

Gluck-Studien

Im Auftrag der Internationalen
Gluck-Gesellschaft

herausgegeben von
Gerhard Croll

Band 4

Gerhard Croll: Gluck-Schriften
Ausgewählte Aufsätze
und Vorträge 1967–2002

Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Prag

Gerhard Croll Gluck-Schriften

Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 1967–2002

Herausgegeben
von Irene Brandenburg
und Elisabeth Richter

unter Mitarbeit von Renate Croll
mit einem Geleitwort von Josef-Horst Lederer



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Prag

Redaktion und Drucklegung des vorliegenden Bandes wurden unterstützt von Stadt und Land Salzburg, von der Paris-Lodron-Universität Salzburg, dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg, der Internationalen Salzburg Association und der Internationalen Gluck-Gesellschaft.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Besuchen Sie uns im Internet:
www.baerenreiter.com

© 2003 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Printed in Germany
ISBN 3-7618-1606-5

Inhalt

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Vorwort | 9 |
| Geleitwort | 11 |
| Abkürzungen | 13 |
| Gluck in Wien | |
| Anmerkungen zu ‚Gluck in Wien‘ | 15 |
| Gluck in Wien | 23 |
| Musikdramen | |
| Christoph Willibald Gluck: ‚Orfeo ed Euridice‘ | 27 |
| Glucks ‚Alceste‘ in Wien und Paris | 39 |
| Gluck, ‚Alceste‘ und Salieri in Wien und in Italien | 45 |
| Gluck, Paris und ‚Armide‘ | 51 |
| ‚... Mit Leben und Geschick arrangiert ...‘. Zu Glucks ‚Iphigénie en Tauride‘ | 55 |
| Glucks ‚Echo und Narziss‘ im Hellbrunner Steintheater | 61 |
| Tanzdramen | |
| Ballett und Pantomime um 1750 in Wien | 63 |
| Überlegungen zur Echtheit Gluck zugeschriebener Ballette | 67 |
| Glucks ‚Don Juan‘ freigesprochen. Bemerkungen zum Brand des Kärntnertheaters von 1761 | 71 |
| Gluck in Wien – 1762. Zwischen ‚Don Juan‘ und ‚Orfeo ed Euridice‘ | 75 |
| Ein unbekanntes tragisches Ballett von Gluck | 85 |
| Italienische Opere serie und Opernserenaden | |
| Bemerkungen zum Verhältnis von Opera seria und Ballett im 18. Jahrhundert | 89 |
| Glucks Debüt am Burgtheater: ‚Semiramide riconosciuta‘ als Festoper für die Wieder- eröffnung des Wiener Burgtheaters 1748 | 97 |
| ‚Il mio ritratto fatto in Roma ...‘. Ein neues ‚frühes‘ Gluck-Bild | 105 |
| Glucks zweiter Einstand in Wien, oder Semiramide, Claudia, Alceste und Maria Theresia ... | 113 |
| Christoph Willibald Gluck: ‚Issipile‘ (1752), Arie ‚Parto, se vuoi così‘ | 117 |
| ‚Le Cinesi‘, eine Opernserenade von Christoph Willibald Gluck | 121 |
| ‚Fundort Sammelband‘. Zwei unbekannte ‚Cori‘ von Christoph Willibald Gluck | 129 |
| ‚La danza‘ von Christoph Willibald Gluck | 137 |
| Eine Premiere nach 222 Jahren. Zur Aufführung von Metastasio-Glucks ‚La corona‘ im Schloss Schönbrunn | 141 |
| Gluck und seine Zeitgenossen | |
| Opernreformen – Opernreformer: Zeno und Gluck | 147 |
| Giacomo Durazzo in Wien – Musik und Politik am Kaiserhof (1754–1764) | 149 |
| Durazzo, Cavaliere di Musica – Gluck, Cavaliere dello sperone d’Oro | 159 |
| Haydn – Philemon und Baucis – Gluck | 167 |
| Gluck und Mozart | 177 |
| Der ‚alte Gluck‘ und Mozart in Wien | 185 |
| Figaro und Don Juan. Über das spanische Kolorit bei Mozart | 195 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Das „Andantino für Klavier“ KV 236/588b, eine Gluck-Bearbeitung als Variationen-Thema. Bemerkungen zur autographen Überlieferung, zu Zweckbestimmung und Datierung | 201 |
| Beethoven und Gluck | 211 |
| Abbildungen | 221 |
| Quellen zu Musik und Theater | |
| Neue Quellen zu Musik und Theater in Wien 1758–1763. Ein erster Bericht | 253 |
| Böhmen – Schwarzenberg – Wien | 259 |
| Gluck-Quellenstudien in St. Petersburg | 265 |
| Musiker und Musik in der Privatkorrespondenz von Wenzel Anton Fürst von Kaunitz. Informanten und Informationen | 267 |
| Gluck und Europa | |
| Gluck und sein Umkreis | 283 |
| Glucks (Miss)-Erfolge an italienischen Bühnen | 289 |
| Gluck, Wien und Neapel | 295 |
| Wien und St. Petersburg: Kulturexport und -rezeption | 301 |
| Glucks Musik für mechanische Musikinstrumente | |
| Eine „Joueuse de timpanon en forme de petit Clavecin“ mit Musik von Christoph Willibald Gluck | 313 |
| Einige Bemerkungen zur Musik von Gluck auf ‚mechanischen Claviorgana‘ | 323 |
| Intarsierte Musik – Musikalische Marketerien. Eine Pergolesi-Arie 1776 bei David Roentgen . | 327 |
| Gluck-Gesamtausgabe und Gluck-Gesellschaft | |
| Die Gesamtausgabe der Werke von Christoph Willibald Gluck, gestern und heute | 337 |
| Gründung einer „Internationalen Gluck-Gesellschaft“ in Wien | 343 |
| ‚Gluck in Salzburg?‘ Rück- und Ausblicke zur Gluckforschung und -edition in Österreich . . . | 347 |
| Abschied mit Gluck | 351 |
| Anhang | |
| Nachweise der Beiträge | 361 |
| Verzeichnis der zitierten Literatur | 365 |
| Zum Stand der Gluck-Gesamtausgabe | 372 |
| Register | 374 |

„Il mio ritratto fatto in Roma ...“ Ein neues ‚frühes‘ Gluck-Bild

(ÖMZ 1987)

Zwei Bildnisse sind es vor allen anderen, die bis zur Mitte unseres Jahrhunderts das ‚Gluck-Bild‘ allgemein geprägt haben: Jean-Antoine Houdons Gipsbüste, 1775 in Paris entstanden (Abbildung 1, S. 221), und das im Winter 1774/75 (ebenfalls in Paris) von Joseph-Siffredè Duplessis gemalte Ölbild *Gluck am Spinett* (Abbildung 2, S. 222). Beide Bildnisse, ähnlich in der Haltung mit dem leicht zur linken Seite hin angehobenen Kopf, sind durch viele Repliken und Abgüsse bzw. zahllose Graphiken in aller Welt verbreitet. Wer erinnert sich nicht an Begegnungen mit einem der Gipsabgüsse in Opernhäusern oder Konzertsälen? Es ist ‚Gluck in Paris‘, dem wir gegenüberstehen, der Reformator Gluck zwischen *Orphée et Euridice* und *Alceste*, am Anfang seines siebenten Lebensjahrzehnts.

Bei einer Anfang der achtziger Jahre durchgeführten Bestandsaufnahme der Gluck-Bildnisse wurde eine 1950 (in einer Privatsammlung) aufgetauchte Gluck-Marmorbüste, die damals als „zweite, bisher unbekannte Ausführung Houdons“ deklariert worden war, von kunsthistorischer Seite als „eher schwaches Werk“, das „sicherlich kaum auf Houdon zurückzuführen, sondern eine mediokre Neuschöpfung des (späten?) 19. Jahrhunderts“ sei, bezeichnet. Andererseits ist ein dort nicht verzeichnetes weiteres Exemplar der Houdon-Büste von 1775, ein bemalter Gipsabguss, bei den im Zusammenhang mit den Arbeiten für die Gluck-Gesamtausgabe fortgesetzten Forschungen zur Gluck-Ikonographie (ebenfalls in einer Privatsammlung) ermittelt worden.

Mehr als nur eine – an sich schon sehr willkommene – Ergänzung bedeutete das Ölporträt von Etienne Aubry (vgl. Abbildung 6, S. 225), das 1952 (aus einer französischen Sammlung stammend) in der Hamburger Kunsthalle bei einer Ausstellung der französischen Malerei von Poussin bis Ingres Aufsehen erregte. Wenig später erschien es farbig im Gluck-Artikel von MGG. „Force et vigueur“ des Ausdrucks, die der *Mercure de France* angesichts der Houdon-Büste bewundert hatte, sie treten uns aus Glucks Haltung und Blick auf dem Aubry-Porträt ganz unmittelbar und unwiderstehlich entgegen. Das Bild ist „1772“ datiert, entstand aber doch wohl erst 1773 und zeigt uns also ebenfalls den ‚Pariser Gluck‘, sozusagen noch ante portas. ‚Jüngere‘ Bilder Christoph Willibald Glucks sind, soweit sie in der Literatur erwähnt, diskutiert und auch abgebildet wurden, entweder als nicht authentisch zurückgewiesen oder stark angezweifelt bzw. in Frage gestellt worden.

Nicht um Gluck handeln dürfte es sich bei dem angeblichen *Porträt des Komponisten Chr. W. Gluck* (Öl auf Leinwand, 98 x 65 cm) im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. Das als Porträt qualitätvolle Bild wird sehr vage „zwischen 1740 und 1760“ datiert und stammt vielleicht von einem Schüler von Johann Kupetzki (1667–1740). Auch wenn man annehmen kann, dass es sich um einen jungen Mann Ende 20/Anfang 30 handelt und man demgemäß einen großen zeitlichen Abstand von den bisher bekannten authentischen Gluck-Porträts in Rechnung zu stellen hat: das auffallend ovale Gesicht und dessen Schnitt, die Form der Nase, die Kinnpartie, alles widerspricht einer Identifizierung mit Gluck. Das Notenblatt mit nur wenigen (und teilweise beschädigten) Noten vermag keine klärende Auskunft zu geben, um welchen Musiker es sich handeln könnte. Ein weiteres so genanntes Gluck-Porträt aus der Zeit „um 1760“, ein Kniestück stehend, en face (Öl auf Leinwand, 156 x 121 cm), in Pariser Privatbesitz befindlich, stammt angeblich von Anton Graff (1736–1813). Der Dargestellte, Gluck nur sehr entfernt (oder kaum) ähnlich, hält in der Rechten einen Federkiel, in der Linken einen aufgefalteten Briefbogen mit der Aufschrift „A Monsieur / Monsieur Gluck / Compositeur“. Dies zog die Identifizierung des Dargestellten mit Gluck nach sich. Ist es aber – abgesehen von der Unähnlichkeit – nicht mindestens ebenso sinnvoll, Briefadresse und Schreibwerkzeug miteinander in unmittelbare, sozusagen schöpferische Verbindung zu bringen und in dem uns erwartungsvoll anblickenden Herrn den Schreiber des an „Monsieur Gluck, Compositeur“ gerichteten Briefes zu sehen, der dann wohl am ehesten im Pariser Kreis der Gluckisten (oder Anti-Gluckisten?) zu finden wäre?

Verschollen ist ein angeblich aus dem Jahre 1745 stammendes Ölbild (signiert „Cécile“, auf der Rückseite bezeichnet „Gluck, Professeur“ (!), die Maße sind nicht bekannt). Es befand sich Ende des vorigen Jahrhunderts im Besitz des Generalkonsuls und Sammlers Felix Bamberg und stellte nach dessen Überzeugung Gluck „nach dem Leben gemalt“ (d. h. einunddreißigjährig) dar. Emil Vogel, ein guter Kenner der Gluck-Ikonographie, schloss sich (1897) den schon zuvor von Pariser Kunstkennern gegenüber diesem Bild geäußerten „ernsten Zweifeln“ an, „da namentlich die Kopfbildung durchaus nichts mit Gluck gemein hat“.

Keines der unter Glucks Namen überlieferten oder mit Gluck in Verbindung gebrachten Porträts aus der Zeit vor 1772/73 hat also der Prüfung auf Authentizität standhalten können.

Die Bemühungen um eine Gluck-Ikonographie sind so alt wie die musikhistorische Gluck-Forschung. Von Anbeginn an standen sie in sinnvollem Zusammenhang mit den Forschungen zu Leben und Werk des „Componisten“ und „Tonkünstlers“ Gluck. Aloys Fuchs fügte 1851 seinem *Thematischen Verzeichnis sämtlicher Compositionen des K.K. Hof-Componisten Christof Ritters von Gluck* in der *Neuen Berliner Musikzeitung* ein „Verzeichnis aller von Gluck erschienenen Abbildungen“ an und wies dabei 16 „Portraits“ (die meisten als Graphiken in seinem eigenen Besitz) und sechs „Büsten und Medaillen“ nach. Weitgehend damit übereinstimmend ist das kommentierte Verzeichnis der Gluck-Porträts, -Büsten und -Medaillen von Anton Schmid (1854). Schmid nennt (und be-

schreibt aus dem Gedächtnis) an erster Stelle das – bei Fuchs nicht erwähnte – Doppelbildnis Glucks mit seiner Frau, das er 1835 „bei des Tonsetzers Neffen, Herrn Carl von Gluck“ (dem ältesten Sohn von Glucks Bruder Franz Karl) gesehen hatte. Als Maler dieses oft abgebildeten und viel diskutierten Bildes (heute im Historischen Museum der Stadt Wien) hat heuer Heinz Schöny im Zusammenhang mit einer Ausstellung *Christoph Willibald Gluck – Der Hochzeiter von St. Ulrich* im Bezirksmuseum Neubau in Wien auf Johann Georg Weikert (1744–1799) hingewiesen und das Doppelbildnis in dessen Schaffen „um 1770/75“ eingeordnet. Danach hätten wir hier das Ehepaar Gluck im Alter von ca. 60 bzw. 40 Jahren vor uns.

Demgegenüber hatte Bernd Vogelsang vor einigen Jahren (1981) eine ältere Zuschreibung des Bildes an Barbara Krafft (1764–1825) aufgegriffen und als Entstehungszeit 1786/87 – also „ein Altersbildnis aus Glucks letztem Lebensjahr“ – oder „möglicherweise sogar [...] ein posthumes Bild“ vermutet, unter Hinweis auf das von der Künstlerin im Auftrag von Joseph Sonnleithner im Jahre 1819 gemalte berühmte Mozart-Bild (Gesellschaft der Musikfreunde). Wir lassen diese Zuweisungen einstweilen auf sich beruhen – das Bild *Christoph Willibald Gluck und seine Gattin Marianne* soll auf der Sonderausstellung zum Wiener Gluck-Kongress im Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde ausgestellt und somit erneut zur Diskussion gestellt werden. Übereinstimmung herrscht jedenfalls, dass das Bild nicht früher als Anfang der 1770er Jahre zu datieren ist, uns Gluck also als Endfünfziger bzw. sechzig Jahre alt vor Augen führt.

Auf ein ‚frühes‘ Gluck-Porträt weist uns der Meister selbst hin. In einem am 26. Oktober 1773 in Wien geschriebenen Brief an Padre Martini reagiert Gluck eingangs auf dessen Bitte um ein Porträt. Zunächst mit einer gewandten Formulierung. Er würde am liebsten selbst nach Bologna kommen und sich dort von einem tüchtigen Maler porträtieren lassen, denn ganz gewiss würde ihn, Gluck, die Wiedersehensfreude „più bello“ erscheinen lassen. Im Übrigen aber habe Conte Durazzo in Venedig von einem seiner jungen Schüler jenes Porträt kopieren und dabei ‚up to date‘ bringen lassen, das bei Glucks letztem Aufenthalt in Rom gemalt worden war („[...] ha fatto addattare alla mia fisionomia ed alla mia situazione presente“). Was unter der „Anpassung an seine gegenwärtige Situation“ zu verstehen ist, geht aus Glucks weiteren Mitteilungen an Padre Martini hervor: Bei der ‚Modernisierung‘ des Bildes hat der Kopist – statt der damals in Rom aktuellen Gluckschen Kompositionen – die inzwischen entstandenen bedeutendsten Werke ‚abgebildet‘ (d. h. deren Partituren mit entsprechenden Rückentiteln), von *Orfeo ed Euridice* bis zur soeben vollendeten *Ifigenia in Aulide*, zu deren Auf-führung er, Gluck, jetzt (Ende Oktober 1773) nach Paris aufbreche. Er sei, so schließt Gluck, Durazzo sehr dankbar, dass er diese Kopie des römischen Porträts – nach seiner Rückkehr nach Venedig – von dort aus nach Bologna an Padre Martini schicken lassen wolle. Aus den Briefen von Giovanni Battista Mancini an Padre Martini erfahren wir dann, dass die Kopie des Gluck-Bildes – zusammen mit einem Porträt von Johann Joseph Fux – mit einiger Verzögerung schließlich im Sommer 1774 bei Padre Martini in Bologna eingetroffen ist und seiner Sammlung einverleibt wurde.

Uns muss nun aber hier zunächst Glucks Hinweis auf das in Rom „bei seinem letzten dortigen Aufenthalt“ gemalte Porträt interessieren. Gluck war Anfang des Jahres 1756 zum letzten Mal in der Ewigen Stadt. Es war jene Rom-Reise, die im Zeichen des – vermutlich von Conte Durazzo vermittelten – *Antigono*-Auftrages für das Teatro di Torre Argentina stand und bei dem Gluck sich in Rom – auf Empfehlung von Kautitz – unter die Protektion des Kardinals Alessandro Albani gestellt sah. Diesem großen Förderer von Kunst und Wissenschaft dürfte Gluck bei seinem Rom-Aufenthalt viel zu danken gehabt haben, vermutlich auch einen maßgeblichen Anteil an seiner Ernennung zum päpstlichen „Cavaliere dello sperone d’oro“, und man geht wohl nicht fehl in der Annahme, dass auch das erwähnte Porträt auf Veranlassung, jedenfalls mit Unterstützung des Kardinals in Auftrag gegeben und gemalt worden ist. Bei der Erwähnung der päpstlichen Auszeichnung, die Gluck Anfang des Jahres 1756 in Rom erhielt und die ihm, dem „Ritter Gluck“, zeitlebens so viel bedeutet hat, stellt man sich wohl unwillkürlich ein Bild des damals im 42. Lebensjahr stehenden Meisters vor, das ihn im Zeichen seiner neuen Würde zeigt, also mit dem Orden vom Goldenen Sporn, einem Stern am rotseidenen Band, um den Hals. Und man hat dabei – ebenso spontan-selbstverständlich – das entsprechende Bild des knapp zweiundzwanzigjährigen Wolfgang Amadeus Mozart als Ritter vom Goldenen Sporn vor Augen, das (in Salzburg) für Padre Martini gemalt wurde und sich heute in Bologna befindet.

Spätestens jetzt wird man fragen, ob sich denn nicht auch ein bzw. das erwähnte Gluck-Porträt in der Bologneser Bildersammlung des Padre Martini befinde. Erwarten dürfte man eine nach 1770/vor 1773 entstandene venezianische Kopie des römischen Gluck-Porträts von 1756, aber als ein ‚umgemaltes‘ Bild, das statt des zweiundvierzigjährigen Gluck den Endfünfziger zeigt, vermutlich im Schmuck des päpstlichen Ordens, gewiss aber mit den Partituren der wichtigsten Werke, bei denen es sich neben den von Gluck im oben zitierten Brief selbst genannten *Orfeo ed Euridice* und *Iphigénie en Aulide* vor allem wohl um die 1773 bereits auch gedruckt vorliegenden beiden anderen italienischen Reformdramen *Alceste* und *Paride ed Elena* handeln dürfte, von denen Gluck – ohne die Werktitel zu nennen – gegenüber Padre Martini meint, sie seien in Italien noch nicht bekannt, während sie in Wien doch „qualche compatimento“ (man spürt Glucks Enttäuschung über den Wiener Misserfolg von *Paride ed Elena!*) gefunden hätten.

Mit diesen Gluckschen Mitteilungen und einem entsprechenden Gluck-Porträt in der Martinischen Porträt-Sammlung vor Augen, muss der Wahrheit gemäß berichtet werden, dass seitens der Gluck-Forschung daraufhin lange nichts geschehen ist, zumindest nichts, was zu sichtbaren Erfolgen geführt hat. In einer vor 20 Jahren in Bologna erschienenen Studie über Glucks Aufenthalt und Beziehungen zu Bologna und Padre Martini wurde mitgeteilt, dass dessen gesamte Bilder-Sammlung im Zweiten Weltkrieg vernichtet worden sei. Vor fünf Jahren an die Collezioni Comunali d’Arte und die Pinacoteca Nazionale in Bologna gerichtete Anfragen blieben ergebnislos. Im Frühjahr dieses (Gluck-)Jahres, im Zusammenhang mit einer Aufführung von Glucks *La danza* im Teatro Comunale in Bologna, war nun Gelegenheit, an Ort und Stelle nach dem Gluck-

Bild zu fragen. Was auch geschah: im Katalograum der Bibliothek des Civico Museo Bibliografico Musicale (des einstigen Liceo Musicale). Die Bibliothekarin wandte sich suchend um und zeigte auf ein Musiker-Porträt, das, mit vielen anderen an den Wänden ringsum, hinter ihr an der Schmalseite des Raumes bei einer kleinen Stiege in etwa zwei Meter Höhe hing: „Ecco il ritratto di Gluck“ (Abbildung 3, S. 223).

Zweifellos war dies ein Porträt von Christoph Willibald Gluck, auf den ersten Blick (und auch nach dem zweiten) in Haltung und Physiognomie allerdings schmeichelhaft dargestellt. Denn Gluck erscheint auf diesem Bild eher als ein Mann um die Vierzig denn als ein Endfünfziger. Wie Gluck im Jahre 1773 aussah, dafür haben wir mit dem von Etienne Aubry in Paris „1772“ (bzw. Ende 1773) gemalten Ölbild-Porträt ein höchst eindrucksvolles Zeugnis.

Aber Schmeicheln gehört zum Handwerk des Porträtisten (vor allem bei prominenten Persönlichkeiten), auch eines guten Kopisten, und der Maler-Kopist dieses unseres Gluck-Porträts verfügte offensichtlich über sehr gute handwerkliche Qualitäten, die auch jetzt noch deutlich hervortreten bzw. erkennbar geblieben sind, trotz des schlechten Zustands, in dem sich das Bild befand und der für die Ausstellung im Jahre 1984 eine Restaurierung (durch das Laboratorio „Katia“ di Ronzani A. in Vedrana bei Bologna) erforderlich machte.

Unsere besondere Aufmerksamkeit gilt der ‚gemalten Musik‘, den Büchern bzw. Notenbänden, auf die Gluck seinen linken Arm aufgelegt hat, und den zusammengerollten Notenblättern, die er in der linken Hand hält (vgl. Abbildung 4, S. 224). Von fünf der sechs Bände sind die roten Felder auf dem Rücken der Einbände sichtbar, doch ist von den hier (in Goldprägung) eingesetzten Rückentiteln nichts mehr lesbar – wir erwarten, wie erinnerlich, die Werktitel *Orfeo ed Euridice*, *Alceste*, *Paride ed Elena* und *Ifigenia in Aulide* (bzw. *Iphigénie en Aulide*).

Nach dieser enttäuschenden Feststellung wenden wir uns der Notenrolle in Glucks Hand zu. Oberhalb der Hand sind drei, unterhalb ist eine handgeschriebene Notenzeile mehr oder weniger deutlich und nur so weit zu erkennen bzw. lesbar, wie die zusammengerollten Blätter es zulassen. Dass diesen Notenblättern mindestens ebensoviel Bedeutung wie den Lederbänden mit Gold- und roter Rückentitelprägung zukommt, wird durch das auf sie fallende Licht betont. Die Notenzeilen sind nicht textiert; unter dem untersten System findet sich in roter Farbe ein (bisher undefinierbares) Zeichen.

Bei dem Versuch, die Noten zu lesen und sie auf ihren Sinnzusammenhang zu prüfen, erkennt man bald, dass es sich nicht um partiturmäßige Notierung eines Stückes und wohl auch nicht um die fortlaufende Niederschrift einer Einzelstimme einer ‚Nummer‘ oder eines Satzes handelt, sondern um verschiedene Incipits oder (vorsichtiger ausgedrückt) um einzelne Takte bzw. Takteile verschiedener Stücke.

Zunächst ratlos – Allbekanntes tritt uns musikalisch nicht entgegen –, erhofft man Hilfe von Schriftzeichen oberhalb des obersten Notensystems. Zweizeilig steht hier: „Don Jouan [?] / Semiramide“. Nicht nur die dilettantisch-falsche Schreibweise der oberen Zeile legt die Vermutung nahe, dass dieser Werktitel – gemeint ist ohne Zweifel Glucks

Don Juan-Ballett (Wien 1761) – später als der tiefer stehende eingetragen worden ist. *Semiramide*, so lautet diese Überschrift, ist nicht etwa auf Glucks *Semiramis*-Ballett (Wien 1765) zu beziehen, das stets mit dem Titel der ihm zugrunde liegenden Tragödie Voltaires bezeichnet wird: *Semiramis*.

Metastasio's *Semiramide* (oder *Semiramide riconosciuta*) hat Gluck bekanntlich im Mai 1748 in Wien zur Aufführung gebracht. Es war seine erste für Wien geschriebene Oper, zugleich das Eröffnungstück für das renovierte Burgtheater; die Premiere fand aus Anlass des Geburtstages von Maria Theresia statt, das mit Bedacht gewählte Libretto und Thema war eine Demonstration zum Vollzug der Pragmatischen Sanktion durch die Kaiserin. In vieler Hinsicht also ein prominentes, in Glucks Schaffen durch äußere Umstände besonders akzentuiertes Werk, und ein außerordentlich erfolgreiches dazu. Gluck hatte allen Grund, auf seine erste Wiener Oper stolz zu sein, und es mag ihm besondere Genugtuung bedeutet haben, dass der durchschlagende Erfolg – in zwei Monaten erreichte *Semiramide* 25 Aufführungen – trotz der vehementen Ablehnung eines der einflussreichsten Männer am Wiener Kaiserhof zustande gekommen war: Metastasio sprach von einem „himmelstürmenden Erfolg“, der seiner *Semiramide* zuteil werde – trotz einer „unerträglich-erzvandalschen Musik“. Gluck hat diese Musik zeitlebens besonders viel bedeutet, was allein darin zum Ausdruck kommt, dass er sie gleichsam geschont, d. h. kaum wieder verwendet hat. Die auf der Notenrolle sichtbaren Notierungen lassen freilich, soweit erkennbar, keinen Bezug zu diesem Werk herstellen.

Als Demonstrationsobjekt seines persönlichen Erfolges erscheint *Semiramide* also prädestiniert, und Kenner seiner Person und Werke dürften dies ohne weiteres verstanden haben – vor allem unter dem unmittelbaren Eindruck dieses Erfolges in Wien; und so könnte man versucht sein, auch das Porträt in diesen zeitlichen und geographischen Zusammenhang zu stellen, wofür sich als weiteres Argument Glucks Vermählung in Wien, also das Jahr 1750, anmelden ließe. Doch würde dies von dem von Gluck dargelegten Zusammenhang ‚Rom 1756‘ wegführen, und man zögert, dieser Argumentation zu folgen. Das Faktum, dass unser Bild sich in der Bologneser Sammlung gefunden hat, wiegt zu schwer. Dies gilt auch gegenüber der Tatsache, dass Gluck auf diesem Bild – anders als erwartet – ohne die päpstliche Auszeichnung dargestellt ist. Blick und Haltung zeigen das Selbstbewusstsein dieses oberpfälzischen Förstersohnes, der eines Ehrenzeichens nicht bedarf, um das, was er aus sich gemacht hat und geworden ist, zum Ausdruck zu bringen oder gar beweisen zu müssen. Die leger weggesteckte rechte Hand mutet wie eine demonstrativ-herausfordernde Geste an, die durch die Einbindung in die Gesamthaltung abgefangen und von der unwiderstehlichen Kraft des feurigen und zugleich schwärmerischen Gesichtsausdrucks überstrahlt wird. Die Charakterisierung des ‚deutschen Komponisten Gluck‘ durch den Italiener Metastasio wird unmittelbar verständlich und glaubwürdig: Glucks Persönlichkeit strahle ein „wunderbares“, aber etwas „verrücktes“ Feuer aus („Ha un fuoco maraviglioso, ma pazzo“, Metastasio am 6.11.1751 an Carlo Broschi/Farinello).

Angesichts der Intensität der Aussage dieses Bildes – und wir müssen bis auf weiteres daran festhalten, dass es sich um eine an Glucks Physiognomie (und ‚Situation‘) in den frühen 1770er Jahren angeglichene Kopie des römischen Porträts von 1756 handelt –, mit dem in Bologna wiedergefundenen Gluck-Bild aus dem Besitz Padre Martinis vor Augen, fragen und suchen wir nun erneut und vielleicht mit besseren Erfolgsaussichten als bisher nach dem Originalgemälde. Es könnte sich in Rom befinden, und hier sind gewiss weiterhin Person und Wirkungskreis des Kardinals Alessandro Albani Leitfäden. Ein zweiter Anhalts- bzw. Ausgangspunkt ist Venedig, Besitz und Nachlass des Conte Giacomo Durazzo und seiner (gleichfalls in der Nähe von Venedig verstorbenen) Gemahlin Ernestine Aloisia, geb. Ungnad von Weißenwolf. Aber auch in Wien kann und muss neu angesetzt werden, jetzt, da wir die Kopie des römischen Gluck-Porträts in Händen haben. Vor allem in Wien kann die Möglichkeit des Vorhandenseins graphischer Blätter, die nach dem Original dieses Porträts hergestellt worden sein könnten (Durazzo!), in der Sammlung Albertina geprüft werden. In Italien ist schließlich Genua anzusprechen mit seinen reichen Gemäldesammlungen – und dem Familienarchiv Durazzo. Allenthalben kann nun Gluck selbst dabei sein, wenn es darum geht, vielleicht doch noch das römische Originalgemälde aufzufinden und mit Hilfe der Kopie zu identifizieren. Nach der so eindrucksvollen Begegnung mit der (vermuteten) Kopie aus den frühen 1770er Jahren nach dem römischen Gluck-Porträt von 1756, die uns ‚Gluck in Wien‘ soviel näher gebracht hat, darf man noch mehr gespannt sein. Wird dieser Fund – wo und wem? – gelingen?