

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 1122. Wien, Dienstag den 15. October 1867.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Iphigenia in Aulis“, von Gluck.).

1 *Hofoperntheater.*

Ed. H. Nach beinahe sechzig Jahren schritt am 12. Octo „ber 1867 Iphigenia in Aulis“ wieder über die Bühne des Kärntnerthor-Theaters. Soll man mehr darüber erstaunen, daß dieses in Paris schon im Jahre 1774 mit unerhörtem Erfolg gegebene Meisterwerk in Wien so spät erst — am 14. Dec — zur Aufführung kam, oder daß es zwei Jahre cember 1808 darauf (1810) bereits auf Nimmerwiedersehen von unserer Bühne verschwunden war? Will man der Unempfänglichkeit des Wiener Publicums für nicht allein die Schuld auf *Gluck*bürden, so muß man daran erinnern, daß hier ein Großer durch einen Größeren verdrängt war. Die Wiener Bevölkerung machte die Bekanntschaft der Aulis'schen Iphigenia zu einer Zeit, wo ihr Opern längst in Fleisch und *Mozart's* Blut übergegangen waren. Gegen die Farbenpracht der 'schen Bilder mußten die reinen, strengen Contouren *Mozart* blaß und leblos erscheinen, dieselben Contouren, welche *Gluck's* zu ihrer Zeit nach und *Lully* den Eindruck höchster Fülle und Lebendigkeit gemacht hatten. Um das Jahr 1808 herrschten in Wien neben *Mozart's* Opern vorzüglich die *Novi* taten von, *Méhul*, *Cherubini*, *Catel* und *Lesueur* anderen französischen Componisten. Diese hatten *Gluck's* dramatische Principien in sich aufgenommen, sie musikalisch gemildert, geschmückt, popularisirt. Einer Zeit, deren Lieblings- Componisten auf den Schultern standen, konnte er *Gluck's* selbst unmöglich in seiner wahren Größe erscheinen. Historische Bildung und Auffassung ist eine Errungenschaft unserer Tage; sie hat sich insbesondere im Gebiete der Kunst unendlich erweitert und vertieft. Wir glauben heute noch wie unsere Großeltern, daß musikalisches Genie jenem *Mozart's Gluck's* unendlich überlegen war, aber wir glauben nicht mehr, daß *Gluck* dadurch überflüssig geworden und einfach „abgethan“ sei. Bei aller *Mozart*-Begeisterung erkennen und fühlen wir wieder die eigene Größe *Gluck's*, an dessen strenger Architektur eine unbefangene Betrachtung sogar Bogen wahrnimmt, welche sich stolzer und großartiger wölben, als bei *Mozart*. In den ersten vierzig Jahren dieses Jahrhunderts war die einzige *Berlin* Stadt, welche den Opern *Gluck's* eine consequente Pflege widmete; es gereicht ihr zur Ehre, trotz Spott über *Rahel's* den „für *Gluck* auswendig gelernten Beifall“ ihrer Landsleute. Seit den letzten zwanzig Jahren beginnt allenthalben ein lebhafteres Interesse für *Gluck* zu erwachen. Specieell mit der „Iphigenia in Aulis“ gingen Dresden, Karlsruhe, Darmstadt (und neuestens Berlin) voran; in Paris hat man kürzlich „Alceste“ aus dreißigjährigem Schlummer erweckt und harret gegenwärtig der „Armida“. s

„Gluck's Orpheus“ erscheint bereits auf nicht wenigen Bühnen. Wien hat von Gluck's Opern die einzige „Iphigenia in“ nicht gänzlich ver *Taurisschwinden* lassen.

Die uns jetzt wiedergewonnene „Iphigenia in“ *Aulis* kann füglich als ein erster Theil zu jener unserem Publicum wohlbekannten größten Schöpfung angesehen werden. *Gluck's* Das Gedicht ist eine Umarbeitung aus dritter Hand. Der Verfasser des Gluck'schen Libretto () hat nämlich *Rollet Racine's* gleichnamiges Trauerspiel als Grundlage theilweise wörtlich benützt. (*Racine's* 1674 erschienene) Tragödie ist ihrerseits wieder eine Umdichtung des griechischen Trauerspieles von, eine Uebersetzung desselben nicht nur in die *Euripides* Sprache, sondern auch in die höfische Empfindungs- und Ausdrucksweise des damaligen Frankreich. Den Ausgang bildet überall der hellenische Mythos, daß, durch die *Agamemnon* Feindseligkeit der Diana und durch göttliches Orakel getrieben, als Heerführer der Griechen seine Tochter opfern *Iphigenia* soll, um dadurch von den Göttern günstigen Wind zur Fahrt nach Troja zu erhalten. Trotz des Flehens ihrer Mutter, trotz der Drohungen ihres Verlobten *Klytämnestra* kniet *Achilles* Iphigenia bereits unter dem gezückten Opferbeil. Da erklärt plötzlich der Oberpriester: der Eifer der *Kalchas* Griechen und die Tugend Iphigenia's haben den Zorn der Götter versöhnt. Durch ein Wunder entzündet und verzehrt sich der Scheiterhaufen, Iphigenia ist gerettet und ein günstiger Fahrwind bläht die Segel der griechischen Schiffe. Dieser Schluß des 'schen Librettos verbessert schon einigermaßen *Gluck's* eine Drama, in welchem eine unglückselige Zwischenfigur und Tochter Helena's, anstatt *Eriphile* Iphigeniens zum Opfer fällt, worauf diese sich mit Achill vermählt. Noch anders und weit poetischer hat Richard in seiner (der *Wagner* Wiener Aufführung zu Grunde gelegten) Bearbeitung den Ausgang gestaltet, indem er, auf die griechische Mythe zurückgehend, die Göttin Diana erscheinen läßt, welche Iphigenien in einer Wolke zu sich emporhebt und nach Tauris bringt. Das Textbuch hat den Vorzug, daß es dem Componisten in ausgeprägten Gestalten und starken Situationen Stoff zu dramatischer Charakteristik bietet. hat übrigens ungleich mehr für *Gluck* diese gethan, als der Dichter. Die Personen des Letzteren erscheinen theils schwankend und bedenklich im Handeln, theils thatlos, undramatisch; die Handlung schreitet dürftig, stockend und ohne rechte Höhenpunkte vorwärts, endlich prallt das treibende Grundmotiv des Ganzen (ein Orakel, welches zu Anfang das Opfer will und es schließlich nicht will) an unserer Denk- und Gefühlsweise ziemlich machtlos ab. Im Vergleich zur hat die von *Tauris's*chen Iphigenia Aulis den Vortheil größerer scenischer Abwechslung und Lebendigkeit; in jeder anderen Beziehung stellen wir „Iphigenia in Tauris“ höher. Sie kommt in der Dichtung dem Geiste der Antike ungleich näher und entfaltet in der Musik mehr Reichthum, Eigenthümlichkeit und Tiefe der Empfindung. Die Composition ist freier in melodischer, prägnanter in instrumentaler Beziehung. Wir können den Leser füglich mit den historischen Daten wie mit der musikalischen Analyse eines monumentalen Werkes verschonen, über das längst so viel Ausführliches und Treffendes geschrieben ist. Im Raume beschränkt, wie wir es diesmal sind, müssen wir selbst die Beleuchtung der allerhervorragendsten Seiten dieser Oper für eine andere Gelegenheit versparen.

Der Eindruck der 'schen *Gluck* Oper auf die Zuhörer war gewaltiger und unmittelbarer, als wir zu hoffen gewagt. Der Beifall des sehr zahlreichen, ungemein aufmerksamen Publicums steigerte sich in den Hauptmomenten der Oper bis zum Enthusiasmus. Er ist uns ein Pfand dafür, daß *Gluck* in Wien nicht mehr der Vergessenheit anheimfallen kann.

Wenn „Iphigenia“ vorgestern einen wirklichen, nicht bloß einen achtungsvollen Scheinerfolg errung, so hat daran die Bearbeitung von Richard ein nicht geringes *Ver Wagner*dienst. Sie verräth eine Meisterhand, sowol in ihrem positiven Thun als in ihrem Unterlassen. Eine feine conservative Empfindung für das Charakteristische der Vergangenheit und der klarste Blick für das Bedürfniß der Gegenwart haben hier Hand in Hand zusammengewirkt. Wir wissen, daß zahlreiche, auch gewichtige Stim-

men gegen jede Modernisirung dieser Art Zeter schreien. Handelte es sich um ein „historisches Concert“ oder um eine Aufführung vor Fachmusikern und Gelehrten, jener Protest wäre im vollsten Rechte. So aber fragt es sich lediglich, ob man redlich beabsichtigt, der 'schen Musik *Gluck* Eingang und lebendige Wirkung im großen Publicum wieder zugewinnen, oder nicht? Im ersteren Falle halten wir eine mit Verständniß und Bescheidenheit unternommene Bearbeitung nicht nur für erlaubt, sondern für nothwendig. Es macht freilich bessere Figur in der Kritik, über die kleinste Aenderung Wehe zu rufen und jede geopfert Note als unersetzlichen Verlust zu beklagen. Aber ein größeres Verdienst um *Gluck* erwirbt sich der Praktiker, der mit Aufopferung einiger Aeußerlichkeiten eine *Gluck'sche* Oper zum Siege führt, als jene Puristen, welche von ihrer classischen Höhe herab lieber zusehen, wie sie durchfällt. mußte in seiner Bearbeitung nach allen Richtungen *Wagner* thätig sein. Zunächst danken wir ihm die bessere *Uebersetzung* des Textes aus dem *französischen* und damit die eigentliche Wiedereinsetzung der Recitative in ihren wahren Sinn und Gehalt, welcher durch die übliche schlechte Uebersetzung mitunter ganz verloren ging. Sodann verstärkte er die *Instrumentation*, mit deren Dürftigkeit und Monotonie sich *strumentierung* unser Gehör nicht mehr befreunden kann. Einer solchen Nachhilfe bedurfte speciell „*Iphigenia in Aulis*“, wo *Gluck* z. B. die Posaunen consequent vermeidet, die er in „*Alceste*“ und „*Orfeo*“ mit so großartigem Effecte verwendet. Die von *Wagner* vorgenommenen *Kürzungen* treffen vorzugsweise die Ballettmusik, welche einen großen Raum in allen drei Acten der Original-Partitur einnimmt, sodann die Festchöre mit einzelnen Strophen des Patroklos, einer Griechin, eines Griechen etc. im ersten und zweiten Acte. Zwei Arien der *Iphi*, eine des *genia Achilles*, kleinere ariose Sätze des *Agamemnon* und zahlreiche Recitative sind gestrichen. Von alledem ist nur die Weglassung der *Es-dur-Arie Iphigenia's* („*Adieu! con servez dans votre âme*“) zu bedauern; hat sie wie *Esser* aufgenommen, hingegen die von *Wagner* beibehaltenen Arien *Iphigenia's* (*F-dur*) im zweiten und des *Achilles* (*D-dur*) im dritten Acte gestrichen. Die *Zusätze* von *Wag's* Hand beschränken sich in den beiden ersten Acten auf kleine Orchester-Vorspiele von vier oder acht Tacten. Es berührt uns eigenthümlich nüchtern und befremdend, ein großes Gesangstück ohne irgend ein Ritornell anheben oder zwei Arien unmittelbar, durch keinen Accord getrennt, aufeinander folgen zu sehen; hat diesen Uebelstand mit geringen Mitteln *Wagnerteln* trefflich beseitigt. So benützt er das rasche Staccato-Motiv (aus dem ersten Griechenchor) als Vorspiel zu diesem Chor und hierauf wieder zur Einleitung in *Kalchas' Recitativ*; manchmal bewirkt er die Ueberleitung einer Nummer zur andern durch eine einzige Note, z. B. durch das von *A-moll* nach *C-dur* führende *H* vor dem Chore „*Que d'attraits*“, im ersten Acte. Im dritten Acte hingegen mußte *Wagner* sich eine größere Freiheit und einige wesentliche Zusätze erlauben. Von ihm sind die überaus schönen Abschiedsworte *Iphigenia's*: „*Nun führt zum Altare mich*“, sammt dem Nachspiele, dann die ganze Erscheinung der *Artemis* und der die Oper kraft voll abschließende Ruf des Volkes: „*Nach Troja!*“ — meisterhafte Züge, welche den dramatischen Effect ungemein steigern, ohne sich selbstständig vorzudrängen.

Die Aufführung der „*Iphigenia*“ ist eine der sorgfältigst vorbereiteten und durchgeführten, deren wir uns am Hofoperntheater erinnern. Die Sänger sind mit Leib und Seele bei der Sache. Wäre es angesichts der Fremdartigkeit und Schwierigkeit der Aufgabe nicht unbillig, einen absoluten Maßstab anzulegen, so müßten wir allerdings gestehen, daß keiner der Mitwirkenden jenen Styl ganz eingehalten habe, in welchem wir uns Musik und die *Gluck's* griechischen Heroengestalten gesungen und gespielt denken. *Gluck* verlangt einen der Antike verwandten dramatisch-declamatorischen Styl, der, groß und gehalten, sich nirgends an den Moment hingibt, sondern das ganze Gebilde auf einer weit überschauenden Höhe hält. Die Lebenswärme, welche der Darsteller dem Momente einzuhauchen hat, muß vom Mittelpunkt der Leistung ausstrahlen, vom richtig gefaßten dramatischen Charakter

aus, sie darf sich nicht an der lyrischen Bedeutung des Momentes entzünden. Trotz der höchsten Erschütterung der Seele sollen diese classischen Gestalten jene erhabene Ruhe behalten, jenen großartigen Schmerz, in welchem vorzugsweise den Adel *Winckelmann* griechischer Götter bildungen erkennt. Dahin ging das höchste Streben der antiken Kunst, und davon darf auch die antikisirende der *- Gluck* 'schen Tragödie sich nicht lossagen. Nichts liegt *Racine* diesem Style ferner, als die moderne Oper, welche unsere Sänger fast ausschließlich darauf anweist, die subjective Empfindung vorzudrängen und durch leidenschaftliche Glanzmomente zu wirken. Man muß zufrieden, sehr zufrieden sein, wenn diese moderne Darstellungsweise wenigstens von so wahrer, kerniger Empfindung getragen und in so bescheidene Grenzen gedämmt erscheint, wie es bei unserer „Iphigenia“-Vorstellung der Fall war. Stellen wir uns auf den gegebenen Boden, so müssen wir zuerst Herrn *Beck's* Agamemnon als eine der großartigsten Leistungen rühmen. Selten hat ein so begeisterter Beifall das Theater durchbraust, als nach *Beck's* großer Scene im zweiten Acte. Ein Arie bildet in der Regel den ungünstigsten Actschluß: so gespielt und gesungen wie von Herrn *Beck*, wirkte die Arie Agamemnon's mit der Gewalt eines Finale. Das tönende Erz seiner Stimme, gebändigt durch edlen, fein abgestuften Vortrag, die energische Declamation, das klare und sichere Exponiren der mannichfachen, diesen Monolog durchkreuzenden Gegensätze — Alles wirkte hier zu einem erschütternden Seelengemälde zu sammen. Wenn *Beck's* Meisterleistung uns noch etwas zu wünschen übrig läßt, so ist es eine größere Mäßigung im ersten Acte. Hier würden wir eine gefaßtere, vom Schmerze minder durchwühlte Haltung vorziehen, aus dem Gesichtspunkte des Styls sowol als der dramatischen Oekonomie, nämlich umfür den Höhenpunkt der Rolle im zweiten Acte die nöthige Steigerung frei zu behalten. Die Klytämnestra der Frau stand in ihrer imposanten Maske und ergreifen *Dustmann's* Darstellung *Beck's* Agamemnon trefflich zur Seite. In ihrem tiefen Studium dieses Charakters hat Frau *Dust* sich nicht auf das mann 'sche Libretto beschränkt, das *Gluck* Klytämnestra nur als liebevolle Mutter vorführt; ihre Auffassung versinnlichte zugleich das stolze, leidenschaftliche Weib, in dessen Seele bereits die Keime des künftigen Verbrechens sprießen. Wenn die Aufregung der ersten Vorstellung sich gelegt hat, welche bei Frau fast regelmäßig einige *Be Dustmann's* Inträchtigung der Stimmittel und eine größere Heftigkeit des Spiels hervorruft, wird ihre Klytämnestra eine durchaus vollgiltige Leistung sein.

Fräulein, bisher nur im Besitze neben- oder *Benza* untergeordneter Rollen, bewies als Iphigenia die überraschendsten Fortschritte. Ihre Leistung, anfangs etwas ungleich und unsicher, wuchs mit der Größe der Aufgabe und erreichte im dritten Acte eine ansehnliche Höhe. Laute der tiefsten Empfindung und ergreifende dramatische Einzelheiten kamen hier zum Vorschein. Ausgesprochenes dramatisches Talent, eine jugendlich kräftige Stimme und eine gewinnende Persönlichkeit versprechen Fräulein eine bedeutende Zukunft. Was ihr mangelt *Benza* und wonach sie vor Allem zu streben hat, läßt sich in Einem Worte sagen: *Mäßigung*. Die heftigen realistischen Accente, mit welchen sie so häufig den klaren Spiegel der Tonfluth trübt, sowie das übermäßige Aufbieten der Stimmkraft sind Flecken, die ihre wohl angelegte und lebensvolle Iphigenia noch entstellen, hoffentlich nicht für lange. (Daß Iphigenia nach dem tröstend ruhigen Abschied von ihrer Mutter gefaßt, mit edler Würde dem Tode entgegengeht, nicht aber nach krampfhaftem Einknicken sich besinnungslos hinschleppen läßt, sollte sich von selbst verstehen, wenn es auch nicht ausdrücklich in Wagner's Partitur stände.) Herr, in dessen Gesang die declamatorische Kunst *Walter* weniger ausgebildet ist, als der anmuthige Fluß der Cantilene, begegnet im Achilles einer schwierigen und wenig dankbaren Aufgabe. Die Rolle (für jene künstlich in den Alt hinaufgezwängten Tenorstimmen geschrieben, die man „Haute-contres“ nannte und die jetzt selbst in ihrem Heimatlande Frankreich ausgestorben sind) steht an musikalischer Bedeutung den übrigen Hauptpartien weit nach und ist überdies hier

stark zusam mengestrichen. Bei der rühmlichen Sorgfalt, die Herr darauf verwendet, dürfte es ihm vielleicht nicht schwer *Walter* fallen, den Zorn des Achilles künftig mehr noch durch mimische Mittel als durch übermäßiges Forciren der Stimme zu ver sinnlichen. Nennen wir ferner die gelungene Ausführung der kleineren Rollen durch die Herren, *Draxler Neumann* und, so haben wir — keineswegs noch unsere ganze *Lay* Schuld abgetragen. Denn ein ganz besonderes Lob gebührt dem exacten Zusammenwirken des Chors und Orchesters (unter Esser's Leitung), sowie der trefflichen Mise-en-scène. „Iphigenia“ war reich ausgestattet, nicht blos mit schönen Decorationen und Gewändern, sondern auch ausgestattet mit einem lang vermißten Kapital von Geist und künstlerischem Verständniß. Die Wahl der Oper selbst und ihre Be setzung geschah allerdings unter der früheren Direction; sie wurde schon zur Zeit des „artistischen Beiraths“ (1861) von vorgeschlagen. *Esser* Aber wer der Vorstellung vom 12. Oc aufmerksam gefolgt ist, mußte wahrnehmen, daß ein neuer tober Geist auf der Bühne walte, und wer den Proben beigewohnt hat, der weiß, daß dieser neue Geist sich Franz *Dingelstedt* nennt. Die Zeit wird wol bald kommen, wo wir die Thätigkeit des gegenwärtigen Directors genauer zu würdigen vermö gen; für heute nehmen wir von der Mustervorstellung der „Iphigenia“ gerne den Anlaß, ihn vertrauensvoll und herzlich zu begrüßen.