

THOMAS BETZWIESER, MICHELE CALELLA
KLAUS PIETSCHMANN (HG.)

CHRISTOPH
WILLIBALD GLUCK
BILDER
MYTHEN
DISKURSE



HOLLITZER



Christoph Willibald Gluck:
Bilder Mythen Diskurse

WIENER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

Begründet von Othmar Wessely (Bd. 1–35)
Fortgeführt von Theophil Antonicek und Elisabeth Th. Hilscher (Bd. 36–38)
sowie von Theophil Antonicek und Gernot Gruber (Bd. 39–44)

Herausgegeben von Michele Calella und Birgit Lodes

BAND 47

Thomas Betzwieser, Michele Calella, Klaus Pietschmann (Hg.)

Christoph Willibald Gluck:
Bilder Mythen Diskurse

**CHRISTOPH
WILLIBALD GLUCK**

**BILDER
MYTHEN
DISKURSE**

HER AUSGEGEBEN VON
THOMAS BETZWIESER
MICHELE CALELLA
KLAUS PIETSCHMANN

HOLLITZER



Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft
des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien
Reihenherausgeber: Michele Calella und Birgit Lodes

Gedruckt mit Unterstützung des
Dekanats der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien,
der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur
sowie der Alfons und Gertrud Kassel-Stiftung, Frankfurt am Main

Umschlagbild:
Unbekannter Maler,
Le citoyen Hesmart devant un buste de Gluck (Ausschnitt),
Öl/Leinwand, 230 × 133 cm,
Paris, Musée Carnavalet/Roger-Viollet,
Inv.-Nr. P943

Umschlaggestaltung und Satz: Gabriel Fischer
Lektorat: Carolin Ratzinger und Cora Engel
Hergestellt in der EU

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet,
dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen
oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.
Die Autorinnen und Autoren haben sich nach Kräften bemüht, alle Publikationsrechte
einzuholen. Sollten dennoch Urheberrechte verletzt worden sein, werden die betroffenen
Personen oder Institutionen gebeten, sich mit den Herausgebern in Verbindung zu setzen.

© 2018 by HOLLITZER Verlag, Wien

ISBN 978-3-99012-503-8

ISSN 2617-3344

HOLLITZER



www.hollitzer.at

INHALT

THOMAS BETZWIESER / MICHELE CALELLA / KLAUS PIETSCHMANN Vorwort	7
MICHELE CALELLA „... viel zu wenig Musik“: Ambivalenzen der frühen publizistischen Gluck-Rezeption im deutschen Sprachraum	11
ERIC SCHNEEMAN Johann Friedrich Reichardt and the Northern German Reception of Christoph Willibald Gluck at the End of the Eighteenth Century	33
HELENA LANGEWITZ Vom Porträt zum Monument. Paris als Produktionsstätte der Bilder von Christoph Willibald Gluck	45
KLAUS PIETSCHMANN Stilisierung zum vaterländischen Modell? Die Wiener Gluck-Rezeption im frühen 19. Jahrhundert	71
ARNOLD JACOBSHAGEN Revolution und Reform: Paradigmen der Gluck-Rezeption im 18. und 19. Jahrhundert	83
MELANIE UNSELD „eine scharfgezeichnete, unverrückbare Bahn“: Das Narrativ von Christoph Willibald Gluck als ‚Opernreformer‘ in der deutschsprachigen Biographik des 19. Jahrhunderts	99
MARKÉTA ŠTĚDRONSKÁ August Wilhelm Ambros – ein Gluck-Apologet in Wien	117
DANIEL BRANDENBURG „riforma melodrammatica“: Die Gluck-Rezeption in Italien in den Schriften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts	131
HERVÉ LACOMBE «Le Michel-Ange de la musique»: l’image de Gluck dans les écrits français du XIX ^e siècle	141

MARK EVERIST	
Gluck, Politics, and the Second Empire Press	163
YULIYA SHEIN	
Der „kolossale Tragiker“ und „seine ideale Revolution“: Gluck-Bilder in der russischen musikalischen Polemik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	179
ARNE STOLLBERG	
Von der Selbstherrlichkeit des Dilettanten – oder: „Durch Wagner zu Gluck“. Institutionelle Fehden und historiographische Modelle der Gluck-Forschung im frühen 20. Jahrhundert	193
DÖRTE SCHMIDT	
„Ein Schloß in der Nähe von Paris, zur Zeit, als Gluck dort sein Reformwerk der Oper begann“. Richard Strauss' <i>Capriccio</i> und das Gluck-Bild im Nationalsozialismus	215
THOMAS BETZWIESER	
Operngeschichte „volkstümlich“ erzählt: Gluck im historischen Roman	235
MICHAEL CUSTODIS	
Tradition, Pragmatik, Ideologie: Rudolf Gerber und die Anfänge der Gluck-Gesamtausgabe (1939–1953)	257

VORWORT

Es gibt kaum einen anderen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts, der für die Opernästhetik und die Musikhistoriographie so einflussreich gewesen ist wie Christoph Willibald Gluck. Noch mehr als Mozart galt Gluck bereits kurz nach seinem Tod als epochemachende Figur des Musiktheaters, sein Name wurde unauflöslich mit jener Reform der italienischen Oper verbunden, die in der musikgeschichtlichen Imagination den Status einer klassizistischen ‚Reinigung‘ der Opernbühne erlangte. Gluck selbst wurde zum musikalischen Genie stilisiert, das im bürgerlichen Zeitalter so hoch im Kurs stehende ästhetische Werte wie Authentizität und Simplizität als Gegenmittel gegen das ‚gekünstelte‘ höfische Theater vertrat. Dieser besondere Status ließ den Komponisten in den folgenden Jahrhunderten eine signifikante Präsenz auf den internationalen Opernbühnen erlangen. Noch im 20. Jahrhundert waren Glucks Werke die am meisten aufgeführten ernstesten Opern aus dem 18. Jahrhundert, fast die einzigen aus dem höfischen Zeitalter, die durch ihren ‚reformatorischen‘ Charakter die Dignität der antiken Tragödien zu besitzen schienen und eine Vorreiterrolle in der Entwicklung hin zum Wagner’schen Musikdrama einnehmen konnten. Wenngleich diese Vorrangstellung inzwischen durch die Wiederbelebung der Opera seria und vor allem durch die Händel-Renaissance auf der internationalen Opernbühne relativiert worden ist, erscheint die historiographische Seite von dieser ‚Kurskorrektur‘ kaum tangiert, widmet doch bis heute nahezu jede Musikgeschichte Glucks Beitrag zur Opernreform ein eigenes Kapitel.

Der vorliegende Band versammelt größtenteils die Beiträge des Symposiums, das anlässlich des 300-jährigen Jubiläums von Glucks Geburtstag vom 23.–25. Oktober 2014 in Wien stattgefunden hat; er versucht nicht, die historische Position des Komponisten pietätvoll zu bestätigen oder polemisch in Frage zu stellen, sondern sie als Ergebnis musikkultureller Praktiken zu analysieren, als Schnittstelle unterschiedlicher diskursiver Formationen, an denen symbolische, mediale und institutionelle Instanzen partizipieren. Im Einklang mit der Vorstellung eines konstruktiven Charakters der (Musik-)Geschichte zeigen

die Beiträge einerseits die Kontinuität von Bildern, Mythen und Diskursen, welche die Figur von Gluck und dessen ‚Opernreform‘ prägen, andererseits auch deren Variabilität und Umdeutungen in den verschiedenen kulturellen Kontexten.

In Anlehnung an die Konzeption des Symposiums folgt der Band einer chronologischen Behandlung verschiedener Momente der Rezeption, beginnend mit den unmittelbar auf die Uraufführung von *Alceste* (1767) folgenden Debatten in der deutschsprachigen Presse bis hin zur Initiierung der Gluck-Gesamtausgabe in der Nachkriegszeit, die sich musikwissenschaftlich noch im Fahrwasser nationalsozialistischen Denkens bewegte. Dass viele der Beiträge einen Schwerpunkt auf den deutschen Sprachraum legen, ist dadurch zu erklären, dass hier die Gluck-Rezeption durch die (deutsch-)nationale opernästhetische Debatte den romantischen Kult des musikalischen Genies besonders intensiv pflegte. Zudem steuerte die deutschsprachige Rezeption durch die Ausstrahlung deutscher Musikkultur im Ausland maßgeblich die Verbreitung und Verfestigung dieser Bilder, Mythen und Diskurse in anderen Sprachräumen, auch wenn diese bereits im späten 18. Jahrhundert eine eigene Form der Gluck-Rezeption entfaltet hatten, wie etwa Frankreich und Italien.

Unter diesem Aspekt liefert der Band mehr als einen kollektiven Beitrag zur Gluck-Rezeption, denn die Breite der theoretischen Perspektiven und die materiale Vielfalt der verwendeten Quellen zeigen einen methodischen Pluralismus, der die Grenzen der traditionellen Wirkungsgeschichte deutlich sprengt. Die einzelnen Aufsätze zielen darauf ab, die musikalische Rezeption dieses Komponisten als Form von Mythenbildung aufzufassen, die noch im heutigen Gluck-Bild Spuren hinterlassen hat.

Die Herausgeber bedauern, dass die Vorträge von Jens Dufner, Barbara Eichner und William Gibbons nicht in den Band aufgenommen werden konnten. Umso mehr freuen wir uns, dass wir Eric Schneeman und Markéta Štědrónská für einen Beitrag gewinnen konnten. Das Referat von Daniela Philippi zur Geschichte der Gluck-Gesamtausgabe wurde in einem anderen Kontext publiziert (in *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hrsg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin/Boston 2015).

Die Realisierung dieses Bandes wurde durch die Unterstützung verschiedener Personen und Institutionen ermöglicht. Unser Dank gilt der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, dem Rektorat der Universität Wien, der Goethe-Universität Frankfurt am Main sowie der Alfons und Gertrud Kassel-Stiftung, Frankfurt am Main für die finanzielle Unterstützung. Für die redaktionelle Mitarbeit sei besonders Carolin Ratzinger und Cora Engel gedankt, für das Layout Gabriel Fischer.

Vorwort

Ein letzter Dank geht an die Österreichische Gesellschaft für Musik, die 2014 ihre Räumlichkeiten für das Symposium zur Verfügung gestellt hat, und an den Hollitzer Verlag für die erfreuliche Zusammenarbeit.

Frankfurt am Main / Wien / Mainz, Februar 2018
Thomas Betzwieser / Michele Calella / Klaus Pietschmann

Michele Calella

„... VIEL ZU WENIG MUSIK“: AMBIVALENZEN DER FRÜHEN PUBLIZISTISCHEN GLUCK-REZEPTION IM DEUTSCHEN SPRACHRAUM

Als Johann Nikolaus Forkel 1792 seine *Allgemeine Litteratur der Musik* veröffentlichte und damit eines der ersten großen bibliographischen Werke der Musikgeschichte vorlegte, konnte er unter „Schriften für und wider Glucks theatralische Musik in Paris“ 26 Titel auflisten.¹ Wie allein die Präsenz eines so betitelten Abschnitts in dieser Musikbibliographie zeigt, galt Christoph Willibald Gluck am Ende des 18. Jahrhunderts als ein zwar bedeutender, aber gleichermaßen kontroverser Opernkomponist. Diesen Sachverhalt hatte Ernst Ludwig Gerber bereits 1790 in seinem *Historisch-Biographischen Lexicon der Tonkünstler* wie folgt beschrieben:

In Deutschland sind die Stimmen [über Gluck] bisher immer noch getheilt gewesen, und fast sollte man aus ihren Urtheilen schließen [sic], daß seine Stärke, nicht sowohl in kontrapunktischen und andern außerordentlichen musikalischen Kenntnissen, als vielmehr in der musikalischen Aesthetik und dem Ausdrucke der Leidenschaften, bestanden habe.²

Gerber erwähnt das von Charles Burney kolportierte Diktum Händels, Gluck verstehe so viel von Kontrapunkt wie sein Koch,³ und zitiert Forkels kritische

- 1 Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniß musikalischer Bücher, welche von den ältesten bis auf die neusten Zeiten bey den Griechen, Römern und den meisten neuern europäischen Nationen sind geschrieben worden*, Leipzig 1792, S. 180–183.
- 2 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 1, Leipzig 1790, Sp. 514–518, hier Sp. 516.
- 3 Ebda., Sp. 516. Die Anekdote stammt von Charles Burney, *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey and the Pantheon [...] in Commemoration of Handel*, London 1785, S. 33.

Anmerkungen zu *Iphigénie en Aulide*,⁴ versucht aber zugleich eine gewisse Objektivität zu wahren, indem er auch einen leidenschaftlichen Gluck-Anhänger, nämlich Johann Friedrich Reichardt, zu Wort kommen lässt.⁵

Wie ein solch ambivalentes Bild zustande kam, versucht dieser Beitrag durch eine Rekonstruktion der verschiedenen Positionen der frühen Gluck-Rezeption im deutschen Sprachraum zu erklären. In der Musikwissenschaft hat insbesondere die französische Rezeption Glucks die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen, was vor allem durch die bereits in Forkels Bibliographie dokumentierte Resonanz der *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes* zu begründen ist.⁶ Die deutschsprachigen Diskussionen in Sachen Oper hatten wegen eines fehlenden dominanten Kulturzentrums im Reich nicht die Intensität der französischen *Querelles*, die im Laufe des 18. Jahrhunderts in Paris periodisch ausbrachen. Vielmehr schlug sich die politische Zersplitterung des deutschen Sprachraums in einem dezentralen Musikleben nieder, dessen Institutionalisierung trotz aller Bemühungen um eine deutsche Musik und Literatur oft lokal bedingten Interessen folgte. Die deutschsprachige Diskussion für und wider Gluck zeigte große Empfänglichkeit für ältere und neue Operntheorien aus Frankreich.⁷ Zugleich brachte sie spezifische Positionen und Konstellationen ans Licht, die – wenngleich in anderen Sprachgebieten nur schwach wahrgenommen – nicht weniger Reibungspotential als die französischen besaßen.⁸

Joseph von Sonnenfels' schwärmerische Kommentare zur Uraufführung der italienischen *Alceste* in seinen *Briefen über die wienerische Schaubühne* können als Auslöser einer nachhaltigen publizistischen Gluck-Rezeption betrachtet werden. Seit 1763 Professor für „Polizey- und Cameralwissenschaft“ an der Universität Wien, hatte sich Sonnenfels im Laufe der 1760er-Jahre neben einer

4 Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon*, Bd. 1, Sp. 516.

5 Ebda., Sp. 517.

6 Vgl. Michele Calella, „Ein ‚musikalischer‘ Streit? Bemerkungen zur Querelle der Gluckisten und Piccinnisten“, in *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, hrsg. von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Kassel u. a. 2000, S. 370–379, Nachdruck in *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*, hrsg. von Irene Brandenburg, Laaber 2010, S. 235–244; Mark Darlow, *Dissonance in the Republic of Letters: The Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, London 2013.

7 Vgl. zum Beispiel Elisabeth Schmierer, „Die deutsche Rezeption der *Querelle des Gluckistes et Piccinnistes*“, in *Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert. Bericht über die erste gemeinsame Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung und der Société française de musicologie, Saarbrücken 1999*, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim/Zürich/New York 2002, S. 196–217. Leider berücksichtigt die Autorin die spezifische, von Sonnenfels ausgehende deutschsprachige Tradition der Gluck-Rezeption nicht.

8 Der bisher einzige spezifische Beitrag zur frühen deutschsprachigen Gluck-Rezeption ist Sylvie Le Moël „Gluck et les publicistes des Lumières allemandes: Enjeux esthétiques et identitaires d'une première réception“, in *Musicorum* 9 (2011), S. 23–39.

Reform der Verwaltung eine Verbesserung des Wiener Geschmacks in Sprache, Literatur und Theater zum Ziel gesetzt. Eines der wichtigsten Anliegen seiner im deutschen Sprachraum breit rezipierten politischen und schriftstellerischen Arbeiten war die Etablierung einer geregelten und sittsamen Theaterlandschaft, die auch zur sozialen Emanzipation der Berufsschauspieler führen sollte.⁹ Die Konsequenz, mit der sich Sonnenfels für die Bildung einer Nationalbühne und gegen das Stegreiftheater an mehreren Fronten einsetzte, war auch auf die scharfe Kritik zurückzuführen, die von norddeutschen Autoren gegen die österreichische Literaturszene geäußert worden war.¹⁰ Dazu kam, dass sich das *Dramma giocoso* in der Prägung von Carlo Goldoni seit 1763 auf der Wiener Bühne als erfolgreiche Gattung etabliert hatte und sowohl die *Opera seria* verdrängte als auch jegliche Versuche zur Bildung einer deutschsprachigen Oper hemmte.¹¹

Sonnenfels' *Briefe über die wienerische Schaubühne*, erschienen als Periodikum vom 24. Dezember 1767 bis zum 25. Februar 1769,¹² wurden zunächst anonym publiziert und gingen von der fiktiven Autorschaft eines Franzosen aus, der einem Pariser Freund über das Wiener Theaterleben berichtet – obwohl die meisten Leser vermuten konnten, welcher reale Autor sich dahinter verbarg. Die ersten vier Briefe, datiert auf den 27. und 28. Dezember 1767 sowie den 5. und 15. Januar 1768, sind Glucks *Alceste* gewidmet, deren Premiere am 26. Dezember 1767 im Burgtheater stattfand. Obwohl *Alceste* eine Oper in italienischer Sprache war, wodurch sie nicht gerade als ideales Beispiel für deutsches Nationaltheater gelten konnte, stimmte ihre von den dramaturgischen Usancen der zeitgenössischen *Opera seria* abweichende Faktur mit einem Teil

9 Hilde Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule: Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien/München 1980, S. 57–66, S. 328–350.

10 Vgl. Hilde Haider-Pregler, „Nachwort“, in Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, hrsg. von Hilde Haider-Pregler, Graz 1988 (Wiener Neudrucke 9), S. 349–428, hier S. 359–361.

11 Dies hatte bekanntlich zur Folge, dass die Rollen von Glucks *Alceste* bei der Wiener Uraufführung mit Buffosängern und -sängerinnen besetzt werden mussten. Diese Neuorientierung des Repertoires wurde von Leopold Mozart in einem Brief an Lorenz Hagenauer vom 13. Februar 1768 beschrieben: „... es wird eine opera seria mehr Itzt; und man liebt sie auch nicht, sondern eine opera buffa. [...] zu Seriosen opern sind keine Sängern hier, selbst die trauerige opera die *Alceste* vom gluck ist von lauter opera Buffa sängern aufgeführt worden.“ *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 1, Kassel 1962, S. 258.

12 Sonnenfels publizierte eine korrigierte Fassung der *Briefe über die wienerische Schaubühne* im fünften und sechsten Band seiner *Gesammelten Schriften*, Wien 1784, Bd. 5, S. 131–392, Bd. 6 komplett. Die in diesem Beitrag zitierten Stellen stammen aus der in Anm. 10 zitierten Edition, die auf einem Faksimile der korrigierten Ausgabe von August Sauer, Wien 1884, basiert.

der reformatorischen Anliegen Sonnenfels' überein. Dies bestätigte Glucks Widmungsvorrede der 1769 gedruckten Partitur in gewisser Weise.¹³ Dementsprechend emphatisch eröffnet Sonnenfels den ersten Brief:

Ich befinde mich in dem Lande der Wunderwerke. Ein ernsthaftes Singspiel ohne Kastraten, – eine Musik ohne Solfezieren, oder wie ich es lieber nennen möchte, Gurgeley – ein wälsches Gedicht ohne Schwulst und Flitterwitz – mit diesem dreyfachen Wunderwerke ist die Schaubühne nächst der Burg wieder eröffnet worden. Noch wohl ein viertes habe ich Lust hinzuzusetzen, und es ist vielleicht nicht eben das kleinste: die erste Sängerin eine gebohrne Deutsche.¹⁴

Die Verbindung der ersten drei „Wunderwerke“ mit dem vierten, der Nationalität der Hauptdarstellerin Antonia Bernasconi, geb. Wagele, verleiht der ästhetischen Opposition von Künstlichkeit und Simplizität eine nationalpatriotische Note. Auch am Libretto von Ranieri de' Calzabigi lobt Sonnenfels sowohl den Rekurs auf die antike Vorlage als auch die Abwendung von der italienischen Dichtungstradition:

Sein eignes und großes Verdienst ist ohne Zweifel der Muth, mit welchem er den strotzenden, und von tändelnden Spitzfindigkeiten überlaufenden Stil seiner Nationaldichter verließ, und das Erhabene nicht in den Stelzen des Ausdrucks, das Rührende nicht in dem Schnirkelwerke verstandloser Einfälle suchte. Die Sprache des H. von Calsabigi ist die ungekünstelte Sprache der Empfindung.¹⁵

Sonnenfels konzediert, dass Calzabigi ab und zu in die „eigentümlichen Schönheiten“ der italienischen Sprache verfallen sei – damit gemeint ist die starke Verwendung von rhetorischen Figuren. Er zweifelt trotzdem nicht am Ausnahmecharakter des Librettos, den er in der sehr einfachen Handlungsführung zu erkennen glaubt.

Aufgrund der geteilten Meinungen über die erste Aufführung von *Alceste*¹⁶ beginnt Sonnenfels den zweiten Brief mit einer Invektive gegen das Wiener

13 Da die operntheoretischen Grundsätze dieser Widmungsvorrede viele Übereinstimmungen mit Sonnenfels' Vorannahmen zeigen, ist nicht auszuschließen, dass letzterer einen wesentlichen Einfluss auf die inhaltliche Formulierung von Glucks Konzept hatte.

14 Sonnenfels, *Briefe*, S. 10.

15 Ebda., S. 11 f.

16 Das prominenteste Zeugnis über die Premiere von *Alceste* stammt aus den Tagebüchern des Kaiserlichen Obersthofmeisters Johann Joseph Khevenhüller-Metsch: Die Oper sei „so über die Massen abermahls pathétique und lugubre ausgefallen; par bonheur ware zum Schluß ein Ballet de Mr. De Noverre dans le goût grotesque, der einen ungemainen Applaus gefunden hat.“ Zit. nach Elisabeth Grossegger, *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, 1742–1776. Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin*, Wien 1987, S. 271.

Publikum. Dieser „Haufen“ ist in seinen Augen nicht fähig, „die feinere Wollust einer niedlichen Schwermüthigkeit, einer sanften Thräne zu empfinden“,¹⁷ und könne sich nur an Possen erfreuen. Der dritte Brief, in dem sich Sonnenfels vor allem mit Glucks Musik befasst, beginnt hingegen mit einem Porträt des idealen Komponisten als Genie, das in Anlehnung an die Poesie die „Accente der Seele“ musikalisch umsetze und in diesem Rahmen nicht eng an die Regeln der Komposition gebunden bleibe:

Die Musik in den Händen des Mannes, der die Tonkunst nicht bloß in einer studirten Reihe von Accorden und Auflösungen bestehen läßt, sondern die Accente der Leidenschaften, und wenn ich mit Genehmhaltung der musikalischen Likurgen das Wort wagen darf, die Accente der Seele aufzufinden, und dadurch den Gesang ausdrucksvoll, und redend zu machen weis; in den Händen eines Mannes, der mit dem Geiste des Dichters setzet, und da, wo dem musikalischen Handwerker von den gemeinen Regeln Fässel angelegt sind, diese Fässel zerbricht, sich über die Regeln hinweg schwingt, und mit der Freyheit des Genies selbst Regel und Muster wird; in den Händen eines solchen Mannes muß die Musik Wunderwerke thun.¹⁸

Gluck wird hier als musikalischer Gigant von ungeheurer Erfindungskraft dargestellt, der, statt der exzessiven Sinnlichkeit der italienischen Oper samt deren „entmannten Sängern“ nachzugeben, die Wahrheit des Ausdrucks sucht. Die Grenzen der Nationalmusiken seien ihm ohnehin zu eng geworden:

er hat aus der wälschen, aus der französischen, aus den Musiken aller Völker eine Musik gemacht die seine eigne ist: oder vielmehr: er hat in der Natur alle Töne des wahren Ausdrucks aufgesuchet, und sich derselben bemächtiget.¹⁹

Darüber hinaus hinterlässt seine Musik den Eindruck eines organischen Ganzen:

Jeder Theil seiner Musik macht, für sich selbst betrachtet, ein sehr angenehmes Ganzes aus, das aber zu dem größeren Ganzen in einem so ebenmässigen Verhältnisse steht, daß die gluckischen Sätze die wohlgestalteten Körper seyn würden, woferne die Töne sichtbar könnten gemacht werden.²⁰

Die ausgeprägte Fähigkeit, den Ausdruck der Dichtung musikalisch zu realisieren, sieht Sonnenfels in der Instrumentalbegleitung der Rezitative sowie in den Arienschlüssen, bei denen Gluck die üblicherweise für die Kadenzen vorgesehenen Fermaten gemieden und somit den Sängern keine Gelegenheit

17 Sonnenfels, *Briefe*, S. 13.

18 Ebda., S. 16 f.

19 Ebda., S. 18.

20 Ebda.

gegeben habe, ausgedehnte Koloraturen zu entfalten. Sonnenfels kommentiert einige Szenen aus *Alceste* und setzt den auf Ausdruck der Gefühle orientierten Stil Glucks der schwelgerischen italienischen Harmonik entgegen:

Nach meiner Weise möchte ich die Setzart Glucks, die charakteristische nennen, und wohl sehr wünschen, daß sie unter den Tonkünstlern so viele Nachfolger fände, als sie sich unter den Liebhabern der Musik, deren Gefühl durch die sybaritische Harmonie der italiänischen Tonkunst nicht verwöhnet ist, Bewunderer erworben hat.²¹

Daher spiele die im vierten Brief nicht nur als deutsche, sondern jetzt auch als ‚Wienerin‘ präsentierte Sängerin Antonia Bernasconi die Rolle von *Alceste* „mit einer Wahrheit, Empfindung, und Antheilnehmung die bewundert werden“.²² Sonnenfels konzentriert sich vor allem auf das schauspielerische Talent der Sängerin, die bis dahin in Wien ausschließlich im Buffo-Repertoire tätig gewesen war, und unterstreicht ihre Fähigkeit, die Gestik mit den „Bewegungen des Herzens“²³ in Einklang zu bringen. Auch ihre gesanglichen Leistungen werden mit ähnlichen Argumenten gelobt, und aus diesen Gründen hält Sonnenfels sie unter den bekannten Sängerinnen für vielleicht „die einzige, die den Geist der gluckischen Musik nicht tötet.“²⁴

Sonnenfels’ Berichte sorgten für eine außerordentliche Resonanz der Wiener Uraufführung von *Alceste*, und die Veröffentlichung des dritten und vierten Briefs in Hillers *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* im selben Jahr²⁵ begünstigte ihre Rezeption bei Musikern und Musikgelehrten. Da die Partitur erst 1769 veröffentlicht wurde, ist die frühe Rezeption von

21 Sonnenfels, *Briefe*, S. 22.

22 Ebda., S. 25.

23 Ebda., S. 26.

24 Ebda., S. 28.

25 [Joseph von Sonnenfels], „Über die zu Wien aufgeführte Oper *Alceste*, aus den Briefen über die wienerische Schaubühne“, in *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* 17, 24. Oktober 1768, S. 127–134, und 18, 31. Oktober 1736, S. 135–137. Alfred Einstein hat den Artikel irrtümlicherweise Johann Adam Hiller zugeschrieben und diesen in seiner *Gluck-Monographie* prominent als Gluck-Verehrer dargestellt (Ders. *Gluck. Sein Leben – seine Werke*, revidierte Neuauflage, Kassel/Basel 1987, S. 9, II, 145). Dieses Missverständnis hat zur Verbreitung der Annahme geführt, Hiller sei ein Anhänger Glucks gewesen. Dagegen zeigt die umfangreiche Rezension von Hasses *Piramo e Tisbe*, die Hiller in den *Nachrichten* von 1769 publizierte, dass er eine skeptische Haltung gegenüber *Alceste* einnahm, die er als „ein nach französischem Leisten in italienischem Geschmack verfertigtes Werk“ bezeichnet. Im selben Artikel schreibt er, er hätte sich eher über die Drucklegung der Partitur von *Piramo e Tisbe* als über diejenige von *Alceste* gefreut (Johann Adam Hiller, „*Piramo e Tisbe*. Intermezzo tragico, a trè Voci, composto da Giov. Adolfo Hasse, in Vienna 1769“, in *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* 3, Anhang [1769], S. 156).

Alceste in der Publizistik zunächst eng mit jener der *Briefe über die wienerische Schaubühne* verknüpft. Bereits in den *Unterhaltungen* aus dem Jahr 1768 erschien eine Besprechung und Zusammenfassung der Gluck gewidmeten Briefe, welche die von Sonnenfels angepriesenen Erneuerungen positiv registriert. Gelobt wird dabei, dass der Dichter „ganz wider die Mode seiner Nation [...] der ungekünstelten Sprache der Empfindungen treu geblieben ist“,²⁶ sowie die neue Art der Musik Glucks:

Glucks Manier soll ganz original seyn, und die wahre Natur mit edler Einfalt ausdrücken, und zwischen der krausen wälschen Musik und der langweilig einfachen französischen ein glückliches Mittel treffen.²⁷

Der Rezensent erfreut sich an der von Sonnenfels als neu beschriebenen Art der Chöre und an dem auch von ihm hoch gelobten Charakter des Rezitativs, wenngleich er einräumt, dass dies bereits bei Carl Heinrich Graun und Johann Adolph Hasse realisiert worden sei. Besonders begeistert zeigt er sich von der Idee, dass die Arien, mit einer „einfachen aber gefühlvollen Melodie“ versehen, keine Kadenzen aufweisen würden.²⁸ Trotzdem wird betont, dass der Verfasser der *Briefe* nicht wie ein „Kunstverwandter“ argumentiere, sondern wie „ein Mann von Geschmack, der Rührung und Ausdruck für den Hauptzweck der Musik hält.“²⁹ Damit wird die Frage aufgeworfen, wie die Musiker über die kompositorische Faktur dieser Oper wohl urteilen würden:

Wie werden aber die Tonkünstler nun über den mechanischen Theil dieser Komposition herfallen, wie werden selbst die Feinde der Quintenjäger schreyen, wenn sie hie und da einen falschen Rythmus, eine unrichtige Harmonie u.d.gl. finden sollten; und vor diesen immer sehr argen Fehlern andre noch wesentlichere Schönheiten nicht erkennen wollen!³⁰

In seiner Rezension der *Briefe* in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* von 1769 kritisiert Friedrich Nicolai Sonnenfels' einseitige Parteinahme für Gluck. Einerseits zeigt er ironisch seine Verwunderung darüber, dass sich der Autor der *Briefe* trotz seines Bestrebens, ein Nationaltheater zu fördern, überhaupt mit dem französischen und italienischen Repertoire auseinandersetze und nicht einsehe, dass die Worte von *Alceste* „nicht teutsch sind“,³¹ andererseits wirft er

26 [o.T.], in *Unterhaltungen* 5, St. 5 (1768), S. 452–457, hier S. 454.

27 Ebda.

28 Ebda., S. 455.

29 Ebda., S. 456.

30 Ebda., S. 457.

31 [Friedrich Nicolai], „Briefe über die wienerische Schaubühne“, in *Allgemeine deutsche Bibliothek* 10, St. 2 (1769), S. 28–32.

die Frage auf, inwiefern ein sich in der Musik als unkundig bezeichnender Autor wie Sonnenfels sich zuverlässig zur Komposition äußern könne. Ausgehend von einer Idee der Oper als einer von der Musik dominierten Gattung³² zeigt sich Nicolai über die in Sonnenfels' *Briefen* hochgelobte Reduktion der musikalischen Komponente zugunsten der Dichtung wenig begeistert: „[A]ls eine bloße notirte Deklamation betrachtet“ sei eine Oper wie *Alceste* „immer noch viel zu viel Musik“, und als ein musikalisches Kunstwerk betrachtet „viel zu wenig Musik“:

Man stöhr't sein eigenes Vergnügen, wenn man der Musik ihre eigenthümliche Kraft raubt, und unter dem Vorwande die Gurgeley abzuschaffen, uns Lullische Psalmodien anstatt Recitative und kleine Versetgen anstatt Arien aufdringen will.³³

Die 1769 erfolgte Publikation der Partitur von *Alceste* beim Wiener Verleger Thomas von Trattner ist nicht nur musikhistorisch signifikant, weil die Drucklegung einer Opera seria zu dieser Zeit eine sehr seltene Ausnahme war,³⁴ sondern auch, weil der Druck die berühmte Widmungsvorrede enthält, in welcher der Komponist seine neue Poetik der Oper erklärt. Ähnliches gilt für *Paride ed Elena*, deren Partitur, auch mit einer Vorrede Glucks, im Jahr der Uraufführung 1770 ebenfalls bei Trattner erschien. Diese paratextuelle Konstellation ist für die Gluck-Rezeption nicht zu unterschätzen, denn die Vorrede bot auch denjenigen Autoren, die keine Kompetenzen im Partiturlernen besaßen, die Möglichkeit, sich mit Glucks Opernkonzept zu beschäftigen. Jenseits ihrer konventionellen Notwendigkeit als Widmung stellte sie einen Appell an literarische Kreise dar und sorgte außerdem für die umfassende Verbreitung von Glucks Plädoyer für eine Operndramaturgie, die im Dienste einer dramati-

32 Zu den Gluck-Rezensionen in dieser Zeitschrift und deren Zuschreibungen vgl. Gudula Schütz, *Vor dem Richterstuhl der Kritik: Die Musik in Friedrich Nicolais 'Allgemeiner deutscher Bibliothek' 1765–1806*, Berlin/Boston 2007 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 30), S. 184–191, zu Nicolais Operauffassung S. 186.

33 [Nicolai], „Briefe“, S. 32. Nicolai bezieht sich in seiner Rezension auch auf das Urteil eines „gekrönten Kenners der Musik“ — mit aller Wahrscheinlichkeit Friedrich II.: „Wir wissen zuverlässig, daß ein gekrönter Kenner der Musik, die besten Stücke der Glückischen Oper *Alceste* von seinen besten Sängern und dem Kern seines Orchesters hat zur Probe aufführen lassen, weil das große Geschrey, das man in Wien von dieser Oper machte, ihn begierig machte, ein solches Meisterstück zu hören. Als er aber einige Stücke gehört hatte, so unterbrach er die Spielenden und ließ aufhören, weil er vollkommen gesättigt war.“ (S. 31 f.).

34 Vgl. dazu Michele Calella, „Die Opernreform und der Musikdruck: Die medialen Voraussetzungen der frühen Gluck-Rezeption“, in *Musiktheatralische Textualität: Opernbezogene Musikdrucke im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Andrea Horz, Wien [in Vorbereitung].

schen Einfachheit auf virtuose Solokadenzen, Wortwiederholungen, lange Instrumentalritornelle und umfangreiche Da capo-Formen verzichtete.

Die bereits in Nicolais Artikel angekündigte Rezension der Partitur von *Alceste* erfolgte erst 1771 durch Johann Friedrich Agricola, der als preußischer Hofkapellmeister in der Tradition der Opera seria von Hasse und Graun stand. Agricola stellt zunächst fest, dass durch die Präsenz zahlreicher Chöre Glucks Oper „viel Pracht erwirkt“ habe, und hält dies für „das würdigste, was in italienischen Opern von der französischen Singbühne nachzuahmen seyn möchte“.³⁵ Er räumt ein, dass die „musikalische Einrichtung“ anders als jene der üblichen italienischen Opern sei, zeigt sich aber ähnlich wie Nicolai über den Sinn dieser Erneuerung skeptisch. Agricola hält die von Gluck und Sonnenfels gerügten „Missbräuche“ durch Komponisten und Sänger für übertrieben und sieht in der engen Verknüpfung des musikalischen Ausdrucks mit der Poesie eine problematische Beschränkung, die aus seiner Sicht lediglich Musikunkundigen oder Dichtern gefallen würde. Dabei beruft er sich auf Charles Batteux' Vorstellung einer Vorrangstellung der Musik in der Oper sowie auf François Jean Chastellux' *Essai sur l'union de la Poésie et de la Musique*³⁶ und erwidert Glucks Kritik an den langen Instrumentalritornellen, den Wortwiederholungen und den ausladenden Koloraturen mit Berufung auf die spezifischen Erfordernisse eines ‚Singspiels‘:

In einem Schauspiele, wo die erste Absicht ist, singen zu hören, und ein solches ist die Oper (denn widrigenfalls würde man lieber die Tragödie besuchen,) muß man alles hören, was die menschliche Stimme, nach Anleitung der vorzustellenden Materien singend hören zu lassen, fähig ist. Sonst hörete man ja nur ein halbes Singen.³⁷

Agricola leugnet nicht, dass in der italienischen Oper übertriebene Koloraturen oft zu einer „Nachahmung des Hünerschreyes“³⁸ führen würden. Unter diesem Aspekt lobt er *Alceste* und stimmt Glucks Kritik an der überstrapazierten Praxis der Kadenzen zu. Er plädiert trotzdem nachdrücklich für eine freie Entfaltung des Gesangs, wie etwa beim Da capo, und verweist auf Hasses *Piramo e Tisbe* als Oper, an der man sehen könne, „wie es Hr. R. Gluck hätte machen sollen, wenn er der Poesie hätte genug thun und auch der Musick ihre Rechte

35 [Johann Friedrich Agricola], „Alceste, Tragedia messa in Musica dal Signore Cavaliere Christoforo Gluck“, in *Allgemeine deutsche Bibliothek* 14, St. 1 (1771), S. 3–27, hier S. 4 f.

36 Batteux' *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris 1746, war 1756–1758 in Leipzig in einer deutschen Übersetzung erschienen, die bis 1770 mehrmals neu aufgelegt wurde. Chastellux' *Essai sur l'union de la Poésie et de la Musique*, Den Haag/Paris 1765, erschien in einer deutschen Übersetzung zum ersten Mal 1769 in den *Unterhaltungen* und wurde 1770 in Hillers *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* nachgedruckt.

37 [Agricola], „Alceste“, S. 11.

38 Ebda., S. 12.

hätte lassen wollen“.³⁹ Die an dieser Stelle angebrachten ausführlichen Zitate der Artikel „Air“ und „Roulade“ aus Jean-Jacques Rousseaus *Dictionnaire de musique* (1768) nutzt Agricola als autoritative Beweise für seine Überzeugungen. Die von Gluck angestrebte „bella semplicità“ sollte daher in seinen Augen nicht mit einer Verarmung der künstlerischen Mittel verwechselt werden:

Die schöne Einfalt ist so suchenswürdig, als unnöthige Schwierigkeiten der Verachtung werth sind. Aber wir müssen erst darüber einig werden, was schöne Einfalt ist. Ist das auch eine solche, wenn man einer schönen Kunst die Hälfte ihrer wesentlichen Zierden abreißen will? Würde das auch wohl eine schöne Einfalt seyn, wenn man das befreyte Jerusalem eines Tasso, oder das verlorhne Paradies eines Milton, oder den Meßias eines Klopstock, in eine Erzählung im Zeitungsstyl übersetzen, und folglich das Poetische daraus weglassen wollte?⁴⁰

Ein zentraler Punkt betrifft jene Stelle aus der Widmungsvorrede, in der Gluck erklärt, dass es keine „regola d’ordine“ gebe, die er nicht zugunsten der Wirkung aufgeopfert habe:

Die Gesetze der wahren guten Ordnung, sind, deucht uns, eben der guten Wirkung wegen gemacht. Und Hr. Gl. will jene dieser aufopfern? Vielleicht will er hiermit sehr großmüthig verbitten, daß man in seiner Composition nicht etwa verbotene Oktaven und Quinten, und holperiche Rythmen aufsuchen solle?⁴¹

Im Anschluss an seine Kommentare zu der *Alceste*-Vorrede bespricht Agricola die Partitur. Die Sinfonie sei „an manchen Orten zu bizarr und zu wild“, aber in einigen Arien beobachtet er einen natürlichen und guten Ausdruck⁴². Agricola lobt vor allem „Io non chiedo, eterni dei“ für den Instrumentalsatz, kritisiert allerdings den ständigen textbedingten Wechsel in Takt, Bewegung und Begleitung: „Aber kaum fängt man einen Satz recht zu geniessen an, so wird er schon durch einen anderen abgelöst: so daß am Ende wenig oder kein Eindruck zurück bleibt.“⁴³ Über Chorszenen, Rezitative oder die Verwendung von Blasinstrumenten äußert sich Agricola positiv, selbst wenn er immer wieder auf Stellen hinweist, die musikalisch „unter der Würde der Musick“⁴⁴ seien oder in denen die ständige Wiederholung einer Idee zum Überdruß führe.⁴⁵ Das Fazit ist aber eindeutig: Gluck habe in dieser Oper

39 [Agricola], „Alceste“, S. 13.

40 Ebda., S. 17.

41 Ebda.

42 Ebda., S. 19.

43 Ebda.

44 Ebda., S. 21–23.

45 Ebda., S. 24 f.

den Grazien allzuwenig geopfert. Wie viel steife und trockene Melodien wird nicht einer, der mit Hassen, mit Graunen nur einigermaßen bekannt ist, in dieser Oper finden. [...] [A]n vielen Stellen hätte er, auch in dieser Oper, ohne Schaden des Affekts, vielleicht wenn er reifer hätte nachdenken wollen, fließendere und gefälligere Melodien anbringen können. Das Ohr muß auch seine Genugthuung haben: sonst ist ja, wenn von Wirkungen der Musick die Rede ist, kein anderer Weg zum Herzen offen.⁴⁶

Dass Agricola am Schluss seiner Rezension wieder auf das „Niederträchtige“⁴⁷ zurückkommt, das seiner Meinung nach an einigen Stellen der Oper Glucks zu beobachten ist, könnte als Seitenhieb gegenüber Sonnenfels' Inkrimination der Possen und der Hanswurstiaden sowie seiner Kritik an der Opera buffa verstanden werden. Denn die entsprechenden Stellen aus der Partitur von *Alceste* werden immer mit der komischen Sphäre assoziiert, wie der Schlussabsatz des Artikels zeigt:

Das [sic] letzte Chor [...], in welchem das Volk seine Freude über das wiederhergestellte Wohlseyn seiner Gebieter, in angemessenen poetischen Ausdrücken bezeugt, ist in der Musick wieder so niedrig und platt gerathen, daß schwerlich jemand niedrigere und plattere Gedanken, zur Freudensbezeugung über die Wiederherstellung des Bernardon; und der andern Possenreisser, (wenn eine solche irgendwo auf einem deutschen Theater dem gutem Geschmacke und der gesunden Vernunft zum Trotze, durch unermüdete Bemühungen hätte möglich gemacht werden können,) zu erfinden würde fähig gewesen seyn.⁴⁸

Die anonyme, vermutlich von Christian Gottlob Neefe stammende Rezension von *Paride ed Elena*,⁴⁹ die im Supplement der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* erst 1777 publiziert wurde, schließt sich größtenteils Agricolas *Alceste*-Besprechung an. Nach einem kritischen Kommentar zur Widmungsvorrede, insbesondere zu Glucks Bemerkungen betreffend die Aufführungen seiner Werke, und trotz des Lobes für viele der Arien, kritisiert der Autor die Dominanz der musikalischen Deklamation in der Oper:

Wir finden noch immer unbillig, das Eigentliche des Gesanges, und die ihm eigenen Schönheiten und Zierrathen in bloße Declamation verwandeln zu wollen. Declamation muß bey der Musik seyn; und noch mehr, sie sollte immer

46 Ebda., S. 25 f.

47 Ebda., S. 26.

48 Ebda., S. 27.

49 [Christian Gottlob Neefe], „Paride ed Elena Drama per musica. Dedicato a sua Altezza il Signor Duca Don Giovanni di Braganza“, in *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Anhang 13–24, T. I, 1777, S. 481–486. Es ist nicht auszuschließen, dass diese Rezension wesentlich früher geschrieben wurde, denn die Debatten um Glucks Pariser Debüt im Jahre 1774 werden hier seltsamerweise nicht erwähnt.

richtig und feurig und den Affecten und ihren musikalischen Ausdrücken möglichst gut angemessen seyn. Aber, wenn in der Oper, wo doch die Musik herrschen, und wo diese vornehmlich den Ausdruck dessen was ihr möglich ist, nach ihren Eigenschaften zeigen soll, die Declamation doch die Oberherrschaft führen will; so ist nichts leichter, als daß diese in Ausschweifungen und Gauckeley gerathen kann, und daß ihr Mißbrauch, zumal da sie bey solchem Gebrauche wie in Glucks neuen Opern doch oft im Zwange stehen muß, wollte man sie auch durch alle mögliche *allotria* unterstützen, eben wegen Mangels der erwarteten Vollständigkeit der wesentlichen Schönheiten der Musik, wenn der Reiz der Neuigkeit dieser Art zu componiren vorbey ist, bald den Zuhörern, wenn sie anders Musik verstehen und lieben, lange Weile und Ueberdruß erwecken muß.⁵⁰

Obwohl der Autor einräumt, dass der umgekehrte Exzess, welcher zu einer Vernachlässigung der Deklamation zugunsten der Schönheiten der Musik führen würde, auch falsch sei, ist er der Meinung, dass die Missbräuche „erst recht bestimmt, und als wahre Mißbräuche erkannt, nicht aber etwann, eigenmächtig, einseitig, und dictatorisch dafür ausgeschrieen worden seyn [müssen]“.⁵¹

Mit Friedrich Justus Riedels Übersetzung einiger französischer Streitschriften unter dem Titel *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck* erfährt die deutschsprachige Gluck-Rezeption eine erneute Intensivierung, denn durch diese Publikation aus dem Jahre 1775 reagiert der in Wien ansässige Schriftsteller auf die Pariser Debatten, die Glucks *Iphigénie en Aulide* und *Orphée et Euridice* 1774 ausgelöst hatten. Riedel, eng mit Sonnenfels und Gluck befreundet, hatte dem Komponisten ein Jahr zuvor die zweite Auflage seiner *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* mit folgenden Worten gewidmet: „Ich widme diese neue Auflage meinem verehrten Freunde, dem Ritter von Gluck, welcher gegenwärtig in der Hauptstadt Frankreichs unsere eifersüchtigen Nachbarn zwinget, die Kunst der Deutschen zu bewundern.“⁵² Obwohl Sonnenfels betont hatte, Gluck habe eigentlich die Unterscheidung der Nationalstile überwunden, ist bei Riedel – noch mehr als bei Sonnenfels – das nationale Pathos deutlich spürbar, mit dem er auf die ablehnenden Reaktionen eines Teils der französischen Autoren auf Glucks Opern reagiert. Noch expliziter wird dieser Ton in der Vorrede der Publikation von 1775, wo Riedel anders als Sonnenfels, dessen Feindbild primär aus der italienischen Opera seria resultierte, das System der französischen Oper kritisiert und Gluck mit Friedrich Gottlieb Klopstock in Verbindung bringt, dessen kulturelle Rezeption als ‚poeta Germaniae‘ besonders prominent im Rahmen der Legitimation einer deutschen Nation war.⁵³

50 [Christian Gottlob Neefe], „Paride“, S. 485.

51 Ebda.

52 Friedrich Justus Riedel, *Theorie der schönen Künste*, 2. Aufl., Wien/Jena 1774, S. [4].

53 Christian Senkel, *Patriotismus und Protestantismus. Konfessionelle Semantik im nationalen*

Die inzwischen biographisch gut rekonstruierte Beschäftigung Glucks mit Klopstocks Oden und seiner geplanten, jedoch nie realisierten Vertonung von dessen Drama *Hermanns Schlacht*⁵⁴ ist zentral für die starke Nationalisierung des Gluck-Bildes in den 1770er- und 1780er-Jahren. Dass Sonnenfels sich über die Möglichkeit einer Zusammenarbeit zwischen Dichter und Komponist begeistert gezeigt und dabei eine vermittelnde Funktion gehabt haben soll,⁵⁵ verwundert wenig, denn gerade die mit *Alceste* angestrebte Einhaltung der affektiven Werte der Poesie durch die Simplizität der Arien und die Ausdruckskraft der musikalischen Deklamation machte aus Gluck den idealen Komponisten von Oden. Über diese bereits seit 1768 dokumentarisch belegte Verbindung waren Wiener Autoren wie Riedel und Johann Tobias Sattler gut informiert. Dies ist der Grund, warum beide die frühesten Analogien zwischen dem Dichter und dem Komponisten herstellen: Sattler schreibt 1774, dass Gluck „in der Musik das ist, was Klopstock in der Dichtkunst“,⁵⁶ Riedel beschreibt Gluck als den „Klopstock für die Musik, so wie Klopstock [als] de[n] Gluck für die Poesie“⁵⁷. Diese Assoziation, begünstigt auch durch die Publikation von Glucks Vertonungen einiger Klopstock-Oden im *Göttinger Musen Almanach* von 1774 und 1775,⁵⁸ wird schnell zu einem beliebten Topos. So war dies etwa der Fall

Diskurs zwischen 1749 und 1813, Tübingen 2015 (Beiträge zur historischen Theologie 172), S. 100–115.

- 54 Vgl. dazu Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24), S. 349–360 und Roman Hankeln, *Kompositionsproblem Klassik: Antikeorientierte Versmetren im Liedschaffen J. F. Reichardts und einiger Zeitgenossen*, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 264–270.
- 55 Vgl. den Brief von Ignaz von Matt an Klopstock vom 3. Dezember 1768, in Friedrich Gottlieb Klopstock: *Briefe 1767–1772*, hrsg. von Klaus Hurlebusch, Bd. 1, Berlin/New York 1989, S. 103.
- 56 Johann Tobias Sattler, *Bemerkungen über die neue deutsche Kritik bey Gelegenheit der Klotzischen Briefe*, Wien 1774, S. 210. Interessant ist dabei der kritische Bezug auf die Ablehnung Glucks in Berlin, der sich mit aller Wahrscheinlichkeit auf die kritischen Rezensionen der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* von Nicolai (siehe hier Anm. 31) bezieht: „Herr von Gluck, der in der Musik das ist, was Klopstock in der Dichtkunst, ist von den Berlinern, die nie etwas, was er selbst aufgeführt hat, gehört haben, gemißhandelt, und von denen, die seine vortreflichen Opern gehört vergöttert worden. Wie entzückt würde Klopstock seyn, wenn er nur einen einzigen seiner großen Gedanken von einem Gluck in die Musik gesetzt, hören sollte! Wie würde sich auch der Berliner Recensent schämen, wenn er mit seinen eigenen Ohren empfände, daß, die nämliche Opera, die ihm so sehr mißfiel, vortreflich sey, wenn sie – merken Sie das Herr Kunstrichter! – gut executirt wird! Was kann der Componist dafür, wenn die Musici das durch ihre Instrumente nicht ausdrücken, was er ausdrücken wollte, oder wenn ein Recensent über die Musik urtheilt, als wie der Blinde von der Farbe.“ (S. 210 f.).
- 57 Friedrich Justus Riedel, *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck*, Wien 1775, S. IX.
- 58 Vgl. dazu Klaus-Peter Koch, „Klopstock, Hamburg und die musikalische Welt“, in *Klopstock und die Musik*, hrsg. von Peter Wollny (Ständige Konferenz Mitteldeutsche

in den *Empfindungen eines Jüngers in der Kunst vor Ritter Glucks Bildniße* des jungen Komponisten Philipp Christoph Kayser, die 1776 durch die Unterstützung Christoph Martin Wielands Eingang in den *Teutschen Merkur* fanden.⁵⁹ In diesen ‚Herzensergießungen‘, die sehr stark von Johann Caspar Lavaters Physiognomik des Genies geprägt sind, spielen neben *Iphigénie en Aulide* Glucks Vertonungen von Klopstocks Oden eine prominente Rolle. Die Odenvertonung wird überhaupt als Paradigma einer musikalischen Kunst verstanden, die im Dienste der Poesie steht und den „Stempel der Natur und Wahrheit“⁶⁰ trägt.

Angesichts des patriotischen, antifranzösischen Tones von Riedels Gluck-Apologie verwundert es wenig, dass er einige Stereotypen aus dem Nationaldiskurs des 18. Jahrhunderts übernimmt. Dies wird besonders am Bild des „deutschen Genies“ Gluck deutlich, das mit seinen Bemühungen und seinem Fleiß seine Feinde besiegt und trotz der Pariser Erfolge seiner deutschen Nationalidentität treu bleibt:

Der Beyfall, welchen dieses große Werk [*Iphigénie en Aulide*] daselbst gefunden hat, die Bewegungen der Cabale gegen dasselbe, und die endliche große Revolution des französischen Geschmacks, die es verursacht hat; dieß sind die Gegenstände der folgenden Aufsätze, die ich mehr in einem Auszuge, als in einer Uebersetzung liefere. Die Liebe des Vaterlandes, veranlaßte mich zu dieser Bemühung; ich wollte gern, durch die Urtheile einer der aufgeklärtesten Nationen Europens, meinen Landsleuten, die Idee lebhaft machen, daß der Deutsche zu allem fähig ist, wenn er nur will. [...] Der Ritter von Gluck wurde von dem französischen Monarchen für seine Verdienste, um die französische Musik Königlich belohnt, und so, wie Gallien seit geraumer Zeit Eroberungen in Deutschland zu machen gesucht und wirklich gemacht hat, so suchte man auch, diesen großen Mann seinem Vaterlande zu entziehen, nicht mit Gewalt, sondern durch Kränze des Ruhms, durch Palmen für seinen Sieg und durch glänzende Belohnungen. Theresia aber und Joseph thaten mehr; sie überwandten, und Gluck bleibt ein Bürger seines Vaterlandes, mit der Erlaubniß, zuweilen unsere

Barockmusik, Jahrbuch 2003), Beeskow 2005, S. 41–60, insbesondere S. 53–55, 57.

59 Philipp Christoph Kayser, „Empfindungen eines Jüngers in der Kunst vor Ritter Glucks Bildniße“, in *Der Teutsche Merkur* (1776), 3. Viertelj., S. 233–247. Zum literarischen Umfeld dieses Komponisten vgl. Ulrike Leuschner, „Kayser und die Literatur des ‚Sturm und Drang‘“, in *Philipp Christoph Kayser (1755–1823): Komponist, Schriftsteller, Pädagoge, Jugendfreund Goethes*, hrsg. von Gabriele Busch-Salmen, Hildesheim/Zürich/New York 2007, S. 139–194, zu seiner Beziehung zu Wieland und seiner Tätigkeit für den *Teutschen Merkur* insbesondere S. 157–165. Zur etwas zurückhaltenderen Position Wielands gegenüber Gluck vgl. Le Moël, „Gluck et les publicistes des Lumières allemandes“, S. 27–30. Zu Wieland und Schweitzers *Alceste* vgl. ausführlich Tina Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie: Musik- und Lesetext am Beispiel der ‚Alceste‘-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland*, Berlin/Boston 2017, S. 281–546.

60 Kayser, „Empfindungen“, S. 242.

eifersüchtigen Nachbarn, durch seine Gegenwart und durch seine neuern Werke zu entzücken und zu belehren.⁶¹

Die Besprechung von Riedels Publikation, die Forkel 1778 in seiner *Musikalisch-kritischen Bibliothek* veröffentlichte, ist in ihrer Diskurskonstellation mit Agricolas Reaktion auf Sonnenfels vergleichbar. Auch hier reagiert ein im Norden des Reichs wirkender Musiker und Musikkenner auf das enthusiastische Lob eines über keine musikalischen Kompetenzen verfügenden Autors aus Wien. Forkel versteht sich dezidiert als Musikexperte, der versucht, „so wie es die ungeschminkte Wahrheit, und auf wahre Natur und gesunde Vernunft gegründete Grundsätze unserer Kunst fordern“, sich mit dem angeblichen „Reformator des musikalischen Geschmacks einer ganzen Nation“⁶² jenseits der parteiischen Anhängerschaften auseinanderzusetzen. Er versäumt nicht die Gelegenheit, auf die geringeren musikalischen Kompetenzen der deutschen und französischen Gluck-Enthusiasten hinzuweisen, und verheimlicht mit nüchternem Sarkasmus seine Skepsis gegenüber der Begeisterung für Glucks „Wunderwerke“ nicht. Dass Forkel seinen Text nicht nur als einfache Besprechung der Schriften Riedels versteht, sondern als kritische Auseinandersetzung mit dem Komponisten, lässt sich daran erkennen, dass er sowohl der Besprechung der Widmungsvorrede von *Alceste* als auch der Partitur von *Iphigénie en Aulide* umfangreiche Kommentare widmet. Denn er möchte Glucks poetische Grundsätze mit deren musikalischer Realisierung vergleichen, um zu entscheiden, inwiefern das neue Opernsystem als eine „Verbesserung“ oder als eine „Ausartung“ zu betrachten sei.⁶³ Mit einer Einschränkung der durch die Sänger ausgeübten Missbräuche erklärt sich Forkel zwar einverstanden, er fragt sich aber:

Wenn es wahr ist, daß die Musik mannichfaltige Reize und Schönheiten hat, und daß man von allen diesen Vorzügen Gebrauch machen muß, wenn die Kunst nicht zu sehr eingeschränkt werden, und ein großer Theil ihrer Wirkungen verloren gehen soll, so ist es augenscheinlich, daß durch die Mittel des Herrn von Gluck, alte Misbräuche nur durch neue, eben so schädliche aufgehoben werden. Passagen und Melismen sind unstreitig beträchtliche Schönheiten der Musik, und werden nur durch Misbrauch, oder dadurch, daß sie zu häufig und an übelgewählten Orten vorkommen, verwerflich. Nimmt man sie nun gänzlich weg, und setzt an ihre Stelle eine andere Schönheit, die eben so häufig gebraucht wird, als vorher Passagen und Melismen gebraucht worden sind, so entsteht dadurch ein neuer, und in nichts besserer Misbrauch, als der vorige war.⁶⁴

61 Riedel, *Ueber die Musik*, S. XIV–XVI.

62 Johann Nicolaus Forkel, *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Bd. 1, Gotha 1778, S. 53.

63 Ebda., S. 56 f.

64 Ebda., S. 102.

Indem er die Oper als Gattung des Theaters sui generis anerkennt, insistiert Forkel auf der Notwendigkeit, ihre musikalische Komponente zur Entfaltung zu bringen, wenngleich dies nicht einseitig und im Dienste des Ganzen erfolgen solle. In der Oper schreibt er der Dichtkunst die Funktion zu, „den Plan des Ganzen“ zu zeichnen, während der Musik als Kunst der Leidenschaft „das Amt der Ausführung, und das Recht, den Plan der Dichtkunst nach Befinden der Umstände entweder hier und da einzuschränken, oder zu erweitern“ zukomme. Aus diesem Grund kritisiert Forkel Glucks Einschränkung von Ritornellen, Koloraturen und Kadenzten, weil er in einer simplen musikalischen Deklamation eine Verarmung der Schönheit der Musik sieht.⁶⁵

Die gewöhnliche Sprache ist gleichsam nur der allergrößte Entwurf des Gesangs; die Deklamation schon etwas schattirter Umriß desselben; der wahre, vollkommene, ausgebildete und gegründete Gesang aber geht weit über diese Grenzen hinaus, und kann und darf nicht nach den Regeln der Rede behandelt werden.⁶⁶

Forkel beruft sich immer wieder auf Giovanni Battista Doni, Jean-Baptiste Du Bos, Rousseau und Christian Gottfried Krause und verteidigt bei aller Kritik an den Exzessen der Opernpraxis das Eigenrecht der Musik gegen eine im Namen der Einfachheit vorgenommene Reduktion der Musik. Anhand der Partitur von *Iphigénie en Aulide* versucht er zu zeigen, wie Gluck im Namen der dramatischen Wahrheit und Deklamation eine unattraktive Musik komponiert habe, für die er Adjektive wie „schwerfällig“, „trocken“, „plump“, „trivial“ an mehreren Stellen verwendet, und weist auf satztechnische Mängel hin.⁶⁷ Ähnlich wie Agricola versteht sich Forkel als nüchterner Begutachter der Gluck-Panegyrik aus Wien und Paris, und weil er seine Position durch die Involvierung weiterer Stimmen stärken möchte, veröffentlicht er im Anhang seiner Rezension Auszüge aus vier Texten, die sich kritisch gegenüber Gluck äußern. Es handelt sich dabei um die bereits erwähnten drei Rezensionen aus der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* und eine negative Besprechung von *Iphigénie en Aulide* von Jean-François de La Harpe, deren Übersetzung 1776 im *Teutschen Merkur* erschienen war.⁶⁸ Auch in den folgenden Bänden seiner *Musikalisch-kritischen Bibliothek* von 1778 und 1779 scheint Forkel trotz einer spürbaren Zurückhaltung die Polemiken für und gegen Gluck weiter zu verfolgen.⁶⁹

65 Forkel, *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Bd. 1, S. 111.

66 Ebda., S. 112.

67 Ebda., S. 131–173.

68 Jean-François de La Harpe, „Schreiben aus Paris über das Gluckische Singspiel Iphigenia in Aulis“, in *Der Teutsche Merkur* (1776), 1. Viertelj., S. 260–264.

69 Siehe vor allem Forkels Besprechungen von verschiedenen Publikationen aus Paris, die ab