

## Die „verruichte Theorie“ einer musikalischen „Gottheit“ Hector Berlioz und die Opernreform Christoph Willibald Glucks

von Wolf Gerhard Schmidt, Saarbrücken

### I.

Es ist in der Geschichte der einzelnen Kunstrichtungen nicht ungewöhnlich, dass neue Konzeptionen entweder in bewusster Absetzung oder im expliziten Rückgriff auf große Leistungen der Vergangenheit legitimiert werden.<sup>1</sup> Meistens verschmelzen beide Aspekte zu einer individuellen Form der Weiterentwicklung tradierter Konzepte. Letztere werden innerhalb dieser ‚produktiven‘<sup>2</sup> Rezeption mitunter so stark funktionalisiert, dass ein und dieselbe Instanz zur Rechtfertigung unterschiedlicher Modelle dienen kann. Im 19. Jahrhundert sind es insbesondere zwei Komponisten, die sich in dieser Weise mit Christoph Willibald Glucks sog. ‚Opernreform‘ auseinandersetzen: Hector Berlioz und Richard Wagner.<sup>3</sup> Erstaunlicherweise hat sich die Forschung bisher nahezu ausschließlich mit der von Berlioz revidierten *Orphée*-Fassung beschäftigt, die 1859 am Pariser Théâtre-Lyrique ihre Erstaufführung erlebte. Die spezifische Funktion, die Gluck im opernästhetischen Diskurs besitzt, wird dabei kaum berücksichtigt.<sup>4</sup> Berlioz' Urteil über den ‚Reformator‘ des Musiktheaters erweist sich als vielschichtig, und die Bezeichnung „Gluckjünger“<sup>5</sup> muss differenziert betrachtet werden. Denn neben Lobreden auf den „Gott des Ausdrucks“<sup>6</sup> stehen kritische Bemerkungen zu dessen „verruichte[r] Theorie“, als deren legitime, wenngleich negative Umsetzung Wagners Gesamtkunstwerk erscheint.<sup>7</sup> Es sind also nicht nur „Einzelheiten“<sup>8</sup>, die Berlioz an Gluck moniert,

<sup>1</sup> Vgl. hierzu – für den literarischen Bereich – Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York 1973 u. ders., *A Map of Misreading*, New York 1975.

<sup>2</sup> Vgl. Gotthart Wunberg, „Modell einer Rezeptionsanalyse kritischer Texte“, in: *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Texte*, hrsg. v. Gunter Grimm, Stuttgart 1975, S. 119–133, hier S. 119 f.

<sup>3</sup> Vgl. Wolf Gerhard Schmidt, „Einsamer Leitstern‘ oder ‚machtloser Revolutionär‘? Strategische Divergenzen in Richard Wagners Gluck-Rezeption“, in: *Mf* 54 (2001) 3, S. 255–274.

<sup>4</sup> Vgl. Eve Barsham, „Berlioz and Gluck“, in: *C. W. von Gluck. Orfeo*, hrsg. v. Patricia Howard (= *Cambridge Opera Handbooks*), Cambridge 1981, S. 84–97; Francesco Sabbadini, „L'Orphée et Eurydice al Théâtre Lyrique nella testimonianza di Berlioz“, in: *Christoph Willibald Gluck nel 200° anniversario della morte*, hrsg. v. Claudio Del Monte u. Vincenzo Raffaele Segreto, Parma 1987, S. 557–564; Joël-Marie Fauquet, „Berlioz's Version of Gluck's *Orphée*“, in: *Berlioz Studies*, hrsg. v. Peter Bloom, Cambridge 1992, S. 189–253 u. ders., „Berlioz and Gluck“, in: *The Cambridge Companion to Berlioz*, hrsg. v. P. Bloom, Cambridge 2000, S. 199–210. Im letztgenannten Beitrag fehlen zudem häufig philologisch exakte Zitatnachweise.

<sup>5</sup> Reinhard Strohm, „Gedanken zu Wagners Opernouvertüren“, in: *Wagnerliteratur – Wagnerforschung. Bericht über das Wagner-Symposium von München 1983*, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Egon Voss, Mainz u. a. 1985, S. 69–84, hier S. 71.

<sup>6</sup> Hector Berlioz, *Abendunterhaltungen im Orchester*, aus dem Französischen übertragen v. Elly Ellès (= *Literarische Werke* 8), Leipzig 1909, S. 340.

<sup>7</sup> Ders., *Ideale Freundschaft und Romantische Liebe. Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein und Frau Estelle Fornier*, aus dem Französischen übersetzt v. Gertrud Savia (= *Literarische Werke* 5), Leipzig 1903, S. 20 f. (Brief vom 12.8.1856 an Carolyne Sayn-Wittgenstein). Vgl. hierzu den – an diesem Punkt – schlecht recherchierten Aufsatz von Joël-Marie Fauquet, der Berlioz' Gluckrezeption sehr oberflächlich behandelt. Als Beispiel für eine mögliche Distanzierung zitiert er lediglich die folgende, keineswegs eindeutige Bemerkung aus dem Nachtrag der *Mémoires*. Dort schreibt Berlioz: „Mancherlei wäre zu erzählen über die beiden Opern von Gluck, ‚Orpheus‘ und ‚Alceste‘, mit deren Einstudierung – die erstere für das Théâtre Lyrique, die letztere für die Große Oper – ich beauftragt war; aber darüber habe ich in meinem Buch Musikalische Streifzüge schon viel gesprochen, und was ich hinzufügen könnte ... will ich nicht sagen“ (Ders., *Mémoires mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England 1803–1865. II*, aus dem Französischen übersetzt v. Elly Ellès (= *Literarische Werke* 2), Leipzig 1905, S. 326). Wenn es sich hier

sondern zentrale Aspekte. Dabei lässt sich eine Trennung zwischen Theorie und Praxis feststellen. Indem Gluck hinter den eigenen ästhetischen Postulaten zurückbleibt, gewinnen seine Kompositionen (größtenteils) paradigmatischen Charakter. Im Gegensatz zu Wagner, der den Opernreformer nur als defizienten Initiator seines eigenen Programms sieht und (mit Ausnahme der Ouvertüre) weniger das Werk als den Komponisten selbst funktionalisiert, befasst sich Berlioz primär mit den Opern und ihrer emotionalen Wirkung. Gluck ist für ihn Bühnenpraktiker und Ausdruckskünstler, der als erster – und neben Beethoven am überzeugendsten – die „Wunder der dramatischen Musik“<sup>9</sup> inszeniert hat. Hieraus erklärt sich auch der Einsatz für eine möglichst authentische Partitur und adäquate Aufführungen der Werke Glucks, was bezeichnenderweise stets mit eigenen Großprojekten koinzidiert.<sup>10</sup> Abgesehen von *Telemaco*, zu dem Berlioz 1835 einen Artikel in der *Revue et Gazette musicale de Paris* veröffentlicht, stehen ausschließlich die fünf großen ‚Reformopern‘ im Zentrum des Interesses.<sup>11</sup> Hier erreicht Gluck nach Meinung des Franzosen seinen musikalischen Zenit, der ihn auf dieselbe Stufe wie Beethoven stellt. Beide „Gottheiten“ sind allerdings mit verschiedenen Bereichen assoziiert:

„Der eine [Beethoven] herrscht in der endlosen Welt der Gedanken, der andere [Gluck] in dem unbegrenzten Gebiete der Leidenschaften, und obgleich der erste als Musiker dem zweiten weit überlegen ist, so steckt doch soviel von dem einen in dem anderen, dass diese beiden Jupiter zusammen nur eine Gottheit ausmachen, in die wir uns versenken müssen voll Bewunderung und Hochachtung“.<sup>12</sup>

Berlioz argumentiert an dieser Stelle dialektisch, denn Beethoven und Gluck stehen einander gegenüber wie Wort und Ton, Form und Ausdruck, Metaphysik und Empirie. Interessant ist, dass Gluck erneut den praxisbezogenen Part ausfüllt, was – wie zu zeigen sein wird – mit Berlioz‘ musikästhetischer Trennung von Symphonie und Oper zusammenhängt. Darüber hinaus können beide Komponisten nur sympathetisch, d. h. durch emotionales ‚Hineinversenken‘ rezipiert werden – ein Aspekt, der auch bei Wagner begegnet und in Bezug auf die Publikumswirkung eine entscheidende Rolle spielt.

Anders als Beethoven zählt Gluck zu den Komponisten, die Berlioz bereits während seiner Jugend stark rezipiert. In den *Mémoires* berichtet er, dass ihn das „Leben Glucks und Haydns“ maßgeblich in der Absicht bestärkt habe, Künstler zu werden.<sup>13</sup> Der Opernreformer ist es auch, dem er bei seinem Pariser Studienaufenthalt Ende 1821 den

überhaupt um eine „expression of disillusionment“ handelt (Fauquet, „Berlioz and Gluck“, S. 199), dann sicher nicht um die musikästhetisch relevanteste.

<sup>8</sup> Karl Geiringer, „Hector Berlioz und Glucks Wiener Opern“, in: *Gluck in Wien. Kongreßbericht (Wien, 12.–16. November 1987)*, hrsg. v. Gerhard Croll u. Monika Woitas (= *Gluck-Studien* 1), Kassel u. a. 1989, S. 258–265, hier S. 170. Auch u. d. T. „Hector Berlioz and Gluck’s Viennese Operas“, in: *Essays in Musicology: A Tribute to Alvin Johnson*, hrsg. v. Lewis Lockwood u. Edward Roesner, Philadelphia 1990, S. 258–265. Geiringers Darstellung bleibt kurz und schablonenhaft.

<sup>9</sup> Berlioz, *Neue Briefe*, aus dem Französischen übersetzt v. Gertrud Saviæ (= *Literarische Werke* 4), Leipzig 1904, S. 141 (Brief vom 12.1.1856 an Théodore Ritter).

<sup>10</sup> Vgl. Fauquet, „Berlioz and Gluck“, S. 203.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu Berlioz, *Œuvres littéraires, Critique musicale 1823–1863*, hrsg. v. Yves Gérard, Bd. 2, Paris 1998, S. 237 („Du répertoire de Gluck“).

<sup>12</sup> Ders., *Neue Briefe*, S. 141 (Brief vom 12.1.1856 an Théodore Ritter). Vgl. u. a. auch ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 129 („Concerts de M. Liszt“) und 462 („Septième et dernier concert du Conservatoire“).

<sup>13</sup> Ders., *Memoiren mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England 1803–1865. I.*, aus dem Französischen übersetzt v. E. Ellès (= *Literarische Werke* 1), Leipzig 1903, S. 16.

Entschluss verdankt, statt der Mediziner- die Komponistenlaufbahn einzuschlagen.<sup>14</sup> Er verbringt daher viele Stunden mit „Glucks Partituren“:

„ich schrieb sie ab, ich lernte sie auswendig; sie raubten mir den Schlaf, ließen mich Essen und Trinken vergessen; ich geriet in Verzückerung darüber. Und an dem Tage, an welchem es mir, nach angstvoller Erwartung, endlich vergönnt wurde, Iphigenie auf Tauris zu hören,<sup>[15]</sup> schwor ich beim Verlassen des Opernhauses, daß ich trotz Vater, Mutter, Onkeln, Tanten, Großeltern und Freunden Musiker werden würde.“<sup>16</sup>

Der Unterschied zu Wagner ist frappierend: Während dieser 1832 eine Wiener *Iphigenien*-Aufführung enttäuscht verlässt,<sup>17</sup> weil sie ihn nicht wie *Fidelio* in Ekstase versetzt hat, erklärt Berlioz eine Vorstellung desselben Stücks zum Initiationserlebnis. In den folgenden Jahren versäumt er keine Gluck-Aufführung<sup>18</sup> und beschäftigt sich intensiv mit dem Notenmaterial; der frühe Wagner verherrlicht dagegen – ohne Werkkenntnis, wie er selbst zugibt<sup>19</sup> – die Opernreform.<sup>20</sup> Angesichts solchen jugendlichen Enthusiasmus verwundert es nicht, dass Berlioz einen der ersten musikalischen Essays, der am 19. Dezember 1825 in der Zeitschrift *Le Corsaire* erscheint, Glucks *Armide* widmet.<sup>21</sup> Neun Jahre später bietet er zunächst dem neugegründeten *Publiciste* eine Biographie des Komponisten an, die schließlich am 1. und 8. Juni in der *Gazette musicale* abgedruckt wird. Sie enthält Vorüberlegungen zu späteren Interessenschwerpunkten: so u. a. zu Asterias Monolog aus *Telemaco*, der *Alceste*-Vorrede samt Streichung der Arie „Chi mi parla“ sowie den Libretti beider *Iphigenien*-Opern.<sup>22</sup> Im Spätherbst 1834 erscheint an gleicher Stelle ein vierteiliger Artikel, in dem sich Berlioz ausschließlich mit Glucks „chef d'œuvre“<sup>23</sup> *Iphigénie en Tauride* befasst und in dessen Zentrum die Analyse des musikdramatischen Ausdrucks steht.<sup>24</sup> Zwei weitere Aufsätze werden im darauffolgenden Jahr veröffentlicht: zunächst im August *Du répertoire de Gluck à l'Académie royale de musique*. Berlioz diskutiert hier die gesangstechnischen Voraussetzungen des Ensembles mit Blick auf eine Bühnenrealisation der einzelnen Reformoper. Im Oktober erscheint schließlich das umfangreiche Feuilleton *Des deux Alcestes de Gluck*, in dem die italienische und französische Fassung der Oper analysiert und beurteilt werden.<sup>25</sup> Es handelt sich dabei um ein Problemfeld, das schon in der Gluck-Biographie präsent ist und Berlioz zeitlebens beschäftigt. So verfasst er 1850 für die *Gazette musicale* den Aufsatz *L'Alceste, de Gluck*<sup>26</sup> und 1861 während der Einstudierung der Oper eine sechsteilige Artikelserie samt Premierenrezension für das

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>15</sup> Es handelt sich hier sehr wahrscheinlich um den 26. November 1821. Vgl. ders., *Œuvres littéraires, Critique musicale 1823–1863*, hrsg. v. Yves Gérard, Bd. 1, Paris 1996, S. 443, Anm. 6 u. ders., *Correspondance générale*, Bd. 1, hrsg. v. Pierre Citron, Paris 1972, S. 25.

<sup>16</sup> Ders., *Memoiren I.*, S. 24.

<sup>17</sup> Vgl. Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 78 f.

<sup>18</sup> Vgl. Berlioz, *Correspondance générale*, hrsg. v. P. Citron, Bd. 2, Paris 1975, S. 544 f. (Brief vom 1.4.1839 an Faurie de Vienne).

<sup>19</sup> Vgl. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack, Bd. 3, München 1982, S. 100 (Eintragung vom 28.5.1878).

<sup>20</sup> Vgl. Wagner, „Die deutsche Oper“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Julius Kapp, Bd. 7, Leipzig, o. J. [1914], S. 8.

<sup>21</sup> Vgl. Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 9–11.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 246, 248 f., 258–260 und 262–264.

<sup>23</sup> Ebd., S. 263 u. 441 („Iphigénie en Tauride“).

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 441–443, 445–450, 455–457 u. 469–471.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., Bd. 2, S. 313–320 u. 329–335.

<sup>26</sup> Vgl. *Revue et Gazette musicale de Paris* vom 17. 3. 1850, S. 92 f.

*Journal des Débats*,<sup>27</sup> die mit einigen Änderungen in *À travers chants* (1862) integriert wird. Darüber hinaus erscheinen 1839 und 1859 insgesamt vier Artikel, die sich mit Glucks *Orphée* und seiner Bühnenrealisation beschäftigen.<sup>28</sup> Neben den opernästhetischen Diskurs treten hier also konkrete Aufführungsprojekte, die im Zusammenhang mit der Frage nach Werktreue, Darstellungsästhetik und Gefühlstransfer eingehender behandelt werden.

## II.

Wenngleich Berlioz' Gluck-Enthusiasmus in der Forschung immer wieder konstatiert wird, bleibt die spezifische Leistung des Opernreformers meist unberücksichtigt. Insbesondere die Frage, wie Gluck Paradigma der wiedererstandenen Antike sein kann<sup>29</sup> und zugleich Vater der Romantik,<sup>30</sup> hat bisher keine Beachtung gefunden – und das, obwohl Berlioz selbst eine ähnliche Position vertritt und sich für den legitimen ‚Sohn‘ des Opernreformers hält.<sup>31</sup> In dem *Aperçu sur la musique classique et la musique romantique* (1830) erscheint Gluck denn auch als der erste Komponist, der sich von den klassischen „doctrines“, den „règles scolastiques“, emanzipiert hat.<sup>32</sup> Wirkungsästhetisch führt dies zum Primat des „entendre“ gegenüber dem „lire“.<sup>33</sup> Die Qualität einer Partitur bemisst sich nicht an der komplexen Kompositionstechnik, die visuell vermittelt ist, sondern am Ausdrucksgehalt, der „inspiration libre“<sup>34</sup>, die nur akustisch erfahrbar wird. Oder anders formuliert: Wenn der filigranen Struktur und Instrumentierung eines Kunstwerks keine adäquate emotionale Wirkung entspricht, hat es seinen Zweck verfehlt.<sup>35</sup> Was die „Dilettanti“<sup>36</sup> als „style barbare et désordonné“ bezeichnen, ist für Berlioz das Muster dramatischer Musik.<sup>37</sup> Indem Gluck Gefühl und Ausdruck verbindet,<sup>38</sup> führt er die Tonkunst ihrer eigentlichen Bestimmung zu und macht aus ihr „une véritable poésie“.<sup>39</sup> Berlioz tritt hier für den intellektuellen Anspruch der Musik ein und sucht sie dadurch der Dichtung anzunähern, aus deren Terminologie auch der Gegensatz ‚klassisch – romantisch‘ entlehnt wird. Während die italienische Operntradition jede „réflexion“ und „intelligence“ vermissen lässt,<sup>40</sup> kommen bei Gluck musikalische und literarische Bildung zusammen: Er ist nicht nur Komponist, sondern auch „poète“ und damit „homme de génie“.<sup>41</sup> Ohne die Gattungsgrenzen zu verwi-

<sup>27</sup> Vgl. D. Kern Holoman, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz* (= Hector Berlioz, *New Edition of the Complete Works* 25), Kassel u. a. 1987, S. 486.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 451 u. 483.

<sup>29</sup> Vgl. u. a. Berlioz, *Ceuvres littéraires*, Bd. 2, S. 318 („Des deux *Alcestes* de Gluck“).

<sup>30</sup> Vgl. ders., *Correspondance générale*, Bd. 6, hrsg. v. P. Citron, Paris 1995, S. 114 (Brief vom 25.1.1860 an Valéry Vernier).

<sup>31</sup> Vgl. ebd., Bd. 5, hrsg. v. P. Citron, Paris 1989, S. 551 (Brief vom 11.3.1858 an Adèle Suat).

<sup>32</sup> Ders., *Ceuvres littéraires*, Bd. 1, S. 65.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd., S. 66.

<sup>35</sup> Unterstützt wird Gluck hierin durch Calzabigi, der auf dem Gebiet des Librettos eine ähnliche Reform initiiert hat (vgl. ebd., S. 247 („Gluck“)).

<sup>36</sup> Ders., *Correspondance générale*, Bd. 1, S. 58 (Brief vom 22.6.1824 an Edouard Rocher) u. ö.

<sup>37</sup> Ders., *Ceuvres littéraires*, Bd. 1, S. 66 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

<sup>38</sup> Vgl. ebd., Bd. 2, S. 7 („*Telemaco*: opéra italien de Gluck“).

<sup>39</sup> Ebd., Bd. 1, S. 67 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

<sup>40</sup> Ebd., Bd. 2, S. 7 („*Telemaco*: opéra italien de Gluck“). Vgl. auch ebd., S. 9 f.

<sup>41</sup> Ebd., Bd. 1, S. 266 („Gluck“).

schen, schafft er eine neue Form. Sie basiert auf der „*émancipation de l’art musicale*“ und findet ihre Vollendung in dem Moment, „où poésie et musique seront deux mots synonymes pour toutes les âmes ardentes et les intelligences élevées“.<sup>42</sup> Indem Gluck die Tonkunst insgesamt ‚literarisiert‘ (denn Berlioz beschränkt diese Vorstellung keineswegs auf den Bereich des Vokalen), ist er Vorbild für alle Arten expressiver Musik. Dieser Prozess bedeutet allerdings keine Suspension der spezifischen Gesetze des Instrumentalen. Auch in der Oper gibt es Passagen, die der Komponist musikalisch autonom gestalten muss. Und an dieser Stelle bedarf der – was die Form betrifft – noch immer ‚klassische‘ Gluck der Ergänzung durch den ‚Romantiker‘ Beethoven. Dessen Symphonien begründen das „genre instrumental expressif“<sup>43</sup> und bilden damit das notwendige Korrelat zu den Werken des Opernreformers.<sup>44</sup> Verbunden sind beide Gattungen durch die „pensée poétique“, die bei Gluck meist textgebunden erscheint, während sie bei Beethoven allein dem instrumentalen Ausdruck anvertraut wird.<sup>45</sup> Im Gegensatz zu Wagner ist das Undifferenzierte des Klangs für Berlioz kein Problem, sondern ein Vorzug, denn es begründet die Macht des Musikalischen „sur les êtres doués d’imagination“.<sup>46</sup> Die fehlende Bindung an die Singstimme erlaubt ein Mehr an ästhetischer Freiheit,<sup>47</sup> das – wie bei E. T. A. Hoffmann – zu einer unterschiedlichen Ausrichtung beider Genres führt. Während das Theater die Wirklichkeit darstellt, verweist die absolute Musik auf die Transzendenz: „là on est en présence de l’humanité avec ses passions; ici un monde nouveau s’ouvre à vos regards, on est transporté dans une sphère d’idées plus élevée, on sent se réaliser en soi la vie sublime rêvée par les poètes“.<sup>48</sup> In der dialogischen Erzählung *Der Dichter und der Komponist* (1813) nimmt Hoffmann eine ähnliche Trennung vor<sup>49</sup> und begründet damit den Verzicht, sein eigener Librettist zu sein.<sup>50</sup> Das sieht Berlioz bekanntermaßen anders, dennoch wird auch für ihn die Musik nur dann ihrer Bestimmung gerecht, wenn sie über die Empirie hinausreicht. Und Gluck ist in der Tat der erste Komponist, dessen Opern nicht in der ‚horizontalen‘ Unterhaltungsfunktion aufgehen, sondern ‚vertikale‘ Einblicke in die Wahrheit eröffnen.<sup>51</sup>

Aus diesem Grund – und hier sind sich Berlioz und Wagner einig – tritt Gluck in einen „natürlichen Gegensatz“ zur italienischen Oper, insbesondere zu Rossini, dessen „melodischer Zynismus“ mit einer „Verachtung des dramatischen Ausdrucks und der dramatischen Forderungen“ einhergeht. An die Stelle von „Schönheit und Wahrheit“ tritt die rhetorische Formel, das Immergleiche.<sup>52</sup> Rossini verzichte in seinen Opern auf die Adäquanz zwischen Musik und Text und verabschiede damit das Wahrheitsprinzip;

<sup>42</sup> Ebd., S. 267.

<sup>43</sup> Ebd., S. 67 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

<sup>44</sup> Vgl. ders., *Correspondance générale*, Bd. 2, S. 569 (Brief vom 6.8.1839 an Franz Liszt).

<sup>45</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 67 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 67 f.

<sup>48</sup> Ebd., S. 68.

<sup>49</sup> Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, Darmstadt 1995, S. 83 f.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 80 f. Auf Parallelen zwischen Berlioz’ und Hoffmanns Musikästhetik – auch mit Blick auf den Bereich des Phantastischen – verweist bereits ein zeitgenössischer Rezensent der *Revue des deux Mondes* (vgl. *Hector Berlioz: Benvenuto Cellini. Dossier de presse parisienne (1838)*, hrsg. v. P. Bloom (Critiques de l’opéra français du XIX<sup>ème</sup> siècle III), Paris 1995, S. 172 f. („De l’École fantastique et de M. Berlioz“)).

<sup>51</sup> Vgl. Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 245 („Gluck“).

<sup>52</sup> Ders., *Memoiren I.*, S. 58.

seine Musik sei die „eines unredlichen Menschen“.<sup>53</sup> Gluck wird statt dessen in der „Zukunftsnovelle“<sup>54</sup> *Euphonia*, die 1844 in der *Gazette musicale* erscheint,<sup>55</sup> zum „Gott des Ausdruckes“ stilisiert.<sup>56</sup> Um ihm zu huldigen, muss die Sopranistin Nadira auf ihre italienische „Koloratur“ verzichten, die bei der „Gluckfeier“ nicht zugelassen ist.<sup>57</sup> Die Sängerin zeigt sich zunächst empört über diese Reglementierung ihrer Kunstfertigkeit, wird dann aber – wie Berlioz selbst – durch den emotionalen Eindruck der Musik gefangengenommen. Nach der Aufführung der *Alceste* erkennt sie, dass die Präsentation „einer glänzenden, gelenkigen Stimme“ noch keine „erhabene Kunst“ ausmacht.<sup>58</sup> Sie reißt „Perlen und Geschmeide aus dem Haare, wirft sie zu Boden, tritt sie unter ihre Füße (eine symbolische Abschwörung), verneigt sich, die Hand auf dem Herzen vor Gluck, und beginnt mit einer Stimme von erhabenem Klang und Ausdruck die Arie der Alceste, Töchter ew'ger Nacht!“<sup>59</sup>

Die spezifische Qualität der Reformoperen erklärt sich also in erster Linie wirkungsästhetisch. Sie sind authentisch-expressiv und führen beim Rezipienten zu einer kathartischen Gefühlsreaktion. In einem Brief an Humbert Ferrand berichtet Berlioz, dass er und Camille Saint-Saëns, „der seinen Gluck fast ebensogut wie ich kennt“, bei dem „Racheakte“ aus *Armide* „vor Erregung“ fast erstickt seien. „Niemals hat ein Mensch wieder solche ergreifenden Akzente gefunden“.<sup>60</sup> Und bei der Aufführung der Arie „O malheureuse Iphigénie“ sieht der Ich-Erzähler, wie der Orchestermusiker Corsino „erbleicht und zu spielen aufhört. Er stützt seine Ellenbogen auf die Knie und verbirgt sein Gesicht in beiden Händen, wie vernichtet von einem unaussprechlichen Gefühl“.<sup>61</sup> Als wenig später der Frauenchor einsetzt, „stürzen zwei Tränenbäche gewaltsam aus seinen Augen, und er schluchzt derartig, dass ich mich gezwungen sehe, ihn aus dem Theater zu führen“.<sup>62</sup> Die Gefühle, die Corsino durchlebt, sind aber nicht nur aristotelischer, sondern auch romantischer Provenienz. Sie dienen der Kompensation und wenden sich gegen die als philiströs empfundene Pariser Vergnügungsgesellschaft. Dies führt zu einer Ästhetisierung der antiken Affektenlehre: Der Genuss der Leidenschaft tritt neben ihre diätetische Erregung, *éleos* und *phóbos* werden mit der *joy of grief* verbunden, die *Ossian* popularisiert und Schiller zum Signum des sentimentalischen Dichters erklärt. Denn auch bei Berlioz ist die Faszination für „die einfache Größe der heroischen Zeiten“ durch deren unwiederbringlichen Verlust getrübt, der „das Herz mit jener unergründlichen, das Andenken einer hehren Vergangenheit stets

<sup>53</sup> Ebd., S. 59 (Berlioz zitiert hier den Maler Ingres).

<sup>54</sup> Ders., *Abendunterhaltungen*, S. 314.

<sup>55</sup> Vgl. Holoman, *Catalogue*, S. 463.

<sup>56</sup> Berlioz, *Abendunterhaltungen*, S. 340.

<sup>57</sup> Ebd., S. 339.

<sup>58</sup> Ebd., S. 340.

<sup>59</sup> Ebd., S. 341. Fauquet weist darauf hin, dass die beschriebene Szene wahrscheinlich auf einem realen Ereignis beruht: dem Konzert vom 3. Februar 1839. Dort hört Berlioz zum erstenmal Pauline Garcia (spätere Viardot) als Euridice und Gilbert Duprez als Orphée (vgl. „Berlioz and Gluck“, S. 204). Zur opernästhetischen Funktionalisierung der Novelle vgl. auch Matthias Brzoska, „*Euphonia* oder: Die Kunst der totalitären Gesellschaft“, in: ders., *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 14), Laaber 1995, S. 185–196.

<sup>60</sup> Berlioz, *Vertraute Briefe*, S. 188 (Brief vom 17.1.1866 an Humbert Ferrand).

<sup>61</sup> Ders., *Abendunterhaltungen*, S. 308 („Zweiundzwanzigster Abend“).

<sup>62</sup> Ebd., S. 309.

begleitenden Traurigkeit erfüllt“. Nur in der Kunst kann die „Erhabenheit“<sup>63</sup> des Altertums bewahrt werden, und Gluck ist der Vater der neuen Tendenz. Berlioz bezeichnet ihn daher als „Sophocle“,<sup>64</sup> „Eschyle“<sup>65</sup> und „Hercule de la musique“.<sup>66</sup> In den Reformopern findet sich der Klassizismus nahezu mustergültig restituiert, denn es ist die Konzentration auf das Wesentliche, die Glucks Musik Transparenz und Dauer verleiht. Die größte und nachhaltigste Wirkung erzielt er durch eine reduzierte Instrumentation,<sup>67</sup> nicht durch die „grands effets d’orchestre“.<sup>68</sup> Dennoch ist Glucks „code simple et lumineux“<sup>69</sup> zugleich „un modèle d’expression grandiose et terrible“.<sup>70</sup> Berlioz denkt hier Pathos, Erhabenheit und Ausdrucksstärke mit Winckelmanns Vorstellung von ‚edler Einfalt‘ und ‚stiller Größe‘ zusammen.<sup>71</sup> Mit der Klassizität der Musik verschwindet aber zugleich deren individuelle Prägung, so dass Glucks *Iphigénie en Tauride* und Mozarts *Idomeneo* nicht mehr substantiell unterschieden werden können. Beides ist „pur“ und „incontestablement grec“.<sup>72</sup> Produktionsästhetisch gesehen transzendieren große Kunstwerke die Autonomie des Autors, und es entsteht – wie im Falle Glucks – Musik, „que l’esprit des temps antiques a dictée“.<sup>73</sup> Dennoch erweist sich das „sentiment de l’antique“<sup>74</sup> bereits als ein empfindsam-reflektiertes. Gluck hat „mehr Herz als Homer“,<sup>75</sup> und die stärksten Passagen seines Werks sind die düster-melancholischen.<sup>76</sup> Dass Berlioz das Sentimentalische auch den Griechen zuspricht,<sup>77</sup> zeigt, wie sehr er Klassizismus und Moderne als Einheit versteht. Im Grunde handelt es sich aber um eine Projektion romantischer Vorstellungen auf die Literatur der Antike und das Musiktheater des 18. Jahrhunderts. Der Vergleich mit Le Sueurs Oper *Ossian ou Les Bardes* (1804) bezeichnet die tatsächliche Herkunft des empfindsamen Vergangenheitsrekurses.<sup>78</sup> Durch die Adäquanz der Wort-Ton-Beziehung gewinnt die Musik „des olympischen Gluck“<sup>79</sup> eine gleichsam zeitlose Wirkung: Die „Wahrheit des Ausdrucks“<sup>80</sup> schafft ein „feu éternel“.<sup>81</sup> Vor diesem Hintergrund spielt es auch keine Rolle, dass Gluck bereits einer vergangenen Epoche angehört.<sup>82</sup> Nach Berlioz kann sich

<sup>63</sup> Ebd., S. 308.

<sup>64</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 191 („Opéra: première représentation de *Don Juan*“).

<sup>65</sup> Ebd., Bd. 2, S. 298 („Du système de Gluck“).

<sup>66</sup> Ebd., S. 8 („*Telemaco*: opera italien de Gluck“) u. 237 („Du répertoire de Gluck“).

<sup>67</sup> Vgl. u. a. ebd., S. 103 f. („Académie des Beaux-Arts“), 259 („Gluck“), 445 f. („*Iphigénie en Tauride*“) sowie ebd., Bd. 2, S. 329 und 332 („Des deux *Alcestes* de Gluck“).

<sup>68</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 104 („Académie des Beaux-Arts“).

<sup>69</sup> Ebd., Bd. 2, S. 298 („Du système de Gluck“).

<sup>70</sup> Ebd., Bd. 1, S. 469 („*Iphigénie en Tauride*“). Vgl. auch ebd., S. 445.

<sup>71</sup> Vgl. u. a. ebd., S. 246 („Gluck“) u. ebd., Bd. 2, S. 299 („Du système de Gluck“).

<sup>72</sup> Ebd., S. 395 („Premier concert du Conservatoire“).

<sup>73</sup> Ebd., S. 484 („Antoine Reicha“).

<sup>74</sup> Ebd., S. 282 („Souvenirs d’un habitué de l’Opéra“).

<sup>75</sup> Ders., *Neue Briefe*, S. 222 (Brief vom 3.9.1866 an Frau Massart).

<sup>76</sup> Vgl. ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 266 („Gluck“).

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 471 („*Iphigénie en Tauride*“) u. ders., *Abendunterhaltungen*, S. 308 („Zweiundzwanzigster Abend“).

<sup>78</sup> Vgl. ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 484 („Antoine Reicha“) sowie allgemein Wolf Gerhard Schmidt, „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“. James Macphersons „*Ossian*“ und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, 4 Bde., Berlin/New York 2003/2004.

<sup>79</sup> Berlioz, *Abendunterhaltungen*, S. 341 („Fünfundzwanzigster Abend. Euphonia oder die musikalische Stadt“).

<sup>80</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, aus dem Französischen übersetzt v. E. Ellès (= *Literarische Werke* 6), Leipzig 1912, S. 97 („Gluck’s ‚Orpheus‘ am ‚Théâtre-Lyrique“).

<sup>81</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 454 („Sixième concert du Conservatoire“).

<sup>82</sup> Vgl. ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 96 u. 99 („Gluck’s ‚Orpheus‘ am ‚Théâtre-Lyrique‘“).

ein Kunstwerk jedoch nur dann der Veränderung von Mode und Zeitgeist entziehen, wenn es menschliche Emotionen paradigmatisch darstellt. Gelingt ihm dies, ist die Alterität zwischen Produktions- und Rezeptionsvorgang aufgehoben. Glucks Opern sind ‚wahr‘, weil die in ihnen zum Ausdruck gebrachten Gefühle ‚wahr‘ sind, d. h. empathischen Charakteren unmittelbar verständlich. Berlioz trennt also zwischen kompositorischer Finesse und musikalischer Authentizität. Dennoch funktionieren beide Komponenten nicht autonom, und auch Gluck bedarf mitunter einer filigranen Technik, um offensichtliche Schwächen des Librettos auszugleichen. So bietet das Schauspiel *Alceste* nach Berlioz „wenig Abwechslung“, denn „Schmerz, Schrecken, Verzweiflung kommen fast ununterbrochen darin zum Ausdruck, und es ist nicht anders möglich, als daß das Publikum bald darunter ermüdet“.<sup>83</sup> Dem steht jedoch der dramatische Gestus der Musik gegenüber, und man kann „nicht genug Bewunderung haben für den Gedankenreichtum, die andauernde Genialität, die Kraft des Ausdrucks, womit Gluck vom Anfang bis zum Ende seiner Partitur gegen jene verhängnisvolle Eintönigkeit, soviel es möglich war, angekämpft hat“.<sup>84</sup> Die rhetorisch bestimmte Affektenlehre wird in den Reformopern ersetzt durch eine differenzierte Evokation menschlicher Empfindungen. Auf diese Weise ist es möglich, inhaltliche Wiederholungen als musikalische Variationen erscheinen zu lassen. Mit anderen Worten: Gluck entindividualisiert das Gefühl und führt es auf seine anthropologische Essenz zurück; gleichzeitig präsentiert er es aber in allen situativen Facetten, so dass Monotonie und Schematismus weitgehend vermieden werden und die Darstellung an ‚Wahrhaftigkeit‘ gewinnt.

### III.

Als selbst ernannter ‚Sohn‘<sup>85</sup> des Opernreformers sucht Berlioz dessen Werke vor dem Vergessen zu bewahren. Auch hier zeigt sich, dass es vor allem die musikalische Praxis ist, die den Franzosen fasziniert und nicht – wie bei Wagner – die Theorie. Schon 1828 weist Berlioz in einem Brief an seine Schwester Nanci darauf hin, dass Glucks Opern kaum mehr gespielt würden.<sup>86</sup> Er wiederholt diese Einschätzung sieben Jahre später in zwei Feuilletons.<sup>87</sup> 1859 berichtet Berlioz der Fürstin Sayn-Wittgenstein, dass man plane, „die *Alceste* von Gluck vom Repertoire abzusetzen“,<sup>88</sup> und in den *Grotesques de la musique*, die im selben Jahr erscheinen, fordert er vehement internationale Editionen von Glucks Œuvre.<sup>89</sup> Gleichzeitig setzt er sich für Aufführungen der Werke ein. Schon 1835 denkt er – wie erwähnt – über die Möglichkeit nach, verschiedene Reformoper in Paris auf die Bühne zu bringen. Drei Jahre später dirigiert er ein Konzert mit Auszügen

<sup>83</sup> Ebd., S. 129 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>84</sup> Ebd., S. 130.

<sup>85</sup> Vgl. ders., *Correspondance générale*, Bd. 5, S. 551 (Brief vom 11.3.1858 an Adèle Suat). Ähnliches gilt für Vergil, Shakespeare und Beethoven, die Berlioz neben Gluck zu seinen Vorbildern zählt. Vgl. ebd., Bd. 7, hrsg. v. P. Citron, Paris 2001, S. 151 (Brief vom 10.11.1864 an Humbert Ferrand) u. ders., *Ideale Freundschaft*, S. 130 (Brief vom 16.2.1865 an Carolyne Sayn-Wittgenstein).

<sup>86</sup> Vgl. ders., *Correspondance générale*, Bd. 1, S. 168 (Brief vom 10.1.1828).

<sup>87</sup> Vgl. ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 30 („Société des concerts“) u. 237 („Du répertoire de Gluck“).

<sup>88</sup> Ders., *Ideale Freundschaft*, S. 62 (Brief vom 20.6.1859).

<sup>89</sup> Vgl. ders., *Groteske Musikantengeschichten*, aus dem Französischen übertragen v. E. Ellès (= *Literarische Werke* 7), Leipzig 1906, S. 149 („Aller Ruhm ist eitel“).

aus *Alceste*,<sup>90</sup> darunter die bereits erwähnte Arie „Chi mi parla“, deren Eliminierung aus der französischen Fassung ihm unverständlich erscheint<sup>91</sup> und die er 1861 bei der Einstudierung der Oper aus dem zweiten Akt der italienischen Version rückintegriert. Im September 1859 wird Berlioz von Léon Carvalho, dem Operndirektor des Théâtre-Lyrique, dazu eingeladen, die Neuproduktion des *Orphée* zu dirigieren. Dabei soll er die Partitur nach der Urfassung wiederherstellen und die Inszenierung kritisch begleiten. Grundlage der Überarbeitung ist Glucks französische Fassung von 1774, die für die Titelfigur einen Tenor vorschreibt. Da Berlioz bei der Aufführung auf Pauline Viardot-Garcia zurückgreifen will, schreibt er die Rolle in Anlehnung an die italienische Partitur für Alt- bzw. tiefe Mezzosopranstimme um. Auf diese Weise kontaminiert er beide Versionen der Oper.<sup>92</sup>

Vor dem Hintergrund einer auf Empathie und Katharsis abzielenden Wirkungsästhetik verbindet Berlioz mit der Frage der Bühnenrealisation die der Werktreue. Denn Glucks musikalische Expressivität kann nur dann adäquat rezipiert werden, wenn die Partitur möglichst authentisch ist, d. h. ein einziges verlässliches ‚Original‘ existiert.<sup>93</sup> Die Aussageabsicht des Komponisten wird zum Garanten und Korrektiv eines gelungenen Gefühlstransfers. Berlioz beruft sich hier – wie Wagner – auf Gluck selbst, dessen „révolution“ die Willkür des Sängers eingeschränkt habe zugunsten der Autonomie des Kunstwerks.<sup>94</sup>

Am 18. November 1859 findet schließlich die vielumjubelte Premiere des *Orphée* statt.<sup>95</sup> Das Datum ist insofern von Bedeutung, als es den Beginn der großen französischen Gluck-Renaissance bezeichnet. In ihrem Verlauf entsteht auch die kritische Partiturausgabe seiner Werke (1873–1902), die von Fanny Pelletan finanziert wird. Der überwältigende Erfolg der *Orphée*-Inszenierung (150 Aufführungen in drei Jahren) ist wohl zu gleichen Teilen dem Werk selbst wie Pauline Viardot-Garcia zu verdanken, die sich jedoch mitunter und zu Berlioz' Missfallen gesangliche Improvisationen erlaubt und damit „das Gegenteil von dem tut, was Gluck gewollt hat“.<sup>96</sup> Die Mischfassung von 1859 bleibt im Übrigen auch weiterhin dominant,<sup>97</sup> selbst nachdem 1890 ein von Saint-Saëns betreuter Nachdruck der französischen Tenor-Version in der Pelletan-Ausgabe erschienen ist. Berlioz, der nun häufig mit dem Ehrentitel „Chevalier Gluck“<sup>98</sup> versehen wird, schafft also gleichsam ein zweites *Orpheus*-, ‚Original‘.

<sup>90</sup> Das Konzert findet am 25. November statt.

<sup>91</sup> Vgl. Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 259 („Gluck“).

<sup>92</sup> Vgl. hierzu die in Anm. 4 genannte Forschungsliteratur.

<sup>93</sup> Vgl. u. a. Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 278 f. („Souvenirs d'un habitué de l'Opéra“) u. ders., *Groteske Musikantengeschichten*, S. 147–149 („Aller Ruhm ist eitel“).

<sup>94</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 7 („*Telemaco*: opéra italien de Gluck“). Vgl. hierzu Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. v. Klaus Kropfinger, Stuttgart 21994, S. 27.

<sup>95</sup> Vgl. Berlioz, *Correspondance générale*, Bd. 6, S. 69 f. (Brief vom 25.11.1859 an Marc Suat).

<sup>96</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 103 f. („Gluck's ‚Orpheus‘ am ‚Théâtre-Lyrique“). Vgl. hierzu Angela Faith Cofer, *Pauline Viardot-Garcia: the Influence of the Performer on Nineteenth-Century Opera*, University of Cincinnati 1988 (Diss.).

<sup>97</sup> Siehe hierzu Patricia Howard, „After Berlioz“, in: C. W. von Gluck. *Orfeo*, hrsg. v. P. H. (= *Cambridge Opera Handbooks*), Cambridge 1981, S. 97 f. Vgl. auch die Diskussion über die Partiturausgabe des *Orphée*, die zunächst Gustav Heinze angeboten wird, der aber aus gesundheitlichen Gründen ablehnen muss. An seiner Stelle übernimmt Alfred Dörrfel das Projekt und führt es im April 1866 zu Ende (*Orpheus und Eurydice: Oper in drei Acten*, Musik v. Christoph Willibald von Gluck [Partitur], Neue Ausgabe v. A. Dörrfel, Leipzig). Vgl. Berlioz, *Correspondance générale*, Bd. 7, S. 423 f. (Brief Heinzes vom 8.5.1866), 429 (Brief Heinzes vom 21.6.1866), 436 (Brief Heinzes vom 7.7.1866), 462 (Brief vom 24.9.1866 an Heinze) u. 589 (Brief an Louise Damcke aus der Zeit zwischen dem 19. u. 24.9.1867).

<sup>98</sup> Ders., *Correspondance générale*, Bd. 6, S. 87 (Brief vom 16.12.1859 an Adèle Suat).

Der Premierenerfolg am Théâtre-Lyrique veranlasst Alphonse Royer, den Direktor der Pariser Opéra, dazu, Berlioz zwei Jahre später mit der Neuinszenierung einer weiteren Gluck-Oper zu beauftragen – der *Alceste*. Der französische Komponist lehnt zunächst ab, um nicht das Postulat der Werktreue suspendieren und Modifikationen für die Partie der Viardot vornehmen zu müssen.<sup>99</sup> Da er aber zur gleichen Zeit mit dem neuernannten Staatsminister Alexandre Walewski über die an der Opéra so gut wie angenommenen *Troyens* zu einer Lösung kommen muss, kann er sich nicht weigern, die Inszenierung zumindest beratend zu begleiten.<sup>100</sup> Die Premiere der *Alceste* findet am 21. Oktober 1861 statt. Auch in den darauffolgenden Jahren befasst sich Berlioz intensiv mit Glucks Opern. So dirigiert er im Februar und im März 1866 die „répétitions“ der *Armide* am Théâtre-Lyrique, die allerdings aus finanziellen Gründen nach zehn Vorstellungen abgesetzt wird. Am 12. Oktober desselben Jahres findet dann, wieder unter Berlioz' Leitung, die Aufführung der *Alceste* an der Opéra statt – auf Einladung des neuen Direktors Émile Perrin und mit Unterstützung von Saint-Saëns. Dabei werden einige Kürzungen von 1861 rückgängig gemacht.<sup>101</sup> Über die erfolgreiche Aufführung schreibt Berlioz am 10. November 1866 an seinen Freund Ferrand:

„Niemals ist mir das Meisterwerk so großartig schön erschienen, und zweifellos ist Gluck niemals so würdig aufgeführt worden. Eine ganze Generation von Menschen hört dies Wunderwerk zum erstenmal und kniet in liebevoller Anbetung vor der Offenbarung des Meisters. Gestern saß neben mir im Saale eine Dame, die in solches Schluchzen ausbrach, daß sie die Aufmerksamkeit aller Zuhörer auf sich lenkte. Ich habe eine ganze Menge von Dankschreiben erhalten für meine Bemühungen um die Partitur von Gluck.“<sup>102</sup>

Der Notentext wird hier die letztgültige Referenzinstanz und seine exakte Rekonstruktion und Umsetzung die Hauptaufgabe des Dirigenten. Gluck selbst dient zur Rechtfertigung dieses streng philologischen Werkbegriffs, und Berlioz zitiert als Beleg eine Passage aus der Vorrede zu *Paride ed Elena*: „Je mehr man nach Vollkommenheit und Wahrheit strebt“, heißt es dort, „um so notwendiger werden Präzision und Genauigkeit“, denn „leichte Änderungen in den Umrissen werden die Ähnlichkeit einer Karikatur nicht zerstören, wohl aber das Bildnis eines schönen Menschen gänzlich entstellen“.<sup>103</sup> Das Libretto gewinnt auf diese Weise den Status eines klassizistischen Dramas, dessen Verse nicht durch Improvisation verändert werden dürfen.<sup>104</sup> Denn nur wenn alle Realisationsschritte möglichst ‚verlustfrei‘ ablaufen, kann der Gefühlstransfer gelingen und die Musik ‚zeitlos‘ bleiben – eine Vorstellung, die Berlioz mit Wagner teilt, wenngleich letzterer Glucks *Iphigénie en Aulide* aus ebendiesem Grund überarbeitet

<sup>99</sup> Vgl. ders., *Neue Briefe*, S. 180 (Brief vom 2.6.1861 an Louis Berlioz).

<sup>100</sup> Vgl. u. a. ders., *Vertraute Briefe*, S. 145 (Brief vom 6.7.1861 an Humbert Ferrand) u. 150 (Brief vom 8.2.1862 an dens.).

<sup>101</sup> Vgl. Fauquet, „Berlioz and Gluck“, S. 208.

<sup>102</sup> Berlioz, *Vertraute Briefe*, S. 192 (Brief vom 10.11.1866 an Humbert Ferrand). Ob die in Anm. 7 zitierte Textstelle aus dem Postscript der *Mémoires* tatsächlich, wie Fauquet mutmaßt, eine Ernüchterung in Berlioz' ‚praktisch‘ orientierter Gluckrezeption anzeigt oder sogar eine Infragestellung der eigenen Bemühungen um den Opernreformer, ist schwer zu sagen. Aufgrund ihrer lakonischen Undeutlichkeit sollte die Textstelle jedoch nicht überinterpretiert werden.

<sup>103</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 177 („Neuinszenierung der ‚Alceste‘“). Berlioz gibt das Original wortgetreu wieder (vgl. Christoph Willibald Gluck, *Paride ed Elena. Paris und Helena. Musikdrama in fünf Akten von Raniero de' Calzabigi*, hrsg. v. Rudolf Gerber [= *Sämtliche Werke* I, 4], Kassel, Basel 1954, S. XII f., hier S. XII).

<sup>104</sup> Vgl. Berlioz, *Correspondance générale*, Bd. 6, S. 221 f. (Brief vom 31.5.1861).

und alle retardierenden Bestandteile eliminiert.<sup>105</sup> Im Gegensatz dazu hat Berlioz die „intention de produire Gluck tel qu'il est“.<sup>106</sup>

Aber in diesem Punkt genügt der ‚Reformer‘ den Anforderungen nur bedingt, denn dem Streben nach „Wahrheit des Ausdruckes“,<sup>107</sup> wie er es theoretisch fordert, steht der Verzicht auf genaue Redaktion der Werke gegenüber.

„Alle seine Partituren sind mit unglaublicher Nachlässigkeit geschrieben. Als sie später gestochen wurden, fügte der Graveur seine eigenen Fehler zu denen des Manuskriptes hinzu, und es hat nicht den Anschein, als ob der Komponist es der Mühe wert gehalten hätte, sich mit der Korrektur der Probebogen zu befassen.“<sup>108</sup>

Stefan Kunze sieht hierin ein Indiz dafür, „daß Gluck seine Partituren gleichsam als Grundgerüst für das Eigentliche, nämlich die klingende und auf der Bühne sichtbare Darstellung ansah“.<sup>109</sup> Für Berlioz birgt diese Verfahrensweise jedoch – bei aller Praxisorientierung seiner Rezeption – die Gefahr unkontrollierbaren Improvisierens. Daher müssen sämtliche Fehler und Ungenauigkeiten der Partitur beseitigt werden, und zwar von einem historisch gebildeten Musiker. Berlioz denkt hier natürlich in erster Linie an sich selbst und sucht die „vrais mouvements dont je connais les traditions“<sup>110</sup> künstlich wiederherzustellen. Dies führt – dem romantischen Vergangenheitsrekurs entsprechend – zu einer Nivellierung der geschichtlichen Distanz zwischen Niederschrift und Aufführung. Gleichzeitig können dadurch aber – wie bei Wagner – Komposition und Realisation einer Oper zusammengedacht werden. „Gluck sagt in einem seiner Briefe: ‚Für die Einstudierung meiner Werke ist meine Gegenwart ebenso unentbehrlich als der Schöpfung die Sonne‘.“<sup>111</sup> Und auch Berlioz plädiert für die Integration der Inszenierung in den Prozess der Werkgenese, aber nur auf der Grundlage einer verlässlichen Partitur. Die Umsetzung von Noten in Tönen und Worten in Gesang muss kalkulierbar bleiben. Ziel ist die ungebrochene Teleologie von Produktion, Darstellung und Rezeption eines Kunstwerks.<sup>112</sup> Aus diesem Grund ist es notwendig, dass die Ausführenden (Dirigent, Musiker, Sänger) die philologisch abgesicherte Vorlage mit einem entsprechenden emotionalen Impetus realisieren. Das Gelingen der Gefühlsübertragung basiert auf der Symbiose von Werktreue und Empathie, d. h. die unmittelbar an der Produktion Beteiligten müssen „in den Geist dieses edlen Stiles hineingefunden“ haben.<sup>113</sup>

<sup>105</sup> Vgl. hierzu den erschöpfenden Beitrag von Hanspeter Renggli, „Die Belebung der Szenischen Darstellung. Richard Wagners Bearbeitung der *Iphigénie en Aulide* von Christoph Willibald Gluck“, in: *SJbMw* 4–5 (1984–85), S. 139–162.

<sup>106</sup> Berlioz, *Correspondance générale*, Bd. 6, S. 141 (Brief vom 4.4.1860 an Charles Hallé).

<sup>107</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 97 („Gluck's ‚Orpheus‘ am ‚Théâtre-Lyrique““).

<sup>108</sup> Ebd., S. 179 („Neuinszenierung der ‚Alceste““). Vgl. auch ebd., S. 95 („Gluck's ‚Orpheus‘ am ‚Théâtre-Lyrique““); ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 13 („*Telemaco*: opéra italien de Gluck“) und ders., *Correspondance générale*, Bd. 6, S. 142 (Brief vom 4.4.1860 an Charles Hallé). Berlioz' Verdikt entspricht den historischen Tatsachen allerdings nur bedingt, denn Gluck korrespondiert z. B. im Fall der *Armide* intensiv mit seinem Verleger (vgl. Klaus Hortschansky, „Kritischer Bericht“, in: Gluck, *Armide. Drame héroïque in fünf Akten von Philippe Quinault*, hrsg. v. K. H. (= *Sämtliche Werke*, Abt. I: Musikedramen, Bd. 8, Teilbd. b), Basel u. a. 1991, S. 485–543, hier S. 505–509).

<sup>109</sup> Stefan Kunze, „Christoph Willibald Gluck, oder: die ‚Natur‘ des musikalischen Dramas. Versuch einer Orientierung“, in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, hrsg. v. K. Hortschansky, Darmstadt 1989, S. 417.

<sup>110</sup> Berlioz, *Correspondance générale*, Bd. 5, S. 695 (Brief vom 10.1.1855 an Émile Perrin).

<sup>111</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 180 („Neuinszenierung der ‚Alceste““).

<sup>112</sup> Vgl. ebd., S. 182 (Berlioz zitiert hier Caroline Branchu).

<sup>113</sup> Ebd., S. 180.

## IV.

Neben das produktionsästhetische Problem einer adäquaten Umsetzung der Partitur treten aber noch zwei rezeptionsästhetische: die fehlende Aufnahmebereitschaft des Publikums sowie Defizienzen in Glucks Opernreform und deren Umsetzung. Berlioz beurteilt also nicht nur die Theorie differenziert, sondern auch die musikalische Praxis. Die Hauptschwierigkeit bei der Aufführung Gluck'scher Werke besteht darin, ein Publikum zu finden, das – wie die Instrumentalisten und Sänger – der ‚poetischen‘ Musik kongenial gegenüber treten kann. Berlioz intendiert daher keine Massenwirkung, sondern erklärt das ‚tiefgründige‘ Verständnis zum Ausweis der Elite. Als Kunstwerke dürfen die Opern Glucks nicht zu bloßer Unterhaltung degradiert werden, denn die Assimilation an den allgemeinen Geschmack führt zur Verabschiedung künstlerischer Wahrheit. Der Erfolg der *Orphée*-Premiere scheint Berlioz aus diesem Grund nicht unproblematisch. „Wir wollen doch hoffen, daß Gluck nicht in die Mode kommen wird!“ Wer Glucks Musik „reizend“<sup>114</sup> findet, betrachtet sie als Objekt des Vergnügens und nicht als Subjekt emotionalen Erlebens. Der Transfer rein menschlicher Empfindungen verlangt aber das vollständige Aufgehen des Rezipienten in Empathie. Berlioz wendet sich deshalb mehrfach gegen die „brutale Empfindungslosigkeit“<sup>115</sup> der „Dilettanti“<sup>116</sup> und „dandys“.<sup>117</sup>

Wenngleich er – im Gegensatz zu Wagner – keine systematische Wirkungstheorie entwirft, so verbindet Berlioz doch mit dem musikalischen Erlebnis die emotionale Rückbesinnung des Einzelnen auf das Menschsein. Die großen Kunstwerke enthalten ‚Kraft‘, ‚Energie‘ und ‚Originalität‘ und generieren dadurch eine „ebenso tiefe wie wahre Empfindung“.<sup>118</sup> Dieser steht quasi kontradiktorisch die zunehmende Kommerzialisierung der Welt gegenüber, die zur „Abschaffung der Familie, des Eigentums, der Intelligenz, der Zivilisation, des Lebens, der Humanität“ führt.<sup>119</sup>

„Es wird uns übel dabei, [...] wenn wir, nach künstlerischen Erregungen edelster Art, hören müssen, wie man über den voraussichtlichen Ertrag des Werkes an klingender Münze streitet, und wenn um uns herum sich immer wieder die niederträchtigen Worte vernehmen lassen: ‚Wird man damit Geld machen?‘“<sup>120</sup>

In Bezug auf die Neuinszenierung der *Alceste* von 1861 konstatiert Berlioz jedoch Fortschritte in der allgemeinen Gluck-Rezeption. Er führt dies zum einen auf die Verbesserung der musikalischen Erziehung zurück, zum anderen aber auch auf die zunehmende Gleichgültigkeit der Menschen, die dazu führe, dass Genie und Erfindungsgabe nicht mehr gehasst, sondern toleriert würden.<sup>121</sup>

<sup>114</sup> Ebd., S. 105 („Einige Zeilen, kurz nach der Erstaufführung des ‚Orpheus‘“).

<sup>115</sup> Ders., *Abendunterhaltungen*, S. 310 („Dreiundzwanzigster Abend“).

<sup>116</sup> Ders., *Correspondance générale*, Bd. 1, S. 58 (Brief vom 22.6.1824 an Edouard Rocher) u. ö.

<sup>117</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 454 („Sixième concert du Conservatoire“). Vgl. u. a. auch ebd., Bd. 1, S. 9 („Sur *Armide* de Gluck“), 280 f. („Revue musicale“) u. 298 („Le Suicide par enthousiasme“).

<sup>118</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 55 („Fidelio. Oper in drei Aufzügen von Beethoven“). Vgl. auch ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 330 („Des deux *Alcestes* de Gluck“).

<sup>119</sup> Ders., *Neue Briefe*, S. 92 (Brief vom 22.12.1848 an Wilhelm Lenz).

<sup>120</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 96 („Gluck's ‚Orpheus‘ am ‚Théâtre-Lyrique‘“).

<sup>121</sup> Vgl. ebd., S. 176 („Neuinszenierung der ‚Alceste‘“).

Anders als bei Wagner ist die Vorstellung authentischer Expressivität hier noch nicht mit einer ‚Ästhetik des Häßlichen‘ verbunden,<sup>122</sup> denn – so Berlioz im zweiten Teil seiner *Mémoires*: „Ich habe niemals daran gedacht, wie man es so verrückterweise in Frankreich behauptet hat, Musik ohne Melodie zu machen“.<sup>123</sup> Statt dessen fordert er – im Rekurs auf Glucks *Alceste* – „Verständnis für das Antike, Verständnis für das Schöne, das durch den Ausdruck von Schmerz nicht entstellt wird“.<sup>124</sup> Berlioz sucht auf diese Weise den Vorwurf zu entkräften, die von Gluck, dem „Barbare du Nord“,<sup>125</sup> begründete Tradition opfere den Wohlklang der Ausdrucksstärke und werde deshalb zu Recht weniger rezipiert als die italienische Opernschule.

Im Zusammenhang mit der *Alceste*-Aufführung rehabilitiert Berlioz das unverständige Publikum jedoch insofern, als er Gluck eine Mitschuld am Desinteresse der Zuhörer gibt. Einerseits sei dieser kompositionstechnisch oft hinter seinen Vorgaben zurückgeblieben, andererseits habe er sie durch die Dominanz des Expressiven zuweilen übertrieben. In dieser ambivalenten Einschätzung zeigt sich Berlioz’ gespaltenes Verhältnis zu Glucks Opernreform: Den ‚Wagnerismen‘ in der Theorie stehen die Formalismen in der Praxis gegenüber.<sup>126</sup> So erreiche die Orchestrierung nicht immer das Niveau poetischer Gefühlsauthentizität. Insbesondere für das „einfache Rezitativ“ verwende Gluck in allen Opern eine überaus monotone Begleitung, die aus „vierstimmigen, von sämtlichen Streichinstrumenten während der ganzen Dauer des Textvortrages ohne Unterbrechung gehaltenen Akkorden“<sup>127</sup> bestehe. Darüber hinaus nennt Berlioz noch zwei weitere Elemente, die zur „gefährlichen Eintönigkeit des Gluckschen Orchesters“ beitragen: Zum einen die „Einfachheit der Bässe“, die „nie interessante Figuren bilden, und sich darauf beschränken, die Harmonie zu unterstützen, indem sie eintönig die Takteile betonen oder Note für Note mit dem Rhythmus der Melodie zusammengehen“. Zum anderen die „fortwährende Anwendung der Instrumente mit schriller Klangfarbe in der Mittellage“, deren negativer Effekt „durch den rauhen Klang der Bässe“ noch verstärkt wird, „da diese wiederum häufig in der hohen Lage gesetzt sind und dadurch den übrigen Klangkörper unverhältnismäßig übertönen“. Vor diesem Hintergrund kommt Berlioz zu dem Ergebnis, dass Glucks Orchestrierung „im allgemeinen wenig glanzvoll“ ist.<sup>128</sup> Diese Sehweise scheint zunächst unverständlich angesichts der Bedeutung, die Gluck (neben Beethoven) im *Grand Traité d’instrumentation et d’orchestration modernes* (1842–1843) besitzt, obwohl er auch dort zuweilen kritisiert wird.<sup>129</sup> Nun spricht Berlioz den einzelnen Parametern in der Musik eine unterschiedli-

<sup>122</sup> Vgl. hierzu C. Dahlhaus, „Wagners Berlioz-Kritik und die Ästhetik des Häßlichen“, in: *Fs. für Arno Volk*, Köln 1974, S. 107–123.

<sup>123</sup> Berlioz, *Mémoires I*, S. 319. Ähnlichen Vorwürfen sieht sich auch Gluck ausgesetzt. Vgl. ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 261 („Gluck“) sowie ebd., Bd. 2, S. 380 („Opéra-comique – concerts“).

<sup>124</sup> Ders., *Vertraute Briefe*, S. 193 (Brief vom 10.11.1866 an Humbert Ferrand).

<sup>125</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 257 („Gluck“).

<sup>126</sup> Vor allem die *Armide* ist nach Berlioz noch sehr rokokohaft, was der französische Komponist auf die starke Traditionsbindung an Lully zurückführt (vgl. ebd., Bd. 2, S. 404 („Second concert du Conservatoire“)).

<sup>127</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 148 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“). Vgl. auch ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 448 und 455 („Iphigénie en Tauride“).

<sup>128</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 149 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>129</sup> Von 66 Instrumentationsbeispielen stammen 17 von Beethoven, 17 von Gluck und 11 von Berlioz selbst. Vgl. ders., *Große Instrumentationslehre*, hrsg. v. Felix Weingartner (= *Literarische Werke* 10), Leipzig 1904, passim. Siehe auch Hans Bartenstein, *Hector Berlioz’ Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters*, Baden-Baden 1974.

che Bedeutung zu: An oberster Stelle steht der Rhythmus, der für den „premier sentiment musical“ verantwortlich ist.<sup>130</sup> Und hier erscheint Gluck – trotz vereinzelter Kritik<sup>131</sup> – als großer Innovator.<sup>132</sup> Ähnliches gilt für den zweiten wichtigen Parameter: die Melodie, mit der der „sentiment de l'expression“ verbunden ist. Auch in diesem Punkt nimmt Gluck – besonders durch den unmittelbaren Textbezug – moderne Entwicklungen vorweg.<sup>133</sup> Allerdings ordnet der Opernreformer die Melodie dem Ausdruck zuweilen so stark unter,<sup>134</sup> dass Berlioz „originalité“<sup>135</sup> und „développements“<sup>136</sup> vermisst. Hinzu kommen Schwächen in der harmonischen Anlage, wie beispielsweise bei der „Partie des zweiten Tenors“ der *Alceste*.<sup>137</sup> Aber – und das gilt für Glucks Musik insgesamt – Expressivität und intellektueller Anspruch kompensieren die Traditionalismen und handwerklichen Defizite.<sup>138</sup> Auch was die Instrumentation betrifft, die mit Blick auf den Wahrheitsgehalt letztlich nur Koloritfunktion besitzt, ist Gluck immer dann Vorbild, wenn er klug disponiert und durch „simplicité“ Wirkung erzielt. Hierzu zählen vor allem die gekonnte Verwendung des verminderten Septakkords<sup>139</sup> sowie der sparsame, aber effektive Umgang mit dem Orchestertutti.<sup>140</sup> Alles ist „en proportion degré d'intérêt ou de passion“.<sup>141</sup> Gluck bleibt daher „le premier des Romantiques, malgré le costume que son époque l'obligea de porter“.<sup>142</sup>

Berlioz trennt hier zwischen ‚Wahrheit des Ausdrucks‘ und konventioneller Umsetzung dieser ‚Wahrheit‘. Gluck habe die „Bedeutung der Nebenumstände“ zu gering veranschlagt und nicht bemerkt, wie dadurch die Gesamtwirkung unterminiert werde. Hierin liege „die versteckte Ursache der schmerzlichen Enttäuschungen“, die der Opernreformer „nur allzu oft mit seinen herrlichsten Werken“ erlebe.<sup>143</sup> Dieselben Enttäuschungen erlebt auch der frühe Wagner, und es ist interessant, dass die Argumentationslinie beider Komponisten an dieser Stelle entgegengesetzt verläuft. Während der Deutsche in der konservativen Publikumserwartung die Ursache dafür sieht, dass Gluck den Gattungskanon nicht weiterentwickelt hat,<sup>144</sup> hält Berlioz die Zurückhaltung der Rezipienten – zumindest teilweise – für das Resultat ebendieser fehlenden Innovation bzw. einer in ihren Konsequenzen zu radikalen Theorie. Aus diesem Grund müsse man Gluck den Ehrentitel verwehren, der ihm sonst zustände: „Shakespeare de la musique“.<sup>145</sup>

<sup>130</sup> Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 63 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

<sup>131</sup> Vgl. ebd., Bd. 2, S. 69 („Troisième concert du Conservatoire“).

<sup>132</sup> Vgl. ebd., Bd. 1, S. 66 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

<sup>133</sup> Ebd., S. 64. Für Berlioz sind fast alle bedeutenden Komponisten des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts Gluck-Schüler. Vgl. u. a. ebd., S. 129 („Don Giovanni“) u. 469 („Iphigénie en Tauride“). Selbst Piccinni „était tout entier dans le système gluckiste“ (ebd., Bd. 2, S. 298 („Du système de Gluck“)).

<sup>134</sup> Vgl. ebd., S. 300.

<sup>135</sup> Ebd., S. 12 („*Telemaco*: opéra italien de Gluck“).

<sup>136</sup> Ebd., S. 330 („Des deux *Alcestes* de Gluck“).

<sup>137</sup> Ders., *Vertraute Briefe*, S. 171 (Brief vom 17.1.1864 an Humbert Ferrand).

<sup>138</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 69 („Troisième concert du Conservatoire“).

<sup>139</sup> Vgl. ebd., Bd. 1, S. 446 („Iphigénie en Tauride“).

<sup>140</sup> Vgl. ebd., S. 449 u. ebd., Bd. 2, S. 319 („Des deux *Alcestes* de Gluck“).

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Ders., *Correspondance générale*, Bd. 7, S. 114 (Brief vom 25.1.1860 an Valéry Vernier).

<sup>143</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 149 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>144</sup> Vgl. Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: ders., *GS*, Bd. 10, S. 129.

<sup>145</sup> Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 67 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

## V.

In seinem Aufsatz über die poetisch-musikalischen Adaptionen des *Alceste*-Mythos befasst sich Berlioz eingehend mit Glucks „Glaubensbekenntnis“,<sup>146</sup> der *Épître dédicatoire*, die er zunächst unkommentiert wiedergibt. Anders als Wagner sucht er die dort vertretenen Thesen nicht auf der Basis einer systematischen Ästhetik zu belegen, sondern erklärt sie lakonisch für „sehr richtige Vernunftschlüsse“, in denen sich „ein tiefes Empfinden für die wahre dramatische Musik“ zeige.<sup>147</sup> An die Stelle der Deduktion tritt hier die Intuition, und die Opernreform erweist sich für jeden Verständigen als eine „durch die einfache Vernunft als notwendig erwiesene Theorie“. <sup>148</sup> Dieser Synthese rationaler und emotionaler Kunstbetrachtung entspricht auch Glucks Werk, denn dort findet sich „la raison unie au sentiment“. <sup>149</sup> Resultat ist die „musique poétique“, <sup>150</sup> in der sich Antike und Moderne, Klassizismus und Romantik vereinigen. Das postulierte Gleichgewicht erweist sich aber als ein sehr labiles, und Berlioz verknüpft mit seinem Enthusiasmus die bereits erwähnte Einschränkung, dass Gluck aus der Theorie „an gewissen Stellen ein wenig übertriebene Konsequenzen“ gezogen habe. <sup>151</sup> So veranschlage dieser die Bedeutung der Sprache innerhalb der Oper zu hoch, denn nach Berlioz darf der Ton niemals nur Vehikel des Wortes sein. Glucks Bildmetapher wird daher umgekehrt: der Komponist – nicht der Librettist – avanciert zur wesentlichen Instanz. <sup>152</sup> Berlioz tritt hier – in deutlicher Absetzung von Wagner – für Autonomie und Polyfunktionalität der Tonkunst ein:

„Der Ausdruck ist nicht der einzige Zweck der dramatischen Musik; es wäre ebenso ungeschickt wie pedantisch, wollte man das rein sinnliche Vergnügen verachten, welches wir bei gewissen Wirkungen von Melodie, Harmonie, Rhythmus und Instrumentation genießen, unabhängig von ihren Beziehungen zur Wiedergabe der in dem Drama enthaltenen Gefühle und Leidenschaften. Ja, selbst wenn man dem Zuhörer diese Quelle des Genusses versagen und ihm nicht erlauben wollte, seine Aufmerksamkeit durch eine kurze Ablenkung vom Hauptgegenstande neu zu beleben, so könnten reichlich viele Fälle angeführt werden, wo der Komponist allein das Interesse des Musikdramas aufrecht zu erhalten hat. Zum Beispiel: Was wird in den Charaktertänzen, Pantomimen, Märschen, kurz in allen Stücken, welche von den Instrumenten allein ausgeführt werden, und also keinen Text haben, aus der Bedeutung des Dichters?.... Da muß wohl die Musik Zeichnung und Kolorit in sich schließen.“<sup>153</sup>

Was Wagner als „Wirkung ohne Ursache“<sup>154</sup> denunziert, bleibt für Berlioz ein unverzichtbarer Bestandteil der Oper: die (zumindest partielle) Emanzipation des ästhetischen Genusses, des rein musikalischen Elementes. Beiden Komponisten geht es um die möglichst adäquate Übertragung von Emotionen, aber für Berlioz ist – wie übrigens auch für Hoffmann – der Ton Medium dieses Transfers, nicht das Wort. Nach Wagner muss der Text erst ‚musikalisiert‘ werden, um gefühlwirksam zu sein; nach Berlioz

<sup>146</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 131 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup> Ebd. Vgl. ders., *Correspondance générale*, Bd. 2, S. 544 (Brief vom 1.4.1839 an Faurie de Vienne).

<sup>149</sup> Ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 201 („Revue musicale et littéraire“). Vgl. auch ebd., S. 249 („Gluck“) u. ebd., Bd. 2, S. 333 („Des deux *Alcestes* de Gluck“).

<sup>150</sup> Ebd., Bd. 1, S. 201 („Revue musicale et littéraire“).

<sup>151</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 131 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>152</sup> Vgl. ebd., S. 132.

<sup>153</sup> Ebd., S. 132 f. Die vorliegende Passage wird in einer zeitgenössischen Rezension zu *Les Troyens* zitiert, um an ihr „style“, „manière“ und „tendances“ der Berlioz-Oper festzumachen (*Hector Berlioz: Les Troyens à Carthage. Dossier de presse parisienne (1863)*, hrsg. v. Frank Heidelberger (= *Critiques de l'opéra français du XIXème siècle IV*), Paris 1995, S. 92 f. (A. de Gasparini in *Le Ménestrel* vom 15. November 1863)).

<sup>154</sup> Wagner, *Oper und Drama*, S. 101.

kann die Kraft der Musik auch einen schwachen Text ‚emotionalisieren‘. Indem ihr dies gelingt, wird sie ‚poetisch‘, nicht erst durch die Verbindung mit dem Wort.<sup>155</sup> Vor diesem Hintergrund fordert Berlioz zwar wie Wagner das wirkungsästhetische Primat der Musik, wendet sich allerdings gegen die Assimilation beider Kunstformen: „Man soll ausdrucksvoll und wahr sein, dabei aber doch der Musik ihr Recht lassen. Man soll ihr sogar neue Mittel geben, um sie wirkungsvoll zu machen, darin liegt das Problem“.<sup>156</sup> Berlioz kritisiert hier die Radikalität der Opernreform, denn Gluck selbst schreibt in der *Épître*: „[J]e n’ai attaché aucun prix à la découverte d’une nouveauté, à moins qu’elle ne fût naturellement donnée par la situation & liée à expression“.<sup>157</sup> Für den französischen Komponisten sind dagegen auch musikalische Neuentdeckungen „ohne unmittelbare Beziehung zu dem dramatischen Ausdrucke“<sup>158</sup> legitim, solange sie die emotionale Gesamtwirkung unterstützen.

Die spezifische Funktion der Tonkunst innerhalb der Oper bezeichnet aber auch ihre Grenzen, und das gilt insbesondere für die Ouvertüre. Veranschlagt Gluck die Bedeutung der Musik in Bezug auf das Wort-Ton-Verhältnis zu gering, so taxiert er sie nun zu hoch und gefährdet „durch Übertreibung einer richtigen Idee“ den Gefühlstransfer.<sup>159</sup> Für Berlioz reicht die Ausdruckskraft der Musik nicht aus, um – wie Gluck es fordert – den ‚Gegenstand‘ der Oper anzudeuten. Sie kann zwar Gefühle wie Freude oder Schmerz, aber niemals Handlungsabläufe wiedergeben. Obwohl Berlioz diese Einschätzung mit Wagner teilt, ziehen beide daraus unterschiedliche Schlussfolgerungen. Während letzterer die wichtigste Aufgabe der Ouvertüre darin sieht, dem Zuhörer eine musikalisch-dramatische „Anregung“<sup>160</sup> zu geben, scheint dies für Berlioz bereits eine Überforderung. Dem dualistisch denkenden Wagner genügt – wie im Fall der *Iphigénie en Aulide* – die „Entgegenstellung zweier feindlicher Elemente“.<sup>161</sup> Berlioz versteht Glucks Vorspiele statt dessen als mimetische Konzentrate des Handlungsverlaufs und hält diese Verfahrensweise für ein sinnloses Unterfangen.<sup>162</sup> Tatsächlich bezieht sich diese Kritik indirekt auf Wagner, der (im negativen Sinn) der eigentliche ‚Vollstrecker‘ der Opernreform ist. Denn erst Wagner stellt die Musik ganz in den Dienst des Dramas und zerstört damit ihren Eigenwert.<sup>163</sup> Gluck hat dagegen „in seinen Werken die Theorie nicht mit strenger Genauigkeit angewendet“.<sup>164</sup> Und aus diesem Grund kommen seine Werke in ihren besten Momenten dem nahe, was Berlioz selbst an

<sup>155</sup> Vgl. Berlioz, *Œuvres littéraires*, Bd. 1, S. 63 („Aperçu sur la musique classique et la musique romantique“).

<sup>156</sup> Ders., *Ideale Freundschaft*, S. 21 (Brief vom 12.8.1856 an Carolyne Sayn-Wittgenstein).

<sup>157</sup> Gluck, „Épître dédicatoire de l’opéra d’Alceste“, in: *Mémoires pour servir à l’histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Paris 1781, Reprint Amsterdam 1967, S. 16.

<sup>158</sup> Berlioz, *Musikalische Streifzüge*, S. 134 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>159</sup> Ebd., S. 133.

<sup>160</sup> Wagner, „Glucks Ouvertüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“, in: ders., *GS*, Bd. 9, S. 106. Vgl. auch Gluck, „Épître dédicatoire de l’opéra d’Alceste“, S. 16: „J’ai imaginé que l’Ouverture devoit prévenir les spectateurs sur le caractère de l’action qu’on alloit mettre sous leurs yeux, & leur en indiquer le sujet“.

<sup>161</sup> Wagner, „Über die Ouvertüre“, in: ders., *GS*, Bd. 7, S. 133.

<sup>162</sup> Vgl. Berlioz, *Musikalische Streifzüge*, S. 134 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>163</sup> Vgl. ders., *Ideale Freundschaft*, S. 20 f. (Brief vom 12.8.1856 an Carolyne Sayn-Wittgenstein).

<sup>164</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 131 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

expressivem Musiktheater verwirklichen möchte – insbesondere in *Les Troyens*.<sup>165</sup> Die kompositorisch schwächeren Passagen bei Gluck erscheinen statt dessen ganz traditionsverhaftet. Berlioz denkt hier an die Rezitative der italienischen *Alceste*, die „nur mit einem bezifferten Baß versehen sind und wahrscheinlich von Cembalo-Akkorden begleitet wurden, wie es damals an den italienischen Theatern üblich war“. Auf diese Weise entsteht jedoch „ein schneidender Gegensatz zwischen Rezitativ und Arie“, der mit Glucks Ästhetik unvereinbar ist. Zudem leitet der Opernreformer seine Arien zuweilen mit längeren Orchestervorspielen ein, so dass der Sänger „das Ende des Ritornells abwarten“ muss,<sup>166</sup> oder er verwendet häufig „Arien mit Wiederholungen, in welchen jeder Teil zweimal gesungen wird, ohne daß diese Wiederholung irgendwie motiviert ist, als ob das Publikum da capo gerufen hätte“. Seiner Theorie zufolge hätte Gluck diesen Arientypus jedoch „verbannen“ müssen.<sup>167</sup> Ähnliches gilt nach Berlioz für „das unglaublich nichtssagende, als Overtüre zu ‚Orpheus‘ bezeichnete Machwerk“,<sup>168</sup> das den Inhalt der Oper in keiner Weise andeute.<sup>169</sup>

Im Gegensatz zu Wagner, der Glucks Festhalten an der Nummernoper mehrfach kritisiert, beruft sich Berlioz gerade auf solche Konservatismen, um die eigene ästhetische Zwischenposition zu legitimieren. Denn für ihn liegt der Innovationsgehalt der Tonkunst nicht in deren Annäherung an das Drama, sondern in der Nutzung genuin musikalischer Möglichkeiten. Berlioz sieht es daher als positiv an, dass Gluck – wenngleich *contra theoriam* – noch keine Musikdramen schreibt.<sup>170</sup> Dessen reformatorische Leistung bezieht sich also nicht auf die Struktur der Oper, sondern auf ihren Ausdrucksgehalt, d. h. die Umsetzung poetischer Inhalte in dramatische Musik. Hier besticht Gluck – im Unterschied zu einigen seiner Nachfolger – durch emotionale Wahrheit, weniger durch kompositorisches Geschick. Er dürfe deshalb „als Musiker im eigentlichen Sinne bei weitem nicht so hoch gestellt werden [...] wie als Bühnenmusiker“.<sup>171</sup>

## VI.

Die ‚Reformoper‘ markiert für Berlioz kein musikhistorisch überwundenes Modell, sondern kann noch immer – wenn auch in modernisierter Form – Vorbildcharakter beanspruchen. Wagner macht Gluck zur theoretischen Legitimationsinstanz, Berlioz zur praktischen (woraus sich nicht zuletzt sein lebenslanges Bemühen um eine stärkere Bühnenpräsenz der Werke erklärt). Die Divergenzen im Gluck-Verständnis beider

<sup>165</sup> Vgl. hierzu u. a. Jeffrey Alan Langford, *The Operas of Hector Berlioz: Their Relationship to the French Operatic Tradition of the Early Nineteenth Century*, University of Pennsylvania 1978, S. 67–70, 168–170, 176–180; Rainer Schmusch, „À la recherche de la nouvelle forme perdue“, in: *Hector Berlioz. Les Troyens*, [Programmheft] Salzburger Festspiele 2000, S. 22–30, hier S. 23 und Norbert Christen, „Im Spannungsfeld zwischen antikem Mythos, Tragédie lyrique und Grand Opéra. Zur stilistischen Stellung von Berlioz' *Les Troyens*“, in: *Hector Berlioz. Les Troyens*, [Programmheft] Bayerische Staatsoper 2001, S. 88–95, hier S. 90 f.

<sup>166</sup> Berlioz, *Musikalische Streifzüge*, S. 131 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

<sup>167</sup> Ebd., S. 132.

<sup>168</sup> Ebd., S. 133.

<sup>169</sup> Vgl. auch die Kritik an den Overtüren zu *Telemaco*, *Armide* und der italienischen *Alceste* (ders., *Œuvres littéraires*, Bd. 2, S. 10 („*Telemaco*: opéra italien de Gluck“) u. 314 („*Des deux Alcestes* de Gluck“)).

<sup>170</sup> Vgl. ebd., S. 300 f. („Du système de Gluck“).

<sup>171</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 133 („Die ‚Alceste‘ des Euripides“).

Komponisten sind also durch die je unterschiedlichen Vorstellungen von Musiktheater begründet: Während Wagner das ‚Kunstwerk der Zukunft‘ zu realisieren versucht, möchte Berlioz die Reformoper weiterentwickeln. So schreibt er 1856 über die Arbeit an *Les Troyens*:

„Das Schwierigste dabei ist, die richtige musikalische Form zu finden, diese Form, bei welcher die Musik ganz zurücktritt oder doch nur die demütige Sklavin des Wortes ist. Darin hat Wagner viel gesündigt. Er will sie ganz entthronen, sie auf ausdrucksvolle Accente beschränken. Er übertreibt das Glucksche System (glücklicherweise ist es diesem selbst nie gelungen, seine verrückte Theorie durchzuführen).“<sup>172</sup>

Die Opernreform erscheint hier – zumindest in abstracto – als Rechtfertigung für Wagners Gesamtkunstwerk. Denn auch die ‚Zukunftsmusik‘ trage der „sinnlichen Empfindung“<sup>173</sup> zu wenig Rechnung und habe „nur die auszudrückende poetische oder dramatische Idee im Auge“.<sup>174</sup> Berlioz plädiert statt dessen in einem Brief an Carolyne Sayn-Wittgenstein für die partielle Emanzipation der Tonkunst, und zwar aufgrund ihrer größeren emotionalen Wirkungskraft:

„Ich bin für die Musik, welche Sie selbst einmal die ‚freie‘ genannt haben. Ja frei und stolz, souverän und siegreich; ich will, daß sie alles erobern soll, daß alles in ihr aufgehen soll, daß es für sie keine Alpen und Pyrenäen gibt. Aber wenn sie siegen soll, muß sie sich auch selbst in den Kampf stürzen, nicht ihre Leutnants voranschicken. Die Verse müssen eine gute Schlachtordnung bilden, aber sie selbst muß ins Feuer gehen, wie Napoleon, sie muß, wie Alexander, die Erste sein in der Phalanx. Sie ist so mächtig, daß sie ganz allein in manchen Fällen den Sieg davon tragen würde und tausendmal hätte sie das Recht mit Medea zu sagen: ‚Ich bins! das ist genug!‘ Sie zurückführen zu wollen auf die veralteten Rezitationen des antiken Chors, wäre die unglaublichste und glücklicherweise auch vergeblichste Torheit, die in der Geschichte der Kunst vorkommen könnte.“<sup>175</sup>

In einem Punkt sieht Berlioz allerdings eine Übereinstimmung zwischen der eigenen Operntheorie und Wagners Musikdramatik. Für beide Komponisten müsse die Tonkunst ausdrucksvoll, d. h. poetisch-wahr sein und dürfe keinem harmonischen Gesetzkodex unterworfen werden. Aber „zu dieser Lehre“ bekenne sich heutzutage „jeder-mann“, und auch Gluck, der diese Forderung als erster aufgestellt habe, gehöre „in diesem Sinne“ zur „Schule der Zukunft“.<sup>176</sup> Wo Wagner Recht hat, vertritt er nach Berlioz Allgemeinplätze, die schon der große Opernreformer des 18. Jahrhunderts gefordert und realisiert hat. Notwendig ist daher keine weitere ‚Revolution‘, sondern die Optimierung bestehender Modelle.

Wagner wirft Berlioz dagegen vor, die Möglichkeiten der Instrumentalmusik zu überschätzen und ihr Aufgaben zuzuweisen, die sie nicht bewältigen könne. Beethoven habe in seiner neunten Symphonie den Irrweg einer Kunstrichtung erkannt, die Berlioz dann „bis in ihr äußerstes Extrem“ weiterentwickelt habe.<sup>177</sup> Daher müsse man ihn „als den wahren Heiland unserer absoluten Musikwelt feiern“.<sup>178</sup> Nun meint Wagner mit ‚absoluter Musik‘ nicht nur die reine Instrumentalmusik, sondern auch die Opernmusik, die zweckfrei funktioniert, d. h. nicht an einen poetischen Ausdruck gebunden ist. Berlioz steht damit in der Tradition Glucks, der die bestehenden „Formen“ beibehält und nur versucht, den „gewohnten Forderungen an ihren rein

<sup>172</sup> Ders., *Ideale Freundschaft*, S. 20 f. (Brief vom 12.8.1856 an Carolyne Sayn-Wittgenstein).

<sup>173</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 270 („Richard Wagner-Konzerte. Zukunftsmusik“).

<sup>174</sup> Ebd., S. 264.

<sup>175</sup> Ders., *Ideale Freundschaft*, S. 21 (Brief vom 12.8.1856).

<sup>176</sup> Ders., *Musikalische Streifzüge*, S. 268 f. („Richard Wagner-Konzerte. Zukunftsmusik“).

<sup>177</sup> Wagner, *Oper und Drama*, S. 79.

<sup>178</sup> Ebd., S. 80.

musikalischen Inhalt zu entsprechen“.<sup>179</sup> Vor diesem Hintergrund schreibt Wagner 1852 an Franz Liszt:

„Berlioz soll doch nur um des Himmels Willen eine neue Oper schreiben; es ist sein größtes Unglück, wenn er dieß nicht thut, denn nur Eines kann ihn retten: das Drama, und nur Eines muß ihn immer tiefer verderben, sein eigensinniges Umgehen dieses einzigen richtigen Ausweges [...]. Gebraucht ein Musiker den Dichter, so ist dieß Berlioz, und sein Unglück ist, daß er sich diesen Dichter immer nach seiner musikalischen Laune zurechtleget, bald Shakespeare, bald Göthe sich nach seinem Belieben zurichtet. Er braucht den Dichter, der ihn durch und durch erfüllt, der ihn vor Entzücken zwingt, der ihm das ist, was der Mann dem Weibe ist.“<sup>180</sup>

Die Gluckrezeption von Berlioz und Wagner kann also nicht unabhängig vom Selbstverständnis des jeweiligen Komponisten verstanden werden. Während dem einen die Opernreform – zumindest in der Theorie – schon zu weit geht, scheint sie dem anderen ästhetisch noch nicht progressiv genug. Eines ist jedoch beiden gemeinsam: die Schwierigkeit, das jugendlich-enthusiastische Bild eines Künstlers in eine differenzierte Betrachtung zu transformieren und dabei den eigenen Vorstellungen möglichst widerspruchsfrei anzupassen. Denn sowohl Berlioz als auch Wagner konzipieren ihr musikdramatisches Konzept im kritischen Rückgriff auf Glucks ‚Revolution‘ (oder das, was sie jeweils dafür halten).<sup>181</sup> Dass dies nicht unbedingt zu einer ‚Objektivierung‘ des Gluck-Diskurses führt, ergibt sich notwendig aus der legitimatorischen Funktion, die der Deutsche für beide Komponisten besitzt – aber das ist nun einmal das unvermeidliche Konstituens jeder Form ‚produktiver‘ Rezeption.

<sup>179</sup> Ebd., S. 85.

<sup>180</sup> Ders., *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 4, Leipzig 1979, S. 459 (Brief vom 8.9.). Zum Verhältnis zwischen beiden Komponisten vgl. u. a. Jacques Barzun, „Berlioz and Wagner, Then and Now“, in: ders., *Berlioz and the Romantic Century*, Bd. 2, New York/London <sup>3</sup>1969, S. 176–202; José A. Bowen, „Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors: The Origins of the Ideal of ‚Fidelity to the Composer‘“, in: *Performance Practice Review* 6 (1993), Nr. 1, S. 77–88 und P. Bloom, „Berlioz and Wagner: Épisodes de la vie des artistes“, in: *The Cambridge Companion to Berlioz*, hrsg. v. P. B., Cambridge 2000, S. 235–250.

<sup>181</sup> Hierauf verweist bereits ein zeitgenössischer Rezensent (vgl. *Hector Berlioz: Les Troyens à Carthage*, S. 146 (Johannes Weber in *Le Temps* vom 17.11.1863)).