

OPERN-  
REFORM  
MIT ANSAGE:  
GLUCKS  
*ALCESTE*  
ZWISCHEN  
WIEN  
UND PARIS

ARNOLD  
JACOB SHAGEN

Christoph Willibald Gluck zählt zu den erfolgreichsten Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts. Seine internationale Karriere führte ihn unter anderem nach Mailand, Venedig, Turin, London, Dresden, Hamburg, Kopenhagen, Prag und Neapel. Die beiden wichtigsten Stationen aber waren zweifellos Wien und Paris. Nach der Heirat mit der Kaufmannstochter Anna Maria Pergin im Jahre 1750 ließ sich Gluck dauerhaft in Wien nieder, wo er mit Unterbrechungen bis zu seinem Tod im Jahre 1787 lebte und für den Kaiserhof zahlreiche Opern komponierte. Mit der *Azione teatrale Orfeo ed Euridice* (1762) und der *Tragedia per musica Alceste* (1767) legte er in Wien den Grundstein für seine sogenannte „Opernreform“. In Paris schuf er in den Jahren 1774 bis 1779 weitere Opern, die ihm den Ruf eines „Revolutionärs“ der französischen Musik eintrugen.

### **Opernreform im aufgeklärten Absolutismus**

Glucks „Opernreform“ lässt sich somit in zwei Etappen gliedern: Nachdem er in Wien gemeinsam mit dem Dichter Ranieri de' Calzabigi eine Reihe italienischer „Reformopern“ vorgelegt hatte, wandte er sich in Paris der französischen nationalen Gattung der *Tragédie lyrique* zu. Seine Wiener „Reform“ und seine Pariser „Revolution“ beruhten im Grunde auf denselben Prinzipien: In beiden Fällen ging es um eine Synthese von Elementen der italienischen und der französischen Oper. Allerdings würde es entschieden zu kurz greifen, Gluck persönlich als die treibende oder gar die alleinige Kraft dieser Entwicklungen zu verstehen. Vielmehr nutzte der Komponist äußerst geschickt und erfolgreich die kulturpolitischen Perspektiven, die sich ihm dank seiner Position am Wiener Kaiserhof und seiner persönlichen Nähe zur österreichischen Erzherzogin Maria Antonia (der späteren französischen Königin Marie-Antoinette) sowie weiterer Mitglieder des Hauses Habsburg boten.

Als die Erzherzogin 1755 in Wien geboren wurde, hatte Gluck bereits die Position eines Hofkomponisten inne. So überrascht es nicht, dass ihm auch ihre musikalische Ausbildung anvertraut wurde. 1770 heiratete Maria Antonia den französischen Kronprinzen und zog nach Paris, wohin sie wenig später ihren ehemaligen Lehrer Gluck einlud. Im Mai 1774 bestiegen Ludwig XVI. und Marie-Antoinette den französischen Königsthron,

wenige Wochen nach der Uraufführung von Glucks erster französischer Oper *Iphigénie en Aulide*. Der Zeitplan hätte für Gluck kaum günstiger ausfallen können, um als Protégé Marie-Antoinettes seine künstlerischen Ziele auch in Paris zu propagieren. Der Erfolg von *Iphigénie en Aulide* war so überwältigend, dass das Pariser Publikum sogleich nach weiteren Opern von Gluck verlangte. Und so war es nur konsequent, dass der Komponist seine beiden Wiener Erfolgsopern *Orfeo* und *Alceste* überarbeitete und in den Jahren 1774 und 1776 in französischen Fassungen neu herausbrachte.

Zu diesem Zeitpunkt war Gluck bereits seit zwei Jahrzehnten mit der Tradition der französischen Oper und ihren musikalischen Gepflogenheiten vertraut. Auch hierfür waren in erster Linie kulturpolitische Gründe verantwortlich gewesen. Die Annäherung Österreichs an Frankreich, die 1756 am Vorabend des Siebenjährigen Krieges in der politischen und militärischen Allianz beider Kontinentalmächte gipfelte, war auch für das Kulturleben Wiens nicht folgenlos geblieben. So trat genau zu der Zeit, als Gluck sich in Wien niederließ, im Burgtheater ein französisches Theater mit Schauspiel-, Ballett- und Operndarbietungen neben die italienische Hofoper, die im Kärntnertortheater angesiedelt war. Als musikalischer Direktor des französischen Theaters in Wien komponierte Gluck zwischen 1758 und 1764 die Musik zu acht Opéras comiques und eignete sich dabei einen musikalischen Stil an, der auch für seine italienischen Opern prägend werden sollte. Die Doppelintendanz von Generalintendant Giacomo Durazzo über Burg- und Kärntnertortheater ermöglichte es, zu besonderen Ereignissen das Personal beider Häuser – also die italienischen und die französischen Bühnenkünstler – für Opernaufführungen zu vereinigen. Die Verfügbarkeit eines so umfangreichen und hochspezialisierten Personals war für die Wiener „Opernreformen“ eine wichtige Grundlage. Das gilt besonders für die Integration des Balletts und des Chores in die Bühnenhandlung, wie sie in *Orfeo* und *Alceste* sowohl in den Wiener als auch den Pariser Fassungen wesentlich ist.

*Alceste* ist Erzherzog Leopold von Österreich (1747–1792) gewidmet, der neben Marie-Antoinette als eine weitere politische Schlüsselfigur in unserem Zusammenhang in den Blick genommen werden muss. Genau wie Marie-Antoinette war auch der Widmungsempfänger der *Alceste*-Partitur ein ehemaliger Schüler

Glucks. Leopold war ein ausgezeichnete Musiker, der anlässlich der Hochzeit seines Bruders Joseph als Achtzehnjähriger die Uraufführung von Glucks *Azione teatrale Il Parnasso confuso* (1765) vom Cembalo aus dirigiert hatte. Zweifellos stand der sogenannte „Philosoph auf dem Thron“ – mehr noch als andere Mitglieder der Habsburgerdynastie – dem Komponisten besonders wohlwollend und aufgeschlossen gegenüber. Als Großherzog der Toskana und aufgeklärter absolutistischer Monarch führte Leopold in seinem Herrschaftsgebiet umfassende politische Reformen durch. In seinem Reformeifer konkurrierte er mit seinem Bruder Joseph, der als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation seit 1765 in Wien regierte (bis 1780 als Mitregent neben seiner Mutter, der Kaiserin Maria Theresia). Leopold entwickelte in den drei Jahrzehnten von 1761 bis 1790 die Toskana zum europäischen Musterstaat der Aufklärung, ehe er selbst den Wiener Kaiserthron bestieg (1790–1792). Als erster Herrscher in der Geschichte schaffte Leopold in der Toskana 1786 sogar die Todesstrafe ab. Zudem reformierte er das Steuersystem auf der Grundlage der Gleichheit aller Bürger und führte die Gewerbefreiheit ein. Das Ausmaß seiner Reformen betraf nahezu alle Bereiche des Staates und der Gesellschaft. So fügte es sich ausgezeichnet ins Bild, wenn Gluck und de' Calzabigi sich auf Leopold beriefen, um eine Reform des Theaters und der Oper zu propagieren.

### **Das Vorwort zu *Alceste*: ein opernästhetisches Manifest**

Als theoretisches Manifest der Gluck'schen Opernreform gilt das Vorwort zur gedruckten Erstausgabe der *Alceste*-Partitur, die 1769 beim Wiener Verlag Prattner erschien. Obwohl das Vorwort von Gluck (als dem Autor der Partitur) allein unterzeichnet ist, gilt es als sicher, dass der Textdichter Ranieri de' Calzabigi an der Abfassung des Textes zumindest beteiligt war. Besonders bemerkenswert aber ist es, dass hier der Großherzog als Urheber der propagierten Opernreform in die Pflicht genommen wird. Das Vorwort schließt mit der obligatorischen *Captatio benevolentiae* und der Beteuerung der Notwendigkeit, sich „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 des erleuchteten Europa in sich vereinigt“. Und dann folgt die einzige Erwähnung

des Worts „Reform“: „Der große Schützer der schönen Künste, [das heißt Leopold] kann allein die Reform dieses edlen Schauspiels unternehmen, an dem alle schönen Künste so viel Anteil haben.“ Indem Gluck den Erzherzog als den eigentlichen Schöpfer und Träger der Opernreform herausstellt, artikuliert er nicht nur seine protokollarische Untertänigkeit, sondern postuliert zugleich die Integration der Opernreform in das Gesamtprogramm von Leopolds Reformpolitik.

Worin bestehen nun die Reformen, die Gluck und de' Calzabigi im *Alceste*-Vorwort propagieren? Der Text beginnt zunächst mit der Beschreibung einer krisenhaften Ausgangssituation und der Schilderung von Exzessen des Theaterbetriebs. Die Autoren beteuern dabei die Absicht, die Musik „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“. Die einzelnen Reformmaßnahmen entfallen im Wesentlichen auf zwei Bereiche: auf das Verhältnis von Musik und Drama sowie auf Aspekte von Form und Stil der Musik. Generell solle die Musik „dem Drama in seinem Ausdruck und seinen wechselnden Bildern dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen oder sie durch unnützen und überflüssigen Schmuck zu erkälten“. Konkret bedeutet dies, dass die Musik „den Darsteller nicht unterbrechen“ solle, „um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch ihn mitten im Wort festhalten auf einem gutliegenden Vokal, zur Schaustellung der Beweglichkeit seiner schönen Stimme in einer langen Koloratur, oder ihm durch ein Orchesterzwischenstück eine Atempause für eine Kadenz zu liefern“. Aus Gründen der dramatischen Wahrhaftigkeit spricht sich Gluck für die Abschaffung des *Dacapo* und der häufigen Wortwiederholungen aus. So habe er es beispielsweise „nicht für nötig gehalten, den zweiten Teil einer Arie rasch abzutun“, nur um „die Worte des ersten Teils viermal zu wiederholen“. Ebenso wenig schien es ihm geboten, „die Arie da zu enden, wo ihr Sinn dem widerspricht“. Oberstes Ziel allen künstlerischen Bestrebens sei es, „eine schöne Einfachheit zu erreichen“.

Auch die Instrumentalmusik solle der Vergegenwärtigung der Handlung und ihrer Expressivität dienen. So betont Gluck,

dass „die Ouvertüre die Zuschauer auf die darzustellende Handlung vorbereiten und sozusagen ihren Inhalt zusammenfassen solle“. Das Orchester solle generell „nach Maßgabe des Interesses und des Affekts behandelt werden“. Tatsächlich ist Glucks differenzierte Orchestrierungskunst von späteren Kommentatoren immer wieder besonders gerühmt worden, so etwa von Hector Berlioz, der sich in seiner *Instrumentationslehre* (1843) gleich mehrfach zu *Alceste* äußerte. Im ersten Akt lobt Berlioz besonders die Behandlung der Holzbläser, und im dritten Akt preist er die drei unbegleiteten Horntöne, „welche die Muschel des Charon in der Arie ‚Caron t’appelle‘ nachahmen“, als einen wahren „Genieblitz“.

Gluck und de’ Calzabigi waren keineswegs die ersten Autoren, die mit entsprechenden Reformzielen an die Öffentlichkeit traten. Ähnliche Gedanken waren bereits 1755 von Francesco Algarotti formuliert worden, dessen *Saggio sopra l’opera in musica* in mehreren Auflagen und in diversen europäischen Sprachen zirkulierte. Die Reformvorstellungen Algarottis nahmen ebenso wie diejenigen de’ Calzabigis das Vorbild der französischen Tragédie lyrique zum Ausgangspunkt. Der Vergleich der italienischen und der französischen Oper zählte seinerzeit zu den besonders beliebten Themen in der Musikliteratur. Algarotti forderte, das monotone Alternieren von Rezitativen und Arien durch Ensembles, Chöre und Ballette nach französischem Vorbild zu bereichern. Desgleichen postulierte auch de’ Calzabigi schon seit Längerem die Wiedereinführung des Chores in die italienische Oper. Während seines zehnjährigen Parisaufenthaltes in den Jahren 1750 bis 1760 hatte er sich mit der Tragédie lyrique Jean-Philippe Rameaus auseinandergesetzt und ihre Vorzüge gegenüber der Opera seria in seiner *Dissertazione sulle poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio* (1756) herausgestellt.

### Dramaturgie der Gegensätze

Die im Vorwort der *Alceste* als höchstes Ziel formulierte „bella semplicità“ („schöne Einfachheit“) bestimmt nicht nur die musikalische Faktur, sondern auch die Dramaturgie des Werkes. Im Unterschied zu den Konventionen des metastasianischen Intrigendramas ging es de’ Calzabigi und Gluck vor allem um die Repräsentation großer, einfacher und wahrer Empfindungen in Form von monumentalen Bildern. Hierfür eigneten sich mytho-

logische Stoffe in Anlehnung an die französische Oper und ihre „Ästhetik des Wunderbaren“ wesentlich besser als historische Dramen, wie sie dem italienischen Opernkonzept Pietro Metastasio entsprachen. Charakteristisch für *Alceste* (wie zuvor auch für *Orfeo* bzw. *Orphée*) ist es, dass das Schicksal eines einzigen „tragenden Charakters“ im Mittelpunkt steht, dessen Konflikte gleichsam als „inneres Drama“ gestaltet werden. Das Volk, verkörpert durch den Chor, wird in Glucks Reformopern zum wichtigsten Gegenüber der Protagonisten. Ebenso wie die individuellen Charaktere ihr Schicksal passiv erleiden, verharrt auch das Volk registrierend und kommentierend in oratorisch-kontemplativer Haltung zumeist außerhalb der Aktion. Sowohl in der Dramaturgie als auch hinsichtlich der „Ästhetik des Wunderbaren“ entfernen sich de' Calzabigis Reformlibretti deutlich vom metastasianischen Operntypus und knüpfen an die Gattungstraditionen der älteren Tragédie lyrique an, die in den Worten von Charles Batteux als eine „leidenschaftliche Handlung zwischen Göttern, Halbgöttern und Heroen nach den Gesetzen der Fabeldichtung“ charakterisiert werden kann.

Ein Überblick über die Gesamtanlage der *Alceste* offenbart schlaglichtartig die Unterschiede zum Standard der Opera seria des 18. Jahrhunderts, wie sie durch die Libretti Metastasio repräsentiert wird. Während letztere aus einem kontinuierlichen Gegensatz zwischen cembalobegleiteten Rezitativen und Arien bestehen, setzt sich Glucks Oper in der Pariser Fassung aus 20 kompakten Szenen zusammen, von denen sieben auf den ersten, vier auf den zweiten und neun auf den dritten Akt entfallen. Jede dieser Szenen zeigt in der Abfolge seiner musikalischen Komponenten eine völlig individuelle musikalische Struktur, wobei die musikalische Kontinuität auch dadurch gesichert wird, dass sämtliche Rezitative vom Orchester begleitet werden. An 13 von 20 Szenen ist der Chor beteiligt.

Glucks Überarbeitung der *Alceste* für die Pariser Aufführungen 1776 stellt in weiten Teilen eine Neukomposition dar. Die Änderungen waren weitaus umfangreicher als diejenigen, die er zwei Jahre zuvor für seine Pariser Adaption des *Orfeo* vorgenommen hatte. Für die Neufassung der Partitur hatte Gluck keinen Geringeren als den von ihm bewunderten Philosophen Jean-Jacques Rousseau um Rat gebeten. Die Textänderungen stammen von François Bailli Du Roullet, der für Gluck bereits

das Libretto zu *Iphigénie en Aulide* (1774) verfasst hatte. In dem Bestreben, die Oper dem französischen Geschmack anzupassen und die dramatische Vielfalt zu erhöhen, führt Du Roullets Libretto zusätzliche Rollen ein. Zu den wesentlichen Unterschieden beider Versionen zählt zweifellos die Aufwertung des Balletts in der französischen Fassung. Das Divertissement, dessen erheblich knapperes Gegenstück in der Wiener *Alceste* dramaturgisch nur schwach motiviert war, erscheint in der Pariser Fassung als zentrales Handlungsmoment: Die Festlichkeiten, mit denen die Genesung Admètes gefeiert wird, offenbaren dem Zuschauer zugleich die tragische Dimension des sich erfüllenden Orakelspruchs. Diese tragische Ironie steigert sich mit dem Auftritt Alcestes in der dritten Szene, als der Freudengesang des Volkes („Livrons-nous à l'allégresse“ / „Überlassen wir uns dem Jubel“) von einem klagenden Kommentar Alcestes überlagert wird („Ces chants me déchirent le cœur“ / „Diese Gesänge zerreißen mir das Herz“). Das bodenlose Entsetzen, das schließlich Alcestes Offenbarung beim Volk auslöst, kommt in einem Chorsatz zum Ausdruck, an dessen Beginn ein verminderter Septakkord nicht weniger als 13 Mal insistierend wiederholt wird. Diese höchst expressive Musik findet sich nur in der Pariser Fassung der Oper. Sie steht in auffälligem Gegensatz zur statuarischen Monumentalität der Wiener *Alceste* mit ihren blockhaften Binnenwiederholungen ganzer musikalischer Sätze.

Auch sonst strebte Gluck in der musikalischen Gestaltung eine größere Vielfalt und Flexibilität an. Während in der Wiener Fassung vier Szenen des ersten Aktes sowie je eine weitere Szene des zweiten und dritten Aktes durch mehrfache und wörtliche Wiederholungen vollständiger Chorsätze eine äußerst strenge formale Geschlossenheit aufweisen, hat Gluck in der Pariser Fassung dieses strenge Formschema aufgelockert und zugleich den Spannungsverlauf dramatisiert. Als Kompensation für die Erweiterung der Ballettnummern des zweiten Aktes wurde die Unterweltszene aus dem zweiten in den dritten Akt verlagert. Die Neukonzeption des Schlussaktes zeichnet sich vor allem durch die Einführung der Partie des Hercule (in Anlehnung an die Tragödie des Euripides) und des Dieu infernal aus. Somit kommt es zu einer unmittelbaren Konfrontation der gegensätzlichen göttlichen Mächte des Olymp und des Hades: Die Dramaturgie der Gegensätze erfährt ihren finalen Höhepunkt.



Die doppelte Genese der Wiener und der Pariser *Alceste* zeigt begriffsgeschichtlich das Spannungsfeld von „Reform“ (Deutschland/Österreich) und „Revolution“ (Frankreich) auf. Obwohl der Begriff der „Reform“ bereits im Vorwort zu *Alceste* Verwendung fand, spielte er in der Gluck-Literatur bis ins zweite Drittel des 19. Jahrhunderts erstaunlicherweise kaum eine Rolle, weder in Frankreich noch in Deutschland. Vielmehr orientierte sich der maßgeblich von Paris ausgehende Gluck-Diskurs des späten 18. Jahrhunderts an der Vorstellung einer „révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck“, wie der Titel von Gaspar Michel Leblonds berühmter Anthologie aus dem Jahre 1781 und andere zeitgenössische Veröffentlichungen nahelegen. Wohl erstmals innerhalb des Gluck-Diskurses war im Oktober 1772 im *Mercure de France* von einer „révolution“ die Rede, welche die Aufführungen von *Orfeo* und *Alceste* in Italien hervorgerufen hätten. Der Autor dieses Textes war kein anderer als Glucks Librettist François Bailli Du Roulet, der damit vor allem die öffentliche Aufmerksamkeit im Vorfeld der Premiere von Glucks erster französischer Oper erhöhen wollte.

Die Revolution Glucks in Paris bestand nicht zuletzt darin, dass seine Werke innerhalb kurzer Zeit das alte Repertoire der Pariser Oper vollständig verdrängten. Allein die fünf Hauptwerke *Iphigénie en Aulide*, *Orphée et Euridice*, *Alceste*, *Armide* und *Iphigénie en Tauride* wurden in Paris bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts fast 1.800 Mal aufgeführt – ungleich mehr als an jedem anderen Ort der Welt. Ähnlich liegen die Verhältnisse bei der Gluck-Publizistik, die ganz überwiegend in Paris ihren Ausgang nahm. Und nicht zu vergessen ist die Tatsache, dass auch die Mehrzahl der zeitgenössischen Partiturdrukke Gluck'scher Opern in Paris verlegt wurde.

Während Gluck in der französischen Musikkritik auch im 19. Jahrhundert weiterhin mit einer „musikalischen Revolution“ in Verbindung gebracht wurde, favorisierte die deutsche Musikhistoriographie bald das weniger radikale und zumindest implizit „antifranzösische“ Konzept der „Reform“. Vor allem im Anschluss an die gescheiterte Revolution von 1848/49 fügten sich die Narrative der „Opernreform“ und der „Reformoper“ in konservative historiographische Tendenzen mühelos ein und begüns-

tigten die Erhebung Glucks zum Abnherrn einer „nationalen“ deutschen Operntradition.

Das durchaus unterschiedliche Verhältnis zu Revolution und Reform in Frankreich und Deutschland lässt sich bis in die Gegenwart verfolgen. Bekanntlich bildet die Französische Revolution den zentralen Bezugspunkt im nationalen Selbstverständnis der Franzosen, gleichsam einen „französischen Mythos“. Zugleich wurde „Reform“ in der politischen Literatur vor allem in England und Deutschland zu einem Gegenbegriff zur Umschreibung einer Veränderung „von oben“, also durch „Nicht-Revolution“. So schrieb Immanuel Kant 1797 in seiner *Metaphysik der Sitten*, dass eine Veränderung der Staatsverfassung „nur vom Souverän selbst durch Reform, aber nicht vom Volk, mithin durch *Revolution* verrichtet werden“ dürfe. In diesem Sinne sollten die „Preußischen Reformen“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts ebenso wie die Sozialversicherungsreformen unter Reichskanzler Otto von Bismarck revolutionären Unruhen vorbeugen. Reformpädagogik, Lebensreform und Reformhäuser popularisierten das Reformkonzept auch im Alltag und in weiten Kreisen der Gesellschaft. Bis in die Gegenwart lässt sich die Geschichte der Bundesrepublik als eine Aneinanderreihung politischer Reformvorhaben beschreiben: Föderalismusreform, Bildungsreform, Gesundheitsreform und Rechtschreibreform haben die Öffentlichkeit jahrelang in Atem gehalten. In Frankreich dagegen waren Reformen meist schwerer zu vermitteln, und häufig genug lösten sie gewaltsame Proteste auf den Straßen aus (wie derzeit jene der „Gelbwesten“). Der Zeithistoriker Ralph Bollmann hat „Reform“ als einen „deutschen Mythos“ bezeichnet – ein Mythos, der auch das Narrativ der „Opernreform“ prägt und in der Musikgeschichte seine Spuren hinterlassen hat.