

## **Kulturgeschichte der Neuzeit**

d. Krisis d. europäischen Seele von d. schwarzen Pest bis zum 1. Weltkrieg  
Barock und Rokoko, Aufklärung und Revolution

**Friedell, Egon**

**München, [1950]**

Gluck und Haydn

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79487](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-79487)

uns die glänzendsten Züge des menschlichen Herzens“ und die plötzliche Unterbrechung des Berichts: „Das Fräulein – doch nein! davon wird das Ende reden.“ In allen epischen Produkten aus dieser Periode ist die Darstellung nirgends zur reinen Gestaltung auskristallisiert, sondern schwankt stets zwischen Lehrdichtung im Gellertstil und Kolportage im Vulpiusstil, wobei der Autor immer persönlich hineinredet, demonstriert, moralisch ermahnt oder abschreckt und störend in die Werkstatt blicken läßt; man denke an Stellen wie etwa die im „Verbrecher aus verlorener Ehre“: „Den folgenden Teil der Geschichte übergehe ich ganz; das bloß Abscheuliche hat nichts Unterrichtendes für den Leser.“ Überhaupt war der künstlerische Blick des jungen Schiller darin noch ganz von der „Aufklärung“ getrübt, daß er den Hauptzweck der Poesie in die sittliche Besserung des Publikums verlegte, wie er es unzählige Male ausgesprochen und nur als Dramatiker nicht praktiziert hat, weil hier sein grandioser Gestaltungstrieb stärker war als seine pädagogischen Absichten. Im Prinzip aber wies er auch der Schaubühne die nützliche Aufgabe zu, uns die Schurken kennen zu lehren und uns dadurch vor ihnen zu schützen: „Wir müssen ihnen ausweichen oder beggnen; wir müssen sie untergraben oder ihnen unterliegen. Jetzt aber überraschen sie uns nicht mehr. Wir sind auf ihre Anschläge vorbereitet. Die Schaubühne hat uns das Geheimnis verraten, sie ausfändig und unschädlich zu machen.“ Aus dieser Wurzel stammte auch seine damalige Vorliebe für die Schwarzweißtechnik, die Kontrastierung fleckenlos reiner Engelsgestalten wie Louise und Amalia und restlos verruchter Bösewichter wie Wurm und Franz Moor, der aber seine Theaterstücke einen großen Teil ihrer Wirkung verdanken.

Gluck und Haydn Die Didaktik drang damals sogar bisweilen in die Musik, zum Beispiel bei Haydn, der zusammen mit Gluck und Mozart das Triumvirat der großen Tondichter jenes Zeitalters bildet. Sie lebten alle drei in Wien, wo sie, wie es bei Genies in dieser Stadt die Regel ist, nicht gebührend anerkannt wurden. Gluck war Hofkapellmeister unter Maria Theresia und hatte erst als Sechzigjähriger, 1774, seinen ersten großen Erfolg mit der Aufführung seiner „Iphigenie in Aulis“

in Paris, obgleich er dort die tiefeingewurzelte Tradition Lullys und Rameaus zu besiegen hatte. Schon während der Proben tobte in den Cercles, Assembléen und Kaffeehäusern der Kampf der „Gluckisten“ und der „Piccinnisten“, die auf Niccolò Piccinni, den hochbegabten Vertreter der neapolitanischen Richtung, schworen. Lange vor Beginn der Première war das Theater belagert und Zwischenhändler erzielten ein Vielfaches der Eintrittspreise; als man nach einer Serie ausverkaufter Häuser Rameaus „Castor und Pollux“ einzuschieben versuchte, kam fast niemand. Selbst die Dauphine Marie Antoinette, die für das Geistesleben ihrer Zeit viel weniger Interesse hatte als für den Spieltisch und die Schneiderin, war entzückt: als sie eines Tages durch den Bois de Boulogne ritt, wandte sie plötzlich mit dem Ausruf „*Mon Dieu, Gluck!*“ ihr Pferd, eilte auf den Meister zu und überschüttete ihn mit Komplimenten; das umherstehende Volk war tief gerührt und rief: „Was für eine schöne, liebenswürdige Königin werden wir einmal haben!“ Noch in demselben Jahr fand auch der „Orpheus“, der in Wien nur mäßigen Beifall erzielt hatte, bei den Parisern eine begeisterte Aufnahme. Aber erst die „Iphigenie auf Tauris“ brachte 1779 den vollständigen Sieg: die bisherigen Gegner verstummten und selbst Piccinni wurde Gluckist.

In der Zueignung der „Alceste“, die an den Großherzog von Toskana, den späteren Kaiser Leopold den Zweiten, gerichtet war, sagt Gluck: „Es war meine Absicht, alle Mißbräuche zu verbannen, die durch die Eitelkeit der Sänger und die Nachgiebigkeit der Musiker in die italienische Oper eingedrungen sind und aus dem prunkvollsten und schönsten aller Schauspiele das lächerlichste und langweiligste gemacht haben . . . ich habe versucht, alle jene Auswüchse zu beseitigen, gegen die der gesunde Menschenverstand und der gute Geschmack schon so lange vergeblich kämpfen . . . Ich habe ferner geglaubt, meine Hauptarbeit dem Streben nach einer schönen Einfachheit widmen zu müssen, und habe es vermieden, auf Kosten der Klarheit mit Kunstfertigkeiten zu prunken.“ In diesen Worten ist in der Tat der Inhalt der Gluckschen Reform umschrieben: er hat die Oper von der anmaßenden und absurd Herrschaft der *aria di bravura* befreit und durch schlichten Wahrheitswillen, lebensvolle

Charakteristik und echtes Gefühl vermenschlicht und vertieft, ob-schon in der Verwirklichung seiner letzten Ziele durch klassizistische Kühle und Bewußtheit gehemmt. Seine Rezitativuntermalungen, seine großen Ensemblefinali und monologischen Arien und seine „Intradén“, die „die Zuschauer auf die Handlung vorbereiten und sozusagen deren Inhalt ankündigen“ sollten (während in der italienischen Oper zwischen Ouvertüre und Drama keinerlei Beziehung bestand), sind für Generationen vorbildlich geworden. Sein Oeuvre bedeutet gegenüber dem Metastasianismus einen Durchbruch zur Vereinfachung, Vernatürlichung und Beseelung, aber andererseits gerade durch seine architektonische Klarheit und imposante Linien-strenge eine Reduktion und Entfärbung, einen Sieg jener Kunst-anschauung, deren großartige und verhängnisvolle Rolle im euro-päischen Kulturleben noch eingehender zu erörtern sein wird.

Was für Gluck Paris war, das wurde für Josef Haydn London, wo er für seine Symphonien mit Einnahmen, Gesellschaftshuldi-gungen und öffentlichen Ehrungen überschüttet wurde. Seine Kirchenmusik, wegen ihres „weltlichen“ Charakters vielfach ange-feindet, ist gleichwohl tief katholisch und fast noch barock: sie be-jahrt die Welt, aber auf dem Untergrunde der Transzendenz. Aus seinen weltberühmten Oratorien „die Schöpfung“ und „die Jahres-zeiten“ redet das rousseauische Naturgefühl des Jahrhunderts, aber geläutert durch die milde Heiterkeit einer *anima candida* von echter Naivität.

Mozarts  
Lebens-  
gleichung Auch Mozart lebte in Wien in ebenso dürftigen Verhältnissen wie anfangs Gluck und Haydn, refüsierte aber trotzdem die Einladung Friedrich Wilhelms des Zweiten, der ihm einen hochdotierten Ka-pellmeisterposten in Berlin antrug. Seine Opern brachte er fast alle in Wien zur Uraufführung, obgleich sie dort infolge kleinlichster und gehässigster Intrigen nur wenige Wiederholungen erzielten: bei der ersten Vorstellung des „Figaro“ sangen die Italiener absicht-lich so schlecht, daß das Werk durchfiel, während es in Prag sogleich einen stürmischen Erfolg hatte. Die Produktion Mozarts ist in ihrer Fülle und Vielseitigkeit vielleicht das erstaunlichste Phänomen der gesamten europäischen Kunstgeschichte. Er war in allem ein Mei-