

Christoph Willibald Gluck

Von Hans Christoph Worbs

Gerade in den letzten Jahren ist die Schallplatte in Sachen Gluck mehrfach initiativ geworden. Anlaß zu einem kritischen Resümee über neue und neuaufgelegte Aufnahmen bietet jetzt der 200. Todestag des großen deutschen Opernreformators.



Im Stand der Unschuld sind selbst einige von Christoph Willibald Glucks frühen italienischen Opern nicht geschrieben: Wenigstens keimhaft weist manches – so in „L’Innocenza giustificata“ (1755) oder „La Tétide“ (1760) – auf den künftigen Opernreformer. Doch ob es ohne die Schrittmacherdienste Raniero de Calzabigis zur epochalen Gluckschen Opernreform gekommen wäre, ob der inzwischen schon knapp Fünfzigjährige ohne die Begegnung mit der schillernden Persönlichkeit des italienischen Librettisten einen geradezu missionarischen Eifer entwickelt hätte, bleibt eine offene Frage. Auf jeden Fall stand der Reformwille Glucks, der eine Kampfansage an allen überflüssigen Zierat bedeutete und die Musik einem möglichst geradlinigen Handlungsablauf unterordnete, seinem musikalischem Naturell keineswegs entgegen. Denn sprudelnde Einfallskraft war nie seine eigentliche Stärke. Friedrichs des Großen gestrenge

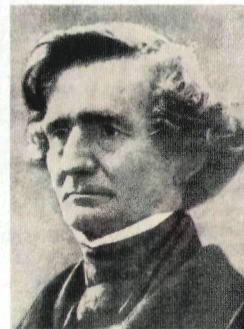
Schwester, die Prinzessin Amalia von Preußen, stand mit ihrer Meinung gewiß nicht allein, wenn sie dem Meister nach der Bekanntschaft mit der Partitur der „Iphigénie en Aulide“ die rechte „Invention“ absprach, wenn sie ihn mitnichten für einen „habilen Mann in der Composition“ hielt. Zum Verstummen sollten solche Anwürfe bis zum heutigen Tag nicht kommen. Noch in Carl Dahlhaus’ „Neuem Handbuch der Musikwissenschaft“ („Musik des 18. Jahrhunderts“) schrieb vor zwei Jahren Michael Zimmermann von Glucks Begabung als einer „Idionsynkrasie von Handikaps“, die in den Reformwerken „auf bewundernswerte Weise in Vorteile verwandelt“ seien.

IM WIDERSTREIT DER MEINUNGEN

Gehörte der erste Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel zu den leidenschaftlichen Verehrern Christoph Willibald Glucks, so Mozart zu seinen

stillen Verehrern. Die „verità“ und „semplicità“ in Glucks Musik sollten ihre Wirkung nicht verfehlen. Wenn Friedrich Schiller in einem seiner Briefe Goethe wissen ließ, daß ihn die Musik zu Glucks „Iphigénie en Tauride“ selbst in den Proben „unter den Posen und Zerstreuungen der Sänger und Sängerinnen zu Tränen gerührt“ habe, dann war dieses Bekenntnis ungeachtet einiger kritischer Stimmen durchaus zeittypisch.

Wiederum Jahre später – E.T.A. Hoffmann hatte inzwischen seine Erzählung vom „Ritter Gluck“ zu Papier gebracht – versetzte Glucks Musik den jungen Hector Berlioz in einen wahren Taumel der Begeisterung. Bis in seine „Trojaner“ klingt die Auseinandersetzung mit der Musik jenes Komponisten nach, die ihm einst in Jugendjahren nach eigenen Worten geradezu den „Schlaf geraubt“ hatte. Richard Wagner schließlich stilisierte den Opernreformer zum Erzvater seiner eigenen Ideen vom Musikthea-



Von Hector Berlioz und Richard Wagner (kleine Abb.) verehrt: Christoph Willibald Gluck (oben, am Spinett porträtiert von Joseph Sifrède Duplessis). Rechts: Titelbild der Erstausgabe von „Orfeo ed Euridice“, Paris 1764



Euridice amor ti rende.

atto. II. Sc. II...

WAS DER SCHALLPLATTENMARKT ZUM 200. TODESTAG DES OPERNREFORMATORS BIETET

ter. Schon zu Beginn seiner Dresdener Kapellmeister-Jahre hatte ihm zudem die Einstudierung der „Armide“ den Ruf eines Gluck-Interpreten von Rang eingetragen.

SENTIMENTALITÄT STATT TRAGIK

Mit der „Armide“, einem Monodram der Leidenschaft (nach Tassos Epos vom „Befreiten Jerusalem“), ist eine Oper genannt, die – obwohl ihr Komponist selbst die größten Stücke von ihr hielt – heute nur noch sporadisch auf den Spielplänen deutscher und ausländischer Bühnen erscheint. Für die Mehrzahl der Musikfreunde ist Gluck der Komponist von „Orfeo ed Euridice“, der 1762 im Wiener Hofburgtheater in Szene gegangenen ersten Reformoper. Schon in diesem Werk hatten Calzabigi und Gluck auf alle Handlungschnörkel, auf alles Rahmenwerk verzichtet. Die Aktionen sind auf eine Reihe geschlossener Bilder beschränkt; deutlich herausgearbeitet ist in strenger Konzentration auf das Wesentliche die Grundidee. Nur bei der Gestaltung des Schlusses wurden reformerische Ansätze durch notwendig scheinende Konzessionen an den Zeitgeschmack verschleiert.

Bühnenwerke mit tragischem Ausgang wie Carl Heinrich Grauns „Armida“, Traettas „Sofonisbe“ und die zahlreichen Vertonungen von Metastasio „Didone abbandonata“ blieben damals Ausnahmen. Noch war das Publikum nicht gewillt, statt sentimentaler Rührung tragische Erschütterungen hinzunehmen. Noch mußten Hamlet und Cordelia am Leben bleiben, als Friedrich Ludwig Schröder in den siebziger Jahren Shakespeare-Dramen auf die deutsche Bühne brachte. Hätte da Calzabigi im Falle von „Orfeo ed Euridice“, noch dazu bei einer auf den Namenstag des Kaisers gelegten Premiere, gegen den Geist der Zeit aufbegehren dürfen? Konzessionsbereit setzte er mit dem Erscheinen des Deus ex machina dem in mythische Tiefe lotenden Stoff ein Happy-End auf. „Alle Zuschauer, die sonst von Mitleiden betrübt nach Hause gegangen seyn würden,

DISCOGRAPHISCHE HINWEISE (AUSWAHL)

Alceste

Norman, Gedda, Krause, Weikl, Nimsgern, Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Serge Baudo; *Orfeo 3 CD/LP 027823*
Rubio, Gedda, Bianco, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra Paris, Georges Prêtre; *EMI LP 2904241 (Querschnitt)*

Armide

Palmer, Rolf Johnson, Finnie, Burgess, The City of London Sinfonia, Richard Hickox; *EMI LP 2912383*

La Corona, La Danza;

Warschauer Kammeroper, Tomasz Bugaj; *Orfeo 2 LP/CD 135 872*

Le Cinesi

Poulenard, Banditelli, Otter, Mey, Schola Cantorum Basiliensis, René Jacobs; *EMI LP 1695751*

Don Juan (Ballett)

Mainzer Kammerorchester, Günter Kehr, *Bellaphon LP 68001025*

Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner; *TIS LP 410133-1*

English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner; *RCA/Erato LP ZL 30821 AW*

Iphigénie auf Tauris

Lorengr, Bonisoli, Grönroos, Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Lamberto Gardelli; *Orfeo 3 LP 052 833*

Allen, Massis, Argenta, Boulin, Montague, Aler, Monteverdi Choir, Orchestre de l'Opera de Lyon, John Eliot Gardiner; *Philips 2 CD/LP 416 148-2/1*

Neway, Simoneau, Massard, Mollet, Ensemble Vocal de Paris, Orchestre du Conservatoire de Paris, Carlo Maria Giulini; *EMI 2 LP 173 1713 M*

Gorr, Gedda, Blanc, Quilico, Choeurs René Duclos, Orchestre

de la Société des Concerts du Conservatoire, Georges Prêtre; *EMI LP 2912411 (Querschnitt)*

Orpheus und Eurydike

Kwaksilber, Falewicz, Jacobs, Collegium Vocale Gent, La Petite Bande, Sigiswald Kuijken; *Accent 2 LP 8 223/24*

Gale, Speiser, Baker, Glyndebourne Choir, Philharmonia Orchestra London, Raimond Lepard; *RCA 3 LP ZL 30878 EX*

Marshall, Gruberova, Baltsa, Ambrosian Singers, Philharmonia Orchestra London, Riccardo Muti; *EMI 2 LP 43266/67 T*

Conwell, Bergius, Hofmann, Musikverein Dortmund, Philharmonisches Orchester Köln, Christoph Panzer; *CBS 3 LP 42184*

Janowitz, Moser, Fischer-Dieskau, Bach-Chor und -Orchester München, Karl Richter; *DG 2 LP 2727017*

Donath, Lorengar, Horne, Covent Garden Chor und Orchester, Georg Solti; *TIS 2 LP SET 443/4*

Gedda, Micheau, Berton, Choeurs du Conservatoire de Paris, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, Louis de Froment; *EMI 2 LP 2912583 M*

Prey, Lorengr, Köth, RIAS-Kammerchor, Berliner Symphoniker, Horst Stein; *EMI LP 2912611 (Querschnitt)*

Paris und Helena
Bonisoli, Cotrubas, Fontana, Greenberg, Chor und Sinfonieorchester des ORF, Lothar Zagrosek; *Orfeo 3 LP 118 843*

Der betrogene Kadi
Berry, Rothenberger, Donath, Gedda, Chor und Orchester der Staatsoper München, O. Suitner; *EMI LP 2912601*

sind ihm für diese glückliche Veränderung sehr verbunden“, schrieb eine Woche nach der Premiere der Berichtstatter des „Wienerischen Diarium“. „Und hat nicht der tugendhafte Orpheus, wie er ihn durchgehens vorstellt, selbst ein vernünftiges Schicksal verdient?“

GLUCK AUF SCHALLPLATTEN

In ihrer rechtzeitig zum 200. Todestag vorgelegten Gluck-Edition wartet die EMI gleich mit drei konkurrierenden (wie-

derveröffentlichten) Versionen der „Orpheus“-Oper auf. Oder präziser: Abgesehen von einer doch wohl entbehrlichen deutschsprachigen Digest-Fassung unter Horst Stein (1962) hat der potentielle Käufer zwischen einer neuen Produktion der italienischen Erstfassung unter Riccardo Muti (1982) und einer Aufnahme der Pariser Neubearbeitung unter Louis de Froment, einer Produktion des Festivals Aix-en-Provence 1955, die Wahl. Auf der Habenseite der zuletzt genannten Einspielung ist die Verpflichtung von

Nicolai Gedda zu verbuchen, der sich der Titelpartie mit nobler Distinktion annimmt. Doch war es nicht eher der Wille zur überhöhenden Stilisierung als ästhetische Rückständigkeit, der Gluck bei der Wiener Erstaufführung seiner ersten Reformoper die Partie des Orpheus einem Kastraten übertragen ließ?

Selbst wenn man die Besetzungsfrage vernachlässigt, spricht genug für die Aufnahme der Wiener Erstfassung mit Agnes Baltsa in der Titelrolle, bei der Riccardo Muti den „Reigen seliger Geister“ nicht (wie Louis de Froment) über Gebühr verschleppt, beim Furienchor für den hier erforderlichen Biß sorgt und die Ouvertüre mit solchem Brio abspulen läßt, daß man Hector Berlioz' Aversion gegen das zugegeben arg konventionelle Orchesterstück nicht ganz teilen möchte. Vergessen schließlich kann man im Vergleich mit dieser Produktion die deutschsprachigen Highlights unter Horst Stein, in der Hermann Prey mit sentimentalen Drückern die „Entmythologisierung“ des „göttlichen“ Sängers geradezu auf die Spitze treibt.

MÖRDERISCHE PARTIE

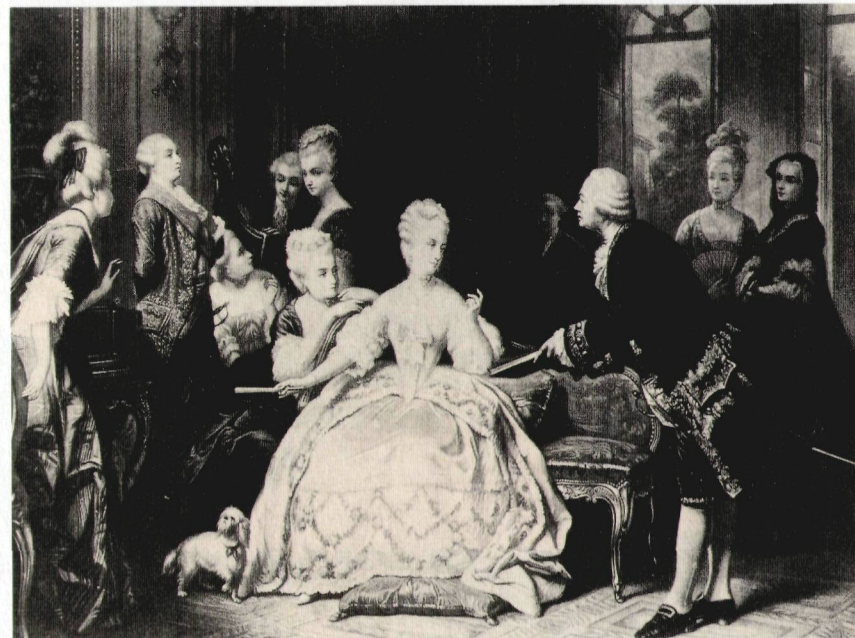
Von den Schwierigkeiten, den rechten Gluck-Ton zu treffen, zeugt nicht weniger ein „Alceste“-Querschnitt aus dem Jahre 1961/62. Gleich der tragische Prolog der Ouvertüre erfordert ein größeres Maß an rhythmischer Präzision, als ihn hier Georges Prêtre dem Stück ange-deihen läßt. Und Consuelo Rubio steht gegenüber Jessye Norman, der Alceste in Serge Baudo's Einspielung bei ORFEO, auf verlorenem Posten. Insgesamt überzeugender vom interpretatorischen Ansatz wirkt da Richard Hickox' Gesamtaufnahme der „Armide“ aus dem Jahre 1982. Sicher verlangt die mörderische Partie der in ihrem eigenen Netz gefangenen Verführerin einer Sängerin das äußerste ab. Die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks, mit der es Gluck so ernst meinte, daß er nach dem Bericht Johann Friedrich Reichards noch als alternder Meister am Clavecin

mit seinen Helden lebte und starb, mit Achill „wütete“ und mit Iphigenie „weinte“, diese „verità“ prägt – unbekümmert um jede bloße Schönklangfassade – Felicity Palmers Vortrag.

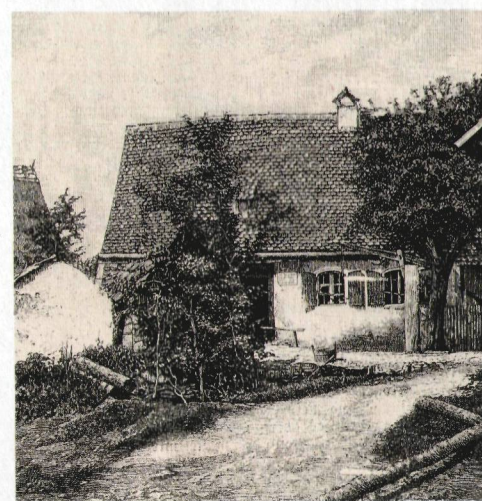
DIE GEGNER ZUM SCHWEIGEN GEBRACHT

Noch bleiben einige weiße Flecken in der Discographie von Glucks Bühnenwerken; es fehlt vor allem eine neue Gesamtaufnahme der „Iphigénie en Aulide“. Sollte Robert Schumanns Prophezeiung, Glucks erste französische Oper würde „solange die Welt steht“ immer wieder „zum Vorschein“ kommen und „nie alt“ werden, nicht doch etwas zu hoch gegriffen sein?

Angemessen repräsentiert ist in den Katalogen mit Aufnahmen unter Carlo Maria Giulini, Lamberto Gardelli und (Maßstäbe setzend) mit John Eliot Gardiner das jüngere Schwesterwerk. Mit ihm, der 1779 aus der Taufe gehobenen „Iphigénie en Tauride“, hatte Gluck acht Jahre vor seinem Tod das Fazit aus seinem kompositorischen Schaffen gezogen. Schon die „Iphigénie en Aulide“ war im Paris des Ancien régime Tagesgespräch; nicht lange danach tobte in den Cercles und Caféhäusern der Kampf der „Gluckisten“ und der „Piccinisten“, der Anhänger des ohne sein Wissen in die Rolle des „Gegenpapstes“ gedrängten italienischen Opernkomponisten Niccolò Piccini. Auch in Wien, wo sich Kaiserin Maria Theresia beeilte, Gluck mit einem Jahresgehalt von 2000 Gulden und unbegrenzten Urlaubszusicherungen zum Hofkomponisten zu ernennen, war man auf die Pariser Erfolge aufmerksam geworden. Den endgültigen Triumph brachte dann freilich erst Ende der siebziger Jahre die „Iphigénie en Tauride“. Selbst bisherige Gegner schwiegen nun.



Szenen eines Lebens: Christoph Willibald Gluck (1714–1787) und seine Frau Marianne (oben, Ölbild um 1772). Mitte: Der Komponist übergibt im Schloß Trianon Marie Antoinette die Partitur seiner „Iphigénie“ (Ölbild von E. Hamman.). Unten: Glucks Geburtshaus in Weidenfranken (Holzstich aus dem 19. Jahrhundert)



VERGNÜGLICHE MARGINALIE

Christoph Willibald Glucks Musik auf Schallplatten: Da wäre, als besonderer Leckerbissen, die Einspielung des Balletts „Don Juan“, das John Eliot Gardiner minutiös ausgefeilt von seinen „English Baroque Soloists“ als ein Stück „Ballet d'action“ musizieren läßt. Auf jeden Fall gewinnen hier manche Nummern der genialen Partitur eine gestische Anschaulichkeit, die den aufmerksamen Hörer auch ohne die optische Komponente erleben läßt, wie Don Juan und der Komtur ihre Klängen kreuzen, wie der tödlich getroffene Vater (vor der schönen Donna vor Schmerz wimmernd) sein Leben aushaucht und sich der Mörder heimlich von dannen stiehlt.

Als erster und obendrein durchaus respektabler Einspielung der dritten italienischen Reformoper verdient daneben Lothar Zagroseks Aufnahme von „Paride ed Elena“ nachdrückliche Erwähnung. Freilich tastet Franco Bonisoli bei allem Schmelz sehr viriler Tenor nicht unerheblich die Grundkonstellation des Stücks an, in dem Gluck den liebestrunken schwärmenden, verzärtelten Phrygier einst nicht ohne Grund von einem Kastraten singen ließ. Mit dem Einsatz eines Countertenors würde man heute Glucks Intentionen wohl am ehesten gerecht.

Nicht viel mehr als eine, wenn auch höchst vernünftige Marginalie in Christoph Willibald Glucks Œuvre ist schließlich der erstmals 1754 in Szene gegangene Einakter „Le Cinesi“. Von einem Versuch einer musikalischen Ethnographie kann (und soll) in dieser „Azione teatrale“ nicht die Rede sein. Ungeniert in unverfälschtem italienischen Gusto singen die vier Protagonisten. Prächtig wird in René Jacobs' stilkompetenter Aufnahme musiziert. Doch gerade bei diesem Stück kann die Schallplatte nicht viel mehr als auditive Ersatznahrung bieten. Gerade dieser Einakter steht und fällt mit einer quicklebendigen Szene, mit der hier unerläßlichen optischen Komponente.