

„Einsamer Leitstern“ oder „machtloser Revolutionär“? Strategische Divergenzen in Richard Wagners Gluck-Rezeption

von Wolf Gerhard Schmidt, Saarbrücken

I.

Mit „höchste[r] Aufrichtigkeit“ gesteht Richard Wagner 1852 seinem Freund Eduard Devrient, „daß mich Gluck nie erquickt, sondern stets gepeinigt hat“.¹ Zwei Jahre später erklärt er in einem offenen Brief an Franz Brendel, den Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Glucks *Iphigenien*-Ouvertüre zum „vollendetsten Instrumentaltonstück“ der Gattung² – zwei Äußerungen, die zeigen, dass Wagners Gluck-Verständnis, wie es sich in seinen Schriften, Briefen und sonstigen Aufzeichnungen darstellt, durchaus uneinheitlich und mitunter inkonsistent ist. Die Divergenzen in der Beurteilung resultieren nicht zuletzt daraus, dass es verschiedene Phasen und Formen der Rezeption gibt, in denen Glucks Funktion und damit Position inner- und außerhalb des opernästhetischen Diskurses³ variiert. Auf synchroner Ebene zeigt sich, dass Wagner in ‚offiziellen‘ Äußerungen wesentlich unkritischer agiert als in ‚privaten‘ und innerhalb von Glucks Œuvre Elemente von unterschiedlichem Innovationsgrad und Vorbildcharakter benennt. Für die diachrone Betrachtung gilt, dass Änderungen in Wagners Urteil zwar teilweise einhergehen mit zunehmender Kenntnis der ‚Reformopern‘, vor allem aber bedingt sind von der Entwicklung des eigenen musikdramatischen Konzepts, in dem Gluck dann (wie auch andere große Komponisten) nur noch eine gleichsam teleologische Bedeutung besitzt.

In *Mein Leben* reflektiert Wagner anlässlich einer Wiener Operninszenierung von 1832 frühe Ambivalenzen seiner Rezeption: „Mit Stolz führte mich ein junger Freund in die Aufführung von *Glucks ‚Iphigenia in Tauris‘*, welche durch die vorzüglichen Leistungen des berühmten *Wild*, *Staudigls* und *Binders* besonders empfehlenswert war: nur muß ich aufrichtig gestehen, daß ich im ganzen mich durch das Werk gelangweilt fühlte, was mir um so peinlicher war, da ich es nicht auszusprechen wagte.“⁴ Wagner führt dies nicht zuletzt auf die Lektüre von E. T. A. Hoffmanns Künstlernovelle *Ritter Gluck* (1809) zurück, die ihn in seiner Jugend stark beeindruckt habe. Das Stück partizipiert, wie es für Hoffmann fast konstitutiv ist, an zwei Wirklichkeitsbereichen: Es spielt zum einen im Berlin des Jahres 1808, wo Glucks Werk in Operaufführungen pervertiert und zu Kaffeehausmusik verkommen ist, zum anderen in der traumhaften, phantastischen Welt von Erzähler und Titelfigur. Dieser sitzt in einem Straßencafé und

¹ Richard Wagner, *Briefe der Jahre 1851–1852*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf (= Sämtliche Briefe 4), Leipzig 1979, S. 463 f. (Brief vom 9. September 1852).

² Wagner, „Glucks Ouvertüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“, in: *Richard Wagners Gesammelte Schriften*, hrsg. von Julius Kapp, Bd. 9, Leipzig o. J. [1914], S. 99 (im folgenden *GS*). Vgl. auch ders., „Über die Ouvertüre“, in: *GS*, Bd. 7, S. 127.

³ Zu den hier verwendeten Begriffen und Kategorien vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1973, S. 9–30, 48–60 und passim. Da dieser keine in sich konsistente Literaturtheorie vertritt, bleiben divergierende Positionen und Modelle des frühen und späten Foucault unberücksichtigt.

⁴ Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 78 f.

lauscht verärgert dem dilettantischen Spiel einer Kapelle. Unbemerkt setzt sich an den Tisch des Erzählers ein skurriler Fremder, dessen äußere Erscheinung weniger an den historischen Gluck als an Hoffmann selbst erinnert. Die Aufführung der Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide* spiegelt sich nun in der detailliert beschriebenen Mimik und Gestik des alten Mannes:

„Mit halbgeschlossenen Augen, die verschränkten Arme auf den Tisch gestützt, hörte er das Andante; den linken Fuß leise bewegend, bezeichnete er das Eintreten der Stimmen: jetzt erhob er den Kopf – schnell warf er den Blick umher – die linke Hand, mit auseinandergespreizten Fingern, ruhte auf dem Tische, als greife er einen Akkord auf dem Flügel, die rechte Hand hob er in die Höhe: er war ein Kapellmeister, der dem Orchester das Eintreten des andern Tempo's angibt – die rechte Hand fällt und das Allegro beginnt! – Eine brennende Röte fliegt über die blassen Wangen; die Augenbraunen fahren zusammen auf der gerunzelten Stirn, eine innere Wut entflammt den wilden Blick mit einem Feuer, das mehr und mehr das Lächeln wegzehrt, das noch um den halbgeöffneten Mund schwebte. Nun lehnt er sich zurück, hinauf ziehn sich die Augenbraunen, das Muskelspiel auf den Wangen kehrt wieder, die Augen erglänzen, ein tiefer, innerer Schmerz löst sich auf in Wollust, die alle Fibern ergreift und krampfhaft erschüttert – tief aus der Brust zieht er den Atem, Tropfen stehen auf der Stirn; er deutet das Eintreten des Tutti und andere Hauptstellen an; seine rechte Hand verläßt den Takt nicht, mit der linken holt er sein Tuch hervor und fährt damit über das Gesicht. – So belebte er das Skelett, welches jene paar Violinen von der Ouvertüre gaben, mit Fleisch und Farben. Ich hörte die sanfte, schmelzende Klage, womit die Flöte emporsteigt, wenn der Sturm der Violinen und Bässe ausgetobt hat und der Donner der Pauken schweigt; ich hörte die leise anschlagenden Töne der Violoncelle, des Fagotts, die das Herz mit unnenbarer Wehmut erfüllen: das Tutti kehrt wieder, wie ein Riese hehr und groß schreitet das Unisono fort, die dumpfe Klage erstirbt unter seinen zermalmen-den Tritten.“⁵

Nach weiteren rätselhaften Vorkommnissen gibt sich der Alte schließlich in einer feierlichen Enthüllungsszene als „Ritter Gluck“ zu erkennen.

Es ist nicht verwunderlich, dass nach der Lektüre von Hoffmanns Novelle Gluck für den jungen Wagner „unwillkürlich zu einer dämonischen Riesengröße“ angewachsen war:

„ich vermutete in ihm, dessen Werke ich noch nicht studiert hatte, ein hinreißendes dramatisches Feuer und legte an alles, was ich mir von einer ersten Vorführung seines berühmten Werkes [*Iphigénie en Tauride*] erwarten sollte, den Maßstab an, welchen ich an jenem unvergeßlichen Abend der Darstellung des ‚Fidelio‘ durch die *Schröder-Devrient* entnommen hatte. Mit Mühe gelang es mir, in der großen Szene des Orestes mit den Furien mich in eine halbwegs ähnliche Ekstase zu versetzen. Der Eindruck alles übrigen blieb feierlich spannend auf eine Wirkung, zu der es nie kam.“⁶

Die Betonung der Diskrepanz zwischen Glucks musikgeschichtlicher Fama und der tatsächlichen Innovation und Wirkung seiner Werke besitzt auch in Wagners ästhetischen Schriften geradezu topischen Charakter. Dieses für das Gluck-Verständnis im 19. Jahrhundert fast konstitutive Phänomen gründet in der Diskrepanz zwischen philologischer Werkkenntnis und theoretischer Werkrezeption.⁷ Dem zunehmenden Abstand

⁵ E. T. A. Hoffmann, „Ritter Gluck“, in: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, hrsg. von Hartmut Steinecke (= Sämtliche Werke 2,1), Frankfurt a. M. 1993, S. 21 f. Ähnlich enthusiastisch äußert sich Hoffmann auch in seinen Rezensionen zu *Iphigénie en Aulide* (Juli 1810) und *Armide* (13. September 1820), in: ders., *Schriften zur Musik. Nachlese*, hrsg. von Friedrich Schnapp, München 1963, S. 61–68 und 340–342. Vgl. hierzu Hartmut Spiegelberg, *Der Ritter Gluck von NN (1809) als Wegweiser zum dichterischen Schaffen des Komponisten und bildenden Künstlers in Sprache E. T. A. Hoffmann*, Diss. Marburg 1973, v. a. S. 69–103; Stefan Kunze, „Gluck, oder: die ‚Natur‘ des musikalischen Dramas. Versuch einer Orientierung“ (1982), in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, hrsg. von Klaus Hortschansky (= Wege der Forschung 613), Darmstadt 1989, S. 393–397 und Hanspeter Renggli, „Das Gluck-Bild in der Opernästhetik“, in: *Neue Zürcher Zeitung und Schweizerisches Handelsblatt* Nr. 265 (14./15. November 1987), S. 68.

⁶ Wagner, *Mein Leben*, S. 79.

⁷ Vgl. hierzu [Anonym/„Der Erzählende“], „Glucks Opern in Berlin‘ oder ‚Was ist das? – u. A. w. g.‘“, in: *AmZ* 1837, S. 327; Johann Philipp Samuel Schmidt, „Die Frage des ‚Erzählenden‘ in Nr. 20 dieser Zeitung“, in: ebd., S. 379; O. Gumbrecht, „Die Glucksche Oper im Verhältnis zur Gegenwart“, in: *Deutsche Musikzeitung* 1860, S. 201 ff., 313, 324 ff.; ders., „Gluck und die Berliner Oper“, in: *Echo. Berliner Musikzeitung* 1870, S. 546, 553 ff.; Richard Batka, „Gluck und wir“, in: *Kunstwart* 19 (1901), S. 505 ff. und M. Arendt, „Das Verschwinden Glucks von unserer Bühne“, in: *NMZ* 1905, S. 261 f.

zur „Res facta seiner Partituren“ steht die „Inanspruchnahme seiner ‚Tat‘ (der ‚Opernreform‘)“ durch den musikästhetischen Diskurs der Romantik gegenüber.⁸ Dies führt dazu, dass Glucks Reformopern (*Orfeo*, *Alceste*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride* und *Armide*) hinter die musiktheoretischen Kategorien zurücktreten, deren Paradigmata sie markieren. Eine kritische Überprüfung der deduzierten Ästhetik am konkreten Werk erfolgt kaum mehr, was wiederum die Mythenbildung begünstigt.⁹ Durch die fehlende Aufführungspraxis gluckscher Opern wird die produktive Dialektik zwischen Interpret und Interpretandum suspendiert. Wirkungsästhetisch gesprochen führt dies zu einer Inadäquanz von Schema und Konkretisation, d. h. von Glucks Œuvre und „einer letztlich nie definierten und dadurch zahlreichen kunsttheoretischen Zugriffen offenen Vorstellung einer Opernreform“.¹⁰

II.

Dies trifft auch auf den jungen Wagner zu, der zunächst gängige Muster der „analytisch-produktiven“¹¹ Gluck-Rezeption ungeprüft übernimmt.¹² Diese hat jedoch ihrerseits Modifikationen erfahren. So sieht man im 18. Jahrhundert in Glucks Opern Paradigmen einer elementaren Ausdruckskunst, die sich dann unmittelbar in den ästhetischen Diskurs des Sturm und Drang einpasst (Jean-Jacques Rousseau¹³ und Christian Friedrich Daniel Schubart¹⁴). Erst Spätaufklärung und Weimarer Klassik gelangen zu

⁸ Renggli (wie Anm. 5), S. 68, Sp. 1.

⁹ So konstatiert Carl Maria von Weber 1817 „die musikalische Revolution des riesenhaften Gluck, der der großen Oper eine neue Welt eröffnete“ („Raoul Blaubart“, Oper von Grétry“, in: *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, hrsg. von Georg Kaiser, Berlin 1908, S. 293).

¹⁰ Renggli (wie Anm. 5), S. 68, Sp. 4.

¹¹ Vgl. hierzu das Rezeptionsmodell von Gotthart Wunberg, „Modell einer Rezeptionsanalyse kritischer Texte“, in: *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Texte*, hrsg. von Gunter Grimm, Stuttgart 1975. Die „analytisch-produktive“ Rezeptionsform bezeichnet den Modus des Kritikers, der zunächst passiv rezipiert, dann jedoch seine eigene Analyse einschaltet. „Da für ihn aber die Analyse des literarischen Textes keineswegs das letzte oder einzige Ziel ist, wird diese bei ihm in einem spezifischen Sinne – und im Gegensatz zur wissenschaftlichen Rezeption – zugleich in Produktion überführt“ (S. 120).

¹² Zum Gluck-Diskurs im 18. und 19. Jahrhundert in Deutschland vgl. auch Ludwig Nohl, *Gluck und Wagner. Ueber die Entwicklung des Musikdramas*, München 1870, v. a. S. 74–80; Stephan Wortsmann, „Ueber die Glucksche Musik im allgemeinen und Vergleiche mit anderen Komponisten“, in: ders., *Die deutsche Gluck-Literatur (Christoph Willibald Ritter v. Gluck) 1714–1787*, Leipzig [1914], Nachdr. Wiesbaden 1973, S. 28–37 und 80–89; Rudolf Gerber, „Wege zu einer neuen Gluck-Betrachtung“ (1941/42), in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform* (wie Anm. 5), S. 18–21, und Kunze (wie Anm. 5), S. 393–403.

¹³ Vgl. Jean-Jacques Rousseau, „Fragmens d’observations sur l’Alceste italien de M. le Chevalier Gluck“, in: ders., *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, hrsg. von Bernard Gagnebin (= Œuvres complètes 5), Paris 1995, S. 441–457, und „Extrait d’une réponse du petit faiseur sur l’Orphée de Gluck“, in: ebd., S. 461–468. Zur zeitgenössischen Rezeption von Gluck und Rousseau in Deutschland siehe auch [Henri Bernardin de Saint-Pierre], „Etwas über den Ritter Gluck“ [aus dem *Journal de Paris* 1788, Nr. 231], in: *Musikalische Realzeitung* 1788, S. 137, 148, 153 ff. und [u. d. T. „Gluck und Rousseau“] in: *AmZ* 14 (1812), S. 631 ff. (freie Übersetzungen).

¹⁴ In seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1777–87), Wien 1806, Nachdr. Hildesheim 1969, S. 224 ff. konstatiert Schubart einen radikalen Bruch im Schaffen Glucks: „Immer gleiches, durch die ganze Oper fortwährender Feuer, kühne und ungewöhnliche Sätze; dithyrambische Fantasieflüge, starke Modulationen, schöne, nur nicht immer richtige Harmonien, tiefes Verständniß der Blas-Instrumente, die er weit häufiger und wirksamer als irgend ein Tonsetzer anzubringen weiss; diess sind Glucks Charakterzüge in der ersten Periode seines Lebens. – Auf einmahl warf er sein bisheriges System über den Haufen, und wälzte den grossen Gedanken in seiner Seele: *Die ganze Musik zu reformiren*. Er fand, dass die heutige Tonkunst mit vielen unnöthigen *Verzierungen* überladen sey: er wollte ihr also ihren Flitterstaat nehmen, und sie wieder ins Gewand der Natur kleiden. Die Musik so sehr zu *vereinfachen*, als es irgend möglich ist – war der Hauptgedanke des neuen Glukischen Systems. In diesem Sinne schrieb er die berühmte *Iphigenie*. [...] Die Arien sind ohne alle *Verzierung*: ohne *Coloraturen*, ohne *Ferren*, und ohne *Cadenzen*: es ist gleichsam mehr *Declamation* als *Musik*. [...] Gluk ist unstreitig einer der grössten Musiker, welche die Welt hervorgebracht hat. Seine Ideen reichen alle ins Grosse, ins Weitumfassende.“

einem veränderten Verständnis. Die Werke des ‚Opernreformers‘ scheinen nun das Ideal der antiken Tragödie zu verwirklichen (Johann Friedrich Reichardt¹⁵ und Friedrich Schiller¹⁶). So heben zwar noch Carl Maria von Weber¹⁷ und Robert Schumann¹⁸ das Pathetisch-Erhabene bei Gluck hervor, jedoch unter gleichzeitiger Betonung des Klassisch-Domestizierten.¹⁹ Von der Jahrhundertmitte an wird dessen Werk dann verstärkt im Licht der Antike-Auffassung Winckelmanns rezipiert – schon Hoffmann stellt ja dem ‚klassischen‘ Gluck den ‚romantischen‘ Mozart gegenüber.²⁰ Gleichzeitig werden aber auch progressiv-revolutionäre Tendenzen bei Gluck hervorgehoben, insbesondere sein Versuch, das Schablonenhafte tradierter Opernformen aufzuweichen und eine organische Verbindung von Musik und Drama, Aktion und Dekoration herzustellen (Johann Gottfried Herder²¹ und Wilhelm Heinse²²). Glucks Werk avanciert auf diese Weise zum Paradigma der opernästhetischen Diskussion in der Romantik. Trotz aller theoretischen Divergenzen der Rezeption lassen sich hierbei drei verschiedene Diskurse unterscheiden: der ästhetische (Gluck und das Erhabene bzw. [später] Gluck und das Klassi-

¹⁵ Vgl. Johann Friedrich Reichardt, „Gluck und Lully“, in: *Musikalisches Kunstmagazin* 1782, Bd. 1, S. 88 ff.; „Auf den Tod des Ritters Gluck, des Schöpfers des höchsten lyrischen Schauspiels“ [Gedicht], in: *Musikalisches Kunstmagazin* 1791, Bd. 2, S. 41; „Misero e che farò“, in: ebd., S. 42, 46 ff.; „Berichtigungen und Zusätze zum Gerberschen Lexikon“ [= Ernst Ludwig Gerber, „Christoph von Gluck“, in: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790, Teil 1, S. 514 ff.], in: *Studien der Tonkünstler*, Berlin 1793, S. 72 ff.; „Etwas über Gluck und dessen ‚Armide‘“, in: *Musikalische Zeitung*, Berlin 1805, S. 100 ff.; „Etwas über Glucks ‚Iphigenie auf Tauris‘ und dessen ‚Armide‘“, in: *Berlinische Musikzeitung* 1806, S. 57 ff.; „Iphigenie auf Tauris“, in: *Berliner Allgemeine* 1 (1824), S. 68 ff.; „Armide“, in: ebd., S. 99 ff.

¹⁶ Vgl. u. a. den Brief an Goethe vom 24. Dezember 1800: „Die Musik [von Glucks *Iphigénie en Tauride*] ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der Probe unter den Possen und Zerstreungen der Sänger und Sängerinnen zu Tränen gerührt hat“ (*Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, hrsg. von Manfred Beetz [= Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* 8.1], München 1990, S. 833).

¹⁷ Vgl. *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber* (wie Anm. 9), S. 279, 311, 390, 470, 472 sowie unten, Anmerkung 35.

¹⁸ Vgl. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Heinrich Simon, Leipzig [1889], Bd. 2, S. 104, 148, 168.

¹⁹ So schreibt Schumann 1847 über Glucks *Iphigénie en Aulide*: „Was soll ich über die Oper sagen! Wie lange die Welt steht, solche Musik wird immer wieder einmal zum Vorschein kommen, wird nie alt“ (ebd., Bd. 3, S. 163).

²⁰ Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese* (wie Anm. 5), S. 66 f.

²¹ In einem Brief an Gluck konstatiert Herder: „Der große Zwist zwischen Poesie u. Musik, der auch beide Künste so weit auseinander gebracht hat, ist die Frage: welche von beiden soll dienen? welche herrschen? Der Musikus will, daß die seine herrschen soll; der Dichter auch, u. daher stehn sie sich so oft im Wege. Jeder will ein schönes Ganzes liefern, u. bedenkt oft nicht, daß er nur Einen Theil liefern müsse, damit in der Wirkung aller beiden erst das Ganze werde“ (Brief vom 5. November 1774, in: *Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803*, hrsg. von Karl-Heinz Hahn u. a., Bd. 3, Weimar 1978, S. 124). Ähnlich äußert sich Herder bereits 1766 in einem Brief an Johann Georg Scheffner: „Ich halte mich überhaupt mit Vergnügen auf dem Reihn zwischen Musik u. Poesie auf, weil ich eine glückliche Kantate, gleich nach dem Drama, über die Ode sezze, u. in ihr die Samenkörner der rührenden und malerischen Dichtkunst, die feinsten Regeln der Declamation, der Erzählung, u. des Numerus, und Grundsätze zur Ausbildung der Aesthetik finde, die noch wie Gold unter der Erde ruhen“ (ebd., Bd. 1, Weimar 1977, S. 64). Vgl. auch *Herders Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Bd. 23, Berlin 1885, S. 572 f.

²² So schreibt Heinse im ersten Teil der *Hildegard von Hohenthal* (1795/96) über die *Armide*: „Glucks Musik ist hier meistens Declamazion; und die Begleitung oft voll wie ein Wasserfall. Tänze und Chöre geben seinen Opern vor den Italiänischen großen Reichthum. Was ihn darin von allen unterscheidet, ist die Einheit der Instrumentalmusik durch das Ganze; und die immerwährend eigne Declamazion der Stimmen voll Rhythmus. Es ist Gluckischer Accent, Gluckische Originalität. Der vortrefliche Ausdruck des Heftigen, Gewaltigen und Leidenden setzt ihn unter die ersten tragischen Meister“ (*Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Schüddekopf, Leipzig 1903, S. 130). Vgl. hierzu Albert von Lauppert, *Die Musikästhetik Wilhelm Heinses. Zugleich eine Quellenstudie zur ‚Hildegard von Hohenthal‘*, Diss. Greifswald 1912, und Ruth Gilg-Ludwig, *Heinses „Hildegard von Hohenthal“*, Diss. Frankfurt a. M. 1951. Es ist bekannt, dass Wagner Heinses Künstlerroman *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787) überaus geschätzt hat.

sche),²³ der ethische (Gluck und das Empfindsame)²⁴ und der politische (Gluck und das Revolutionäre).²⁵ Zwischen den einzelnen Systemen gibt es jedoch Interferenzen. So gewinnt der ästhetische Diskurs des Erhabenen mitunter eine ethische Funktion, wenn es um die Wirkung des Sublimen im Rahmen der Moraltheorie geht.²⁶ Ebenso impliziert der politische Diskurs immer auch eine ästhetische Dimension, wenn die Beurteilung des Innovativen an Glucks Opernreform zur Debatte steht.

Nun ist es kaum verwunderlich, dass der selbsternannte ‚Revolutionär‘ Wagner fast ausschließlich in diesem Sinne argumentiert. In seinem frühen Essay „Die deutsche Oper“ (1834) stilisiert er Gluck zur Legitimationsinstanz des eigenen musikdramatischen Konzepts – ein Verfahren, das konstitutiv ist für Wagners ästhetisch-theoretische Reflexion, die sich hauptsächlich in eigenwillig-kritischem Rückgriff auf bestehende Traditionen vollzieht. Denn „[a]us reiner abstrakter Reflexion sind auch mir ja diese Folgerungen auf die Möglichkeit eines idealen Kunstwerkes nicht aufgegangen, sondern ganz bestimmt waren es meine Wahrnehmungen aus den Werken unserer Meister, die mich auf jene Folgerungen brachten.“²⁷ Interessant ist, dass Wagner bereits in diesem frühen Aufsatz starke ästhetische Formierungen vornimmt und Gluck vor der Folie eines an Schiller und Hegel geschulten synthetisierenden Dreischrittverfahrens rezipiert. Im Gegensatz zu späteren Äußerungen, in denen stark zwischen konservativen und progressiven Elementen unterschieden wird, erscheint Gluck hier noch als der große Opernrevolutionär, auf dessen Pioniertat – „er schuf die dramatische Musik“²⁸ – alle ernstzunehmende Beschäftigung mit Oper aufbauen muss. „Dieser fühlte und sah, was den Italienern noch fehlte, nämlich die individuelle Bedeutung der Gestalten und Charaktere, indem sie diese der Gesangsschönheit aufopferten.“²⁹ Wie Mozart und Beethoven (und vor allem vor ihnen) hat Gluck in seinem Bereich das künstlerisch Avancierteste geleistet und damit das Fundament für jede musikdramatische Weiterentwicklung gelegt – eine enthusiastisch-unkritische Einschätzung, die Wagner später revidieren wird.

Im Rahmen dieser frühen opernästhetischen Betrachtungen ist Gluck nicht mehr als eine Systemstelle mit teleologischer Funktion. Sein Werk wird im Sinne der etablierten Rezeptionsvorgaben überaus positiv beurteilt; eine eigene ‚induktive‘ Arbeit mit den Primärquellen unterbleibt jedoch. Für Wagner war Gluck 1834 kaum mehr als ein bloßer Name, wie eine von Cosima überlieferte Äußerung belegt: „Von seinem Aufsatz über die deutsche Oper sagt er: ‚Das war frech; von Gluck habe ich nichts gekannt, und auch die ‚Euryanthe‘ habe ich bloß durch eine schlechte Aufführung gekannt.“³⁰ Wann sich Wagner tatsächlich zum ersten Mal eingehend mit Gluck befasst ist unklar;

²³ An diesem Diskurs partizipieren u. a. Schubart, Herder, Heinse, Hoffmann, Weber, Berlioz und Schumann.

²⁴ Vgl. u. a. Äußerungen von Herder, Reichardt und Schiller. Zur Empfindsamkeit als einem gesellschaftlichen Phänomen, das primär ethisch orientiert ist, vgl. auch Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit. Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart 1974, v. a. S. 125–132 und 193–210.

²⁵ Hier wären u. a. Rousseau, Schubart, Herder, Heinse, Weber, Berlioz und Liszt zu nennen.

²⁶ Vgl. u. a. Schillers Abhandlungen *Über das Erhabene* ([ca. 1790–1795]/1801) und *Vom Erhabenen* (1793).

²⁷ Wagner, „‚Zukunftsmusik‘. An einen französischen Freund (Frédéric Villot) als Vorwort zu einer Prosaübersetzung meiner Operndichtungen“, in: *GS*, Bd. 1, S. 220.

²⁸ Ders., „Die deutsche Oper“, in: *GS*, Bd. 7, S. 8.

²⁹ Ebd.

³⁰ Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München, Bd. 3, 1982, S. 100 [Eintragung vom 28. Mai 1878].

möglicherweise bereits 1839 bei seinem Aufenthalt in Paris, das er nach langer Flucht über London und Bordeaux erreicht. (Im darauffolgenden Jahr entsteht sein Aufsatz „Über die Ouvertüre“, in dem der ‚Opernreformer‘ eine wichtige Rolle spielt.) Die erste nachweisbare Beschäftigung mit Gluck erfolgt erst vier Jahre später. Im März 1843 leitet Wagner die Dresdner Erstaufführung der *Armide*, was ihm das Wohlwollen der Prinzessinnen und Damen des sächsischen Hofes, vor allem Idas von Lüttichau und ihrer Freundin von Könneritz, einbringt sowie den „Ruf eines besonders für Gluck organisierten und gar ihm nahestehenden Dirigenten“.³¹ Zwei Jahre später dirigiert er die *Alceste*, bevor er dann 1846/47 für die Neueinstudierung der *Iphigénie en Aulide* eine eigene Bearbeitung der gesamten Oper schreibt, weil er sich verpflichtet fühlt, „diesem Werke, welches namentlich seines Sujet wegen mich sehr ansprach, eine größere Aufmerksamkeit und Fürsorge zuzuwenden, als dies beim Einstudieren der ‚Armide‘ der Fall gewesen war“.³² Ein weiteres Beispiel für Wagners reproduktive³³ Gluck-Rezeption, auf die im Rahmen dieses Aufsatzes nicht näher eingegangen werden soll, stellt dann die Züricher Konzertsfassung der Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide* (1854) dar.³⁴

III.

Vor dem Hintergrund dieser intensiven Beschäftigung mit Glucks Werk nimmt Wagner in seiner Programmschrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) Modifikationen in der Beurteilung vor. Zum einen wird Gluck erstmals in Beziehung zu Mozart gesetzt – eine Formierung, die (von Hoffmann initiiert³⁵) bei Wagner noch häufiger begegnet und Gluck genauer in der „historia tripartita“ der Oper verorten soll –, zum anderen (und zwar als Konsequenz daraus) benennt Wagner Innovatives und Defizientes an dessen Werk. Er relativiert damit seine frühere unkritische Rezeption des Gluck-Mythos zugunsten einer opernästhetisch differenzierteren Betrachtung; an der primär teleologischen Funktion Glucks ändert dies jedoch nichts. Durch die zunehmende Profilierung des eigenen Argumentationsverfahrens, der Dreischritt-Synthese, wird dessen Position lediglich modifiziert. Die Parallelisierung mit Mozart stellt nicht nur (formal) eine

³¹ Wagner, *Mein Leben* (wie Anm. 4), S. 321. Curt von Westernhagen, *Wagner*, Zürich 1968, S. 84, weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Wagner sich bemüht hatte, „die Partitur etwas geschmeidiger zu machen, indem er die unaufhörliche Viertelbewegung des basso continuo sorgsam modifizierte.“ Im Brief vom 7. April 1843 an Samuel Lehrs schreibt Wagner über die Aufführung: „Die erste fremde Oper, die ich einstudierte, war Gluck’s *Armida*: über meine Auffassung dieser, unsrer Zeit so fern liegenden, Musik: über die Nuancen, die ich das Orchester und die Sänger beobachten ließ, war nun Alles außer sich: der König [...] ließ mir noch während der Oper seinen Dank mit den größten Lobeserhebungen vermelden“ (Wagner, *Briefe der Jahre 1842–1849*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf [= *Sämtliche Briefe* 2], Leipzig 1970, S. 233).

³² Wagner, *Mein Leben*, S. 396. 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.

³³ Die reproduktive Form der Rezeption umfasst Übersetzungen, Bearbeitungen und textnahe Adaptionen, wobei in den letzteren Fällen die Grenze zur produktiven Rezeption fließend ist.

³⁴ Die Uraufführung findet am 7. März 1854 im Rahmen des 6. Abonnementkonzerts in Zürich statt. Eine Wiederholung erfolgt im Benefizkonzert vom 21. März desselben Jahres. Vgl. hierzu Wagner, „Glucks Ouvertüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“, in: *GS*, Bd. 9, S. 68–97.

³⁵ Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*, S. 66 f. Auch Weber spricht in *Tonkünstlers Leben. Fragmente eines Romans (1809–1820)* von „Glucks höchstmöglichst gestellter Deklamationstreue und Stärke“ und „Mozarts Tiefe und romantischem Schwunge“ (*Sämtliche Schriften* [wie Anm. 9], S. 472).

systemimmanente Ausweitung des triadischen Modus im Sinne Hegels dar (insbesondere dann, wenn beide wie in *Oper und Drama* einander antithetisch gegenübergestellt werden), sondern erlaubt auch eine stärkere (inhaltliche) Absetzung gegenüber konkurrierenden – aber ihrerseits defizienten – musikdramatischen Programmen (wie dem Gioacchino Rossinis). Insgesamt lässt sich im Verlauf von Wagners Rezeption eine variierende Betonung von Diskontinuitäten konstatieren, was mitunter zu Diskrepanzen zwischen Glucks diskursinterner opernästhetischer Legitimationsfunktion und der diskursexternen kritischen Bewertung seiner Leistung innerhalb der Geschichte der Oper führt.

Im *Kunstwerk der Zukunft* ist dieser Differenzierungsprozess allerdings noch nicht so weit fortgeschritten, denn Gluck wird hier trotz aller Defizite zusammen mit Mozart und, wenngleich weniger enthusiastisch als in früheren Aufsätzen, noch immer überaus positiv rezipiert. So schreibt Wagner, die reformatorische Leistung beider „Tondichter“ liege darin, dass sie mit ihren Werken die Oper als Gesamtkunstwerk antizipiert hätten. „Da, wo das von vornherein nur für egoistische Kundgebung der einzelnen Künste zugerichtete Bauwerk der Oper nur irgend die Bedingungen in sich aufzeigte, die das volle Aufgehen der Musik in die Dichtkunst ermöglichen, haben diese Meister die Erlösung ihrer Kunst zum gemeinsamen Kunstwerke vollbracht.“³⁶ Wagner macht die herrschenden, solchen Projekten ungünstigen Zustände für die „Vereinzelung jener schönen Taten“ verantwortlich, was sich auch darin zeige, dass die musikdramatischen Leistungen von Gluck und Mozart „ohne den mindesten Einfluß auf unser eigentliches modernes Kunstgebaren geblieben sind“.³⁷ Beide erscheinen „auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmusik nur als einsame Leitsterne zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen Kunst wird“.³⁸ Allerdings haben auch Gluck und Mozart den letztgültigen Schritt zum Gesamtkunstwerk noch nicht vollzogen, denn in ihren Opern ist die Symbiose der „drei reinmenschlichen Kunstarten“ und „urgeborenen Schwestern“: Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst noch nicht in vollem Maße realisiert.³⁹ Ihre musikdramatischen Werke sind daher „nur einseitige Taten, d. h. sie deckten nur die Fähigkeit und den notwendigen Willen der Musik auf, ohne von ihren Schwesterkünsten verstanden zu werden, ohne daß diese gemeinschaftlich, und aus gleich wahr empfundenem Drange nach Aufgehen ineinander, zu jenen Taten beigetragen, oder ihrerseits sie erwidert hätten“.⁴⁰

Die ästhetische Substanz von Glucks Opernreform wird von Wagner hier noch nicht ernsthaft in Frage gestellt, die Adäquanz zwischen Idee und Werk noch nicht suspendiert. Indem das Œuvre und die es konstituierenden Elemente und Parameter als in sich konsistent dargestellt werden, bleiben innere Divergenzen notwendig ausgespart. Solche Diskursregulativa erlauben Wagner eine bessere Einbindung Glucks in das von

³⁶ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: GS, Bd. 10, S. 129.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. 74.

⁴⁰ Ebd., S. 129 f.

ihm propagierte Modell einer ursprünglichen Einheit der Künste.⁴¹ Opernreform und Theorie des Gesamtkunstwerks müssen (zumindest auf ‚offizieller‘ Ebene) nach demselben Regelsystem funktionieren. Diese Formierungen werden von Wagner jedoch nach zwei Seiten hin unterminiert: zum einen durch strukturelle Veränderungen und Ausdifferenzierungen innerhalb des eigenen opernästhetischen Modells; zum anderen durch die partielle diskurstheoretische Autonomie des Privaten.⁴²

IV.

Dies zeigt sich paradigmatisch an Wagners Bemerkungen zu Gluck in *Oper und Drama* (1852/1868),⁴³ wo er sich erstmals intensiv und kritisch mit dessen Reformvorhaben beschäftigt. Auf der Grundlage eines an theoretischen Modellen der Weimarer Klassik entwickelten und daher auf Totalität angelegten Gedankensystems werden hier eine Vielzahl unterschiedlicher Diskursbereiche (ästhetisch, ethisch, politisch etc.) kompiliert. Dies führt auf formaler wie inhaltlicher Ebene zu vermehrten Detailbetrachtungen und Perspektivwechseln. So gewinnen aufgrund des programmatischen Impetus der Abhandlung nun darstellungsästhetische und gattungstheoretische Fragestellungen an Bedeutung. Glucks Werk wird daher einer erneuten Beurteilung unterzogen: zum einen mit Blick auf das Verhältnis Komponist – Dichter – Sänger, zum anderen mit Blick auf die konkrete musikdramatische Organisation und Umsetzung. Kunstwertendes Kriterium bleibt allein das der ästhetischen Innovation (allerdings in teleologischem Bezug zur Idee des Gesamtkunstwerks). Vor diesem Hintergrund lässt sich hier mustergültig zeigen, wie stark Wagners Gluck-Rezeption von theoretischen Präformierungen (und deren Variation) bestimmt wird. Spielt in den genannten früheren Aufsätzen der darstellungs- bzw. wirkungsästhetische Aspekt bei der Beurteilung von Glucks Opernreform kaum eine Rolle, so muss Wagner nun der strukturellen Ausweitung seiner Kunsttheorie auch in der konkreten Rezeption gerecht werden. Letztere wird dadurch zwar detailgenauer, aber nicht notwendig objektiver. Denn vor der Folie einer neuformulierten „Ästhetik der Verwirklichung“,⁴⁴ derzufolge Produktion und Konkretisation eines Kunstwerks immer zusammengedacht werden müssen,⁴⁵ erscheint Glucks

⁴¹ Eduard Devrient sieht vor diesem Hintergrund in Wagners Drama auch „die weiter ausgebildete Glucksche Oper, ganz befreit von den Opernkonvenienzen, oder besser, die mit Poesie und Geschmack ausgebildete Haupt- und Staatsaktion oder die fortentwickelte antike Tragödie“ (*Aus seinen Tagebüchern*, hrsg. von Rolf Kabel [= Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin], Weimar 1964, Bd. 1, S. 590).

⁴² Vgl. hierzu Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Bd. 1: *Arts de faire*, Paris 1980. Vier Jahre später erschien unter dem Titel *The Practice of Everyday Life* in Berkeley eine englische Übersetzung von Steven Rendall. Eine deutsche Ausgabe existiert bis heute nicht.

⁴³ Hinsichtlich der Bemerkungen zu Gluck gibt es keine Divergenzen zwischen Erst- und Zweitaufgabe von *Oper und Drama*. Vgl. Julius Kapp, „Einleitung des Herausgebers“, in: *Richard Wagners Gesammelte Schriften*, Bd. 11, S. 7 f. [Kapp vermerkt die „wenigen, namentlich im zweiten Teil, von Wagner beim Neudruck gegenüber der Originalausgabe vorgenommenen Änderungen“ als Fußnote unter der jeweiligen Textstelle (ebd., S. 8)] und Klaus Kropfing, „Anhang“, in: *Richard Wagner, Oper und Drama*, hrsg. von Klaus Kropfing, Stuttgart 1994, S. 397–533. Hier S. 397–422 und 450–478. Der dritte und vierte Band der von Wolfgang Golther herausgegebenen *Gesammelten Schriften und Dichtungen* (Berlin u. a. 1918) bieten lediglich den Text der Erstausgabe von 1852. Auch Dieter Borchmeyer gibt in seiner 1983 veröffentlichten Leseausgabe keine Synopse der von Wagner in der zweiten Auflage vorgenommenen Änderungen, sondern allein den Text der editio princeps (vgl. Wagner, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, Bd. 7 und ebd., Bd. 10, S. 311–317).

⁴⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971, S. 154.

⁴⁵ Vgl. Wagner, „Über Schauspieler und Sänger – Brief über das Schauspielerwesen“, in: *GS*, Bd. 12, S. 314.

„Revolution“, „die vielen Unkenntnisvollen als eine gänzliche Verdrehung der bis dahin üblichen Ansicht von dem Wesen der Oper zu Gehör gekommen ist“, nun lediglich als Emanzipation des Komponisten von der „Willkür des Sängers“. ⁴⁶ Glucks Verdienst liegt für Wagner allein darin, die „emotionale“ Adäquanz von Text und musikalischem Ausdruck im Rekurs auf den Status und das Selbstverständnis des Komponisten erstmals explizit eingefordert zu haben. ⁴⁷ Nun erst bestimme nicht mehr der Sänger, sondern der Komponist die Dramaturgie der Oper. ⁴⁸ Aber nicht einmal diese Leistung bleibt unkritisiert, denn nach Wagner wird dadurch nur ein Machtdispositiv durch das andere ersetzt: der Dichter (obwohl drittes produktionsästhetisches Konstituens des Gesamtkunstwerks) habe noch immer nicht den geringsten Einfluss auf die musikalische Ausgestaltung seines Dramas. ⁴⁹

Auch im Vergleich mit Wagners gattungstheoretischen Überlegungen erscheint Glucks Opernreform stark defizitär. Denn „in bezug auf den ganzen unnatürlichen Organismus der Oper“ bleibe alles „durchaus beim alten“. ⁵⁰ „Arie, Rezitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, ebenso unvermittelt nebeneinander in der Gluckschen Oper da, als es vor ihr und bis heute fast noch immer der Fall ist“. ⁵¹ Wagner sieht hierin eine Inadäquanz zwischen theoretischem Anspruch und praktischer Umsetzung; tatsächlich aber rezipiert er sowohl Glucks Opernästhetik als auch dessen Œuvre allein vor dem Hintergrund des eigenen Gedankenmodells. Die Vorrede zu *Alceste* erweist sich dabei als ‚gefügtig‘, ⁵² während die Werke selbst einer Integration in das neue Konzept widerstehen. Die von Wagner artikulierte „strukturelle“ Diskrepanz zwischen gluckscher Reformoper und Kunstwerk der Zukunft nimmt nun in privaten Äußerungen, d. h. außerhalb des theoretischen Diskurses, in dem Gluck noch immer eine gewisse Legitimationsfunktion besitzt, fast denunziatorische Formen an – und dies nicht nur aufgrund fundierterer Werkkenntnis, denn die hatte Wagner schon 1849. Ein Passus aus dem erwähnten Brief an Eduard Devrient mag die extreme Schärfe der Kritik belegen. Wagner schreibt dort:

„in Ihrem Eifer für *Gluck* kann ich Sie nur begreifen, wenn ich mir Sie in einer gewissen Befangenheit vorstelle. Auch ich hatte eine Zeit, wo ich meiner natürlichen Empfindung so sehr mißtraute, daß ich nur nach einer gewissen Norm zu fühlen mich bemühte, wie es uns durch unsre ganze Erziehung von der Wiege an als nothwendig beigebracht wird: jetzt kann ich nur noch durch höchste Aufrichtigkeit existiren, und mit dieser gestehe ich Ihnen, daß mich *Gluck* nie erquickt, sondern stets gepeinigt hat. Ich kann mir auch jetzt erklären, wie es kam, daß ein unendlich trivialisirter *Racine*^[53] – als Dichter – einem Musiker nicht aufhelfen konnte,

⁴⁶ Ders., *Oper und Drama*, S. 27.

⁴⁷ Ebd., S. 27 f.

⁴⁸ Wagner argumentiert hier ganz im Sinne von Glucks berühmter Vorrede zu *Alceste*, wo der Musik unter Berufung auf die poetische Wahrheit eine primär dramaturgische Aufgabe zugewiesen und ihre Autonomie damit scheinbar bestritten wird. Denn – so Gluck – „je cherchais à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l’expression des sentiments & l’intérêt des situations, sans interrompre l’action & la refroidir par des ornements superflus“ („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, Nachdr. Amsterdam 1967, S. 15).

⁴⁹ Wagner, *Oper und Drama*, S. 28.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. hierzu Stephan Wortsmanns Synopse einzelner Äußerungen von Gluck und Wagner, die bedeutende Übereinstimmungen in der theoretischen Zielsetzung beider Komponisten zeigt („Ueber die Glucksche Musik im allgemeinen“ [wie Anm. 12], S. 35 f.). Auf eine Auflistung wird verzichtet, da die Parallelen an entsprechender Stelle angezeigt sind (vgl. Anmerkungen 48, 77 und 96).

⁵³ Das Libretto zu Glucks *Iphigénie en Aulide* verfasste Le Blanc du Roulet nach der gleichnamigen Tragödie von Jean Baptiste Racine (1674).

dessen Geist zwar willig, dessen Fleisch aber schwach genug war, ihn nie einen Formalismus von hinderlichster Trockenheit besiegen zu lassen, – einen Formalismus, den der frivole Dichter des Don Juan einem Mozart so prächtig überwinden half. Gerade ich, der ich mir mit Gluck'schen Opern die größte Mühe gab, empfand am deutlichsten, wie nur die künstlichsten Reizmittel im Stande waren über die tödtliche Steifheit von Formen zu täuschen, über die wir längst in's Reine gekommen wären, wenn wir das aus wirklicher Begeisterung geschaffene – *Einzelne*, als vollkommen von dem eigentlichen *Ganzen* abzutrennen erkannt hätten. Dieses Ganze aber ist und bleibt todt, außer in unsrer abstrahirenden, willkürlichen Phantasie.“⁵⁴

V.

In *Oper und Drama* rezipiert Wagner nun auch verstärkt theoretische Modelle der Weimarer Klassik. So wird das triadische Syntheseverfahren samt Kategoriensystem nahezu unverändert aus Schillers Ästhetik übernommen. Wagner bezieht sich hier insbesondere auf die Unterscheidung zwischen „naiver“ und „sentimentalischer“ (bei ihm „reflektierter“ bzw. „moderner“) Dichtung. Während der naive Dichter, in dem Sinnlichkeit und Verstand noch in ursprünglicher Einheit verbunden sind, einen natürlichen, unreflektierten Zugang zur Wirklichkeit hat, sucht der sentimentalische die ihm verloren gegangene Einheit auf höherer Ebene wiederherzustellen.⁵⁵ Wagners Gluck-Rezeption, wie sie sich hier und in dem späten Aufsatz „Über die Bestimmung der Oper“ (1871) darstellt, ist daher nicht unabhängig vom klassizistisch-idealistischen Diskurs beschreibbar. Auch wird in *Oper und Drama* wieder die bereits erwähnte Parallelisierung mit Mozart bemüht, allerdings unter stärkerer Betonung von Diskontinuitäten. Hatte der frühe Wagner beide Komponisten noch zu gleichwertigen und großenteils austauschbaren Legitimationsinstanzen stilisiert („lineare Harmonisierung“), so überträgt er nun Schillers Modell des Naiven und Sentimentalischen auf die Operngeschichte und schafft damit oppositionär-komplementäre Relationen („synthetische Harmonisierung“).⁵⁶ Gluck wird zum Begründer der „reflektierten“ (französischen), Mozart zum Vollender der „naiven“ (italienischen) Opernkomposition. Und während der eine gleichsam per reformam die ursprüngliche und später verloren gegangene Einheit von Wort und Ton wiederherzustellen sucht, ist der andere der „naive, wirklich begeisterte Künstler“,⁵⁷ der durch die „große, edle und sinnige Einfalt seines rein musikalischen Instinktes“ zur „Wahrheit des dramatischen Ausdruckes“ gelangt.⁵⁸

„Gluck war wissentlich bemüht, im deklamierten Rezitativ wie in der gesungenen Arie, bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinktmäßigen Hauptsorge, den gewohnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch den rein deklamatorischen Akzent des Verses nie zugunsten dieses musikalischen Ausdruckes zu entstellen. Er gab sich Mühe, in der Musik richtig und verständlich zu sprechen.

Mozart konnte seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen. Er sprach mit derselben Deutlichkeit den rhetorischen Zopf wie den wirklich dramatischen Akzent aus: bei ihm blieb Grau grau, Rot rot; nur daß dieses Grau wie dieses Rot, in den erfrischenden Tau seiner Musik getaucht, in alle Nuancen der ursprünglichen Farbe sich auflöste, und so als mannigfaltigstes Grau, wie als mannigfaltigstes Rot sich darbot.“⁵⁹

⁵⁴ Wagner, *Briefe der Jahre 1851–1852* (wie Anm. 1), S. 463 f. (Brief vom 9. September 1852). Cosima überliefert eine ähnlich negative Äußerung des späten Wagner: „Den falschen Kultus für Gluck und Händel macht er [...] lächerlich und sagt: ‚Worin das Außerordentliche dieser Erscheinungen besteht, das wissen die Herren nicht, die alles in Bausch und Bogen bewundern, was Vielschreiberei war.‘“ (*Die Tagebücher*, Bd. 3, S. 550/Eintragung vom 22. Juni 1880).

⁵⁵ Vgl. Friedrich Schiller, „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“, in: *Philosophische Schriften 1*, hrsg. von Benno von Wiese (= Schillers Werke, Nationalausgabe), Bd. 20, Weimar 1962, S. 413–503.

⁵⁶ Vgl. auch Wagner, „Über die Bestimmung der Oper“, in: *GS*, Bd. 12, S. 293 f.

⁵⁷ Ders., *Oper und Drama*, S. 36.

⁵⁸ Ebd., S. 37.

⁵⁹ Ebd., S. 77. Vgl. auch ebd., S. 37 f.

Nun stellen nach Wagner „naive“ und „reflektierte“ Kompositionsrichtung bei aller Unzulänglichkeit und Kritik die „ernst[e]“ Entwicklung innerhalb der Geschichte der Oper dar, d. h. ihre Annäherung (nicht mehr) an Wagners Musikdrama. Beiden steht jedoch die „frivole“ Richtung gegenüber, zu der insbesondere die Opern Rossinis zählen.⁶⁰ In ihnen herrscht die „nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie“.⁶¹ Rossini verkörpert (wie auch bei Hoffmann, Berlioz und Schumann) den Gegenpol zu seriösen Operntraditionen. Vom Standpunkt des wagnerschen Innovationsbegriffs erscheint Rossini somit als „Reaktionär“, während Gluck und seine Nachfolger als „methodische, prinzipielle, nach ihrem wesentlichen Erfolge [aber] machtlose Revolutionäre“ anzusehen sind.⁶²

Wagner erweitert das klassizistisch-idealistische Modell hier aus vorwiegend polemischen Gründen um eine systemexterne ‚Anti-Richtung‘, der im Rahmen des opernästhetischen Diskurses keine teleologische Bedeutung zukommt. Sie tritt dadurch jedoch in Fundamentalopposition zu Wagners eigenem Projekt einer Synthese des Naiven und Reflektierten. Wie bei Schiller soll das Reflektierte im „Idealen“ wieder „naiv“,⁶³ die natürliche Einheit von Wort und Ton mit Friedrich Schlegel durch „das künstlichste aller Kunstwerke“⁶⁴ wiederhergestellt werden. Es ist die formierende Kraft von Wagners Opernästhetik, einer eigenwilligen Verbindung klassizistischer und frühromantischer Gedanken unter dem Banner des Idealismus, durch die Glucks Opernreform hier neu bewertet und diskursiv verortet wird.

VI.

In dem späten Aufsatz „Über die Bestimmung der Oper“ (1871) befasst sich Wagner im Rekurs auf Goethes und Schillers Bemerkungen zum Musiktheater erneut mit Gluck und Mozart. Was in *Oper und Drama* nur angedeutet ist, wird nun explizit bezeichnet: die Derivation der wagnerschen Ästhetik aus theoretischen Modellen der Weimarer Klassik. Vor diesem Hintergrund werden Gluck und Mozart, die nun wieder verstärkt in Form linearer Harmonisierung rezipiert werden, in ein oppositionär-komplementäres Verhältnis zu Goethe und Schiller gesetzt. Gluck und Schiller markieren hierbei die „sentimentalische“ („reflektierte“ bzw. „moderne“) Richtung, Goethe und Mozart dagegen die „naive“. Diese ästhetische Opposition, die in *Oper und Drama* noch systemkonstituierende Bedeutung hatte, wird nun unterminiert durch die gattungstheoretische zwischen Wort und Ton, Drama und Oper, Dichter und Komponist. Theoretisch verbunden sind beide Bereiche durch das Telos der „Idealität“, die sie auf notwendigerweise unterschiedlichen Wegen zu erreichen suchen. Die Theorie des klassischen Dramas ist nach Wagner bestimmt durch das „Staunen über die Unbegreiflichkeit und Unnachahmlichkeit Shakespeares“ („sentimentalische“ Komponente) und

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 24 und 34.

⁶¹ Ebd., S. 41.

⁶² Ebd., S. 44.

⁶³ Vgl. u. a. ders., „Zukunftsmusik“, in: *GS*, Bd. 1, S. 220 und „Über die Bestimmung der Oper“, in: *GS*, Bd. 12, S. 294.

⁶⁴ Friedrich Schlegel: „Rede über die Mythologie“, in: *Charakteristiken und Kritiken*, hrsg. von Hans Eichner (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 2), München 1967, S. 312.

die „Erkenntnis der wahren Bedeutung der Antike und ihrer Formen“ („naive“ Komponente).⁶⁵ Der Versuch einer ‚idealischen‘ Synthese generiert nun einen Paradigmenwechsel in der zeitgenössischen Dramentheorie: die „bewußt wirkende Tendenz“ tritt an die Stelle der „Wirkung des unmittelbar angeschauten Lebensbildes“.⁶⁶ Der „poetischen Diktion“ kommt auf diese Weise das wirkungsästhetische Primat zu,⁶⁷ die „dichterisch gefaßte Sentenz“ wird zum Hauptmerkmal des klassizistischen Ideen-dramas.⁶⁸ Dies führt nach Wagner jedoch „zu jenem ‚falschen Pathos‘ [...], dessen Erkennung unsre großen Dichter wohl in ein bedenkliches Nachsinnen versetzen mußte, als sie sich dagegen von der Wirkung der Gluckschen ‚Iphigenia‘ [gemeint ist *Iphigénie en Tauride*] und des Mozartschen ‚Don Juan‘ so bedeutend erfaßt fühlten“.⁶⁹

Wagner verfolgt hier die Strategie einer Transformation theoretischer Modelle: Er adaptiert Schillers für den Bereich der Literatur konzipierte idealistische Ästhetik, um an eben diesem Bereich (allerdings unter starken literarhistorischen Vereinfachungen) deren notwendiges Scheitern zu demonstrieren. Denn „Idealität“ kann nach Wagner niemals rein literarisch erreicht werden, sondern nur durch die Integration der Musik in das Drama. Goethe und Schiller hatten somit das richtige Konzept auf den falschen Bereich appliziert. Der philosophische „Diletant“⁷⁰ Wagner nimmt hier eine Modifikation des klassizistischen Modells im Sinne Schopenhauers vor, der die Musik als unverfälschtes Abbild der Ideen versteht und ihr damit absolute Unmittelbarkeit der Wirkung zuschreibt.⁷¹ Diese Gegenwart der Transzendenz im Musikalischen begründet nach Wagner auch Goethes und Schillers Begeisterung für die Oper. Sie erkannten,

„daß sie durch die Wirkung der Musik das Drama sofort in die Sphäre der Idealität entrückt sahen, aus welcher der einfachste Zug der Handlung in einem verklärten Lichte ihnen entgegentrat, Affekt und Motiv, zu einem unmittelbaren Ausdruck verschmolzen, mit edelster Rührung zu ihnen sprachen. Hier schweigt jedes Verlangen nach Erfassung einer Tendenz, denn die Idee selbst verwirklichte sich vor ihnen als unabweislicher Anruf des höchsten Mitgefühles.“⁷²

Was dem klassischen Drama durch höchste Sprachstilisierung nicht gelingt, vollbringt die Oper vermittels der Musik.⁷³ Der Rekurs auf Goethe und Schiller dient Wagner in erster Linie zur theoretischen Fundierung seiner eigenen Opernkonzeption. Dies geschieht über den Begriff der „Idealität“, die nach Wagner allein in der Musik adäquat realisiert werden kann.

Gluck, sein Werk und seine Reform werden hier im Rahmen eines komplex formierten ästhetischen Diskurses rezipiert, wobei die in *Oper und Drama* verstärkter artikulierten Diskontinuitäten wieder ein wenig harmonisiert werden. Der späte Wagner entwickelt sein triadisches Theoriemodell (wie übrigens auch seine Kompositio-

⁶⁵ Wagner, „Über die Bestimmung der Oper“, S. 292.

⁶⁶ Ebd., S. 293.

⁶⁷ Ebd., S. 294.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. Friedrich Nietzsche, „Richard Wagner in Bayreuth“, in: *Unzeitgemäße Betrachtungen* (= Sämtliche Werke 4, 1), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1967, S. 7 f., und Thomas Mann, „Leiden und Größe Richard Wagners“, in: ders., *Adel des Geistes. Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität* (= Stockholmer Gesamtausgabe 12), Stockholm 1955, S. 358–365.

⁷¹ Vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen (= Sämtliche Werke 1), Darmstadt 1968, § 52, S. 356–372.

⁷² Wagner, „Über die Bestimmung der Oper“, S. 294.

⁷³ Vgl. ebd., S. 295.

nen⁷⁴) stärker evolutionär-transformativ als oppositionär-komplementär. So wird Schillers idealistische Literaturbetrachtung nur geringfügig modifiziert auf die Operngeschichte übertragen, wobei im Gegensatz zu früheren Schriften der Aspekt der „Synthese“ (Idealität) dem der „Alterität“ (Naivität versus Reflexion) vorgeordnet wird. Auf diese Weise gelingt es, die Weimarer Klassik in die Traditionslinie des Kunstwerks der Zukunft zu integrieren. Goethe und Schiller liefern Wagner das Telos, Gluck und Mozart die (ansatzweise) Realisation der von ihm propagierten Theorie des Gesamtkunstwerks.⁷⁵

VII.

Ein weiterer Bereich analytisch-produktiver Gluck-Rezeption bei Wagner ist die Betrachtung der Ouvertüre. Dabei zeigt sich, dass er in dessen Werk Elemente unterschiedlicher Progressivität unterscheidet: Im Gegensatz zur musikalisch-dramatischen Organisation, die von Gluck kaum weiterentwickelt wird, hat seine Opernouvertüre bereits einen gleichsam paradigmatischen Status erreicht. Dies liegt daran, dass Wagner hier Modelle der Instrumentalmusik vorfindet, die er im musikdramatischen Bereich erst einführen will. Die Ouvertüre war bereits vor Wagner symphonisch konzipiert, die Oper dagegen nicht. Indem Wagner bestehende Parameter der Vokalmusik durch solche der Instrumentalmusik ersetzen will, muss er den überkommenen opernästhetischen Diskurs stärker ‚re-formieren‘ als den symphonischen.

In seinem Aufsatz „Über die Ouvertüre“ (1840/41) nimmt Wagner denn auch nur geringe konzeptionelle Modifikationen vor. So ist für ihn insbesondere der Bezug zur nachfolgenden Handlung konstitutiv.⁷⁶ Die wichtigste Aufgabe der Ouvertüre besteht darin, dem Zuhörer eine musikalisch-dramatische Anregung zu geben.⁷⁷ Erneut fungieren Gluck und Mozart – wie beim frühen Wagner üblich – gemeinsam als Legitima-

⁷⁴ Beispiele für einen Stil, der allzu schroffe Gegensätze meidet und kontrastierende Themenkomplexe zu vermitteln sucht, sind u. a. die Vorspiele zu *Tristan und Isolde* (1865) und *Parsifal* (1881) sowie das *Siegfried-Idyll* (1870). Vgl. dagegen die stark dualistisch konzipierten Ouvertüren zu *Rienzi* (1840), *Der fliegende Holländer* (1841) und *Tannhäuser* (1845).

⁷⁵ Die von Wagner postulierte Traditionslinie zu Gluck wird auch von der zeitgenössischen Musiköffentlichkeit geteilt. Als Wagners Konzept des Musikdramas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung und Akzeptanz gewinnt, scheint es nahe liegend, Gluck als den eigentlichen Vorarbeiter der neuen Operngattung anzusehen, zumal sich Wagner selbst in gewissen Punkten auf ihn beruft. Vgl. [Johann Christian Lobe], „Gluck und Richard Wagner“, in: *Salon. Prager Unterhaltungsblatt* 1854, Nr. 107; Franz Brendel, „Gluck und Richard Wagner“, in: ders., *Anregungen für Kunst und Wissenschaft*, Leipzig 1856, S. 36 f.; Ludwig Nohl, *Gluck und Wagner* (wie Anm. 12), v. a. S. 181–190 [Cosima bestätigt die gemeinsame Lektüre des Buches, in dem „einzelnes sehr gut (über Tristan z. B.), vieles aber unangenehm schwülstig“ sei, für den 20. und 21. Februar 1870 (*Die Tagebücher*, Bd. 1, S. 200 f.)]; Nohl, *Das moderne Musikdrama. Für gebildete Laien*, Wien 1884, S. 68 und passim; Carl Hermann Bitter, *Die Reform der Oper durch Gluck und Richard Wagners Kunstwerk der Zukunft*, Braunschweig 1884, R. [d. i. Rudolf] Schlößer, „Alceste‘ von Gluck im Verhältnis zu Richard Wagners Dramen“, in: *Allgemeine Deutsche Musikzeitung* 1884, S. 307, 315 ff.; Carl Friedrich Glasenapp, „Richard Wagner über Glucks Reformbestrebungen“, in: *Bayreuther Blätter* 1887, S. 341 ff.; ders., „Gluck“, in: *Wagner-Enzyklopädie*, Leipzig 1891, Bd. 1, S. 217 ff.; L. [d. i. Lina] Reinhard: „Gluck und Richard Wagner“, in: *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* 1902, S. 183 f.; H. [d. i. Henry] Thode: „Von Gluck – Richard Wagner“, in: *Beilage zur Täglichen Rundschau*, Berlin 1903, Nr. 230 und Stephan Wortsmann, „Die musikdramatischen Theorien Glucks und Richard Wagners – Beitrag zum Gluck-Jubiläum“, in: *NMZ* 1914, S. 426 ff.

⁷⁶ Vgl. Wagner, „Über die Ouvertüre“, in: *GS*, Bd. 7, S. 125.

⁷⁷ Wagner, „Glucks Ouvertüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“, 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“ (Hervorhebung von W. G. S.).

tionsinstanzen: Sie sind die „Schöpfer dieser vollkommenen Ouvertürenform“.⁷⁸ Obwohl Gluck noch häufig Ouvertüren der älteren Form verwendet, mit denen er „eigentlich, wie in der ‚Iphigenia in Tauris‘, nur zu der ersten Szene hinüberführ[t]“, stehen diese nach Wagner „in einem meistens sehr glücklichen Verhältnisse“ zur nachfolgenden Oper.⁷⁹ Gluck gelingt es also, trotz formaler Offenheit der Ouvertüre und daraus resultierender inhaltlicher Bindung an die erste Szene bereits den Gegenstand der eigentlichen Handlung anzudeuten. Die Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide* erweist sich dabei als „vollendetstes Meisterwerk“,⁸⁰ denn in ihr wird die Funktion der Anregung für die nachfolgende Handlung paradigmatisch erfüllt. „In mächtigen Zügen zeichnet hier der Meister den Hauptgedanken des Dramas mit einer fast ersichtlichen Deutlichkeit.“⁸¹ Dies gelingt Gluck durch eine dichotomische Konzeption, wie sie später auch für die meisten Ouvertüren Mozarts, Beethovens und Webers konstitutiv ist.⁸² Zwei in Bezug auf musikalische Struktur und emotionalen Gehalt stark kontrastierende Motive oder Themen (Wagner setzt beide Begriffe teilweise synonym) bilden das Grundgerüst dieses Typus. Ein solcher Themendualismus, wie er auch der Sonatenhauptsatzform zugrunde liegt, erweist sich nach Wagner als das „beste Verfahren bei der Konzeption einer Ouvertüre“.⁸³ Durch die Fokussierung auf die Hauptmotive wird eine Verstärkung des dramatischen Konflikts erreicht, so dass die Ouvertüre als Konzentrat der die Handlung tragenden Gegensätze erscheint.

„Wie schwierig, ja wie unmöglich wäre selbst Gluck der gleiche Erfolg gewesen, hätte er zwischen die so sprechenden Hauptmotive seiner Ouvertüre, für die Bezeichnung dieses oder jenes Vorganges im Drama, noch allenthalben Nebenmotive gestellt und verarbeitet, welche hier verschwunden wären, oder gar die Aufmerksamkeit des musikalischen Zuhörers abgelenkt und zerstreut hätten.“⁸⁴

In *Iphigénie en Aulide* erweist sich das Grundgerüst der dramatischen Handlung als „der Kampf oder mindestens die Entgegensetzung zweier feindlicher Elemente“, die einander im Verhältnis Mikrokosmos-Makrokosmos gegenüberstehen.⁸⁵ Den weltgeschichtlich-politischen Kontext repräsentiert das sich auf Kriegsfahrt nach Troja befindende Heer, dessen gemeinsames Ziel die Eroberung der Stadt ist. „[E]inzig von dem Gedanken der Ausführung desselben beseelt, verschwindet jedes menschliche Interesse vor diesem einzigen Interesse der ungeheuren Waffe.“⁸⁶ Demgegenüber steht die private Ebene der Vater-Tochter-Beziehung, die dem politischen Machtinteresse das „besondere

⁷⁸ Wagner, „Über die Ouvertüre“, S. 126.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., S. 127.

⁸¹ Ebd. Beethovens *Leonore III* kann indes keinen Vorbildcharakter beanspruchen, denn „sie bietet, wie in allzu feuriger Vorausnahme, das ganze bereits in sich abgeschlossene Drama“ (ebd., S. 132). Dies führt nach Wagner dazu, „daß sie entweder vom Zuhörer nicht verstanden oder irrig aufgefaßt wird, sobald diesem nicht etwa die ganze Handlung schon zum voraus bekannt ist, oder aber, wird sie vollkommen verstanden, so schwächt sie unzweifelhaft den Genuß am darauffolgenden explizierten dramatischen Kunstwerke selbst“. Vor diesem Hintergrund handelt es sich bei *Leonore III* schon nicht mehr um eine Ouvertüre, „wenn wir unter dieser Benennung ein Tonstück verstehen, welches dazu bestimmt sein soll, vor dem Beginne eines Dramas, zur Vorbereitung auf den bloßen Charakter der Handlung, ausgeführt zu werden“ (ebd., Hervorhebung von W. G. S.).

⁸² Vgl. ebd., S. 126 und 133 f. Als Beispiele führt Wagner an: *Die Entführung aus dem Serail* (S. 126), *Don Giovanni* (S. 133), *Die Zauberflöte* (S. 135), *Fidelio* (S. 134), *Egmont* (S. 134), *Coriolan* (S. 134), *Freischütz* (S. 134), *Oberon* (S. 135).

⁸³ Ebd., S. 133.

⁸⁴ Ebd., S. 134.

⁸⁵ Ebd., S. 133.

⁸⁶ Ebd.

Interesse der Erhaltung eines menschlichen Lebens, die Rettung einer zarten Jungfrau“ entgegenstellt.⁸⁷ Glucks Verdienst liegt nun darin, die Dichotomie zwischen Liebe und Macht „musikalisch gleichsam personifiziert“ zu haben.⁸⁸ „Sogleich erkennt man an der ungeheuren Wucht des im Unisono ehern daherschreitenden Hauptmotivs die in einem einzigen Interesse vereinigte Waffe,^[89] während sofort in dem folgenden Thema das jenem entgegenstehende andre Interesse des leidenden zarten Individuums uns mitleidvoll stimmt.“⁹⁰

In seinem Aufsatz „Glucks Ouvertüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“ gibt Wagner eine detailliertere Darstellung der Ouvertürenstruktur:

- 1) ein Motiv des Anrufes aus schmerzlichem, nagendem Herzensleiden;
[Einleitung: T. 1–19]
- 2) ein Motiv der Gewalt, der gebieterischen, übermächtigen Forderung;
[Hauptmotiv: T. 19–39]
- 3) ein Motiv der Anmut, der jungfräulichen Zartheit;
[Hauptmotiv: T. 39–49]
- 4) ein Motiv des schmerzlichen, qualvollen Mitleidens
[Hauptmotiv: T. 62–85].⁹¹

Die Hauptmotive zwei und drei bilden nach Wagner den zweiten Themenkomplex, der zum ersten stark kontrastiert. Die gesamte Ouvertüre erscheint daher „als der fortgesetzte, durch wenige abgeleitete Nebenmotive verbundene Wechsel dieser (drei letzten) Hauptmotive“.⁹²

Anders als in den Symphoniesätzen Beethovens stellt für Wagner die musikalische Verarbeitung der beiden Themen nicht das eigentliche Kernstück der Ouvertüre dar, weil „einzig schon in dieser Entgegenstellung der Widerstreit und demzufolge die Bewegung gegeben ist“.⁹³ Das Prinzip der „dualen Kontrastierung“ bestimmt somit die formale Anlage der Ouvertüre; die am Sonatenhauptsatz orientierte triadische Struktur wird dagegen unterminiert. Wagner denkt hier schon ganz im Sinne des mit Komplementärgegensätzen operierenden ästhetischen Diskurses in *Oper und Drama*. Wie Gluck dort als „reflektierter“ Komponist in produktive Opposition zum „naiven“ Mozart gesetzt und aus deren dialektischem Kontrast das Kunstwerk der Zukunft als „ideales“ synthetisiert wird, so konstituiert der Themendualismus der Ouvertüre den dramati-

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Wagner übernimmt dasselbe Motiv in seinen *Festmarsch zur Hundertjahrfeier der amerikanischen Unabhängigkeit*, den er Anfang 1876 im Auftrag des Musikdirektors Theodor Thomas aus Philadelphia komponiert. Dort steht das Motiv mit der dreimaligen Wiederholung einer Auftakt-Triole von der Unterquart zum Grundton jedoch unmittelbar am Anfang der Komposition (vgl. Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München 1980, S. 692).

⁹⁰ Wagner, „Über die Ouvertüre“, S. 133.

⁹¹ Ders., „Glucks Ouvertüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“, S. 105. Vgl. auf S. 270 meine differenziertere Analyse der Ouvertüre, in der auch das jeweilige Auftreten der einzelnen Themen mitberücksichtigt ist. Hierauf wird im folgenden Abschnitt Bezug genommen.

⁹² Ebd. Klaus Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks* (= *Analecta Musicologica* 13), Köln 1973, S. 165, greift in seiner Analyse der Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide* Wagners Gliederung auf. Indem er den Beginn der 1. Szene miteinbezieht, kommt er zu einer fünfteiligen Rahmenform:

A	B	C	B	A
Einleitung	Unisono	Hauptabschnitt	Unisono	Beginn der 1. Szene
T. 1–19	T. 19–27	T. 27–179	T. 179–188	

Der viel zu umfangreiche und undifferenzierte Hauptabschnitt C widerspricht hingegen der wagnerschen Analyse. Vgl. hierzu kritisch S. 270.

⁹³ Wagner, „Über die Ouvertüre“, S. 133.

Die formale Anlage von Glucks Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide*¹

A. Einleitung (T. 1–19)

(„Motiv des Anrufes aus schmerzlichem, nagendem Herzenleiden“)²

B. Hauptteil (T. 19–188):

I. Exposition der drei Hauptthemen (T. 19–85):

- | | | | | |
|----|--------------------------------|---------------|------------|---|
| 1) | 1. Hauptthema | + Überleitung | (T. 19–39) | („Motiv der Gewalt, der gebieterischen, übermächtigen Forderung“) |
| 2) | 2. Hauptthema | | (T. 39–49) | („Motiv der Anmut, der jungfräulichen Zartheit“) |
| 3) | 1. Variante des 1. Hauptthemas | + Überleitung | (T. 49–62) | |
| 4) | 3. Hauptthema | | (T. 62–85) | („Motiv des schmerzlichen, qualvollen Mitleidens“) |

II. Kulmination (T. 85–111):

- | | | | |
|----|--------------------------------|---------------|--------------|
| 1) | 2. Variante des 1. Hauptthemas | + Überleitung | (T. 85–101) |
| 2) | 2. Hauptthema | | (T. 101–111) |

III. Reexposition der drei Hauptthemen (T. 111–179):

- | | | | |
|----|--------------------------------|---------------|----------------------------|
| 1) | 1. Hauptthema* | ↳ Überleitung | (T. 111–130) |
| 2) | 2. Hauptthema | | (T. 130–140) |
| 3) | 1. Variante des 1. Hauptthemas | + Überleitung | (T. 140–153) |
| 4) | 3. Hauptthema* | | (T. 153–179) |
| 5) | 1. Hauptthema | | (T. 179–188/vgl. T. 19–27) |

C. Konklusion (Beginn der ersten Szene)

(= Einleitung)

* leichte Modifikation

¹ Die Taktangaben beziehen sich auf Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Aulide*, hrsg. von Gerhard Croll (= Sämtliche Werke I, 5a), Kassel 1987, S. 5–28.

² Wagner, „Glucks Ouvertüre zu ‘Iphigenia in Aulis’“, S. 105.

schen Grundkonflikt der nachfolgenden Oper, der nun seinerseits nach einer Lösung verlangt. Wagners Ouvertürenkonzeption gehorcht also denselben oppositionär-komplementären Regeln wie der gesamte opernästhetische Diskurs. Das evolutionäre Element der symphonischen Tradition, die Durchführung, wird dagegen weitgehend verabschiedet. Entwicklung resultiert nach Wagner nämlich nicht (wie in der Sonatenhauptsatzform) aus der Verarbeitung der beiden Hauptthemen, sondern aus der Dialektik ihres Kontrasts. Sie sind

„nebeneinander gestellt; denn auseinander entwickelt konnten sie nur insofern sein, als jedes einzelne sich dadurch für den Eindruck am kenntlichsten macht, daß es einen Gegensatz dicht neben sich gestellt bekommt, so daß allerdings die Wirkung dieser scharfen Nebeneinanderstellung, somit der empfangene Eindruck des vorhergehenden Motives auf die besondere Wirkung des folgenden Motives von Bedeutung, ja von entscheidendem Einflusse ist.“⁹⁴

An die Stelle einer strengen Durchführung tritt nun bei Wagner die „Kulmination“ im Widerstreit der beiden Themen, der dann notwendig eine „Konklusion“ folgen muss, „denn unsere Empfindung verlangt danach, für die eine oder die andre Stimmung sich gänzlich zu entscheiden“.⁹⁵ Wagner erweist sich hier als Paradigma eines Programm-musikers, für den Fragen der Form nur im Rekurs auf inhaltliche Komponenten zu beantworten sind. Seine Ouvertürenkonzeption ist im Grunde wirkungsästhetisch bestimmt. Nicht der Kunstgrad der musikalischen Ausgestaltung macht den Wert der Ouvertüre aus, sondern die möglichst adäquate Darstellung des dramatischen Hauptgedankens.⁹⁶

Dass der gesamte opernästhetische Diskurs hier durch die Genese oppositionärer Beziehungen funktioniert, zeigt auch der Versuch einer Integration der aristotelischen Tragödientheorie. Indem Wagner den in der Ouvertüre exponierten Hauptthemen die Affekte „Schrecken“ und „Mitleid“ zuspricht,⁹⁷ passt er nicht nur den poetischen Diskurs der Antike in klassizistisch-idealistische Denkformationen ein, sondern nimmt auch wieder die bereits erwähnte strategische Transformation vor: Er überträgt genuin dramentheoretische Kategorien auf Phänomene der (Instrumental-)Musik. Die durch die beiden Hauptthemen erregten Empfindungen sollen jedoch nicht wie bei Aristoteles zur „Katharsis“ führen, sondern eine „erhaben aufgeregte Stimmung“ erzeugen, „die uns auf ein Drama vorbereitet, dessen höchste Bedeutung sie uns im voraus enthüllt und

⁹⁴ Wagner, „Glucks Ouvertüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“, S. 105. Glucks Ouvertüre enthält nur einen recht kurzen Mittelteil (T. 85–111), in dem erstes und zweites Hauptthema nochmals unvermittelt kontrastiv nebeneinander gestellt werden; eine Verarbeitung erfolgt nicht.

⁹⁵ Wagner, „Über die Ouvertüre“, S. 134. Der „Kulmination“ (direktes Aufeinandertreffen der beiden Hauptthemen im Mittelteil) folgt die „Reexposition“ (T. 111–179), die ebenfalls stark kontrastiv organisiert ist, bevor die Musik der „Einleitung“ (und damit das Motiv des väterlichen „Herzensleiden“) erneut die Oberhand gewinnt und die dramatische Spannung löst („Konklusion“).

⁹⁶ Vor diesem Hintergrund ist für Wagner „Einfachheit in der Anwendung der Mittel“ auch kein künstlerisches Defizit („Über die Ouvertüre“, S. 134). Gluck selbst propagiert ja im *Épître dédicatoire de l'opéra d'Alceste* die ‚Einfachheit‘ als das Prinzip künstlerischer Wahrhaftigkeit. „J'ai cru [...] que la plus grande partie de mon travail devoit se réduire à chercher une belle simplicité, & j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté“ (S. 16). Dies gilt jedoch nicht allein für die Musik, sondern auch für das Drama. „[L]e célèbre Auteur de l'*Alceste* [...] a substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux froides & sententieuses moralités, des passions fortes, des situations intéressantes, le langage du cœur & un spectacle toujours varié“ (ebd., S. 16 f.). Wort und Ton müssen im Sinne Rousseaus als Ausdruck der Natur des Menschen ‚natürlich‘ sein, „[car] la simplicité & la vérité sont les grands principes du beau dans toutes les productions des Arts“ (ebd., S. 17). Vgl. hierzu Walther Siegmund-Schultze, „Wahrheit, Einfachheit, Natürlichkeit: Christoph Willibald Gluck – Ein Komponist zwischen den Zeiten?“, in: *MuG* 37 (1987), S. 562–567. Hier v. a. S. 564.

⁹⁷ Wagner, „Über die Ouvertüre“, S. 133.

dadurch uns anleitet, die folgende Handlung selbst nach dieser Bedeutung zu verstehen“.⁹⁸ Die Beziehung zwischen Ouvertüre und Oper bleibt nach Wagner jedoch eine rein strukturelle, d. h. auf die dem dualistischen Prinzip inhärente Dialektik beschränkt. Der „Punkt der Berührung mit dem dramatischen Sujet“ liegt somit allein „in dem Charakter der beiden Hauptthemen, sowie in der Bewegung [...], in welche diese die musikalische Ausarbeitung versetzt.“⁹⁹ Die Gegenüberstellung der beiden Themen muss aber unter rein musikalischen Gesichtspunkten erfolgen. „[N]ie dürfte sie sich auf den Gang der Ereignisse im Drama selbst beziehen, weil ein solches Verfahren in unbefriedigender Weise alsbald den einzig wirksamen Charakter des Tonstücks aufheben würde.“¹⁰⁰ Wagner tritt hier für die Autonomie des Musikalischen gegenüber dem Dramatischen ein. Denn die einzelnen Kunstformen gehorchen trotz der angestrebten Synthese im Gesamtkunstwerk auch weiterhin ihren eigenen Gesetzen. Die Musik darf sich nicht dramaturgischen Begebenheiten unterordnen, sondern bildet eine gleichberechtigte Kunst, die mit ihren Mitteln das Substrat der Handlung ausgestalten soll. „Die höchste Aufgabe bestünde bei dieser Auffassung der Ouvertüre demnach darin, daß mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik die charakteristische Idee des Dramas wiedergegeben und zu einem Abschluß geführt würde, welcher der Lösung der Aufgabe des szenischen Spiels vorahnungsvoll entspräche.“¹⁰¹

Weshalb Gluck nach Wagner hier eine höchst avancierte Position vertritt, während er im Bereich der Opernkonzeption eher konservativ agiert, hat theoretische Gründe. So sind dem triadischen Modell der schillerschen Ästhetik, das unter wechselnder Betonung von Alterität und Synthese den gesamten opernästhetischen Diskurs konfiguriert, letztlich alle diesem Diskurs zugehörigen Komponenten unterworfen, d. h. sowohl die Ouvertüre als auch die Oper selbst. Zwischen den einzelnen Komponenten und dem gesamten Regelsystem muss aber eine formative Adäquanz herrschen, wenn sie – wie Wagner fordert – in einem produktiven Beziehungsverhältnis stehen sollen. Ouvertüre und Oper haben daher „im Wesen der Instrumentalmusik“¹⁰² konzipiert zu sein. Aufgrund der Ähnlichkeit der Organisation (sowohl die klassizistische Ästhetik als auch die Sonatenhauptsatzform sind oppositionär-komplementär operierende Modelle) ist die Ouvertüre als Instrumentaltonstück weniger formierungsbedürftig als die an vokalmusikalische Traditionen (Primat des Gesangs, Alternation von Rezitativ und Arie [o. ä.], Wiederholungsstrukturen etc.) gebundene Oper. Hieraus erklärt sich, warum Wagner in Glucks Werk bestimmten Elementen unterschiedliche Innovationsgrade zuschreibt. Bewertungsmaßstab ist allein die erreichte (oder eben noch nicht erreichte) strukturelle Gleichartigkeit mit Wagners idealistisch formiertem opernästhetischen Diskurs.

Vor diesem Hintergrund ist es problematisch, ein Phänomen wie Wagners Gluck-Rezeption allein im Rekurs auf inhaltliche Aspekte zu behandeln. Dass diese nicht immer den erhofften Erkenntnisgewinn bringen, lässt sich – wie oben bereits angedeutet – am Beispiel der Kategorie „Werkkenntnis“ zeigen. So gibt es nach Ansicht von Reinhard Strohm in dem Aufsatz *Über die Ouvertüre* (1840/41) keine Hinweise, „daß

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd., S. 134 (Hervorhebungen W. G. S.).

¹⁰⁰ Ebd., S. 135.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd., S. 134.

Wagner sich damals mit der Iphigenienouvertüre, oder überhaupt mit Gluck, eingehend beschäftigt hätte“.¹⁰³ Als Belege führt er an, dass Wagner in seinem Aufsatz an keiner Stelle auf die Overtüre zu *Alceste* rekurriere, obwohl Gluck sich in der berühmten Vorrede zur Erstausgabe der Oper (1769) gerade für die programmatische Anbindung der Overtüre an die nachfolgende Handlung ausspreche. Zudem habe Wagner Glucks Werk in seinem Aufsatz *Über deutsche Musik*, der fast zeitgleich erscheint (Sommer 1840), nicht mit einem Wort erwähnt. Dass Gluck in *Über die Overtüre* dann eine so große Rolle spielt, hat nach Ansicht Strohm vor allem taktische Gründe. „Die Overtüre zu *Iphigénie en Aulide* diene Wagner nur als eine Art trojanisches Pferd. Mit dem Lobe Glucks hoffte er sich die Aufmerksamkeit desjenigen zu verschaffen, dem seine Kritik an formzersetzender Handlungsmalerei eigentlich galt: Berlioz.“¹⁰⁴ Strohm überschätzt in diesem Zusammenhang jedoch die normative Kraft des Faktischen. Denn obwohl Wagner bereits über eine gute Kenntnis des gluckschen Œuvres verfügt, als er *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), *Oper und Drama* (1852) und *Über die Bestimmung der Oper* (1871) schreibt, unterscheiden sich die jeweiligen Muster der Rezeption sehr stark. Wagners Gluck-Verständnis lässt sich daher nicht allein im Rekurs auf die jeweils vorhandene Werkkenntnis darstellen; diese ist nicht die alleinige Ursache für strategische Variationen. Strohm übersieht, wie stark Wagners Gluck-Bild durch das zugrunde liegende theoretische Modell formiert ist. Selektionen und Strategien in der Rezeption ergeben sich nicht zuletzt daraus, dass sich bestimmte Elemente und Parameter dem opernästhetischen Diskurs leichter ‚einpassen‘ lassen als andere. Die Folge davon sind nicht nur Divergenzen (in der Bewertung von Glucks Opernreform), sondern auch Kontinuitäten (in der Bewertung von Glucks Overtüren). So beurteilt Wagner die Overtüre zu *Iphigénie en Aulide* auch in späteren Jahren, nachdem er sich nachweislich intensiver mit Gluck beschäftigt hat, noch immer überaus positiv und erkennt keine andere als gleichwertig an. Es spielt für die Strategie der Rezeption demnach nur eine untergeordnete Rolle, ob er die Overtüre 1840/41 tatsächlich schon kannte oder ‚nur‘ den opernästhetischen Diskurs darüber.¹⁰⁵

VIII.

In seiner *Archäologie des Wissens* weist Foucault darauf hin, dass das von ihm entwickelte Verfahren der Diskursanalyse das Ereignishafte rehabilitieren möchte gegenüber der allgegenwärtigen (hermeneutischen) Tendenz zur Harmonisierung von Diskontinuitäten.¹⁰⁶ Vor diesem Hintergrund soll auch hier nicht versucht werden, die verschiedenen Aspekte, Formen und Patterns von Wagners Gluck-Rezeption dem Raster eines konsistenten Erklärungsschemas einzupassen. Dennoch scheinen die meisten Divergenzen und Kontinuitäten in der Bewertung strategischer Provenienz zu liegen. So nutzt der Musiktheoretiker Wagner zunächst geschickt die Gluck-Euphorie des beginnenden 19. Jahrhunderts, die er – in Unkenntnis des Werks – als Jugendlischer noch

¹⁰³ Reinhard Strohm, „Gedanken zu Wagners Opernouvertüren“, in: *Wagnerliteratur – Wagnerforschung. Bericht über das Wagner-Symposion von München 1983*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Egon Voss, Mainz 1985, S. 71.

¹⁰⁴ Ebd. Strohm bezieht sich hier wohl auf eine Stelle in Wagners Autobiographie *Mein Leben* (vgl. S. 227 f.).

¹⁰⁵ Vgl. ders., „Glucks Overtüre zu ‚Iphigenia in Aulis‘“, S. 98 ff.

¹⁰⁶ Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1973, S. 13, 16–18, 28, 43 f. und passim.

nahezu uneingeschränkt teilt. Gluck wird daher im Sinne des ästhetisch-politischen Diskurses zum großen Opernreformer stilisiert, der als Vorläufer und damit Legitimationsinstanz des eigenen Projektes dienen soll. Mit zunehmender Entwicklung und damit ästhetischer Formationskraft von Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks weicht die anfängliche Idolatrie einer differenzierteren Darstellung, die in der partiellen diskursiven Autonomie privater Äußerungen einen mitunter überaus kritischen Charakter annehmen kann. Dennoch weiß Wagner, dass Gluck im offiziellen theoretischen Diskurs über Musiktheater noch immer eine Instanz ist, auf die sich jeder ernstzunehmende ‚Opernreformer‘ – und als solcher versteht sich natürlich auch Wagner – berufen muss. Er versucht daraufhin zwischen dem Revolutionär und dem Traditionalisten Gluck zu unterscheiden, konservative und progressive Aspekte der sogenannten ‚Opernreform‘ zu trennen. Glucks Verdienst besteht vor allem in der Reduktion des Improvisatorisch-Willkürlichen im Bereich der künstlerischen Darbietung (womit er zugleich die Konstituierung eines neuen Werkbegriffs vorbereitet), weniger in wirklichen Veränderungen der dramatisch-musikalischen Konzeption der Oper – die Ouvertüre aus den genannten Gründen ausgenommen. Auf diese Weise wird Gluck (wie allen großen Opernkomponisten) mit Hilfe des von Schiller adaptierten Kategoriensystems eine spezifische Stellung in der Geschichte des Musiktheaters zugewiesen. Diese ist im Sinne des in *Oper und Drama* propagierten und an Hegel geschulten synthetischen Verfahrens notwendig defizitär. Vor der Folie der durch das Gesamtkunstwerk vorgegebenen literarischen, musikalischen und philosophischen Teloi bleibt Glucks Reformtätigkeit ebenso auf einen Teilbereich beschränkt wie die der Weimarer Klassiker Goethe und Schiller, mit denen Mozart und er in dem späten Aufsatz „Über die Bestimmung der Oper“ denn auch folgerichtig parallelisiert werden. Wagner weist Gluck in seinen ästhetischen Schriften eine strategische Funktion zu, die in erster Linie der Beglaubigung des eigenen Konzepts dient – sei es in Form einer „linearen“ oder „synthetischen Harmonisierung“. Hieraus erhellt aber auch, warum sich Wagner in Briefen und Tagebüchern wesentlich kritischer über den ‚großen Opernreformer‘ äußert als in seinen musiktheoretischen Essays. Dennoch lassen sich die aufgezeigten Divergenzen seiner Gluck-Rezeption nicht allein diskursstrategisch erklären. Wagners trotz aller Formierungen durchaus vielschichtige und sichtlich um Detailgenauigkeit bemühte Beurteilungsversuche offenbaren letztlich auch eine tiefe Unsicherheit, dem Phänomen „Gluck“ und seiner nicht unproblematischen Wirkungsgeschichte ästhetisch gerecht zu werden.