



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schlüchterer, H.: Glück

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Gluck

Von Dr. H. Schlächterer

Am zweiten Juli dieses Jahres wird sich der Geburtstag Glucks zum zweihundertsten Mal jähren. Was dieser Meister uns ist und sein kann, berichtet der nachfolgende Aufsatz. Der Gedenktag wird bei uns und im Auslande festlich begangen werden. Paris ist dessen eingedenk, daß der deutsche Meister „Orpheus“, „Alceste“, „Armida“, namentlich aber seine beiden „Iphigenien“ daselbst zur Aufführung brachte. Wien, wo Gluck Kapellmeister war und 1787 starb, wird ein Denkmal errichten, zu dem am Geburtstag der Grundstein gelegt werden soll. In Deutschland bereitet die „Gluckgesellschaft“ eine Ausgabe der Hauptwerke und die Begründung eines „Gluckjahrbuchs“ vor, und die zur Förderung des Verständnisses des Meisters zusammengetretene „Gluckgemeinde“ strebt die Aufführung von einigen tragischen und auch komischen Schöpfungen Glucks in rein klassischem Orchesterstil an.



Dem Ritter Chr. Willibald von Gluck hat unsere Zeit ein zwiespältiges Los bereitet. Keine Musikgeschichte, auf welchem Standpunkte sie auch steht, und wenn es sich um den flüchtigsten Abriß handelt, wird seines Namens vergessen und jede wird ihn mit hohen Ehren nennen. In auffälligem Gegensatz dazu steht die bescheidene Rolle, die Gluck im modernen Musikleben spielt, wenigstens bei uns in Deutschland. Mit wenigen rühmlichen Ausnahmen gehen Opern-Intendanten und Konzertleiter kalt an ihm vorüber, ja es mag Leute von gediegener musikalischer Bildung geben, die von dem berühmten, in allen Musikgeschichten mit Ehren genannten Gluck nur die Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis“ kennen.

Nun braucht dieser Gegensatz zwischen historischer Würdigung und praktischer Vernachlässigung nicht unbedingt einen Widerspruch in sich zu schließen. Als „Reformator der Oper“ wird Gluck einstimmig gerühmt, seine Verdienste um die Entwicklung des Musikdramas werden unbedingt anerkannt, aber ein Nachweis für die Lebensberechtigung seiner Werke ist hiermit noch nicht erbracht. Es hängt eben mit dem innersten Wesen der Kunst überhaupt und der Musik im besonderen zusammen, daß über die Lebensfähigkeit des Einzelwerkes die gefühlsmäßige Wirkung entscheidet; und keine noch so gründliche historische Betrachtung vermag ein Werk, das unserm Gefühl sonst abgestorben ist, wieder zu beleben.

Gehört nun vielleicht auch Gluck zu diesen berühmten Toten? Kann der „Reformator“ der Oper für seine Werke mehr verlangen, als etwa Jacopo Peri, ihr „Erfinder“, dessen Musikdramen doch wohl historisch noch wichtiger und noch viel vergessener sind?

Eine moderne Bewegung zugunsten des Meisters muß sich also, soll sie berechtigt sein, auf ganz andere Gründe berufen, und sie kann es auch. Gluck ist nämlich unserer Zeit noch lange nicht gestorben! Diese Behauptung stützt sich zunächst auf schlichte Tatsachen, die sich überall da beobachten lassen, wo Glucksche Opern in würdiger Form aufgeführt werden.

Das Theater pflegt bei dieser Gelegenheit mäßig besetzt zu sein, und bei denen, die gekommen sind — es sind fast durchweg solche, die für feinere musikalische Reize empfänglich sind — herrscht zunächst mehr die Stimmung neugierigen Interesses als festliche Erwartungsfreude. Aber bald beginnen wärmere Unterströme die kühle Atmosphäre des Saales zu durchfluten und breiten sich mehr und mehr aus. Das verstandesgemäße Interesse verflüchtigt sich; denn man spürt, daß hier etwas waltet, das mehr ist als interessant, nämlich schlechtweg schön. Über die Gesichter der empfindsameren Zuhörer gleitet jenes leise Lächeln, welches verkündet, daß alle guten Geister edler und erquickender Musik den Raum durchschweben. Der Beifall klingt zwar nicht nach tief aufgewühltem Enthusiasmus, aber nach herzlicher, echter Freude und man fragt sich und andere: „Ja, warum hört man das so selten?“

Ja, warum?! Das hat natürlich seine Gründe. Wagner ist auch hier, wie so häufig, der ausschlaggebende Faktor gewesen. Durch ihn ist die Romantik zur Herrscherin der Opernbühne geworden, das mytisch Dämmernde, symbolisch Bedeutungsvolle, das Deutsche, nicht nur in der Gemütsstimmung, sondern auch in der Gewandung; er steigerte das anspruchslose Libretto zu einer Bühnendichtung, die im logischen Aufbau und in der spannenden Entwicklung der Handlung des gesprochenen Dramas gleichzukommen sucht, aber eben auch den selbständigen Wert eines solchen beansprucht. Schließlich hat uns Wagner an eine Gluthitze des bewegten Temperaments gewöhnt, daß Steigerungsversuche, wie sie etwa H. Strauß vornahm, die Grenze des Erträglichen zu überschreiten drohen.

Das alles müssen wir freilich bei Gluck entbehren; die romantische Stimmung fehlt seinen Dramen, selbst wo sie, wie zum Beispiel in der „Armida“, der Stoff zu verlangen scheint. Seine Gestalten tragen meist griechisches Gewand, die Texte seiner Opern, selbst wenn sie logisch richtig sind, entbehren des Raffinements eines kunstvollen Aufbaues und einer geschickten Spannung, und vor allem, jene fessellos lodernde Leidenschaft ist ihm ferne. Ja, über seiner maßvollen Bornehmheit liegt ein entschiedener Zug von Kühle. Verirrt sich bei Wagner — um mit Nietzsche zu reden — das dionysische Element bis ins Maßlose, so haftet Glucks apollinischer Ruhe etwas Kälte an.

Und doch! Eine Zeit, die mit steigender Sehnsucht die Pfade in Mozarts Sonnenwelt zurückwandelt, darf und muß auch den Weg zu einem Meister wie

Gluck wiederfinden. Denn auch in ihm wohnt Ewiges! Bei der Würdigung seines großen, lebendigen Künftertums, darf natürlich nicht mit seinen theoretisch niedergelegten großen Absichten, sondern nur mit seinen Taten gerechnet werden. Nun hat es aber selten einen Musiker gegeben, der bei der Lösung einer dramatischen Aufgabe mehr heiligen Ernst betätigt hat. In seinen Hauptwerken — es sind „Orpheus“, „Alceste“, „Armida“ und die beiden „Iphigenien“ darunter zu verstehen — ist kaum ein Takt, der nicht den genauen Zusammenhang mit dem szenischen und dramatischen Gedanken wahrte. Es werden nicht nur die einfachen Kontraste von Leid und Lust getreu abgespiegelt — wie etwa in den Chören der „Alceste“ —, sondern wir befinden uns einem blühenden Reichthum von Stimmungsnuancen gegenüber. Wie fein sind die Schattierungen der Trauer im ersten Akt des Orpheus, wie meisterhaft ist die Steigerung der drei Gesänge des Orpheus in der Unterweltszene, die doch denselben Inhalt haben: die Bitte um Einlaß. Kaum braucht noch gesagt zu werden, zu welcher mächtiger Wirkung Gluck Stimmungskontraste zu bringen weiß. Der zweite Akt des Orpheus mit dem Gegensatz von Unterwelt und Elysium bietet eine überzeugende Probe dieser Meisterschaft, aber es ist bei weitem nicht die einzige; es sei hier nur etwa auf jene frappante Gegenüberstellung der sanften Priesterinnenchöre und der barbarenhaften Gesänge und Tänze der Skythen in der „Iphigenie auf Tauris“ hingewiesen. Und auch sonst, welche Überfülle charakteristischer Schönheiten: die dumpfe Wucht der verschiedenen Furienszenen, das mutige Heldentum in der Schwertarie des Achill, die wahrhaft aeschyläische Herbheit der Klytämnestraarien, das priesterliche Selbstbewußtsein in der Arie des Calchas. Da ist überall gewaltigste Gestaltungskraft zu spüren. Leider ist ihm ja nur einmal, im zweiten Akt des Orpheus, die Gelegenheit zu einer restlosen Lösung lyrischen und dramatischen Empfindens gegeben gewesen. Diese Lösung ist aber von ihm aufs großartigste vollzogen worden. Wenn sonst auch freilich Nummern, wie etwa das Terzett der „Iphigenie in Aulis“, obgleich tadellos und richtig ausgeführt, keine lebendigen Höhepunkte bilden, so hat Gluck sich doch in zahlreichen Fällen als echter Dramatiker erwiesen, indem er mit seiner Musik aus dem Text dramatische Wirkungen herausholte, die sonst gar nicht zum Ausdruck gekommen wären. Man denke nur an den Schluß des dritten „Armida“-Aktes, wo die Furie des Hasses versinkt, aber eine zitternde Bratschenfigur gleichsam Armidas Herz nachbeben läßt, und wo sich dann über diesem Zittern die ergreifend süße „Invocation de l'amour“ erhebt; oder an die Furienszene der „Iphigenie auf Tauris“, wo das Erscheinen der Priesterin und das Erblassen der Furien in überzeugendster Weise durch die Musik verdeutlicht wird.

Glucks Tonsprache hat jedoch nicht bloß die Eigenschaft eindrucksvoller Nichtigkeit, sondern sie besitzt weit Wertvolleres, freilich etwas, was sich gerade mit Worten schwer wiedergeben läßt; sie ist von einer echten, tiefen Innigkeit, vornehm und keusch im edelsten Sinne, hoheitsvoll und doch zart, es ist jener

Geist menschlich durchwärmter Klassizität, der eine so merkwürdige innerliche Beziehung herstellt zwischen Goethes „Iphigenie auf Tauris“ und den Gluckschen Iphigenienopern, die gänzlich unabhängig voneinander entstanden sind. Gerade diese auffallende Geistesverwandtschaft, die zwischen unserem Meister und jenem teuren Werke besteht, müßte für uns allein ein triftiger Grund sein, uns nicht aus Bequemlichkeit eines unserer wertvollsten Nationalgüter zu berauben.

Die Gluckschen Opern haben aber nicht nur das Verdienst, der Ausdruck einer einzelnen Persönlichkeit, sondern der einer ganzen Zeitkultur zu sein, und wie alle wahrhaft großen Schöpfungen haben sie das Beste und Wertvollste ihrer eigenen Zeit für die Ewigkeit gerettet. Dies ist ein um so gewichtigeres Verdienst, als gerade der Geist jener Epoche dem unseren nicht besonders nahe zu stehen scheint, ja, wir haben uns daran gewöhnt, auf den französischen Klassizismus — denn um ihn handelt es sich hier — mit einer reichlich ungerechten Verachtung herabzusehen. Nur auf unseren Schulen führen Racine und Corneille ein gequältes und wenig erfreuendes Dasein. Und dennoch ist dieser Klassizismus nicht gestorben, sondern noch sehr lebendig, nur eben nicht bei uns, sondern in Frankreich, und er kann auch nur dort leben. Nur die Eigenmelodie der französischen Sprache vermag den Bann von diesen Gestalten zu lösen, und nur die französische Theatertradition konnte jene unbeschreibliche Grazie der Darstellung bewahren, die noch heute bei einer guten Auf- führung auch den ausländischen Zuschauer entzückt. Da wir aber natürlich weder die Sprache noch die Theatertradition der Franzosen zu uns verpflanzen können noch wollen, so würde jene reiche Schönheitswelt für uns verschlossen bleiben, wenn es nicht eben Glucks Musik wäre, welche die Schranke durchbräche, die uns von jenem Ewigkeitswert des französischen Klassizismus trennt. Sie besitzt den Wohlklang des französischen Pathos, das durchaus nicht hohl zu sein braucht, in ihr ist aber auch vor allem jene bezaubernde Anmut der theatralischen Pose (im guten Sinne) erhalten, die wir sonst nur auf der französischen Bühne bewundern können. Daher jener ganz besondere Reiz, der Glucks Frauen- gestalten umschwebt, obgleich sie im ganzen viel weniger charakteristisch gehalten sind, als die männlichen Partien. Alle jene Sopranarien, in denen sich die süße Beklemmung eines Frauenherzens ausströmt, wie z. B. im ersten und dritten Akt der „Iphigenie in Aulis“, oder jene wundervolle „Armida“-Arie im dritten Akt, oder jener holde Zwiegesang der Liebenden, der den fünften Akt der „Armida“ eröffnet, müssen sie nicht alle in einer ruhigen harmonischen Stellung gesungen werden, und sind sie nicht gerade der vollendete musikalische Ausdruck jener anmutigen Harmonie, die heute noch Racines Dramen dem Zuschauer zur Quelle reinsten Genusses macht? Und wenn uns der verlassenen Armida Seelenpein und Raserei auch heute noch in ihren Bann zu schlagen vermag, so ist dies eine ähnliche Wirkung, wie sie von einer gut gespielten „Bhädra“ ausgeht. Diese Kulturbeziehung von Glucks Musik zum französischen Klassizismus macht es auch begreiflich, daß Frankreich uns in der Gluckpflege

befchämt; dann aber wird uns auch die innere Beziehung Glucks zu Goethe klarer, denn in Goethes „Iphigenie“ ist mehr Racine enthalten, als die meisten unserer Literaturhistoriker anerkennen wollen.

Mit dieser Eigenheit unseres Meisters hängt es aber auch zusammen, daß ein Teil seiner Partituren ganz besonders zum Wiederaufleben bestimmt ist, vor allem natürlich die in seinen großen Opern in reichem Maße enthaltene Ballettmusik*). Es scheint gerade zu Glucks Zeit die Ballettkunst zu einer bedeutenden und wertvollen Kultur gelangt zu sein. Jedenfalls tritt bei keinem dramatischen Komponisten die Urverwandtschaft von Tanz und Tragödie so augenscheinlich hervor, wie bei Gluck. Der Reigen seliger Geister im „Orpheus“ ist nicht nur eine Komposition von betörender Schönheit, es gehört auch seiner szenischen Wirkung nach zu dem Schönsten, was unsere Opernbühne überhaupt zu bieten vermag. Und der Orpheusreigen ist bei Gluck nur eines von vielen ähnlichen Stücken. Ja gerade an den schönsten Stellen der Gluckschen Opern nimmt auch die nicht mit „Ballett“ bezeichnete Musik oft einen durchaus tanzartigen Charakter an; so sind in der Olymposzene die Arien und Chöre ganz und gar von dem zarten Rhythmus des Reigens getragen, und genau so ist es an den entsprechenden Stellen im dritten und vierten Akt der „Armida“. Gluck vermag also eines unserer allmodernsten Kunstbedürfnisse zu stillen, die Wiedervermählung des Tanzes mit der hohen Musik und dem dramatischen Ausdruck.

Von hier ist auch die letzte bedeutsame Bühnenbelebung Glucks ausgegangen, die Neuinszenierung des „Orpheus“ in der Frankfurter Oper**). Man hat dabei außerdem auf die älteste unserer Repertoieropern das modernste Inszenierungsprinzip angewendet, das des Münchener Künstlertheaters, mit all seiner raffinierten Einfachheit, plastischen Wirkung und dem Zauber der Beleuchtung. Die Wirkung war eine derartig verblüffende, daß selbst der abgeharteste Gluckverehrer die Fassung verlieren mußte.

Es ist also höchste Zeit, wenn wir uns nicht vor uns selbst und dem Auslande schämen sollen, zu verhindern, daß Gluck in seinem Vaterlande ein Toter ist. Wenn man ihm auch nicht die große Masse wiedergewinnen kann, sollte man doch erreichen, daß er in unserem Musikleben wieder die Stellung einnimmt, die ihm und seinem Werke gebührt.

*) Dürfte man sich nicht auch einmal daran erinnern, daß Gluck ein „Don Juan“-Ballett geschrieben hat?

***) Der ähnliche Dalcrozesche Versuch ist dem Verfasser unbekannt geblieben.

