

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 3063. Wien, Dienstag, den 4. März 1873.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. (Gluck's „Iphigenia auf Tauris“.).

1 *Hofoperntheater.*

Ed. H. Die erste, bisher auch einzige Oper, mit welcher Gluck im neuen Opernhause gefeiert worden, ist „Armida“. Eine kluge Wahl, ohne Frage; denn gerade in diesem Werke könnte man den unserem Publicum fast fremd gewordenen Meister unter den glänzendsten Verhältnissen einführen. Von allen Dramen Gluck's hat keines eine so wechselvolle, farben reiche Handlung, so romantische Charaktere und Situationen, keines endlich gestattet eine so prunkvolle, die Phantasie zauberisch anregende Ausstattung, wie „Armida“. Man ist Gluck mit allen Wundern des neuen Opernhauses zu Hilfe gekommen, und der Erfolg hat diese Anstrengungen gelohnt. Ohne alles dasjenige, was es in der „Armida“ zu schauen gibt, hätte diese, blos auf ihre musikalische Wirkung gestellt, nur durch unvergleichliche Einzelheiten, aber schwerlich als Ganzes hier einen unbestrittenen Sieg erfochten. In ergänzendem Gegensatze dazu hat nun Director Herbeck eine andere Gluck'sche Oper zur Aufführung gebracht, welche ihre ganze Wirkung der Composition verdankt, indem sie auf der einfachsten, nicht einmal durch ein Liebesverhältniß belebten Handlung beruht und die Reizmittel scenischer Pracht gar nicht zuläßt. Das ist „Iphigenia auf Tauris“, der Zeit nach das letzte größere Werk des Meisters, dem Range nach das erste. Wir konnten bei Besprechung der „Armida“-Vorstellung uns nicht verhehlen, daß Gluck's Individualität und sein ganzes Stylprincip einem eminent romantischen Stoffe wie „Armida“ nicht günstig gewesen. Hingegen erscheint Gluck durchwegs bewunderungswerth, ja unübertrefflich auf dem Gebiete griechischer Tragödienstoffe in „Orpheus“, „Alceste“ und den beiden „Iphigenien“. Hier entspricht die edle, herbe Einfachheit seiner Musik vollständig dem Geiste der Antike. Während wir auf dem Gebiet des Wunderbaren und Romantischen, der leidenschaftlichen und zärtlichen Liebe durch die späteren Meister, Mozart, Beethoven, Weber, zu sehr verwöhnt sind, um hierin Gluck's Farbenhinreichend warm und kräftig zu finden, hat die spätere Oper nichts, gar nichts hervorgebracht, was mit Gluck's Betonung griechischer Tragödienstoffe verglichen werden könnte. Die scharfen, plastischen Contouren seiner Melodie, die nach drückliche Declamation, die vornehme Sparsamkeit der Begleitung machen diese Opern zu einem musikalischen Spiegelbilde der Tragödien von Sophokles und Euripides. Jahrtausende sind über den Glanz dieser Sterne der Dichtkunst hinweggegangen, bevor die Tonkunst die Stufe erreicht hatte, auf welcher ein Gluck der erste und letzte Repräsentant der antiken Classik auf dem Gebiete der dramatischen Musik werden konnte. Selbst die eigenthümlichen Schwächen und Mängel Gluck'scher Musik stimmen ganz einzig zur Betonung gerade dieser antiken Stoffe, und nirgends verfließen sie so harmonisch mit seinen großartigen Vorzügen wie in der „Iphigenia auf Tauris“.

Selbst „Iphigenia in Aulis“, welche sich zu jener verhält wie der gestaltenreiche, lebhaft exponirende erste Theil eines Dramas zu einem harmonisch lösenden und ausklingenden zweiten — sie muß trotz mancher theatralischen Vortheile als Kunstwerk zurückstehen. Sie hat nicht so rührende, aus der Tiefe geholte Herzenstöne und verrieth namentlich in den akademisch-frostigen Liebesscenen Iphigenia's und Achilles' eine schwache Seite des Tondichters, welche in der taurischen Iphigenia nicht berührt wird. In letzterer Oper kommt schon der Dichter des Textbuches () dem Geiste der Antike näher; es ist ihm eine *Guillard* klare, wirksame Anlage der Handlung, musikalische Anschauung der Situationen und ganz besonders die vortreffliche Exposition des Stückes nachzurühmen. In der Musik glauben wir eine reichere Erfindung, einen freier hinströmen den Zug der Melodie und einen überzeugenderen Ausdruck der Empfindung wahrzunehmen, als in der Partitur der aulischen Iphigenia. Denken wir uns in die Zeit zurück, da solche Musik obendrein mit dem berücken den Reiz der Neuheit wirkte, so begreifen wir leicht den ungeheuren Erfolg der „Iphigenie en Tauride“ am 18. März 1779 in Paris. Es war nicht der erste, aber doch wol der erste ganz unbestrittene Triumph des deutschen Meisters in Frankreich, wo die Verehrer Piccini's (dieserselbst war der allerunschuldigste dabei) die Befehdung Gluck's als Parteisache betrieben. „Iphigenia“ schlug Alles nieder, wie nicht blos die Journale und Memoiren jener Zeit, sondern auch die Ziffern der Pariser Kasserapporte in ihrer stummen Beredsamkeit beweisen. In Wien kam die Oper zum erstenmale im October 1781 mit außerordentlichem Erfolge zur Aufführung. Seit jenem Tage sind in der Musik neue Welten entstanden. Schon war Genius in *Mozart's* kühnem Auffluge begriffen, schon prüfte der Knabe daheim in *Beethoven* Bonn die schwachen Fittige, deren götter gleiches Rauschen bald wie Urweltsturm die Herzen der Menschheit schütteln sollte. Welche Wandlungen! Sie sollen uns nicht verleiten, Gluck's Opern etwa nur mehr nach ihrer epochemachenden historischen Bedeutung abzuschätzen. Niemand kann von dem Hauche dieser ernsten, keuschen Musik unberührt, von der dramatischen Gewalt einzelner Scenen unerschüttert bleiben. Dennoch muß ich ein früher gemachtes Bekenntniß auch diesmal wiederholen: daß ich den Gluck'schen Opern eine wahrhaft lebendige Wirksamkeit auf die Gesammtheit des Publicums nicht mehr zutraue. Der gesammte Bau dieser Opern, an die große stylmäßige Tragödie der Franzosen sich anlehnend, und die daraus hervor gehende declamatorische Behandlungsweise des Einzelnen sind von dem jetzt Giltigen durch eine breite Kluft geschieden. Gewiß ist Gluck's Musik so dramatisch, als Musik mit ein fachsten Mitteln und in knappsten Formen überhaupt sein kann. Charakteristiker in erster Linie, verschmähte es Gluck, durch Fülle des Stoffes und sinnliche Schönheit zu bestechen. Was nicht zur Bezeichnung des darzustellen den Affectes *nothwendig* ist, berührt er gar nicht. Diese Auffassung spricht nicht blos aus dem Charakter seiner Melodie, sondern auch der Orchester-Begleitung. Gluck beschränkt sich in Arien und Recitativen meistens auf das Streichquartett; wo er die Bläser verwendet, fordert sie der dramatische Ausdruck, sein höchstes Endziel. Die imposante Verwendung der Posaunen in den Scenen der Furien, die sehnsuchtsvolle Verschlingung der Oboë mit Iphigeniens Klagegesang sind solche lang aufgesparte Klänge von bezaubernder Wirkung. Diese weise Mäßigung, die mit dem möglich wenigsten Material die möglich größte Wirkung zu erzielen trachtet, gibt Gluck's Werken jene einfache Erhabenheit, jenen Adel, die man vorzugsweise bei diesem Componisten Classicität zu nennen gewohnt ist. Sie stellt die Gluck'schen Opern auf einen exceptionellen Platz, wie ihn ähnlich in der Geschichte der Musik nur Händel's Oratorien beaupten. Aber in seinem principiellen Kampfe gegen die blos sinnliche Schönheit der Musik ist Gluck — hierin von der Sprödigkeit seines musikalischen Talentes unterstützt — dem entgegengesetzten Extrem häufig zu nahe gekommen. Manche verheißungsvolle Fortschritte im musikalischen Theile der Opern-Composition, welche von Zeitgenossen, namentlich von dem vielverleumdeten Piccini, bereits angebahnt waren, ließ Gluck so gut wie unbe-

nützt. Die Erweiterung der Schluß chöre zu ganzen, mehrsätzigen Finales, die Unterbrechung der monotonen Arienherrschaft durch häufigere Duette und Terzette und dergleichen erfuhr von Gluck keine Förderung. In der ganzen „Iphigenia“ ist nur ein einziger vierstimmiger Chor (außer dem im letzten Finale); Duette und Terzette fehlen; Chöre und Soli wirken fast nie zusammen, von großartigen Actschlüssen, welche auf solchem Zusammenwirken hauptsächlich beruhen, gar nicht zu reden. Die ununterbrochene Reihe von Einzelgesängen, mögen sie immerhin die auserlesensten sein, wirkt wie ein schön componirtes Bild, auf welchem nichts fehlt, als der Schatten. Ist es doch eine wahre Erquickung für das Ohr, wenn dann und wann Orest und Pylades zugleich singen, obgleich es meist nur in Terzen geschieht. Der musikalische Rhythmus der Arien ist in der Regel ebenso einförmig, wie der declamatorische correct; die häufigen langen Recitative, die vorherrschend langsamen Tempi und geraden Tactarten geben den Gluck'schen Opern einen stockenden, schleppenden Charakter, der von der leidenschaftlichen Bewegtheit des späteren Opernstyls fremdartig absticht. Die Begleitung der einfachen Recitative besteht bei Gluck in allen seinen Partituren, am meisten in der taurischen Iphigenia, aus vier stimmigen Accorden, die ununterbrochen während der Recitation des ganzen Verses von den Streichinstrumenten aus gehalten werden. Selbst, der glühendste Verberliozehrer Gluck's in der gesammten neueren Musikkritik, beklagt dieses „langweilige, hartnäckige Gebrumme, welches in den Hörern eine unbesiegbare Ermattung und Schläfrigkeit her vorbringt“. Die Monotonie von Gluck's Orchester wird ferner erhöht durch die Einfachheit der Bässe, welche (aber mals nach Ausdruck) „fast nie interessant sind Berlioz' und sich darauf beschränken, die Harmonie zu stützen, indem sie einförmig die Tacttheile angeben oder Note für Note dem Rhythmus der Melodie folgen“. Die Vorbereitungen unserer jüngsten „Iphigenia“-Vorstellung haben die Erfahrung bestätigt, daß ein modernes Orchester, und gerade ein so ausgezeichnetes wie das Wiener, bei den Proben von Gluck'schen Opern auffallend schnell ermüdet, geistig ermüdet und dabei schwerer aufmerksam und theilnehmend zu erhalten ist, als bei irgend einer der anstrengenderen, aber interessanter instrumentirten Opern der Neuzeit. Alle diese Momente wirken zu dem unerwünschten, aber nicht unbegreiflichen Resultate zusammen: daß Gluck's Opern eine das innerste Leben treffende, zündende und nachhaltige Wirkung in unserer Zeit nicht mehr haben können. Allerdings wird es an einer kleineren, auserwählten Gemeinde von Gluck-Verehrern im Wiener Opernhause gewiß zu keiner Zeit fehlen, und in größeren Zeiträumen mit sorgfältigster Vorbereitung gegeben, dürften Gluck's Opern wie eine Art Musikfest auch zu allgemeinerer Theilnahme einladen.

Die Aufführung des Gluck'schen Meisterwerkes war sehr sorgfältig vorbereitet und von echter Pietät getragen. Freilich gilt von der Mehrzahl der Darsteller daselbe, was vom größeren Theile des Publicums: die Aeußerungsweise Gluck's liegt ihnen zu fern. Dieser Tondichter verlangt einen bestimmten Styl, den dramatisch-declamatorischen, der, breit, groß gehalten, sich nirgends an den Moment hingibt, sondern das ganze Gebilde auf einer weit überschauenden Höhe hält. Hat man doch oft, und nicht mit Unrecht, ge sagt, die Oper Gluck's verhielte sich zu der späteren, auch die Mozart'sche einbegriffen, wie die Plastik zur Malerei. Herr als *Walter Pylades* kam dem Ideale des Gluck- Vortrages am nächsten. Dieser Künstler, bekanntlich ein vor trefflicher Interpret classischer Musik, lieferte mit der schönen Arie im zweiten Acte ein Muster gediegenen, seelen vollen Vortrages. Herr fand sich überraschend gut *Labatt* in die Rolle des Orest. War auch Einzelnes noch zu äußer lich und heftig (z. B. der Ausruf „Agamemnon!“ im ersten Acte u. A.), so trug doch die ganze Gestalt das Ge präge männlicher Kraft, anstatt jener kläglichen Dolder- Physiognomie, die uns von früheren Darstellern des Orest in fataler Erinnerung ist. Frau gab die *Dustmann* Iphigenia mit jener edlen Auffassung und warmen Hin gebung, die man an ihr kennt. Wie in jeder Leistung dieser großen dramatischen Künstlerin, fanden sich

auch hier die Spuren ihres reich schaffenden Genius. Trotzdem kann ich heute so wenig wie vor zehn Jahren die Iphigenia zu den besten Rollen der Dustmann zählen. Von jeher war ihre Stimme ihr ungleich gehorsamer im Ausdruck heftiger Leidenschaften, als in dem ruhiger Größe. Den Vortrag der Arien beeinträchtigte häufig das Tremoliren des Tones und das sentimentale Hinüberziehen von frei anzuschlagen den Intervallen; den Recitativen fehlte die volle Deutlichkeit der Aussprache. Gelang es somit Frau Dustmann nicht durch wegs, die breiten Perioden dieser Musik sicher und groß artig aneinanderzufügen, so brachte sie doch eine Reihe von Schönheiten, welche durch den Gedanken, nicht sowol der gottgeweihten Seherin, als der feinfühlenden, unter Barbaren fern von allen Theuren gehaltenen Griechin, zu einem Ganzen wohl verbunden wurden. An rührender Be redtsamkeit des Spieles und schöner Plastik der Bewegungen wird gegenwärtig kaum eine andere deutsche Sängerin Frau Dustmann in der Rolle der Iphigenia übertreffen. Es ver steht sich, daß ihre Leistung durch reichlichen Beifall und Hervorruf ausgezeichnet wurde, desgleichen jene Herrn und Herrn *Walter's*. Die Rolle des *Labatt's* Thoas kann nach der Anlage des Buches keine erhebliche Wirkung machen; Herr sang sie mit löblichem Eifer. — *Krauß* Der musikalische Theil der Vorstellung war von Herrn Capellmeister vortrefflich studirt und dirigirt, die *Dessoff* scenische Anordnung bot durchwegs ein würdiges Bild und schließlich in der neuen Decoration von Herrn Burkhardt eine erfreuliche Aussicht auf das Meer. Nur Eine scenische Schwierigkeit, welcher man hier und anderwärts mit ver schiedenen Experimenten beizukommen versucht hat, scheint mir nicht glücklich gelöst: die Erscheinung der Furien im zweiten Act. Ehemals befand sich der Altar, an welchem Orestes einschlummert, in der Mitte der Scene; die Furien mit geschwungenen Fackeln und Schlangen umschwirrten ihn von allen Seiten, der Chor bewegte sich bis in die Mitte der Bühne und wurde so in aller Kraft hörbar. In der jetzigen, neuesten Einrichtung ruht Orestes seitwärts, und der ganze Furienchor erscheint als eine wirre, unbewegliche Masse transparentartig beleuchtet hinter der versinkenden Rückwand des Tempels. Die Wirkung dieser großartigen Scene wird dadurch sehr abgeschwächt. Fürs erste büßt sie an musikalischem Effect ein, da aus der weiteren Entfer nung der Chor zu schwach klingt. Sodann wird der Vor gang selbst unverständlich und unmotivirt. Orestes stöhnt und klagt, während ihm doch keine der Furien in die Nähe kommt; diese Gestalten wurden aber in voller furchtbarer Realität gedacht und so auf dem griechischen Theater darge stellt, nicht als bloße Vision nach Art eines „lebenden Bil des“. Ueberdies war der untere Theil dieses Tableaus ver schwommen und undeutlich, der hell beleuchtete obere Theil zeigte uns aber keineswegs Furien, sondern gepanzerte Krieger. Ich glaube, daß es im Interesse der Gluck'schen Oper läge, die alte, verständlichere Scenirung wieder in ihr Recht einzusetzen.