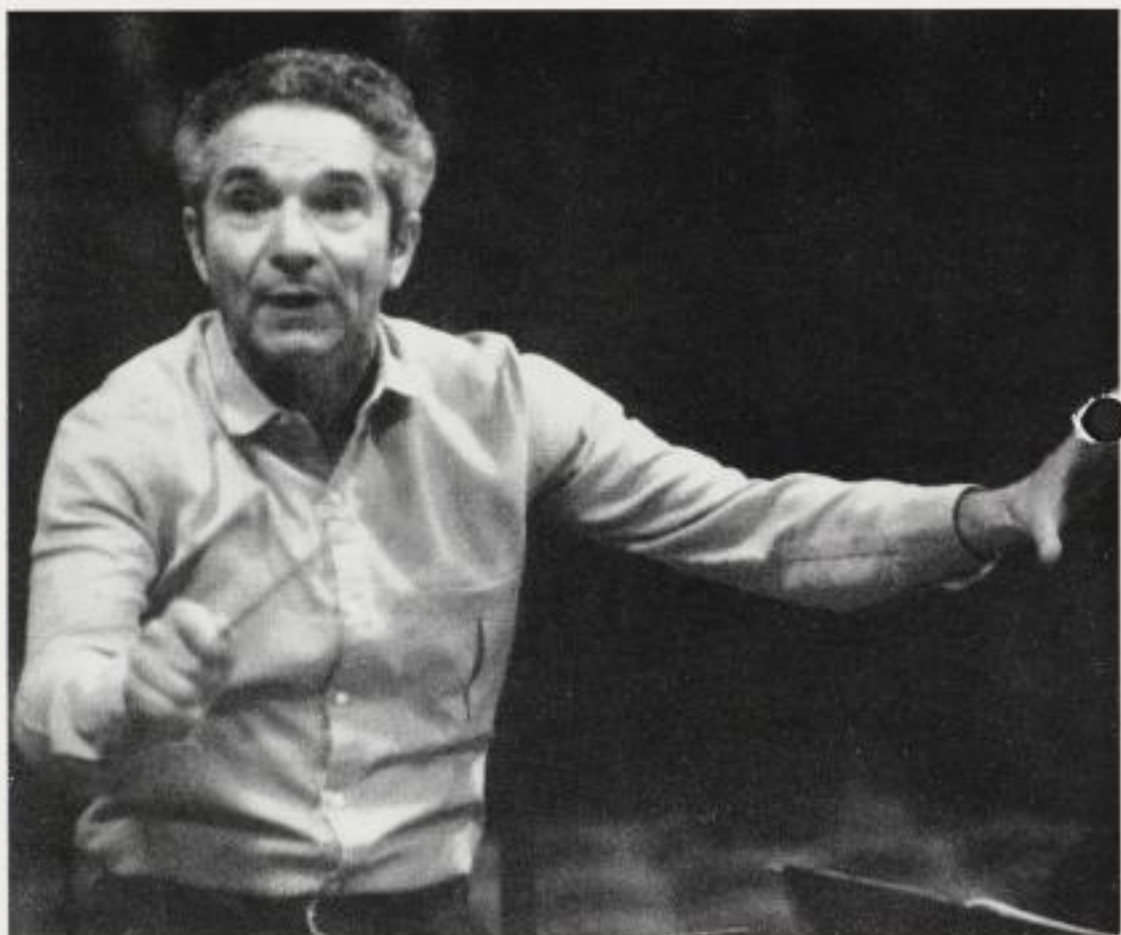




9. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1986/87



MILTIADES CARIDIS, 1923 als Sohn griechisch-deutscher Eltern in Danzig geboren, kam nach im ersten Lebensjahr nach Dresden. Hier erhielt er seinen ersten Musikunterricht und wurde Kreuzschüler. Nach vier Kriegsjahren übersiedelte er nach Athen und beendete später sein Musikstudium an der Wiener Musikakademie in der Dirigentenklasse Prof. Hans Swarowskys. Es folgten Engagements an die Opernhäuser in Graz (1948) und Köln (1959). Unter der Direktion Herbert von Karajans wurde er 1962 an die Wiener Staatsoper verpflichtet, an der er bis 1969 wirkte. Zugleich betätigte er sich als Konzertdirigent bei Radio Wien, als Chefdirigent der Philharmonia Hungarica, als ständiger Dirigent des Radio-Sinfonieorchesters Kopenhagen. Abgesehen von einzelnen Gasteinstudierungen an der Nationaloper Athen, der Staatsoper München und der Wiener Volks-

oper widmete er sich seit 1969 vorrangig der Konzerttätigkeit. 1969/75 war er Künstlerischer Leiter der Philharmonischen Gesellschaft Oslo, 1975/81 GMD der Stadt Duisburg. 1979-1985 war er Chefdirigent des Tonkünstler-Orchesters Wien. 1970 wurde er zum österreichischen Professor ernannt, 1981 erhielt er die Bartók-Medaille der Ungarischen VR in Würdigung seiner Interpretationen der Werke dieses Komponisten. Verpflichtungen, Gastdirigent führten ihn zu vielen europäischen Orchestern, nach Amerika und Japan sowie zu internationalen Festspielen (Berlin-West, Wien, Salzburg, Athen, Luzern, Bergen, Prag, Holland- und Flandern-Festival). Zahlreiche Schallplatten- und Funkaufnahmen machten seinen Namen ebenfalls bekannt. Mit der Dresdner Philharmonie musizierte er erstmals 1984.

9.  
AUSSERORDENTLICHES  
KONZERT

Sonnabend, den 30. Mai 1987, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Sonntag, den 31. Mai 1987, 19.30 Uhr

# dresdner philharmonie

## IPHIGENIA IN AULIS

Oper in 3 Akten

nach Racines Tragödie von Le Blanc du Roulet

## MUSIK VON CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

Konzertante Aufführung

in der Dresdner Fassung Richard Wagners von  
1847

Musikalische Leitung: Miltiades Caridis

Zum 200. Todestag Christoph Willibald Glucks  
am 15. November 1987

Agamemnon, König von Sparta Siegfried Lorenz

Klytämnestra, seine Gemahlin Daphne Evangelatos

Iphigenia, beider Tochter Eva-Maria Bundschuh

Achilles, Feldherr der Thessalier Peter Schreier

Kalchas, Oberpriester | *Hans-Martin Nau*  
Anführer der Thessalier | Hermann-Christian Polster

Artemis Ute Selbig

Arkas, Hauptmann der Leibwache  
Agamemmons Wolf-Matthias Friedrich

Fürsten und Heerführer der Griechen,  
Thessalier, Leibwache des Agamemnon,  
Frauen der Klytämnestra,  
Mädchen von Aulis,  
Priesterinnen der Artemis, Volk |  
Philharmonischer Chor Dresden  
Einstudierung: Matthias Geissler

Ort der Handlung: Heerlager am Strande von Aulis in Griechen-  
land

Zeit: Unmittelbar vor dem Trojanischen Krieg

Pause nach dem 2. Akt

Die Aufführung am 31. Mai 1987 wird vom so-  
wjetischen Rundfunk, Radio Moskau, und vom  
jugoslawischen Rundfunk, Radio Belgrad, ori-  
ginal übertragen, vom Rundfunk der DDR auf-  
gezeichnet (und in einer Nachtsendung über

die Dresdner Musikfestspiele am 6./7. Juni 1987  
über Radio DDR II ausgestrahlt) sowie von  
20 weiteren ausländischen Rundfunkstationen  
übernommen. Außerdem zeichnet auch das  
Fernsehen der DDR das Konzert auf.



*Dresdner  
Musikfestspiele  
1987*



## Die Handlung der Oper

### 1. Akt

Die Ouvertüre geht unmittelbar in die erste Arie über. Klagend tritt Agamemnon aus seinem Zelt. („O Artemis, Erzurnte!“) Schon lange harret das Griechenheer des günstigen Windes, der es nach Troja führen soll, doch umsonst. Die erzürnte Göttin Artemis will die Meereswinde nicht beleben, ehe Iphigenia, Agamemnons Tochter, ihr geopfert worden ist. So lautet das Orakel. Doch der unglückliche Vater sucht einen Ausweg. Klytämnestra, die Gemahlin, und Iphigenia, die auf dem Wege zu ihm sind, sollen durch seinen Boten Arkas zurückgehalten werden mit der Begründung, Achilles sei seiner Braut Iphigenia untreu geworden. Die griechischen Fürsten und Feldherren drängen sich um den Priester Kalchas, um auch zu erfahren, welches Opfer die Göttin forderte. Sind sie doch alle ungeduldig, nach Troja zu gelangen und sich dort an Paris zu rächen, der die Fürstin Helena entführte. Darum soll das Opfer nach heute vollzogen werden. Kalchas gibt erschüttert nach, nennt aber noch immer nicht den Namen. Er rät dem widerstrebenden Agamemnon, die Götter nicht länger zu erzürnen, als auch schon Klytämnestra und Iphigenia freudig begrüßt im Lager ankommen. Das Schicksal ist nicht aufzuhalten, denn Arkas verfehlte sie. Iphigenia erfährt aber doch von seinem Auftrag und der vermeintlichen Untreue Achilles' („Hab' ich recht gehört?“) und tritt diesem nun mit abweisendem Stolz gegenüber. Es gelingt ihm aber, sie von der Unwahrheit der Beschuldigung zu überzeugen, und beide hoffen, nach heute vereint zu werden. (Duett: „Zweifle nie an meiner Treue!“)

### 2. Akt

Iphigenia fürchtet einen Streit ihres Vaters mit Achilles, der sich durch die Beschuldigung der Untreue von diesem beleidigt fühlt. (Arie: „Bald von Fürchten und bald von Hoffen.“) Doch ihre Sorgen schwinden: Achilles naht, um sie zum Altar zu führen. Da tritt ihm jedoch Ar-

kas entgegen und eröffnet dem Entsetzten, daß Iphigenia noch heute geopfert werden soll. Klytämnestras und Achilles' ganzer Zorn wendet sich nun gegen den unmenschlichen Vater, der selbst in furchtbarem Zwiespalt hin und her schwankt. (Arie der Klytämnestra: „Ach, zum Tode verdammt.“) In einer Auseinandersetzung zwischen Agamemnon und Achilles findet die leidenschaftliche Erregung ihren Höhepunkt, denn Achilles will die Geliebte mit dem eigenen Leben schützen. Agamemnon zwischen Vaterliebe und Herrscherpflicht hin und her gerissen, kann die Tochter nicht opfern und befiehlt Arkas, mit den Frauen zu fliehen.

### 3. Akt

Arkas tritt den Griechen entgegen, die Iphigenias Entführung nicht dulden wollen, und Achilles bestürmt die Braut, mit ihm zu fliehen. Sie aber sieht, den Göttern gehorsam, dem Tode entgegen. („Das Los, das mir beschieden, will mutvoll ich ertragen.“) Mit furchtbaren Drohungen gegen ihren Vater und den Priester Kalchas stürzt Achilles davon. Das wutentbrannte Volk sammelt sich von neuem, ungestüm Iphigenias Opfer fordernd. Sie aber sagt gefaßt und ruhig der Mutter Lebewohl, die in einer großen Szene die Rache der Götter erlebt. Am Altar der Artemis trifft man Anstalten zum Opfer. Achilles stürmt mit den Seinen herbei, um Iphigenia im letzten Augenblick zu retten, und auch Agamemnon will Halt gebieten. Da senkt sich plötzlich Dunkelheit hernieder, ein Donnerschlag ertönt, der alle gleichsam läßt, und es erscheint die Göttin Artemis. Sie küßt Wunderbares. Nicht zum Opfer sei Iphigenia bestimmt, sondern als Priesterin in fernem Land, in Tauris, zu lehren, sei sie erkoren. Versöhnung fordert Artemis von allen, wie auch sie versöhnt sei. Sie prophezeit den Griechen ruhmvolle Fahrt. Die Winde erheben sich, und unter dem Dankgebet aller führt Artemis Iphigenia mit sich fort. Der Tag bricht herein, und mit dem Rufe: „Nach Troja!“ eilen die Griechen zu Schiffe.

## Christoph Willibald Gluck und seine Oper „Iphigénie en Aulide“

107 Opern hat Christoph Willibald Gluck geschrieben. Staunend steht man vor solch einer Leistung des großen Opernreformators, in dem die Musikwelt einen der Unsterblichen des tönenden Dramas verehrt. Er war Sohn eines Försters und wurde am 2. Juli 1714 in Erasbach in der Oberpfalz geboren. Drei Jahre später übersiedelte die Familie Gluck nach Böhmen. Dem Chorknaben der Jesuitenschule in Komotau, dem Sänger und Tanzbodengeiger in Prag der deutsche Humanismus als Lebensquell einer neuen dramatischen Kunst keineswegs als Mitgift mit auf den Weg gegeben; doch kam der junge Gluck schon früh mit der Volksmusik und Musikkultur des Bürgertums beider Länder in Berührung. Erst der 22jährige fiel in Wien durch seine reiche Begabung auf und kam als Stipendiat nach Italien.

In großartigen Etappen vollzog sich nun seine Sendung. Der Kompositionsschüler Sammartinis schrieb nach Opern im reinsten italienischen Stil: die erste, „Artaserse“, wurde 1741 in Mailand herausgebracht. Das Ergebnis dieser ersten Bühnenerfolge war 1745 eine Berufung an das Haymarket-Theater in London. Aber nicht die theatralischen Ehren waren der Gewinn dieses Londoner Aufenthaltes, sondern der unmittelbare Eindruck, den Gluck durch Händels Oratorien vom Stil und Schaffen dieses großen Komponisten erhielt.

Eine weitere Begegnung von tiefem Einfluß sollte ihm beschieden sein: 1746 lernte Gluck in Paris Opern Rameaus kennen. Händel und Rameau – da waren sie, die Musen; doch noch war der Ruf der Sirenen lockender, und Gluck trat als Kapellmeister in die Mingottische Operntruppe ein, deren Reiseweg ihn für mehrere Jahre durch die verschiedensten Residenzstädte Europas führte. (In diesen „Wanderjahren“ – im Juni 1747 – wurde auch im Schloß Pillnitz bei Dresden das Festspiel „Le Nozze d'Ercole e d'Ebe“ gegeben.) Ob Gluck nun später in Italien oder Wien lebte, immer schuf er fürs Theater. In einer Fülle von Werken der *Seria* und *Comique drana* er, alle Möglichkeiten erschöpfend, bis an die Grenze der theatralischen Gebiete vor und – sprengte diese Grenzen.

Der neue Weg, den der nun bereits 47jährige gemeinsam mit seinem Textdichter Calzabigi mit der Oper „Orpheus und Eurydike“ einschlug, entsprang keiner plötzlichen Laune. Er

war auch kein Versuch mehr; er war ein kühnes Wagnis: ein Schritt mit dem Blick in Vergangenheit und Zukunft zugleich. Neben den musikalischen Kräften standen hinter dieser Kompliansage gegen die Theaterübung eines ganzen Zeitabschnittes Wissen und Erfahrung eines halben Menschenlebens, das der Bühne gewidmet war. Es leuchtet ein, daß beim „Orpheus“ die Idee der von Gluck angestrebten Umwandlung der bisherigen Opernform, sein „Zurück zur Natur“, noch durch manche zeitgebundene Elemente verschleiert wird. Glucks Reform ist nicht als ein vom Himmel gefallenes Geschenk einfach dagewesen, sondern es bedurfte fast noch zweier Jahrzehnte, bis der Weg zur „Iphigenie in Aulis“ von 1774 und zur „Iphigenie auf Tauris“ von 1779 durchschritten war. Das Allgemein-Menschliche siegte über das Höfisch-Starre, das Charaktervolle über das Spielerische, das Feierlich-Strenge über das Sentimentale.

Gluck ist ernst, edel, nobel und reformatorisch – ein Corneille der deutschen Musik. Der Sechziger rief in Paris mit seiner aulidischen „Iphigenie“ und der französischen Fassung von „Orphée“ und „Alceste“ einen Kulturkampf der Gluckisten und Piccinnisten (Anhänger des italienischen Komponisten Niccolò Piccinni), der freien bürgerlichen Kunst gegen die alte, höfisch gebundene, hervor. Man griff die alte Oper an, treffen wollte man jedoch das „ancien régime“. Genauer: es war eine Zeit, die bereits das neue Weltbild der Aufklärung anvisierte und sichtbar werden ließ. Wieder einmal ging es um die Ein- und Umschmelzung der italienischen *opera seria* in die deutsche Musik, die sich in der Oper (eine Merkwürdigkeit dieser Kunstgattung mehr) über das Medium der französischen *tragédie lyrique* vollzog.

Daß dies reine, stets ein wenig vornehm kühle musikalische Drama der Humanität, das der reife Meister so bewußt mit seinem ausdrucksvollen deklamatorischen Gesang, seinen vom Geist des Erhabenen erfüllten Chören und Tänzen anstrebte, vordringlicher theoretischer Überlegungen und Entscheidungen bedurfte, ist einleuchtend. (Dieser Streit um das neue Verhältnis von „Wort und Ton“ bildet den Hintergrund von Richard Strauss' „Capriccio“.)

Berühmt als Selbstbekenntnis des geistigen Künstlers wurde in diesem Sinne Glucks Vorrede zu „Alceste“, in der es heißt: „Als ich es unternahm, die Alceste in Musik zu setzen, war es mein Vorsatz, all jene Mißbräuche von Grund auf zu beseitigen, welche teils durch überberatene Eitelkeit der Sänger, teils durch die allzu große Gefälligkeit der Tonsetzer in



die italienische Oper eingeführt worden waren... Ich war darauf bedacht, die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken, das ist: der Dichtung zu dienen." Hierhin zielt auch sein bekanntes Wort, bevor er eine Oper schreibe, suche er zu vergessen, daß er Musiker sei.

Mit Ehren überhäuft und wohlhabend, verbrachte Gluck seinen Lebensabend in Wien, wo er im Alter von 73 Jahren am 15. November 1787, zwei Jahre vor Ausbruch der Französischen Revolution, an einem Schlaganfall starb.

Das geistige Panorama zu Glucks Reformbestrebungen bildet das von seinem Zeitgenossen Winkelmann verkündete Bild der Antike. Es beherrscht Ästhetik und Ethos seiner Opern seit dem „Orfeo“, klassischen Geist mit dem bürgerlicher Aufklärung verbindend. Wohl gehören in der trojanischen Sage die Handlungen von „Iphigenie in Aulis“ und „Iphigenie auf Tauris“ zusammen – aber bereits Euripides hat den gewaltigen Stoff auf zwei Tragödien verteilt. Schon bei der aulidischen „Iphigenie“ geht es um die großen humanistischen Ideen der Vaterlandsliebe, des Dienstes des einzelnen für die Gemeinschaft. Um ihrem Volk zu dienen, opfert sich Iphigenie dem Spruch der Götter. Jedoch ist der Schluß im Sinne der Entstehungszeit den heiteren positiven Lebenskräften zugekehrt: die wiederversöhnten Götter wenden alles zum Guten, und Achilles und Iphigenie sind wieder vereint. Gluck hat allerdings dies ebenso primitive wie naive „lieto fine“, das „gute Ende“, schon bald in Anlehnung an den Schluß des Euripides durch das Erscheinen der Göttin Artemis korrigiert; sie selbst teilt den Menschen ihren Verzicht auf das Opfer mit. Iphigeniens Mut und Opferbereitschaft begründen der Göttin Entschluß.

Die Musik wiegt sich in einer klassischen Harmonie des Stiles und der Empfindung, mit der Gluck die Reform der französischen Oper in ähnlicher Weise vollzog, wie dies mit „Orfeo“ und „Alkestis“ im Bereich der italienischen Oper geschah. Eine höhere Stufe des musikdramatischen Ausdrucks ist erklommen: Musik, Dichtung, Chor, Tanz und Bühnenbild stehen im Dienste eines Kunstwerkes, das die Glucksche Grundforderung der „Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit“ mit der eines „gewaltig und stark“ verbindet. Gleich mit der edlen Ouvertüre werden jene Töne zur „Darstellung gegensätzlicher Seelenzustände“ (Alfred Einstein) frei. („Anruf aus schmerzlichem, nagendem Herzensleid“ nannte Wagner das aufwühlende Kopffthema.) Überhaupt gehört

zum Wesen der Musik die geniale Zeichnung der Charaktere. Ihr Ausdrucksradius reicht von der seelischen Zerrissenheit Agamemnons, der Dämonie Klytämnestras, dem Heroischen Achills, dem Würdigen Kalchas' bis zum Lieblichen Iphigeniens, im Sinne der antiken Tragödie gesteigert und besänftigt durch die monumental gefaßten, „mitredenden“ Chöre. Bei Arien und Chören der aulidischen „Iphigenie“ ist eine Stilgebärde von lapider Feierlichkeit und hoher Statik erreicht, die stets dem Gesetz des Dramatisch-Notwendigen untersteht. Je mehr Glucks Meladenstrom (der hier, klagend und liebend, aus vielen Erinnerungen früherer Opern schöpft) vom eigentlichen sinnlichen Reiz einbüßt, desto gesammelter, rhythmischer, schärfer erscheint sein Streben. Musikalische Höhepunkte der bis in die kleinsten Formteile vom starken architektonischen Willen gebändigten Partitur sind neben der F-Dur-Arie Iphigeniens „Bald von Fürchten und bald von Hoffen“ vor allem die dunkel getönte, hochpathetische h-Moll-Arie Klytämnestras „Ach, zum Tode verdammt“, die furiose D-Dur-Arie des Achilles „Der Priester, wagt er, dir zu nah'n“ und der „Klageschrei der Natur“ des ersten Agamemnon-Monologes „O Artemis, Erzürnte“. Gilt nicht, was Schumann einmal über diese „Iphigenie“ sagte: daß Gluck eine Musik geschrieben, die, „solange die Welt steht, immer wieder zum Vorschein kommt und nie alt wird“?

Der Musikhistoriker Charles Burney berichtet, daß ihm Gluck im September 1772 das Werk vorspielte, von dem noch keine Note zu Papier gebracht, „als ob er eine rein abgeschriebene Partitur vor sich gehabt hätte“. Die Uraufführung war für den 12. April 1774 in der Pariser „Académie royale de musique“ angesetzt, mußte aber wegen völliger Heiserkeit des Sängers des Agamemnon auf den 19. verschoben werden. Nach anfänglicher Zurückhaltung des Publikums gestaltete sich der Abend zu einem unbestrittenen Triumph. Gluck, der mit seinen für Paris geschriebenen Opern erhebliche Reichtümer erwarb, hatte damit den Sieg über seine Widersacher errungen. Allein bis 1782 wurde das Werk in Paris 200mal gespielt. Bereits bei der zweiten Aufführung nahm Gluck, zeitgenössischen Kritikern nachgebend, kleine Verbesserungen vor, um dann im folgenden Jahr den Schluß, wie bereits erwähnt, zu verändern. Leider verhinderte die von den Musikverlegern der damaligen Zeit geübte Praxis die sofortige Verbreitung der geänderten Fassung von 1775, die praktisch erst durch eine Gruppe von Gluck-Enthusiasten hundert Jahre



Christoph Willibald Gluck  
Gemälde von Etienne Aubry, 1772



Richard Wagner  
Gemälde von Clementine Stocker-Escher, 1853



später in Frankreich ausgegraben wurde. Die erste deutsche Übersetzung (des Originals von 1774) besorgte Johann Daniel Sander für die Aufführung 1790 in Magdeburg; auch Peter Cornelius' Texteinrichtung bediente sich der ursprünglichen Schlußlösung. Die seit Mitte des 19. Jahrhunderts bevorzugte Bearbeitung stammt von Richard Wagner, durch die (1847 in Dresden) für das Werk zweifellos neues Interesse erweckt wurde. Er änderte die Funktion der von Gluck in seiner zweiten Fassung eingeführten Göttin Artemis, die nun das Opfer als geschehen anerkennt und Iphigenie als ihre Priesterin nach Tauris entführt – eine Lö-

sung, die bereits den Wagnerschen Erlösungsgedanken in sich trägt. Ähnlich dem zweiten „Tannhäuser“-Akt schließt in seiner Fassung, für die er den Titel „Iphigenia in Aulis“ wählte, die Oper mit dem Rufe „Nach Troja!“ Die älteste Bearbeitung des Stoffes hatte übrigens Reinhard Keiser mit seiner „Wunderbar erretteten Iphigenie“ 1699 auf die Musikbühne gebracht; danach wurde er im 18. Jahrhundert u. a. von Caldara, Porpora, Graun, Jommelli und Cherubini vertont. Eine Parodie „Mamie“ genannt, erschien 1778 in Frankreich.

Ernst Krause

22<sup>te</sup> Vorstellung im fünften Abonnement.  
Königlich Sächsisches Hoftheater.

Freitag, den 26. Februar 1847.

# Iphigenia in Aulis.

Diese Oper in drei Akten, von Gluck.

(Für die Aufführung auf der Bühne, welche herbeiführt und singt, sind von Richard Wagner.)

Besetzung:		
Zacharias	—	Der Himmelskönig
Agamemnon	—	Der Iphigenier
Klytemnestra	—	Der Priester
Elektra	—	Der Hülfe
Der König von Myken	—	Der König
Klytemnestra	—	Der Königin
Iphigenia	—	Der Tochter
Elektra	—	Der Schwester

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Die Rollen sind besetzt mit: Zacharias, Agamemnon, Klytemnestra, Elektra, der König von Myken, der Königin, Iphigenia, der Tochter, der Schwester.

Theaterzettel der 2. Dresdner Aufführung von Glucks „Iphigenia in Aulis“ in Wagners Fassung (Stadtlarchiv Dresden)

Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr. Ende nach 1 1/2 Uhr.



Aus der von Wagner benutzten und mit Anmerkungen versehenen Partitur (Sächsische Landesbibliothek Dresden)



## Die Wagnersche Bearbeitung von Glucks „Iphigénie en Aulide“

Gluck und Wagner seien als Schöpfer völlig inkommensurable Größen, zu weit auseinandergerückt seien ihre ästhetischen Haltungen, schreibt Alfred Einstein in seiner Gluck-Monographie. In der Tat scheinen Glucks rationalistisch bestimmte Position und Wagners romantische Ideale schwer vereinbar, eines jedoch haben beide zweifellos gemeinsam – ihre reformatorischen Bestrebungen. Beide sind sich einig in der Ablehnung des Opernideals ihrer Zeit, und Richard Wagners Behauptung: „Der Irrtum in den Kunstgrenzen der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks aber (das Drama) zum Mittel gemacht war“, hätte auch Gluck unterschrieben. Es ließen sich gewiß noch eine Reihe anderer Gemeinsamkeiten anführen, die jedoch alle aus dem obigen Postulat abgeleitet erscheinen.

In einem für die Entwicklung des Künstlers Richard Wagner besonders wichtigen Abschnitt seines Lebens spielt die direkte Auseinandersetzung mit Christoph Willibald Glucks Werk eine nicht unwesentliche Rolle: in den Dresdner Jahren zwischen 1843 und 1849. Nachdem am 2. Januar 1843 die Uraufführung des „Fliegenden Holländers“ stattgefunden hatte, wird Wagner einen Monat später in feierlicher Form zum königlich sächsischen Hofkapellmeister auf Lebenszeit berufen. Am 5. März ist die von ihm geleitete Premiere der Gluckschen „Armida“. Die Besetzung ist glanzvoll (Schröder-Devrient, Tichatschek, Risse, Schuster, Mitterwurzer). Wagner setzt seine eigene Gluck-Auffassung durch, und „alles war außer sich“ über die gestalterischen Nuancen, die der Dirigent aus den Sängern wie aus dem Orchester herausholte. Daß dies nicht nur freundliche Reaktionen gegenüber Wagner auslöste und vor allem die Traditionalisten in Orchester und Ensemble zu Ausfällen gegen Wagner provozierte, ist vielleicht verständlich. Auf jeden Fall jedoch brachte ihm diese „Armida“ die Gunst der königlichen Familie und des sächsischen Hofes. Vor allem die Damen, „allen voran Ida von Lüttichau und ihre Freundin von Könneritz“ (Gregor-Dellin), wurden Parteigängerinnen des neuen Hofkapellmeisters. 1846, im Jahr des „Lohengrin“, wendet sich Wagner abermals Gluck zu, der „Iphigénie in Aulis“. Im Dezember beginnt er mit der Neueinrichtung, die sich unversehens zu einer Bearbei-

tung auswächst. „Iphigénie en Aulide“ ist das erste der vier für Paris geschriebenen Musikdramen nach antiken Stoffen. Es gibt gewiß eine ganze Reihe von Gründen für Gluck, sich von Wien und der italienischen Oper abzuwenden, um in Paris sein Glück zu suchen. Einer dürfte wohl in der Krise zu sehen sein, in der sich Gluck um 1772 befand. Seine letzte italienische Reformoper „Paride ed Elena“ (1770) war ein Mißerfolg, ein Mißerfolg, der den Komponisten wohl zum Nachdenken über seinen und seiner Reform Stellenwert für die italienische Oper der Zeit gebracht hat. Daß er bereits bei der Arbeit an „Paride ed Elena“ unsicher geworden war, dafür spricht das Vorwort zur Oper. Es ist nicht mehr programmatischer Aufruf wie bei „Armida“, sondern Rechtfertigung und Protest. Nach 1770 muß er sich wohl eingestehen, daß seine italienischen Reform-Opern trotz aller Anstrengungen und trotz ihrer Erfolge in Wien nur regional bedeutsame Ereignisse geblieben waren.

Wenn 1772 ein Mann wie Charles Burney, der durchaus den Bewunderern von Gluck zugerechnet werden darf, es sich versagt, eindeutig Partei zu ergreifen und schreibt: „Man kann sagen, daß Metastasio und Hasse an der Spitze einer der vornehmsten Sekten stehen und Calzabigi und Gluck an der Spitze einer anderen. Die erstere betrachtet alle Neuerungen als Schwärmerei und hängt fest an der alten Form des musikalischen Dramas, in welchem der Dichter und der Komponist gleichviel Aufmerksamkeit vom Zuhörer fordern (!) ... Die andere Partei hält mehr auf theatralische Wirkungen, richtig gehaltene Charaktere, Einfachheit in der Diktion und musikalischen Ausführung ...“, so zeigt das, daß der große Reformers selbst in Wien, der Stadt seiner unbestrittenen Erfolge, allenfalls eine Patt-Situation erreicht hatte. Der große Anspruch, mit dem er angetreten war, hatte sich nicht erfüllt. Glucks Eroberungsmut war am wenigsten geeignet eine solche Niederlage, und dies war es ja letztlich, einfach hinzunehmen.

Obwohl er an der Schwelle des sechsten Lebensjahrzehnts steht, ist seine Vitalität ungebrochen, und er hält Ausschau nach einem neuen Kampffeld, entdeckt es in der Situation der französischen Oper, wendet seinen Blick nach Paris, um dort sein musikdramatisches Ideal in einem neuen Anlauf zu verwirklichen und durchzusetzen. In dem Attaché der französischen Botschaft in Wien, du Roullet, findet er den geeigneten Librettisten, der durch seinen gesellschaftlichen Rang zugleich auch geeignet war, den Boden bei den Mächtigen in

Paris für Gluck zu bereiten. Um noch ein übriges zu tun, versichert sich Gluck der Unterstützung seiner ehemaligen Schülerin und späteren französischen Königin Marie Antoinette, die den kaiserlichen Botschafter beauftragt, die Fäden zu knüpfen und nicht abreißen zu lassen.

Die Wahl fällt auf „Iphigénie en Aulide“, ein Sujet, das in Paris durch Jean Baptiste Racines erfolgreiches Schauspiel bekannt und beliebt war. Außerdem hatten bereits Diderot und Algarotti auf die ideale Eignung dieses Stoffes für die Oper hingewiesen. Du Roullet beweist bei der Umformung der Tragödie zum Opernbuch eine glückliche Hand. Der Handlungsablauf wird geschickt vereinfacht, sinnfälliger geteilt, um durchaus Raum für die musikdramatische Gestaltung zu schaffen. Sein vielleicht stärkster Einfall ist die Einführung des Volkes, des griechischen Heeres, „das tobend, schreiend, stampfend nach der Abfahrt drängt und die Opferung Iphigeniens verlangt; und das als ein drohender, treibender Faktor gleichsam immer hinter der Szene steht, immer bereit, hervorzubrechen“ (Einstein).

Die Eroberung von Paris wird sorgfältig und mit großem diplomatischem Geschick inszeniert. Am 1. August 1772 schreibt du Roullet einen offenen Brief an einen der Direktoren der Pariser Oper, Antoine d'Auvergne, der im „Mercur de France“ publiziert wird. Im Februar 1773 erscheint eine programmatische Erklärung Glucks im „Mercur de France“. Das Interesse der Pariser Öffentlichkeit ist geweckt. Marie Antoinette räumt die letzten Hindernisse aus dem Weg, und im November 1773 können die Proben beginnen. Gluck arbeitet mit Besessenheit, fordert dem Ensemble äußerste und vor allem ungewöhnliche Leistungen ab. Die Nachrichten, die aus dem Theater nach außen dringen, spannen die Erwartungen aufs höchste, und am Tage der Premiere herrscht ein solcher Andrang, daß die Polizei ordnend eingreifen muß.

Die „Iphigénie en Aulide“ wird zu einem einzigartigen Ereignis für Paris. Marie Antoinette schreibt an ihre Schwester: „... ein großer Triumph, meine teure Christine! Am 19. (April 1774) hatten wir die erste Vorstellung der Iphigénie. Ich war hingerissen von ihr, man kann nicht mehr von etwas anderem reden. In allen Köpfen herrscht infolge dieses Ereignisses eine Gärung, so außerordentlich als man sich nur vorstellen kann ...“ Die Operneuheit erlebte einen wahren Siegeszug, man riß sich um die Eintrittskarten, verkaufte sie zu Schwarzmarktpreisen. Gluck ist die Sensation des Pa-

riser Kulturlebens und erfährt eine ungeheure Publizität, die durchaus mit heutigem Starruhm vergleichbar ist.

In der Konzentration auf das Drama und in dem damit verbundenen weitgehenden Verzicht auf sensuelles Musizieren verwirklicht Gluck sein Opernideal hier mit äußerster Konsequenz und stößt damit in musikdramatisches Neuland vor, wie in kaum einem seiner anderen Werke. Um so deutlicher tritt die Schwäche des der Konvention der Zeit verpflichteten Schlusses hervor. Bereits in den ersten Kritiken wird denn auch festgestellt, daß die Unwahrscheinlichkeit des „lieto fine“ schwer zu ertragen sei.

Die dramatische Wucht, Größe und Feinheit, vor allem aber die durch Gluck eingebrachte psychologisierung Differenzierung dürften die Anziehungskraft des Werkes für Richard Wagner ausgemacht haben, die unübersehbaren dramaturgischen Schwächen den Drang zur Bearbeitung ausgelöst haben. Wagner schreibt, er habe der Iphigenie „größere Aufmerksamkeit und Fürsorge“ zugewandt und „ward endlich auch zu einer weiteren Bearbeitung der Partitur selbst bestimmt ... Das Gedicht selbst suchte ich durch Fernhaltung alles dessen, was dem französischen Geschmacke gemäß das Verhältnis des Achilles zu Iphigenia zu einer süßlichen Lieblichkeit stempelte, namentlich aber durch die vollständige Umänderung des Schlusses (daß Gluck diesen Schluß 1775 schon in ganz ähnlicher Weise geändert hatte, konnte Wagner nicht wissen) mit der unerläßlichen ‚Mariage‘ soweit als möglich mit dem gleichnamigen Stück des Euripides in Übereinstimmung zu setzen. Die meist ganz unvermittelt nebeneinander stehenden Arien und Chöre suchte ich, der dramatischen Lebendigkeit zuliebe, durch Übergänge, Nach- und Vorspiele zu verbinden, wobei ich es mir hauptsächlich angelegen sein ließ, durch Benützung 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, des Vorhandene zur rechten Wirkung zu bringen, mehr oder weniger ausführlich von Neuem.“

Die Dresdner Aufführung des Werkes als „Iphigenia in Aulis“ am 24. Februar 1847 gestaltete sich zu einem Triumph für Richard Wagner. Seine Nichte Johanna Wagner verkörperte die Titelrolle, Wilhelmine Schröder-Devrient die



Klytämnestra (am 16. Mai 1847 stand die einst von Carl Maria von Weber nach Dresden geholte Künstlerin in dieser Rolle zum letztenmal überhaupt auf der Bühne). Tichatschek gab den Achilles, Mitterwurzer den Agamemnon. Vierzehnmal insgesamt hat Wagner die „Iphigenia“ in seiner Fassung dirigiert. Die Kritik behandelte ihn „ungewohnt wohlwollend“. Selbst ein Mann wie Eduard Hanslick, der kaum zu den Freunden Wagners gerechnet werden kann, war des Lobes voll. Mindestens für den Rest des 19. Jahrhunderts, ja weit darüber hinaus sicherte die Wagnersche Bearbeitung dem Werk einen festen Platz im Repertoire. Und wenn ein Gluck-Kenner wie Rudolf Gerber meint, man müsse Wagners Lösung den Vorzug geben, wenn nur seine Bearbeitung nicht so eigenmächtig wäre, so deutet dies darauf hin, daß die Wagnersche Lösung zumindest dramatisch zwingend ist.

Musikalisch ist der Schluß bei Wagner blühende „Lohengrin-Romantik“, und auch ansonsten

geraten manche Instrumentationsretuschen zumindest in die gefährliche Nähe von Übermalungen. Daß jedoch dem „romantischen Mißverständnis“ der Wagnerschen „Iphigenie“-Bearbeitung nicht mehr zugestimmt werden könne, ist freilich auch ahistorisch. Dadurch, daß Wagner das Werk seiner eigenen Zeit anverwandelt hat, ist seine Version eben auch zu einem musikhistorischen Dokument und zwar zu einem solchen von Rang geworden. Vielleicht trifft Gregor-Dellin den Sachverhalt am genauesten, wenn er davon spricht, daß Wagner mit seiner Bearbeitung eine geradezu Brechtsche Adaption vorgenommen hätte. „... es klang wie Gluck, aber es war ein Gluck von Wagner. In der Literatur, vor allem auf der Sprechbühne, wäre dies kein Sakrileg. In der Musik hat man sich zur Überprüfung des Ergebnisses nicht entschlossen.“ Und dies nicht zuletzt bezweckt unsere Aufführung.

Eberhard Kremtz

---

Programmblätter der Dresdner Philharmonie  
Redaktion: Prof. Dr. habil. Dieter Härtwig  
Der Artikel von Ernst Krause wurde – gekürzt – seinem Buch „Oper von A–Z“, Leipzig 1976, entnommen; der Artikel von Eberhard Kremtz ist ein Originalbeitrag für das vorliegende Programmheft.

Chefdirigent: Jörg-Peter Weigle – Spielzeit 1986/87

Druck: GGV, BT Heidenau III-25-16 3,5 JtG 009-31-87

EVP – ,50 M