

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Iphigenia in Aulis

**Gluck, Christoph Willibald
Du Roullet, François Louis Gaud Lebland**

Leipzig, [ca. 1905]

[Einführung]

[urn:nbn:de:bsz:31-82780](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-82780)

Des Euripides Tragödie „Iphigenia in Aulis“, die das Vorbild aller späteren dramatischen Bearbeitungen wurde, gelangte erst nach dem Tode des Dichters (406 v. Chr.) auf die Bühne. Schiller, der sie 1788, in der Zeit des Rudolstädter Aufenthalts, ohne eigentliche Hinzuziehung des griechischen Originals mit Benutzung einer französischen und lateinischen Übersetzung ins Deutsche übertrug, sagt von ihr: „Diese Tragödie ist vielleicht nicht die tadelnfreieste des Euripides, weder im Ganzen, noch in ihren Teilen.“ Aber nachdem er seine Ausstellungen begründet hat, sagt er: „Die Gesinnungen in diesem Stück sind groß und edel, die Handlung wichtig und erhaben, die Mittel dazu glücklich gewählt und geordnet. Kann etwas wichtiger und erhabener sein, als die — zuletzt doch freiwillige — Aufopferung einer jungen und blühenden Fürstentochter für das Glück so vieler versammelter Nationen? Konnte die Größe dieses Opfers in ein volleres und schöneres Licht gestellt werden, als durch das prächtige Gemälde, das der Dichter durch den Chor (in der Zwischenhandlung des ersten Aktes) von der glänzenden Ausrüstung des griechischen Heeres gleichsam im Hintergrunde entwerfen läßt? Wie groß endlich und wie einfach malt er uns Griechenlands Helden, denen dies Opfer gebracht werden soll, in ihrem herrlichen Repräsentanten Achilles?“ Schiller erwähnt in seinen Anmerkungen auch das Drama von Racine,*) das 1674 auf der Pariser Bühne erschien und nicht nur als das vollendetste Meisterwerk des Dichters, sondern der dramatischen Poesie überhaupt eingeschätzt wurde. Er hebt da einen der wesentlichen Stilunterschiede zwischen dem antiken und

*) „Iphigenie in Aulis“, Trauerspiel in 5 Aufzügen von Racine. Uebersetzt von Laun. Univ.-Bibl. Nr. 1618.

dem neueren Tragiker hervor, als er sagt, man bleibe beim Charakter Achills, wie ihn Euripides schildert, zweifelhaft, ob man ihn tadeln oder bewundern soll: „Nicht zwar, weil er neben dem Racineschen Achilles zu ungalant, zu unempfindsam erscheint; der französische Achilles ist der Liebhaber Iphigeniens, was jener nicht ist und nicht sein soll (in der antiken Dar-¹mg ist es nur ein Vorwand, daß Iphigenio mit Achilles vermählt werden soll); diese kleine eigenmütige Leidenschaft würde sich mit dem hohen Ernst und dem wichtigen Interesse des griechischen Stücks nicht vertragen.“

Auf der Opernbühne erschien die Gestalt der Agamemnonstochter zuerst in Reinhard Keisers „Die wunderbar errettete Iphigenia“ (Text von Postel) 1699 in Hamburg. Es folgte 1729 in Braunschweig Karl Heinrich Grauns und 1739 in München B. Aliprandis deutsche „Iphigenie“, während in rascherem Tempo die Italiener sich des Stoffes bemächtigten. Eine „Ifigenia in Aulide“ von A. B. Coletti war 1706 in Venedig, von Dom. Scarlatti 1713 in Rom, von G. M. Orlandini 1719 in Venedig, von N. A. Porpora 1735 in London, von G. Porta 1738 in München, von G. Abos 1745 in Neapel, von Graun 1749 in Berlin, von N. Zomelli 1751 in Rom, von L. Traetta 1759 in Wien, von G. F. de Rago 1762 in Neapel und von P. Guglielmi 1766 in Neapel gegeben worden, als Gluck mit seiner Tonschöpfung hervortrat.

Mit „Orpheus und Eurydike“*) hatte Gluck 1762 sein Reformwerk begonnen, das zunächst nur darin bestand, daß der Komponist sich gegen die Herrschaft und Willkür des Sängers empörte. Richard Wagner schreibt in „Oper und Drama“: „Gluck war gewiß nicht der Erste, der gefühlvolle Arien schrieb, und seine Sänger die Ersten, die solche mit Ausdruck vortrugen. Daß er aber die schickliche Notwendigkeit eines der Textunterlage entsprechenden Ausdrucks in Arie und Rezitativ mit Bewußtsein und grundsätzlich aussprach, das macht ihn zum Ausgangspunkt für eine allerdings vollständige Veränderung in der bisherigen Stellung der künstlerischen Faktoren der

*) Vgl. das Opernbuch, Univ.-Bibl. Nr. 4566.

Oper zueinander. Von jetzt an geht die Herrschaft in der Anordnung der Oper mit Bestimmtheit auf den Komponisten über — im übrigen aber blieb es in bezug auf den ganzen unnatürlichen Organismus der Oper durchaus beim alten. Arie, Rezitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, aber unmittelbar nebeneinander in der Gluckschen Oper da, als vor ihr.“

Noch entschiedener in Wort und Ton sprach Gluck seine reformatorischen Grundsätze in „Alceste“ (1767) und der Vorrede zu der 1769 erschienenen Partitur aus. Es heißt da: „Ich bin der Meinung, daß die Ouverture den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt derselben andeuten solle; daß die Instrumente immer nur im Verhältnis mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaft angewendet werden müssen, und daß man vermeiden solle, im Dialog einen so großen Zwischenraum zwischen dem Rezitativ und der Arie zu lassen, um nicht, dem Sinn entgegen, die Periode zu unterbrechen und den Glanz und das Feuer der Szene an unrichten Orte zu stören. Ferner glaube ich einen großen Teil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen; daher vermied ich es auch, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken. Ich habe niemals auf die Erfindung eines neuen Gedankens irgendeinen Wert gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdruck angemessen war.“

„Paris und Helena“ folgte als drittes Glied in der Kette im Jahre 1770 — ohne Erfolg. In der Vorrede zu dieser Partitur klagt Gluck, daß seine Hoffnung, man würde sich beeifern, die Mißbräuche, die sich in die italienische Oper eingeschlichen und sie entwürdigt hätten, abzustellen, vergeblich gewesen sei. „Die Halbgelehrten, die Kunsttrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Künste tausendmal nachteiliger war, als die Unwissenden, wüthen gegen eine Methode, die, wenn sie sich begründet, ihre eigene Annahmung zu vernichten droht . . . Doch alle schon längst vorhergesehenen Hindernisse

sollen mich keineswegs abschrecken, zur Erreichung meines guten Zweckes neue Versuche zu machen.“ Schon längst war Glucks Blick auf Paris gerichtet gewesen, dessen Operntheater ihm alles das zu bieten vermochte — auch ein durch Lully und Rameau besser auf das musikalische Drama vorbereitetes Publikum —, was er in Wien vermischte. In dem Attaché der französischen Gesandtschaft am kaiserlichen Hofe, Bailli du Rouillet, dessen Bekanntschaft Gluck vor Jahren in Rom gemacht hatte, fand er dann auch den geeigneten Mitarbeiter für ein neues Werk, das er von vornherein für Paris bestimmte. Er wählte Racines Tragödie „Iphigenie“ als Unterlage für die Textdichtung, zog die Handlung zusammen, strich die Episode der Cripphile, setzte an Stelle des Vertrauten im ersten Akt die Figur des Kalchas, und der Schluß wurde im Sinne Racines, der im Vorwort selbst die Andeutung gegeben, geändert. Im übrigen hat der Bearbeiter die Gedanken, ja zum Teil die Verse des Dichters beibehalten. Er richtete auch an h'Anvergne, einen der Direktoren der Großen Oper, einen Brief, in dem er schrieb, daß Gluck bereit sei, nach Paris zu kommen und seine Oper zu inszenieren.

Aber trotzdem Gluck in einem Schreiben, das im „Mercur de France“ erschien und in dem er seine Kunstanschauungen ausspricht,*) wieder an sein neues Werk erinnerte, bedurfte es doch erst der von Gluck erbetenen Verwendung der Dauphine, seiner ehemaligen Schülerin Marie Antoinette, um endlich die Annahme der „Iphigenia“ durchzusetzen. In seinem Werke „Gluck und die Oper“ schildert H. B. Marx des Meisters Aufenthalt und Tätigkeit in der französischen Hauptstadt wie folgt.

„Im Spätsommer 1773 langte Gluck, von seiner Gattin und Marianne, seiner Nichte, begleitet, in Paris an.

In Paris nahm nach der Art des leicht zu enthusiasmierenden aber auch leicht abfallenden und vergessenden französischen Volkes die Gluck umgebende Verehrung hit und wieder eigentümliche Gestalt an. Besonders waren es die vom Meister geleiteten Proben, die für die Franzosen hohen Reiz hatten;

*) Vgl. die Biographie Glucks von Heinrich Welti. Univ.-Bibl. Nr. 2421.

man sah da mit eignen Augen und hörte mit eignen Ohren, wie der Meister mit brennendem Eifer und unermüdblicher Geduld rang, sein Werk ins Leben, in die Wirklichkeit zu rufen, wie er die Ausführenden geradezu umschuf und aus schlecht abgerichteten Mechanikern Künstler bildete, fähig und wert, seine Gelben und hohen Frauengestalten darzustellen — eine Schöpfung eigener Art, die noch zehn Jahr später, als Gluck längst von Paris geschieden war, dem Kenner Reichardt die Ausrufung abgewann, daß nur die unbeschreiblich große und ganze Pariser Vorstellung eine Idee von der einzig wahren Oper geben könne. Schon in den Proben zu Sphigentie hatte sich Zutritt verschafft, wer konnte.

Trat nun der sechzigjährige Meister in das Orchester, wo alles seines Winkes gewärtig war und seiner Offenbarungen harrete, so fühlte er sich unter den Seinigen, gleichsam im Schoße seiner Künstlerfamilie. Und nun galt es, mit voller Kraft und Freiheit an die Arbeit zu gehn! Nun legte er, der so ehrbar und selbstbewußt steil aufrecht herangeschritten war, Hut und Stock ab, entledigte sich, um ganz freie Bewegung zu haben, des Überrocks, nahm zuletzt noch die reiche erzhigende Perücke ab und bedeckte sein ehrwürdig Haupt mit einer leichten schwarzeidenen Mütze. Dann begann die Arbeit. Dann leuchteten die Blicke, flogen Winke, Befehle rechts und links und überallhin. Alles hatte er im Auge, den letzten Choristen wie den ersten Gelben, den Ripienisten an der zweiten Geige, wie die großen Entwicklungen auf der Bühne, die feinste Gebärde der Sängerin, die auf ein Haar mit jedem Tonfall des Rezitativs stimmen mußte — denn in seinen Notenn lag Handlung und Gebärde und Mienenspiel vorgezeichnet für jeden, der lesen konnte — wie die Sturmschläge des Orchesters. Sein Sinn hatte alles vorempfunden, alles geschaffen; sein Gedanke, sein Lehrwort, sein Befehl, sein grimmiges Schelten, seine stets wache Lanze lenkte, bestimmte alles. Es war ein Schauspiel vor dem Schauspieler; und ein höchst merkwürdiges und anziehendes. Man sah den Geist und die Kraft im Kampfe mit der Materie und ihrer Trägheit, man sah das Kunstwerk werden, heraustreten aus seinem Schöpfer. Legte er zuletzt den Stab nieder, wie umdrängte ihn da alles!

wie beehrte sich alles, ihn noch einmal zu sehn, womöglich einen Blick von ihm aufzufangen! Hofherren vergaßen ihren Rang, Prinzen drängten sich heran, ihm den Oberrock zu reichen, und die Perücke, und den Stod. Es war ein schönes Zimmerrohr mit goldenem Knopf und zierlicher, golddurchflochtener Seidenquaste.

So anziehend übrigens diese Proben für die Zuschauer waren, so ärgerlich waren sie, besonders anfangs, für die verwöhnten und oft gar hoffärtigen Mitwirkenden. Trat eine stolze, mit Gold und Diamanten behangene Primadonna an den Flügel, und belan statt des Bravo! das sie von Prinzen und dem ganzen Publikum gewohnt war, ein „Mademoiselle, il faut bien recommencer!“ zu hören, so gab das Augen! und hohe beleidigte Mienen! und Sträuben und Drohen! Da erklärte denn der unlenkame Deutsche ganz kalt: „Sehen Sie, Mademoiselle, man hat mich herkommen lassen, um Iphigenie aufzuführen. Wollen Sie singen? so ist es gut: wollen Sie nicht? das steht bei Ihnen. Nur geh' ich dann zur Königin, sag' ihr: ich kann die Oper nicht auführen, setze mich in meinen Wagen und reise morgen nach Wien zurück.“ — Was war mit dem Mann anzufangen? Man gab nach. Und die Folge war der Triumph aller.

Einen Kampf anderer Art hatte Glück mit dem Pariser Ballett zu bestehen, das in der Person des berühmten Befristen seinen Löwenanteil an der Oper forderte.

Endlich schienen alle Wege gebahnt; Iphigenie sollte am 13. Februar 1774 aufgeführt werden; der Hof hatte den Tag genehmigt; die Bekanntmachungen waren erfolgt. Da — meldete sich der erste Tenorist, Legros, krank, und die Direktion war schnell bereit, ihn durch einen Stellvertreter, einen Sänger zweiten Ranges, zu ersetzen. Natürlich wäre der Eintritt eines geringeren Sängers in eine der Hauptrollen unter allen Umständen ein Nachteil gewesen; in Paris hätte er einer Niederlage des Wertes gleichgegolten, das dadurch dem Publikum ebenfalls als ein Werk zweiten Ranges bezeichnet worden wäre. Glück erkannte dies sogleich, argwöhnte auch wohl hinter der

Täg
10
31
7

zebulbig
fruchtlos
Vaterlan
nimmt k
von ihre
trachtet.

Scho
als die
worauf
und nach

In
zur Auff
der dar
der auch

In
Kapellm
gebene
fühlt, je

Suj
ich
und
Jo

griff
i wan
it der
t Berg

jährl
d'un
rissen

hing
sagt
Idee
stellu
Sieg
verste
bleib

gedulbige Heer verlauchtheit Kabale und forderte, daß die Auffüh-
fruchtlos. Die Unfruchtlos' Genesung ausgesetzt werde. Das, erwiderte
Vaterlandes wille sei unmöglich; schon sei das Publikum, schon der
nimmt den rühre-htigt, unter solchen Umständen sei eine Verschiebung
von ihrem Gesehtel, die Oper müsse am bestimmten Tage gegeben
trachtet. gut es gehe. Gluck blieb unererschütterlich und erklärte,

Schon soll seine Partitur eher ins Feuer werfen, als zu einer
als die Götter Vorstellung hergeben. Es mußte nach Hofe berichtet
worauf Achil- und die Vorstellung ward aufgeschoben. Gluck hatte
und nach S

In Wieürlich blieben all diese Vorgänge dem Publikum nicht
zur Auffühen, sie dienten nur dazu, die allgemeine Erwartung auf
der dann ahte zu spannen.

der auch, Tag der Entscheidung war gekommen, der 19. April.

In erste Eindruck, den das volle Haus empfing, war der, daß
Kapellm eine von innen heraus neue Erscheinung hervortrete. Ein-
gebene, und zwar viele Partien wurden sogleich empfunden und
fühlten rauschenden Beifall. Als Achill-Bezog mit seiner herr-
Suj schallenden Stimme vortrat und sein „Chantons, célé-
rons notre Reine!“ anstimmte, da erhob sich, von der Musik
und der Beziehung, die der Moment nahe legte, gleichzeitig er-
griffen, das ganze Haus mit stürmischem Beifall, und plötzlich
wandten sich alle Blicke, alle diese hoch emporgerechtigten Menschen
der Königin Marie Antoinette zu, die ihre Verlegenheit, ihr
Vergnügen gar nicht zu bergen wußte. Wir haben schon er-
zählt, daß die Offiziere im Parterre bei Achills Arie „Calchas
d'un trait mortel percé“ die Schwerter aus den Scheiden
rissen, so sehr hatte die Arie sie selbstvergessen zur Teilnahme
hingerissen. Die Bedeutung des Ganzen wurde noch nicht ge-
faßt; das konnte auch nicht anders sein bei der Neuheit der
Idee und bei den noch nicht überwundenen Mängeln der Dar-
stellung. Allein schon von der zweiten Vorstellung an war der
Sieg des Werkes entschieden, mit jeder folgenden ging man
verständnisvoll und wärmer auf dasselbe ein. Und dabei
blieb es.“

Die Ankündigung lautet:

Iphigénie en Aulide.
Tragédie-Opéra en trois actes.

Musique de Gluck.
Poème de du Roullet

Personnages:

Agamemnon	M. l'Arrivé	Acteur	Schauer waren,
Clitemnestre, femme d'Agamemnon	Mlle. du ne	stolze,	mit
Iphigénie, fille d'Agamemnon	Mlle. Arn	den	Stügel,
Achille	M. le Gros	it	und dem
Patrocle	M. Durand	lle,	il faut
Calchas, Grand-Prêtre	M. Gelin	!	und hohe
Arcas, Capitaine des Gardes d'Agamemnon	M. Beauva	a	erklärte
Une Grecque	Mlle. d'Avan	Mad-	
Une autre Grecque	Mlle. Châtea	nie auf-	
Une Esclave Lesbienne	Mlle. Châtea	nie auf-	
Officiers Grecs. Guerriers et Peuples Grecs. Gardes. Guer.			nicht?
Thessaliens. Femmes Argiennes de la Suite des Princesses. Femm.			ih:
Aulidiennes. Esclaves Lesbiennes. Prêtresses de Diane.			agen

Personnages dansants:

M. M. Vestris, Gardel, etc. Melles. Guimard, Heinel, Peslin etc.
La scène est en Aulide.

Die Handlung stellt sich in dieser Fassung folgendermaßen dar: Das Heer der Griechen ist im Begriffe, nach Troja hinüberzuschiffen, um die durch den Raub der Helena dem Vaterlande widerfahrne Schmach zu rächen. Es wird jedoch von einer langwierigen Windstille zurückgehalten, weil Agamemnon im Haine der Artemis eine Hirschkuh getöbet und sich dadurch den Zorn der Göttin zugezogen hatte. Kalchas, der Oberpriester, muß das Orakel befragen. Die Antwort lautet: Die Göttin könne nur durch das Blut einer reinen Jungfrau und zwar der Tochter des Königs der Könige selbst, der Iphigénie, versöhnt werden. Selbstenruhm, Kriegerehre und Vaterlandslicbe kämpfen in des Königs Herzen, als Klytämnestra mit der jungen, in allen Reizen der Schönheit prangenden Tochter das Lager betritt, um sie mit dem Helden Achilles zu vernählen. Das un-

zueulbig
fruchtlos.
Vaterland
nimmt der
von ihrem
trachtet.

Schon
als die G
worauf N
und nach
In W
zur Auffü
der dann
der auch
Im S
Kapellmei
gebene M
fühlte ni
Sujets n
und Hür
von Arn
wie über
itur vor
trument
oh ange
barier
nich an
iation k
achsend
ren Be
chte ich
eschma
einer
e voll
hen A
id de
z un

gedulbige Heer verlangt das Opfer, alle Gegenvorstellungen sind fruchtlos. Die Unschuld ergibt sich, um der Herrlichkeit ihres Vaterlandes willen, fromm und mutig ihrem Schicksale und nimmt den rührendsten Abschied von der trostlosen Mutter und von ihrem Geliebten, der, von Wut entbrannt, sie zu retten trachtet.

Schon soll sie, am Altare kniend, den Todesstoß empfangen, als die Göttin dem Priester das Zeichen zur Versöhnung gibt, worauf Achilles seine Braut von der Stätte des Todes führt und nach Scythien bringt. (Nach Heinse.)

In Wien gelangte „Iphigenia“ erst am 14. Dezember 1805 zur Aufführung, in Berlin erst am 25. Dezember 1809, hier in der dann allgemein eingeführten Überetzung von F. D. Sander, der auch den „Orpheus“ verdeutschte hatte.

Im Jahre 1846 kam Richard Wagner, seit 1843 königl. Kapellmeister in Dresden, auf eine schon früher von ihm gegebene Anregung zurück und bereitete „Iphigenia“ vor. „Ich fühle mich verpflichtet, diesem Werke, welches namentlich seines Sujets wegen mich sehr ansprach, eine größere Aufmerksamkeit und Fürsorge zuzuwenden, als dies früher beim Einstudieren von „Armidé“ der Fall gewesen war. Zuerst erschraut ich über die Überetzung, in der uns die Oper mit der Berliner Partitur vorgelegt wurde. Um mich überhaupt durch einige Instrumentationsbereicherungen, wie ich sie in dieser Partitur sehr wohl angebracht vorfand, nicht beirren zu lassen, ließ ich die alte Pariser Originalausgabe verschreiben, und ward, nachdem ich mich an eine gründliche, nur eben auf die Richtigkeit der Deklamation bedachte Umarbeitung der Überetzung gemacht hatte, von wachsender Teilnahme angetrieben, endlich auch zu einer weiten Bearbeitung der Partitur selbst bestimmt. Das Gedicht stehe ich durch Fernhaltung alles dessen, was dem französischen Geschmacke gemäß das Verhältnis des Achilles zu Iphigenia einer süßlichen Lieblichkeit stempelte, namentlich aber durch eine vollständige Umänderung des Schlußes mit der unerläßlichen „Mariage“ soweit als möglich mit dem gleichnamigen Stück des Euripides in Übereinstimmung zu setzen. Die meist 3 unvermittelt nebeneinander stehenden Arien und Chöre

suchte ich, der dramatischen Lebendigkeit zulieb, durch Übergänge, Nach- und Vorspiele zu verbinden, wobei ich es mir angelegen sein ließ, durch Benutzung der Gluckschen Motive selbst die Einmischung des fremden Musikers so unmerklich wie möglich zu machen. Nur im dritten Akte mußte ich der Iphigenia sowie der von mir eingeführten Artemis ariose Rezitative von meiner eigenen Komposition geben. Außerdem aber bearbeitete ich die ganze Instrumentation, jedoch immer nur in der Absicht, das Vorhandene zur rechten Wirkung zu bringen, mehr oder weniger ausfühlich von neuem."

In dieser Gestalt ging die Oper nun in Dresden in Szene.

20ste Vorstellung im fünften Abonnement.

Königlich Sächsisches Hoftheater.

Mittwoch, den 24. Februar 1847.

Zum ersten Male:

Iphigenia in Aulis.

Große Oper in drei Akten, von Gluck.

Personen:

Agamemnon	Herr Mitterwurzer
Achilles	Herr Tichaischel
Kalchas	Herr Dettmer
Urtas	Herr Kisse
Ein Anführer der Thessalier	Herr Bestri
Klytämnestra	Mad. Schröder-Devrien
Iphigenia	Dem. Wagner
Artemis	Dem. Marburg

Fürsten und Heerführer der Griechen. Thessalier. Leibwache des Agamemnon. Frauen der Klytämnestra. Mädchen von Aulis. Gefangene Frauen von Lesbos. Priesterinnen der Artemis.

Das griechische Lager am Strande von Aulis.

Textbücher sind an der Casse das Exemplar für 2 $\frac{1}{2}$ Neugroschen zu haben.

Wagner berichtet weiter in „Mein Leben“, daß er sich bei der Aufführung nicht nur als Kapellmeister, sondern auch als Regisseur zu bewähren hatte: „Ja sogar dem Dekorateur und Maschinisten hatte ich auf das angelegentlichste zu Hilfe zu kommen. Die Belebung der szenischen Darstellung zu einer wirklich lebenvoll dramatischen Handlung war bei dem meist spröde und unvermittelt nebeneinander gestellten Komplex der Szenen oft ganz neu zu erfinden, da mir das meiste in dieser Beziehung nur durch eine zu Glucks Zeiten in der Pariser Oper noch herrschende bloß konventionelle Behandlung der Szene erkärlich schien. Von allen Darstellenden erfreute mich durch vollkommenes Erfassen und richtige Wiedergebung meiner Vorschriften und Andeutungen einzig Mitterwurzer als Agamemnon, der auch wirklich in jeder Hinsicht etwas Vorzügliches und Ergreifendes leistete. Die Wirkung des Ganzen war über alle Erwartung günstig, und selbst die Direktion war von diesem ausnahmsweise populären Erfolg einer Gluckschen Oper so verwundert, daß sie sich von selbst veranlaßt fand, von der zweiten Aufführung an auf dem Theaterzettel mich als Bearbeiter derselben zu nennen. Dies machte denn nun auch die Kritik auf diese Arbeit aufmerksam, und wirklich ließ sie mir diesmal fast durchaus Gerechtigkeit widerfahren: nur meine Behandlung der Duvertüre, des einzigen Stückes, das in der gewöhnlichen trivialen Ausführungsweise zuvor diesen Herren von diesem Werke Glucks bekannt geworden war, erregte großen Anstoß. Ich habe das hierauf Bezügliche in einer besondern Abhandlung ‚über Glucks Duvertüre zur Iphigenia in Aulis‘ genau mitgeteilt und erörtert.“

In dieser Bearbeitung ist Glucks Werk im Lauf der Jahrzehnte über fast alle Bühnen gegangen, die überhaupt Opern des Meisters auf dem Spielplan führen; sie liegt auch unserer Ausgabe zugrunde, die mit dem von Hans von Bülow herausgegebenen Klavierauszuge in Übereinstimmung gebracht ist.

Die Ouvertüre (C-Dur, $\frac{4}{4}$, Andante), Glücks bedeutendster Orchesterprolog, dessen Schönheit schon früh Begeisterung erregte, so daß angeblich Mozart (nach Welti aber J. P. Schmidt) einen Schluß für Konzertaufführungen dazu schrieb, wie es später Wagner ebenfalls tat, ist von diesem in genialer Weise interpretiert und analysiert worden; es kann hier nur nochmals auf seine Ausführungen hingewiesen werden. Sie leitet in der Oper ohne Abschluß in die erste Szene (Nr. 1), Agamemnons Klage, über. Der ergreifende Eingang mit der dissonierenden kleinen None entstammt übrigens einem älteren Werke, der Oper „Telemaco“, die Gluck 1765 komponiert hatte, und aus der noch andere Teile in Iphigenia übergegangen sind. Agamemnons Szene nimmt nach dem dramatisch bewegten Eingange lyrischen Charakter an in der Anrufung des Phoebus (G-Dur, $\frac{4}{4}$, Moderato) „D du, des Lichtes ew'ge Quelle“, vermeidet aber die Arienform und schließt mit einem Rezitativ ab. Nr. 2, Chor der Griechen (G-Dur, $\frac{4}{4}$, Allegro), drückt treffend das Ungestim aus, mit dem Heerführer und Krieger Kalchas bedrängen, den Spruch des Orakels zu verkünden. Den Gegensatz bildet die würdevolle Antwort des Priesters (G-Moll, $\frac{4}{4}$, Andante, dann Es-Dur, Moderato), in deren gebetartigen Schluß auch Agamemnon einstimmt. Kalchas hat verkündet, daß die Göttin ein grausames Opfer verlange, der Chor dringt wieder auf ihn ein, es zu nennen (C-Moll, Presto) und stimmt dann ebenfalls ein inbrünstiges Gebet an Artemis an (Es-Dur, un poco più maestoso), worauf Kalchas verspricht, daß das Opfer noch an diesem Tage gebracht werden solle, ohne daß er es nennt. Nach einem von Wagner um zwölf Takte verlängerten Zwischenspiel folgt Nr. 3, Szene zwischen Kalchas und Agamemnon. Zwischen den Rezitativen steht eine ruhrende Arie des letzteren (C-Moll, $\frac{4}{4}$, Andante), die seinem Vaterschmerz Ausdruck gibt. Hier wie in der Ouvertüre sind die Klageklänge im Orchester der Oboe überwiesen, deren Ton der Menschenstimme am nächsten kommt.

Agamemnon hofft noch immer, daß Iphigenia fern bleiben werde, da verkündet schon freudig der Chor (Nr. 4, C-Dur, $\frac{4}{4}$, Presto) die Ankunft Klytämnestras mit der Tochter. Kalchas

belehrt in einem grandiosen Arioso (B=Dur, $\frac{1}{4}$, Maestoso) Agamemnon, wie klein auch der mächtigste König gegen die Macht der Götter ist.

Nr. 5 (C=Dur, $\frac{3}{4}$, Andante grazioso), Chor: „Welch ein Reiz! Welche Majestät,“ der den Auftritt der Königin und Iphigenias begleitet, stammt wiederum aus einer früheren Oper Glucks. Sein Thema ist der berühmten Arie des Sertus in „La Clemenza di Tito“ entnommen, die er 1752 für Neapel geschrieben.

Die Arie Klytämnestras „Wie gern hört mein Ohr dieses schmeichelnde Lob“ (Nr. 6, G=Dur, $\frac{1}{4}$, Animato), wurde von Wagner von 27 auf 13 Takte verkürzt, und das folgende „Dispersament“, das ursprünglich aus fünf Sätzen bestand, beschränkt sich auf einen anmutigen Mädchenreigen (Nr. 7, Mezzett, D=Dur, $\frac{3}{4}$), der nach Iphigenias liebessehnsüchtiger kleiner Arie (Nr. 8, D=Dur, $\frac{1}{4}$, Andante) noch einmal wiederholt wird. Nun folgt (Nr. 9) die bewegte Szene zwischen Mutter und Tochter, in der Klytämnestra Iphigenia mitteilt, daß Achilles eine andere Liebe und daß ihrer beider Ehre Erfordere, Aulis zu verlassen. Die Leidenschaft verletzten Stolzes ist in der Arie Klytämnestras „Waffne dich mit zürnendem Mute“ (B=Dur, $\frac{1}{4}$, Allegro) mit ihren lebhaftesten Rhythmen äußerst charakteristisch zum Ausdruck gebracht; die ganze Nummer ist ein furchtbarer Wut- und Racheschrei. Den zarten Gegensatz dazu bildet in der Szene Iphigenias „Hab' ich recht gehört“ (Nr. 10) das Arioso „Weh mir, mein Herz“ (G=Moll, $\frac{3}{4}$, Andante), eine rührende Liebesklage von jungfräulicher Zartheit. Aber das getäuschte Weib häumt sich auch in der sanften Königstochter auf, und auch sie spricht von Haß gegen den Verräter (G=Moll, $\frac{1}{4}$, Allegro). Bald freilich gewinnt die weiche, schmerzliche Stimmung wieder die Oberhand, aber auch der Zorn taucht wieder auf, im natürlichen Wechsel der streitenden Empfindungen.

Da erscheint Achilles selbst (Nr. 11), und der rezitativischen Aussprache der zu Unrecht Entzweiten folgt ein zärtliches Duett (Nr. 12, C=Dur, $\frac{1}{4}$, Andante), in dem sich die Stimmen der Verführten zu schönem Zusammenklang vereinen.

Den zweiten Aufzug eröffnet ein melodischer Frauenchor (Nr. 13, C-Dur, $\frac{4}{4}$, Andante grazioso). Es folgt ein ganz von Wagner stammendes Rezitativ, das zu Iphigenias Arie (Nr. 14, F-Dur, $\frac{4}{4}$, Moderato) überleitet, die das „Fürchten und Hoffen“ in edel bewegter Tonsprache wiedergibt.

Mit hohem Stolz verkündet Klytämnestra (Nr. 15) der Tochter, daß Achill nahe, um sie zum Altar zu führen. Unter einem kurzen, feierlichen Marsch (Nr. 16, G-Dur, Lento) erscheint Achilles mit seinen Thessaliern und huldigt seiner Braut mit der berühmten Arie mit Chor „Singt laut und erhebt eure Königin“ (Nr. 17, C-Dur, $\frac{4}{4}$, Maestoso), die in ein festlich-glänzendes instrumentales Gewand gekleidet ist. Die Tänze und Gesänge der bei Glück folgenden drei Divertissements, deren Musik wieder den Opern „La Cithère assiegée“, „Telemacco“, „Paris und Helena“ und dem Ballett „Don Juan“ entnommen ist, sind von Wagner gestrichen.

Vor dem Gange zum Tempel vereinigen sich nun die vier Solostimmen, zu denen später auch der Chor tritt, zu einem gebetartigen, weihervollen Ensemble (Nr. 18, F-Dur, $\frac{4}{4}$, Maestoso assai).

Ein von Wagner verkürztes und teilweise neu komponiertes Rezitativ folgt, in dem Arkas berichtet, daß Iphigenia im Tempel von ihrem Vater geopfert werden solle. Klytämnestra steht in ihrer Arie (Nr. 19, F-Moll, $\frac{4}{4}$, Andante mosso), die schon den späteren Gattenmord ahnen läßt, Achilles an, seine Braut vom Tode zu erretten. Den zornerglimmten Achill wiederum zu beruhigen, schlägt Iphigenia in dem Terzett „Da mein Vater ist er“ (Nr. 20, C-Dur, $\frac{4}{4}$, Allegro non tanto) rührend bittende Töne an, ihre kindliche Liebe kommt zu tief empfundenem Ausdruck, ebenso der leidenschaftliche Anruf der Götter im Verein mit den beiden andern.

Nach einer kurzen Übergangsszene zwischen Arkas und Achilles (Nr. 21), mit einem schönen Arioso des letzteren „Geh, sage ihr,“ folgt nun der Höhepunkt der ganzen Oper, die Zwiegespräche zwischen Achill und Agamemnon (Nr. 22).

Dem erregten rezitativisch behandelten Nebekampf, in dem sich beide reizen und bedrohen, so sehr auch jeder sich zu mäßigen

bemüht ist, schließt sich das Duett (Nr. 23, F-Dur, $\frac{4}{4}$, Presto) an, das die Heftigkeit tobend zum Ausbruch gelangen läßt. Drohend geht Achilles ab, und der königliche Agamemnon wird nun in seiner großen Schlupfzene erschüttert, in den ihn herrscherpflicht und Vaterliebe stellt.

Die letztere siegt endlich, und Agamemnon gibt Befehl, Gattin und Tochter heimlich nach Mykene zurückzuleiten. Dann gibt er sich seinen weichen Empfindungen hin in dem schönen Arioso „O du, die ich so innig liebe“ (A-Moll, $\frac{3}{4}$, Moderato), worauf wieder ein leidenschaftlicher Ausbruch folgt (A-Dur, $\frac{4}{4}$, Allegro), in dem er die Göttin bittet, sein Blut für das der Tochter anzunehmen.

Der dritte Aufzug beginnt mit dem Chor der Griechen (Nr. 25, G-Dur, $\frac{4}{4}$, Presto), die sich der Flucht Iphigenias widersetzen und ihren Tod verlangen. Das kurze Rezitativ des Arkas, der die Ungefügigen zu verjagen sucht, ist von Wagner stark verändert. Iphigenia schiebt die Frauen fort, um die Mutter zurückzuhalten, während sie selbst, die zürnende Göttin zu versöhnen, sich zum Opfertod bereitet. Achilles stürmt herein und beschwört vergebens die Geliebte, mit ihm zu theilen, aber sie antwortet „Das Loos, das mir beschieden, will mutvoll ich ertragen“ (Arie, Nr. 26, B-Dur, $\frac{4}{4}$, Larghetto) und nimmt särtlichen Abschied. „Die Töne sind aus dem Innersten der Situation hervorgezaubert, und die Worte darin glänzen wie Perlen, in denen der Adel des Charakters und das bittere Gefühl der Trennung vereinigt sind,“ schreibt Heine über diese Nummer. Von Achills Entgegnung ab setzt Wagners Neugestaltung des Textes und der Musik ein, und erst die heroische Arie des Achilles (Nr. 27, D-Dur, $\frac{4}{4}$, Allegro) ist wieder Blucks Eigentum. Sie ist schon früher auf einen Orientext aus Metastasios „Catone in Utica“ komponiert worden, hat aber erst in dieser Stelle ihre Berühmtheit erlangt, wo sie mit hinreißendem Feuer den Zorn des Achilles musikalisch darstellt. Sie entfiel auch bei der Pariser Aufführung den Sieg des Dondichters. Iphigenia will Achills Absicht, Kalchas und Agamemnon zu töten, durch ihren Opfertod zuvorkommen, da naht sich wieder der

wütende Volkshaufe unter den Klängen des früheren Chores. Klytämnestra tritt ihm entgegen, ihre Tochter zu schützen oder mit ihr zu sterben; diese aber erwidert in dem ergreifenden Arioso (G=Dur, $\frac{3}{4}$, Lento): „Nein, leb für Orestes, den Bruder“ und benutzt die Ohnmacht der Mutter, um nach zärtlichem Lebewohl sich zum Altar führen zu lassen. In einer großartigen Szene, die ein Seitenstück zu der des Agamemnon bildet, schildert sie seherisch alle Schrecknisse der Opferung und ruft dann in flammendem Jorn (G=Moll, $\frac{3}{4}$, Allegro) Zeus an, daß er seine Blitze auf die Griechen herniederfende. Da vernimmt sie schon aus der Ferne den Chor (Nr. 29, Es=Dur, $\frac{3}{4}$, Lento), das Gebet an die Göttin, das Opfer zu lohnen und die Griechen nach Troja gelangen zu lassen. Klytämnestra reißt sich von den Frauen los, um ihrem Kinde Hilfe zu bringen oder mit ihm vereint den Tod zu erleiden.

Finale, Nr. 30. Die Szene verwandelt sich, und man sieht Iphigenia zum Altar schreiten unter den Klängen des Chors Nr. 29. Da stürmen Griechen herein, die vor Achilles fliehen, der zornig Iphigenias Freigabe verlangt; Klytämnestra ruft seine Hilfe an, Agamemnon gebietet Halt, während die Griechen zum Opfer drängen, Achills Begleiter aber ihm wehren wollen (G=Dur, $\frac{3}{4}$, Allegro), da ertönt auf dem Höhepunkt des machtvoll gesteigerten Auftritts ein Donnererschlag, Kalchas verkündet, daß die Göttin selbst erscheint, und nun folgt der von Wagner abgeänderte Schluß, mit dem von ihm auch neukomponierten Gesänge der Artemis (B=Dur, $\frac{3}{4}$, Lento), die Iphigenia in der Wolke nach Tauris entführt.

Es entwickelt sich ein Ensemblesatz der Solo- und Chorstimmen (F=Dur, F, Andante) „Wie fühl' ich das Herz in der Brust von selig süßem Weh erbeben“, pianissimo beginnend und bis zum Fortissimo gesteigert. Trompeten auf der Bühne mahnen die Griechen zum Aufbruch, Kalchas ruft „Ihr Felder, auf, zu Schiff“, und begeistert schallt es wider, von allen gesungen „Nach Troja!“ Mit majestätischen Klängen schließt so das Werk, während im Original Achilles das Opfer vom Altar reißt, es in Klytämnestras Arme legt und Kalchas verkündet,

daß die Göttin, durch den Mut des Peliden bestimmt, Mißgeschick in Glück zu verwandeln sich entschieden habe. Der Altar ist verschwunden, das Meer rauscht auf, die Winde verkündigen die Abfahrt, der Chor besingt die Milde und Güte der Götter, und ein „Divertissement“, bestehend aus sechs Tanz- und zwei Besangnummern (Nr. 7 ist die Passacaille aus „Paris und Helena“, Nr. 8 eine „Ariette“ des Achilles) schließt das Werk. Vor Wagner schon, auch in Sanders Bearbeitung, ließ man Diana selbst erscheinen, und da lautet ihr Spruch:

„Ihr, durch Gehorsam, habt der Götter Zorn versöhnet.
Der Tochter hoher Wert, der Mutter lautes Jammern
Hat Huld von ihnen euch erworben.
Ich halte länger nicht in Aulis euch zurück.
Eilt nun, wohin der Ruhm euch ladet;
Der Erdkreis staune tief bei euren großen Taten!
Und ihr, einander wert, lebt ihr durch Liebe froh!“

So wurden Iphigenia und Achill vereint, und nach allen Schreidnissen endete die Oper mit einer frohen Hochzeit. Es leuchtet ein, wie bedeutungsvoll Wagners dem Charakter des ganzen Glücklichen Werkes und der antiken Darstellung angemessenerer Schluß für den Eindruck auf den Hörer unserer Zeit geworden ist. Es bleibe nicht unerwähnt, daß auch Peter Cornelius eine neue Übersetzung des Iphigenia-Textes (sowie der „Alceste“) geliefert hat, die der Pariser Partituranzeige vom Jahre 1873 zu Grunde gelegt ist.

So langsam „Iphigenia“ in der Glücklichen Originalgestalt den Weg auf die deutschen Bühnen bahnte, so langsam verteilte sich auch Wagners Bearbeitung. So weit die Ermittlung möglich war, folgten der Uraufführung in Dresden

- Weimar (Hoftheater), 8. Mai 1856
- Mannheim (Hoftheater), 8. Dezember 1861
- Karlsruhe (Hoftheater), 9. September 1863
- Darmstadt (Hoftheater), 29. Januar 1864
- Schwerin (Hoftheater), 27. Februar 1867
- Wien (Hofoper), 12. Oktober 1867
- Cassel (Hoftheater), 30. September 1871
- Braunschweig (Hoftheater), 6. November 1873

Leipzig (Stadttheater), 16. Februar 1876
 Hamburg (Stadttheater), 20. November 1877
 Königsberg (Stadttheater), 12. Dezember 1878
 München (Hoftheater), 2. Dezember 1879
 Dessau (Hoftheater), 28. Oktober 1883
 Wiesbaden (Kgl. Theater), 17. Oktober 1885.
 Straßburg (Stadttheater), 11. März 1900
 Stuttgart (Hoftheater), 3. Mai 1908
 Berlin-Charlottenburg (Deutsches Opernhaus),
 11. Juni 1914.

Die zweite Hundertjahrfeier von Glucks Geburtstag hat eine neue Bewegung zugunsten der Werke des Meisters hervorgerufen und es ist im Interesse der Kunst zu wünschen, daß sie sich dauernd erweisen möge und den Gluckischen Opfern der Ehrenplatz eingeräumt werde, den sie um ihrer stilvollen Größe, ihrer reformatorischen Bedeutung und nicht zuletzt um ihrer musikalischen Schönheiten willen verdienen. Unser gerade durch Wagner auf den Altmeister wieder hingeleitetes Kunstempfinden sollte widerlegen, was einst Berlioz pessimistisch prophezeite, als man eine Gesamtausgabe von Glucks Werken vergeblich in sein Leben zu rufen sich bemühte: „In wenig Jahren werden einige wenige Exemplare dieser umfassenden dramatischen Gebilde, dieser unnachahmlichen Vorbilder ausdrucksvoller Musik, als unverstandene Erbsen einer vergangenen Kunstepoche in den großen Bibliotheken stehen: Memnonsäulen, die keinen Klang mehr geben, Sphinxen, deren Geheimnis ewig unenträtselt bleibt. . . . Trotz aller Hilfsmittel, die der Kunst und der Industrie zu Gebote stehen, werden doch diese Meisterwerke an der unerhörten Gleichgültigkeit aller gegen die großen Interessen der musikalischen Kunst zugrunde gehen.“

Die stolze Partituranzeige der Hauptopern ist bald nach Berlioz' Tode erschienen. Für die Erfüllung der weiteren Aufgaben, das Lebenswerk des Meisters der Gegenwart und Zukunft zu erhalten, haben sich neuerdings zwei Gluck-Gesellschaften in Deutschland gebildet. Mögen ihre Bemühungen die reichste Unterstützung finden.

Georg Richard Kruse.

177

177

177

177

177

9 O

2 B

A

Zu d

geste

Der

Ode

V

J

N

Ein

„

5 So

ei

Vers

K

de

„S

1774. Iphigénie en Aulide, 19. April in Paris.
 Orpheus et Euridice, 2. August in Paris.
 1775. L'Arbre enchanté, 27. Februar in Versailles.
 Cythère assiégée, 1. August in Paris.
 1776. Alceste, 30. April in Paris.
 1777. Armide, von Quinault, 23. September in Paris
 1779. Iphigénie en Tauride, von Guillard, 18. Mai in Paris.
 Echo et Narcisse, von Tschudy, 21. Sept. in Paris.

- 9 Ouvertüren zu unbenannten italienischen Opern.
 2 Ballette: „Semiramide“ und „Ruggiero nell' isola di
 Alcina“ (Partitur zu letzterem verschollen).

Zu den mit † bezeichneten Werken hat Gluck nur einzelne Nummern be-
 gesteuert; * deutet an, dass seine Autorschaft überhaupt zweifelhaft ist.

Kirchen- und Kammermusik:

- Der Busspsalm „De Profundis“ für Chor u. Orch. (1779).
 Oden u. Lieder von Klopstock mit Klavierbegleitung (1787):
 Vaterlandslied; Wir und Sie; Schlachtgesang; Der
 Jüngling; Die Sommernacht; Die frühen Gräber; Die
 Neigung; Willkommen, o silberner Mond.
 Ein Teil der von Salieri vollendeten geistlichen Kantate
 „Le jugement dernier“, gedichtet von Roger.
 3 Sonaten für zwei Violinen und Basso continuo (1746);
 eine siebente blieb unveröffentlicht.

Verschollen sind: Lieder von Gellert; Musikstücke zu
 Klopstocks „Hermanns Schlacht“; ein Stabat mater;
 der 8. Psalm „Domine Deus noster“; die Oratorien:
 „Sulamitide“ und „Il prodigio di misericordia“.