Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 4-5 (1984-1985)

Artikel: "Die Belebung der szenischen Darstellung" : Richard Wagners Bearbeitung der "Iphigénie en Aulide" von Ch. W. Gluck

Autor: Renggli, Hanspeter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835238

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 30.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«Die Belebung der szenischen Darstellung» Richard Wagners Bearbeitung der «Iphigénie en Aulide» von Ch. W. Gluck*

HANSPETER RENGGLI

> (...) die Bearbeitung von Richard Wagner (...) verräht eine Meisterhand, sowohl in ihrem positiven Thun als in ihrem Unterlassen. Eine feine conservative Empfindung für das Charakteristische der Vergangenheit und der klarste Blick für das Bedürfnis der Gegenwart haben hier Hand in Hand zusammengewirkt. (Eduard Hanslick, Gluck'sche Opern 1874)

1. Vorbemerkungen

Wenn Richard Wagner in einer seiner frühesten Schriften unter dem Titel «Die deutsche Oper» (1834) von Gluck schrieb: «Dieser fühlte und sah, was den Italienern noch fehlte, nämlich die individuelle Behandlung der Gestalten und Charaktere», und wenn er schliesslich, gleichsam zusammenfassend, konstatiert: «Er schuf die dramatische Musik» [1], so dokumentieren diese Äusserungen in erster Linie ein Gluck-Bild, dessen Entstehung ins späte 18. Jahrhundert zurückreicht, und das sich zu einem Gluck-Mythos entwickelt hatte, bzw. zu einem Rezeptions-Muster erstarrt war. Die Beschäftigung mit der Gluck-Rezeption macht deutlich, dass die «Reform-Opern» (und nur sie) sehr bald in den Sog ästhetischer Kategorien gerieten, bzw. dass das Werk bisweilen hinter diese zurücktrat. Glucks Opern wurden durch ihre Ausnahmestellung in ihrer Zeit, oder besser durch die ihnen seit den Pariser Streitschriften der «Gluckisten» und «Piccinnisten» der Jahre 1774–1781 zugewachsene Sonderstellung für ästhetische und geschichtsphilosophische Ideen in Anspruch genommen. (Obschon sie besonders in Frankreich eine durchaus anregende, in gewissem Sinne auch traditionsbildende Rolle gespielt haben, vermochten sie sich – im Gegensatz etwa zu Mozarts Opern – nicht über einen längeren Zeitraum als ständiges Repertoire zu etablieren.) Diese ästhetische Überhöhung, die sich immer mehr in vagen Begriffen wie beispielsweise dem des «wahren musikalischen Dramas» (Hoffmann, Marx u. a.) verengte, ging Hand in Hand mit einer wachsenden Distanz zum Werk selber. Der Verlust der Aufführungstradition musste geradezu zu einer Mythenbildung herausfordern. Zieht man eine wesentlich spätere, von Cosima überlieferte Bemerkung Wagners heran, wird offenbar, dass auch der junge

* Der vorliegende Text ist die überarbeitete Fassung eines 1984 in der Berner Sektion der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft gehaltenen Vortrags. Für das freundliche Bereitstellen des Autographs möchte der Autor dem Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth und seinem Leiter, Dr. Manfred Eger, seinen herzlichen Dank aussprechen.

1 Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe in 16 Bänden, Leipzig 1911, Bd. 1, S. 2.

Wagner sich sein Gluck-Bild nicht selbst geschaffen hatte, meint er doch dort zu dem eben genannten Aufsatz von 1834: «Das war frech; von Gluck habe ich nichts gekannt [2].»

Die in der Gluck-Rezeption dominierende Kategorie der «dramatischen Wahrheit» prägte noch 1846/47 Wagners Bearbeitung der «Iphigénie en Aulide». Wagner hatte 1843 in seiner Funktion als Dresdener Kapellmeister Glucks «Armida» einstudiert. Dem Unternehmen war offensichtlich einiger Erfolg beschieden [3]. Dieser Erfolg sowie Wagners eigene Anregung, die im Jahre 1845 anzusetzen sein dürfte, gaben den Anstoss zu der Bearbeitung. Konzeption und Ausführung sind indessen nicht trennbar von der werkspezifischen Situation um 1847.

Im Frühjahr 1845 hatte Wagner den «Tannhäuser» vollendet. Im Sommer desselben Jahres wurden «Meistersinger» und «Lohengrin» konzipiert, dessen Dichtung noch im gleichen Jahr entstand. Im Sommer 1846 ist die Kompositionsskizze des «Lohengrin» bereits abgeschlossen, und Wagner beginnt im September die Orchesterskizze, die er wegen der Gluck-Bearbeitung während dreier Monate unterbricht. Die Beziehungen zwischen der Konzeption *und* Komposition des «Lohengrin» und der Bearbeitung der «Iphigénie en Aulide» sind unverkennbar. Die neugeschaffenen Teile der Bearbeitung stellen die letzten Kompositionen Wagners für die Bühne dar bis zum «Rheingold». Die Beschäftigung mit Glucks Werk ist die vorderhand und in diesem Ausmass letzte aktive Auseinandersetzung mit der Gattung Oper.

Im gleichen Herbst 1846 entstand ein Entwurf zu einem Barbarossa-Drama «Friedrich I», eine Arbeit, die in dem Prozess der Auseinandersetzung mit Geschichte und Mythos nicht unterschätzt werden darf, sollte auch erst die Beschäftigung mit den griechischen und den altgermanischen Stoffen (1847) den eigentlichen Anstoss zur Konzeption des Nibelungen-Projekts geben. In der «Mitteilung an meine Freunde» (1852) macht er auf diesen Prozess und jenen der Entstehung eines Sujets aufmerksam [4]. Mag in kompositorischer Hinsicht das Urteil über diese Schrift richtig sein, Wagner hätte seine früheren Opern für die Entstehung seines Kunstbegriffs in Dienst genommen, so hat Dieter Borchmeyer doch gezeigt, dass Wagner seine Dramen schon früh aus einem Kern des Mythos oder der «Fabel» entwickelte, ohne dass dies der musikalische Satz der «romantischen Oper» trotz seines leitmotivischen Beziehungsreichtums zu vermitteln vermochte [5].

2 Cosima Wagner, Die Tagebücher. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. Bd. II. 1878–1883, München 1977, S. 100.

3 Richard Wagner, Sämtliche Briefe. Hrsg. im Auftrage des Richard-Wagner-Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf. Bd. II. Briefe der Jahre 1842–1851, Leipzig und Mainz 1970, S. 233:
«Die erste fremde Oper, die ich einstudierte, war Gluck's Armida: über meine Auffassung dieser, unsrer Zeit so fern liegenden, Musik: über die Nuancen, die ich das Orchester und die Sänger beobachten liess, war nun alles ausser sich.»

4 Schriften, Bd. 4, S. 230 ff.

5 Dieter Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners. Idee-Dichtung-Wirkung. Stuttgart 1982, S. 177 ff.

In diese aus der Retrospektive und im Blick aufs Gesamtwerk gesehen komplexe Situation fällt die Bearbeitung von Glucks «Iphigénie en Aulide», in der mehrere Schichten des angedeuteten Prozesses mehr oder weniger deutlich zum Ausdruck kommen:

1. Das eigentümlich gespaltene Verhältnis zu Glucks Schaffen und seinen Hauptwerken wurde bereits kurz umrissen. Zu den zwei Tendenzen der Gluck-Rezeption – die ästhetisch-gattungsgeschichtliche Wertung und die Distanz zur «unserer Zeit so fernliegenden Musik» – finden sich Äusserungen von Wagner erst in Cosimas Tagebüchern. 1847 glaubt er noch an die Möglichkeit, Gluck gleichsam reaktualisieren zu können, wenn auch nur «in der Absicht, das Vorhandene zur rechten Wirkung zu bringen» [6].

   Wagner, der sich mit sehr viel Eifer mit der Bearbeitungsfrage auseinandersetzte, formulierte während dieser Zeit, und man muss wohl annehmen, gerade anhand des Gluckschen Werkes, sein negatives Bild von der «Konvention Oper».

2. Die dramatische Gestaltung der Iphigenien-Partitur durch das Einfügen von «Übergängen, Nach- und Vorspielen» zwischen «die meist ganz unvermittelt nebeneinanderstehenden Arien und Chöre» [7] zu einem organischen Ganzen und die (nur teilweise auch klanglich bereichernde) Neuinstrumentierung stellen eine Entwicklungsstufe der Opernkomposition dar, wie sie Wagner später in seiner teleologischen Betrachtungsweise als Leistung der «französischen Schule» – gemeint sind die Komponisten Cherubini, Méhul und Spontini – charakterisieren sollte [8].

3. Die dramatisch-musikalische Gestik in den die Handlung vorantreibenden Partien und die dynamische Behandlung der Nummern verdeutlichen ihrerseits eine neue kompositorische Situation: die musikalische Fixierung des Bühnengeschehens vor allem in seinen Details, die komponierte Regie [9].

4. Die Behandlung des Bläsersatzes (Holzbläser und Horn) und dessen Verbindung mit einer bestimmten dramatischen Situation und Charakterisierung der Protagonistin in einigen neukomponierten Einlagen sind ohne die «Lohengrin»-Musik nicht denkbar. Es ist jener Orchesterklang, dessen «Orgelton» Adorno einseitig als die «poetische Idee der Hochzeit» umschrieben hat [10]. Er ist an die allgemeine Vorstellung des Reinen und an die Idee des Religiös-Kultischen gebunden. Sowohl der Hochzeitsmarsch aus «Lohengrin» wie die Opferszenen aus dem dritten Iphigenien-Akt in Wagners Neufassung sind jeweils ein Gang zum Altar, mithin zu einem kultischen Akt.

6 «Mein Leben», Schriften, Bd. 14, S. 162.
7 Ebenda.
8 «Oper und Drama», Schriften Bd. 4, S. 239 ff.
9 Vgl. Carl Dahlhaus, Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen, München 1970.
10 Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner, Frankfurt a. M. 1974, S. 67 ff.

Diese Verbindung des Kultischen der Szene mit dem gleichsam Schwebenden des Orchestersatzes ist ein unverkennbarer Schritt in der «Hieratisierung des Gestischen» [11].

5. In Wagners Version des Schlusses manifestiert sich eine weitere Schicht: Nicht mit der «unerlässlichen ‹Mariage› » (Wagners Interpretation der «lieto fine») endet nun das Stück, sondern mit Iphigeniens Entführung nach Tauris durch die Göttin Artemis. Hatte Wagner auch nicht eine «Übereinstimmung mit dem gleichnamigen Stück des Euripides» hergestellt, wie er rückblickend vorgab [12], so hatte er doch die Figur der Iphigenie als Entsagende und sich Opfernde herausgearbeitet. Der antike Mythos des Atridengeschlechts als organisch-fortlaufender Handlungsfaden sollte (wenigstens gedanklich) wiederhergestellt werden. Wagner empfand den «Mythos» (schlechthin) als den idealen Stoff für das Drama: «(. . .) denn bei ihm verschwindet die konventionelle, nur der abstrakten Vernunft erklärliche Form der menschlichen Verhältnisse fast vollständig, um dafür das ewig Verständliche, rein Menschliche (. . .) zu zeigen (. . .) [13].» Damit ersetzt Wagner zugleich die «Konvention» (der Begriff bezieht sich sowohl auf die «Wirklichkeit» der Handlung wie auf die Gattung Oper) durch ein Absolutes, nämlich die «Fabel» vom individuellen Opfer für die Sache der Allgemeinheit. Darin ist das «rein Menschliche» erkennbar.

2. Die Quellen und die Übersetzung

Wagner hat Glucks Oper in einem dreifachen Arbeitsprozess neu eingerichtet, dem drei verschiedene Quellen entsprechen, was die Arbeit mit dem Material nicht gerade erleichtert, zumal die damals vom Kopisten anhand dieser Vorlagen hergestellte Theaterpartitur nicht aufgefunden werden konnte.

Zunächst stellte Wagner auf Grund der Pariser Originalpartitur (1774) und des damals (wie heute noch) gebräuchlichen Klavierauszugs mit der Übersetzung von Johann Daniel Sander eine Neufassung des deutschen Textes her, da solche Übersetzungen meist von «stümpern gemacht, wenigstens fast nie von menschen, welche im stande gewesen wären, die übersetzung mit der musik in eine ähnliche übereinstimmung zu bringen, wie diess im urtext der fall ist (. . .)» [14]. Wenn er später in «Mein Leben» festhält, er habe «eine gründliche, nur eben auf die Richtigkeit bedachte Umarbeitung der Übersetzung gemacht» [15], so muss dies einigermassen relativiert werden, hat er sich doch erstaunlich eng an die alte deutsche Textfassung von Sander gehalten.

Wagners Vorlage war also das genannte Exemplar des Pariser Erstdrucks, in das er kleinere Ergänzungen zur Instrumentation, dynamische Details, Phrasie-

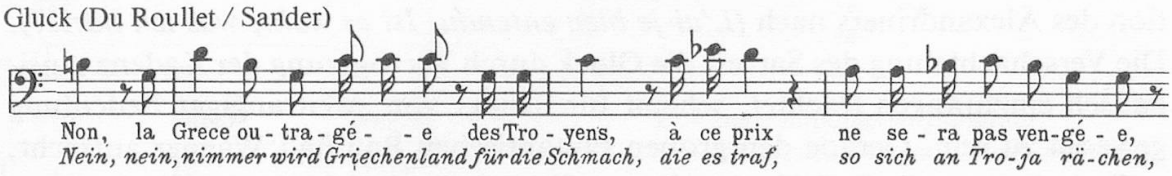
11 Stefan Kunze, Der Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgerungen, Regensburg 1983, S. 180 und S. 220 ff.
12 «Mein Leben», a. a. O., S. 162.
13 «Zukunftsmusik», Schriften, Bd. 1, S. 192.
14 Briefe, Bd. 3, S. 386 f.
15 «Mein Leben», a. a. O.

rungen und vor allem Striche eingetragen hat. Die wichtigste Quelle sind jedoch 18 Einlageblätter (als Einlagen in die originale Partitur) mit Neukompositionen (Zwischenspiele, Übergänge, Einleitungen u. ä.) und Instrumentationsergänzungen, teils in Form von Einzelblättern und -blättchen, mittels Stecknadeln (!) direkt in die Partitur eingeheftet, teils in Form von grossformatigen Bogen. Im ganzen handelt es sich um 20 Bläsersätze und Bratschenstimmen – was im Blick auf die Auflösung des Blockhaften und die klangliche Verkittung charakteristisch ist – um 15 neukomponierte Übergänge und um die Neufassung des Schlusses.

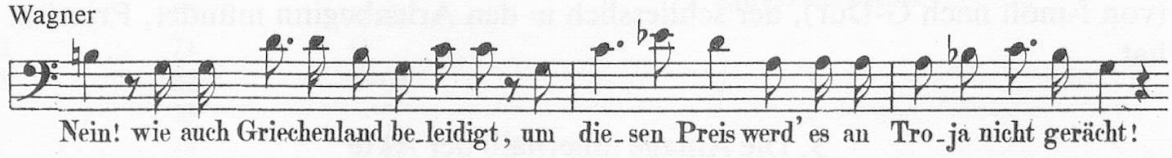
Trotz der unverkennbaren Anlehnung an die alte, deutsche Übersetzung gelang es Wagner, durch Auflösung des vorgegebenen Textrhythmus des französischen Alexandriners und der Reimstruktur, die Sander mit oft linkischen Formulierungen zu imitieren versuchte, den Textsinn treffender wiederzugeben. Während sich Sanders Übersetzung ständig zwischen der musikalisch sinnfälligen Akzentgebung und dem Nachvollzug der Deklamation des Alexandriners bewegt, konzentriert sich Wagner auf Deklamation und Text*aussage,* woraus eine freie Handhabung des Textes resultiert, d. h. letztlich ein Prosatext. Zwei Beispiele mögen dies erläutern:

1. Beispiel: Rezitativ des Agamemnon (I, 1)

Gluck (Du Roullet / Sander)



Wagner



Wagners Übersetzung ist musikalisch sinnfällig, d. h. Akzente und Hochtöne *(Grèce; à ce prix)* sind textlich begründet, während die alte Übersetzung nur Füllwörter *(nimmer; die es traf)* zur Verfügung hat. Sander hält am Rhythmus des Originals fest, der Wortlaut bleibt ohnehin letztlich nicht rekonstruierbar. Nur durch diese Freiheiten vermag Wagner natürlich die Analogien von Textsinn und Akzent zu koordinieren. Gluck gewichtet die Verneinung *(pas).*

In Sanders Übersetzung fällt der Akzent auf das Wort *Troja,* was in diesem Fall keinen Sinn ergibt, während Wagner Glucks Aussage wesentlich deutlicher trifft: *um* diesen *Preis werd' es an Troja* nicht *gerächt.*

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Glucks Vertonung hat einer bestimmten Versstruktur (Alexandriner) und deren rhythmischen Eigenheiten (Jambus, Anapäst) sowie den Einschnitten (Halbvers, Teilung des Halbverses) zu folgen. Sanders Übersetzung versucht diese textrhythmischen Gegebenheiten nachzuvollziehen aus Respekt vor dem Notentext, den es gleichsam «aufzufüllen» gilt. Wagner erweist sich als Theaterpraktiker und Komponist, der sehr wohl um die

Schwächen konventioneller Opernübersetzungen weiss. Die Übertragung verlangt eine gewisse Souveränität im Umgang mit der Musik, die sich, zumindest in den Rezitativen, den Bedingungen der Deklamation unterzuordnen hat – übrigens ja auch eine der zentralen Forderungen Glucks.

2. Beispiel: Rezitativ der Iphigenie (I, 7)

Du Roullet: *L'ai-je bien entendu? grands Dieux! le puis je croire,*
Qu'oubliant ses engagements,
Achille au mépris de sa gloire
Au mépris de l'amour, trahisse ses serments?

Sander: *Ist es wahr, was ich hörte? O Zeus! kann ich es glauben,*
dass Achill die Treue mir brach,
beleidigend die Ehre, die Liebe,
mich verlässt, die so treu, so zärtlich ihn geliebt?

Wagner: *Hab' ich recht gehört? O Zeus, kann ich es glauben,*
dass Achill, vergessend der Pflicht,
vergessend seiner Ehre,
verachtend mein Herz die Treue brach.

Wiederum ahmt Sander die musikalisch formelhaft wiederkehrende Deklamation des Alexandriners nach *(L'ai-je bien entendu; Ist es wahr, was ich hörte?)*. Die Verschachtelung des Satzes, die Gluck durch Verzögerung der Kadenz musikalisch einzufangen trachtet, scheint für Sander von zweitrangiger Bedeutung gewesen zu sein. Gerade den groben syntaktischen Bau hält Wagner aufrecht, weil er eben musikalisch denkt, d. h. weil auch für ihn der harmonische Gang (von f-moll nach G-Dur), der schliesslich in den Arienbeginn mündet, Priorität hat.

3. Die Anlage innerhalb der Akte

Weder in «Mein Leben» noch in den Briefen, in denen er sich zu der Bearbeitung äussert, hält Wagner die zahlreichen Striche einer Erwähnung wert. Durch die Streichung der Ballettszenen glaubte er bloss alte Pariser Konventionen auszuräumen. Dass er dem Werk eine neue Gestalt gab – Wagner strich 95 von insgesamt 298 Partiturseiten, immerhin ein Drittel der Partitur –, war ihm wohl bewusst, kaum aber, dass er gleichzeitig wesentliche konstitutive Elemente der Tragédie lyrique aufhob.

Gluck hatte auch in der «Iphigénie en Aulide» grosse Tableaus geschaffen, deren Symmetrie, ein Grundprinzip in den Opern seit «Orfeo ed Euridice», wesentlich durch die Stellung der Ballettszenen sichtbar wurden. Die Vorstellung des Festes war ohnehin eine zentrale Kategorie der Seria-Oper, speziell aber der Tragédie lyrique. Festakte waren nicht allein in der «festa teatrale» und «azione teatrale» wie «Orfeo», «La corona» und «Le feste d'Apollo» integrierender Bestandteil, sie waren ebenso in der «tragédie lyrique» Mittel, Akte oder Tableaus zu ordnen. Die Geschichte der «Reform» von «Orfeo» bis «Iphigénie

Gegenüberstellung der Nummernfolge im Original und in der Bearbeitung (die Zählung der Nummern in Wagners Fassung folgt dem von Hans von Bülow erstellten Klavierauszug):

I. Akt

Szene	Nr. Gluck	Nr. Wagner
	(Ouv.)	(Ouv.)
1	1	1
2	2	2 (I)
3	3	3 (E)
4	4	4 (E)
5	5	5
	6	6
	7	–
	8	–
	9	(7)
	10	8
	11	–
6	12 u. 13	9 (I)
7	14	10 (I)
8	15	(11)
	16	–
	17	12 (I)

2. Akt

Szene	Nr. Gluck	Nr. Wagner
1	18	13 (I)
	19	–
	20	14 (I)
2	21	15
3	22	16 (I)
	23	–
	24	17 (I)
	25	–
	26	–
	27	–
	28	–
4	29, 30	18 (I)
	31, 32	19 (I)
	33	20 (I)
5	34	21 (I)
6	35	22
	36	23 (I)
7	37	24 (E + I)

III. Akt

Szene	Nr. Gluck	Nr. Wagner
1	38	
2	Rez.	25
3	39	
	40	26 (E)
	41	–
	42	–
	43	(26)
	44	
4	45	27 (E + I)
5	46	
6	47	28
	48	29
7	Rez.	
8	49	30 (E + I)
9	50	
	51	
	52	–
	53	–
	54	–
	55	–

E = neukomponierter Einschub (Vorspiel, Übergang, Nachspiel u.ä.)
I = wesentliche Instrumentationsergänzung

en Tauride» muss als schrittweise Integration choreographisch-symmetrischer Ordnungen in das dramatische Ganze, d. h. in den Handlungsablauf verstanden werden. Die eigentlich konstitutiven Elemente der sogenannten «Reformoper» waren, vereinfachend dargestellt, in dramaturgischer Hinsicht die symmetrische Anlage des Ganzen oder eines Teils (Akt, Szenenfolge, Szene) einerseits und die

starker Affekte fähige Szene der Protagonisten andererseits. Dominieren etwa im «Orfeo» noch Choreographie und Symmetrie, in die die affekttragenden Szenen gleichsam eingelegt sind, so spielen diese Ordnungen in der «Iphigénie en Tauride» bereits eine untergeordnete Rolle, bieten aber für eine innere Ordnung Gewähr.

Im «Orfeo» wächst das Drama eigentlich aus der choreographischen Idee heraus. Symmetrien dominieren bis in jede Einzelheit die musikalische Konzeption. Während in der «Alceste» das Ineinander von symmetrischer Grossanlage und dramatischer Szene noch als konstitutives Element zum Ausdruck kommt, steht in der «Iphigénie en Tauride» die dramatische Entwicklung im Vordergrund, allerdings immer noch getragen von der ausschliesslich affektgebundenen Szene und innerlich organisiert durch Symmetrien und Choreographien.

Die «Iphigénie en Aulide» nun stellt eine für diese Entwicklung typische Zwischenstufe zwischen symmetrisch geordnetem Tableau und darin «verteilter» aktionsbeladener Szenerie dar. Die Idee des Festes hat gerade in diesem Werk eine ordnende Funktion. Um die Festszenen, bzw. das Festtableau gruppieren sich sowohl im ersten wie im zweiten Akt die dramatischen Konflikte.

Das erste Tableau des ersten Aktes (Szenen 1–3), der Konflikt zwischen dem den göttlichen Willen repräsentierenden Priester Kalchas und dem Heerführer der Griechen um das von Agamemnon verschuldete Opfer, repräsentiert die Staatsaktion und ist in sich wieder streng symmetrisch gegliedert. Die Auseinandersetzung endet mit der vorläufigen «Lösung», in der Ankündigung von Iphigenie im Griechenlager. Im zweiten Aktteil (Szenen 4–6) steht die Aktion still. Das Fest zu Ehren der Iphigenie vermittelt und trennt zugleich die beiden handlungserfüllten Tableaus am Anfang und am Ende des Aktes. Die Vermittlung schaffen die Chöre, die bei Gluck immer eine wesentliche choreographische Funktion erfüllen, indem sie die symmetrische Anlage auch optisch verdeutlichen. Im dritten Aktteil (Szenen 7–8) findet analog zum ersten der Konflikt zwischen Iphigenie und Achill statt. Auch er findet eine vorläufige Lösung. Das folgende Schema erhellt diese dramatisch-szenischen wie tonalen Symmetrien:

«Iphigénie en Aulide», I. Akt

Tableau:	Teil I					Teil II										Teil III				
	Szenen 1–3 *Konflikt Agamemnon-Kalchas*					Szenen 4–6 *Fest*										Szenen 7–8 *Konflikt Iphigenie-Achill*				
Nummernfolge:	Szene u. Arie Agam.	Chor	Duett	Chor	Szene u. Arie Agam.	Auftritt	Arie Kal.	Chor	Arie	Ballett	Chor	Ballett	Arie	Ballett	Szene u. Arie Kly.	Abgang	Szene u. Arie Iph.	Szene u. Arie Iph.	Szene u. Arie Ach.	Duett Iph./Achill
Tonale Anlage:	e	G	Es	Es	c	B	C	G	D	D	A	D	A		F		g	A	a	D
Symmetrien:	→			←																

Angesichts dieser Anlage wird der bedeutende Eingriff in die Struktur des Werkes durch die Streichung der Ballettszene wie der beiden Arien der 8. Szene (Iphigenie: *Iphigénie, hélas!* und Achill: *Cruelle, non, jamais)* deutlich.

Wagner löst nicht nur die dramatische Idee auf, er zeichnet auch das Verhältnis von Iphigenie und Achill (das er als typisch französische, süssliche, eben konventionelle Liebschaft kritisiert) sowie die Einzelcharaktere der beiden Protagonisten neu. Handlung heisst ja für Wagner, den Mythos, die Fabel verwirklichen, vergegenwärtigen. Innerhalb dieser Fabel ist aber Iphigenie die Verzichtende (Erlöserin) und Achill der – ohnmächtige und daher blass erscheinende – Held. Wagners Sicht der Handlung fordert eine entsprechende musikalische Versinnlichung. In der Verknüpfung der Teile durch Übergänge und Zwischenspiele kommt eines von mehreren Mitteln zur Herstellung eines organischen Ganzen zur Anwendung. Für Gluck ist es beispielsweise nicht störend, dass der Konflikt zwischen Achill und Iphigenie ungenügend motiviert ist. Für Wagner indessen ist eine gewisse Handlungslogik von Bedeutung. Letztere wird in diesem Falle durch ein eingeschobenes Rezitativ gewährleistet.

Von der Anlage des zweiten Aktes gilt ähnliches. Auch hier streicht Wagner das gesamte Tableau des Festes (3. Szene) mit Ausnahme zweier Nummern, die eine szenische Funktion erfüllen: Auftrittsmarsch und -chor.

Im dritten Akt schliesslich sei wieder nur auf die Streichung der Ballettszenen aufmerksam gemacht. Die für die Gattung charakteristische abschliessende Festlichkeit (von der Wagner sagt, er habe «durch die vollständige Umänderung des Schlusses mit der unerlässlichen ‹Mariage› versucht, die Handlung so weit als möglich mit dem gleichnamigen Stück des Euripides in Übereinstimmung zu setzen»)[16], ist hier nicht Zentrum, auch nicht Vermittlung der Tableaus oder Kontrast, sondern Resultat (lieto fine). Das Fest ist die optische und musikalische Darstellung des «dénouement», der Auflösung der Konflikte, der «terreur» der Ereignisse.

Wagner tut dagegen ein Mehrfaches: Er folgt der oben angedeuteten Intention, den übergeordneten Zusammenhang des antiken Mythos wiederherzustellen. Daher greift er zur Technik des «Deus ex machina». (Dagegen legt in der originalen Fassung der Librettist Du Roullet mit der Verkündigung, der Eifer des Volkes, die Tugend des Opfers, die Tränen der Mutter und der Einspruch des Sohnes der Thetis habe die Göttin versöhnt, dem Oberpriester Kalchas eine Art Relikt eines Botenberichts in den Mund.) Die unter heftigstem Ausbruch des Orchesters auftretende Artemis fasst in folgenden Worten den weitreichenden Sinn ihrer Intervention zusammen:

Nicht dürste ich nach Iphigenia's Blut,
es ist ihr hoher Sinn, den ich erkor!
Mein Opfer führ' ich in ein fernes Land
als Priesterin dort meine Huld zu lehren.
Dir Atreus' Sohn erzieh' ich so die Reine,
dass einst sie sühne, was dein Stamm verbrach.
Nun seid versöhnt, versöhnet bin auch ich:
die Winde wehn, ruhmvoll sei eure Fahrt!

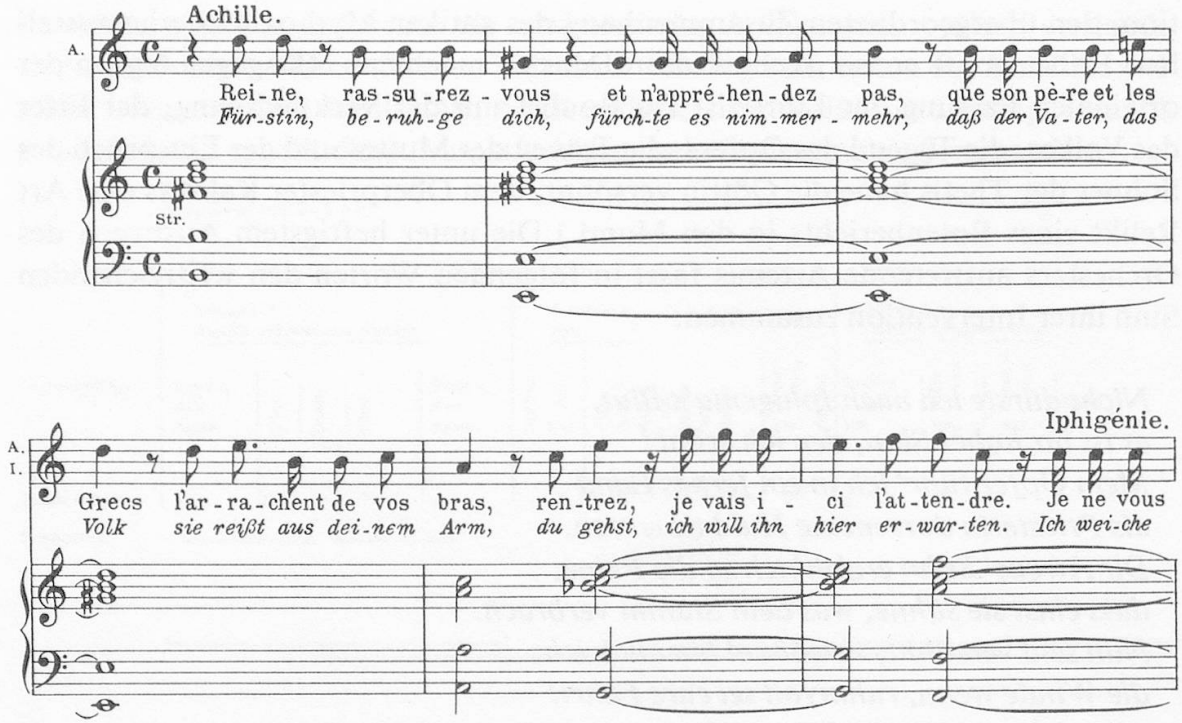
16 «Mein Leben», a. a. O.

Iphigenie wird zur Erlöserfigur *(Auf mich hat Hellas Volk die Blicke jetzt gewendet, auf mir beruht sein Heil und seiner Schiffe Fahrt.)* Wagners neu erstelltes Finale hat jedoch nicht jene Doppeldeutigkeit von Apotheose und Katastrophe seiner andern Opernschlüsse.

4. Rezitative und Übergänge

Gluck vertont gereimte Verse. Deklamation heisst in erster Linie die analoge musikalische Wiedergabe der textrhythmischen Gegebenheiten. Das Rezitativ wird von einem vierstimmigen Streichersatz begleitet, der in vielen Fällen eine Übertragung von Akkordstützen in der Art des Seccorezitativs auf den Streichersatz darstellt. Durch den gehaltenen, stimmigen Satz ergeben sich aber Gestaltungsmöglichkeiten, die es erlauben, Versstrukturen, Syntax oder gar autonome Gebilde musikalisch sinnfällig zu machen, d. h. es entstehen Analogien und Beziehungen der Rezitativteile untereinander. Folglich stellt sich die Frage, auf welche Weise diese Strukturen musikalisch realisiert werden, inwiefern beispielsweise der Bass (wie im Generalbass) oder aber gewisse Klangfolgen, also Kadenzbeziehungen Zusammenhang stiften.

Das Rezitativ *Reine, rassurez-vous* (II, 4) ist bezüglich des musikalischen Baus, des Affektwechsels und der Dialogstruktur zweiteilig, zusammengehalten durch die Bewegung des Basses, wobei der Einschnitt zwischen dem 4. und 5. Vers (T. 8/9) in einer «Kehrtwendung» des Basses zum Ausdruck kommt:



Achille. Animato.

quit-te pas, Seigneur, daignez m'en-ten-dre, Le cru-el! sous mon nom vous don-
nicht von dir, A-chill, du mußt mich hö-ren. Der Bar-bar! er will dich tö-ten in

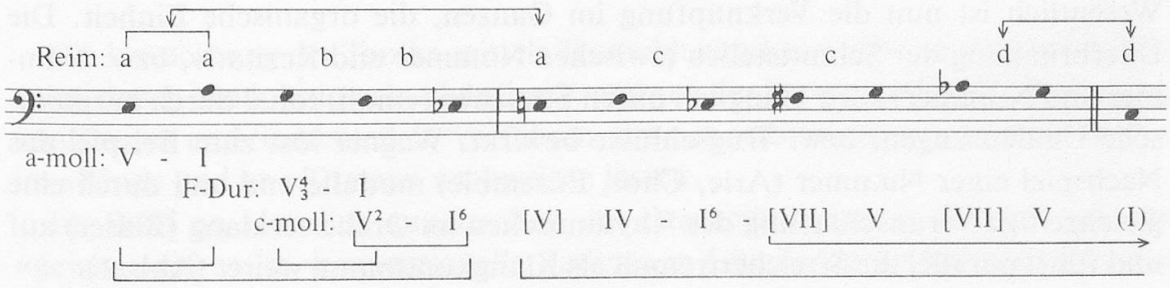
nait le tré-pas, a ma ju-ste fu-reur rien ne peut le soustraire. Seig-
mei-nem Arm, vor meinem Zorn, mei-ner Wut soll ihn nichts mehr beschützen. O

Iphi-génie.

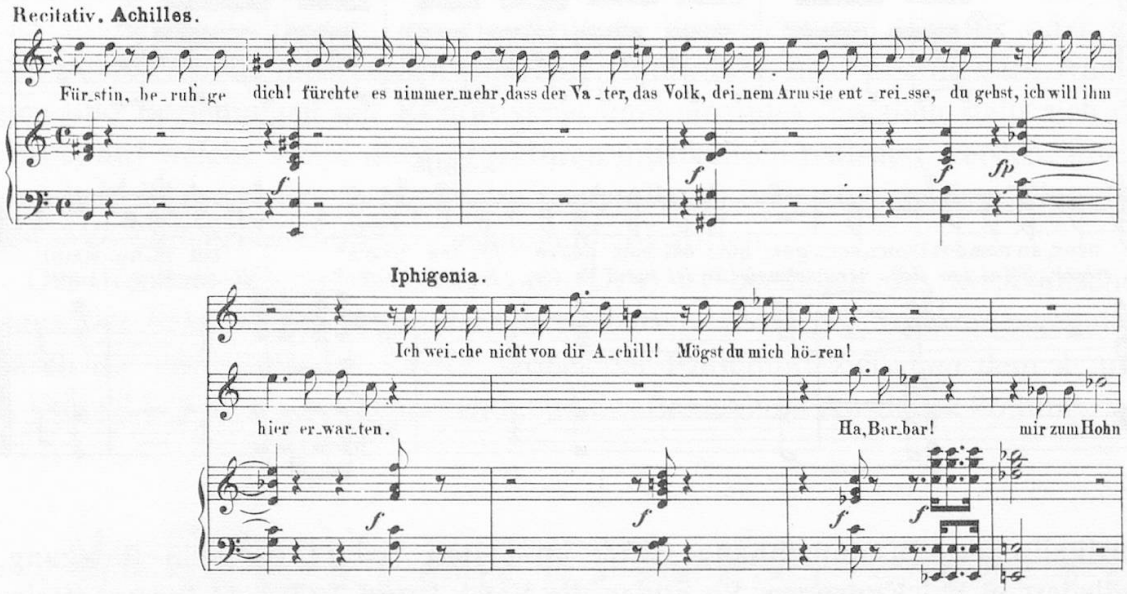
Achille.

neur, au nom des Dieux, son-gez, qu'il est mon pè-re Vo-tre pè-re? cet in-hu-main!
schweig; bei al-len Göt-tern schweig! Er ist mein Va-ter. Er, dein Va-ter? die-ser Bar-bar!

Musikalischen Zusammenhang stiftet im ersten Teil (T. 1–8) ein Bassgang, gegliedert in V-I-Kadenzen. So bilden die Verse 1 und 2 (T. 1–5) formal (Reim a a), syntaktisch (Haupt- und Nebensatz), in der Affekthaltung (ruhig, beschwichtigend) und harmonisch (V-I) eine Einheit. Achills Aufforderung (Vers 3, T. 5) ist mit einem Tonartwechsel gekoppelt (a – FV^4_3). Das Ende seiner Rede und die anschliessende Antwort der Iphigenie aber sind durch den gleichen liegenden F-Klang verbunden. Erst Iphigenies anschliessende Bitte *(daignez m'entendre)* gibt den Impuls zum affektiven Ausbruch, der gleichzeitig einen Bruch im Bassgang nach sich zieht. Ist also dieser offensichtliche Gang gestört (verminderter Septakkord in T. 9), tritt an seine Stelle eine harmonische «Einheit», in diesem Falle der c-moll-Klang, bzw. das C-Dur des anschliessenden Terzetts:



Zieht man nun Wagners Bearbeitung zum Vergleich heran, wird der Eingriff in die Prinzipien der Rezitativbegleitung offensichtlich. Durch die Auflösung des gehaltenen Streichersatzes in einzelne Orchesterschläge erweisen sich die Klänge bestenfalls noch als Stütze der Singstimme, der klangliche Zusammenhang ist nicht mehr präsent. In seiner Übersetzung hat Wagner aber bereits den Vers in Prosa aufgelöst, so dass auch diese Struktur dahinfällt. Seine Schläge trennen die Aussagen, erhalten dabei aber eine gestische Funktion. Die frühere Basslinie ist nicht mehr erkennbar, dies umsomehr, als Wagner auch Umkehrungen an Stelle der originalen Akkordlage verwendet. Der über drei Takte gehaltene Klang (bei Gluck) zu den ersten beiden Versen ist beispielsweise mit einem einzigen Stützakkord nicht zu ersetzen. Wagner überbrückt die Passage mit zwei Akzenten – zuerst die Grundform des Dominantseptakkordes, dann die Quint-Sext-Lage. Die Aussage ist keine abgeschlossene Einheit mehr:



Wagners Orchesterschläge sind indessen mehr als blosse Orientierungshilfen für den Sänger. Dadurch dass sie nachschlagend kadenzieren, also nicht mehr mit dem Zielwort der Aussage zusammentreffen, erscheint zwar das harmonische Verhältnis der Klänge untereinander nicht mehr zwingend, die neue Form des Rezitativs aber befreit, d. h. es kann jene dramatische Steigerung bewirken, die Wagner für die Sichtbarmachung der Handlung so wichtig war. Die Gestik des Schauspieler-Sängers hat jene sinnstiftende Funktion des Satzzusammenhangs zu ersetzen.

In den dramatisch erregteren Szenen beschränkt sich Wagners Fassung freilich nicht mehr auf dynamische Differenzierung oder textliche Konzentration. Wesentlich ist nun die Verknüpfung im Ganzen, die organische Einheit. Die Überbrückung der Schnittstellen (zwischen Nummer und Rezitativ, bzw. Nummer und Nummer) wird klanglich durch Streichertremoli, tonal durch harmonische Umdeutungen, bzw. Trugschlüsse bewirkt. Wagner löst zum Beispiel das Nachspiel einer Nummer (Arie, Chor, Ensemble) modulierend und durch eine gleichzeitige Verunschärfung des Rhythmischen im Orchesterklang (Bläser) auf und führt parallel die Streichertremoli als Klangkontinuum weiter (Abb. 1).

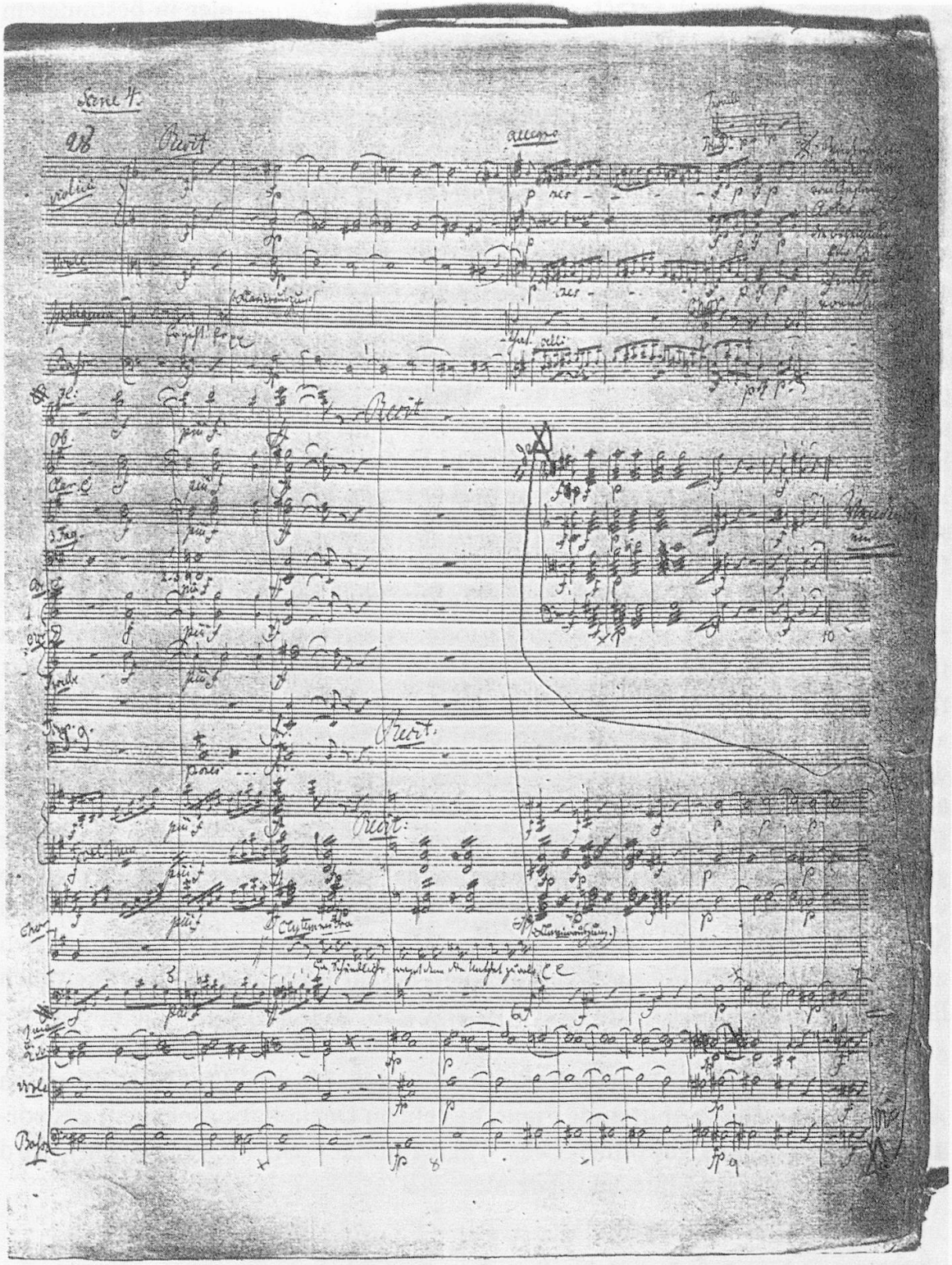


Abbildung 1: Überleitung Chor-Rezitativ (III, 4–5)

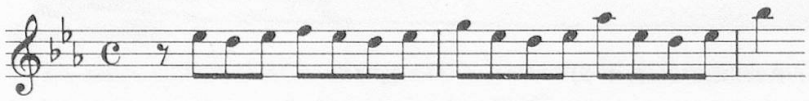
Die Umdeutung der Tonika mittels Trugschluss oder, wie im abgebildeten Beispiel, durch Modulation sind häufige Verfahren der harmonischen Verknüpfung von Szenen und Szenenteilen, Verfahren, die sich selbst noch – cum grano salis – im «Ring» und im «Tristan» nachweisen lassen.

Im Brief an Hanslick aus der Zeit der Bearbeitung macht Wagner auf das «gewisse gefesselte, konventionelle Pathos» in Glucks Opern aufmerksam, das

es zu überschreiten gelte. Offensichtlich wird sich Wagner hier in besonderem Masse der inzwischen gewonnenen Distanz zur Nummernoper und der Problematik ihrer musikalischen Verknüpfung bewusst. Was er in seinen eigenen Werken mit einer gewissen Selbstverständlichkeit getan hat, äussert sich bei der Gluck-Bearbeitung bewusster als kompositorisches Problem. Bemerkenswert ist sein Vergleich mit Webers «Euryanthe» und Spontinis «Vestalin», wo er in der Szene Euryanthe/Eglantine, bzw. in der grossen Szene der Julia im «verminderten Septimenaccord eine Gränze der Musik» zu erkennen glaubt. Aus seinen eigenen Werken zitiert er den Sängerkrieg aus «Tannhäuser». Wagner wollte die ganze Auseinandersetzung als Einheit verstanden wissen, machte jedoch bei den Aufführungen die für ihn ärgerliche Beobachtung, dass der Sängerkrieg als Folge von Einzelgesängen gehört wurde [17]. Wagner erkennt, dass er an kompositorische Grenzen stösst. Dass er die musikalischen Mittel noch nicht zur Verfügung hat, das offensichtlich bereits intendierte Organische des Musikdramas auch kompositorisch zu realisieren, ist ein Indiz für das Missverhältnis von dramatischer Konzeption und kompositorischem Stand um 1847, notabene einer der Gründe für das nun folgende mehrjährige Schweigen des Komponisten Wagner.

Beschränken sich die Rezitativbearbeitungen noch primär auf eine Intensivierung des Klanglichen, auf eine Affekt- oder Ausdruckssteigerung, wird in den neukomponierten Übergängen und Vorspielen auch ein für das 19. Jahrhundert neuer Abbildcharakter der Musik vermittelt [18]. Wagner, der das Drama später in «Oper und Drama» (1851) als ein organisch Werdendes beschrieb, versucht in der Bearbeitung der «Iphigénie en Aulide» zumindest den äusseren Rahmen eines fliessend-bruchlosen Ganzen zu schaffen. Was in den Rezitativverknüpfungen und Nummernübergängen mittels kleinerer klanglicher Eingriffe geschah, erzielt er bei weiträumigen szenischen Vorgängen durch den Einschub von neukomponierten Zwischenmusiken. Er versucht also, mit musikalischen Mitteln Handlungseinheiten herzustellen. Übergänge solcher Art können sich auf Modulationen zwischen zwei Nummern beschränken, sie können aber auch längere Einlagen für Auftritte oder Abgänge sein, wodurch er Gesten und Bewegungen festhält.

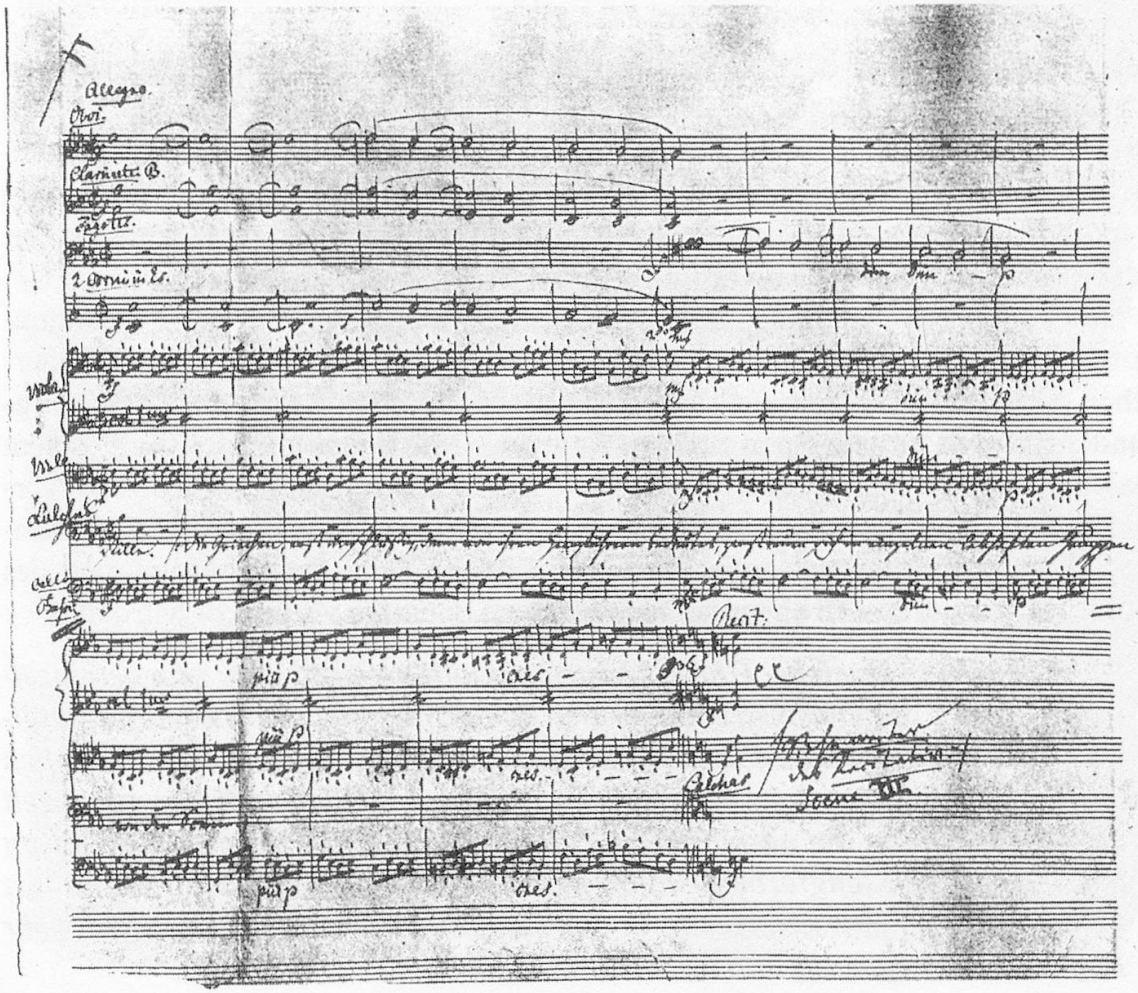
Eine Einlage dieser Art erfasst musikalisch den Abgang des Chors im ersten Akt (2. Szene). Die vermittelnde Figur, aus einem Deklamationselement des vorangegangenen Chors gewonnen (was Wagner «Glucksche Motive» nennt), wird als kompositorisches Material verwendet:



17 Briefe, Bd. 2, S. 357.

18 Vgl. Manfred Hermann Schmid, Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner, Tutzing 1981.

Diesen Übergang hat Wagner mit folgender Regiebemerkung versehen: «Die Griechen, erst unschlüssig, dann von ihren Heerführern bedeutet, zerstreuen sich in einzelnen lebhaften Gruppen von der Szene.» Die musikalische Drehfigur erfährt eine eigentliche Entwicklung. In den letzten beiden Takten verändert sich die Bewegung. Die Musik lenkt den Blick gleichsam – nach dem Abgang des Chors – wieder dem Geschehen auf der Bühne zu, sie erhält also Zeichencharakter: Die Figur moduliert von Es-Dur nach C-Dur, das Motiv verliert sich in einer Akkordbrechung, und dynamisch findet, nach einer allmählichen Beruhigung der Erregung, eine erneute Steigerung statt. In drei Schritten hat Wagner mit einfachsten Mitteln den szenischen Vorgang eingefangen: Das aufgebrachte Volk, von Kalchas beruhigt, zerstreut sich, geht ab. Kalchas wendet sich daraufhin erzürnt Agamemnon zu (Abb. 2).


Allegro.
Chor.
Clarinetti B.
Fagotti.
2. Corni in Es.
Viola
Cello
Basso
Chor.
Chor.
Chor.

Nicht zufällig war Wagner von Webers Übergang vom Walzer zur Szene des Max («Freischütz», 1. Akt) derart beeindruckt [19]. Die Einlage der Bearbeitung hat eine vergleichbare Funktion – wenn auch in der musikalischen Faktur grundverschieden. Die musikalische Figur, die Wagner im Sinne eines charakterisierenden Motivs mit der Vorstellung einer aufgebrachten Volksmasse verbindet (der Text des Chors zu obigem Motiv lautet: *Länger darfst du nicht widerstreben! du musst den Willen der Götter der erzürnten uns gestehn*), wird umgedeutet zur Geste. Musikalische Figuren, für Gluck Spielfiguren, erhalten also eine charakterisierende, abbildende Funktion. Ehemals akzidentelle, letztlich konventionelle musikalische Elemente werden Substanz, werden Sinn- und Ideenträger.

5. Instrumentation und Klangfarbe

Grundsätzlich sind zwei Verfahren der Neuinstrumentation zu unterscheiden. In schnellen, erregten Sätzen, in denen auch Gluck grosse Besetzung vorschreibt (Hörner, Trompeten, eventuell auch Pauken), verstärkt Wagner das Instrumentarium durch Verdopplungen (vor allem Blechinstrumente), ohne aber einen eigentlich neuen Orchestersatz zu schaffen. Durch diese Verstärkungen wird der Satz oft ungelenk, der Klang lärmig (Abb. 3).

Glucks Orchestersatz, der in erster Linie die Singstimme in ihrer Deklamation, in ihren Akzenten stützt, wird erdrückt. Diese Eigenschaft des Wagnerschen Bläsersatzes wurde auch von der zeitgenössischen Kritik als Zuviel empfunden: Wurde an einzelnen Stellen Wagners «Mässigung» in der «mit vielem Geschick» veränderten, «für unsere Zeit leeren Instrumentation» positiv vermerkt, empfand beispielsweise Carl Banck vom «Dresdener Tageblatt» als Mangel, dass verschiedentlich «die feinen Wirkungen einzelner Modulationen des Kolorits (. . .) durch den ebenmässigen stärkern Schatten verdeckt» würden:

> *Diese Gefahr ist auch bei Gluck's Instrumentation eingetreten: sein vereinzelter Gebrauch der Blasinstrumente, der immer nur mit dem bedeutungsvollsten, dramatischen und charakteristischen Ausdruck eintritt, muss natürlich in den Wirkungen geschwächt werden, wenn er eben nicht mehr vereinzelt dasteht und wenn die harmonische Füllung der Blasinstrumente das Ohr an ihre allgemeine Klangfarbe gewöhnt hat. Es bleibt jedenfalls schwer und fast unmöglich, hier eine genügende Vermittlung zu finden und Gluck nicht mehr Hilfe aufzudringen, als ihm lieb und nöthig ist* [20].

19 Schriften, Bd. 1, S. 220 f.

20 Helmut Kirchmeyer, Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland. Das zeitgenössische Wagnerbild. Musikkritik IV, 3. Wagner-Dokumente 1846–1850, Regensburg 1968.

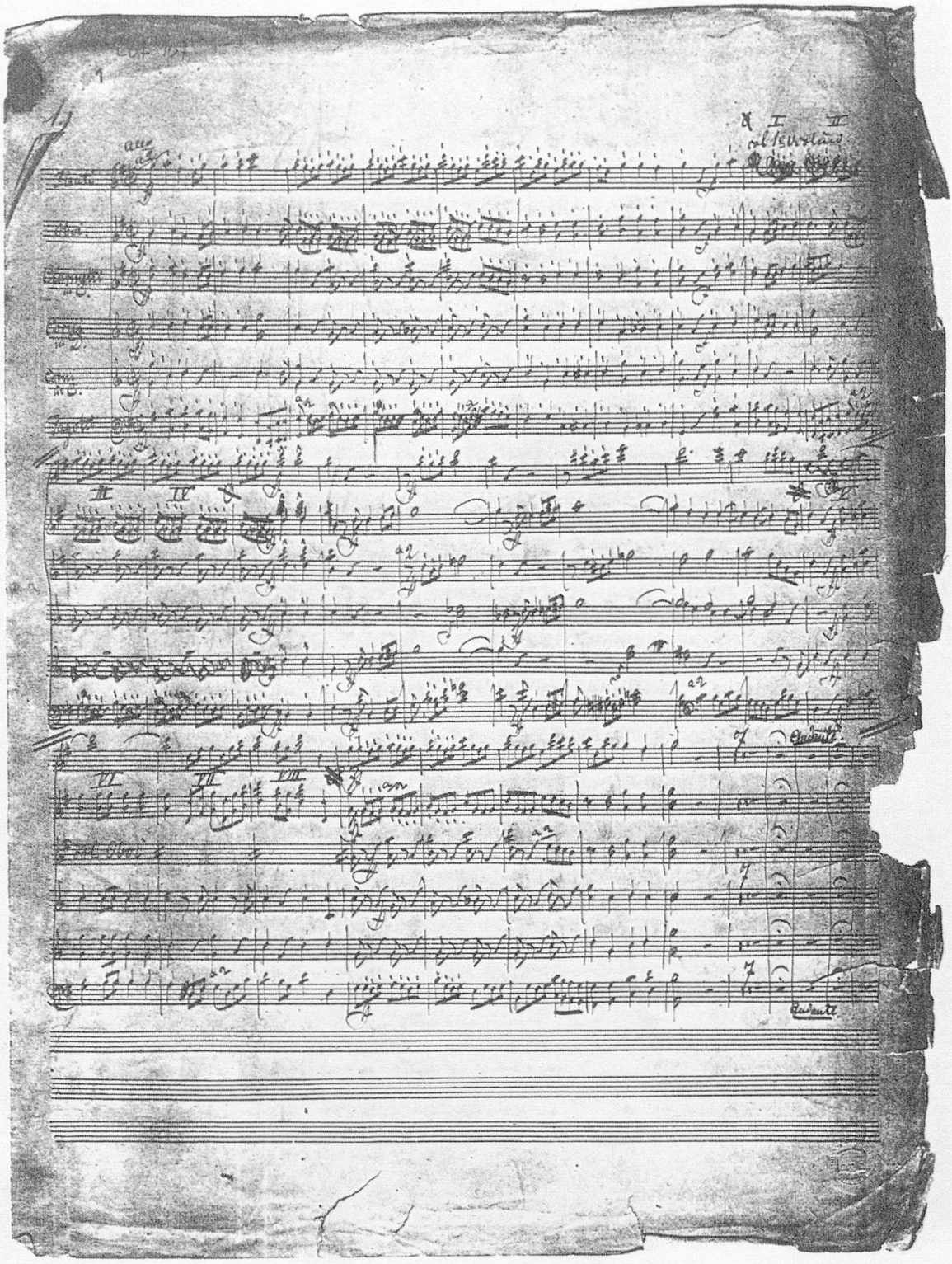
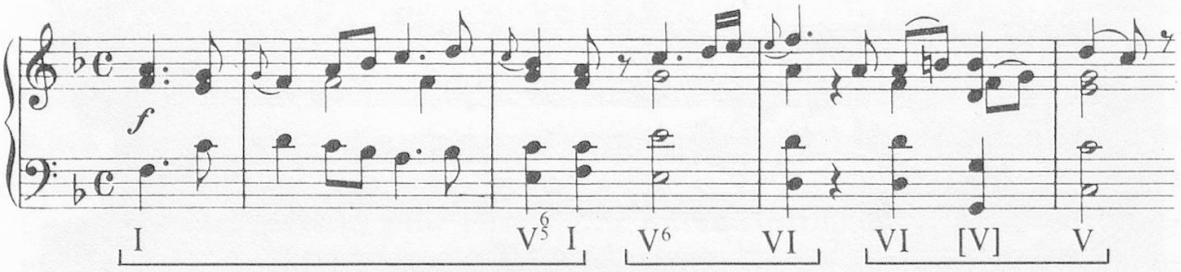


Abbildung 3: Bläsersatz zum Chor «Länger darfst du nicht widerstreben» (I, 2)

Die «Dresdener Abend-Zeitung» ging noch weiter und warf Wagner vor, «an manchen Stellen des Guten doch zu viel gethan und dadurch den Geist und das Wesen der Gluck'schen Musik in Frage gestellt» zu haben. Wagner habe bei seiner «versuchten Farbengebung zuweilen zu stark aufgetragen». Viele Eingriffe seien als «Effekt in einer modernen Composition wohl ganz erlaubt, in der älteren Schule aber unzulässig» [21]. Die Neuinstrumentation wurde mithin stellenweise als Stilbruch empfunden, wobei jedoch die meisten Kritiken die Notwendigkeit einer «Aktualisierung» des Satzes betonten, so dass der Rezensent der «Deutschen allgemeinen Zeitung» (Leipzig) in der Bearbeitung die «Forderungen der Jetztzeit» zweckmässig und «mit der Pietät eines Jüngers für seinen Meister» erfüllt sah [22].

Weniger diese Form der Instrumentation*ergänzung* als die eigentliche Neuinstrumentation mehrerer Nummern und Rezitative ist der besonderen Betrachtung wert. Vor allem die Handhabung des Holzbläsersatzes dokumentiert das neue, und vor allem aus dem «Lohengrin» bekannte Klangfarbenverständnis.

Das Vorspiel der Iphigenien-Arie im 2. Akt (*Bald von Fürchten und bald von Hoffen:* II, 1) ist eine viertaktige Phrase, die deutlich in drei Glieder zerfällt (der folgende Text zur analogen Stelle lautet im Original: *Par la crainte et par l'espérance/Ah, que mon coeur est tourmenté!):*



Wagners neuhinzugefügter Holzsatz – das Original ist ein reiner Streichersatz – verschleiert den harmonischen Gang. Die Wendung in die Dominante (T. 2/3) wird klanglich und dynamisch zurückgenommen; sie wird durch Farbe überspielt, wobei Wagner besonders die dynamischen Spannungsmöglichkeiten der Klarinette ausnützt. Bemerkenswert ist ausserdem, wie gerade die Nebenstufen klanglich hervortreten, mehr Gewicht erhalten, so vor allem die VI. Stufe im dritten Takt, während die Hauptstufen und ihre gliedernde Funktion im Hintergrund bleiben. Der wie ein Aufguss wirkende Bläserklang verschleift den aus der Textstruktur erklärbaren Bau (Abb. 4).

Der Wandel im Charakter der Iphigenie wurde bereits angedeutet. Während in Du Roullet's Version der Entschluss der Protagonistin, das Opfer auf sich zu nehmen, kaum motiviert ist – eine Schwäche der dramatischen Logik, die schon Aristoteles an dem gleichnamigen Drama von Euripides angebracht hatte – gelangt Iphigenie in Wagners bearbeiteten Fassung zur Überzeugung, ihr Opfer

21 Ebenda, Spalte 222.
22 Ebenda, Spalte 215 f.

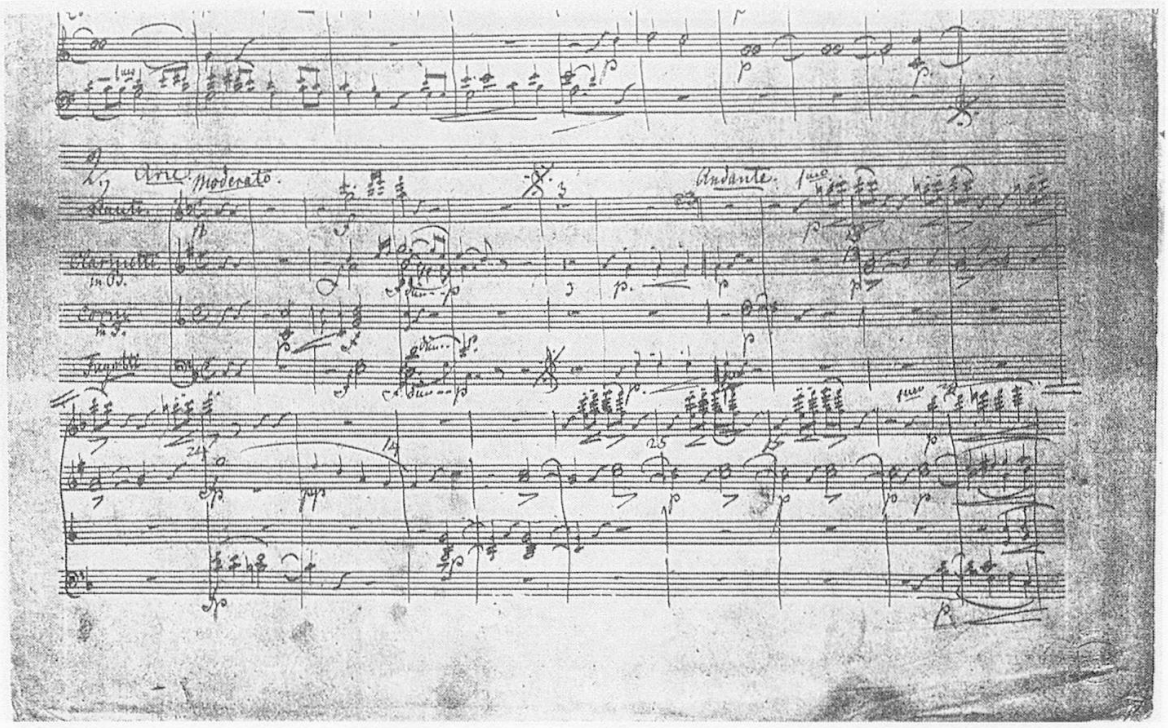


Abbildung 4: Bläsersatz zur Arieneinleitung «Bald von Fürchten und bald von Hoffen» (II, 1)

sei notwendig und sinnvoll: ihr Opfer ebnet dem griechischen Heer den Weg, die verletzte Ehre des griechischen Volkes im Rachefeldzug gegen Troja wiederherzustellen. Sie wird zur Erlöserfigur. Um diesen Zug zu verdeutlichen, fügt Wagner im dritten Akt zwei Neukompositionen ein, deren Mischklang von Holzbläsern und Hörnern gleichsam die Signatur zu dem beschriebenen Charakter abzugeben haben. Zum einen handelt es sich um jenen Augenblick, wo sich Iphigenie entscheidet, das Opfer zu leisten, zum andern um den Gang zum Altar. Wagner fügt die erste dieser Neukompositionen in die Arie ein: *Il faut de mon destin subir la loi suprême* (III, 3; Wagner: *Das Los, das mir beschieden),* genauer zwischen erstem Textdurchgang und Wiederholung, so dass an Stelle des originalen a-a/b-b die Abfolge a-b-Neukomposition (21 Takte)-a-b entsteht. Aus dem liegenden Streicherklang wächst der völlig andere Klang der Bläser heraus. Wagners Zwischensatz beginnt («feierlich») in der Subdominante, was den Eindruck der Grenzauflösung noch steigert. Die nun folgenden Einzelklänge sind aber funktional unverbunden. Zusammenhang stellt einerseits die Singstimme, andererseits aber das Kontinuierliche des Klanges, d. h. seine Farbe her (Abb. 5). Das Schwebende der Klänge wird durch die stimmige Faktur noch ausdrücklicher wahrgenommen. Die harmonische Verbindung geschieht auf Grund der Umdeutung gemeinsamer Töne der aufeinander folgenden Akkorde. Die Terzverwandschaft einerseits und die Stimmigkeit andererseits ermöglichen eine klangliche Verschränkung, die die Bewegung völlig aufhebt. Die Schwerelosigkeit der Klänge ist ihre charakteristischste Eigenschaft. Obwohl Binnenkadenzen auftreten, die Aussagen zusammenfassen, also dem Text eine innere Struktur verleihen, lassen sich die Klangverbindungen weder als sinnvolle Stufenfolge noch in einem übergeordneten funktionalen Zusammenhang darstellen.

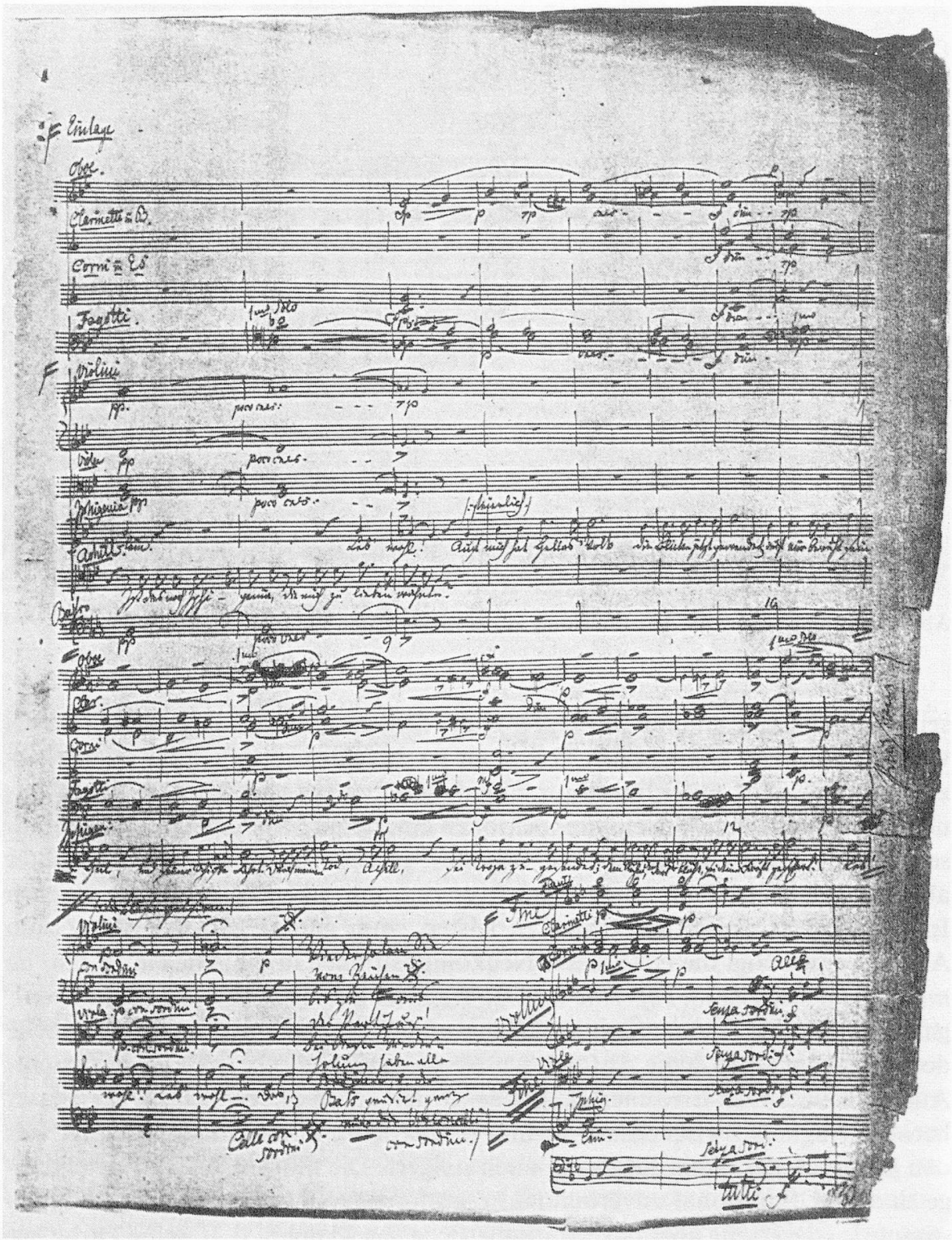


Abbildung 5: Bläsersatz als Einlage zur Arie «Das Los, das mir beschieden» (III, 3)

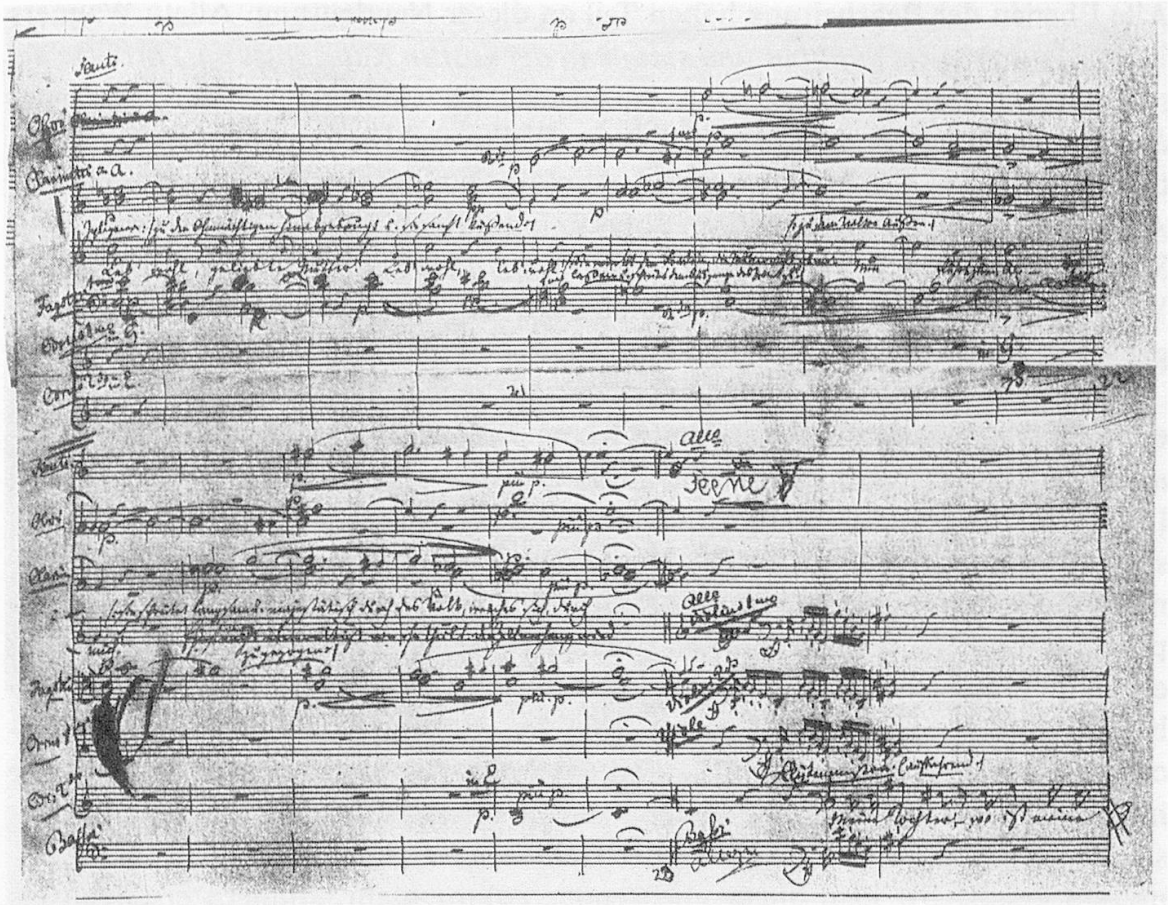
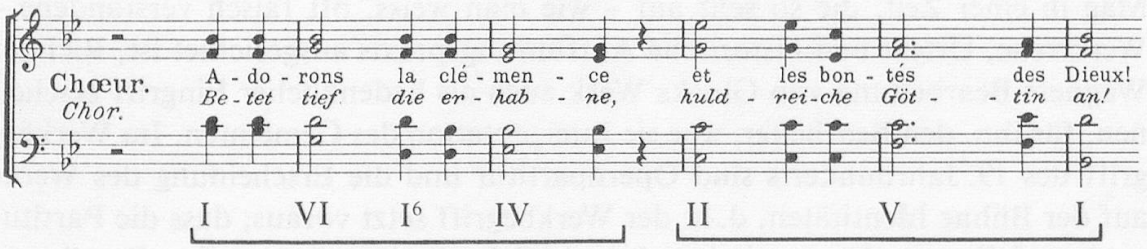


Abbildung 6: Einlage «Nun führt zum Altar mich» (III, 5)

Dieselbe Art von Komposition ist auch der erwähnte Gang zum Altar (III, V; Anmerkung Wagners: «Sie schreitet langsam und majestätisch durch das Volk, welches sich, durch Ehrfurcht bewältigt, vor ihr theilt.»). Das Schreiten ist im imitatorischen Einsatz der Bläser in Halben eingefangen (Abb. 6).

Als Zusammenfassung der obigen Beobachtungen sei das Dankgebet, das die Oper beschliesst, betrachtet (III, 9; *Adorez la clémence et les bontés des Dieux!),* ein Beispiel, in dem alle Momente der Bearbeitung und der Umarbeitung im Sinne einer Neudeutung zusammentreffen. Wagner hat auch hier Glucks Tonsatz unverändert übernommen. Seine Bearbeitung dokumentiert indessen eine neue kompositorische Absicht, die hier gerade darum besonders zum Ausdruck kommen kann, weil Glucks Komposition höchst einfach ist, ein fünftaktiger, den feierlich-hymnischen Charakter betonenden Akkordsatz:



Alle Ebenen der Bearbeitung haben Teil an dieser Neudeutung. Allein Wagners Übersetzung *(Betet dankbar und staunend der Göttin Ratschluss an!)* bringt zwei neue sprachliche Elemente zum Ausdruck. *La clémence et les bontés des Dieux* werden zum *Ratschluss der Göttin:* Weihe und Demut statt Affekt. Wichtiger aber ist der Ausdruck *staunend,* dem die Qualität des Erhabenen anhaftet. Ausserdem fällt das Wort auf den Subdominantklang. Glucks Phrase von 2 plus 3 Takten (bzw. von je 5 Halben) wird durch die neue klangliche Ausführung und Verschmelzung zu einer Einheit, solcherart, dass an Stelle von Glucks Pause gerade der instrumentale und dynamische Höhepunkt eintritt (Abb. 7).

Der Fünftakter hat ein für Wagner typisches, schon fast modellhaftes Gesicht erhalten, das bedeutet: der gesamte Klang wird einerseits auf das Wort *staunend,* worin das Numinose leicht anklingt, und andererseits auf die IV. und II. Stufe konzentriert. Der von Gluck tonal und textlich final gestaltete Satz schwillt an und klingt wieder aus. Der Hymnus hat sich nicht nur in seiner Stimmung verändert, er hat zudem eine räumliche Dimension erhalten. Glucks Komposition folgt einem formelhaften tonalen Gang, sie kann als Harmonisierung einer in Terzschritten verlaufenden Linie umschrieben werden: b'-g'-es''-c''-a'-b' (die im Bass eine um einen halben Takt verschobene Analogie hat: b-g-(d)-es-c-f-B). In Wagners «Klangtotale» sind die Singstimmen gleichsam eingelegt, sie haben aber keine Autonomie mehr. Die Klanglichkeit, gestützt auf die Nebenstufen, suggeriert Weihe. Der Puls der Halben, im Original durch die Textdeklamation gesetzt, ist kein linear gliedernder Faktor mehr, sondern erscheint als Nebeneinander von Klängen, deren «Ordnung» durch eine überlagerte dynamische und klangfarbenspezifische Struktur gebildet wird. Die deutliche Dominant-Tonika-Kadenz bleibt natürlich erhalten, Wagner nimmt sie aber zurück zur Floskel. In diesem Missverhältnis von tonaler Faktur und übergeordneter Klanglichkeit, welches das Verfahren der «Hinzufügung» eines Neuen letztlich nicht verleugnen oder verbergen kann, zeigt sich die ganze Problematik der Bearbeitung. Trotzdem ist sie in erster Linie Interpretation, wenn auch eine radikale, die Wagner in der Partitur festzuhalten versucht. Was andere, frühere Interpreten in Glucks Partituren gesucht und meistens auch (vermeintlich) gefunden haben, dadurch dass sie konkrete szenische Vorstellungen mit bestimmten Phänomenen der Partitur in Zusammenhang setzten, diese «fehlende» musikalische Regie und dramatische Deutung hält Wagner in seiner Bearbeitung minuziös fest.

6. Die Bearbeitung als Quelle der Rezeption

Mag in einer Zeit, die so sehr auf – wie man weiss, oft falsch verstandene – Werktreue, Urtext und historische Aufführungspraxis ausgerichtet ist, Richard Wagners Bearbeitung von Glucks Werk auch als bedenklicher Eingriff erscheinen, für ihn, den Bearbeiter, war sie Interpretation des Gemeinten. Im Werkbegriff des 19. Jahrhunderts sind Opernpartitur und die Erscheinung des Werks auf der Bühne Identitäten, d. h. der Werkbegriff setzt voraus, dass die Partitur auch auf Fragen der szenischen Verwirklichung Antworten gibt. Da dies in

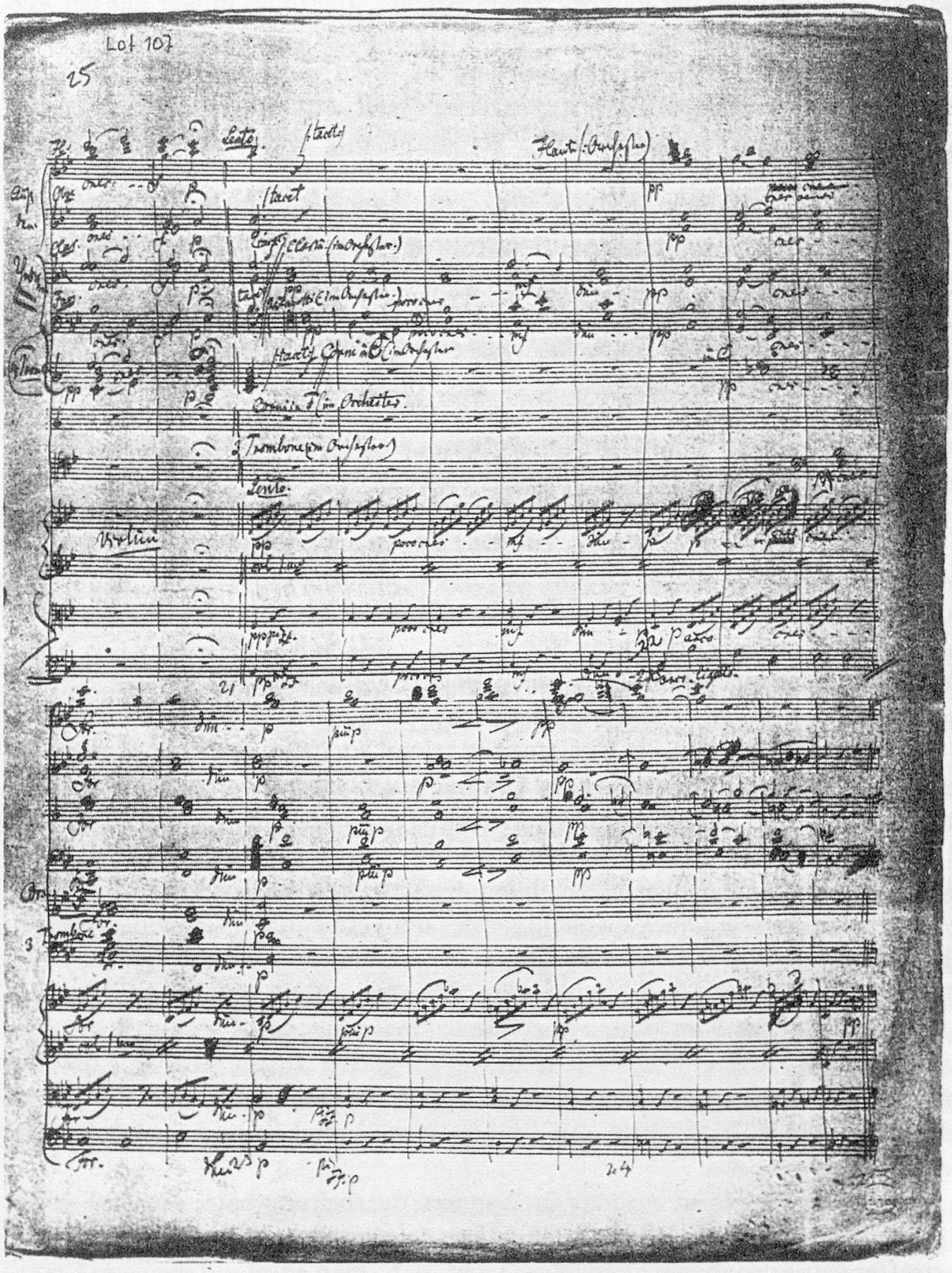


Abbildung 7: Orchestersatz «Betet dankbar und staunend» (III, Finale)

Glucks Partitur nicht der Fall ist, suchte Wagner, allerdings immer aus der Perspektive der Interpretation, nach Mitteln der Verdeutlichung dessen, was er im Werk als selbstverständlich zu hören und zu sehen vermeinte. Seine Interpretation eines älteren Werkes der Opernliteratur bedeutete für ihn ein Mehrfaches, nämlich Befreiung, Aktualisierung, Verdeutlichung und somit auch Vervollkommnung.

Die *Befreiung* des Werks, seine Emanzipation, richtete sich gegen die Gedankenlosigkeit der überkommenen Aufführungspraktiken, aber ebenso auch gegen jene Konventionen des Opernbetriebs, von denen er annahm, dass bereits Gluck ihr Opfer gewesen sei, dass Gluck also gleichsam im Zwange seiner Zeit so und nicht dramatisch deutlicher (was für Wagner mit besser gleichzusetzen ist) komponiert habe. Dies geht etwa aus folgender Bemerkung Wagners zur Bearbeitung hervor:

> *«Die Belebung der szenischen Darstellung zu einer wirklich lebensvoll 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 erklärlich schien*[23]*.»*

Aus dieser Überzeugung ist nicht allein die Streichung aller Ballettszenen erklärbar, sondern alles, was «dem französischen Geschmacke gemäss».

Als *Aktualisierung* ist die Übertragung seiner Vorstellungen von einem musikalisch-szenischen Organismus des Dramas auf Glucks Werk und die Verwendung zeitgemässer klanglicher Orchestermittel zu verstehen.

Wagners oberster Leitsatz indessen war die bereits genannte *Verdeutlichung* des musikalisch und szenisch Gemeinten, wobei er sich die Frage nicht stellte, ob es sich auch um von Gluck Gemeintes oder um vermeintlich Gemeintes handelte, also inwiefern es sich beim Verfahren der szenischen Verdeutlichung um eine Fiktion der Rezeptionshaltung handelte. Obschon bereits damals der Überzeugung, dass die Musik im Drama nur Mittel zum Zweck, der Zweck aber das Drama selber sei, wollte Wagner jene Mittel möglichst aussagekräftig einsetzen. Verdeutlicht werden sollte das szenische Detail, die Geste, aber auch das Drama als Fluss, sein Fortschreiten, seine innere Notwendigkeit und schliesslich der Mythos, die «Fabel».

Glucks «Iphigénie en Aulide» in Wagners Bearbeitung hatte am 11. Februar 1847 Premiere, und die Kritik gab ihm, von den erwähnten, die Instrumentation betreffenden Ausnahmen abgesehen, recht, d. h. man empfand die neue Gestalt des Werks nicht nur als angemessen, sondern geradezu als ideal. Dies bedeutet doch letztlich, dass Wagners Versuch, das eingangs angedeutete Missverhältnis in der Gluck-Rezeption des frühen 19. Jahrhunderts durch Bearbeitung auszugleichen, geglückt ist. Denn schliesslich spiegelt die interpretierende Aneignung dieser Musik durch Bearbeitung nicht nur Wagners eigene Position, sondern bestätigt auch seine gattungsgeschichtliche und ästhetische Haltung.

23 «Mein Leben», a. a. O.