste und verkündete öffentlich Salieris alleinige Autorenschaft. Am 26. April 1784 schrieb er Du Roulet den folgenden Brief:

„Ich bitte Sie, mein Freund, im Journal de Paris eine Erklärung zu veröffentlichen, die ich sofort abgeben muss, dass die Musik der Danaïden ganz von Herrn Salieri stammt und dass ich mich an ihrer Komposition in keiner Weise beteiligt habe, abgesehen von den Ratschlägen, die er wegen meiner Achtung vor ihm und seines Mangels an der nötigen Erfahrung zu benutzen pflegte. Kavalier Gluck.“

Auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe der Partitur von „Les Danaïdes“, die 1784 in Paris veröffentlicht wurde, erschien nur Salieris Name. Im Text der Widmung an Königin Marie Antoinette wurde Gluck jedoch respektvoll erwähnt. Salieri gestand, dass er die Oper unter der Anleitung von „Chevalier Gluck, diesem erhabenen Genie und Schöpfer dramatischer Musik“ komponiert habe, und in einigen französischen Ausgaben des späten 18. Jahrhunderts wurde die Urheberschaft der Musik von „Les Danaïdes“ in besonderer Weise angegeben: „Salieri, Schüler von Gluck“.

Diese berühmt-berüchtigte Geschichte von „Les Danaïdes“, einer wirklich sehr lebhaften und ungewöhnlichen Oper, eröffnete Salieri den Weg zur französischen Bühne. Zwar war sein zweites Werk, die Oper „Horace“ auf das Libretto Guillauds - über die Tragödie von Pierre Corneille, die 1786 zunächst in den Hoftheatern von Fontainebleau und Versailles, dann in Paris aufgeführt wurde - kein großer Erfolg. Einer derjenigen, die die Musik von „Horace“ lobten, war Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), Autor der [361] skandalumwitterten Komödie La folle journée ou Le mariage de Figaro - Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit“, die nach einer langen Verbotszeit 1784 doch noch das Rampenlicht erblickte und allgemeines Entzücken hervorrief. Beaumarchais bot Salieri die Zusammenarbeit an und schrieb für ihn das Libretto der großen heroischen Oper „Tarare“. Die Premiere fand am 8. Juni 1787 statt. Diesmal war der Erfolg vollkommen, und „Tarare“ bestätigte den hohen schöpferischen Ruf Salieris als reifer und völlig unabhängiger Meister. Gluck, dessen Vitalität zu diesem Zeitpunkt zu Ende ging, war definitiv

nicht mehr an der Entstehung von „Tarare“ beteiligt, obwohl Salieri weiterhin in engem Kontakt mit seinem Lehrer stand. Im Januar 1788, also nach Glucks Tod, wurde in Wien eine neue Autorenfassung von Salieris „Tarare“ nach einem italienischen Text von Lorenzo Da Ponte aufgeführt; hier hieß die Oper „Axur, re d’Ormus – Axur, König von Ormus“. Auch das Wiener Publikum nahm Salieris Oper mit Begeisterung auf, die sich über viele Jahre hinweg einer für ein so großes und ernstes Werk unglaublichen Beliebtheit erfreute.

Erstaunlich ist, dass Tarare in beiden Fassungen ein offen anti-tyrannisches, ja revolutionäres Werk ist, obwohl Salieri wie Gluck von anti-monarchischen Ideen weit entfernt war und dem Kaiserhaus Habsburg stets die Treue hielt. Doch so wie der glühende Pesthauch der Geschichte und das deutlich hörbare Donnerrollen drohender Katastrophen die Atmosphäre von Glucks „Iphigenie auf Tauris“ bestimmten, so spiegelt auch „Tarare“ die Mentalität der vorrevolutionären Zeit wider. Denn der Protagonist der Oper, der tapfere Feldherr Tarare, lehnt sich gegen den grausamen König Atar (im italienischen Libretto Axur) auf, der sich über alle Gesetze und moralischen Normen hinwegsetzt, und er verteidigt seine Menschenwürde und die Ehre seiner Frau Astasie, die von dem wollüstigen Herrscher entführt wurde. Wenn „Iphigenie auf Tauris“ als eine Oper interpretiert werden kann, die die Ermordung des Königs rechtfertigt, so ist „Tarare“ eine Oper über das Recht des Volkes auf Aufstand. Im Finale will der König Tarare hinrichten, weil er versucht hat, in seinen Harem einzudringen, in dem Astasie, die ihrem Mann treu ist, schmachtet. Doch das Volk, das sich auf dem Platz versammelt hat, fordert mit Nachdruck Tarares Freilassung. Der von allen seinen Höflingen verlassene König ist verzweifelt und wird im Wahn mit einem Dolch erstochen. Das Volk proklamiert Tarare zum neuen König. Formal wird hier der „böse“ Monarch durch einen „guten“ ersetzt, [362] aber in Wirklichkeit wird das Schicksal des Staates vom Volk auf dem Platz entschieden, und es ist sein Wille, der den Helden an die Spitze der Macht bringt.

In der Ära Josephs II. war es niemandem peinlich, eine Oper solchen Inhalts auf der Bühne des Hoftheaters zu inszenieren, und zwar als festliches „Geschenk“ für die lang erwartete Hochzeit von Erzherzog Franz und Prinzessin Elisabeth von Württemberg. Die Hochzeitsoper wurde vom Kaiser persönlich ausgesucht, was bedeutet, dass ihm das Thema nicht als unmoralisch oder gesellschaftlich gefährlich erschien. Natürlich spielt die Handlung im konventionellen östlichen Land Ormus, die Namen der Figuren wecken keine konkreten Assoziationen, und neben der dramatischen Linie enthält die Oper viele bunte und sogar komische Szenen. Dennoch kommt die tyrannisch-demokratische Botschaft in „Tarare“ viel offener zum Ausdruck als in irgendeiner von Mozarts Opern, einschließlich der „Hochzeit des Figaro“ (1786), deren Aufführung ebenfalls vom Kaiser persönlich genehmigt wurde, obwohl er zuvor verboten hatte, Beaumarchais' Komödie als dramatisches Werk aufzuführen.

Salieris weitere schöpferische Leistungen waren nicht mit der Gluck'schen Tradition verbunden, sondern mit der Gattung der Opera buffa in ihrer späten Brechung, als der unbekümmerte Karnevalsspaß der Jahrhundertmitte gegen Ende durch philosophische Ironie, metaphorische Bilder, psychologische und stilistische Paradoxien ersetzt wurde. Das sind die besten Opern Salieris der 1780er und 1790er Jahre: „La grotta di Trofonio“ (1785), „Il mondo alla rovescia“ (1792, inszeniert 1795), „Falstaff ossia Le tre burle“ (1799). Nur die opulente Opernserie „Palmira, regina di Persia“ (1795) erinnerte in gewisser Weise an die orientalische Dekoration einiger Szenen des „Tarare“, war aber musikalisch noch weiter von Glucks strenger Manier entfernt.

„Die Stimme Gottes in der Ferne“

In einem Brief bittet Beethoven, ein ehemaliger Schüler Salieris in der Vokalkomposition, den Verleger Sigmund Anton Steiner, die Partitur der Siebten Symphonie für ein Wohltätigkeitskonzert „dem Kapellmeister Salieri, dem Patriarchen der guten Ansichten über die deutsche Vokalmusik und über die deutschen Sänger“ zu überlassen.

„Zugleich spreche ich ihm mit der größten Ehrfurcht meinen Dank aus für seine gelungene physiokratische Erfindung, die es ermöglichte, die für die Stimme Gottes charakteristische Tonhöhe und Stimme zu finden.“¹⁷² [363]

Die Passage ist sicherlich sehr bissig und bedarf eines Kommentars. Beethoven ist nicht ganz fair in seiner Ironie über Salieris „gute Ansichten“ über deutsche Sänger: Der Maestro schulte die stimmlichen Fähigkeiten vieler hervorragender Solisten, die sowohl im italienischen als auch im deutschen Repertoire auftraten. Doch die Bemerkung über die spezifische Tonhöhe der „Stimme Gottes“ deutet auf eine ganz andere Geschichte hin, die damals in Wien breit diskutiert wurde.

Im Jahr 1787 komponierte Salieri die Kantate „Le Jugement dernier - Das Jüngste Gericht“, die 1788 in Paris mit einem französischen Text und 1817 in Wien in einer deutschen Übersetzung aufgeführt wurde. Diese Kantate hatte ein großes Tenor-Solo mit der Bezeichnung „Die Stimme Gottes in der Ferne“. 1787 suchte Salieri den Rat von Gluck, der bereits erkrankt war, aber seine Klarheit im Denken und seinen Sinn für Humor bewahrt hatte, welche Singstimme mit diesem Solo betraut werden sollte. Salieri selbst berichtete darüber in einem Artikel, der am 20. März 1817 in der „Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung“ erschien:

„Als ich in Wien an diesem Chorwerk arbeitete, war Gluck in Baden (bei Wien), um seine Gesundheit wiederherzustellen, die durch die beiden Schlaganfälle, die er einige Monate zuvor erlitten hatte, geschwächt war. Nach einer erfolglosen Behandlung kehrte er nach Wien zurück, wo ich ihn besuchte. In einem Augenblick, in dem er nicht mehr so schwach aussah wie sonst, und in dem seine Frau und ich ihm mit langsamen Schritten von Zimmer zu Zimmer halfen, erzählte ich ihm von dem Auftrag, den ich aus Paris für die betreffende Kantate erhalten hatte. Nachdem ich ihm kurz den Inhalt geschildert hatte, gestand ich ihm, dass ich tagelang im Zweifel gewesen sei, ob ich die Worte, die der Dichter Gott selbst in den Mund gelegt hatte, einem Tenor oder einem Bass anvertrauen sollte. Meiner Meinung nach war der erste vorzuziehen, denn die Stimme sollte von oben herab erklingen und daher heller klingen, was eine entsprechende Wirkung erzielte. Ich fragte aber den großen Mann nach seiner Meinung zu diesem Thema. Und er antwortete mir mit sonorer Stimme: ‚Ihre Wahl ist richtig.‘ Dann fügte er sanftmütig und ein wenig scherzhaft hinzu: [364] ‚Ich werde Ihnen jedoch in naher Zukunft, wenn ich im Jenseits bin, zuverlässige Informationen über die Tonart geben können, in der die Stimme Gottes notiert werden sollte!‘“

Durch einen traurigen Zufall ergab es sich, dass Gluck nur 4 Tage später an den Folgen eines 3. Schlaganfalls verstarb. Salieri hat Glucks traurigen Scherz seither immer wieder erzählt, beschloss aber 1817, sein Zeugnis schriftlich festzuhalten, da es in den mündlichen Versionen ungenau geworden sein musste. Die Erinnerung an die letzten Tage im Leben des großen Lehrers lag

172 Beethoven. Briefe. In 4 Bänden. Bd. 3: 1817-1822, zusammengestellt von N. L. Fishman und L. V. Kirillina. N. L. Fishman und L. V. Kirillina. Per. L.S. Tovalyova, 2013. N° 792. S. 109.

ihm sehr am Herzen, und generell zeichnete sich Salieri durch ein gesteigertes Pflichtgefühl gegenüber denen aus, die ihm Gutes taten.

Gluck, der mehrere Schlaganfälle erlitt, hatte längst begonnen, auf die sprichwörtliche „Stimme Gottes in der Ferne“ zu hören. Er schrieb ein kleines Kirchenlied mit Trauercharakter, eine Motette für Chor mit Orchesterbegleitung, „De Profundis clamavi - Aus der Tiefe habe ich gerufen“. Es wird allgemein angenommen, dass dies sein letztes Werk war, das er kurz vor seinem Tod komponierte. Wenn man jedoch Glucks hilflose körperliche Verfassung im Jahr 1787 kennt, als er sich kaum bewegen konnte, schlecht sah, schnell ermüdete und seine rechte Hand kaum noch benutzen konnte, ist es kaum vorstellbar, dass er zu diesem Zeitpunkt in der Lage war, eine umfangreiche Partitur zu schreiben. Wahrscheinlicher ist, dass das „De Profundis“ in den frühen 1780er Jahren entstand, als der Komponist noch nicht so gebrechlich war (vielleicht vor seinem Schlaganfall im Jahr 1781).

Der Anlass für die Entstehung dieses für sein Werk einzigartigen Werks ist unbekannt. Die Reformen Kaiser Josephs II. schränkten den Gebrauch von Musik in der Kirche stark ein, und für die Aufführung neuer Werke für große Ensembles waren besondere Umstände erforderlich. Eine Motette für Chor und Orchester hätte für die Trauerfeierlichkeiten zum Gedenken an Maria Theresia geeignet sein können, aber es gibt keine Aufzeichnungen darüber, dass Gluck zu diesem Zweck beauftragt wurde. Die Annahme, dass der Komponist die Trauermotette ohne äußeren Anlass für sich selbst komponiert hat, mag übermäßig romantisch erscheinen, aber es könnte so gewesen sein. Der Tod von Maria Theresia mag der Auslöser für Glucks Gedanken gewesen sein. Er zeigte die Partitur von "De Profundis" nie jemandem und übergab sie erst kurz vor seinem Tod an Salieri mit dem Wunsch, dass dieser die Musik nach seinem Tod aufführen möge. [365]

Die ersten Takte von „De Profundis“ wecken natürliche Assoziationen zu Mozarts „Requiem“: dieselbe strenge und strenge Tonalität in d-Moll, dieselbe Kombination aus subjektivem Ausdruck und Rückgriff auf die jahrhundertealte Tradition der österreichischen Kirchenmusik, die ihrerseits die deutsche Gelehrsamkeit und den italienischen Sinn für Plastizität und Schönheit in sich aufnahm. Kenner von Glucks Werk werden in der Musik von „De Profundis“ zweifellos Bezüge zu seinen Reformationsopern erkennen, insbesondere zu „Alceste“ und „Iphigenie auf Tauris“. In jedem Fall handelt es sich bei dieser Motette um ein Spätwerk Glucks, das von sehr persönlichen Gedanken über den Tod durchdrungen ist.

Trotz seines stets schlechten Gesundheitszustands starb Gluck recht plötzlich. Es geschah am Abend des 15. November 1787. Nach Angaben von Glucks Frau deutete noch am Vortag nichts auf ein baldiges Ende hin. In einem Brief vom 18. November 1787 an ihren gemeinsamen Freund, den französischen Philosophen François Antoine de Lassalle, erinnerte sich Marianne Gluck:

„Am Mittwoch, dem Vierzehnten dieses Monats, während wir in der Kutsche fahren, zwischen Mittag und ein Uhr nachmittags, hatte er einen Schlaganfall. Er wurde sofort zur Ader gelassen und schien sich vollständig erholt zu haben. Aber am Donnerstag, nach dem zweiten Schlaganfall, verlor er seine Sprache und sein Augenlicht und war auf der linken Seite gelähmt. Am selben Tag, dem 15. dieses Monats, starb er abends um Viertel nach acht“.

Es gibt weitere Berichte über Glucks letzte Tage, die vielleicht eher anekdotischer Natur sind. So heißt es in Anton Schmidts Buch, dass Glucks letzter Schlaganfall am 15. November durch eine unüberlegte Handlung ausgelöst wurde. An diesem Tag soll er zwei Freunde in seinem Haus empfangen haben, die aus Paris angereist waren (die Namen dieser Freunde bleiben ungenannt, was an sich schon verdächtig ist). Während Frau Marianne das Haus verließ, um eine Kutsche für

den üblichen kurzen täglichen Spaziergang zu bestellen, trank Gluck, der bei den Gästen blieb, starken Alkohol, der ihm von den Ärzten streng verboten worden war, und bat seine Freunde, seiner Frau nichts davon zu erzählen. Die Kutschfahrt sollte nicht länger als eine halbe Stunde dauern, aber schon nach fünfzehn Minuten wurde Gluck in einem hoffnungslosen Zustand nach Hause gebracht. Er erkannte seine Angehörigen nicht mehr, und um 7 Uhr abends war klar, dass das Ende nahe war. Seine Frau war bei ihm und Salieri, der von ihr dringend herbeigerufen worden war. Er war [366] in den letzten Stunden des Lehrers anwesend und schloss ihm selbst die Augen.

Gluck starb im Alter von 73 Jahren im Haus „Zum Silbernen Löwen“; die Aussegnung fand am 17. November 1787 in der gegenüberliegenden Paulanerkirche statt, die Beerdigung auf dem ländlichen Friedhof in der Wiener Vorstadt, in Matzleinsdorf. Das Begräbnis und die Beisetzung fanden in äußerst bescheidener Weise statt, ganz im Einklang mit den damaligen strengen Gesetzen von Kaiser Joseph II.. Während der Zeremonie wurde keine Musik gespielt, und die gesamte Zeremonie kostete 28 Gulden 49 Kreuzer, eine Summe, die man für einen Mann von Glucks Reichtum fast vernachlässigen kann.¹⁷³

Der feierliche Gedenkgottesdienst für Gluck fand erst am 8. April 1788 in der Wiener Augustiner-Kirche „bei Hofe“ statt, bei dem Salieri Glucks „De Profundis“ inmitten von Niccolò Jommellis „Requiem“ dirigierte.

Die Inschrift auf dem Grabstein des Komponisten lautete:

„Hier ruht ein rechtschaffener deutscher Mann, ein eifriger Christ, ein treuer Gatte, Christoph Ritter Gluck, der erhabenen Tonkunst grosser Meister. Er starb am 15. November 1787.“

Frau Marianne Gluck, geb. Bergin, wurde später im selben Grab beigesetzt, allerdings mit einer aufwändigeren und ausführlicheren Grabinschrift:

„Hier ruht neben ihrem Gatten Maria Anna von Gluck, geb. Pergin. Sie war eine gute Christin und eine heimliche Wohltäterin der Armen. Geliebt und geachtet von allen, die sie kannten, beendete sie ihre Tage im Alter von einundsiebzig Jahren, nachdem sie Zeit gehabt hatte, diejenigen, die es verdienten, großzügig zu beschenken. Sie verstarb am 12. März 1800. Dieses Denkmal wurde ihr von ihrem dankbaren Neffen, Carl von Gluck, als Zeichen seiner tiefen Verehrung für sie errichtet.“

Heute befindet sich auf dem Areal des historischen „Matzleinsdorfer Friedhofs“ der Waldmüller-Park. Nach dem radikalen Umbau Wiens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die meisten der alten Friedhöfe in den umliegenden Vorstädten aufgelöst und die sterblichen Überreste der adeligen und berühmten Persönlichkeiten nach und nach auf den 1874 eröffneten Zentralfriedhof überführt. Im Jahr 1890 wurden auch die sterblichen Überreste von Gluck in ähnlicher Weise ehrenvoll „umgebettet“.

Der bereits erwähnte Carl von Gluck (1757-1838), der ein solch lobendes Epitaph für seine Tante verfasste, verdient eine kleine Sondererwähnung. [367] Wie Michael Lorenz festgestellt hat, war er der Sohn von Franz Carl Gluck (1722-1771) und nicht eines anderen Bruders, Franz Anton Ludwig (1720-1799), dessen Name in diesem Zusammenhang in einigen maßgeblichen gedruckten Quellen fälschlicherweise genannt wird. Carl Gluck studierte an der Universität Wien und wurde praktizierender Arzt und Chirurg. Er stand seinem komponierenden Onkel nie besonders

173 Dieser Betrag erscheint in einer von Michael Lorenz veröffentlichten Quittung: Aktualisiert: [https://michaelorenz.blogspot.com/2014/05/Datum des Zugriffs 03.12.2024](https://michaelorenz.blogspot.com/2014/05/Datum%20des%20Zugriffs%2003.12.2024).

nahe, bemühte sich aber auch nach dessen Tod um ein vertrauensvolles Verhältnis zu dessen Witwe, die keine eigenen Blutsverwandten hatte. Laut Glucks Testament hatte seine Frau als Alleinerbin das Recht, über das riesige Vermögen nach eigenem Gutdünken zu verfügen, und schließlich ging es vollständig an Carl (allein die Zinsen für das Kapital betragen 30000 Gulden pro Jahr). Nachdem er reich geworden war und an den Ruhm seines Großonkels anknüpfen konnte, begann der bescheidene Chirurg, sich „Dr. med. Carl von Gluck“ zu nennen, und er heiratete 1802 ein Mädchen aus einer adligen Familie, Rosalia Dirix von Brugg und Rothenburg.¹⁷⁴

Neben seinem beträchtlichen Kapital und Grundbesitz erbte Carl von Gluck das gesamte Musikarchiv, das zunächst vom Komponisten selbst und dann von seiner Witwe sorgfältig aufbewahrt worden war. Gluck hatte darauf geachtet, die Autografen seiner Kompositionen nicht aus den Händen zu geben, zum einen, um Raubkopien zu vermeiden, zum anderen, weil er selbst immer wieder zu ihnen zurückgekehrt war. Frau Marianne hatte kein Bedürfnis, diese Partituren an Verleger oder Mäzene zu verkaufen, und so blieb die Sammlung einige Jahre lang unangetastet; sie lag in Kisten mit ordentlicher Beschriftung verpackt. Auch Carl Gluck hatte es nicht eilig, sich von seinen Familienerbstücken zu trennen und bewahrte sie in seinem Landhaus in Kalksburg bei Wien auf. Das Schicksal des kostbaren Archivs nahm leider seinen eigenen Lauf: In der Nacht vom 12. auf den 13. Mai 1809 beschossen Napoleons Truppen Wien mit Artillerie, und das Haus von Carl von Gluck brannte mitsamt dem gesamten Inventar nieder. Aus diesem Grund sind nur relativ wenige Notenausgaben von Gluck erhalten geblieben - weitaus weniger Autografen als [368] beispielsweise von Beethoven, dessen Archiv verstreut und versteigert wurde, oder von Mozart, der sich nicht um das posthume Schicksal seiner Manuskripte kümmerte.

Glucks unbändiges und rastloses Wesen, das von frühester Jugend an das Umherziehen in der Welt begünstigte, hatte eine mystische Wirkung auf alles, was mit seinem Andenken verbunden war. Neben dem verbrannten Archiv und dem auf den Wiener Zentralfriedhof verlegten Grab wurde das Gluck-Denkmal wie die legendäre Statue des Commandeurs (aus „Don Juan“) immer wieder von einem Ort zum anderen verlegt - natürlich nicht spontan, aber eine derartige „Unruhe“ war auch für andere Denkmäler nicht charakteristisch. Bereits 1865 schuf der Bildhauer Vinzenz Pilz 10 Statuen berühmter Musiker zur Ausschmückung des damals neuen Gebäudes der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (es wurde 1870 eröffnet); sie wurden zunächst in den Nischen der Außenwand des Flügels aufgestellt. Im Jahr 1911 wurden diese Statuen, darunter auch eine Gluck-Statue, in den Innenraum versetzt.

Ein eigenes Gluck-Denkmal gab es in Wien jedoch lange Zeit nicht. Aber selbst wenn es eines gab, wurde es immer wieder von einem Ort zum anderen verlegt.

Nach der Annexion Österreichs an Hitler-Deutschland 1938 begann das Land mit einer Säuberungsaktion, die auch die Denkmal-Plastik betraf. In der Nähe des Rathauses befand sich ein Denkmal für Joseph von Sonnenfels (1732/33-1817), österreichischer Pädagoge, Schriftsteller, Berater von Maria Theresia und aktiver Unterstützer der Reformen Kaiser Josephs. Da jedoch Sonnenfels jüdischer Herkunft war, entfernten die Nazi-Behörden das Denkmal und beschlossen, an seiner Stelle eine Kopie der Pilz-Statue von Gluck aufzustellen. Das Werk des Bildhauers Max Kremser-Wolfgruber wurde 1940 in der Nähe des Rathauses im Park an der Elisabethbrücke aufgestellt. Gluck fand sich dort in einer Gemeinschaft von Statuen von Kaisern, Politikern und Generälen wieder; von den Künstlern wurde nur der Architekt Johann Bernhard Fischer von Erlach mit einem Denkmal in der Nähe des Rathauses geehrt.

Am Ende des Zweiten Weltkriegs wurde beschlossen, die Gerechtigkeit wiederherzustellen, und

174 Alle Informationen stammen aus einem Artikel von Michael Lorenz, illustriert mit Fotokopien von Archivaldokumenten. Aktualisiert: <https://michaelorenz.blogspot.com/2013/06/the-last-ritter-von-gluck-and-his.html> (Datum des Zugriffs 03.12.2024).

das Sonnenfels-Denkmal kehrte an seinen rechtmäßigen Platz zurück. Das Gluck-Denkmal hingegen wurde erneut verlegt, diesmal an den [369] Karlsplatz. In einer fast unscheinbaren Ecke der Argentinierstraße, auf einem Platz an der Seitenwand der großen barocken Karlskirche, hat es ein ruhiges Zuhause gefunden. Die Statue steht auf einer Rasenfläche und ist von Bäumen umgeben, die eine natürliche Nische für sie bilden. Gluck, der ohne Perücke, mit offenem Hals und achtlos über die Kleidung geworfenem Mantel dargestellt ist, scheint entweder dem Gesang der Vögel oder der Stimme Gottes in der Ferne zu lauschen; seine linke Hand ruht auf einer Theatermaske, die das Gesicht der großen Tragödie symbolisiert. [373]

ECKDATEN ZU LEBEN UND WERK GLUCKS¹⁷⁵

1714, 2. und 4. Juli: Christoph Willibald Gluck wird als Sohn des Försters und Wildhüters Johann Alexander Gluck und seiner Frau Maria (Anna) Walburga am 2. Juli 1714 im alten Försterhaus von Weidenwang geboren und am 4. Juli 1714 in der Dorfkirche St. Willibald getauft. Der Geburts- und Taufort Erasbach, der noch durch manche Enzyklopädien und Fachbücher geistert, ist obsolet!

1717/18: Die Familie Gluck zieht nach Böhmen um; in den folgenden Jahren ist Alexander Gluck als Förster und Wildhüter, zunächst im Rang des Oberförsters, zuletzt des Forstmeisters, in den Residenzen verschiedener Adliger tätig.

1722-1727: Christoph Willibald Gluck erhält in der Schule von Kreibitz (heute Chřibská) ersten Privatunterricht im Spiel von mehreren Musikinstrumenten.

1727: Alexander Gluck wird Forstmeister beim Fürsten Georg Christian von Lobkowitz, mit Sitz am Schloss Eisenberg bei Komotau (heute Chomutov); Christoph singt im Kirchenchor von Ulbersdorf, lernt eventuell weiter Cembalo, Orgel und Streichinstrumente. Das Jesuitengymnasium in Komotau hat er nicht besucht; er war für den Lehrberuf des Försters - in Ausbildung des eigenen Vaters - vorgehen, was eine gymnasiale Ausbildung erübrigte.

1729: Christoph Gluck flieht aus dem Elternhaus, weil sein Vater ihm die Ausübung der Musik verbietet; er zieht durch die Lande und verdient seinen Lebensunterhalt mit Gesang und dem Spielen verschiedener Instrumente.

1731: Nach der Versöhnung mit seinem Vater tritt Gluck in die Universität Prag ein, um Logik und Mathematik (eventuell Metrik) zu studieren, schließt das Studium aber wahrscheinlich nicht ab. Er verdient seinen Lebensunterhalt als Kirchenorganist, mit Musik.

1734: Gluck geht nach Wien, vermutlich als Cellist in der Kapelle des Fürsten Philipp Hyazinth von Lobkowitz. Gluck freundet sich mit dessen Sohn und Stammhalter Ferdinand Philipp an.

1736/37: Fürst Antonio Maria Melzi wird auf Gluck aufmerksam und nimmt ihn mit dem Einverständnis der Familie Lobkowitz mit nach Mailand. In Mailand befreundet sich Gluck mit Giovanni Battista Sammartini. Er studiert die klassische Antike, lernt mehrere Sprachen und die Kompositionstechnik, zunächst nach neapolitanischer Art. Er will Opernkomponist werden.

1741, 26. Dezember: Glucks erste italienische Oper, „Artaserse“, wird am Hoftheater in Mailand (Teatro Regio Ducale) mit großem Erfolg aufgeführt.

1741-1745: Glucks weitere oberitalienische Opern werden in Mailand, Venedig, Crema, Bologna und Turin inszeniert.

1745, Herbst: Gluck flieht vor der Wiedereinnahme Mailands durch die spanischen Bourbonen nach London und wird Mitarbeiter der Operntruppe von Earl Charles Middlesex. Er schreibt die Opern-Pasticcios „Der Sturz der Giganten“ und „Artamene“ (beide aufgeführt 1746).

1746, 25. März: Gluck und Georg Friedrich Händel geben ein gemeinsames Benefizkonzert im Royal Theatre am Hay Market. Am **23. April** gibt Gluck sein erstes eigenes Benefizkonzert, bei dem er unter anderem auf seiner eigenen Glasharmonika (mit Wasser gefüllten Gläser) spielt. Im **Herbst 1746** begibt sich Gluck auf dem Seeweg nach Hamburg und trifft dort auf die mobile

¹⁷⁵ Diese mit Ergänzungen aus den neuesten Forschungen zu Gluck, vom Übersetzer dieses Buches, Dr. Werner Robl.

Operntruppe des Pietro Mingotti, deren Komponist und Dirigent er später wird. **1750** schließt er sich Giovanni [374] Battista Locatelli in Prag an. Mit diesen Truppen inszeniert er in den folgenden Jahren weitere Opern in Dresden, Leipzig, Kopenhagen und Prag.

1746-1748: Gluck geht eine Liaison mit der italienischen Buffa-Sängerin Gaspera Beccheroni ein.

1747: Gluck komponiert für die Feierlichkeiten auf Schloss Pillnitz bei Dresden anlässlich der Hochzeit von Friedrichs August' von Sachsen mit Maria Antonia Walpurgis von Bayern die Serenata „Le nozze d'Ercule e d'Ebe“

1748: Gluck komponiert als Kapellmeister der Mingotti-Truppe für das dänische Königspaar die Oper „La contesa de' numi“.

1748, Herbst: Nach der Trennung von Gaspera Beccheroni mehrmonatiger Erholungsaufenthalt in der elterlichen Neuschänke in Nordböhmen. Möglicher Behandlungsaufenthalt in Dresden, ggf. erstes Treffen mit J. J. Winckelmann.

1749/50: Gluck komponiert anlässlich seiner Beziehung zu seiner späteren Frau Marianne Bergin die autobiografische Oper „Telemaco“, kann sie aber 1750 nicht wie geplant in Rom aufführen (dort Heiliges Jahr, Verbot des Theaterbetriebs). In Rom wahrscheinlich Aufnahme in die „Accademia dell'Arcadia“.

1750, 15. September: Gluck heiratet die 18-jährige Marianne (Maria Anna) Bergin aus Wien, die Tochter eines wohlhabenden savoyardischen Exulanten und Kaufmanns, der bereits verstorben ist.

1750-1752: Weitere Opern werden von Gluck komponiert und aufgeführt, zunächst in Prag („Ezio“ und „Issipile“), anschließend in Neapel („La clemenza di Tito“ 1752). Erstes europaweites Aufsehen!

1752: Entgeltige Niederlassung in Wien. Glucks Bekanntschaft und Annäherung an den Prinzen Joseph Friedrich Sachsen-Hildburghausen, Kunstmäzen und Besitzer einer Privatkapelle.

1754-1760: Gluck wirkt zusammen mit Giuseppe Bonno als Kapellmeister in der Kapelle des Fürsten von Sachsen-Hildburghausen. Am **24. September 1754** wird dort anlässlich des Besuchs der kaiserlichen Familie im Schloss Hof Glucks komische Kurzoper „Le Cinesi“ aufgeführt.

1755: Glucks „Le cinesi“ wird in Wien am Burgtheater aufgeführt. Der Komponist erhält Aufträge für Werke vom kaiserlichen Hof: Am **8. Dezember** wird zu Ehren des Geburtstags von Kaiser Franz I. Stephan die Oper „L'Innocenza giustificata“ nach einem Libretto des Grafen Giacomo Durazzo aufgeführt. Auf Durazzos Initiative hin wird Gluck Komponist für die Wiener Hoftheater.

1756, 9. Februar: Glucks Oper „Antigono“ wird in Rom aufgeführt. In der Residenz von Kardinal Alessandro Albani trifft Gluck wahrscheinlich erneut den Kunsthistoriker J. J. Winckelmann. Wenig später erhält Gluck vom Papst den ehrenvollen Orden des Goldenen Sporns, der ihm den Titel „Ritter - Cavaliere - Chevalier“ und adelige Privilegien einräumt. Ab 1757 bezeichnet sich Gluck durchgehend mit diesem Ehrentitel.

1758: Auf Einladung des Grafen Durazzo kommt eine französische Komödiantentruppe nach Wien, für die Gluck mehrere französische Vaudeville-Opern schreibt; am **3. Oktober**, zum Geburtstag des Kaisers, wird die erste davon, „Merlins Insel“, in Schönbrunn aufgeführt.

1759-1760: Glucks französische komische Opern „Der Zauberbaum“, „Das belagerte Kythera“ und „Der gebesserte Trunkenbold“ werden in Schönbrunn und im Burgtheater inszeniert. Am **8.**

Oktober 1760 wird zu Ehren der Hochzeit von Erzherzog Joseph mit Isabella von Bourbon-Parma Glucks Theaterserenade „Tetide“ nach einem italienischen Libretto von G. Migliavacchi aufgeführt.

1761: Glucks französische komische Oper „Der betrogene Kadi“ wird in Schönbrunn aufgeführt. Der Dichter und Dramatiker Ranieri Calzabigi trifft in Wien ein und freundet sich mit Staatskanzler Kaunitz und Graf Durazzo an. Am **17. Oktober** wird im Wiener Kärntnertortheater das dramatische Ballett „Don Juan“ mit Musik von Gluck und Choreografie von Gasparo Angiolini aufgeführt. Beginn der 1. Opernreform.

1762, 5. Oktober: Im Wiener Burgtheater findet die historische Uraufführung von Glucks erster Reformoper, „Orfeo ed Euridice“ nach einem Libretto von Calzabigi statt; die Tänze werden von Angiolini choreografiert.

1763: Glucks Reise nach Bologna, zur Aufführung der Opera seria „Der Triumph der Clelia“; Glucks trifft dort den berühmten Kastraten Farinelli (im Ruhestand) und den Leiter der Philharmonischen Akademie von Bologna, Padre Martini.

1764: Die letzte der 6 französischen komischen Opern Glucks, „Die unerwartete Begegnung - oder Die Pilger aus Mekka“, wird in Wien aufgeführt. Graf Durazzo tritt nach Intrigen als Intendant der kaiserlichen Theater zurück, Gluck demittiert als Hofkomponist; er wird durch Florian Leopold Gassmann ersetzt. Im **März** reisen Durazzo und Gluck nach Paris, um die Herausgabe der „Orfeo“-Partitur zu überwachen; am **3. April** wohnen sie der Krönung Erzherzog Josephs zum König von Rom in Frankfurt am Main bei, wo eventuell Auszüge aus Glucks „Orfeo ed Euridice“ aufgeführt werden. Anschließend besucht Gluck seinen Geburtsort Weidenwang und sein Vaterhaus in Erasbach, in der westlichen Oberpfalz (damals Kurbaiern). Zurück in Wien, adoptieren Gluck und seine Frau die Nichte des Komponisten, die 5-jährige Maria Anna („Nanette“) Hedler. Gluck komponiert weiter für den Wiener Hof, ohne festen Vertrag.

1765: Gluck schreibt für Festlichkeiten am Wiener Hof die Theaterserenade „Der verwirrte Parnass“, komponiert neue Arien und Rezitative für die Oper „Telemaco oder die Insel der Circe“ (= „Telemaco II“) und das Theaterstück „Die Krone“. Letzteres Werk wird wegen des plötzlichen Todes des Kaisers am 18. August nicht aufgeführt.

1767: In Florenz dirigiert Gluck eine Aufführung von Tommaso Traettas „Iphigenie auf Tauris“ und schreibt einen „Prolog“ dazu; am **26. Dezember** wird Glucks „Alceste“ nach einem Libretto von Calzabigi im Wiener Burgtheater aufgeführt.

1769: In Parma wird während der höfischen Hochzeitsfeierlichkeiten Glucks „Das Fest Apolls“ nach Libretti von Carlo Frugoni, Calzabigi und anderen Dichtern aufgeführt. Der letzte Akt ist eine verkürzte Fassung des „Orpheus“; die Rolle des Orpheus wird vom Kastraten Giuseppe Millico übernommen.

1769-1787: Der deutsche Dichter und Literaturstar, Friedrich Gottlieb Klopstock, nimmt 1769 Kontakt zu Gluck auf, mit der Bitte um Vertonung von einigen seiner Werke. Es entwickelt sich eine lebenslange Freundschaft zwischen den beiden Künstlern, die sich überwiegend als „Brieffreundschaft“ manifestiert. Klopstock's neue Regeln zur Dichtkunst (z. B. der Übergang in freie Formen“) beeinflusst in der Folge immer mehr die Gluck'sche Kompositionsweise, die sich nach den Regeln Klopstocks stark an der exakten Deklamation der Dichtung und an der Verstärkung der damit verbundenen Gefühle orientiert. Dies führt zu einer sehr kleinteiligen, filigran-kunstvollen Kompositionsweise, oft verbunden mit starken Kontrasten innerhalb weniger Takte. Diese Methodik, die nach Gluck kein Komponist mehr aufgenommen, weiterentwickelt oder beherrscht hat, macht Gluck zu einem wirkmächtigen Musikdramatiker (= 2. Opernreform) und begründet

in der Folge Glucks Weltruhm!

1770: Glucks 3. Wiener Reformoper nach dem Libretto von Calzabigi, „Paris und Helena“, wird mit nur geringem Erfolg inszeniert. Glucks Schülerin, die Erzherzogin Marie Antoinette, wird die Frau des französischen Dauphin, des späteren Königs Ludwig XVI.

1770-1773: Kompositionspause, intensives Studium der französischen Sprache und Kultur, in Vorbereitung einer Pariser Karriere!

1772: Auf Initiative des französischen Attachés in Wien, François Gault Leblanc Du Roullet, kreiert Gluck eine Oper auf der Grundlage eines von diesem geschriebenen französischen Librettos von „Iphigénie en Aulide“. Der Komponist ist an einer Polemik über die französische Oper in der Pariser Zeitschrift „Mercure de France“ beteiligt. Der englische Musiker und Musikhistoriker Charles Burney besucht Gluck in Wien.

1773-1774: Von **November 1773** bis Anfang **Oktober 1774** hält sich Gluck mit seiner Frau und Adoptivtochter Nanette in Paris auf, wo er die Proben und Aufführungen von „Iphigenie in Aulis“ (Uraufführung am **19. April 1774**) und einer neuen Fassung des Orpheus (Uraufführung am **2. August 1774**) leitet. Gluck wird von König Ludwig XV. und nach dessen Tod von König Ludwig XVI. und dessen Gattin gefördert, seiner ehemaligen Schülerin in Wien, Marie-Antoinette. [376] In Paris freundet sich Gluck mit dem Maler Johann Christian von Mannlich an, der später in seinen Memoiren über die beiderseitigen Kontakte berichtet. Am **18. Oktober 1774** verleiht Maria Theresia Gluck ohne Gegenleistung den offiziellen Titel eines Hofkomponisten, mit einem Jahresgehalt von 2000 Gulden. Im November 1774 trifft sich die Familie Gluck mit Friedrich Klopstock in Karlsruhe; der Dichter bewundert Gluck und ist vom Gesang der jungen Nanette bezaubert.

1774-1775: Glucks zweiter Aufenthalt mit seiner Familie in Paris (von **Dezember 1774** bis **März 1775**). Am **27. Januar 1775** wird in Versailles eine neue Fassung der komischen Oper „Der Zauberbaum“ aufgeführt, die in eine Ballettoper umgewandelt wird; am 1. August 1775 wird in Paris eine neue Fassung der komischen Oper „Die Belagerung von Kythera“ ohne Beteiligung des Komponisten aufgeführt; das Werk ist kein Erfolg.

1776: Von **Anfang März** bis **Anfang Juni** ist Gluck zum dritten Mal in Paris, um eine Neufassung von „Alceste“, nach einem Libretto von Du Roullet, zu inszenieren (Uraufführung am **23. April**). Seine Frau und seine Adoptivtochter sind in Wien geblieben; in der Nacht des **22. April** stirbt Nanette im 17. Lebensjahr an den Pocken; der trauernde Gluck wendet sich erfolglos an Klopstock, Wieland und - über Wieland - an Goethe, mit der Bitte, der Verstorbenen in seinen Gedichten zu gedenken; der Komponist Ignaz von Beecke schreibt die Kantate „Klage über den Tod der großen Sängerin Nanette von Gluck“. Der Komponist Niccolò Piccinni trifft in Paris ein und der politisch geschürte „Krieg zwischen Gluckisten und Piccinnisten“ beginnt dort, begleitet von Theater- und Gesellschaftsintrigen und heftiger publizistischer Polemik, die Gluck hautnah verspürt.

1777-1778: Von **Mai 1777** bis **Februar 1778** sind Gluck und seine Frau wieder in Paris. Am **23. September 1777** wird Glucks „Armide“ nach einem Libretto von Philippe Quinault aufgeführt, was eine Welle heftiger Polemik auslöst. Von **April** bis **26. September** lebt Mozart in Paris, wo seine Mutter stirbt; er selbst versucht vergeblich, Geld zu verdienen oder Gönner zu finden.

1778: Von **März** bis **November** arbeitet Gluck in Wien an neuen Opern für Paris: „Iphigénie en Tauride“, nach einem Libretto von Nicolas François Guillard und Du Roullet, sowie die Waldoper „Écho et Narcisse“ nach einem Libretto von Louis Théodore de Tschudi.

1778-1779: Gluck und seine Frau besuchen zum letzten Mal Paris und leben dort von **November**

1778 bis Oktober 1779. Die Uraufführung von „Iphigenie auf Tauris“ am **18. Mai 1779** wird zum Triumph für Gluck; während der Proben zu „Echo und Narziss“ erleidet der Komponist eine schwere Magen-Darm-Erkrankung; diese innovativ lyrische Oper (Uraufführung am **24. September 1779**) fällt einer politischen Intrige zum Opfer und wird nach einer beispiellosen medialen Hetzkampagne antoroyaler Kräfte vom Publikum vermieden.

1780: Gluck überarbeitet auf die Bitte von de Tschudi die Partitur von „Echo und Narziss“ für eine Neuinszenierung in Paris, aber auch diese Oper ist bei weiterhin unverhohlenen vorgetragener Antipathie kein Erfolg, abgesehen von den Ballettszenen und dem Schlusschor. Gluck trägt seit langem ein deutsches Singspiel auf der Grundlage von Klopstocks „Hermanns Schlacht“ in sich, und spielt Auszüge daraus bei privaten Veranstaltungen. [377] Eine Partiturschrift kommt jedoch nicht zustande. Am 29. November stirbt Maria Theresia in Wien und die Ära der Alleinherrschaft Kaiser Josephs II. beginnt.

1781, Mai: Erster schwerer Schlaganfall Glucks, mit Pseudobulbärparalyse und bleibender brachiofazial betonter Hemiparese rechts. Nur allmählich Erholung nach infektiösen Komplikationen (Lungenentzündung).

1781: Anlässlich eines inoffiziellen Besuchs des russischen Kronprätendenten, Großherzogs Pawel Petrowitsch und seiner Gemahlin, lässt Kaiser Joseph II. in Wien mehrere Opern von Gluck aufführen: Die komische Oper „Die Pilger von Mekka“ (nunmehr in deutscher Sprache) wird am Burgtheater wieder aufgenommen, „Alceste“ und „Orfeo“ (in italienischer Sprache) werden neu inszeniert, und Gluck selbst erstellt eine neue Fassung von „Iphigenie auf Tauris“, nunmehr mit einem deutschen Text von Johann Baptist Alxinger. Wegen Glucks Apoplex werden die Proben und Aufführungen seiner Opern von Antonio Salieri geleitet, der seit Jahren ein treuer Schüler und Hausfreund Glucks ist. Am **28. November** besucht der Großherzog Gluck in seinem Zuhause und drückt die Bewunderung für seine Musik aus.

1782-1783: Gluck zeigt Interesse an Mozarts Werk; am 6. August 1782 wird auf ausdrücklichen Wunsch Glucks hin Mozarts „Die Entführung aus dem Serail“ im Burgtheater aufgeführt; am 11. März 1783 besucht Gluck ein Konzert mit Werken Mozarts, die Arien gesungen von Aloisia Lange; am 23. April besucht Gluck wahrscheinlich ein Konzert von Mozart, der zum ersten Mal öffentlich seine Variationen über ein Thema aus Glucks Oper „Die Pilger von Mekka“ aufführt.

1783: Gluck wird vom Komponisten und preussischen Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt und vom Komponisten und Stockholmer Kapellmeister Joseph Martin Kraus besucht. Beide werden mit großer Freundschaft von Gluck empfangen. Der geniale Kraus gewinnt das Vertrauen Glucks und wird im Grunde genommen im Kompositionsfach sein einziger berechtigter Erbe. 1782 erhält Gluck den Auftrag für eine neue Oper für Paris, „Les Danaïdes“. Er gibt aber diesen Auftrag formell an Salieri weiter, dessen Mitarbeit er sorgfältig überwacht; im Großen und Ganzen kann die Oper, selbst wenn sie Gluck an Salieri abtrat, als Glucks letztes großes Werk bezeichnet werden, eine Tragödie, komponiert nach den Klopstock'schen Impulsen. Ende 1783 geht Salieri nach Paris, um dort die Partiturschrift zu erledigen und die Inszenierung anstelle des alten und kranken Gluck zu leiten. Die Autorenschaft wird zunächst noch geheim gehalten.

1784, 26. April: In Paris wird mit großem Erfolg die Oper „Les Danaïdes“ aufgeführt, als deren Autor sich zunächst Gluck zu erkennen gibt. Erst nach der Premiere bezeichnet er in einem offenen Brief Salieri als einzigen Schreiber der Partitur und damit als alleinigen Rechteinhaber an „Les Danaïdes“. Das Ehepaar Gluck zieht in das Haus „Zum Silbernen Löwen“ in der Wiedener Vorstadt von Wien um.

1786, 9. April: Gluck macht sein Testament, in das er seine Frau Marianne zu seiner Alleinerbin einsetzt.

1787, 14. November: Gluck erleidet während einer Spazierfahrt in einer Kutsche einen weiteren Schlaganfall und kommt ins allmähliche Herzversagen, mit weiterer Verschlechterung der zerebralen Durchblutung. Am **15. November** nachmittags trübt Gluck ein, erkennt seine Umgebung nicht mehr und stirbt gegen **8 Uhr abends** im Beisein seiner Frau und Salieris. Die Aussegnung findet am **17. November** in der nahen Paulanerkirche statt, die Beisetzung erfolgt auf dem Landfriedhof in Matzleinsdorf – im Beisein einer großen Menge von Anhängern.

1788, 8. April: Eine offizielle, vom Kaiser Joseph II. angeordnete Trauerfeier findet erst spät in der Augustinerkirche „am Hof“ in Wien statt; Salieri dirigiert das Requiem von Niccolò Jommelli und die Motette „De Profundis“ von Gluck – und entwickelt dabei Eigenmächtigkeiten.

1890: Die sterblichen Überreste von Gluck werden auf den Zentralfriedhof Wien überführt. [378\]](#)

VERWENDETE LITERATUR

In russischer Sprache veröffentlichte Monografien zu Gluck

Белецкий И. В. - К. В. Глюк. Книжка для юношества. Л., 1971.

Кириллина Л. В. - Реформаторские оперы Глюка. М., 2006.

Роллан Р. - Глюк//Музыкально-историческое наследие. Вып. 3 / Ред., сост. и коммент. В. Брянцева. М., 1988.

Рыцарев С. А. - Кристоф Виллибальд Глюк. М., 1987.

Соллертинский И. И. - Глюк. Л., 1937.

Sammlungen von Texten zitierter Dokumente

CCPG - The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck. Edited By Hedwig and E. H. Mueller von Asow. Translated by Stewart Thomson. St Martin's Press Inc. New York, 1962.

MDIM - Материалы и документы по истории музыки. XVIII век / Сост. М. Иванов-Борецкий. М., 1934.

MAZE - Музыкальная эстетика Западной Европы XVII - XVIII веков / Сост. и вступ. ст. В. П. Шестакова. М., 1971.

Mémoires pour servir a l'histoire de la Revolution operée dans la Musique par M. le Chevalier Gluck (ed. Abbé Gaspard Michel Leblond). Paris, 1781.

Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France. Bd. 9. London, 1778.

Sonstige Literatur

Аберт Г. - В.А. Моцарт / Пер. К.К. Саквы. Ч.1, кн. 1, 11; ч. 11, кн.1, 11. М., 1978-1985.

Берлиоз Г. - Избранные статьи / Сост., вступ. ст., пер. и прим. В. Н. Александров и Е.Ф. Бронфин. М., 1956.

Бёрни Ч. - Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / Пер. Э.В. Шпитальниковой. Вступ. ст., ред. и прим. С.Л. Гинзбурга. Л., 1961.

Бёрни Ч. - Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Пер. Е.М. Алексеевой и В.Г. Вилюмана. Вступ. ст., ред. и прим. С. Л. Гинзбурга. М.; Л., 1967.

Брянцева В. Н. - Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. М., 1981.

Булычёва А. - Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. М., 2004.

Винкельман И. И. - История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подг. И. Е. Бабанов. СПб., 2000.

- Вольтер* - Статьи из „Философского словаря“. Эстетика. М., 1974.
- Гёте И. В.* - Собрание сочинений. Изд. Н.В. Гербель. Т.2. СПб., 1892.
- [379]
- Гёте И. В.* - Поэзия и правда // Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. М., 1976.
- Гольдони К.* - Сочинения: В 4 т. М., 1997.
- Груцынова А. П.* - Партитура балета „Каменный гость“, или Удивительные метаморфозы музыки кавалера Глюка. М., 2013.
- Карамзин Н. М.* - Письма русского путешественника. М., 1983.
- Климовицкий А. И.* - Глюк // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век / Отв. ред. А.Л. Порфирьева. Кн. I: А- И. СПб., 1996.
- Кожина Е. Ф.* - Искусство Франции XVIII века. М., 1971.
- Красовская В. М.* - Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. Л., 1981.
- Лепская Л. А.* - Репертуар крепостного театра Шереметевых. М., 1996.
- Луикер П. В., Сусидко И. П.* - Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазиио. М., 2004.
- Моцарт В. А.* - Полное собрание писем / Науч. рук. изд. И.С. Алексеева. М., 2006.
- Новерр Ж.-Ж.* - Письма о танце/ Пер. с фр. под ред. А.А. Гвоздева. Вступ. ст. и прим. И.И. Соллертинского. Л., 1927.
- Руссо Ж.-Ж.* - Избранные сочинения: В 3 т. Т. 11: Юлия, или Новая Элоиза/ Пер. А. А. Худадовой, Н. И. Немчиновой. М., 1961.
- Сусидко И. П.* - „Орфей и Эвридика“ К. В. Глюка глазами И.К. Баха: о малоизвестных постановках в Лондоне (1770) и Неаполе (1774) // Старинная музыка. 2011. No 2. С. 35-38.
- Сусидко И. П.* - „Милосердие Тита“ К. В. Глюка (1752): в преддверии венских триумфов // Старинная музыка. 2016. No 3 (73). С. 20-25.
- Сусидко И. П.* - Кто и где начал реформу К. В. Глюка? Пармский оперный театр в 1750-1760-е годы // Опера в музыкальном театре: история и современность / Сост. И.П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, Гос. институт искусствознания, 2016. С. 30-39.
- Сумароков А.* - Цефал и Прокрис. Альцеста. М., 2017. Хэриот Э. Кастраты в опере. М., 2001.
- Хэриот Э.* - Кастраты в опере. М., 2001.
- Armellini M.* - Le due Arnide. Metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck. Firenze 1991.
- Arteaga E. de.* - Le rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente. Т. 1-3. Venezia 1783-1785.
- Barclay W.* - Gluck's London Operas. The Musica Quarterly. Vol. 1. No. 3 (July 1915).

Biografie des k.k. Komponisten Ritter Christoph Gluck. Nach der Abschrift eines verschollenen anonymen französischen Manuskripts aus Wien (1786), von Aloys Fuchs (1830). Transkribiert und übersetzt von Renate Croll, mit einem Nachwort von Gerhard Croll. Hrsg. in Zusammenarbeit mit der Gluck-Forschungsstelle der Paris Lodron - Universität Salzburg. München 2014.

Brandenburg D., Grund V. - Christoph Willibald Gluck - Gluck und das Musiktheater im Wandel. Salzburg München 2015.

[380]

Braunbehrens V. - Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts? Eine Biografie. 2. Aufl. Mainz 1992.

Croll G., Croll R., Brandenburg I., Richter E. - Gluck // MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Ludwig Finscher. = Personenteil. Bd. 7. Kassel 2002.

Deutsch O. E. - Händel. A Documentary Biography. London 1955.

Du Barry = *Memoirs of Madame Du Barry.* Transl. from the French. Vol. III. London 1930.

Einstein A. - Gluck. Sein Leben - seine Werke (1936). Revidierte Neuausgabe. Kassel Basel 1987.

Engländer R. - Zu den Münchener Orfeo-Auführungen 1773 und 1775 // Gluck Jahrbuch. II Jg. Leipzig 1915.

Dittersdorf K. - Karl von Dittersdorfs Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert. Nach dem Erstdruck von 1801 neu herausgegeben von Bruno Loetz. Leipzig 1940.

Forkel J. N. - Musikalisch-Kritische Bibliothek. Bd.2. Gotha 1778.

Genlis = *Memoirs of the Countess de Genlis.* New York 1825.

Gerber R. - Christoph Willibald Gluck. Potsdam 1950.

Gerber R. - Christoph Willibald Gluck. Potsdam 1951.

Gluck-Studien. Hrsg. von Gerhard Croll. Bd. 4: Gerhard Croll: Gluck-Schriften, ausgewählte Aufsätze und Vorträge 1967-2002. Kassel 2003.

Gluck-Studien. Hrsg. von Gerhard Croll. Bd. 7: Symposiumsbericht: Gluck und Prag. Nürnberg 2012.

Gumpenhuber Ph. - Répertoire de tous les Spectacles qui ont été donné au Théâtre près de la Cour (1758-63). Manuscript: Wien, // Oesterreichische Nationalbibliothek. Mus. Hs. 34580/a-c Mus.

Haas R. - Gluck und Durazzo im Burgtheater (Die Opera Comique in Wien). Zürich Wien

Leipzig 1925.

Hall E. - Adventures with Iphigenia in Tauris: A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy. USA OUP 2013.

Hortschansky K. - Vorwort // Gluck Chr. W. Sämtliche Werke. Abt. VII. Supplement. Bd. 1. Libretti. Hrsg. von Klaus Hortschansky. Kassel 1995.

Hortschansky K. (Hrsg.). - Chr. W. Gluck und die Opemreform. Darmstadt 1989.

Howard P. - Gluck and the Birth of Modern Opera. London 1963.

Howard P. (ed.) - Gluck C. W. Orfeo. Cambridge 1981.

Howard P. - Christoph Willibald Gluck: A Guide to Research. New York 1987.

Howard P. (ed.) - Gluck. London NewYork 2016.

Jullien A. - La Cour et l'Opera sous Louis XVI. Marie Antoinette et Sacchini, Salieri, Favart et Gluck. Paris 1878.

Kelly M. = Reminiscences of Michael Kelly. In 2 vols. London 1826.

Klopstock F. - Hermanns Schlacht. Ein Bardiet für die Schaubühne. Hamburg Bremen 1769.

Lorenz M. - The Last Ritter von Gluck and his Relatives (2013) // <http://michaelorenz.blogspot.ru/2013/06/the-last-ritter-von-gluckand-his.html> [381]

Mannlich J. Chr. = Rokoko und Revolution. Zweite Auflage der unter dem Titel «Ein deutscher Maler und Hofmann» erschienenen Lebenserinnerungen des Johann Christian v. Mannlich 1741-1822. Nach der französischen Originalhandschrift herausgegeben von Eugen Stollreither. Berlin 1913.

Müller E. H. - Angelo und Pietro Mingotti. Dresden 1917.

Newman E. - Gluck and the Opera. A Study in Musical History. London 1895.

Noverre J. G. - Lettres sur la danse et sur les Ballets. Lyon 1760.

Poulet A. L. - Jean Antoine Hoydon: Sculptor ofthe Enlightenment. Chicago 2005.

Prod'homme J.-G. - Christoph-Willibald Gluck. Paris 1985.

Rice J. A. - Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago 1998.

Richter E. - Nanette Gluck // Mitteilungen der Internationalen Gluck-Gesellschaft. Nr. 4. Juni 2002. S. 20-23.

Robl W. - Zum 300. Geburtstag des Komponisten Christoph Willibald Gluck: Auf den Spuren der

Förster-Familie Gluck in den Sulzgau-Dörfern Weidenwang und Erasbach. Fallstricke und Lösungen der regionalen Gluck-Forschung, 2013. S. 4.

Rushton J. - Gluck // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 10. London 2001.

Schmid A. - Christoph Willibald Ritter von Gluck. Leipzig 1854.

Schubart Ch. F. D. - Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (1784/1806). Leipzig 1977.

Storia di Maria Antonietta, arciduchessa d' Austria, Regina di Francia, suo processo e sua morte. Losanna 1794.

Wotquenne A. - Catalogue thematique des oeuvres de Ch. W. Gluck. Leipzig 1904.

INHALTSVERZEICHNIS

„Ich bin der Ritter Gluck“	5
TEIL 1: DER WANDERGESELL.....	8
Der Sohn eines Försters.....	8
Der Prager Student.....	16
Von Wien nach Italien.....	23
Mailänder Debüt.....	29
Glucks italienische Opern.....	37
Musen und Kanonen.....	43
TEIL 2: DER REISENDE MAESTRO.....	46
Opern in London.....	46
Ein Leben in Wägen und Schiffen.....	57
Eine glückliche Ehe.....	67
Die neapolitanische „Milde“	70
Zwischen dem Leichten und dem Ernstern.....	73
„Ritter von Gluck“	78
TEIL 3: DER HOFKOMPONIST.....	82
Die Musik des Wiener Hofes.....	82
Der „theatralische“ Zeitvertreib des Grafen Durazzo.....	85
Spaß auf Französisch.....	91
Die Leidenschaften des Balletts.....	99
Das Leben und die Abenteuer von Ranieri Calzabigi.....	104
TEIL 4: DER REFORMER.....	110
„Orpheus“ und die neue Auffassung der Antike.....	110
Die musikalischen Welten des „Orpheus“	116
Die verschlungenen Pfade der Reform.....	122
„Alceste“	128
Wieland, Gluck und Goethe.....	134
Ein schöner „Misserfolg“: Paris und Helena.....	137
Ein Engel im Haus.....	144
Auf nach Paris!.....	148
TEIL 5: DER EROBERER VON PARIS.....	153
Die „Heiligen Kühe“ der Tradition.....	153
„Iphigénie in Aulis“ - Wechselfälle einer Premiere.....	162
Die Jungfrau auf dem Opferaltar.....	168
„Ich habe Eurydike verloren“	176
Der deutsche Patriot.....	180
.....	185
Porträts von Gluck.....	186
„Alceste“ als „Staatsaffäre“	190
Der Tod von Nanette.....	196
TEIL 6: DER REVOLUTIONÄR.....	204
Über Reformen und Revolutionen.....	204
„Armide“	208
Gluckisten und Piccinnisten.....	214
„Iphigénie en Tauride“ - die Verwirklichung eines Mythos.....	223

Skythen und Hellenen.....	229
Goethes abweichende Meinung.....	235
Das Spiegelkabinett „Écho et Narcisse“.....	238
TEIL 7: KLASSIK.....	241
Mit dem Schild und auf dem Schild.....	241
Gluck und die beiden Kaiser.....	243
Gluck und Mozart.....	252
Gluck und Salieri.....	257
„Die Stimme Gottes in der Ferne“.....	261
ECKDATEN ZU LEBEN UND WERK GLUCKS.....	266
VERWENDETE LITERATUR.....	272
In russischer Sprache veröffentlichte Monografien zu Gluck.....	272
Sammlungen von Texten zitierter Dokumente.....	272
Sonstige Literatur.....	272
INHALTSVERZEICHNIS.....	277